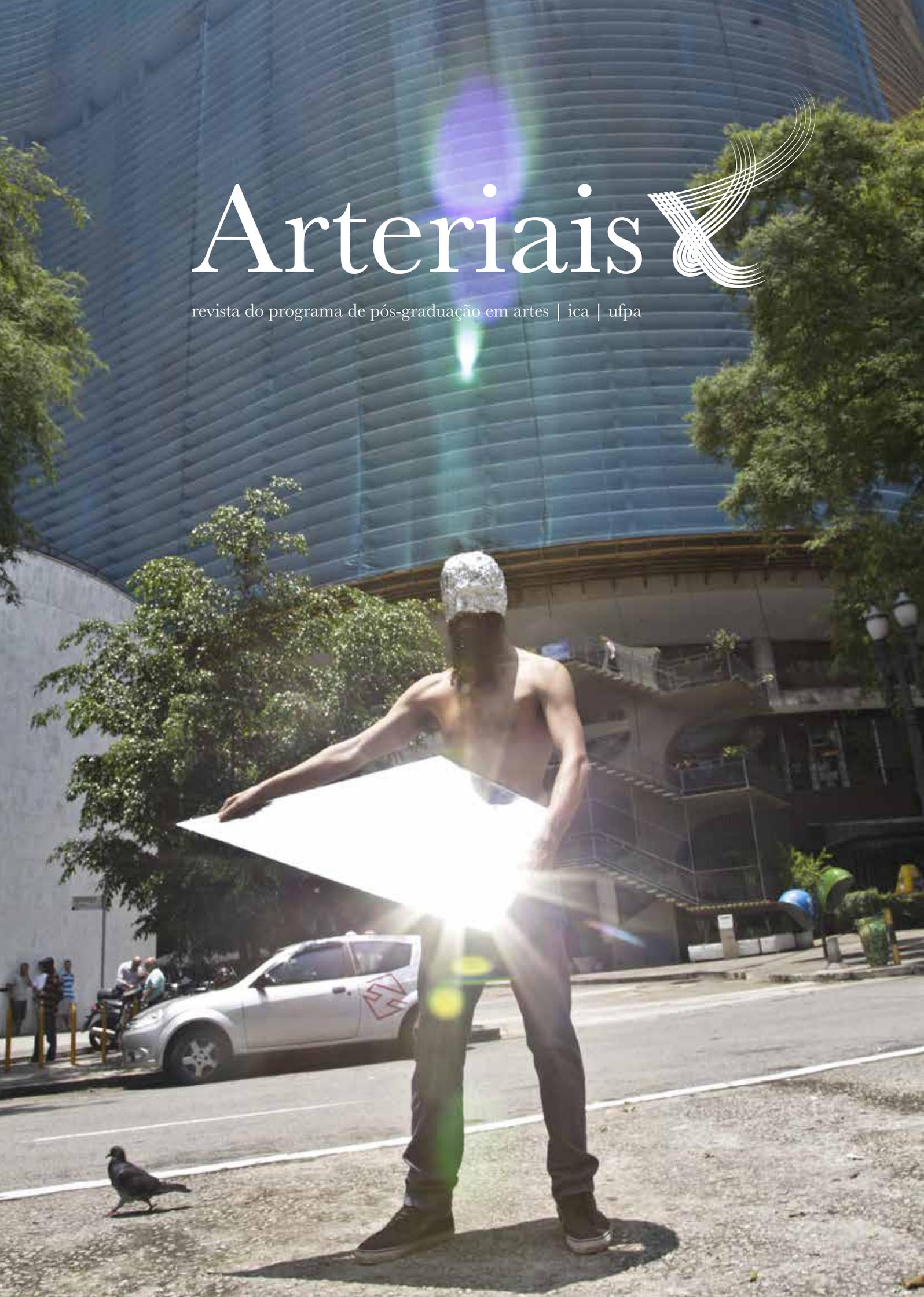


# Arteriais

revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa



## Realização



Esse projeto foi contemplado pelo Programa de Estímulo às Artes Visuais - Revistas

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

# Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

---

MANESCHY, Orlando (org.)

Revista Arteriais, Ano 01, n. 02 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação  
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, agosto de 2015  
182 p.

ISSN 2446-5356

- |                  |                              |
|------------------|------------------------------|
| 1. Artes Visuais | 2. Artes Cênicas             |
| 3. Música        | 4. História e Teoria da Arte |

I. Universidade Federal do Pará

---

# ARTERIAIS >>>

Ano 01 | n. 02 | 2015

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos - Portal de Revistas Científicas da UFPA

## **Reitor**

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

## **Vice-Reitor**

Horácio Schneider

## **Pró-Reitor de Pesquisa**

Emmanuel Zagury Tourinho

## **Diretor de Pesquisa**

Germana Maria Araújo Sales

## **Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte**

Adriana Azulay

## **Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte**

Joel Cardoso

## **Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes**

Sonia Maria Moraes Chada

## **Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes**

Miguel Santa Brígida

## **Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional**

Olinda Charone

# FICHA TÉCNICA

## **Editores científicos**

Orlando Maneschy | Wlad Lima

## **Editores responsáveis**

Carol Magno | Keyla Sobral | Wagner Alonso

## **Comitê editorial**

Joel Cardoso Silva | Orlando Maneschy | Wlad Lima

## **Conselho Editorial**

### **Visuais**

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.  
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.  
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.  
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.  
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.  
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.  
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.  
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.  
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.  
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.  
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

### **Musicais**

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.  
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.  
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.  
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.  
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.  
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.  
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.  
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.  
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.  
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

### **Cênicas**

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.  
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.  
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.  
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.  
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

**Revisão:**

Joel Cardoso Silva | Carol Magno

**Tradução:**

John Fletcher

**Revisão Técnica:**

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

**Programação Visual:**

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

**Diagramação:**

Breno Filo

**Capa:**

Arthur Scovino, Caboclo Meio-Dia, fotoperformance para Bazaar Art.  
Foto Fabio Motta, 2015.

**Agradecimentos:**

Arthur Scovino  
Almeirinda da Silva Lopes  
Leticia Castro Simões  
Ricardo Perufo Mello  
Antonia Pereira  
Aníbal Pacha Correia  
Bruce Cardoso de Macedo  
Débora Cavalcante Cardoso  
Hellen Katiuscia de Sá Conceição  
Jaqueline Cristina Souza da Silva  
José Ailton de Carvalho Arnaud  
Maridete Daibes da Silva  
Priscila Romana Moraes de Melo  
Laura Janeth Rubiano Arroyo  
Stefanie Freitas  
Cristina Capparelli Gerling  
Ricardo Bordini  
Bruno Ângelo  
Tadeu Moraes Taffarello  
Lígia Formico Paoletti  
Clayton Vetromilla  
Mauro Chantal

# SUMÁRIO

<b>Apresentação - O que é possível na Arte?!</b>	10
<b>Portfólio</b>	13
Arthur Scovino	
<b>A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial</b>	32
Almerinda da Silva Lopes	
<b>Notas videográficas: o gesto altermodernista na obra "365 Day Project" de Jonas Mekas</b>	43
Leticia Castro Simões	
<b>Os caminhos da pesquisa em poéticas visuais através de uma prática pessoal em pintura</b>	50
Ricardo Peruffo	
<b>O Teatro de Pesquisa ou a Pesquisa no Teatro: o projeto Gênero e Identidade</b>	58
Antonia Pereira	
<b>A experiência artística e a vivência de um processo coletivo em sala de aula no Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Pará</b>	68
Aníbal Pacha Correia	
Bruce Cardoso de Macedo	
Débora Cavalcante Cardoso	
Hellen Katiuscia de Sá Conceição	
Jaqueline Cristina Souza da Silva	
José Ailton de Carvalho Arnauld	
Lourdes Maria Carrera Guedes	
Maridete Daibes da Silva	
Priscila Romana Moraes de Melo	
<b>Cuerpos sensibles: mujeres en la acción performática latinoamericana</b>	81
Laura Janeth Rubiano Arroyo	
<b>Reflexões sobre a modelagem como estratégia de estudo: relatos de duas investigações com estudantes de graduação e pós-graduação</b>	90
Stefanie Freitas	
Cristina Capparelli Gerling	

<b>Composição: análise e síntese, sistemas, princípios e técnicas</b>	107
Ricardo Bordini	
<b>Ensaio sobre a construção hermenêutica de um tempo narrativo em música</b>	116
Bruno Angelo	
<b>Intertextualidade e intermusicalidade na paródia “L’uom di sasso..,”</b>	133
Tadeu Moraes Taffarello	
Lúgia Formico Paoletti	
<b>A música erudita vista por compositores e intérpretes brasileiros da música popular</b>	158
Clayton Vetromilla	
<b>Partitura - Quatro canções para coro infantil a duas vozes e piano</b>	168
Mauro Chantal	
<b>Instruções aos autores de textos</b>	181
<i>Instructions for the authors</i>	

## REVISTA ARTERIAIS >>> O QUE É POSSÍVEL NA ARTE?!

O que é possível na Arte?! Esse “meio” ou “fim” com que atravessamos e pelo qual somos atravessados em visualidades, movimentos e sonoridades parece não ter limites. Inatingível, posto que sem limites, embora tangível pelos sentidos. “Possibilidade” é o nome da sua pátria. Riscos sempre. Especialmente quando se escreve-criando sobre. Mas também - e quase inevitavelmente antes - quando se compõe a obra de arte.

Com seus olhos nesse duplo risco, e dele não abrindo mão, a ARTERIAIS inicia com um Portfólio e finaliza com uma Partitura - afinal, tudo começa e termina nesses aís, que aqui se configuram como potências de visualidades, movimentos e sonoridades.

O Portfólio traz o carioca Arthur Scovino, que desde 2008 vive em Salvador, onde desenvolve suas pesquisas artísticas. Scovino trabalha com performance, instalação, fotografia, objeto, vídeo e desenho. Suas investigações ocorrem através de ações performáticas e relacionais, envolvem o ambiente, a cultura e as relações afetivas e sociais. Aqui, Arthur Scovino nos apresenta algumas de suas obras do período de 2011 a 2015.

A Partitura é de Mauro Chantal, de Minas Gerais, cantor e compositor com mais de 100 títulos, todos envolvendo a música vocal. Sua peça “Quatro canções para coro infantil a duas vozes e piano” é baseada em 4 pequenos poemas da cantora Maria Lúcia Godoy.

Na escrita, Almerinda da Silva Lopes nos apresenta em Artes Visuais “A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial”, em que trata da Arte Correio, Mail Arte ou Arte Postal, articulação expressiva do século XX desenvolvida por artistas em países sob regimes ditatoriais nos anos de 1970 e meados de 1980 para dar vazão a sua produção.

Letícia Castro Simões nos leva a refletir sobre os cruzamentos entre artes visuais e linguagem cinematográfica através da análise do trabalho realizado pelo lituano Jonas Mekas, que é poeta, artista visual e cineasta.

Ricardo Perufo aborda sobre seu processo pictórico como artista-pesquisador, o que constituiu sua pesquisa em poéticas visuais, operando assim no lado de dentro das artes visuais a partir do seu processo criativo e criador.

Antonia Pereira, em seu artigo “O Teatro de Pesquisa ou a Pesquisa no Teatro: o projeto Gênero e Identidade”, no âmbito das Artes Cênicas, desenvolve ensaio sobre trabalho prático e teórico envolvendo professores e alunos da graduação e da pós-graduação na construção de encenação/instalação/performance em torno de questões de gênero e identidade.

Ainda no âmbito de trabalho teórico e prático nas Artes Cênicas, envolvendo “artistas-professores-alunos-pesquisadores”, temos o artigo “A experiência artística e a vivência de um processo coletivo em sala de aula no Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Pará”. O texto é de autoria de Aníbal Pacha, Bruce Cardoso, Débora Cardoso, Katiúscia de Sá, Jaqueline Souza, José Arnauld, Lourdes Guedes, Maridete Daibes e Romana Melo.

Laura Arroyo analisa o corpo na performance, em seu escrito “Cuerpos sensibles: mujeres en la acción performática latinoamericana”, envolvendo países como a Colômbia, o México, o Brasil, a Argentina e Cuba.

No contexto da pesquisa com universitários, desta feita no campo da Música, especificamente das Práticas Interpretativas, Stefanie Freitas e Cristina Gerling apresentam resultados de suas investigações nas “Reflexões sobre a modelagem como estratégia de estudo: relatos de duas investigações com estudantes de graduação e pós-graduação”, no instrumento piano.

A seguir, temos três artigos na abrangência da Composição Musical. O primeiro deles é de autoria de Ricardo Bordini, que em seu texto “Composição: análise e síntese, sistemas, princípios e técnicas”, investiga processos na atividade compositiva. Já o artigo de Bruno Angelo, “Ensaio sobre a construção hermenêutica de um tempo narrativo em música”, discute sobre a “ideia de tempo” na música, sob as perspectivas da fenomenologia e

teoria da metáfora. Por fim, Tadeu Taffarello e Lígia Formico Paoletti abordam a “Intertextualidade e intermusicalidade na paródia *L'uom di sasso..*”. O intuito dos autores é “revelar os procedimentos textuais e composicionais empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso..*”.

Encerrando a sessão dos artigos no campo da Música, Clayton Vetromilla, em seu texto “A música erudita vista por compositores e intérpretes brasileiros da música popular”, traz interessante discussão sobre diferenças entre os gêneros “música popular” e “música erudita”, respaldando suas reflexões em um olhar etnomusicológico.

Enfim: ei-los, os que aqui dizem sobre e constroem as possibilidades na Arte. Melhor ler e perceber, não é?!

*Os Editores*

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores



Levando os elepês de Gal para passear...  
2011

## SALVE, SALVE TODOS OS CABOCLOS DE SCOVINO!

*“Não mexe comigo / Que eu não ando só / Eu não ando só / Que eu não ando só / Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos Tupis / Sou Tupinambá, tenho os erês, caboclo Boiadeiro / Mãos de cura, morubixabas, cocares, arco-íris / Zarabatanas, curare, flechas e altares / A velocidade da luz / O escuro da mata escura / O breu, o silêncio, a espera (...)”*

*Carta de Amor - Maria Bethânia.*

Conheci a pessoa Arthur Scovino antes de o artista emergir, mas lá, já o reconhecia, lá nos reconhecemos; dessas coisas boas e raras que acontecem poucas vezes na vida. Era 2011, durante o *Festival Performance Arte Brasil* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e ficamos rapidamente amigos. De lá para cá, tive a oportunidade de acompanhar sua produção, trocar ideias, compartilhar experiências, cantar junto... Neste portfólio, venho apresentar um pouco do que Scovino traz ao mundo e ativa para nossa alegria.

O projeto *Levando os elepês de Gal para passear...* (2011), foi o que o tornou conhecido no país, por meio de uma reflexão acerca da história da música brasileira, com a re-inserção dos “Lps” (discos de vinil *Long Plays*) de Gal Costa na paisagem da cidade. Levou-os para passear, em performance, convidou pessoas para se relacionarem não só arrebatando seus “Lps”, mas por meio de fotos, vivências, texto etc., para trazê-los ao lugar do fluxo da vida, e o trabalho desdobrou-se em várias experimentações.

E foi em Salvador, no *Recanto dos Aflitos*, que Scovino encontrou, na experiência viva, o(s) caboclo(s) que passaria a acompanhá-lo! De lá, em meio a experimentos ritualísticos e observação da natureza, obras emergiram. Foi ali, na *Ladeira do Aflitos*, que observou e criou suas borboletas, saiu com seus cortejos, e germinou ideias. *Nhandrudson*, *Caboclo dos Aflitos*, *Caboclo Pena Rosa*, *Caboclo Samambaia*, *Caboclo Borboleta* irromperam dali para realizar suas missões no mundo...

Tudo partiu do *Recanto dos Aflitos* e irradiou pela cidade... A delicadeza de olhar para as coisas do mundo, para as pequenas coisas, para a transformação de uma crisálida... e perceber a alquimia no mundo... Assim foram brotando suas obras..., em sintonia com as coisas da vida. Pude observar sua casa, senti-la... vi borboletas nascendo e voando imediatamente em direção a Scovino, que me contava que isso acontecia por conversar tanto com elas. E eu vi!!! Da mesma forma, como pude assistir à sensualidade e força do *Caboclo Samambaia* com toda sua natureza selvagem. Percebi a sutileza da performance do salto do *Caboclo dos Aflitos*, que se dá em um breve e intenso segundo... Também fiz ritual do *Caboclo Pena Rosa*, abrindo seu baú e lançando suas penas ao ar, sobre minha cabeça, rogando as melhores energias, como orientou Scovino: “pedidos de questões emocionais”. Conheci *Nhandrudson*, que está trabalhando pelo coração do Brasil e pude, ainda, consultar o *Oráculo Caboclo*, tomando a cachaça preparada pelo artista, abrimos o livro *Encontros/Helio Oiticica*, sobre O Guarani, de José de Alencar, com o “pau -de-resposta”, para ver o que ali nos indicava... É na mestiçagem que tudo se dá. Sagrado e profano mesclam-se, em meio a vivências e trocas sensíveis que se materializam dentro e fora da *Casa de Caboclo*.

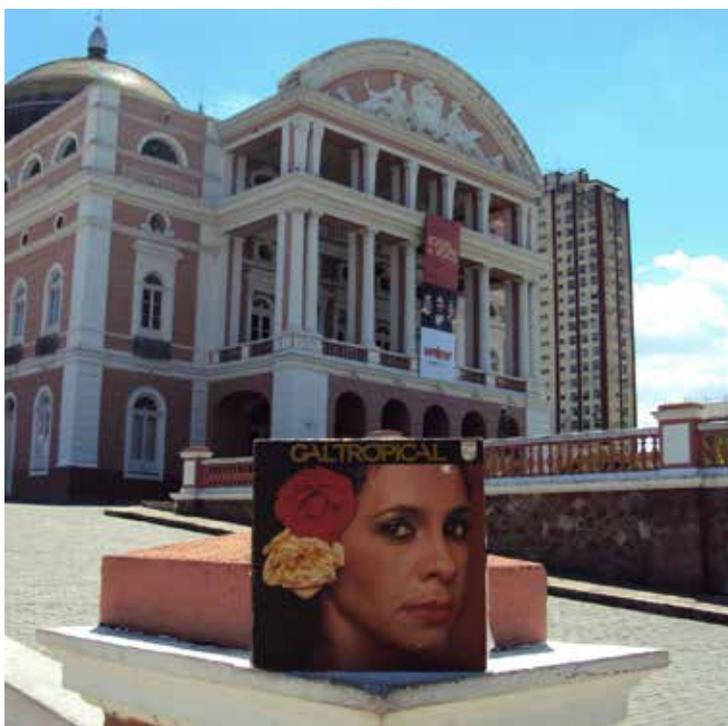
Há um irradiar de um “não sei o quê” que emerge de suas ações, de suas obras... algo telúrico..., algo que não se pode pegar porque é intangível, mas pode-se ver e experimentar. E como é bom poder sentir com os trabalhos de Scovino... Sutil e intensa, esta produção nos conclama a olhar mais além, para o que está por detrás das imagens, e buscar na delicadeza com o outro, nos pequenos gestos, um restaurar para a própria vida.

Orlando Maneschy

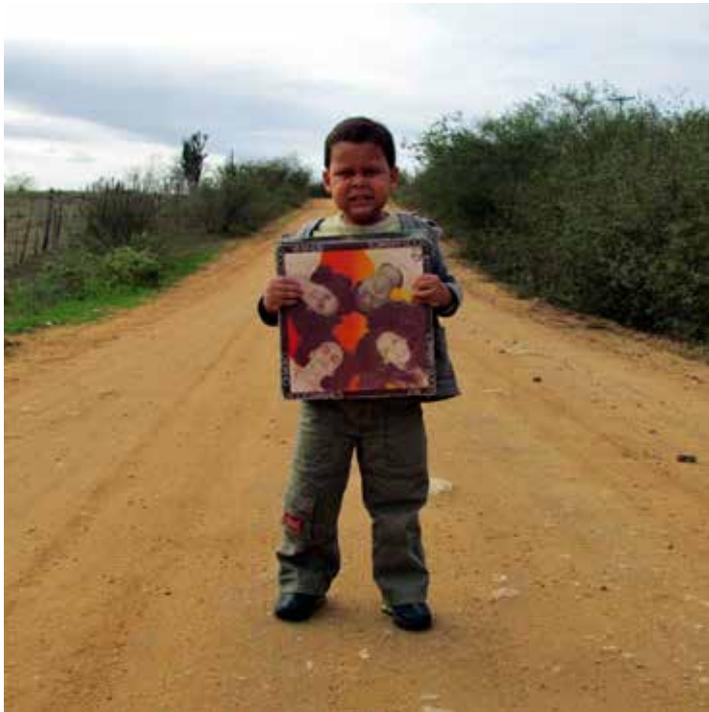
Dezembro de 2015.



Levando os elepês de Gal para passear...  
2013



Levando os elepês de Gal para passear...  
2011



Levando os elepês de Gal para passear...  
2011



Da série – Caboclo Borboleta  
2013

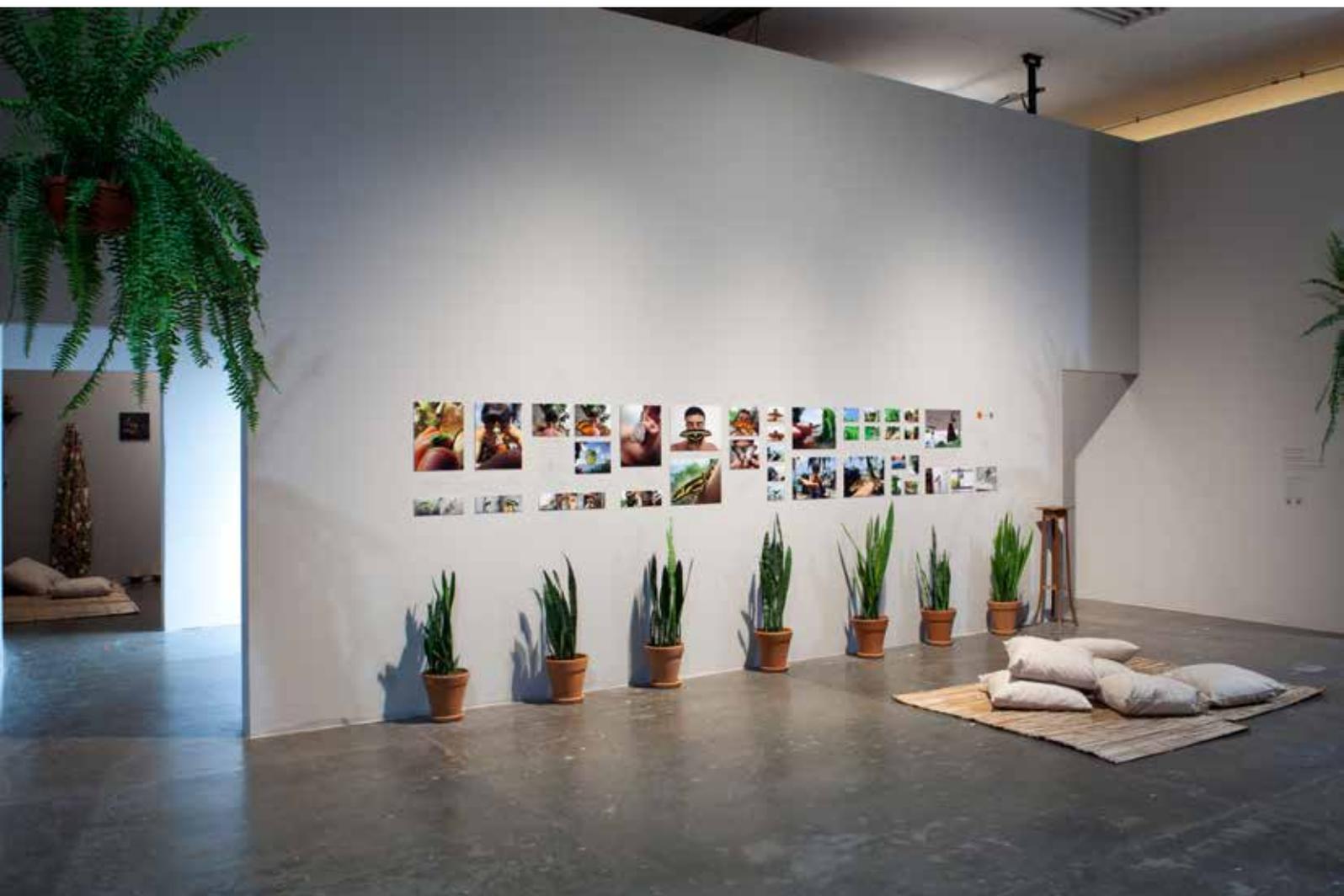


Nhanderudson – numa velocidade estonteante  
foto Aislane Nobre  
2013



Oráculo Caboclo  
foto Leonardo Pastor  
2013





Casa de Caboclo, Sala Caboclo Borboleta, 31  
(Bienal de São Paulo)  
foto Pedro Ivo Trasferetti  
Fundação Bienal de São Paulo.  
2014

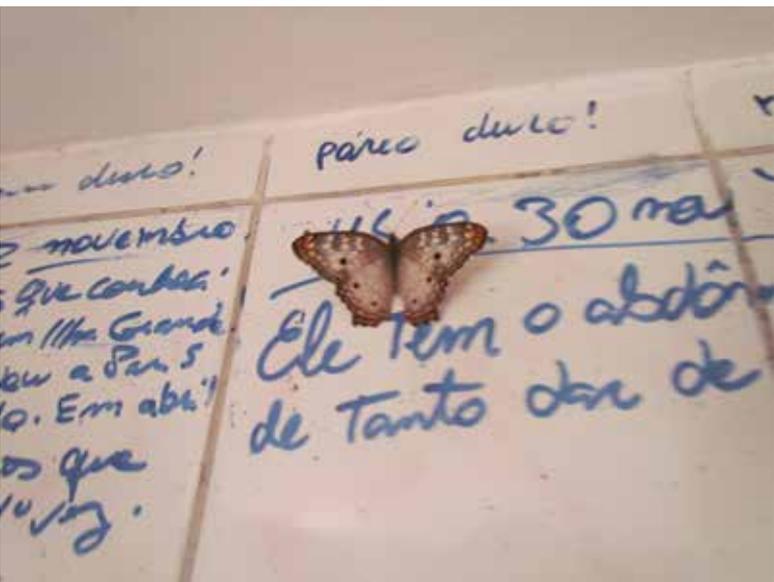


Casa de Caboclo, Sala Caboclo Pena Rosa, 31  
(Bienal de São Paulo)  
foto Leo Eloy  
Fundação Bienal de São Paulo  
2014

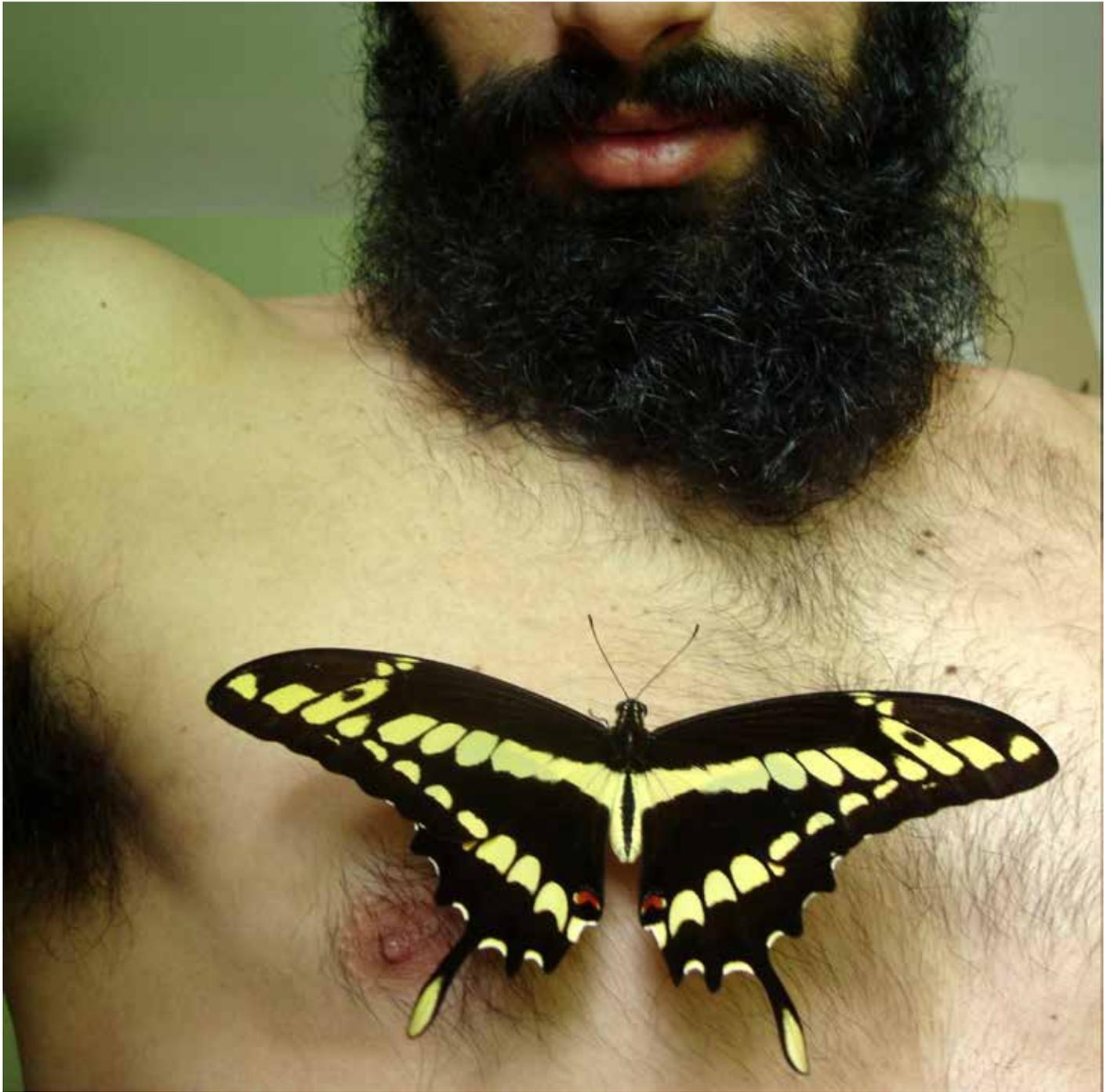


Caboclo Pena Rosa  
foto Gillian Villa  
2014





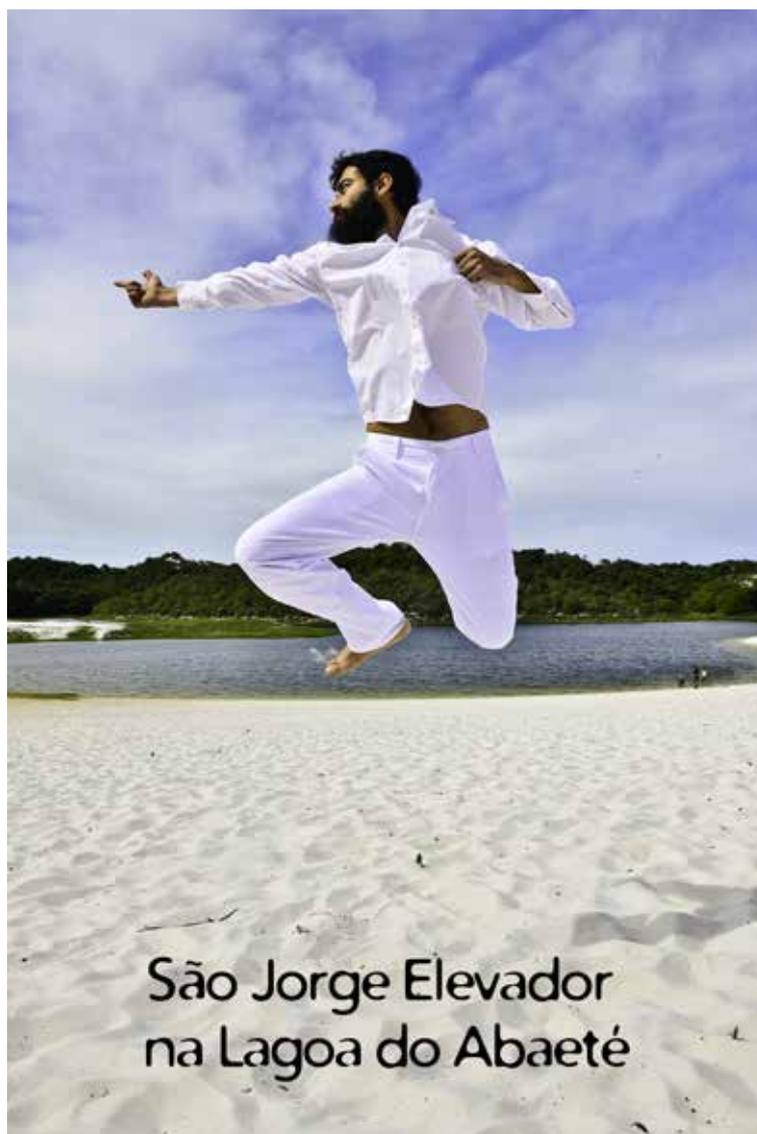
Da série – Caboclo Borboleta  
2013



Da série – Caboclo Borboleta  
2013



Oráculo Caboclo, Borboletário do SESC Pantanal, MT.  
foto Fábio Motta  
2015



São Jorge Elevador  
na Lagoa do Abaeté

Caboclo dos Aflictos – São Jorge Elevador  
(Ocupação Igreja dos Aflictos, 3 (Bienal da Bahia)  
foto Gabriel Guerra  
2014



Nhanderudson – num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico  
2014

### **Orlando Franco Maneschy (Texto).**

Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulador do Mirante - Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso – Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL – Maceió, CCBEU – Belém e MAM – Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais - MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem dentro de Caos e Efeito, com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato, 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.

### **Arthur Scovino (Portfólio).**

Nascido na região metropolitana do Rio de Janeiro, mudou-se para Salvador em 2008 para estudar na Escola de Belas Artes da UFBA. Desde então, desenvolve suas pesquisas artísticas em torno do ambiente, da cultura e das relações afetivas e sociais na Bahia, sobretudo em Salvador. Trabalha com performance, instalação, fotografia, objeto, vídeo e desenho. Investiga estética e pensamento artísticos contemporâneos através de ações performáticas e relacionais. Participou de mostras de performances, exposições individuais e coletivas. Em 2013 recebeu dois prêmios dos Salões de Artes Visuais da Bahia (Feira de Santana e Teixeira de Freitas) e em 2014 participou da 3ª Bienal da Bahia e da 31ª Bienal de São Paulo. Nos dois últimos anos foi indicado ao Prêmio PIPA. É representado pela Galeria Triângulo em São Paulo. Atualmente investiga símbolos do imaginário religioso e da miscigenação brasileira. Vive e trabalha em Salvador, BA.

# A ARTE POSTAL NA AMÉRICA LATINA: DE PROCESSO EXPERIMENTAL À REDE DE COMUNICAÇÃO E ENFRENTAMENTO AO REGIME DITATORIAL

**Almerinda da Silva Lopes**

## **Resumo**

Este texto discorre sobre uma das tendências experimentais mais contundentes e significativas do século XX, a Arte Correio, Mail Arte ou Arte Postal, porém ainda não estudada nem inserida adequadamente na bibliografia artística. Ainda que muitos artistas vivessem, em países da América Latina, que enfrentavam regimes ditatoriais, paradoxal e ironicamente recorreriam à instituição oficial de comunicação, os Correios, como estratégia para fazer chegar, de maneira rápida, barata e segura, a inúmeros interlocutores de diferentes continentes, mensagens de protesto ou de solidariedade, contra a tortura, a falta de liberdade e a interferência da censura na produção artística e cultural, entre os anos de 1970 e a metade de 1980.

## **Palavras-chave:**

Arte Correio; Arte e Crítica; Arte e Política; Arte Experimental.

Na década de 1970, em plena vigência das ditaduras militares em grande parte dos países da América Latina, a Arte Postal, Arte Correio ou Mail Art – tendência de natureza experimental e conceitual – imbuía-se de um viés irônico e conotação política, como forma de contestar a repressão e a falta de liberdade. As denominações desse processo artístico aludem tanto aos Correios – órgão do sistema de comunicações controlado pelos militares, que se tornou o principal veículo a que recorreram os artistas para enviar, subversivamente, imagens, mensagens, textos e poemas a artistas e não artistas de todas as partes do mundo, quanto ao formato de postal da maioria das postagens. A remessa dos trabalhos em suportes de papel, na maioria das vezes de dimensões idênticas ou próximas às dos cartões postais (daí a origem da denominação Arte Postal), ocorreu inicialmente em envelopes atraentes e selos

## *Resumen*

*Este artículo trata de una de las tendencias experimentales más fuertes y significativas del siglo XX, el Arte Correio, Mail Art, o Arte Postal, pero aún no estudiado o bien insertado en la literatura artística. Aunque muchos artistas vivían en países de América Latina, frente a regímenes dictatoriales, paradójica y irónicamente, apelarían a la institución oficial de comunicación, los Correos, como una estrategia para hacer llegar de manera rápida, barata y segura a los numerosos interlocutores de diferentes continentes, los mensajes de protesta o de solidaridad contra la tortura, la falta de libertad y la interferencia de la censura en la producción artística y cultural, entre 1970 y e la mediados de 1980.*

## **Palabras Clave:**

Arte Correio; Arte y Crítica; Arte y Política; Arte Experimental.

originais, criados pelos próprios remetentes, o que interferia na rotina dos Correios e gerou situações de recusa ou de devolução, segundo Luís Guardia Neto (1981). Assim, para evitar o bloqueio, desonerar a remessa e assegurar a entrega aos destinatários, sem levantar suspeita sobre o conteúdo veiculado, a postagem passou a ser feita, na maioria das vezes, em envelopes lacrados, de confecção comum e formatos padronizados, embora outras formas de remessa, como pacotes, também tivessem sido adotadas. Por não haver menção à interferência do correio no teor dos trabalhos enviados ou violação da correspondência, o binômio correio/mensagem tornou-se uma “mala direta” confiável e de alcance ilimitado para a troca de informações, entre “pessoas de todos os lugares, sem ter que viajar para manter esses contatos”, segundo alguns dos participantes do núcleo de Arte Postal, da XVI

Bienal de São Paulo (LEMOS, 1981).

Diferentemente do sistema artístico convencional, em que para expor seus trabalhos nas instituições culturais oficiais, os artistas tinham que se submeter a processos seletivos ou judicativos, privilegiando alguns em detrimento de muitos, a Arte Correio colocava-se como processo democrático e alternativo, permitindo a participação e o acesso de todos os interessados, sem passarem pelo crivo de comissões julgadoras e da crítica. Bastava postar os envios no correio, em envelopes convencionais ou criados pelos próprios remetentes, para que todo gênero de imagens e mensagens circulasse de maneira *underground* até serem entregues, seguramente, aos respectivos destinatários, pelos funcionários dos Correios, o que não deixava de ser uma grande ironia e um embate ou afronta às determinações do poder político. Mesmo sem ter tal consciência, o correio deu apoio e contribuiu para a construção e difusão dessa tendência experimental marginal ou subversiva, transformando-se em uma espécie de museu dinâmico, eficiente, de uso democrático, barato e funcional, disponível e acessível a todos, de artistas a não artistas.

Balizada nas remessas preconizadas e enviadas por futuristas, dadaístas, nas atitudes artísticas do Grupo Fluxus, e nas propostas pioneiras de Ray Johnson e Ulisses Carrión que contribuíram para o processo de desmaterialização e de mudança do paradigma estético, a Arte Correio rompia com os valores artísticos tradicionais e opunha-se ao conceito de obra de arte, enquanto produto destinado ao mercado e ao sistema artístico convencional.

Por considerarem que os processos e sistemas tradicionais não davam mais conta de abarcar a pluralidade de linguagens e a heterogeneidade de proposições e ações criativas surgidas naquele período, os mail artistas recorriam a meios, suportes e materiais alternativos e efêmeros, sem estabelecer entre eles nenhum tipo de hierarquia. Hibridizando, de maneira inusitada, diferentes códigos visuais, frases, poemas, reproduzidos ou multiplicados por meio de carimbos, processos de gravação artesanal ou de impressão mecânica, mimeógrafos e máquinas eletrostáticas, entre outros recursos tecnológicos então disponíveis, esses diferentes meios permitiam gerar seriações,

de maneira rápida e relativamente barata, para alimentar o fluxo da rede. Os artistas lançavam mão de todo e qualquer material e imagem ao seu alcance: manipulações de fotografias (de modo especial polaroides), partituras, cartões postais, envelopes e selos usados ou inventados por eles, adesivos, cópias de documentos pessoais, páginas de revistas e jornais, cartazes publicitários, entre outros dispositivos reproduzidos por meio de recursos artesanais ou tecnológicos. Tal heterogeneidade facultava a coabitação pacífica de materiais ordinários e sofisticados, imagens artísticas artesanais e extraídas dos meios de comunicação de massa, com as quais postularam um variado jogo de práticas, atitudes, procedimentos e ações propositivas e experimentais, que deram origem a objetos e imagens, que em certos casos pareciam se configurar ou dialogar com o conceito de *ready made*.

Esse processo de formulação imprevisível, "anartístico" (ou antiestético?) se insurgia contra os valores estéticos sacralizados, relativizava os conceitos ainda em vigor de "bem feito", "bem acabado", "de perenidade", "de obra única", e até de "artista", justamente numa época em que o mercado de arte se fortalecia, supervalorizando os processos tradicionais e as produções anacrônicas, em especial a pintura. O caráter experimental e a formulação heterogênea, híbrida e multimídia da Arte Postal contribuíam, portanto, para o processo de desestetização, a dessacralização do objeto artístico, problematizando e volatizando o conceito de obra de arte.

Inserindo-se na fronteira entre arte e antiarte, as propostas de Arte Postal abarcavam mensagens, imagens e textos metafóricos, imbuídos tanto de um acento crítico, quanto de tom jocoso. Por meio deles, os artistas pleiteavam ironizar ou denunciar os excessos, a falta de liberdade e a opressão política, mas também compartilhar ideias, solidariedade e alteridade, o que a colocava como "mecanismo de uma diluição progressiva e acelerada da arte na vida" (PONTUAL, 1973, p.45). Não se pode deixar de considerar ainda, a repetição, diversificação de processos e materiais, paradoxos visuais e linguísticos, ações e mensagens metafóricas criadas pelos mail artistas, artifícios que visavam dificultar a decifração dos códigos ou a tradução do conteúdo irônico ou crítico das mensagens veiculadas,



Figura 1 – Clemente Padín (Uruguai). Prisão, 1973–1990. Selos postais. Acervo: Bibliothèque Kandinsky– Centre de documentation et de recherche du Musée National d’Art Moderne (CCI), Paris, França.

escamoteando assim o controle da censura.

As postagens se faziam acompanhar da solicitação aos destinatários (quase sempre no verso dos cartões postais), de que esses interferissem sobre os trabalhos recebidos e os reenviassem, a seguir, a outros receptores valendo-se do mesmo suporte, para não interromper a rede de comunicação. Se isso afirmava a insignificância da autoria gerava, ainda, um processo de partilha sem precedentes, regras ou limites previamente definidos, justamente numa época em que as formas de comunicação interpessoal eram vigiadas, ou tinham sido desarticuladas e punidas pelos ditadores. Circulando, assim, à margem das instituições culturais especializadas, e postulando a troca e compartilhamento de ideias e informações, com interlocutores de todas as partes do mundo, a Arte Postal transformava-se em “uma grande obra coletiva de muitos autores, não possuindo hierarquias”, propondo “abalar, assim, a noção de autor único” e de originalidade (CAUQUELIN, 2010, p.113).

Gerava, portanto, uma espécie de comunidade global de comunicação e democratização da arte, articulada em torno dos mesmos interesses, desejos, anseios, nexos e entendimentos, sem preocupação com a originalidade, autoria e hierarquia. O objetivo principal dessa rede rizomática era a eficiência, visando assegurar a circulação e recepção de ideias transgressoras, e que fosse difícil de controlar e interromper pela censura ditatorial.

Segundo os próprios signatários, o significado da Arte Postal não se centrava na qualidade dos trabalhos produzidos e enviados, na unidade formal e estética, na afirmação do poder e da autoria, mas na eficácia na comunicação, para que a mensagem fosse entendida e cumprisse seu papel sociopolítico, seja como “denúncia à ameaça iminente da catástrofe”, seja como enunciativa da reflexão individual ou coletiva sobre “os problemas da própria arte contemporânea” (PLAZA, 1981, p. 8).

Curiosamente, na impossibilidade de impedir e retirar de circulação os trabalhos de arte postal, pelo menos até sua institucionalização, a censura voltou-se, principalmente, para as obras convencionais, retirando do circuito oficial e confiscando exposições inteiras ou objetos de artes visuais, textos, poemas, peças teatrais, músicas, cujas mensagens e códigos visolingüísticos tiveram seu teor irônico ou crítico decodificado pelas instâncias repressoras. Os espaços culturais especializados em selecionar e estabelecer valores estéticos acabariam se tornando, assim, alvo de maior controle da censura, com ameaças e perseguições, interrogatórios, processos jurídicos, que culminariam com a prisão e tortura de organizadores de algumas mostras e de artistas que delas participavam.

Isso ajuda a entender a eficácia das estratégias adotadas pelos artistas postais, assegurando que as respectivas produções escapassem da interdição e se transformasse em um processo

subversivo de comunicação, pelo menos no período que antecedeu a sua institucionalização.

No caso específico do Brasil, após a decretação do Ato Institucional nº 5 (dezembro de 1968) aumentava o recrudescimento político, com os órgãos repressores exercendo severo controle civil e vigilância sobre a produção artística exibida em museus e outros espaços culturais. Em nome da manutenção da Segurança Nacional, a censura não economizaria na tinta, para aplicação de penalidades aos chamados “opositores do regime”, como foi o caso do fechamento da II Bienal da Bahia, logo na sua abertura (1968); o cerceamento e ameaça à diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, caso mantivesse a decisão de enviar a VI Bienal de Jovens de Paris (1969), as obras dos artistas selecionados para representarem o Brasil no evento, de autoria de Antônio Manuel, Carlos Vergara, Antônio Dias, Cildo Meireles, João Câmara, impedindo assim que os trabalhos desses e de outros artistas saíssem do país.

Esse último episódio gerou polêmica e protestos de críticos, como Mário Pedrosa, instituições culturais e representações de classe, alcançando repercussão internacional que culminou com o boicote à Bienal de São Paulo, realizada naquele mesmo ano. Ainda mais polêmica seria a invasão pelos agentes federais, do IV Salão Global de Inverno, em Belo Horizonte, exigindo a retirada da pintura premiada *Penhor e Igualdade*, de autoria do jovem estudante da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Lincoln Volpini (1976). Apesar da divergência de opiniões no meio jurídico, e de protestos em diferentes regiões brasileiras, o episódio não poupou do interrogatório até o júri de premiação, sendo o jovem artista condenado à prisão.

Esses e outros acontecimentos aceleraram ainda mais a diversificação de processos e práticas experimentais, sendo que algumas delas, mesmo de outra natureza e prescindindo do correio, circularam clandestinamente e de maneira similar à arte postal, ou seja, com o mesmo intuito de veicularem mensagens irônicas ou de protesto à realidade sócio-política do país.

Vale citar entre outros casos, as ações experimentais de Artur Barrio (1945), conhecidas como *Situações* (1969) e *Trouxas Ensanguentadas* (1970), envolvendo detritos, papel higiênico,

objetos e materiais orgânicos, bem como a série *Inserções em Circuitos Ideológicos* de autoria de Cildo Meireles (1949). O primeiro provocaria a polícia, por ocasião do evento *do Corpo à Terra* (1970), lançando nas águas poluídas do ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte - conhecido ponto de desova pelos agentes federais de cadáveres dos presos políticos - aproximadamente quatorze “trouxas de sangue e dejetos”, conhecidas como *Trouxas Ensanguentadas* (1970). Em seguida iria espalhá-las também por diferentes pontos da capital mineira e do Rio de Janeiro, simulando na configuração formal desses pacotes ou trouxas de tecido ensanguentado e amarrado com cordas, corpos de cadáveres torturados até à morte e esquartejados, deixando a polícia em polvorosa. Suspeitando tratar-se de possíveis extermínios ou de bombas, ao receber ligações de pessoas que encontravam as trouxas, a polícia dirigia-se para esses locais com grande aparato especializado em desativar explosivos. Mas, vale mencionar que, fotografias, desenhos, esboços e outros documentos gerados a partir dessas e outras “situações” e *performances* críticas ou irônicas foram transformadas em seguida por Barrio em cartões postais, com os quais participou ativamente do movimento de arte postal e, posteriormente, em arquivos documentais, livros de artista e instalações.

Cildo Meireles, por sua vez, inseriu inusitados anúncios nos classificados dos jornais; falsificou ou interferiu clandestinamente no papel moeda e em outros emblemáticos ícones do capitalismo, para ironizar o poder do dinheiro e protestar contra a interferência do imperialismo americano na vida política e cultural brasileira. A circulação subterrânea e anônima de cédulas de *zero dólar* e de garrafas de Cola-Cola, sobre as quais o artista grafou, de maneira subterrânea com tinta branca transparente, sobre o vasilhame vazio a frase de ordem: “Yankees, go home”, tom de advertência imbuído de idêntico autoritarismo impingido ao povo brasileiro pelos militares. A grande ironia era que a frase tornava-se legível apenas quando a garrafa estava cheia e era posta em circulação pelo próprio fabricante, até chegar ao consumidor, sem que se desse conta de tal interferência burlesca. Tanto as garrafas modificadas, quanto as notas de dinheiro falsificadas pelo artista acabariam ironicamente adquirindo um valor de mercado

muito superior ao da moeda e ao do conteúdo da mais universalizada marca industrial americana.

Mesmo sem ter a intenção de estar criando objetos de arte, na trilha aberta pelo *ready made* Duchamp, essas ações irônicas acabariam sendo absorvidos pelo mercado e indo parar em acervos de museus e coleções públicas e privadas, o mesmo ocorrendo com as cédulas de *zero dólar* e de *zero cruzeiro*, comercializadas clandestinamente, em plena ditadura militar, como qualquer produto contrabandeado, em bancas de camelôs do Rio de Janeiro, também por um valor muito superior ao do câmbio da moeda oficial. Nesses produtos criativos, o artista questionava também a inserção e imortalização de vultos históricos estampados nas notas de papel moeda, trocando-os por representações de índios e alienados, para chamar atenção para essas minorias esquecidas à mercê da sorte e ignoradas pela maioria.

E para evitar que o caso da tortura e morte do jornalista Vladimir Herzog nos porões do antigo Doi-Codi (em outubro de 1975) caísse no esquecimento, Cildo Meireles carimbou sobre as cédulas de um cruzeiro - e, portanto, aquelas de maior circulação no país - a interrogação: "Quem matou Herzog?", contestando o arquivamento dos autos do processo, mediante a versão forjada pelos torturadores de que o jornalista havia se enforcado na prisão.

A obra do artista acabaria se tornando a forma mais contundente de denúncia e de inquirição aos assassinos do jornalista, gerando uma onda de protestos e inquirições que tanto contribuíram para abalar ainda mais a legitimidade da ditadura e para a sua derrocada, como para o esclarecimento da verdade, mesmo que tardiamente.

A circulação das obras de Cildo Meireles portando mensagens de denúncia e protesto gerou igualmente uma rede de comunicação de proporções incomensuráveis e de controle imprevisível, tornando inócua qualquer tentativa dos militares de retirar de circulação as peças. Até porque, na mesma proporção em que as garrafas e cédulas eram recolhidas, o fluxo era realimentado pelo artista com novas remessas, sem que, no entanto, sua identidade fosse revelada na época, peculiaridade que não deixa de ter relação com a Arte Postal.

Outros artistas postais e poetas visuais, tais

como Eduardo Kac, Alberto Harrigan, Hudinilson Júnior, Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Ota, Glauco Matoso, Bráulio e Ulisses Tavares, Tanussi Cardoso (restringindo-nos aqui apenas aos brasileiros), iriam se posicionar, na época, contra a degradação ambiental e o consumo da energia atômica, alertando para as ameaças à vida humana, recorrendo a diferentes estratégias. Por meio de *performances* e *happenings* assumiram posição contrária à construção da Usina Nuclear de Angra dos Reis, no litoral do Rio de Janeiro, pelo governo militar. Protestaram também contra todo tipo de preconceito, discriminação ou tabu, fosse ele de ordem racial ou de gênero. Essas ações, que assumiam não raramente um viés irônico ou bem humorado, eram fotografadas e filmadas, sendo que as imagens e mensagens geradas foram reproduzidas ou amplificadas por meios baratos e de alta rentabilidade, recorrendo à impressão *offset* e às máquinas eletrostáticas. Enviados a colegas e a outros destinatários, para que interferissem sobre fotografias, desenhos, colagens, palavras, frases, geradas muitas vezes por simples carimbos de borracha. Tal interferência permitia recriar e recodificar, democrática e livremente o trabalho recebido, pois como bem observa Didi-Huberman, (2012, p. 23) tal partilha era um meio de se subverter a arbitragem, escolhas e determinações unilaterais.

### **DA CIRCULAÇÃO SUBVERSIVA À INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE POSTAL**

Como processo de oposição à realidade política vigente, a produção e veiculação de Arte Postal iria assumir destacada posição na América do Sul, valendo citar, entre muitos outros, os nomes de: Clemente Padín e Jorge Caraballo (no Uruguai), Liliana Porter, Edgardo-Antonio Vigo, Graciela Max, Luís Camniter, Juan Carlos Romero e Horácio Zabala (na Argentina), Jonier Marin (na Colômbia), Cesar Toro Montalvo (Peru), Diego Barboza (na Venezuela), Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn e Damaso Ogaz (no Chile, o último radicado na Venezuela). Um incontável número de reconhecidos artistas brasileiros, a maioria dos quais ainda atuantes também revelou significativa contribuição, tanto no país quanto nos principais eventos internacionais: Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Daniel Santiago, Pedro Lyra, Gabriel Borba, Hudinilson Jr., Gilberto Prado, Mário Ishikawa,



Figura 2 – Juan Carlos Romero (Argentina). La Realidad Subterranea, 1976.  
Xerox de envio postal.

Unhandeijara Lisboa, Regina Vater, Regina Silveira, Anna Bella Geiger, Vera Chaves Barcelos, Julio Plaza, Cláudio Tozzi, Alex Vallauri, Bené Fonteles, Leonhard Frank Duch, Ismael Assumpção, para não citar outros. Embora predominasse entre eles a tendência de recorrer à Arte Postal como meio de protestar contra a opressão, foco principal deste texto, alguns, no entanto, talvez por receio de sofrerem algum tipo de represália, ou por convicções pessoais, recorreram à rede postal para enviar a artistas e instituições de diferentes partes do mundo imagens de outra natureza ou postais de sua produção pictórica ou gráfica. Tais envios não deixariam também de ser estratégias eficazes de divulgação e veiculação da arte brasileira, em uma época em que esta era pouco conhecida internacionalmente e em todas as formas de comunicação eram cerceadas ou haviam sido interrompidas. Outros artistas engajaram-se na rede de arte postal e produziram trabalhos de cunho crítico ou irônico, por curtos espaços de tempo, ou de maneira intermitente,

isto é, intercalando imagens de cunho político, com trabalhos de outra natureza e temáticas variadas.

Mas a Arte Correio, enquanto rede estrategicamente subterrânea adotada pelos artistas e poetas visuais para burlar a censura, iria manter-se por pouco tempo na clandestinidade. Apesar da constante ameaça e perseguição àqueles que burlassem a ordem e dos casos de prisão e enquadramento pelos órgãos repressores, os artistas logo passariam a expor trabalhos de Mail Art, tanto de autoria dos organizadores das mostras, como os que eram recebidos de interlocutores de todas as partes dos respectivos países ou mesmo postados em países de diferentes continentes. Acreditavam que, ao tornarem públicas tais produções, facultariam o acesso e o diálogo com novos públicos. Tal decisão seria motivo suficiente para que os brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago fossem presos pela Polícia Federal, no dia da abertura da *II Exposição Internacional de Arte Correio em Recife* (1976), montada por eles no *hall* de entrada do edifício-

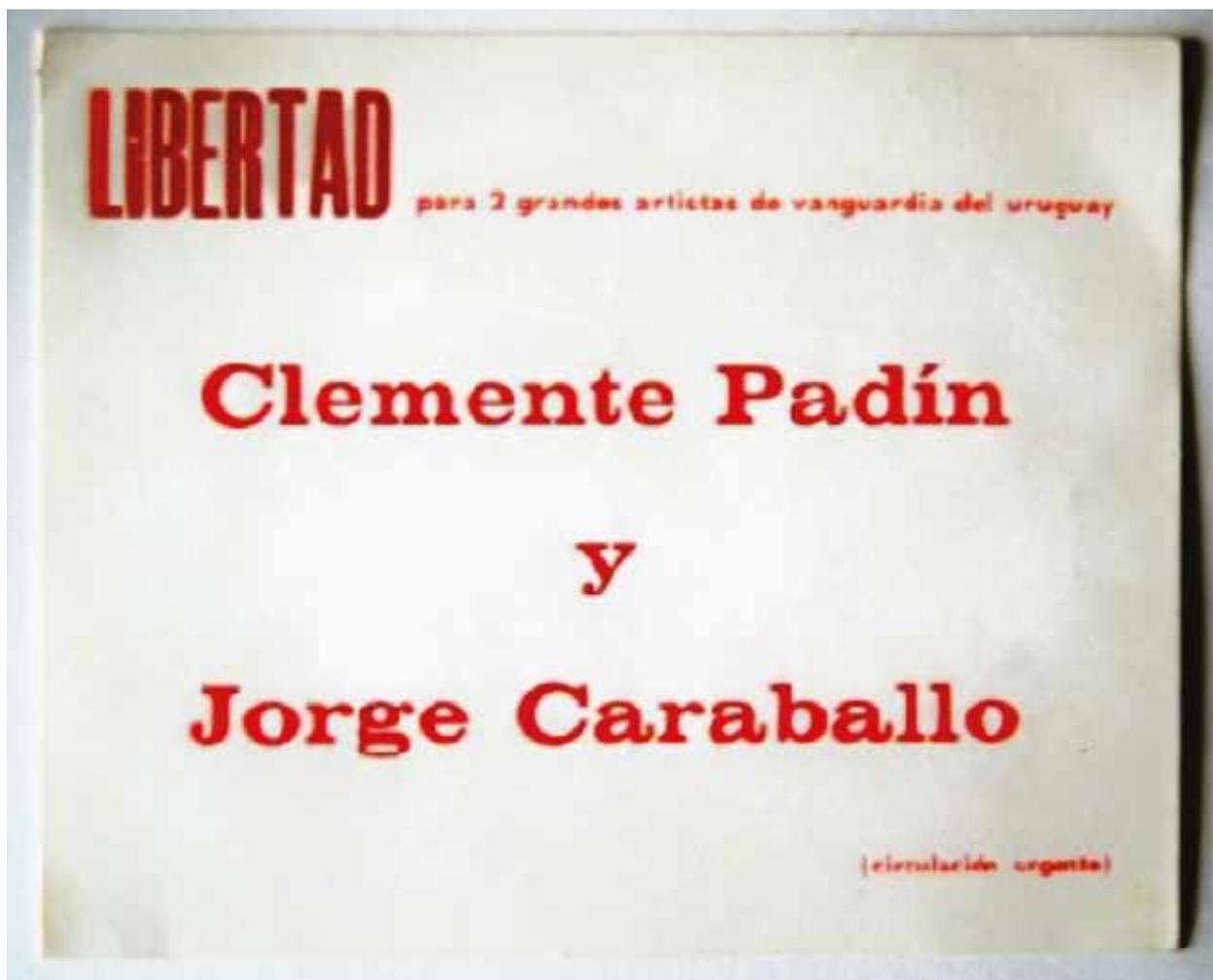


Figura 3 – Damaso Ogaz (Santiago, Chile, 1924, Caracas, Venezuela, 1990).  
Liberdad para Padín e Caraballo, 1977.  
Envio postal de cartão desenhado pelo artista. Acervo: Bibliothèque Kandinsky– Centre de documentation et de recherche du Musée National d’Art Moderne (CCI), Paris, França.

sede dos Correios, na capital pernambucana. Analogamente, os uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo, tiveram as respectivas prisões decretadas, obras apreendidas e destruídas, exposições por eles organizadas fechadas. Esses e outros nomes se tornariam também alvo de perseguições, o que confirma a difícil relação dos governos ditatoriais com a arte.

A prisão de Padín e Caraballo (entre 1977 e 1979), pelas “Fuerzas Armadas”, gerou protestos e a mobilização pública pela libertação dos dois artistas e poetas, não apenas no âmbito local, mas alcançou enorme repercussão internacional. Ao contrário do que esperava o governo golpista daquele país, a penalidade não dirimiu nem afastou os artistas de seus ideais, nem foi capaz de impedir que os mesmos continuassem a

participar de mostras internacionais. Contribuiu também para consolidar ainda mais o grau de afinidade, colaboração e compartilhamento de imagens e mensagens entre artistas de todo o continente e até de países europeus, muitos dos quais sequer se conheciam, estabelecendo uma verdadeira rede de solidariedade aos artistas, que culminaria com a criação da Associação Uruguiaia de Artistas Postais (1983). A entidade e as estratégias adotadas para o fluxo de comunicação exerceram papel significativo, tanto para a coesão de seus signatários, quanto repercutiram, de alguma maneira, “no processo de democratização do país, governado por uma ditadura fascista” (PADÍN, 1988).

No Brasil, à medida que redobrava o controle da censura, a perseguição e a tortura militar,



Figura 4 – Paulo Bruscky (Recife, PE, Brasil).  
O que é arte? Para que serve?, 1978.  
Registro fotográfico de performance (Recife).  
Acervo Paulo Bruscky.

intensificava-se na mesma proporção a mobilização das massas, em forma de movimentos estudantis e sociais, com representatividade das diferentes categorias profissionais, inclusive da classe artística. Além de destacado papel nos embates e nas denúncias contra os excessos cometidos pelos ditadores, esses movimentos iriam contribuir também, como já citado, para a gradativa perda de legitimidade, que levaria à queda do regime militar, sendo que a veiculação de imagens, objetos e mensagens artísticas de cunho político não deixaria de exercer algum papel nesse processo.

A Arte Postal revelou-se, portanto, uma eficiente forma de protesto e de denúncia ao controle da censura sobre o processo criativo, prisão de artistas e destruição das obras tachadas de subversivas, simplesmente por ironizarem os desmandos do poder. Foram os casos já citados.

O fechamento da supracitada *II Exposição Nacional de Arte Correio em Recife*, seguida da prisão dos organizadores acabaria se tornando pretexto para uma série de trabalhos que Paulo Bruscky e Daniel Santiago iriam realizar, individual ou conjuntamente, de modo especial ações performáticas repletas de ironia. Uma dessas ações consistiu em escrever nos muros do Museu de Arte Moderna de Recife, a frase: *A Arte não pode ser presa*, pouco antes da inauguração de uma mostra de arte convencional, que contaria com a presença de membros do governo e das elites locais. Constrangidos com a reação de Bruscky e temendo que os convidados vissem tal interferência nas paredes externas do Museu, os funcionários da instituição trataram logo de tentar apagar a mensagem de protesto. Porém, quanto mais imprimiam força para fazer desaparecer as palavras, mais a frase se tornava legível, acabando por impregnar-se e gravar-se sobre o reboco da parede.

Em uma de suas ações performáticas realizadas em 1978, o artista instigava o público a refletir sobre a arte, perambulando com um cartaz preso ao pescoço contendo a indagação: O que é Arte e para que serve? Em outra proposição não menos irônica, *Limpos e Desinfetados* (1984), Paulo Bruscky e Daniel Santiago desfilaram lado a lado pelas mesmas ruas da capital pernambucana, portando faixas de papel apropriadas por eles de

vasos sanitários de um hotel. As tiras de papel, com tal expressão impressa e usualmente inserida nas louças sanitárias para fazer crer que foram higienizadas, acabariam transformadas pelos artistas em uma espécie de faixa com que se costuma condecorar as vencedoras dos concursos de beleza, mas também era o principal atributo dos retratos presidenciais, inseridos nas repartições públicas. A *performance Limpos e Desinfetados* metaforizava, assim, o discurso dos repressores para justificar as sessões de tortura impostas aos presos políticos, muitas vezes até a morte: “limpar” o país da ação dos “inimigos da nação”, como eram nomeadas as vozes dissidentes.

Em outra *performance*, Paulo Bruscky apresentou-se “embrulhado, lacrado e selado”, como qualquer remessa postada no correio, esperando que alguém abrisse o pacote e desvelasse o conteúdo. O ato de participar, desembulhando o pacote surpreendia o interlocutor ao se deparar com a artista com a boca amordaçada, que assim se referiu ao significado de sua ação: “A minha mensagem é a de que todos percebessem toda a repressão que sofri, inclusive sendo preso por diversas vezes, por realizar a minha Arte-Correio” (BRUSCKY, *apud* D’OLIVEIRA, 1981).

Essas e outras ações performáticas foram registradas em fotografia e vídeo, e as imagens geradas editadas e serializadas por processos em *offset* e máquinas eletrostáticas, dando origem a inúmeros livros de artista e a trabalhos postais enviados a destinatários brasileiros e estrangeiros, com o propósito de denunciar a repressão e a censura feita e para angariar o apoio e a solidariedade internacional para a restituição da democracia na América Latina.

Se a rebeldia e a transgressão são peculiares à natureza da arte, em plena ditadura militar a ideia de subversão assumiu um significado ainda mais contundente e provocativo, elevando a Arte Postal a instrumento de oposição e crítica ao controle que os militares exerciam nas instituições culturais, fazendo valer a “insubordinação às regras, às leis e ao que é aceito como norma por um determinado grupo do sistema” (MILLIET, 2004).

O envio de trabalhos de Mail Art a diferentes receptores interativos, gerou um processo de criação compartilhado ou coletivo, de natureza experimental, alternativa, anárquica,



Figura 5 – Daniel Santiago e Paulo Bruscky (Recife, PE, Brasil).  
Limpos e desinfetados, 1976.  
Offset de registro de performance (Recife).  
Acervo Paulo Bruscky.

desmaterializado, processual, inacabado, isto é, em permanente transformação, renovação e ressignificação. Essa verdadeira “obra aberta”, sobre a qual interferiam sem constrangimento, limites ou determinações potenciais receptores, acabaria imbricando nessa vasta imagética e mensagens acumuladas, diferentes tempos, espaços e memórias, antecipando a ideia de arquivo. Isso se explica, porque se alguns remetentes esperavam receber de volta os trabalhos repletos de interferências, outros solicitavam que após interagir com o trabalho recebido não o fizesse retornar, nem o vendesse, podendo ficar sob sua posse, ou descartá-lo, dando origem a diferentes arquivos privados, muitos dos quais adquiridos mais recentemente por instituições públicas.

As premissas de uma arte anticomercial e avessa à institucionalização logo se revelariam utópicas, pois a Arte Postal resistiu muito pouco tempo

como processo subversivo de livre circulação de ideias poéticas e políticas. Ainda no final da década de 1970 seria institucionalizada, passando a ser exibida como qualquer produto artístico nos espaços que antes rechaçara. Ao penetrar em grande estilo na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), no Núcleo especial destinado pelo curador geral do evento, Walter Zanini – um dos mais convictos teóricos e entusiastas do que chamou de “mais notável fenômeno da vanguarda internacional naquele momento” (1978, p. 32) – a Arte Postal adquiria o estatuto de arte, passando a ser disputada no mercado, como qualquer produto cultural.

Reunindo artistas e poetas visuais de diferentes origens, formações e trajetórias – de iniciantes e desconhecidos a nomes estabelecidos em todo o território latinoamericano, a Arte Postal mais do que intenção poética, instituiu-se como processo

informativa e interpessoal, que “encurtou as distâncias entre os povos e países”, como observou Paulo Bruscky. Gerou novas formas de protesto e de denúncia, injetando doses de ironia ou humor no período cinzento de autoritarismo e de repressão ditatorial.

Entretanto, apenas nos últimos anos surgiram algumas esparsas investigações e publicações acadêmicas sobre a arte postal, o que segundo Cristina Freire iria coincidir com “a abertura dos arquivos constituídos pela repressão militar, no Brasil, na Argentina e no Chile, entre outros países da América Latina”, o que certamente poderá contribuir, de alguma maneira, para “retificar a história oficial” (FREIRE, 2006, p. 74).

Por essas e outras razões resta ainda muito a pesquisar, considerando que os acervos sob a guarda das instituições culturais permanecem esquecidos ou ignorados. Salvaguardadas as devidas especificidades dos meios e de veiculação e recepção, a Arte Correio embora se instituisse como forma de comunicação, acabaria por antecipar, grosso modo, o intercâmbio promovido pelas redes sociais para divulgação, denúncia e troca de mensagens e informações.

## REFERÊNCIAS

BRUSCKY, depoimento a D’Oliveira, Fernanda. “Paulo Bruscky: Arte Correio é como a história da história, não escrita”. **Diário de Pernambuco** (Recife-PE), 06 jul. 1981.

CAUQUELIN, Anne. **L’Art Contemporain**. 9ème édition. Paris: PUF, 2010.

DIDI-HUBERMAN. **A Pintura Encarnada**. Trad. O. Fontes Filho e Leila Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUARDIA, Neto, Luís, In LEMOS, Fernando C. **O que é arte postal?** Folha de São Paulo, 06 dez. 1981.

MILLIET, Maria Alice. **A Subversão dos Meios**. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

PADÍN, Clemente. “El arte correo in

Latinoamérica. Apresentado à XXXIV Reunião dos Departamentos Latino Americanas das Universidades Norte Americanas e Mexicanas da Costa do Pacífico, na Universidade Autônoma da Baixa Califórnia, México, out. 1988. Disponível em: [www.merzmail.net/latino.htm](http://www.merzmail.net/latino.htm). Acesso em 05/04/2013.

PLAZA, Julio. **Mail Art: Arte em Sincronia**, In **Catálogo da XIV Bienal**, out./dez., 1981, Fundação Bienal de São Paulo.

PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/Hoje 50 anos depois**. MAM/Collectio Artes, 1973.

ZANINI, Walter. **La Mail Art é uma ricerca di un nuovo mezo di comunicazione internazionale**. In **Catálogo da Esibizione Internazionale di Mail Art**, Mantua Mail 78, Casa de Mantegna, 21 det. A 21 out. 1978. Bologna: Centro Rank Xerox, 1978, p. 32-35.

## Sobre a autora

É líder dos Grupo de Estudos Pesquisas Teóricas em Arte e Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea da UFES. Possui graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1972); Licenciatura em Pedagogia, com habilitações em Administração Educacional e em Supervisão Escolar, pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Andradina (1980); Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1976); mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1989); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I (doutorado sanduíche) (1997); pós-doutorado pela Universidade de Paris I (Sorbonne) 2002. Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando na graduação e no mestrado em Artes. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas, pintura, escultura, fotografia, ensino das artes, história da arte e crítica dos séculos XX e XXI.

# NOTAS VIDEOGRÁFICAS: O GESTO ALTERMODERNISTA NA OBRA “365 DAY PROJECT” DE JONAS MEKAS

Letícia Castro Simões

## Resumo

O artigo pretende analisar as imbricações entre artes visuais e linguagem cinematográfica no pensamento acerca de uma estética videográfica. Toma-se como objeto analítico o projeto “365 Day Project”, de Jonas Mekas. Partindo da afirmação do autor Philippe Dubois de que os conceitos da linguagem cinematográfica não são suficientes para problematizar as práticas videográficas, a pesquisa utiliza conceitos comuns à teoria da imagem e à filosofia da arte, especificamente os conceitos de “altermodernismo”, desenvolvido por Nicolas Bourriaud e de “gesto”, desenvolvido por Giorgio Agamben, para discutir o modo como a relação entre as obras videográficas e os dispositivos audiovisuais se torna produtora de subjetividades em um campo híbrido à linguagem do cinema e das artes visuais.

## Palavras-chave:

Artes Visuais; Vídeo; Cinema Expandido; Teoria da Imagem; Altermodernismo

## O VÍDEO COMO ESTADO DO OLHAR: UMA FORMA QUE PENSA

A introdução do vídeo na produção audiovisual trouxe uma série de problematizações sobre como pensar teoricamente a linguagem e a estética acerca dessas imagens. A pluralidade das obras realizadas em vídeo, inclusive, não nos permite ir em busca de uma unidade mas sim, dirigir-se à multiplicidade como um elemento característico desta produção. Vídeo-instalações, vídeo-roteiros, vídeo-diários, vídeo-arte, vídeo-metalinguagem: a imagem produzida em/para o vídeo como uma forma de pensar imagens, como um estado do olhar.

Assistimos no século XX ao desenvolvimento da fotografia - e suas inúmeras questões, da fixação

## Abstract

*This article aims to examine the imbrications between visual arts and film language in the thought about a videographic aesthetic. It takes as analytical object the project “365 Day Project” by Jonas Mekas. From the assertion of author Philippe Dubois that the concepts of film language are not sufficient in order to discuss videographic practices, this research uses concepts common to image theory and art philosophy, specifically the concepts of “altermodernism”, developed by Nicolas Bourriaud and “gesture”, developed by Giorgio Agamben, to discuss how the relationship between videographic works and audiovisual devices becomes a producer of subjectivity in a field hybrid to the language of cinema and to the language of visual arts.*

## Keywords:

Visual Arts; Video; Expanded Cinema; Image Theory; Altermodernism

física do invisível à discussão da morte da autonomia do artista -, do cinema - do cinematógrafo ao cine-jornal ao cinema 3D -, e das artes visuais. Particularmente, poderíamos colocar estas últimas como foco de luz da discussão da teoria da arte nas últimas décadas. No entanto, da fotografia à imagem eletrônica, do cinematógrafo ao vídeo, a discussão proposta para cada forma artística tem como tencionamento principal a dimensão tecnológica - televisão versus cinema ou internet versus televisão -, deslocando de um primeiro plano teórico uma discussão sobre as brechas criadas nas obras para a passagem de um sujeito.

O vídeo levanta novas questões relativas aos conceitos cinematográficos de plano, quadro, montagem, imagem, narrativa. No vídeo, a sobreposição de

diversas imagens, a combinação de fragmentos de diferentes origens, os encadeamentos de imagens mais do que a montagem de planos propõem novos modos de relação com o audiovisual. Seja em relação direta com o cinema narrativo dominante – mas realizado em vídeo –, seja através da reinvenção de dispositivos cinematográficos, principalmente no campo da vídeo-arte, a realização videográfica impõe o seu desafio: pensar o vídeo enquanto um estado da imagem, uma forma de se pensar a imagem, ao invés de um novo produto da linguagem cinematográfica (DUBOIS, 2004, p. 74).

Para o pesquisador Philippe Dubois, “o vídeo é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia (heterogeneidade estrutural do espaço), da velocidade, da dissolução do sujeito, da abstração” (DUBOIS, 2004, p. 14). Portanto, as imagens videográficas não mais deveriam ser analisadas nos termos da linguagem cinematográfica. Pensar o vídeo é pensar a posição da imagem na arte contemporânea; a relação entre o sujeito, o real e o outro através da dimensão maquínica da câmera.

A imagem-vídeo constrói-se como imagem-ato – não uma performance mas performativa em relação à sua natureza maquínica –, existente tão somente no tempo e nunca no espaço. Mas o que significa essa existência temporificada? Ou, subvertendo o foco da pergunta, como identificar a desterritorialização da imagem-vídeo e o que isto significa para o pensamento acerca da teoria da imagem?

### **O FILME-DIÁRIO: AQUELE QUE ESCREVE É AQUELE QUE FILMA**

O lituano Jonas Mekas, poeta, artista visual e cineasta, ao desenvolver uma reflexão acerca do seu modo de filmar, ainda em película, com a Bolex –, utiliza-se de conceitos da literatura. Seus planos são *notas*, seus filmes são *diários*. São notas fragmentadas, editadas, descentralizadas. Entretanto, Mekas nota, isso não surgiu enquanto ato programado mas como *gesto de procura*. No início da sua atividade, em Nova York, por faltar-lhe dinheiro e tempo – aspectos essenciais de uma produção cinematográfica –, o artista é obrigado a trabalhar com e em pedaços: “Tive apenas fragmentos de tempo que me permitiram filmar apenas fragmentos de películas. Todo o meu trabalho pessoal tomou a forma de notas” (MEKAS, 2015, p. 129).

Ao revisar essas anotações, essas frestas de acontecimentos audiovisuais, fragmentos e possibilidades, Mekas compreende que o material, à primeira vista tão caótico e desorganizado, em realidade apresenta fios unificadores. E percebe algo ainda mais potente para a sua produção visual: a diferença que ele cria como fundamental entre o diário escrito – subjetivo, reflexivo – e o diário filmado – mera reação à realidade que se impõe à câmera – mostra-se esfumada:

Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado por minha memória, meu passado. De forma que filmar também se torna um modo de reflexão. (MEKAS, 2015, p. 131)

O filme-diário torna-se a câmera em busca da captação do presente. Um presente que retorna como memória, como passado, como frestas de subjetividade. Atrás da máquina, o cineasta-escritor. O *film-maker*, como ele assina um de suas produções, depois transformada para o vídeo. O vídeo enquanto uma forma de vida; a idéia de uma vida que não se distingue da sua própria forma. A idéia de uma obra de arte – em uma obra de vídeo – que gesta a memória e a estranha perante aquilo que permanece esquecido.

Em seu pensamento acerca da arqueologia da arte para podermos refletir sobre o contemporâneo<sup>5</sup>, o filósofo Giorgio Agamben retoma do verbo *gestere* o gesto como uma proposta de pensamento sobre o fazer artístico. O gesto como algo que está entre a noção de fazer e a noção de atuar; o gesto como o terreno do entre. O que caracterizaria o gesto dentro da produção artística (mas não se restringe a ela) seria a comunicação de uma comunicabilidade; aquilo que mostra o ser na linguagem do homem; a pura medialidade. O mostrar-se daquilo que não pode ser dito. O que caracteriza o gesto é que nele não se produz nem se age mas se assume e se suporta. O gesto é, ao mesmo tempo, potência e ato.

Em 1987 – data cunhada pelo próprio Mekas<sup>1</sup> –, se dá a sua migração para o vídeo; em um primeiro momento, em busca de um dispositivo tecnológico mais rápido no objetivo de captura do instante. Sua produção em vídeo, como se verá, ganha outros contornos: planos mais longos, algumas vezes estáticos, surgimento de sequências inteiras sem cortes. Todavia o pensamento imagem-

literatura, imagem–potência, imagem–gesto, suas notas fragmentadas, editadas, descentralizadas continuam. Reverberam. (Agamben ainda escreve que o processo da escrita, a *escritura*, é em si mesma uma proposta profana, por abarcar o dizível e o indizível; por conter a potência que incessantemente excede suas formas e realizações. Mekas continuamente escreve: em imagem).

Em vídeo, o projeto de filme–diário de Mekas organiza–se ainda mais em sua politopia, revela–se um lugar de um metadiscorso sobre o cinema (não só o de Mekas) e põe o tempo como vértice da imagem. Como coloca Philippe Dubois, “o vídeo não mais como uma maneira de registrar e narrar, mas como um pensamento, um modo de pensar” (DUBOIS, 2004, p. 97). Mekas passa a expor, em sua produção em vídeo, o próprio ato criativo–reflexivo: o vídeo como gesto. Em sua busca audiovisual pelas imagens da memória, pelo território da beleza, Mekas explicita a medialidade; gesticula a busca pela imagem; gesticula a imagem.

“365 Day Project”<sup>2</sup>, “ é composto de vídeos entre 3 e 10 minutos, filmados entre 1982 e 2007, editados digitalmente em vídeo por Jonas Mekas e postados um a cada dia, todos os dias, durante um ano. Há cenas de arquivo e cenas filmadas propositadamente. Há entrevistas com amigos e há depoimentos de Mekas para a câmera. Há *haikais* videográficos e pequenos curtas–metragens narrativos. Há diversos países: Estados Unidos, França, Lituânia, Finlândia. O filme–diário, a escrita audiovisual de Mekas, ganha outras potencialidades em “365”: além do registro da vida, além da narração da beleza da vida, há um modo de pensar esta vida, um modo de pensar a produção de imagens desta vida.

No vídeo de 19 de abril de 2007 do “365”, Mekas mira a cidade de Nova York e, com a mão ocupando todo o quadro, a oferece. Com o zoom, busca a imagem da sua casa, murmurando ao fundo: “em algum lugar, está, está;”. Procura o Empire State Building no pôr–do–sol. Uma, duas, três vezes. Ao revê–lo – não se trata de enquadrar; mas de *rever* –, o oferece novamente. Não se trata de montar imagens, mas sim de mixá–las, multiplicá–las. Imagens de tempo, do tempo do cinema, do tempo da arte, gestualizadas a *quem vê*. “I give it to you, all New York and all Manhattan. I give it to you all Brooklyn. All Empire State Building.”

Não podemos esquecer que, além de símbolo estático de toda uma narrativa particular desta cidade – com seus personagens arquitetônicos próprios –, o Empire State Building é o protagonista do vídeo *Empire*, em que Andy Warhol o filma por oito horas e cinco minutos, sem som. O resultado final foi uma ruptura monstruosa com o modo como se concebia a experiência do tempo em uma produção de artes visuais. *Empire* foi concebido por Warhol e executado por Mekas.

Se o ato é a realização da potência e a idéia de gesto é a de um ato que realiza a potência, não destruindo–a mas de alguma forma mantendo essa potência em suspenso, este vídeo é uma provocação em ato: o gesto de quem não está interessado em alcançar plenamente uma imagem mas em oferecê–la, em todas as suas camadas, ao outro. Esta imagem, este vídeo, esta obra é um convite: não sabemos exatamente o que fazer (trataria–se, no entanto, de *fazer* algo?) contudo a brecha foi aberta.

## **O GESTO COMO CRISTAL DA MEMÓRIA: A IMAGEM DO TEMPO**

Para analisar uma produção visual, o teórico da imagem Hans Belting propõe uma distinção entre imagem, mídia e corpo (BELTING, 2006), sendo a imagem uma entidade simbólica atravessada pela seleção e pela memória, ou seja, pelo tempo; a mídia, o agente pelo qual as imagens são transmitidas; o corpo como o agente relacional entre o fabricante/performer da imagem e quem percebe esta imagem. A mídia é o dispositivo através do qual a imagem toma corpo, constitui–se em uma presença realizada pela relação entre o fabricante da imagem e quem a percebe. Cada vértice dessa triangulação é interdependente do outro.

No entanto, tais vértices não são instâncias estáveis; estão em constante intercambiamento dentro de um processo de ressignificação simbólica. Pois, como escreve Belting: “os papéis designados à imagem, à mídia e ao corpo variaram constantemente, mas sua íntima interação mantém–se até os dias de hoje. Imagens não somente espelham um mundo externo; elas representam também estruturas essenciais do nosso pensamento” (BELTING, 2006). Podemos pensar, por exemplo, uma imagem em termos de *o quê* (o problema de uma imagem) e *o como* (a transmissão desta imagem) em relação a uma subjetividade temporal. Qual seria, então,



Figura 1 – Reprodução de frame do vídeo 19 de Abril de 2007.

a entidade simbólica criada por Mekas, capaz de atravessar 365 vídeos e constituir-se em corpo de imagem através do vídeo?

No processo de desenvolvimento de seus preceitos lingüísticos, o cinema desenvolveu-se enquanto indústria e tornou o movimento seu motor; tanto motor narrativo quanto de percepção do tempo: as situações consequenciam-se umas às outras de forma objetiva, através da montagem, definindo o que convencionou-se chamar de cinema moderno. Ao analisar essas situações, induzidas e prolongadas pela ação, o filósofo Gilles Deleuze conceitua-as como “imagens-movimento”.

Entretanto, surge a partir da década de 1960, “uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar.” Este cinema - ou esta forma de pensar, produzir e criar imagens audiovisuais -, Deleuze conceitua como “imagem-tempo”. E ao tratar, no cinema, da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, Deleuze demarca que este é “um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem”.

É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem

independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura. (DELEUZE, 1995, p.88)

Deleuze encara essa forma-tempo de pensar e agir sobre o cinema tendo como átomo a imagem-cristal, por através de onde, caleidoscopicamente, conseguimos apreender o tempo em todas as suas camadas, e não mais como uma linha reta evolutiva progressiva. Pensar o contemporâneo, a imagem contemporânea, como uma intrincada e inesgotável relação entre passado e presente; contemplar o agora como apenas possível por conter a origem e o devir.

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal. (DELEUZE, 1995, p.102)

Este pensamento pode ser aproximado ao de Agamben quando este pensa o gesto como o “cristal da memória histórica”. O pensamento ético que guarda no gesto a escrita do contemporâneo como uma que se percebe cheia de moderno e de

arcaico, onde um passado cronológico está pleno de porvir, e onde um emana e ressurge no outro.

Quando nos deparamos com o filme de 6 de Janeiro de 2007, em que Mekas traz imagens feitas em película para uma edição em vídeo em que ele, acompanhado de Taylor Mead e Jerome Hill, vão à região de Provence, na França, e visitam o castelo do escritor Marquês de Sade e determinadas paragens por onde teriam passado o pintor Cézanne e o poeta Petrarca, compreendemos o sentido do gesto enquanto cristal da memória ou da imagem-cristal. Mekas busca em suas anotações de película imagens que o tragam ao 2 de Janeiro de 2007; o agir do presente imbrica-se no passado. Neste caso, o duplo passado: estaria Mekas vendo a mesma paisagem vista por Sade, por Cézanne, por Petrarca?

A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. (...) A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens

puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança." (DELEUZE, 1995, p.28)

Petrarca, aliás, aparece neste projeto quase como um *leitmotiv*: no vídeo de 01 de janeiro de 2007, a origem ou a pedra fundamental de "365", poder-se-ia dizer, temos Jonas Mekas dedicando o início do seu projeto à série de 365 poemas escritos pelo italiano à sua musa Laura. É uma inspiração, uma sugestão, uma arqueologia das suas referências para dar início a um projeto, a uma potência criadora. Mekas ocupa 2/3 do quadro, recortado por uma luz que obscura tudo ao seu redor. (A própria noção de *leitmotiv*, na prática das artes visuais de Mekas poderia ser visto como um gesto da arte, na concepção Agambeniana: algo que retorna, algo do incompreensível, do indizível que retorna e invade o real.)

Subitamente, do interior do clube em Nova York onde Mekas declama, temos um corte na montagem para o exterior, onde jovens homens e mulheres pulam e dançam; alegremente vivem. No entanto, sem som - por isso, mesmo, aliás - vemos a alegria do corpo, a festa do corpo, a alegria de um ano que começa, de um projeto que começa, de uma idéia que começa, a alegria pela

alegria (não há fogos de artifício, não é a típica imagem da passagem do ano em Nova York, na Times Square), o gesto puro da celebração.

Não estaria aí, na alegria pela alegria, na força de uma idéia que começa - sem ter a necessidade prerrogática do fim -, a profanação do improfanável, a perseguição do gesto ou da impressão de um gesto? A perseguição das frestas de subjetividade, da liberdade humana, da cesuras entre poder ser e poder não ser? Mekas, nos seus escritos de reflexão sobre sua produção audiovisual, afirma buscar a liberdade, a beleza, a casa de onde foi expulso pela guerra. Porque elas existem - a liberdade, a beleza, a casa. O que falta é o toque da câmera, o toque que torna a cidade de Nova York a Nova York de Mekas. Pode-se dizer, portanto, que a entidade simbólica própria ao cineasta, que atravessa a dimensão do cristal do tempo, seria o gesto da procura da beleza pelas frestas da realidade?

Não gosto de nenhuma forma de mistério. Quanto mais puder contar em meus filmes, mais feliz eu fico. (...) Quando você filma, você segura a câmera em algum lugar, não exatamente onde está o seu cérebro, um pouco mais abaixo, não exatamente onde está o seu coração - um pouco mais acima. Você vive continuamente dentro da situação, em um *continuum* de tempo, mas você filma apenas em trechos. A realidade filmada é constantemente interrompida. E em seguida, retomada... (MEKAS, 2015, p. 137)

### **ALTERMODERNISMO: UM ARQUIPÉLAGO A SER VIAJADO NO TEMPO E NO ESPAÇO**

Dubois afirma ser o vídeo o espaço, por excelência, do tempo e não do espaço. O vídeo constituindo uma imagem-ato, existente por ela própria. O lugar do vídeo seria o da politopia, a heterogeneidade estrutural do espaço. Os teóricos e videoartistas Anne-Marie Duguet e Jean-Paul Fargier apontam para uma característica basilar: o vídeo promove a desterritorialização do cinema.

Para o crítico de arte Nicolas Bourriaud, a essência da prática artística é a intersubjetividade. Criar formas é inventar encontros possíveis. Uma imagem só tem sentido desta maneira, como num jogo de tênis: "alguém mostra algo a alguém que o devolve à sua maneira". Toda forma é um rosto que nos olha. O algo apenas se torna uma forma quando se está mergulhado na dimensão do diálogo.

Para Bourriaud, o caos e o frenesi da época contemporânea provocam uma interrelação entre

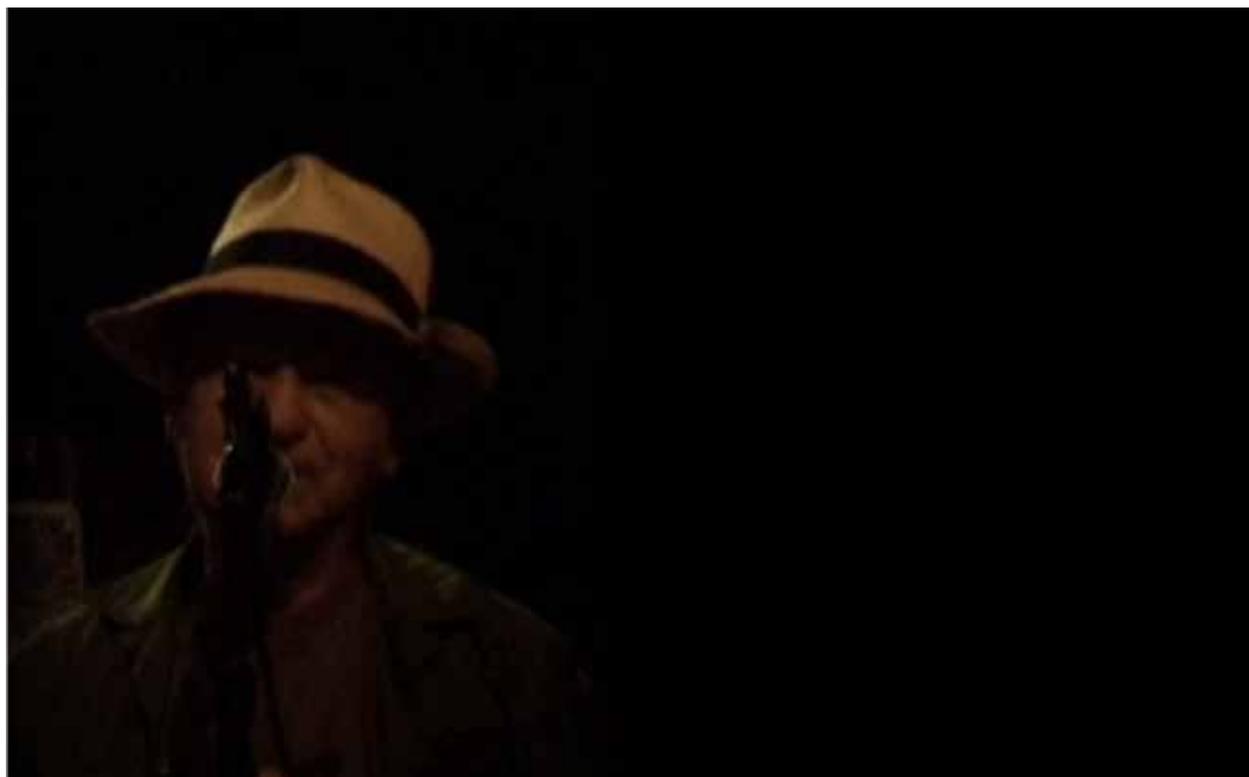


Figura 2 – Reprodução de frame do vídeo 01 de Janeiro de 2007.

texto e imagem, tempo e espaço. A produção artística atual seria afetada profundamente por um sentido migratório, territorial em primeiro plano, e lingüístico-estético, em segundo. As obras apresentam simultaneamente diversas camadas de tempo e espaço, comunicam-se diretamente com o espectador – realizando-se nesta troca –, e têm a fragmentação e o nomadismo como temas principais ou perpassantes.

O aumento das comunicações, viagens e migrações estão a afetar a maneira como vivemos. A nossa vida é marcada por um caótico e frenético universo. A Arte de Hoje explora os laços que o texto e imagem, tempo e espaço, constroem entre eles. (BOURRIAUD, 2009, manifesto traduzido)

A tecnologia, as experiências artísticas realizadas em um suporte tecnológico, como, por exemplo, na internet, tornam-se não mais um objeto *em rede*, mas constituem-se em uma experiência de um espaço a ser experimentado, explorado e vivido. Um espaço onde suas fronteiras são delimitadas pelo outro; por quem o experimenta e por quais conexões o outro deseja realizar (quais ruas deseja atravessar e quais esquinas deseja geografiar). Bourriaud, por exemplo, faz uso da imagem do arquipélago para ilustrar o seu conceito de altermodernismo:

It is both unified and separated: an example of the relationship between one and many. Islands of thoughts and forms are clustered together, yet they may not have a total 'continental' definition. Artists are not only crossing national borders but also breaching the traditional artistic borders of form and medium. Transgressing these borders, artists link mediums and forms, geographies and time periods. (BOURRIAUD, 2009, manifesto)

Ora, ao mirarmos "365", a idéia do arquipélago ganha "corpo": um corpo digital, infinito, pulverizado, com imagens-cristais que atravessam tempos cronológicos e promovem outras dimensões temporais; imagens que cruzam-se a partir do outro, do toque do outro, do gesto de ativação do outro.

Poderíamos, então, conceituar o projeto de Mekas por um viés de *altergesto*. Mekas nos oferece o seu mundo através do gesto, de um toque cheio de medialidade, que não busca um fim sequer uma ação, um toque interessado na comunicabilidade com o outro, um toque que se inicia somente quando o outro, em qualquer lugar que esteja, em qualquer época que esteja, diz "sim" ao seu convite.

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e os seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Esse meio, essa produção em vídeo e sua

replicação na rede, é a afirmação da medialidade: é uma obra gestual. Um gesto–arquipélago, que vai e volta no tempo e convida outros a formarem imagens consigo, independentemente de terem produzido ou não estas imagens. Um gesto do altermoderno, cheio de linhas que cruzam territórios, experiências e calendários. Um *altergesto*, portanto.

“Por sua vez, há outro grupo de pessoas que são arrancadas de suas casas à força – seja por força de outras pessoas ou por força das circunstâncias. Quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, o sentimento fica, nunca desaparece. (...) Você tem de deixar sua casa pela segunda vez. Então o sentimento começa a mudar. Por isso eu filmava Nova York mas era sempre como se filmasse a Lituânia.” (MEKAS, 2015: 139).

## NOTAS

1. A data referida pode ser encontrada em entrevista filmada de Jonas Mekas concedida a Amy Taubin em setembro de 2003.
2. Chamaremos o projeto, por fins de economia, nas próximas indicações, apenas de “365”.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. In: Concinnitas n.08, revista do Instituto de Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à iconologia. In: **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia n.08**, revista do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo: PUC, 2006.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Lisboa: Dafne Editora, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Postproduction**. New York: Lulas & Stenberg, 2002
- BOURRIAUD, Nicolas. **Altermodern**. Inglaterra: Tate Britain, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São

Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEKAS, Jonas e MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MEKAS, Jonas. O filme–diário. In: **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

## Sobre a autora

Letícia Simões nasceu em Salvador, em 1988. Formou-se em Comunicação na PUC-Rio e estudou Cinema na London Academy of Film, Media and TV e Artes Plásticas na Art Academy. É mestranda em Estudos Contemporâneos da Arte na Universidade Federal Fluminense (RJ), com o projeto de pesquisa sobre a obra “365 Day Project”, do cineasta Jonas Mekas. É diretora de dois longas–metragens documentários: “Bruta Aventura em Versos” e “Tudo vai ficar da cor que você quiser”. O último recebeu Menção Honrosa no Noida Festival (Índia) e foi escolhido Melhor Documentário no Cinelatino Toulouse (França).

# OS CAMINHOS DA PESQUISA EM POÉTICAS VISUAIS ATRAVÉS DE UMA PRÁTICA PESSOAL EM PINTURA

Ricardo Peruffo Mello

## Resumo

Este artigo propõe-se como uma reflexão a respeito, e a partir, das investigações que empreendi nos últimos dez anos, durante o período do Mestrado e do Doutorado em Artes Visuais, no estabelecimento de um processo pictórico que elaborei como artista/pesquisador na linha de Poéticas Visuais. O propósito deste texto é argumentar, valendo-se de uma experiência pessoal de investigação, o que caracteriza e constitui uma pesquisa em Poéticas Visuais. A premissa nesse percurso foi a de que uma pesquisa nesta linha deve contemplar os meandros de sua própria construção, concomitantemente a esse fazer. Ou seja, estudos e análises são guiados pelos desdobramentos do trabalho de ateliê e, simultaneamente, fornecem os parâmetros para a continuidade desse processo.

## Palavras-chave:

Poéticas Visuais; Pintura; Arte Contemporânea; Poética; Artista/Pesquisador.

No campo das Artes Visuais, a passagem histórica do século XIX para o século XX presenciou uma situação cada vez mais plena de liberdade do artista em termos de autonomia e inserção social. No decorrer do século XX - especialmente ao longo das décadas de 50 a 70 -, a figura do artista busca afirmar e construir gradual e fundamentalmente uma independência para si como cidadão e para a sua produção em termos autorais.

Tal condição foi alcançada não apenas no que diz respeito às temáticas que são abordadas pelos artistas, mas mesmo nas próprias estruturas do que compõe o objeto de arte e por quais meandros este se manifesta. Como é o caso de artistas relacionados ao movimento da Arte Conceitual, tais

## Abstract

*The main goal of this article is to present a reflection about my pictorial process as it was established from my condition of artist/researcher in the Visual Poetics line of research, during the course of my Master's and Doctorate's degrees in the last ten years. The purpose of this writing is to indicate what characterize and constitute a Visual Poetics research, and that is done here through my personal investigation experience. The notion that this kind of research must encompass the intricacies of its own making was the premise of my investigations, as well as was the notion that these investigations should be considered as a guidance to the artistic making. Therefore the analyses and studies in this kind of research are determined by the unfolding of the work's process, at the same time that the theoretical development helps building this process of work.*

## Keywords:

Visual Poetics; Painting; Contemporary Art; Poetics; Artist/Researcher.

como Joseph Kosuth e os artistas pertencentes ao Grupo Fluxus, que definiram e estabeleceram para si estratégias de trabalho, produção e atuação que desmaterializavam o objeto de arte e prescindiam até mesmo do mercado de arte para existir e se manifestar, buscando outros modos de inserção e circulação (WOOD, 2002).

Joseph Beuys, artista relacionado ao Grupo Fluxus e aos seus modos de prática e existência, teve como parte importante e indissociável de seu *trabalho* de arte sua atuação como professor - seja por vias informais, como performances ou na academia de artes Kunstakademie Düsseldorf (entre 1961 e 1972). Beuys entendia mesmo que a prática pedagógica era um dos modos mais pertinentes de

## Abstracting Model

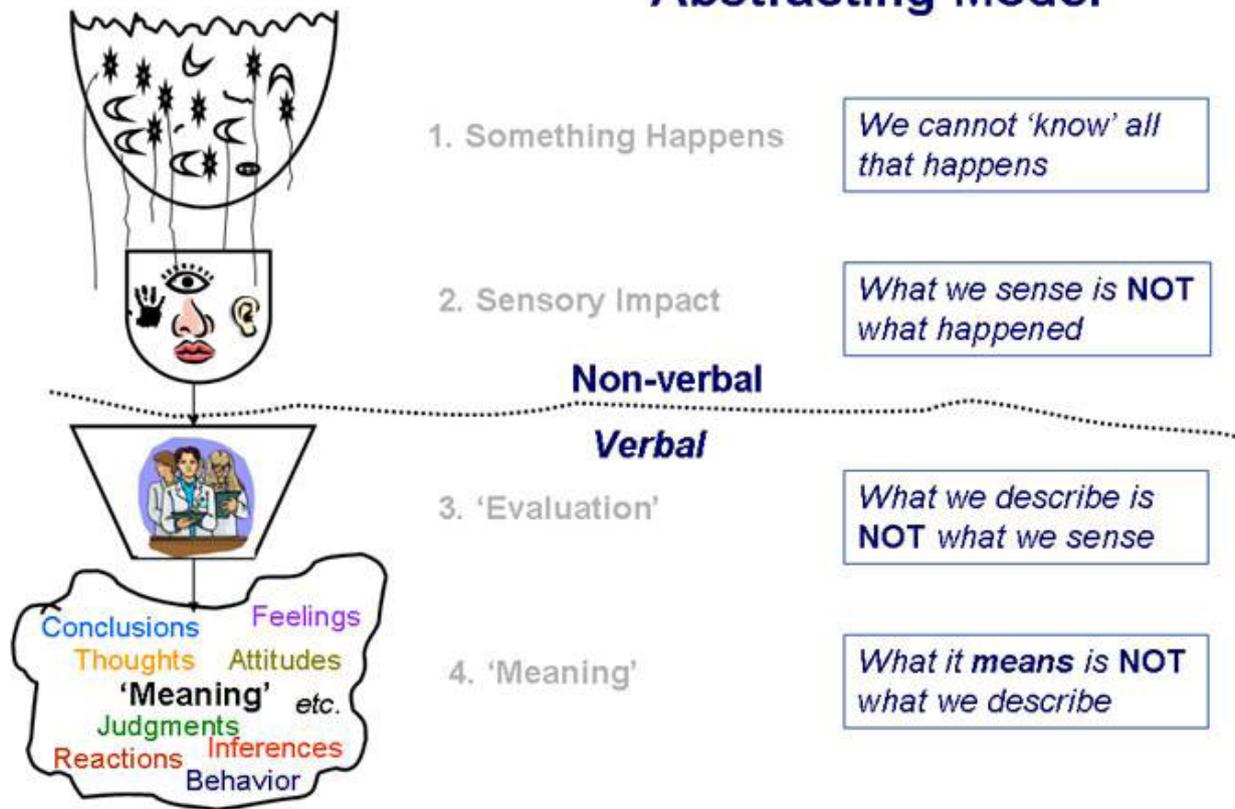


Figura 1 – Ed Atkins, “Sem Título”, 2012 – publicado pelo artista no site <http://atumour.tumblr.com/post/18326091308>

manifestação da arte.

Também no Brasil compartilhamentos de trabalho e agrupamentos para ações foram relevantes para os desdobramentos da Arte ao longo de tais décadas. O Grupo Rex, formado pelos artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner, realizou exposições, periódicos de arte independentes (o *Rex Time*), palestras, *happenings* e projeções de filmes entre 1966 e 1967. O grupo teve a participação também do professor da ECA/USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) e artista Carlos Fajardo, que passou a lecionar nesta instituição a partir de 1996, tendo obtido o título de doutor em Poéticas Visuais em 1998. A artista brasileira Carla Zaccagnini, mestre em Poéticas Visuais também pela ECA-USP, observa nesse sentido que “a universidade proporciona ao artista um espaço para elaborar “um pensamento” ou “um discurso a respeito da produção”” (RIBEIRO, s.d.).

A partir desses exemplos pontuais, entendo aqui

que nesses vieses a universidade é igualmente para o artista um caminho possível instaurado ao longo das últimas décadas como estratégia para existir e para dar existência ao seu trabalho. Isto no sentido de criar, elaborar, refletir e manifestar essa produção, o que se dá através da linha de pesquisa que é identificada como Poéticas Visuais. Como analisa o professor Flávio Gonçalves do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que trabalha nesta linha de pesquisa:

Um *lugar* nessas circunstâncias não é simplesmente “dado”, mas é o resultado de concorrida disputa, o que acaba por desacomodar (ou incomodar) outras instâncias do saber. (...) Os artistas têm afluído aos cursos de pós-graduação em artes e mesmo que o significado dessa busca ultrapasse o objetivo deste texto, muitas são as críticas quanto ao modo de inserção (estratégias de adoção, impregnação, simbiose, camuflagem, negação, submissão, confronto etc.). (...) Antes de negá-la é preciso, diante de sua inevitável presença, enfrentar o desafio de pensá-la, a fim de identificar entre os acertos e equívocos um caminho que possa melhor acomodar a arte sem subjugá-la. (2009, p. 138, grifo do autor).

Parto aqui deste entendimento quanto à pesquisa em Poéticas Visuais, sem deixar de observar as particularidades desta abordagem metodológica e acadêmica num processo que tem o inesperado, o sensível, o imprevisível e o imponderável em suas engrenagens de “funcionamento”, pois envolve a criação artística. Para avançar na discussão e argumentação da pertinência em se constituir um processo de elaboração artística por meio das articulações próprias à uma pesquisa acadêmica, passo a expor algumas considerações e apontamentos a respeito de minha própria prática de pesquisa como artista e pintor na universidade ao longo dos últimos anos, na condição de “artista/pesquisador”<sup>1</sup>.

Na conjunção de elencar e definir conceitos com as atividades do trabalho de ateliê abracei a busca por alguma espécie de cientificidade (assumindo-se os paradoxos contidos nessa busca) durante o processo de criação de um trabalho em artes visuais. Assumir tais paradoxos de forma deliberada poderia ser interpretado como uma direção despropositada, ao levar-se em conta o quão inescrutável e imprevisível é a ação criadora. Contudo, tal pesquisa alinha-se com a postura de René Passeron, quando ele afirma que “reivindicamos a autonomia da poiética como *reflexão sobre a conduta criadora*” (2004, p. 10, grifo nosso).

Durante minhas pesquisas a noção de *poiética* foi instrumento teórico importante para a articulação entre a feitura prática e a reflexão textual. Segundo o autor, a poiética seria “a promoção filosófica das ciências da arte que se faz”, entendendo-se poiética como “uma teoria filosófica da criação artística” (PASSERON apud GONÇALVES, 2009, p. 141–142). De modo que a poiética tem como foco “o reconhecimento da criação artística como processo em si, dentro do escopo de uma ciência da arte que parece se esforçar para marcar sua diferença em relação à outras, sobretudo a Estética” (GONÇALVES, 2009, p. 142). Um conceito que “trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação (...) a poiética será o que fizermos dela, nos limites de seu alcance, com a certeza ambiciosa de chegar a alguma verdade em um domínio reputado obscuro” (PASSERON, 2004, p. 10).

Numa progressiva elaboração teórica e reflexiva em constante intercâmbio com o trabalho de ateliê a compreensão foi a de que essa é uma postura que edifica a pesquisa em Poéticas Visuais. Nesse

sentido é necessário esclarecer que a posição e o olhar de pesquisador do artista que medita sobre sua produção prática simultaneamente a elaboração desta não é o mesmo daquele da pesquisa sobre arte, que se faz por um olhar outro que não o do artista (como é o caso no campo da Estética ou da História e Crítica de Arte, por exemplo).

Em outras palavras, o artista, ao se dispor a percorrer uma pesquisa em Poéticas Visuais, opera no “lado de dentro” das Artes Visuais, pelo interior do seu processo criativo e criador. Enquanto o historiador ou o crítico analisa o campo das Artes pelo “lado de fora”, perscrutando as obras, situações e biografias dos artistas tão próxima e intimamente quanto possível, mas inevitavelmente através de um olhar e experiência alheios ao processo mesmo da criação artística.

Desta maneira, pode-se pensar a elaboração da pesquisa em Poéticas Visuais como algo semelhante à um *caderno de apontamentos do artista* ou um “diário de bordo”. Isto é, um *lugar* onde ele compila suas coleções de achados, estudos sobre outros artistas ou passagens que considera relevante na História da Arte, referências à obras de outros artistas, considerações sobre seus possíveis acertos ou equívocos, rotas e desvios durante o que imaginou fazer em sua prática e o que acabou fazendo de fato – tudo isto ao longo de seu processo de criação naquele momento.

Muitos artistas empreenderam algo do tipo ao longo da História da Arte. Como exemplos pontuais que compilam diversas reflexões de artistas sobre seus próprios trabalhos, obras e processos, podemos citar o livro “Teorias da Arte Moderna” organizado por Herschel Chipp (1988), que apresenta textos de artistas pontuais de movimentos como Pós Impressionismo, Fauvismo, Cubismo, Construtivismo, Dada, Surrealismo. Também o livro “Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas” organizado por Paul Wood e Charles Harrison, que “mostram que a projeção modernista faliu também na divisão projetada entre o papel de artista e crítico, segundo a qual se supunha que “o artista fosse um ‘fazedor desarticulado’ em cujo nome o crítico apresentava sentidos e explicações inteligentes”” (HARRISON apud PELED, 2012). E o mais recente deles, “Escritos de Artistas: anos 60/70” organizado por Glória Ferreira e Cecilia Cotrim, no qual os textos

dos artistas “não só se integram à poética de cada obra, como também invadem o domínio da crítica e da história da arte” (PELED, 2012).

Sem chegar a estabelecer uma categorização de escritos e textos de artistas - o que certamente extrapolaria o escopo deste artigo - podemos perceber que nessa seara há textos que surgem como ramificações do trabalho poético em si. Contudo, uma vez que expandem o universo no qual o artista transita, não se referindo direta ou obviamente ao seu trabalho e tendo estatuto autônomo de criação (seja como ficcionalizações ou ensaios<sup>2</sup>), esse tipo de texto parece estar numa condição distinta daquele que se coloca como um *lugar* de reflexão sobre a própria poética de criação do artista em seus meandros.

Longe de qualquer intenção de se impor regras ou posturas dogmáticas no campo da pesquisa em Poéticas Visuais (o que não faria sentido dada a necessidade que o campo evoca quanto à definição pessoal da própria metodologia a ser seguida por cada artista, como abordarei a seguir), cabe ressaltar que o *espírito* de se fazer uma pesquisa nessa linha compreende em si o desejo do compartilhamento do conhecimento. O caminho de pesquisa (inevitavelmente claudicante, por vezes até mesmo paradoxal) do artista na articulação do pensamento formal e do pensamento poético implica - como se verifica em qualquer outro campo de pesquisa - dispor para seus leitores e observadores o acompanhamento e o resgate de sua própria caminhada.

Portanto, daí se origina e aí se fundamenta o rigor, a organização e a clareza esperadas na elaboração e na apresentação de uma pesquisa em Poéticas Visuais. Essas exigências fazem parte das formalidades universitárias que se impõe ao artista na elaboração claudicante e de tensão entre os *lugares* ocupados e transitados pela pesquisa em Poéticas. Nesse aspecto, conforme nos lembra a artista Carla Zaccagnini

“Em cada lugar, as coisas se apresentam dentro de certas especificidades. Portanto, o problema não é tanto a universidade dar conta das possibilidades -na verdade, as possibilidades são muito difíceis de determinar, não dá para encerrá-las. Além do mais, acho que em toda apresentação pública de um trabalho artístico você tem normas. Se é num museu, as normas do museu; se é na universidade, as normas da universidade; se é na rua, as normas da Prefeitura. Então, (...) quando você fala do artista

driblando ou burlando essas normas, trata-se mais de uma tentativa de expansão, de levar essa norma até o limite, de expandir um pouco esse território que a arte pode ocupar”. (RIBEIRO, s.d.).

A despeito das formalidades acadêmicas, o método e a elaboração teórica tem seu princípio baseado em (tanto quanto é possível neste escopo) dar a ver o caminho percorrido pelo artista, em universalizar o conhecimento. Nesse sentido, não se deve deixar de notar a ressalva que aponta o também professor da linha de pesquisa em Poéticas, Yiftah Peled:

Lancri (2002) destaca que a redação do texto que acompanha a pesquisa poética deve buscar a maior precisão possível no pensamento, sem, no entanto, racionalizar a arte. Isso significa situar a produção e não tentar meramente explicá-la, relacionando a teoria e a prática artística. (2012, p. 116).

Ou seja, uma pesquisa em Poéticas Visuais é disposta como um procedimento realmente fértil para o artista quando este manipula a teoria como *instrumento* e alavanca em seu processo artístico e criativo. Em outras palavras, a universidade e os meandros teóricos colocam-se para os artistas como *lugares* de reflexão, meditação e auto-questionamento contínuo, no sentido de alavancar seus processos de trabalho, quando eles não se ocupam com uma explicação que teria a pretensão de ser uma espécie de tradução verbal daquilo que o objeto artístico já é por si e em si próprio.

Na articulação teórico-prática de Poéticas, como nos lembra Jean Lancri no mesmo texto que foi citado acima por Peled,

(...) um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e os trabalha. *Mas ele os trabalha de maneira diferente*. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também (no) o campo do *sensível*. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre *conceitual* e *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*. (2002, p. 19, grifo do autor).

De modo que o artista/pesquisador é um pesquisador acadêmico com uma condição bastante particular, pois ele parte já do meio de uma prática *própria* de trabalho (LANCRI, 2002) para iniciar sua pesquisa. Ao contrário do pesquisador de outras áreas (e mesmo de outras linhas do campo das Artes Visuais), ele próprio inventa seu problema de pesquisa. Se propor a analisá-lo de modo aprofundado e

sem se fazer concessões é definidor para o que será a continuidade desta prática. O “artista/pesquisador” assim parte para a “delimitação de seu *objeto* (ou de seu *sujeito*) de estudo, o que, de saída, vai condicionar sua estratégia” (Ibid., p. 21), ou seja, a sua metodologia de pesquisa.

Com efeito, dadas as mencionadas particularidades de seu objeto e de seu processo, cada artista/pesquisador precisa encontrar e moldar sua própria metodologia e seu modo específico de conduzir sua pesquisa teoricamente. Uma vez que

No início de uma pesquisa é comum serem levantadas uma série de questões relacionadas a como a tarefa deve ser abordada. Esse momento de dúvida, comum entre pesquisadores em geral, assume no artista/pesquisador uma dimensão peculiar, pois não está relacionada apenas a aplicação de modelos pré-estabelecidos, mas a fundação de pressupostos metodológicos, que em outras áreas já são de domínio do aluno de graduação. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Para retornar à proposta deste artigo de expor e considerar minha própria prática como artista/pesquisador no sentido de melhor elucidar as especificidades do que acredito constituir e abarcar uma pesquisa em Poéticas Visuais, chamo a atenção para a mencionada importância da noção de poética como instrumento teórico. Ao refletir a respeito dos desdobramentos ocorridos na minha própria produção pictórica em ateliê - o que por sua vez auxiliou a continuidade na configuração dessa produção -, a noção de *poiética* foi encontrada como recurso teórico que fez parte de minha metodologia, e não necessariamente estaria presente na metodologia de outro artista/pesquisador.

Além da poética, outro conceito empregado por mim naquela metodologia em particular foi o de *mestiçagem* no contexto da arte contemporânea, tal como é analisado e considerado pela professora e teórica Icleia Cattani. A noção de mestiçagem foi igualmente ferramenta teórica auxiliar ao se considerar uma pesquisa que envolvia a feitura de uma pintura que empregou e integrou meios visuais diversos (cinema, vídeo e fotografia, no caso), mas que não mesclava suas visualidades de modo homogêneo, tampouco trabalhava tais visualidades de modo excludente.

Uma vez que, conforme esclarece Cattani,

Os cruzamentos que suscitam relações com o

conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais. (2007, p. 11).

De modo que as articulações e registros dispostos pelo artista/pesquisador em cada caso procuram “encontrar uma metodologia de trabalho (...) manter o espírito investigativo sistemático (...) ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo” (CATTANI, 2002, p. 39).

Assim, enfatiza-se novamente que “a pesquisa de arte buscará o *rigor* de análise que lhe permita qualificar-se como pesquisa, aliando-lhe, à sensibilidade do olhar, a profundidade da formação teórica” (Ibid., p. 38, grifo do autor). Com efeito, no decorrer de meu processo criador e de construção pictórica, para constituir a pesquisa e sua metodologia operei incessante emprego de conceitos operatórios, densas análises e ferramentas teóricas auxiliares que provinham de outras áreas de conhecimento, como engrenagens no conjunto de ideias e desenvolvimentos do ateliê.

Este modo de ação e existência do artista através desta linha de pesquisa, para além do universo ensimesmado do artista, justifica-se no campo das Artes Visuais ao se considerar que

(...) só nos é possível pensar a arte através da obra e/ou do artista. (...) A posição de artista/autor pode passar, assim, de suspeita à privilegiada numa pesquisa quando pensamos na arte como uma razão final da reflexão proposta. E tem-se com isso a experiência da prática artística; a obra como condição, com todas as suas contradições. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Aí temos, em poucas linhas, uma definição do *lugar* que ocupa a pesquisa em Poéticas dentro do campo maior em que se insere. Vale ressaltar e complementar que, como já observado anteriormente, tal definição conceitua especificamente a pesquisa em Poéticas e não tem assim pretensão de abranger o escopo completo dos escritos de artista (que se estende por variações como a do texto como manifesto de um grupo ou de um movimento, por exemplo).

Quanto às contradições mencionadas por Gonçalves, volto-me mais uma vez ao exemplo pessoal. Minha tese de doutorado em Poéticas

Visuais pautou-se pelos paradoxos contidos nas aproximações e junções empreendidas pelo processo prático de trabalho, bem como na constatação de contradições resultantes das mencionadas buscas por rigor e cientificidade numa criação sensível.

O primeiro paradoxo enunciado naquela pesquisa dizia respeito exatamente a esta postura. Entendo que, nesse caso, mesmo a abordagem rigorosa demonstra um descompasso, em seus planejamentos e análises, com os fatos do trabalho, seus resultados e sua potência. O que se evidencia pelo viés do inesperado, do incontrolável, do que escapa à compreensão plena e literal.

A partir daí, assumi tal paradoxo porque a percepção foi a de que, a partir da rebuscada tessitura presente na metodologia proposta, criaram-se as condições possíveis e necessárias para que o trabalho acontecesse. Em outras palavras, essa elaboração metodológica particular revelou-se requisito para que o trabalho prático surgisse, fazendo com que este ganhasse autonomia própria em relação à metodologia e preceitos traçados que o originaram. Acredito também que "lidar com o arcabouço metodológico poderá permitir que a invenção e a fruição convivam com a clareza e o rigor, necessários à produção e à transmissão de conhecimento" (CATTANI, 2002, p. 49). Ademais, essa busca metodológica sistemática ecoou as organizações de como se dava a feitura em ateliê dos processos práticos da pesquisa.

Procurei enfatizar naquela pesquisa, portanto, que a condição primordial da elaboração textual era a de ser colocada *em trabalho* com a pintura, com os propósitos de refletir sobre essa execução e, simultaneamente, analisar essa feitura em profundidade, através de um processo de distanciamento do ato criador, a despeito do quão errante e repleto de bifurcações tal percurso possa ser. Cabe esclarecer que ao mencionar *distanciamento* nesse contexto o faço no mesmo sentido que indica Gonçalves, ao considerar que

O artista/pesquisador se coloca como um observador implicado em seu objeto, com o dever de dele distanciar-se o suficiente para criar "espaço" para a observação e a interpretação, num vai e vem semelhante ao que exercita quando da fatura do seu trabalho. Esse espaço é tencionado pela rememoração da experiência, pela autocrítica e, por conseguinte, pela invenção. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

Ou seja, como menciona Jean Lancry, situar-se nessa distância que procura racionalizar aquilo que é da esfera do sonho (2002). Postura descrita por Gerhard Richter como artista e pintor, em um texto seu de 1966:

Este é o estado de modesta sabedoria que nos permite transcender a nós mesmos, no sentido de fazer algo que não conseguimos apreender com nossa inteligência mas somente entender e admirar em nossos corações. Porém, não quero com isso dizer que tal atitude tenha qualquer relação com passividade. (RICHTER, 1995, p.49).<sup>3</sup>

Ao longo do período que compreendeu a elaboração daquela pesquisa, a intenção foi a de se trabalhar com este cuidado metodológico, visando uma autonomia da pintura em sua feitura, em sua execução e acontecimento próprios. Trata-se de uma postura que desejava deixar a pintura acontecer pelos seus próprios meandros de instauração, imprevisíveis para o pintor. O *acontecimento-pintura* depende, portanto, dessa negociação constante entre os desígnios do pintor e a autonomia pictórica.

De todo modo, mesmo que o conjunto de escolhas de trabalho tenha ocorrido em certa medida, e inerentemente, de forma intuitiva, suas ações foram fertilizadas a partir das condições instauradas no direcionamento, especificidades e repertório decorrentes do desenvolvimento daquela pesquisa em Poéticas Visuais. Nota-se aí o imbricamento e trânsito entre teoria e prática em Poéticas, dado que aquela pesquisa, por sua vez, se deu através da consideração de maneira sistemática das reflexões, registros e estudos teóricos elaborados conjuntamente à prática em ateliê.

Foram abordados, em diversos momentos no texto da pesquisa, campos distintos e eventualmente distantes da Arte (tais como sociologia e filosofia, por exemplo). Mas deve ser ressaltado que estes foram considerados sempre pela ótica e viés específicos do problema instaurado pela pesquisa.

Aí reside outro aspecto que delinea a pesquisa em Poéticas, e que podemos chamar de "*fio condutor*". Uma vez que este tipo de pesquisa tem como objetivo principal debruçar-se sobre o processo de criação, são as exigências e as demandas desse processo que acabam por nortear suas reflexões (mesmo que algumas dessas reflexões instaurem-se como desvios ou apêndices a *partir*

do processo - e nesse contexto a expressão “a partir de” é chave). É este norte que chamo aqui de “fio condutor”, e que pode nos ajudar a visualizar a relevância dos desenvolvimentos que vão sendo dispostos ao longo da elaboração da pesquisa.

Os fragmentos destacados e correlacionados entre si nas páginas do volume escrito, resultante da pesquisa, apontaram situações, elucidaram conceitos e noções e, até mesmo, aprofundaram dúvidas incontornáveis no decorrer daquele percurso. Assim, no momento de encerramento daquela pesquisa empreendi uma apreciação e recapitulação de todo o trabalho e das tessituras empreendidas ao longo de sua construção.

Ao se alcançar aquele momento de maturidade daquela pintura, alcançou-se também uma compreensão dela que incitava sua própria continuidade, sem que esta se esgotasse - na verdade, o que se evocava era exatamente o oposto de qualquer esgotamento. Contudo, isto não significa que houvesse qualquer segurança ou previsibilidade nesta continuidade. Nesse sentido, a sensação parece ser semelhante àquela manifestada por Gerhard Richter, quando o pintor alude ao permanente enigma que constitui o ato pictórico:

Richter nunca deu lugar à tentação de pensar que pudesse ser possível planejar o resultado de sua pintura, ou controlar sua execução. Seus apontamentos contêm muitas observações do modo como, ao alcançar certo estágio, ele teve que “destruir” ou “salvar” um trabalho. No processo de criação, os quadros desenvolvem uma dinâmica própria que frequentemente surpreendem o próprio artista, e mesmo que ele possa intervir para fazer correções, nunca está totalmente no domínio desta. “Levou um bom tempo”, Gerhard Richter finalmente admite para si próprio, “até que eu me desse conta de que o que eu faço - a experimentação desesperada, todo o conjunto de dificuldades - é exatamente o que todos eles fazem: esta é a natureza do trabalho. Isto é pintura. (ELGER, 2001, p. 109-110).<sup>4</sup>

Procurei igualmente alcançar ao longo das páginas de todo volume de minha tese um entendimento da elaboração e discussão teórica como elemento motor deste tipo de pesquisa. Essa é a experiência que busco compartilhar neste artigo, ao menos tanto quanto é possível nesse sentido. Posto que ao fim daquele caminho ficou claro para mim que o ato de fazer pesquisa em artes contempla, em última instância, apreender e descobrir aquilo que é e que

configura a própria pesquisa em Poéticas Visuais.

## NOTAS

1. “O chamado “artista/pesquisador” revela em sua designação a fronteira que constitui seu território, entre a prática artística e o pensamento formal”. (GONÇALVES, 2009, p. 139).

2. Como exemplo disto, e tomando aqui a minha própria experiência com pesquisa e tessituras teóricas referenciais utilizadas como artista/pesquisador, temos os textos compilados no livro “Collected Writings” de Richard Prince (2011), nos quais o artista imagina situações e personagens fictícios quase como um romancista.

3. Livre tradução de : “This is the state of modest wisdom that allows us to transcend ourselves, to do something that we can’t grasp with our intelligence but only understand and admire in our hearts. I don’t mean that this has anything to do with passivity”.

4. Livre tradução de: “Richter has never given way to the temptation of thinking it possible to plan the outcome of his painting or control its execution. His notes contain many accounts of the way in which, on reaching a certain stage, he has to “destroy” or “save” a work. In the process of creation, the pictures develop a dynamic of their own which often amazes the artist himself, and while he may intervene to make corrections he is never entirely in charge of it. “It was a long time”, Gerhard Richter finally admitted to himself, “before I realized that what I do - the desperate experimentation, all the difficulties - is exactly what they all do: that’s the normal nature of the job. That’s painting”.

## REFERÊNCIAS

CATTANI, Icleia Borsa. “Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ELGER, Dietmar. "Failure as an Artistic Agenda: The Paintings of Gerhard Richter". In: \_\_\_\_\_: **Warhol, Polke, Richter: In the Power of Painting 1**. Londres: Thames and Hudson, 2001

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GONÇALVES, Flávio. "Um argumento frágil". In: **Porto Arte**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.16 n.27, nov. 2009.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas**. Londres: Blackwell Publishing, 2003.

LANCRI, Jean. "Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade". In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero: Metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PASSERON, René. "A poética em questão". In: **Porto Arte**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.13 n.21, jul. 2004.

PELED, Yiftah. "Metodologia em Poéticas Visuais". In: **Porto Arte**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.19 n.33, nov. 2012.

PRINCE, Richard. **Collected Writing**. Nova York: Foggy Notion Books, 2011.

RIBEIRO, José Augusto. **Arte e Universidade: como foi o Encontro Trópico na Pinacoteca**. *Dossiê Debate/Em Obras*. s.d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2378,1.shl>>. Acesso em: 23 junho 2015.

RICHTER, Gerhard. "Text for exhibition catalogue, Galerie h, Hanover, 1966". In: OBRIST, Hans-Ulrich (Ed.). **The Daily Practice of Painting: Writings 1962–1993**. Cambridge: The MIT Press, 1995

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Movimentos da Arte moderna).

Pesquisador Pós-doutoral no PPGARTES da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor (2013) e Mestre (2008) em Artes Visuais (ênfase em Poéticas Visuais) pelo PPG em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, possui graduação em Artes Visuais – habilitação Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas, UFPel (2003). Atualmente trabalha como professor adjunto na área de Fundamentos da Linguagem Visual no Centro de Artes da UFPel. É membro fundador do Coletivo C.D.M. (Centro de Desintoxicação Midiática). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Pintura, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, pintura, fundamentos da linguagem visual, composição visual, fotografia, história da arte. Realizou exposições individuais e coletivas em Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Participou da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Endereço eletrônico: <http://www.ricardomello.org>

## Sobre o autor

# O TEATRO DE PESQUISA OU A PESQUISA NO TEATRO: O PROJETO GÊNERO E IDENTIDADE

**Antônia Pereira**

## **Resumo**

O objeto deste ensaio é o trabalho prático e teórico envolvendo professores e alunos da graduação e da pós-graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, visando à construção de uma encenação/instalação/performance ancorada nas questões de gênero e identidade, tendo como material de base uma *dramaturgia da memória* - dramaturgia construída a partir de histórias de vida dos atores sociais e teatrais implicados no processo dramaturgical e cênico.

## **Palavras-chave:**

Dramaturgismo; Identidade; Gênero.

## **POR ONDE COMEÇAR?**

Foi-me solicitada, para o presente número da Revista Arteriais, uma reflexão acerca do Teatro de Pesquisa que venho realizando com meus alunos de graduação e pós-graduação já há alguns anos. A reflexão/exemplo mais à mão que tenho é, obviamente, meu atual projeto de Produtividade em Pesquisa, intitulado: “Dramaturgia, Dramaturgismo e memória: Histórias de vida como modelos de ação”. Neste projeto, trabalho o teatro numa perspectiva teórica e prática, envolvendo professores e alunos da graduação e da Pós-graduação em Artes Cênicas, artistas profissionais e pesquisadores das Artes Visuais, da Música e da Performance. Problematicando as noções de gênero, identidade e poder a partir de histórias de vida, o ensejo primeiro desta investigação, consiste em instaurar uma prática de criação colaborativa em suas dimensões dramaturgical e cênica, ancorando-se em memórias individuais e na metáfora do trabalho de Penélope<sup>1</sup>, proposta por Walter Benjamin. A memória dos atores envolvidos

## *Abstract*

*The object of this essay is the practical and theoretical work involving teachers and students of the undergraduate and postgraduate degree in Performing Arts, from the Theatre School of the Federal University of Bahia, which aims at building a staging / installation / performance anchored on the issues related to gender and identity. It has a **drama of memory** as the base material - drama constructed after life stories of social and theatrical actors involved in the dramaturgical and scenic process.*

## **Palabras Clave:**

*Drama; Identity; Gender.*

neste processo constitui o ponto de partida para análise da questão da rememoração, cujo trabalho se encontra sempre entre a lembrança e o esquecimento, deixando-nos com a reminiscência:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura (BENJAMIM, 1994, p. 37).

A narrativa e a figura do narrador, elementos que me são caros e que constituíram objetos de outro projeto de pesquisa sobre alteridade, memória e narrativa, no triênio 2007/2009, ressurgem aqui com força e vigor, não mais na perspectiva de criação em torno das minhas memórias, mas a serviço da memória do “outro” e num processo colaborativo que parte do estímulo à imaginação, para se chegar ao texto e à cena. A partir da história de vida dos atores, busca-se a construção de uma cena em que o testemunho da experiência de vida, através, portanto, da vivência,

da imaginação e da rememoração dos fatos, constitui o coração da empreitada e guia todo o processo teórico e prático. A inserção/aparição da figura do narrador se dá numa perspectiva similar a de um confronto com a leitura de um livro: a trama a ser desenvolvida será a de um “livro vivo da personagem/ator/pessoa”, narrador da história de vida, ressignificada em estrato de ficção. Nesse trajeto, somos confrontados às reminiscências das memórias, reminiscências erigidas em “inquietas sombras” do vivenciado, como uma espécie de *flashback*. Para solidificar tal trabalho sobre a *memória do outro* como pilar da criação dramaturgica e cênica, não poderia me furtar à abordagem da dimensão política e social, abordagem esta que tem caracterizado minha trajetória como pesquisadora e conferido postura à minha produção intelectual desde a conclusão do doutorado em 1999 - os ensaios e artigos sobre Boal, Brecht e Armand Gatti, são alguns exemplos.

As noções de gênero, identidade e poder nortearão o trabalho com as reminiscências das memórias e trarão necessariamente à tona a noção de opressão. O trabalho com essas opressões rememoradas será feito na perspectiva de outra importante metáfora utilizada por Benjamin, para descrever a memória: o que fica são determinadas sínteses do muito vivenciado:

[...] Estas teimam em aparecer, por vezes em flashes, numa espécie de incômoda estranheza familiar”. [...] A História não pode se basear na linearidade do tempo, mas sim no trabalho da memória, o qual percebe afinidades e semelhanças, encontra as marcas do tempo no espaço: “A historiografia (...) deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e do sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços - vale dizer: em ruínas” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p.258).

Toda a dimensão prática do projeto teve início em março de 2015. Tanto em sua dimensão prática quanto teórica, o projeto conta, para além de bolsistas de Iniciação Científica, com a participação dos alunos de Licenciatura em Artes Cênicas, Bacharelado em Interpretação e Direção Teatral da Escola de Teatro, bem como de professores e alunos do Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas da UFBA. Esse contexto implica a realização de pesquisa bibliográfica e produção de seminários e minicursos sobre as noções de dramaturgia, dramaturgismo, narração, epicidade e história de vida. A criação coletiva de textos sobre as noções

de gênero, identidade e poder, a partir de processos criativos que partem das reminiscências da memória dos atores, constitui outra prerrogativa do projeto. Paralelamente, são promovidos debates, reflexões, acerca dos problemas encontrados nos textos escritos/situações/improvisações e suas futuras seleções e enquadramentos. Encontros com músico, artistas visuais e performers, de preferência discentes ou docentes pesquisadores vinculados a Programas de Pós-Graduação em Artes, estão previstos. Como para os projetos de Produtividade em Pesquisa anteriores, o resultado prático desta investigação foi e será submetido a editais nacionais e regionais de fomento à cultura, a exemplo da Chesf/Eletrôbrás, Petrobrás, Funarte e FUNCEB, dentre os mais importantes. No momento fomos contemplados com o Edital Universal - MCT/CNPQ. Tendo pautado minha conduta até então, tal perspectiva não é inédita, mas o elemento inovador aqui e agora consiste na natureza colaborativa do processo de criação dramaturgica e cênica.

#### **QUANDO TUDO COMEÇOU:**

Em 2010 o resultado prático do projeto de produtividade em pesquisa, intitulado: *Do Texto à Encenação: Construções dramáticas e explorações cênicas em torno das noções de memória, alteridade e narrativa* foi contemplado com edital Chesf de Teatro. Graças a este prêmio, em 2011, sob a insígnia Projeto Trilogia Memórias - minha Companhia Estupor de Teatro e diversos profissionais da música, das artes visuais e das artes cênicas realizaram uma turnê por 6 capitais brasileiras: Salvador, Aracaju, Recife e Fortaleza no Nordeste; Porto Alegre e Curitiba no Sul. Durante a turnê em cada capital, de quinta-feira a sábado, eram sucessivamente apresentados três textos da minha autoria, *A Morte nos Olhos*, *A Memória Ferida* e *Na Outra Margem*, encenados e interpretados por meus orientandos, num grande projeto teórico prático sob minha coordenação.

Os mesmos ensejos me impulsionam nesse momento em que, ao termo de três anos na coordenação da área de Artes/Música, na CAPES, em vez de três espetáculos, vislumbro um grande *espetáculo/performance/instalação* de 3 a 4 horas, envolvendo as três grandes áreas de Artes (artes visuais, música e artes cênicas), na execução de uma performance ao vivo, que interroge e

problematize três grandes temas tão em pauta na contemporaneidade: questões de gênero, identidade e poder! Outro grande desejo singular diz respeito à preferência por pesquisadores docentes ou discentes de Programas de Pós-Graduação em Artes, para composições musicais, visuais e cenográficas deste *espetáculo/performance/instalação* que ao termo de sua realização, constituir-se-á numa grande enquete política/artística/sociológica.

Minha curiosidade pelo tema, para além das questões de ordem pessoal e política, é fundamentalmente determinada pela complexidade dos conceitos aqui em pauta e suas relações com a produção escrita e a criação cênica. Nesse sentido, outra problemática aqui suscitada, diz respeito às tensões que vão do processo colaborativo de criação dramática até sua concretude (e/ou completude?): a encenação. É nessa perspectiva que a presente investigação conclama, em sua práxis metodológica, as noções de dramaturgia, dramaturgismo, narratividade, epicidade, interrupção e “experiência do choque”. Este *caminho para* visa a validação das hipóteses levantadas tanto no processo da produção/construção colaborativa do texto/situação dramática(a), quanto da produção/construção do espetáculo final. Neste estado da questão, o recurso às literaturas voltadas para estas problemáticas se faz com fins eminentemente pragmáticos, ou seja: apenas quando um problema de ordem textual dificulta sua materialização (solução) cênica.

Necessário se faz assinalar que este projeto se inscreve no âmbito das disciplinas da graduação - *Dramaturgia I e II* e *Semiologia do Teatro* - e da Pós-Graduação - *Formas do Espetáculo*. O objetivo aqui consiste na - através de uma perspectiva integrada e interdisciplinar - promoção de intercâmbios e trocas entre as diferentes dimensões/fases teóricas e práticas da investigação. Essa forma de diálogo entre disciplinas teóricas e disciplinas práticas - a experiência profícua resultante caracterizou, com efeito, nossos projetos anteriores de produtividade em pesquisa, garantindo-lhes eficácia e êxito.

### **DELIMITAÇÃO DO OBJETO: A PROBLEMÁTICA**

A finalidade prática deste estudo consiste na montagem de um *espetáculo/instalação/performance* acerca das questões de gênero, identidade e poder, tendo como material de construção uma dramaturgia da memória,

construída a partir de histórias pessoais dos atores envolvidos no processo dramático e cênico, na perspectiva colaborativa. Em cada uma das partes desse grande espetáculo, a narrativa, a história de vida, conceito que me é caro e familiar, constituirá o “fio de Ariadne” ao longo de todo o trajeto. Seguindo essa pista assumo naturalmente o ponto de vista da dramaturgista, da agenciadora e organizadora de materiais textuais oriundos de uma dramaturgia colaborativa, entendida aqui na acepção de Jacó Guinsburg:

[...] um tipo de criação em que o texto dramático não existe *a priori*, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo com isso a presença de um dramaturgo responsável, numa periodicidade a ser definida pela equipe. Nesse espírito, todo material criativo (ideias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na forma de cena - escrita ou improvisada/representada. Como consequência, a cena como unidade concreta do espetáculo *ganhará* importância fundamental no processo colaborativo (GUINSBURG, 2001, p. 86).

A singularidade desta investigação, como já foi dito, reside na exploração de uma dramaturgia da memória, fruto das reminiscências, das vivências dos atores implicados na pesquisa teórica e prática. Uma vez mais exploramos, em primeiro plano, o conceito de narrativa<sup>2</sup> e a técnica da história de vida! Uma vez mais recorreremos ao princípio<sup>3</sup>, conhecido por diversas teorias, o de que a finalidade de uma narrativa é sempre a de unir, a de integrar em todos os sentidos da palavra. Nessa perspectiva, o *espetáculo/performance/instalação* sobre as questões de gênero, identidade e poder evidencia as contribuições da narrativa em três sentidos:

1. Psicológico (integração psicológica): quando a narrativa consiste em produzir uma continuidade no curso de uma vida, reduzindo as fraturas e os traumatismos;
2. Sociológico (integração sociológica): quando a narrativa consiste num rito de passagem para introduzir-se numa comunidade. De fato, integrar-se numa coletividade começa muitas vezes por uma autobiografia, mais ou menos formal, na qual se manifesta um tipo de dom que vai de si ao outro, do individual ao coletivo.
3. Filosófico, finalmente (integração filosófica): quando a narrativa consiste em reconhecer, no curso de uma vida, a presença de um Princípio ou do Ser.

Partindo destas contribuições, discuto as diversas

formas da narrativa, da história de vida e sua eficácia simbólica, porque se trata, com efeito, do meio mais frequente e funcional de encontrar, compreender o outro e se aproximar de sua experiência, tanto na vida cotidiana, quanto numa pesquisa de criação cênica.

## **SISTEMA CONCEITUAL**

Esta primeira etapa do sistema conceitual diz respeito ao Quê da investigação: os temas que são problematizados no *espetáculo/performance/instalação* e que constituem a matéria-prima da criação dramaturgic e cênica, numa perspectiva colaborativa. Desse modo, os conceitos e noções, a seguir arrolados, são dissecados e analisados à luz da filosofia, da semiologia, da literatura teatral, da teoria do drama e da sociologia, dentre os domínios mais importantes.

*Gênero*: não se pode tentar definir a noção de gênero sem efetuar uma breve incursão na teoria psicossociológica das “representações sociais”, buscando estabelecer algumas pontes com as teorias “feministas de gênero”. O conceito de gênero exige um sobrevoo sobre as teorias de Moscovici - suas variações e pontos de convergência com as teorias feministas. Embora oriundo da sociologia de Durkheim, é na psicologia social que a representação social ganha uma teorização - desenvolvida por Serge Moscovici - com aprofundamento efetuado por Denise Jodelet. A partir dos anos 60, com a intensificação do interesse pelos fenômenos da ordem do simbólico, vemos florescer a preocupação com explicações para as questões de gênero e de representações sociais, as quais recorrem às noções de consciência e de imaginário. Também a obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), da filósofa pós-estruturalista estadunidense, Judith Butler, será de grande aporte ao aprofundamento desta reflexão. Sem negligenciar a importância das construções sociais e culturais na constituição do mundo e dos sujeitos tal como os conhecemos, a teoria de Butler demonstra que não são bem-sucedidas todas as tentativas de ilustrar o caráter social de estruturas que parecem tão naturalizadas: o corpo, o sexo, as diferenças. Refletindo a partir das oposições binárias, a filósofa traz a dimensão biológica para o campo do social, aportando contribuições significativas aos estudos de gênero. O interesse particular pela filosofia de Butler

reside na tese segundo a qual a repetição de atos, gestos e signos do âmbito cultural, reforçariam a construção dos corpos masculinos e femininos e a conclusão de que se trata, essencialmente, de uma questão de *performatividade*. Gênero, para Judith Butler, é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados.

*Identidade*: semioticamente, *identidade* constitui um conceito indefinível que se opõe a outro do mesmo gênero: *alteridade*. Na melhor das hipóteses, este par pode ser considerado como interdefinível, por natureza, em função da relação de pressuposição recíproca. Assim como a *identificação* permite muitas conjeturas em torno da *identidade* de dois ou mais objetos, do mesmo modo a distinção torna-se a operação através da qual se reconhece suas *alteridades*. Neste domínio, as teorias de Stuart Hall acentuam a questão da identidade a partir do argumento segundo o qual “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 60). Desse ponto de vista, a “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

*Poder*: conceito indissociável da teoria das organizações e que no campo dessa investigação evoca uma reflexão e discussão sobre as implicações que o termo adquire na teoria organizacional da concepção de poder do filósofo Michel Foucault, a qual serve de base para o que ele denominou de poder disciplinar. O pressuposto segundo o qual nas relações de produção também há produção de sujeitos, nos leva ao argumento de que um tipo de sujeito é almejado pelo sistema capitalista, de modo a manter seu ciclo de acumulação. As análises propostas por Foucault indicam que o que está em questão nas relações de poder capitalistas é a produção de um sujeito que tenha sua capacidade produtiva econômica liberada e a política inibida. Para Michel Foucault, além da produção de bens, existe a produção de sujeitos, um tipo de sujeito para o capitalismo liderado pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições religiosas e educacionais, assim o sujeito torna-se dócil politicamente e útil economicamente. O

que interessa para Foucault não é a construção de um novo conceito, mas a análise do poder na prática social, uma teoria só lhe é útil se ela lhe possibilitar condições para atingir seus objetivos. A partir da discussão que coloca o poder somente no nível econômico e das alternativas que associam o conceito à repressão ou à guerra, Foucault começou a delinear uma nova forma de pensar o poder. Por um lado o poder seria a propriedade de uma classe que o teria conquistado, por outro o estado teria o poder.

O interessante desta análise é, justamente, concluir que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social, ele é um conjunto das relações de força, que passam pelos dominantes e dominados. Ainda segundo Foucault, existem três afirmações para concepção do poder: na primeira o poder não é essencialmente repressivo; na segunda, exerce antes de se possuir; e na terceira, não menos importante, passa tanto pelos dominados quanto pelos dominantes.

*Habitus*: para além de Foucault, a noção de poder suscita, ainda, um exame do conceito de *Habitus* de Pierre Bourdieu, entendido aqui como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais. Capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades. *Habitus* é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas, em condições sociais específicas de existência - constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano: O *habitus* é uma subjetividade socializada (BOURDIEU, 1996, p. 101).

*Memória*: Benjamin nos lembra em *O Narrador* que a memória é a mais antiga das faculdades épicas. A noção de memória diz respeito tanto às estruturas físicas quanto psíquicas. Não existe uma, mas várias memórias. A exemplo de Paul Ricoeur, nos interessaremos aqui pela memória a longo prazo: aquela que estoca informações durante um longo período ou mesmo, durante toda uma vida. Dotada de uma considerável capacidade, a memória a longo prazo é depositária das nossas lembranças, das nossas aprendizagens, em suma, da nossa história. Além da filosofia e da

fenomenologia, a literatura científica e psiquiátrica, por sua vez, poderá nos fornecer muitas pistas na compreensão desta estranha função que nos permite captar, codificar conservar e restituir os estímulos e informações que recebemos. A memória sempre consistiu em terreno profícuo para estudos e experiências nas artes cênicas. Na busca por uma arte menos *mecânica*, mais *orgânica*; por um *corpo-vida*, muitos encenadores se valeram de técnicas de acesso aos recursos e conteúdos potenciais e virtuais da memória. Em alusão ao *Erkennbarkeit* de Benjamin, Olgária Matos afirma que "o aprender é o recordar - mas como apreensão de um presente que se constrói com os fios e motivos de um bordado, como no sentido etimológico de *Kairós* (MATOS, 1992, p. 240), como uma constelação dialética, onde nenhuma estrela isoladamente tem sentido". Na ideia de tempo *Kairós*, não é necessário organizar mentalmente a linha sucessiva das recordações. Elas estão estampadas no *Corpo-memória*.

*Narrativa - (récit)*: termo da linguagem corrente, empregado quase sempre para designar discursos narrativos de *caracteres* (ou seja, discursos comportando personagens que executam ações). Por tratar-se de um esquema narrativo acionado no discurso e, por essa razão, inscrito em coordenadas espaços-temporais, muitos semioticistas, após V. Propp, definem a narrativa como uma sucessão temporal de funções (no sentido de ações). Contar uma história pressupõe outro (*alteridade*), ainda que este *outro* não seja mais do que um desdobramento de si mesmo (*identidade*). Para *Contar* é necessário distanciamento, vivência passada, ainda que remota; pressupondo um apelo inexorável à memória: e o limite do inteligível é o memorável. O que não se pode lembrar não se pode narrar!

## **DEPOIS DO QUÊ, O COMO?**

Na via da criação dramatúrgica e cênica, num segundo momento, outros conceitos são arrolados e aplicados à prática desta pesquisa, quais sejam:

*Epicidade*: para Staiger o épico como traço estilístico "[...] apresenta, aponta alguma coisa, mostra-a" (STAIGER, 1975. p.108). O acontecimento épico caracteriza-se por sua distância, por sua oposição ao presente, por ser passado, pela atividade de rememoração. A *epicização* das narrativas pessoais é tratada no contexto desta investigação em

estreita associação ao tratamento benjaminiano dos conceitos de crítica, experiência e choque.

*Experiência e Choque:* no projeto de produtividade em Pesquisa 2007/2009 trabalhei com a narrativa e a memória, partindo dos conceitos de petrificação e estupor – estado de suspensão da consciência quando de situações onde a compreensão da realidade pela consciência se interrompe. Já na antiguidade, os gregos tinham consciência de tal possibilidade e representavam-na nas figuras das Górgonas. Tendo em vista o aspecto colaborativo e a dimensão política deste trabalho, ancorado em uma dramaturgia da memória, mais adequados e legítimos do que os conceitos de estupor e petrificação, nos parecem o conceito de interrupção (*Unterbrechnung*). Associado imediatamente à função do gesto, *Unterbrechnung* constitui um conceito central, segundo Benjamin, para o entendimento do gênero épico. O filósofo relaciona o conceito de interrupção ao da vivência do choque (*Schockerlebnis*), assimilando-o às noções de montagem cinematográfica e do estranhamento como efeito [no teatro] e como meios técnico-artísticos de invenção de uma nova narratividade.

*Experiência e Vivência:* a noção de experiência individual ou vivência (*Erlebnis*), ainda para Benjamin, substituiu, na sociedade moderna, a experiência coletiva e compartilhada (*Erfahrung*). A vivência do choque (*Schockerlebnis*) é uma espécie de choque perceptivo, fruto da tecnicização, do automatismo, da velocidade da vida moderna. A arte, para expressar e discutir essa nova percepção cria princípios de trabalho como a *collage*, a montagem, a interrupção da ação.

Ao termo da exposição dos conceitos essenciais, toco no ponto preciso em que a metodologia da pesquisa, nas vias da criação teatral, naturalmente se impõe!

## **DA METODOLOGIA: OS ITINERÁRIOS DA PESQUISA**

De posse desses conceitos e construída a argumentação de base, os mitos, as fábulas resultantes, textuais e cênicas, desta pesquisa funcionam com modelo na perspectiva ampliada de protótipo, como algo em construção; estruturado, mas aberto. Uma fábula aberta ao experimento e construída a partir de experiências e vivências pessoais do “choque”. Para garantir

a dimensão política e não sucumbir ao risco de psicologizar o processo colaborativo, recorro às teses sobre a noção de história de Walter Benjamin; trato o rastro, a lembrança e os esboços como possibilidade de estabelecer analogias entre o passado e o presente, depreendendo esforços para indicar uma construção histórica que encontra a presença do passado no presente e um presente já prefigurado no passado.

Tal acepção de história está atrelada às citadas noções da filosofia benjaminiana de *Ehrfarung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência). Na busca por uma dramaturgia da memória, a construção de uma fábula a partir da experiência, recupera elementos da linguagem narrativa na estrutura épica e na sua proposta pedagógica de jogo entre atuantes, justamente porque é operada, a partir das estratégias de identificação e de distanciamento. Nessa empreitada o narrador ocupa a dianteira da cena – um narrador capaz de articular vivência e experiência de forma criativa. A pesquisa prática, o processo e o produto artístico final, são norteados pelos conceitos fundamentais da poética de Emil Staiger (1975). E no lugar da noção de drama absoluto de Peter Szondi (2001), para a construção colaborativa tanto do texto, quanto da cena, adota-se a perspectiva da dramaturgia aberta, formulada por Gerd Bornheim, em oposição à noção de dramaturgia fechada ou aristotélica.

O conceito de epicização e o constante apelo ao gênero épico, não devem significar aqui, um abandono de outras formas narrativas, outros gêneros. À maneira de Staiger (1975), que refuta uma poética ahistórica, sublinhamos no “caminho para”, a necessidade de construir uma formulação do lírico, do épico e do dramático como construções históricas, rejeitando um programa a priori. Lembremos que nesse sentido Staiger efetuou uma substituição do Lírico, do Épico e do Drama como formas substantivas e substancialistas, designando os conceitos estilísticos de lírico, épico e dramático enquanto instâncias adjetivas, o que os confere temporalidade e função. O grande interesse com isso é de que o *espetáculo/performance/instalação* resultante, assim como seus agenciadores, sejam multirreferenciais em termos de linguagens estilos e formas (convenções).

## NA VIA DO PROCESSO COLABORATIVO: DRAMATURGIA OU DRAMATURGISMO?

No lugar preciso onde o *Quê* e o *Como* se fundem em nosso horizonte metodológico, necessário se faz sobrevoar as noções de dramaturgia e dramaturgismo, apontando em que medida um ou outro conceito, ou os dois ao mesmo tempo, são empregados na dimensão prática - da cena ao texto ou do texto à cena - desta investigação. A discussão de qualquer dos dois conceitos pressupõe antes uma definição de mito ou fábula. Em seu Dicionário de Teatro, Pavis apresenta o verbete fábula através de sua construção histórica, classificando inicialmente duas concepções opostas, a de fábula como material anterior à composição da peça e a de fábula como estrutura narrativa da história.

Nessa perspectiva, historicamente se pode distinguir três possibilidades de definição/delimitação da fábula:

1. Fábula como matéria;
2. Fábula como estrutura da narrativa;
3. Fábula como ponto de vista sobre a história.

Para Pavis, *fábula* é a versão latina do termo grego *mythos*. O *mythos* é a matéria fundante, anterior propriamente ao assunto, construído este, por sua vez, no manejo do dramaturgo da matéria original. É o "conjunto de motivos que se pode reconstituir num sistema lógico ou dos acontecimentos ao qual o dramaturgo recorre". Os mitos explorados no âmbito desta enquete são extraídos da *Ehrfarung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência) dos atores; são explorados na perspectiva da montagem e interrupção (*Unterbrechnung*), em consonância com o imaginário e o potencial criativo dos sujeitos envolvidos (suas reminiscências, fragmentos de memória, rastros, lembranças); são fundamentados na técnica do *collage*, enfatizando a epicidade sem deixar de recorrer, quando necessário à lírica e à dramática com o objetivo de conferir à enquete uma dimensão cênica tão importante e impactante quanto a dimensão teórica.

A construção da fábula implica, ainda, numa tomada de posição sobre a história e a História. A tomada de posição prevê um trabalho de leitura, de interpretação. Este trabalho do fabulador, compartilhado entre os atores e dramaturgista, visa instaurar um processo dialético que não se

esgota e que revela um trabalho permanente de investigação e exposição de um ponto de vista sobre a realidade. A fábula é, portanto, fruto do trabalho do fabulador. E permanece em perpétua elaboração não só no nível da redação do texto dramático, mas também e, sobretudo, no processo de encenação e de interpretação.

Sempre segundo Pavis, a dramaturgia, no seu sentido mais recente tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático, para englobar o texto e a realização cênica (PAVIS, 2005, p.114). No caso francês, o dramaturgo normalmente é um profissional que atua como um "conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo" (PAVIS, 2005, p. 117). Nessa perspectiva, dentre as atribuições do "dramaturgo", didaticamente Pavis enumera algumas que permeiam a prática da dramaturgia no Brasil:

Combinar os textos escolhidos para uma mesma encenação; [...] efetuar as pesquisas de documentação sobre e em torno da obra; [...] adaptar ou modificar o texto; [...] destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação num projeto global (social, político, etc.); [...] intervir de tempos em tempos, durante os ensaios, como um observador crítico cujo olhar é mais "fresco" do que aquele do encenador [...] o dramaturgo é então o primeiro crítico interno do espetáculo em elaboração (PAVIS, 2005, p. 117).

A distinção entre dramaturgia e dramaturgismo teve lugar pelo fato de que em alemão essas duas figuras se distinguem pelos termos *dramaturg* (dramaturgo) e *dramatiker* (autor dramático). O sentido da palavra *dramaturg* no Brasil passou a significar "autor dramático" e, mais recentemente, originou o neologismo *dramaturgista*, que significa a atividade do *dramaturg*. O escritor de peças aqui poderá ser chamado de *dramaturgo* ou de *autor de teatro*, mas se exercer apenas as funções de *dramaturg* indicadas por Pavis e não escrever peças de punho será chamado de *dramaturgista*. Para Pavis, ao montar uma peça, o encenador também cumpre em parte a função de dramaturgo, pois é responsável pela *leitura* e *adaptação* da cena:

A partir do momento em que há encenação, pode-se considerar que há necessariamente um trabalho dramaturgístico, mesmo - e, sobretudo - que este seja negado pelo encenador em nome de uma fidelidade à tradição, ou de uma vontade de tomar o texto "ao pé da letra" etc. Com efeito, toda leitura e, a fortiori,

toda representação de um texto pressupõem uma concepção das condições de enunciação, da situação e da interpretação dos atores etc. Esta concepção, ainda que embrionária ou sem imaginação, já é em si uma análise dramaturgica que compromete uma leitura do texto (Ibid, p. 117).

Em sua obra *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*, Ana Pais aponta certa invisibilidade no ofício dramaturgico, por se tratar de uma prática com procedimentos que tendem a se dissolver no processo de criação, permanecendo ali presente de forma latente, mas não mais material, característica que a autora denomina de aspecto performativo orgânico. Já no século XVIII, Lessing problematizou o termo *Dramaturg*, enquanto preparava o campo para o novo trabalho do dramaturgista: o de estabelecer a consciência crítica, no contexto da fundação de um teatro nacional. Desenhavam-se ali duas novas possibilidades para a dramaturgia:

1. relativa à atividade do dramaturgista no processo de criação de um espetáculo: composição dramática, desempenhando tarefas relativas à produção teatral;
2. relativa à dramaturgia institucional (responsável pelo repertório do teatro, pelo espaço físico, por sua promoção).

Ainda para Ana Pais é com Brecht, que de fato o dramaturgista se torna uma função autônoma na equipe criativa e seu papel consiste em selecionar e enquadrar. É exatamente neste sentido que, no meu atual projeto de pesquisa, desempenho a função de *dramaturgista*, encarregando-me de montar o *espetáculo/performance/instalação*, assumindo a responsabilidade estética e organizacional de todo o ritual, escolhendo os atores, interpretando os textos/situações produzidos/improvisados, utilizando as possibilidades cênicas à disposição, selecionando-as e enquadrando-as. Essa pesquisa situa-se justamente no terreno onde a dramaturgia e a encenação teatral abraçam a experiência e a *vivência do choque*, as histórias de vida. Aqui a tríade dramaturgia/história de vida/encenação é mais uma vez acessada para abrir as portas do drama aos eventos relacionados ou ocasionados pela memória e a alteridade. Eventos estes reconstituídos e fixados sob a forma de narrativa dramática. Se até o momento, me limitei a elencar conceitualmente os grandes temas desta enquete (gênero, identidade e poder), e a projetar futuras

e mais densas problematizações, é porque é na via do dramaturgismo, da exploração de histórias de vida que adensare(i)mos e conferire(i)mos dramaticidade e espetacularidade a tais noções.

Minha trajetória de teórica e artesã das artes do espetáculo provou que as convenções e gêneros da encenação e da interpretação dos atores são desenhados no e pelo processo/percurso, em função da equipe (atores, músicos, cenógrafos, figurinistas *lightdesigner*), seus imaginários, suas exigências estéticas, éticas etc. Posso esboçar, desde já e, entretanto, que para o trabalho com histórias de vida e técnicas de interpretação teatral, a psicotécnica de Stanislavski, precisamente o como “se” de que se vale o ator para a criação de uma situação fictícia inspirada na experiência real, está sendo de grande aporte. Os meios para se alcançar a organicidade no processo artístico, dentre os quais as técnicas de sugestionamento, ao lado dos cânticos sagrados, dos quais se valem Grotowski, também podem conferir densidade ao grande *espetáculo/performance/instalação* resultante. O treinamento dos atores, precisamente o trabalho de corpo, está sob minha responsabilidade e é todo ele inspirado no *Qi Gong* ou *Chi Kung*, ginástica terapêutica e preventiva chinesa, da linha Lian Gong/Qi Gong, que pratico e a qual me dedico desde o início de 2004. Qi Gong ou Chi Kung que significa literalmente “exercícios de energia” é uma terapêutica que consiste em práticas milenares usadas para estimular, nutrir e canalizar o fluxo de energia na rede de meridianos do organismo humano, revitalizando o corpo e a mente. Constitui um dos pilares da Medicina Chinesa, juntamente com a Fitoterapia/Farmacologia, Dietoterapia, Tui Ná e Acupuntura/Moxabustão.

Sobre o projeto Gênero e Identidade em seu atual estado, a pesquisa teórica e prática exige o exame e comparação minuciosa dos métodos e teorias acerca das noções de Gênero e Identidade, tendo como material de base uma *dramaturgia da memória* - dramaturgia construída a partir de histórias de vida dos atores envolvidos no processo colaborativo, dramaturgico e cênico. A especificidade da presente investigação consiste em interrogar, a exemplo de Judith Butler, se há de fato um gênero que as pessoas possuem, conforme se diz, ou é o gênero um atributo essencial do que se diz que a pessoa é, como implica a pergunta “qual é o seu gênero”?

Nessa perspectiva, na prática, quer dizer em sua performance/atuação cênica, o ator deve se debruçar sobre as performances/discursos cisgêneros, transsexuais (trans boy, trans lésbica, etc.). As resultantes cênicas devem partir do princípio defendido por Butler, segundo o qual

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de *que homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2003, p. 28).

Nesse mesmo espírito, Butler ressalta, ainda:

[...] Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um 'fator' ou 'dimensão' da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma 'marca' de diferença biológica, linguística ou cultural. "Nestes últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto (IBID, p. 28).

Outra importante abordagem, consiste na problematização de tais questões na perspectiva dos debates feministas contemporâneos, da crítica ao essencialismo que coloca de outra maneira a questão da universalidade da identidade feminina e da opressão masculina. Nessa direção, sobre gênero especificamente.

[...] as discordâncias tão agudas sobre o significado de gênero - se gênero é de fato o termo a ser discutido, ou se a construção discursiva do sexo é mais fundamental, ou talvez a noção de *mulheres* ou *mulher e*/ou de *homens* ou *homem* - estabelecem a necessidade de repensar radicalmente as categorias da identidade no contexto das relações de uma assimetria radical do gênero (Ibid, p. 30).

No tocante à identidade, recorre-se a Stuart Hall, o qual discute a emergência de uma suposta "[...] 'crise de identidade' na modernidade tardia, uma vez que as antigas e estáveis identidades estariam em declínio, o que culminaria na ascensão de novas identidades que apontam para a existência de um sujeito moderno fragmentado (HALL, 2006, p. 45). Stuart Hal propõe-se a explorar as questões acerca da identidade, a fim de avaliar se, realmente, existe uma crise de identidade, considerando o conceito de identidade complexo, mas alertando que isso não impede de formular discussões e suscitar a reflexão em torno da ideia de que as identidades estão sendo descentradas, ou seja, deslocadas, fragmentadas.

Perseguindo estas pistas, conseqüentemente suscito questões transversais de interesse de várias áreas do conhecimento, seja no reino das ciências humanas ou no reino das artes. A ênfase é colocada na encenação de narrativas pessoais, na produção e representação de histórias de vida que alimentem e motivem o debate acerca do que significa dramatizar questões de Gênero, interrogando a noção de identidade e reunindo as diversas linguagens das artes em níveis de graduação e pós-graduação. Como esses amplos e tão contemporâneos conceitos se colocam no universo particular de uma pesquisa dramaturgica e cênica? Por que mesmo querer compreender o outro, sua história, seu gênero, sua identidade, numa perspectiva de criação colaborativa? Se não aportar respostas satisfatórias a estas questões, no mínimo a dimensão prática deste projeto suscitará novas perguntas.

Nesse contexto, a pesquisa teórica, o processo e o produto artístico final exploram uma dramaturgia da memória, fruto das reminiscências, das vivências do grupo de atores já selecionados para pesquisa prática, cujos encontros têm lugar todo final de semana, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. A partir das histórias de vida, será montado em setembro/outubro de 2015 um *espetáculo/performance/instalação* sobre as questões de gênero, primeira parte de uma trilogia sobre gênero, identidade e poder. Nesta perspectiva, as narrativas extraídas das reminiscências da memória dos atores são exploradas em consonância com o imaginário e o potencial criativo dos discente/artistas/pesquisadores das Artes Cênicas - Teatro e Dança e da Música. Tal trajeto é efetuado em função das exigências estéticas do grupo envolvido e do objetivo primordial desta investigação: conferir à enquete dimensões eminentemente teóricas e cênicas.

Assim, os mitos, as fábulas resultantes, textuais e cênicas, desta pesquisa funcionam como modelo na perspectiva ampliada de protótipo, como algo em construção; estruturado, mas aberto. Uma fábula aberta ao experimento e construída a partir de narrativas, experiências e vivências pessoais do "choque".

## NOTAS

1. Esposa de Ulisses, o qual partiu para a Guerra

de Tróia, retornando dez anos depois. Em uma das versões do mito, Penélope fazia os pretendentes esperarem que terminasse de tecer uma mortalha para o corpo de Laertes, pai de seu marido, antes de assumir algum outro compromisso, porém a desfazia à noite num trabalho interminável.

2. Na teoria sociológica ou antropológica, por exemplo, a narrativa é também chamada “entrevista não diretiva de pesquisa” ou “história de vida”: um pesquisador convida um ator social comum a produzir uma narrativa sobre um fato ou experiência vivida.

3. Dizemos uma vez mais por que tais princípios nortearam nossas pesquisas dramáticas e cênicas no âmbito do Projeto PQ, intitulado Do Texto à Encenação: Construções dramáticas e explorações cênicas em torno das noções de memória, alteridade e narrativa, triênio 2007–2009.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **A imagem de Proust. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. **Poder Simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação.** Campinas: Papirus, 1996.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões.** 10ª Ed.

Petrópolis: Vozes, 1993.

GUINSBURG, J. **Texto ou pretexto.** In Sala Preta, Revista da ECA/USP, V 1, n) 1, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

JODELET, D. **Folie et représentations sociales.**

Paris: PUF, 1989.

MATOS, O. **A Rosa de Paracelso.** In: Adauto Novaes. (Org.). *Tempo e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOSCOVICI, S.; MARKOVA, I. **Presenting social representations: a conversation. Culture & Society,** v. 4, n. 3, p.371–410, 1998.

MOSCOVICI, S.; NEMETH, C. Minority influence. In: NEMETH, C. (org.). **Social psychology: classic and contemporary integrations.** Chicago: Rand McNally, 1974.

PAIS, A. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas.** Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PAVIS, P. **Dicionário do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Biblioteca Tempo Universitários)

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o Livro do Mundo – Walter Benjamin.** São Paulo: Iluminuras. 2001, p. 256.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno (1880–1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 2001.

## Sobre a autora

Atriz e dramaturga, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Litterature Française, pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes, pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia, pela Université du Québec à Montréal UQAM (2006). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) por duas gestões consecutivas – biênios 2007/2009 e 2009/2011. Também foi segunda secretária eleita para o biênio 2000/2002 da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação Em Artes Cênicas. Atualmente é professora Associada III da Universidade Federal da Bahia, integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT e Coordena da Área de Artes/Música na CAPES.

# A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E A VIVÊNCIA DE UM PROCESSO COLETIVO EM SALA DE AULA NO MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Aníbal Pacha Correia  
Bruce Cardoso de Macedo  
Débora Cavalcante Cardoso  
Hellen Katiuscia de Sá Conceição  
Jaqueline Cristina Souza da Silva  
José Ailton de Carvalho Arnauld  
Lourdes Maria Carrera Guedes  
Maridete Daibes da Silva  
Priscila Romana Moraes de Melo

## Resumo

Este ensaio apresenta um relato de experiência de um grupo de “artistas–professores–alunos–pesquisadores” da área de Artes Cênicas, formado durante a disciplina *Experiência artística e a prática do ensino de artes na escola* do curso de Mestrado Profissional em Arte na Universidade Federal do Pará, com o intuito de refletir sobre suas vivências em sala de aula, cuja metodologia abordada propiciou a construção de um processo coletivo, a partir de vários encontros, trocas e referências teóricas que, somados ao seu modo de fazer e vivenciar a arte, resultaram em um processo que levou à compreensão do binômio experiência artística e prática do ensino da arte, propiciando múltiplas reflexões sobre o ensino–aprendizagem da arte na escola.

## Palavras–chave:

Experiência Artística; Ensino da Arte; Processo Coletivo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS – PROCESSO COLETIVO: UMA ESCRITA BLOCADA

Nesta escrita, encontram–se reflexões de um grupo, os chamados GESTUAIS, composto por nove “artistas–professores–alunos–pesquisadores” ligados às artes cênicas, formado durante a disciplina *Experiência artística e a prática do ensino de artes na escola (abordagens metodológicas)*, do Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROF–ARTES) da Universidade do Estado de

## Abstract

*This paper presents thoughts of a group of “artists–teachers–students–researchers” of the performing arts area, took from a collective reflexion in a discipline in the Professional Master course at the Federal University of Pará, in order to report their experiences in the classroom, in a unique methodology that led to the construction of the collective process, resulting a process that led to understanding of the binomial “artistic experience and practice of art education”, from various meetings, exchanges and theoretical references which matched our contemplation to make and experience art, bringing multiple reflexions on the art of teaching and learning in school.*

## Palabras Clave:

*Artistic Experience; Arte Education; Collective Process.*

Santa Catarina (UDESC) na Universidade Federal do Pará (UFPA).

Essa disciplina, ministrada pelos professores doutores Lia Braga e Afonso Medeiros, teve como premissa metodológica a sala de aula como um espaço privilegiado de criação na relação entre a experiência artística e a prática do ensino da arte, o que possibilitou intensas práticas artísticas, gerando valiosos questionamentos, ponderações e construções de conhecimento.

A partir de um caminhar coletivo, a escrita foi elaborada levando em consideração todos os sujeitos implicados neste processo, o qual foi estabelecido pelas negociações entre saberes e procedimentos provocados pelos professores a partir de diretrizes pautadas no diálogo entre o olhar e a vivência do ensino-aprendizagem em arte.

Assim, experiências, aprendizados, linguagens e ressignificações estão presentes neste gesto coletivo de escrever o que foi vivenciado.

### **PRIMEIRO CAMINHO: DIÁLOGOS ENTRE LINGUAGENS ARTÍSTICAS**

A ressignificação de imagens, sons e gestos através da integração entre linguagens distintas não é tarefa fácil, nem de se planejar e muito menos de se executar. Ela se torna ainda mais complexa quando os agentes participantes são desafiados a expressarem-se através de linguagens que não estão em seus domínios.

A partir de estímulos comandados pelos professores desta disciplina, saímos de nossas “zonas de conforto” para adentrarmos no campo das experimentações - nos manifestando sem fazer uso da linguagem verbal -, já que precisávamos fornecer pistas para a percepção de uma questão que julgávamos ser relevante e de grande interesse a todos os envolvidos: possibilitar diálogos e interações entre áreas bem próximas; o que dificilmente acontece durante a formação de professores.

No primeiro momento, a fim de desenvolver uma atividade prática, a turma foi orientada a se separar em grupos por área de afinidades, conforme a atuação dos participantes. Surgiram, então, três grupos: os gestuais (artes cênicas); os sonoros (música); e os visuais (artes visuais).

Cada grupo, separadamente, precisava desenvolver a criação de uma cena, sem fazer uso da palavra, apropriando-se apenas dos elementos específicos de cada linguagem artística. Cada fragmento surgido desse primeiro passo seria apresentado posteriormente, lapidado e somado às demais linguagens. Desse modo, em salas separadas, os integrantes de cada grupo se reuniram para colocar em prática suas ideias. O elo entre os grupos eram os professores que acompanhavam as ações, interviam, teciam considerações e

encaminhamentos necessários.

O procedimento do grupo dos gestuais iniciou-se, primeiramente, com uma roda de conversas para socializar as ideias e suas experimentações. Esse primeiro momento serviu como norte para os passos posteriores.

O tema indutor do processo para a criação da cena foi “O FIM DO MUNDO”. Elencamos as seguintes ideias sobre ele: dor, sofrimento, falta de água potável e ar puro. Essas palavras serviram como disparadores de provocações, aflorando sensações e reações nos integrantes do grupo. As experimentações alteravam, a todo instante, os pensamentos e os corpos. Assim, cada um escolheu o gesto que desenvolveria e, logo em seguida, o executou em uma cena que representasse gradativamente: o caminhar, o sentir sede, o cansaço, a falta de ar, a morte.

Durante as apresentações de cada grupo, fomos orientados pelos professores a anotar nossas impressões sobre os resultados, uns dos outros. Estes registros deveriam ser feitos individualmente, por cada participante de todos os grupos, produzindo, portanto, um relato pedagógico que possibilitasse a construção da memória de experiências e de aprendizagens.

A disciplina primava pela não utilização de conteúdos prontos para mostrar que a arte deve ser ensinada na prática, “um fazer junto”, em que professores e alunos são parceiros atuantes em um meio onde suas ações afetam a todos, coletivamente. Compreendemos que para que isso ocorra, precisamos nos despir das “armaduras” que vestimos, precisamos olhar e agir uns com os outros com sentimento de criança, deixando a mente e o coração livres.

No documentário *Tarja Branca - A Revolução que faltava* (2014), dirigido por Cacau Rhoden, temos um grande exemplo. Nele, um dos entrevistados diz o seguinte: “Tarja branca é a medicina psicolúdica. Este é o remédio do futuro. No futuro o remédio não entrará pela boca, mas pela orelha. É a palavra que vai consertar as pessoas”. Neste sentido, precisamos estar atentos e dispostos às novas experiências, libertar as crianças sufocadas em nós, despertar o corpo e a mente para novas possibilidades criativas e educativas, inclusive brincando, pois, brincando, verdades são ditas

e ensinadas, mundos são explorados, corpos são criados, transformados a todo instante num processo de modelagem evolutiva.

Esse processo de ensino–aprendizagem permitiu uma amplitude de horizonte em todos os sujeitos envolvidos - professores regentes (Lia Braga e Afonso Medeiros) e nós, professores–alunos -, observado na individualidade, bem como na coletividade, nos auxiliando na retirada da trave que nos impedia de ver as possibilidades de junção, intervenção e apropriação de linguagens artísticas distintas.

Durante alguns encontros, corpos falaram, instrumentos dançaram e imagens cantaram em meio ao processo criativo, o qual, surgido do caos, se fez a gênese, e em meio à floresta urbana das relações materializadas, viveu e também morreu, para renascer em pura poética de relação simbólica entre o claro e o escuro.

## **SEGUNDO CAMINHO: RELAÇÕES DE AUTOPOIESES**

O desdobramento deste exercício, orientado pelo professor Afonso Medeiros, consistia no seguinte: cada um de nós, dos gestuais, deveria sintetizar seu movimento inicial, construído para o exercício–base comum do grupo, acoplando um sentido expressivo. Insidia em escolhermos uma imagem apresentada pelo grupo dos visuais, somando a um som apresentado no primeiro exercício pelos musicais. Feito isso, apresentamos essa intervenção, conscientes do acréscimo à nossa primeira célula criativa, com elementos oriundos das outras linguagens artísticas.

A partir desse recurso, tivemos consciência de que, embora cada linguagem criativa tenha sua própria expressividade, elas podem sofrer um estágio de releitura, passando pela ótica reflexiva do artista–criador que domina determinada linguagem ao invés de outras, e estas intervenções acabam sendo incorporadas, reafirmando e/ou auxiliando a construção poética do objeto artístico.

Conseguimos detectar neste estágio criativo do exercício proposto, uma relação de autopoiese, termo criado pelos biólogos chilenos Varela, Maturana e Uribe (1974), os quais destacam que as relações naturais e culturais são circulares, onde a estrutura, organização e determinismo estrutural

do objeto em construção, sofrem mudanças em seus componentes, ressurgindo uma reordenação a cada resultado de diálogos dessas intervenções, porém mantendo as incursões das interferências externas ao mesmo objeto, como explica Mariotti:

Mesmo sabendo que cada sistema vivo é determinado a partir de sua estrutura interna, é importante entender que quando um sistema está em acoplamento com outro, num dado momento dessa inter–relação a conduta de um é sempre fonte de respostas compensatórias por parte do outro. Trata–se, pois, de eventos transacionais e recorrentes. Sempre que um sistema influencia outro, este passa por uma mudança de estrutura, por uma deformação. Ao replicar, o influenciado dá ao primeiro uma interpretação de como percebeu essa deformação. Estabelece–se, portanto, um diálogo. Por outras palavras, forma–se um contexto consensual, no qual os organismos acoplados interagem. Esse interagir é um domínio linguístico (MARIOTTI, 1999, p.3).

Neste sentido, um objeto artístico não deixa de ser absorvido como um sistema vivo, um sistema construído a partir de um processo de criação que contém alma, corpo, energia e poética que se relaciona com seu entorno, gerando, por sua vez, novos diálogos a partir da experiência estética despertada no receptor.

Assim, se o indivíduo–criador atentar para seu próprio mecanismo de criação poética, ele perceberá que este acontece em estágios, tendo um primeiro impulso (em nosso caso, o comando inicial do exercício prático proposto pelo professor Afonso Medeiros), desdobrando em outros segmentos (como relações autopoieticas acopladas no primeiro impulso).

O educador, quando lança mão de exercícios teórico–práticos que possibilitem a discussão em sala de aula sobre questões que normalmente não são compreendidas pelo pensamento dito linear, as regiões sensíveis e cognitivas de percepção estão sendo acionadas através da experiência estética. Posto que este tipo de percepção não se ensina, se sente, logo, falar sobre Arte é diferente de fazer Arte.

Quando o professor discorre sobre o tema, ele apenas está comentando sobre algo abstrato ao corpo do aluno, não possibilitando ao educando a chance de experimentar esteticamente a “Arte” por meio de seus canais perceptivos mais refinados. Ao passo que, quando o aluno experimenta (ou seja,

realiza algum procedimento de criação artística), ele não só compreende as particularidades de determinada linguagem artística, como também desenvolve sua percepção cognitiva que circunda outros tipos de compreensão e inteligência.

### **TERCEIRO CAMINHO: O TEXTO COMO ELEMENTO INDUTOR DE CRIAÇÃO COLETIVA**

Como parte dessa trajetória de experiências, deparamo-nos, em outro momento, com textos poéticos enquanto procedimentos metodológicos teórico-artísticos para atuação de práticas vivenciadas na referida disciplina. O poema “A função da arte/1”, presente em *O livro dos Abraços* (2002) de Eduardo Galeano, e o trecho da música “Língua” (1984) de Caetano Veloso nos foram apresentados para serem encenados, visualizados e musicados a partir do trabalho coletivo dos grupos divididos pelas linguagens artísticas – gestos, imagens e sons.

E como traduzir tais textos sem usar a linguagem verbal, visto que esta é, em si, decodificada e comunica imediatamente seus signos? Eis o desafio: comunicar signos e significados somente através dos gestos, imagens e sons.

Sendo assim, neste dia, um de nós teve a oportunidade de abraçar o poema de Galeano, vivenciando toda a experiência artística poetizada nas palavras:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: – Pai, me ensina a olhar!

(GALEANO, 2002, p. 12).

Tanto aquele que vivenciou o poema quanto nós que o contemplamos, sentimos a mudança, a emoção no momento da contemplação; vivenciamos, então, a experiência estética. O objeto artístico nos atingiu, causando no “eu espectador” a mudança sensível do olhar ou a resignificação do que se vê, do que se contempla.

Este fenômeno de recriação artística, de resignificação e de possibilidades de contemplação estética também ocorreu com a demonstração

prática da linguagem sonora, quando representantes do grupo “sonoros” demonstraram musicalmente as nuances, arranjos e timbres diversos do trecho da música “Língua” de Caetano Veloso: “*Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção / Está provado que só é possível filosofar em alemão*” (1984) e “...na arte ou na criação artística também necessitamos de experiências, de laboratórios. Descobertas de caminhos... uma vantagem que a arte tem em relação à ciência é a resignificação.” (MEDEIROS, 2015)<sup>1</sup>.

É com este espírito de reconstrução de saberes, re-olhar o mundo através dos objetos artísticos, que o texto de Galeano nos ofereceu a possibilidade de recriar noções relacionadas à educação, arte e cultura, pois, quando o pai se coloca à disposição do filho, dando as mãos e os olhos, vendo junto, aí se faz a mágica da descoberta de conhecimentos, um sentido de educação e ampliação dos horizontes de saberes.

No momento em que o menino confere sentido e significado ao mar, a partir da emoção do seu contato, ele nos traz a magia da arte, e quando amplia a sua percepção de ser e de estar no mundo, nos traz a potência do ensino através da arte.

Eu sou quando me vejo também no outro<sup>2</sup>. Portanto, um dos princípios que norteiam as ações educativas em artes desenvolvidas em espaços formais ou não formais de ensino, deve ter como conduta um eixo de reflexão: a função comunicativa da arte que cria diálogos peculiares e reflete a memória, bem como os conhecimentos expressados pelas diferentes linguagens que a arte nos possibilita.

A contemplação estética que o texto nos proporcionou é importante quando pensamos também em aspectos da educação enquanto vivência: a própria vida e as pessoas conectadas com o mundo no momento presente, a relação da arte com o sagrado, trazem a dimensão do respeito, por ter a capacidade de conciliar os opostos, de aproximar os diferentes e de esvaziar o preconceito e a discriminação.

A arte como reveladora dos espaços encantados, evidenciados nos processos educativos, apontou caminhos às vivências e às práticas reveladoras desta disciplina, conciliando os potenciais das linguagens artísticas, possibilitando outros

processos de ensino–aprendizagem para o ensino de artes nos espaços educativos onde atuamos.

Como indicação para o encontro seguinte, os professores propuseram um desdobramento deste exercício, procedendo desta forma:

1. Para o grupo dos sonoros: traduzir em sons o poema “A função da arte/1” (*O livro dos Abraços* de Eduardo Galeano);
2. Para o grupo dos gestuais: traduzir em gestos o trecho da música de Caetano Veloso;
3. Para o grupo dos visuais: traduzir em imagens tanto o poema quanto o trecho da música.

Este outro desafio educativo proposto neste universo didático–metodológico foi uma reviravolta de ações para se chegar não a um fim, mas à degustação da experimentação artística como prática de ensino em sala de aula.

A experiência e o ensino se fundem entre os educadores/alunos que somos neste processo; fazem–nos perceber quando nos encontramos em determinados papéis, seja de condutor seja de receptor das linguagens trabalhadas.

#### **QUARTO CAMINHO: PROCESSO DE ACUMULAÇÃO E TRADUZIBILIDADE DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS PARA O EXERCÍCIO PRÁTICO: O PROCESSO CRIATIVO.**

Chegamos em outra fase de andamento das atividades, momento em que o exercício artístico de aplicabilidade prática teve como objetivo a percepção das possibilidades e as impossibilidades de tradução das linguagens e os modos de operar entre elas.

Na busca de recuperar as referências dos procedimentos anteriores (primeira apresentação), não tivemos a intenção de mudar o sentido de nosso mote, “O FIM DO MUNDO”, em sua segunda apresentação artística, mesmo com a participação de novos integrantes, os quais não estiveram presentes no primeiro momento. Continuávamos com a forma fragmentada, composta por elementos que, juntos, criaram a mesma unidade temática.

Cada grupo se apresentou, na presença dos outros, para serem observados em suas significações. Foram separadas, metodologicamente, as unidades/elementos de cada cena, dispostas da

seguinte maneira: Gestuais com sete elementos, Sonoros com três e Visuais com dez.

O objetivo foi promover um diálogo como exercício de ideias, utilizando a análise interpretativa como *feedback* da percepção do outro sobre o que foi apresentado; perceber o que foi colocado em cena que não estivesse tão claro ou não estivesse tão presente na recepção. Esse procedimento serviu de condutor para que os elementos de cada grupo pudessem ser revistos, ajustados, reelaborados, expandidos ou simplesmente sintetizados.

Foram redigidas três listas a partir do que foi dito pelos grupos. Em seguida, o professor Afonso Medeiros, propôs um exercício: escolher um dos significados dos elementos de cada grupo para o outro grupo reproduzir com a sua linguagem. O objetivo era promover uma prática que permitisse observar o que acontece quando os elementos dos grupos são colocados juntos em cena, entretanto, com seus significados mantidos.

Observamos que, à medida que os exercícios foram sendo realizados, os significados foram se alterando, permitindo que uma relação entre eles fosse estabelecida, embora, talvez, algo tenha se perdido da ideia original. O que pensamos, escrevemos e colocamos no gesto, passou, nesse momento, por possíveis traduzibilidades de linguagens, revelando a importância de experimentar modos, metodologias de trabalhar no coletivo, como processos de criação no desdobramento entre o que faz, recebe e analisa esse fazer. Tal procedimento não somente proporciona a experiência com as linguagens artísticas e suas transmissibilidades, como também atua na formação de possíveis multiplicadores da audiência dessas artes.

Para a próxima experimentação, nos foi solicitado que, a partir da relação das palavras elencadas, destacássemos uma delas como eixo capaz de atravessar todas as outras em seus significados, servindo como elemento indutor para o processo de criação de novas cenas.

Assim, ficaram as escolhas dos eixos: Gestuais: Morte; Sonoros: Gênese; Visuais: Natureza e o urbano. O processo de construção foi compartilhado entre os professores e alunos, resultando em um conjunto de cenas, denominadas inicialmente de “*performance pós-moderna*”, em que o público seria coautor e

daria um direcionamento, uma interpretação.

O objetivo era ajudar-nos a perceber os caminhos de construção de significados do discurso poético e o que tinha de conotativo e denotativo nessas observações e análises do outro que lê as imagens decorrentes, neste caso, da criação artística de cada grupo.

Posteriormente, o professor enunciou outro exercício: cada grupo teria que apresentar uma cena utilizando como indutor o eixo das outras linguagens e, se possível, colocando elementos do seu eixo ou dos outros grupos. O primeiro grupo a ser trabalhado foi o dos sonoros – “gênese”.

Nesta proposta, foi observada a disponibilidade corporal dos grupos. Os “visuais” utilizavam o corpo como suporte de suas experimentações, mas o mesmo não aconteceu com os “sonoros”, pois o estado letárgico de seus corpos ficou evidente. Nos “gestuais”, a equipe promoveu muitas discussões em detrimento do fazer, agir corporalmente, experimentar, sempre com muitas ideias, observando o tempo disponibilizado para esses exercícios.

Podemos supor que a separação dos grupos, em um primeiro momento, contribuiu para a não experimentação da criação coletiva articulando concepções e ideias entre as linguagens artísticas. No entanto, o processo de integração das linguagens se deu no momento de execução da célula criativa indutora de cada um: criado e concebido em separado. Pensamos que, talvez, ao promover a concepção das ideias juntos, poder-se-ia quebrar essa lacuna, mas demandaria um tempo maior para tal prática.

Tivemos clareza que estávamos construindo um método em sala de aula próprio dessa turma, no qual levamos em consideração todos os sujeitos implicados no jogo estabelecido pelas negociações entre saberes e procedimentos, provocados pelos professores em um caminho versado entre prática e teoria, sobre diretrizes pautadas no que se propõem pelo olhar e o viver na experiência artística e no ensino de arte. Segundo Virgínia Kastrup (2010), “é impossível ensinar a arte, porque a arte não é informação. Deve-se criar condição para que a experiência com a arte aconteça. Não é um saber acumulativo, é algo que trabalha no sentido do cultivo de si”.

## **QUINTO CAMINHO: PROCESSO DE EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA**

Dando continuidade a essas propostas, fomos encaminhados a um processo metodológico em que cada grupo, separadamente, iria propor cenas cujos elementos das três linguagens estariam envolvidos e, posteriormente, todos teriam que experimentar as propostas apresentadas.

Prosseguimos (gestuais) numa discussão acerca do significado da palavra morte, nosso eixo, e de como representá-la cenicamente. Nesse momento, houve a preocupação em integrar as linguagens. Pensamos em propor oficinas, partindo da linguagem gestual como condutora para construção da cena. Entre as propostas apresentadas, aproveitamos a ideia do pano, indicada pelos visuais.

Durante o processo de criação, pensamos em várias ações cênicas a serem experimentadas, entre elas: o *Parangolé*<sup>3</sup>, por sua ação multissensorial e pelo seu significado etimológico “conversa fiada”, o qual, por sua vez, foi relacionado com o vocalize dos “sonoros” (nãñãñã...) devido à associação desse som com o sentido de fofoca, falas, conversas; e o jogo com máscaras, como fio condutor do abstrato da morte e/ou vida, dando outro formato e sentido aos corpos em cena.

Aliado a essas ideias, pensamos e discutimos também sobre o significado de “orgasmo” como sendo uma “pequena morte” e assim começamos a alinhar a primeira cena. A partir disso, sugerimos e experimentamos, corporalmente, exercícios para demonstração de como seria aplicado o jogo da máscara. Nesse contexto de criação artístico-pedagógico coletivo, reafirmamos nosso perfil de “artista-professor-aluno-pesquisador”, pois estávamos exercitando todos nossos papéis sociais ao mesmo tempo, numa indissociabilidade entre prática artística, prática pedagógica e pesquisa acadêmica.

Neste processo, investigamos, criamos, trocamos fazeres e saberes artístico-pedagógicos, os quais são indissociáveis por sua natureza, num processo de reciprocidade e engrandecimento durante todas as atividades descritas. Dewey (2009) propõe o conhecimento enquanto processo e não como produto dele. Nesse sentido, sua afirmação se relaciona com nossa caminhada na

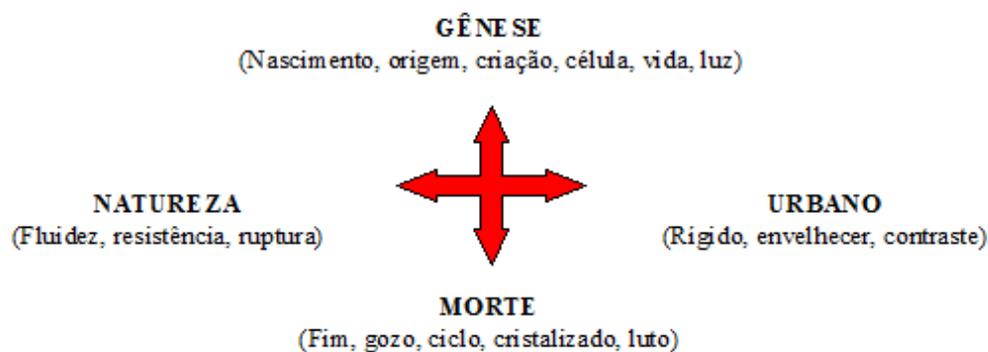


Figura 1 – Eixos e suas significações.  
Fonte: Acervo de Romana Melo

disciplina enquanto busca/pesquisa por reflexões, questionamentos e possíveis caminhos para nossas práticas artístico-pedagógicas, entretanto, sem pensar que chegamos a um conhecimento concludente, mas sim a um conhecimento necessário para continuarmos sempre nesse pensar e agir, em processo constante de estranhar para conhecer, sempre.

O exercício de ouvir o outro foi desafiador, pois tivemos que abrir mão de ideias, reavaliar nossos conceitos e práticas a partir dessa criação coletiva, onde cada um deixou sua impressão e, nesse sentido, as dificuldades, os limites e as potencialidades emergiram.

Vale ressaltar que algumas propostas foram abortadas na aula seguinte e isso teve um significado simbólico de vida e morte. Abortaram-se as propostas iniciais para que pudessem surgir/renascer outras, junto com os demais grupos. No entanto, ficou a matriz da proposta inicial, a qual foi levada até o fim na composição da cena final. A máscara representando a morte e o *parangolé* que acabou adquirindo um sentido muito próximo à experiência de Hélio Oiticica, com os corpos tomando formas diversas através do pano, com cores, luzes, texturas, danças, imagens projetadas, proporcionando, portanto, ação e sentido à gênese.

O “aborto” foi positivo, haja vista que dele ficou a experiência colaborativa de partilha, troca e aquisição de conhecimentos na elaboração das propostas iniciais das atividades/cenas e da própria concepção que foi configurando a disciplina - o fazer/atuar juntos, professores-alunos-artistas-

pesquisadores - e por fim, o exercício do saber morrer para renascer outros saberes na criação.

**SEXTO CAMINHO: GÊNESE - O  
DESCOBRIMENTO DE NOSSOS GESTOS NOS  
PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM  
EM ARTES**

A partir disso, iniciou-se um processo de ressignificação das palavras (eixos) para a criação das cenas, as quais teriam que dialogar com todas as linguagens simultaneamente, propondo, com isso, um exercício poético/artístico que testasse os limites das linguagens trabalhadas. Conforme a figura 1 acima:

Cada grupo criaria, de forma colaborativa, um novo sentido a essas palavras. O exercício foi ressignificar esses sentidos dentro das linguagens gestual, sonora e visual. A opção de nosso grupo (gestuais) foi utilizar um grande tecido, fechado em círculo com a iluminação vinda de uma lâmpada incandescente (que depois foi substituída pela luz de uma lanterna). Criamos imagens corporais projetadas em sombras, surgindo uma linha tênue entre o real e o virtual, movimentando os corpos em sentido horário, bem lentamente, para que se criasse a leitura da forma, “é o corpo regido pela luz que se performatiza” (JALLAGEAS, 2002, p.280).

Isto gerou diversas interpretações, tais como o surgimento do cosmos, cuja matéria explode aleatoriamente e fica vagando, condensa e fica pulsante, que significa o núcleo da célula (ovo); a vida suprimida querendo sair para o mundo; o gozo; e no final a própria morte, ela que, simbolicamente, é o fim de um ciclo, para o início

de outro, a própria gênese.

Se formos buscar o sentido etimológico da palavra gênese<sup>4</sup>, veremos que significa origem, princípio, criação. Para Marly Ribeiro Meira, a arte tem em seu princípio para a criação, capturar a vida onde ela está escondida e camuflada, nas coisas mais banais e cotidianas: “transformar é um desafio, de lidar com as mudanças das formas sem perda da estrutura viva que as sustenta” (MEIRA, 2007, p.122).

Há uma relação entre criador e aquilo que é criado, cuja personalidade do artista é impressa na obra, pois mesmo o indizível pode ser traduzido de forma poética através das linguagens da arte.

Essas construções aparecem a partir de reflexões do pensamento sensível, envolvendo de forma igualitária diferentes modos de percepção e concepção dos atos criadores de forma a estimular estados de invenção poética, de percepção estética e de pensar o mundo.

A luz, além de fenômeno concreto da natureza, indispensável à vida, também alimenta o imaginário, por meio de alegorias, metáforas e outras expressões das linguagens popular e erudita, utilizadas quer na comunicação comum, quer na criação artística e literária. Ela foi uma das maiores potências na criação coletiva desse trabalho; fez alusão ao nascimento que é a própria criação, um estado imanente de concepção da obra.

A mistura de diferentes elementos faz com que a obra seja híbrida, assim como é o mundo e a vida. Enquanto a obra não está potencializada para a materialidade, ela ainda é sombra, é gestação.

As formas de pensar o mundo causam abstrações nas coisas, começam a se modificar e aprendemos com elas, em um contínuo exercício de pensamento, de crítica, de ensinar e aprender, como uma espécie de “jogo sensorial”, entre quem produz a obra e quem a contempla. Não basta apenas que a obra surja da cabeça do artista, é preciso que se estabeleça uma relação com quem a observa, o público que acrescenta sentidos a ela.

### **SÉTIMO CAMINHO: O MAPA DA CRIAÇÃO**

Chegamos, então, ao momento em que grupos desenvolveram suas propostas artísticas, se apresentando de forma isolada e, logo em seguida, experimentaram a união dos três resultados.

A partir disso, traçamos o mapa desta criação. Foi definindo que os “visuais” iniciariam a cena com seu “cabo de guerra”, enquanto os “sonoros” fariam a sonoplastia, localizados mais ao fundo da sala/palco. Os “gestuais”, por sua vez, ficariam por trás dos “sonoros”.

A personagem que representava o orgasmo como sendo a pequena morte, executada pela única bailarina do grupo, entraria durante a cena dos visuais. Em dado momento, os “gestuais” colocariam as máscaras e entrariam em cena já com o corpo alterado, enquanto os “sonoros” alterariam também a cadência da melodia musical. Ao final, “gestuais” e “visuais” cairiam ao chão, “mortos”, e os “sonoros” colocariam seus instrumentos musicais entre os corpos, representando a morte completa.

Analisando o processo vivenciado, encontramos micro-processos bem interessantes para o contexto de sala de aula. Existiu ali um procedimento de criação em andamento e com linguagens distintas bem definidas, de forma que, o exercício de criar a cena sobre o tema “morte”, se tornou um desafio para todos, em decorrência da impossibilidade de usarmos a linguagem verbal, o que nos tirou do eixo e nos colocou frente a uma prática que não estamos habituados.

Isso reforça que o processo de criação coletiva é um fator relevante. Nesse caso, experienciamos primeiro um coletivo separado em grupos, e depois o total coletivo. Essa forma de criar não é simples, envolve dificuldades que se revelam no percurso e devem ser solucionadas por meio de consenso ou pelo bom senso. Mas, acima de tudo, estas propostas dos professores agregam valores pedagógicos às atividades, trazendo os alunos para papéis que se alternam, ora como quem protagoniza a construção, ora como quem ouve e acata sugestões.

### **OITAVO CAMINHO: ENSAIO GERAL – ÚLTIMOS AJUSTES**

Após essas definições, muito fora ajustado, em cada ensaio realizado durante este percurso, onde ideias e propostas novas surgiam a todo instante, e que não foram apenas detalhes, mas vislumbraram diversas possibilidades de representação.

E depois de tantos ensaios, chegamos à parte do processo intitulada como “Ensaio geral– últimos

ajustes”, que aconteceu no dia 15 de junho de 2015, no auditório do PPGArtes<sup>5</sup>. Este dia se iniciou com o círculo de energia, no intuito de concentrar nossas emoções para o trabalho seguinte. Posteriormente, definimos o prólogo: cada artista escolheu uma posição e um lugar, de maneira que todos ficassem distribuídos no espaço que compreendia a escada, funcionando como uma imagem no plano de fundo.

Logo em seguida, passamos as cenas sem interrupções e, ao mesmo tempo, fomos observando os acertos, para verificar o que não funcionou, ou, ainda, as possíveis modificações, guardando estas informações para discutirmos ao final. A partir dessas observações, começamos a organizar desde o início, a montagem da primeira cena.

Pensamos no desfazer da imagem do plano de fundo para outras ações: Gestuais – para pegarem o tecido, descerem a escada, se direcionarem ao centro do espaço e posicionarem o tecido no chão; Visuais – para entrarem no círculo formado com o tecido anteriormente, pelos gestuais; Sonoros – para se posicionarem no espaço. Cada um definiu sua partitura corporal e demos prosseguimento à cena da gênese.

Durante a cena, observamos (gestuais e visuais) que precisaríamos estar atentos à mudança da melodia (sonoros) para que pudéssemos fazer com que a movimentação estivesse dialogando o mais correspondente possível: o momento de baixar o tecido para iniciar as pulsações, e o momento de abertura do mesmo. Após isso, definimos como levantaríamos o tecido e de que forma o retiraríamos da cena.

Na cena seguinte, “natureza e urbano”, os sonoros, que na cena anterior ficavam circulando em torno do tecido emitindo os sons, se uniram aos visuais e alguns gestuais para fazerem o “muro”, e a outra parte dos gestuais e visuais se deitaram no chão representando a “calçada”. Outras duas participantes representaram a “planta trepadeira”, que na metáfora do ato de sobrevivência ultrapassava o muro que impedia sua passagem através da resistência corporal.

Na “Morte”, a penúltima cena, ao som do violoncelo, a dança acontecia suavemente, como se fosse o vento sendo fecundado, uma forma de preceder e conduzir para a cena posterior, onde os gestuais

voltavam para a escada ao encontro das máscaras e ficavam estáticos como uma imagem, enquanto os visuais e sonoros interagiam.

No momento em que os gestuais colocavam as máscaras e se deslocavam para o centro, acontecia, de forma gradual, a mudança do estado de corpo, a transformação, traduzindo as características corporais que expressavam a identidade de cada máscara.

Em seguida, com o silenciar dos instrumentos, todos morriam, e com a morte acontecia a cena final, a oferta dos instrumentos aos corpos que se encontravam espalhados pelo chão, trazendo a mesma intencionalidade do ato de se levar flores ao visitar pessoas queridas no cemitério.

Terminamos este ensaio geral com diálogos que nunca tiveram fim; propostas e mais propostas, dentre as mais ousadas: a inserção da projeção de imagens nos corpos durante algumas cenas, a qual seria experimentada no dia da apresentação do resultado de todo esse processo.

Em um espetáculo em que todos são protagonistas, lidar com processos criativos é uma tarefa árdua, uma vez que todos detêm conhecimentos acerca de sua arte e suas experiências artísticas afloram no momento da criação, fazendo com que a prática de ensino se encontre viva e presente de todas as formas.

Segundo Carlos Roberto Mödienger,

a docência em artes não pode ser isenta de um diálogo constante entre o mundo das artes e o mundo da educação. A ideia do professor-artista é fazer arte na própria atuação com os alunos em sala de aula o que supõe deixar-se surpreender com o trabalho dos alunos, construir com eles, estimulá-los e (não podá-los) a imaginar e arriscarem-se. (MÖDIENGER et al., 2012, p.22)

E assim o fizemos. Experimentamos nossas práticas de ensino mutuamente e atuamos artisticamente em conjunto. Carmem Biasoli pressupõe dois tipos de práticas pedagógicas: a reiterativa e a reflexiva, devendo o professor de arte fazer a escolha da segunda, já que esta é a prática que condiz com os objetivos ideados com relação ao ensino-aprendizagem em arte:

Nessa prática, há a preocupação em criar e produzir uma mudança, em fazer surgir uma nova realidade material e humana qualitativamente diferente. Essa prática é reflexiva e criativa. Criativa porque

transformadora da realidade, porque traduz a produção e a autocriação do próprio homem e a condição de lidar com o imprevisível e de criar novas soluções, novas situações. E reflexiva porque, envolve uma ação crítica diante do saber e da realidade, construindo esse saber e intervindo nessa realidade. Na prática reflexiva, o ensino da arte enfatiza tanto o saber artístico como o fazer artístico, não havendo dicotomia entre teoria e prática. O aluno numa prática dessa natureza, é levado a usar sua experiência cognitiva não apenas para adquirir informações e destreza, habilidades manuais ou técnicas, mas para utilizar suas capacidades e habilidades cognitivas na apreensão da realidade para não imitá-la pura e simplesmente, e sim compreendê-la, recriá-la e apropriar-se dela para a construção de um conhecimento novo, de seu próprio conhecimento.(BIASOLI, 1999, p.116).

E se a disciplina se propôs a esta mesma reflexão, do artista-professor, muito tem da disciplina no resultado final alcançado. Fomos instigados a refletir sobre as nossas práticas, a criar e recriar, ressignificar, compreender e, por fim, construir nossos próprios conceitos acerca da arte que, simultaneamente, ensinamos e fazemos.

### **CONCLUSÃO: SIMILARIDADES – O VERSADO E O EXPERIENCIADO**

A disciplina *Experiência artística e a prática do ensino de artes na escola*, ministrada pelos professores doutores Lia Braga e Afonso Medeiros, teve como premissa para sua metodologia a sala de aula como um espaço privilegiado de criação na relação entre a experiência artística e a prática do ensino da arte. Um caminho pedagógico escolhido na transmissão e apreensão do conhecimento com as artes e não através delas.

Podemos traçar similaridade da transmissão e a retenção do conhecimento com o estado do corpo em sala de aula entre a prática e sua análise crítica, como uma metodologia no trabalho com arte aplicado pelos professores. Neste sentido, podemos quebrar a ordenação escolar em uma de suas tramas para o surgimento de um espaço criativo. Não é um modo tão fácil de operar em sala de aula, pois demanda a não utilização de formas preconcebidas do ensino. Portanto, é de fundamental importância salientar a experiência artística como fonte de retenção e latência de conhecimento, a partir dos exercícios experienciados em sala de aula.

Nessa analogia e similaridades, ancoramos nosso entendimento próximo ao que foi dito pela

professora Lia Braga em sua análise contextual sobre o título e a forma de como estão enunciados e ordenados os conteúdos dessa disciplina: “A prática do ensino da arte emerge da experiência artística” (VIEIRA, 2015)<sup>6</sup>, tecendo uma análise fundamentada da não existência binária entre experiência/prática, e que elas só se colocam nessa relação para uma abordagem metodológica.

Após percorrermos estes caminhos, perguntamo-nos: para que a arte na escola? A resposta é simples: para que o aluno adquira um pensamento universalizante, para que ele seja criativo, proponente, protagonista de suas ações, veja as coisas do mundo de diferentes pontos de vista, e seja capaz de construir seus próprios conceitos.

### **NOTAS**

1. Fala do professor proferida durante a aula. Anotação feita em 18/05/15.
2. Pensamento baseado no poema “Eu não sou você, você não é eu”, de Madalena Freire.
3. Conceito criado por Hélio Oiticica no fim da década de 1960.
4. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/genese/>>. Acesso em: 23 out. 2015.
5. Localizado na Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611, CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil. Homepage: [www.ppgartes.ufpa.br/site](http://www.ppgartes.ufpa.br/site).
6. Fala da professora proferida durante a aula. Anotação feita em 13/04/15.

### **REFERÊNCIAS**

- BIASOLI, Carmem Lúcia Abadie. **A formação do professor de arte: do ensaio à encenação**. (Coleção Magistério: Formação e trabalho pedagógico). Campinas: Papyrus, 1999.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CUNHA, Rosemeire Ribeiro. **Transformação e ressignificação de objetos comuns incorporados à arte**. 2011. 23f. Monografia

(Licenciatura em Artes Visuais). Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Xapuri-AC, 2011. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/4547>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

DELEUZE Gilles. **O que é um dispositivo**. In:\_\_\_\_. O mistério de Ariana. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega - Passagens, 1996. Disponível em: <[http://www.academia.edu/4026536/O\\_que\\_%C3%A9\\_um\\_dispositivo](http://www.academia.edu/4026536/O_que_%C3%A9_um_dispositivo)>. Acesso em: 24 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEWEY, John. **A valoração nas ciências humanas**. Organização e notas de Cunha, M. V; Cianflone, A. R. L; Andrade, E. N. F. Campinas: Autores Associados, 2009 (Coleção Clássicos da Educação).

FLORENTINO, A. **A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas**. In: TELLES, N. (Org.). Pesquisa em artes cênicas: textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.

FREIRE, Madalena. **Eu não sou você, você não é eu**. In:\_\_\_\_ Educador. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 95-96.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 9ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JALLAGEAS, Neide. **Corporalidades em Trânsito: Performances de Luz**. In: GARCIA, Wilton; LYRA, Bernadette (org.). Corpo E Imagem. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MARIOTTI, Humberto, **Autopoiese, Cultura e Sociedade**. Disponível em: <<http://www.dbm.ufpb.br/~marques/Artigos/Autopoiese.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

MATOS, Kleytson. **Os parangoles de Oiticica**. Publicado no blog oficial da Obvious. Disponível em: < [http://lounge.obviousmag.org/haraquiri\\_](http://lounge.obviousmag.org/haraquiri_)

[sertanejo/2012/08/Os-Parangoles-de-Oiticica-.html](http://sertanejo/2012/08/Os-Parangoles-de-Oiticica-.html)>. Acesso em: 21 maio 2015.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Filosofia da Criação: Reflexões sobre o Sentido do Sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

MÖDINGER, Carlos Roberto; SANTOS, Cristina Bertoni dos; VALLE, Flávia Pilla do; LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Práticas pedagógicas em artes: espaço, tempo e corporeidade**. Erechim: Edelbra, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

#### FILME

RHODEN, Cacau. **Tarja Branca - A Revolução que Faltava**. Filme-documentário. Duração: 80min. Brasil: Maria Farinha Filmes, 2014.

#### MÚSICA

VELOSO, Caetano. **Língua**, 1984.

## **Sobre os autores**

### **Aníbal Pacha Correia**

Diretor, ator, bonequeiro, figurinista e cenógrafo. Integra o Grupo In Bust - Teatro com Bonecos. Discente do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES). Bolsista CAPES/UAB 2014–2016. Possui graduação em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Pará (1982). É docente da Universidade Federal do Pará, locado no Instituto de Ciências da Arte – Escola de Teatro e Dança – UFPA. Sua trajetória artística se configura principalmente nos seguintes temas: teatro de animação (direção, ator–manipulador e bonequeiro); teatro (direção, cenografia, figurino e adereços); vídeo e cinema (direção, direção de imagem, direção de arte e figurino); televisão (programa infantil Catalendas, da Tv Cultura do Pará, com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção artística, bonequeiro, cenógrafo e intérprete) e artes plásticas (quatro exposições individuais e duas coletivas).

### **Bruce Cardoso de Macedo**

Discente do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES). Concluinte da Especialização em EJA ARTES - AMAZÔNIA - UFPA. Coordenador do Projeto de Extensão Escritório Experimental da Cena/UFPA. Docente da Escola de Teatro e Dança da UFPA, graduado em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (2007). Colaborador do Projeto de Pesquisa TAMBOR: Estudos de Carnaval e Etnocologia. Colaborador dos Projetos de Extensão: Auto do Círio, Cena Aberta, e GTU – Grupo de Teatro Universitário. Disciplinas que ministra: Elementos da Plástica, Cenotecnia, Cenografia, Experimentação Cenográfica, Máscara e corpo, Fundamentos dos Elementos Cênicos e Acessórios Especiais. Possui experiência na área das artes: máscaras, cerâmica, esculturas, adereços, alegorias, objetos cênicos, cenotecnia e cenografia.

### **Débora Cavalcante Cardoso**

Artista–pesquisadora, bailarina, professora de dança e coreógrafa. Mestranda do Programa de Pós–graduação em Artes – ICA/UFPA.

Graduada em Licenciatura Plena em Dança pela Universidade Federal do Pará. Bailarina formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA no Curso Experimental de Formação para Bailarinos–método Vaganova. Técnica em Intérprete da Cena/Dança–UFPA. Bailarina em formação–método Royal Academy Of Dance. É professora de Ballet Clássico atuante desde 2007.

### **Hellen Katiuscia de Sá Conceição**

Formada em Jornalismo pela Universidade Federal do Pará, é atriz profissional, fotógrafa amadora, artista plástica e também escritora. Concluinte da Especialização em EJA ARTES - AMAZÔNIA - UFPA e mestranda em Artes pela Universidade Federal do Pará 2014–2016. Dedicase também à produção de HQ e animações para o audiovisual, sendo diretora, produtora e roteirista em seu grupo Studio Igara. Também atua como arte–educadora.

### **Jaqueline Cristina Souza da Silva**

Artista visual e cênica, pesquisadora e educadora. Possui graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (2005), é aluna do curso de especialização em Estudos Contemporâneos do corpo (Artes Cênicas) pelo Instituto de Ciências da Arte da UFPA, é aluna do PPGARTES Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC pólo UFPA – Mestrado Profissional em Artes (Teatro). Bolsista CAPES/UAB 2014–2016. Professora da rede estadual de ensino (SEDUC), Gestora Cultural (Fundação Cultural do Pará). É articuladora/administradora dos blogs Auto da Barca Amazônica e Poemas e Outros Devires, ambos relacionados à reflexão de experiências em artes. Tem experiência na área de pesquisa e educação em artes, com ênfase em cultura amazônica, estéticas cotidianas, teatro de rua, performance, arte contemporânea, técnicas de produção e experimentação em artes, atuando nos seguintes temas: estudos culturais da Amazônia, Ensino das Artes Visuais e Teatro, mediação em museus.

### **José Ailton de Carvalho Arnauld**

Artista-pesquisador-professor. Possui graduação em Educação Artística – habilitação Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (2006). Atualmente é mestrando no Programa PROFARTES na UFPA, coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e atua como professor efetivo na rede municipal de ensino em Belém. Está como coordenador geral da ONG Centro Artístico Cultural Belém Amazônia/ Rádio Margarida. Tem experiência na área artística, com ênfase para a produção teatral e audiovisual, atuando principalmente nos seguintes temas: arte educação, educação popular, vídeo, trabalho infantil e violência sexual.

### **Lourdes Maria Carrera Guedes**

Possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade do Estado do Pará-UEPA (2000), graduação em Letras – Libras (Bacharelado) pela Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC (2012), Especialização em Educação Especial pela Universidade Federal do Amapá-UNIFAP. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Especial, atuando principalmente nos seguintes temas: surdez, artes, educação musical, teatro arte-educação com pessoas surdas. Arte educadora, atriz/palhaça, tradutora/intérprete de Língua Brasileira de Sinais-LIBRAS. Professora de Arte efetiva da Secretaria do Estado de Educação-SEDUC-PA e da Secretaria Municipal de Educação de Belém- SEMEC. Mestranda do Profissional em Artes - PROFARTES/UFPA 2014-2016. Bolsista CAPES/UAB 2014-2016.

### **Maridete Daibes da Silva**

Possui graduação plena em Pedagogia pela Universidade do Estado do Pará (1995), Curso Técnico de Formação de Atriz pela ETDUFPA (1995), Curso de Especialização em Andamento pela UFPA/ ICA: Estudos Contemporâneos do Corpo. Desenvolve processos criativos de montagens cênicas, valorizando temas sociais e educativos no universo escolar. Professora de Teatro da Escola de Aplicação da UFPA, pedagoga, atriz, atua como educadora

colaboradora em projetos sociais de bairro, integrante da Dramática Companhia, mestranda do Profissional em Artes - PROFARTES/UFPA. Bolsista CAPES/UAB 2014-2016.

### **Priscila Romana Moraes de Melo**

Atriz/palhaça do grupo de teatro Palhaços Trovadores na cidade de Belém do Pará, artista-pesquisadora, mestranda em Artes (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Pará. Possui Graduação em Nutrição pela Universidade Federal do Pará UFPA (2008), Pós graduação em cursos de Especialização em Segurança Alimentar e Nutricional (2011) e em Populações Indígenas na Amazônia: Sociedade, Cultura e Meio-Ambiente (2012), ambas pela Universidade Federal do Pará. Formada pelo Curso de Iniciação Teatral, na Universidade Popular UNIPOP (2004). Desde 2007, é integrante da Associação Cultural Palhaços Trovadores. Atua em apresentações culturais ligadas ao teatro de palhaços e trabalha com Arte-Educação, ministrando oficinas corporais e de Teatro, em diálogo com a saúde, educação e assistência. Bolsista CAPES/2014-2016.

# CUERPOS SENSIBLES: MUJERES EN LA ACCIÓN PERFORMÁTICA LATINOAMERICANA

Laura Janeth Rubiano Arroyo

## Resumo

Neste artigo analisa-se a importância do corpo sensível como elemento vital da arte de ação ou performance, vinculando aos impactos sociais, políticos e culturais que não têm sido as mulheres artistas latino-americanas e como isto se tem convertido em um feito histórico e revolucionário na arte contemporânea, trazendo à memória deste escrito a artistas de países como a Colômbia, o México, o Brasil, a Argentina e Cuba, as quais não demarcaram uma pauta com seu próprio corpo, instalando-o em um espaço público ou privado, para ser o suporte feminista de finais do século XIX e conseqüentemente dos séculos XX e XXI.

## Palavras-chave:

Performance; Corpo Sensível; Mulheres; Feminismo.

## Abstract

*In this article discusses the importance of the body sensitive as a vital element of the art of action or the performance, by linking it to the impacts social, political and cultural that have had the Latin American women artists and how this has become a historical fact and revolutionary in the contemporary art, bringing to the memory of this written to artists from countries such as Colombia, Mexico, Brazil, Argentina and Cuba, which have been framed a pattern with his own body, by installing it on a public or private space, to be the feminist support at the end of the nineteenth century and consequently of the twentieth and twenty-first centuries.*

## Palabras Clave:

Performance; Sensitive Body; Women; Feminism.

## Resumen

*En este artículo se analiza la importancia del cuerpo sensible como elemento vital del arte de acción o el performance, vinculándolo a los impactos sociales, políticos y culturales que han tenido las mujeres artistas latinoamericanas y como esto se ha convertido en un hecho histórico y revolucionario en el arte contemporáneo, trayendo a la memoria de este escrito a artistas de países como Colombia, México, Brasil, Argentina y Cuba, las cuales han enmarcado una pauta con su propio cuerpo, instalándolo en un espacio público o privado, para ser el soporte feminista de finales del siglo XIX y conseqüentemente de los siglos XX y XXI.*

## Palabras Clave:

Performance; Cuerpo Sensible; Mujeres; Feminismo.

El cuerpo puede definirse como la composición fisiológica que responde a acciones involuntarias e voluntarias dentro de un organismo en movimiento, llevando estas acciones físicas a estados concretos, para participar en todo un complemento de realidades orgánicas, sensitivas y psíquicas de lo que ocurre, en lo que podría denominarse un transcurrir cíclico, en el cual ese ir y venir adquiere una noción única, la de ser y sentirse unísono con los componentes que el espacio contiene, es decir, cuando el concepto de cuerpo se sumerge en la acción de concretar sus afirmaciones poéticas, puede adquirir una transformación en el ambiente donde desempeña esos niveles de apropiación, realizando desplazamientos consientes e inconscientes.

En este sentido hay que admitir que el espacio, considerado como un ambiente influenciado, tiene gran impacto en ese cuerpo que se desplaza, de tal forma que este puede responder como un elemento

que se sumerge a esa misma homogeneidad de acontecimientos externos, que lo lleva a la búsqueda introspectiva de preguntas para dar un giro en el hábitat que sugiere su participación y muchas veces su modificación silenciosa.

Si estos eventos se hacen presentes tan solo en los cuerpos que transitan en una esfera cromática determinada, entonces ¿cómo sería la inclusión de esos cuerpos con una intervención directa, pactada y rodante en el espacio?, más allá de imaginar lo intenso o sublime que se presente esta cuestión, lo que realmente podría traspasar la barrera de este interrogante es la disposición que ya tienen los cuerpos cuando deambulan en los andenes, plazas, parques y vías, haciendo de un espacio de alteraciones sonoras un encuentro con el yo y el colectivo que entrega sus miradas al exterior.

Por lo tanto el gran encuentro se especifica en por qué el espacio se habita tan naturalmente e inevitablemente, es decir, como algo tan cotidiano puede inducir a la necesidad de hacer algo que muchas veces es co-habitable, en un sin número de acciones inéditas e inspiradas en el quehacer diario, resaltando ese encuentro con el cuadro común que se pinta día a día en una calle de vías desplazadas y cuerpos sumergidos en lo cotidiano o rutina, de ahí que el cuerpo del artista en el siglo XX se convierte en una expresión abierta, que se hace presente dentro de lo que esta visible para transformar un espacio, en un transitar corporal hecho de arte.

De esta interacción cuerpo-espacio, lo urbano es su escenario principal, convirtiendo el afuera, lo aturdido, lo contaminado y muchas veces lo supresor en un camino de movimientos e imágenes cautivantes para quien camina y se encuentra con lo que ocurre en su observación, muchas veces ese espectador urbano se anima a hacer parte de lo que ve complementando con su cuerpo y gesto la obra que el artista quiere dar a conocer, considerando ese escenario como espacio urbano que en su significado puede ser estimado como una intervención abierta entre transeúntes, edificios, calles, andenes, casas, parques y plazas.

Frente a esa concepción de espacio escénico en el espacio urbano o público es apropiado resaltar que:

Cotidianamente, se organiza un orden social que es conformado por conductas cuasi-predecibles. Por ello, son los sujetos los que hacen de la ciudad

un lugar practicado y habitado de constante fluctuación y movimiento y donde el puro acontecimiento los conecta con la arquitectura circundante que transitan a diario como escenario (GONZÁLEZ, 2013, p.729).

Es decir todo partiría de un punto en común el escenario público al servicio del individuo que transita en él, para convertirlo en una transformación de constantes ideas, críticas y muchas veces de encuentros furtivos o analógicos, donde los cuerpos que se movilizan tienden a ser parte de un ir y venir de posibilidades alternas, que muchas veces por el mismo contenido de la ciudad oprimida o imaginaria se olvidan del verdadero sentido del estar entre el espacio urbano, público y homogéneo.

Si bien se ha analizado el impacto trasmutable que ha tenido el cuerpo como el principal elemento de comunicación espacial, hasta tal punto que se convierte en un objeto visible que dialoga con una poética directa, creando a su vez una ilustración estética representativa y transformada de los antecedentes históricos que han marcado a la sociedad actual, es en ese instante que el cuerpo es un suministro de acontecimientos críticos y reflexivos, dejando en la interpretación del espectador- transeúnte las consecuencias y reflejos que este pueda llegar a destacar de lo que ve en la cera por dónde camina. Así el cuerpo comienza a cumplir una de las mayores expectativas en la época contemporánea comprendida entre la revolución francesa (1789) y la edad actual, resaltándose su efecto entre el escenario urbano en la década de los 60's con presentaciones artísticas como el *performance*<sup>1</sup> y el *happening*<sup>2</sup>. Donde según Mauricio Marcelino Lima artista visual de la UNIPAN/UNIBAN:

Dentre os diversos movimentos de vanguarda teremos alguns que foram importantes para mais tarde a disseminação da arte das performances, como o Dadaísmo, que já seguindo por uma linha mais radical e ainda mais inovadora nega a própria arte, criando obras que fugiam de qualquer equilíbrio, usando sempre temas irônicos e absurdos para chamar a atenção da sociedade. Além dele teremos o Futurismo que busca o dinamismo e o movimento, e se vale dos manifestos e declamações como uma nova ferramenta de chamara atenção do público, tornando-se importante para o desencadeamento não só das Performances, mais também dos Happenings no final do século XX. (LIMA, 2010, p.2)<sup>3</sup>.

Por lo tanto se otorga una nueva perspectiva de la propuesta e interferencia del arte a nivel

corporal, concibiéndose entonces en un arte más conceptual, abstracto y visualmente impactante, desde luego en los años 70's se abre camino a la acción pos-moderna al definir el cuerpo como un ser desplazado y desligado de la memoria común para hacer del efecto cotidiano una construcción y configuración sin límites y vértices. Haciendo énfasis en que:

El espacio público, promete—aunque no asegura— un entorno diferente, en primer término la inclusividad, también el carácter igualitario que ofrece el acceso de cualquier persona, y finalmente, la apertura a la discusión que se proponga, sin restricción, y de la que pueden tomar parte todos los participantes. (GONZÁLEZ-VICTORIA, 2011, p.60).

Entendiendo como participantes a todos los cuerpos que transitan y se entrelazan con los acontecimientos en el espacio vivo y articulado, rescatando la imagen corpórea de una sociedad que se fundamenta en el afán de avanzar y permearse de nuevos suburbios, tecnologías, diferencias, espacios y tiempos.

El verdadero encuentro estaría acoplado con la sumatoria de desbalances y desequilibrios que los efectos sociales, políticos y económicos marcan a los urbanistas, tal vez este sea uno de los principales motivos del porque el cuerpo se convierte en un tabú social, dejando una huella de lo que realmente se quiere transformar y desligar de lo que es concreto y reglamentario, esto para el artista performático enmarca su punto de partida, ser un tabú que se auto dirige y propaga su imagen indeterminada a un espectador de la zona urbana, que se inmoviliza para dar una consecuencia a ese performance que se dibuja ante su perspectiva sensitiva.

Pero más que un acontecimiento, muchos performances son un espejo del que transita, dejándolo a la intemperie interna, donde el ser observador, también lo convierte en ser observado por el artista que realiza la acción, de este modo se convierte en un juego de perspectivas que vitalizan el ahora y lo inevitable, palabras que serían comunes en el lenguaje artificial del espacio urbano y el espacio privado, si se analiza este punto de vista, se podría estar hablando de que todos los transeúntes son un performance andante, ya que cada acción que realiza tiene un comienzo y un fin en ese espacio público, vacío o privado, comprometiéndolo con un estado psicofísico

y sensorial de lo que es, de lo que construye y de lo que delega como ser humano y ser social perteneciente a una cultura o a una etnia.

La mujer como un ser que revitaliza su esencia en el pensar y en el hacer, se une a esa ligación performativa en una crítica y autocrítica del verdadero sentido de su papel en esa sociedad marginada, si bien se ha observado a lo largo de las décadas que las mujeres se han construido como una lucha constante, a veces evolutiva, otras veces ambicionada y maltratada, dando un sin número de temáticas críticas y alternas a las artistas performativas que deciden dar comienzo a su fuerte reflexión, reflejo y arte a la sociedad que las observa desde un afuera pero que internamente moviliza e plasma una idea circundante de lo que es ahora esa mujer polémica.

Esto comienza a ser un icono a finales del siglo XIX y XX, cuando la mujer latinoamericana como amante del arte se dispone a salir y a propagar su estado interno a una sociedad desligada de ese sagrado femenino, dando a la artista una coloración feminista, sumergiéndose en el ahora y en la sumatoria de la causa y el efecto de la sublevación femenina.

Para la ampliación de estos conceptos se hará énfasis en algunas de las artistas más representativas que durante los años 60's, 70's, 80's y 90's, hicieron polémica con sus performances, en países como México, Argentina, Brasil, Chile y Colombia, comenzando a transformar la escena en un cuerpo femenino andante y con un concepto impactante en la sociedad contemporánea, dejando sus raíces en lo que sería el llamado visible de la mujer contemporánea, abierta y con todo el interés de hacerse sentir a través de su mejor lenguaje, su cuerpo hecho de arte, en la actualidad .

## **MARTHA MINUJÍN**

El performance latinoamericano nasce desde las corrientes vanguardistas, involucrando un sinfín de nuevos significados y formas de transportar la realidad a un escenario crítico y único.

De aquí el arte de acción argentino surge con una marcada raíz urbana y conceptual, y orientado a reflexiones socio-culturales amplias, como el impacto de los medios de comunicación masiva o la vida en las grandes urbes. (ALCÁZAR, 2011,



Figura 1 – Performance: Leyendo las noticias. Martha Minujín. 1965. Buenos Aires, Argentina.  
Fuente: ([http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2\\_intro.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php)).

p.340), de este concepto nasce la conexión performática de la artista Marta Minujín (Buenos Aires, Argentina, 1941), artista plástica proclamada como una de las incursoras del performance argentino, haciendo su mayor aporte desde 1960 en el escenario abierto, como se observa en la figura 1, con su performance “leyendo las noticias”, esta vez Minujín decide hacerse de puertas abiertas sobre el río de la Plata. Argentina, develando un paisaje con un sentido abstracto profundo, al entrar a este espacio cubierta en papel periódico, tal vez lavando en un sentido onírico lo que se encuentra escrito y en su modo más profundo resaltando el arte de acción<sup>4</sup> que estaba en la raíz del encuentro contemporáneo de la época.

### **MARÍA TERESA HINCAPIÉ**

María Teresa Hincapié (1956–2008. Armenia, Colombia) es una de las artistas colombianas que hace polémica por sus performances, donde plasma la realidad de la mujer, consiguiendo que sus imágenes retraten las angustias, vivencias, despedidas, encierros y discriminación de la mujer en la sociedad. Consiguiendo impermear frente al cuerpo y su alineación con el espacio, que en este caso sería un conjunto de acciones que se van transformando a medida que la artista va acompañando su acción corporal de elementos que subyacen para hacer una pieza entre objetos, cuerpo y esencia femenina. A pesar de que este



Figura 2 – Una cosa es una cosa. María Teresa Hincapié. 1990 Fuente: (<http://www.leftmatrix.com/hincapielist.html>).

trabajo fue realizado en el Salón Nacional de Artistas en 1990, sus performances también han sido expuestas en el espacio urbano, dejando que la artista vivencie en un espacio público todo lo que quiere transmitir a través del arte, la poética y el ser mujer.

### **MÓNICA MAYER**

Mónica Mayer (1954. México) es una artista mexicana y activista del movimiento feminista de este país, concentrado su propuesta sobre los diálogos con aquellas mujeres que no podían decir públicamente lo que sentían en varios aspectos de su vida, desde su ser político, social, sexual y de derechos, esto lo plasmaba en cada una de sus obras permitiendo que en ellas ese tabú saliera al aire y más de una mujer, pudiera confrontar lo que sucedida y sentir esa libertad mientras veía sus performances.

La experiencia de Mónica Mayer es interesante pues refleja el contacto que existió con el movimiento feminista de los Estados Unidos y cómo influyó en artistas, que más tarde traerían sus experiencias a México. Mónica ingresa en 1978 al Feminist Studio Workshop en el Woman’s Building en Los Angeles, California. Mónica recuerda cómo le impactó la forma de trabajo de esa institución: “El proceso educativo estaba basado en el formato de “pequeño grupo” tan utilizado por todo el movimiento feminista y pretendía desarrollar la creatividad y crear conciencia a través de dinámicas de grupo e investigaciones sobre las mujeres artistas en el



Figura 3 – Madre solo hay dos. Mónica Mayer. 2003.  
Fuente: (<http://es.paperblog.com/madre-solo-hay-dos-monica-mayer-406588>).

pasado. (JOSEFINA ALCÁZAR, 2001, p.4).

Llevando sus motivaciones a elaborar el performance “madre solo hay dos” ( figura 3), realizado en el Museo de las culturas Populares durante la X Bienal Guadalupeño Lo Guadalupeño, pretendiendo resaltar la imagen común de la madre, desde una alianza a la virgen de Guadalupe como un encuentro tradicional con su país de origen, queriendo resaltar los dos diferentes tipos de madres existentes, la madre devocional y la mala madre, involucrando a los espectadores a contar su historia personal con su madre y generar una catarsis interna con lo sucedido.

### **LIGYA CLARK**

Ligya Clark (1920–1988. Balo horizonte. Brasil) pintora y escultora brasileña, llevando sus intereses a la fabricación de objetos estéticos que dispuestos en el espacio tienden a hacer relación



Figura 4 – Máscara abismo. Ligya Clark. 1968.  
Fuente: (<https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1462>).

con los espectadores o participantes, su estilo puede ser definido entre la instalación y el body art, dejando que la artista experimente con lo orgánico y sensorial, lo que años más tarde, la llevaría a hacer un enlace psicoanalítico de sus obras convirtiendo sus perspectivas en un arte terapia, que en lo profundo se alejaba de las connotaciones comunes del performance, el happening o el body art, dejando un espacio de exploración constante donde su actividad y protagonismo como artista central dejaba de ser el tema fundamental, dando relevancia a la exploración, sensibilización y cuerpo del espectador en relación con su objeto.

Por lo tanto según relata (MARTÍNEZ DÍEZ, 2000, p.324):

En la fase sensorial de la obra de Lygia Clark podemos encontrar dos etapas, en la primera llamada «nostalgia del cuerpo», las personas encontraban su propio cuerpo por medio de objetos sin valor con los que realizaban ejercicios

de sensibilización; en la segunda, los objetos eran pretextos para que surgiera la expresión del grupo. Para estas propuestas utilizaba gafas, guantes, cinturones y ropa con las que creaba ambientes que estimulaban la percepción, no como obras en sí. Poco a poco fue reduciendo los objetos a plásticos, hilos, elásticos, telas sin ninguna forma, formas que surgían por medio de la interacción de los participantes con los materiales. Con estas obras pretendía que en el acto de aprehensión, el redescubrimiento táctil indujera un trauma estimulante. Lygia Clark primero experimentaba estas acciones, luego lo hacían otras personas de forma individual, más tarde parejas, hasta llegar a las propuestas grupales que crecían a medida que aumentaban el número de las personas.

Denominándose incluso como no artista, intentaba hacer del espacio una transformación total, resaltándolo con objetos que generalmente son desechados, para que sus espectadores o el que cruzara en ese espacio sintiera un encuentro directo, improvisara y ampliara sus horizontes de exploración y creación junto con sus propuestas. Dentro de sus obras se destacan, máscara abismo (figura 4), guantes sensibles, máscara sensorial, respira conmigo y nostalgia del cuerpo, haciendo un diálogo en lo profundo o lo interno de ese colectivo participante.

Dentro del espacio público y el espacio privado como escenario de los performances, la mujer ha comenzado a travesar los esquemas de un cuerpo sexuado, marginado y abusado, para transformarlo en una obra de arte que conduce a la nueva realidad de una mujer polémica, que trasgrede la misma estética de su cuerpo para hacer frente a una acción social, la de vivenciar experiencias diversas que conducen a un punto, el cuerpo sensible que dialoga y se expone a las transformaciones vitales de una sociedad política en juego, invitando a los transeúntes, espectadores o participantes a hacer una pausa y experimentar de una forma abstracta lo cotidiano, lo orgánico, lo sensible, lo humano y lo voraz.

Son estos aspectos cívicos los que han involucrado el arte de acción o el performance a una continua imagen simbólica de la memoria colectiva, que después de la segunda guerra mundial crea un sin cesar de cuerpos sensibles dispuestos a hacerse sentir, destacando a artistas como:

1. Marina Abramovic, que en su performance *Rhythm 0* (figura 5) dejaba su cuerpo desnudo a disposición de los espectadores, colocando



Figura 5 – Marina Abramovic. *Rhythm 0*. 1974. Fuente: (elaslifelive.tumblr.com).

objetos desde cuchillas, cuchillos hasta hojas a su alrededor, de tal forma que el espectador tomara ese objeto e hiciera algo en ella, a lo último colocaron en su mano un arma de fuego, lo que llevo a la finalización del performance por parte de la artista, quedando con cortadas y un sin número de objetos sobre su cuerpo.

2. Ana Mendieta, artista cubana que en sus obras refleja un sentido de aislamiento, como un cuerpo inherente que no pertenece a un lugar en específico, resaltado este fundamento en su obra *Tree of life* (figura 6) donde el paisaje, el barro y el árbol componen lo abstracto y resaltante de su cuerpo expuesto.

3. Graciela Camevale, artista argentina vanguardista que en su obra declara el efecto fulminante del arte en relación a lo político, al artista y al espectador o público, haciéndose énfasis en su arte militante, así como su influencia en la sociedad. En su performance *encierro y escape* (figura 7), donde un número de personas que asistían al ciclo de arte experimental, fueron encerrados en la galería por la artista, con el fin de esperar lo que pudiera suceder con los espectadores en el interior, pero esta propuesta performática terminó al contrario de lo que esperaba la artista, ya que la euforia del encierro se reflejó en el exterior y un hombre decide romper el vidrio de la galería para sacar a las personas que se encontraban dentro, lo cual culminó con los performances en esa galería de esa fecha en adelante.

4. Lorena Wolffer (1971. México), artista y activista



Figura 6 – Ana Mendieta. Tree of life. 1976.  
Fuente: (<http://artandwomensp2015.blogspot.com.br>).

del movimiento feminista de su país, que en sus performances logra enfatizar y hacer una denuncia pública de las voces femeninas, trasladándolas a su cuerpo, como un espejo que es expuesto y moldeado junto con la memoria de las mujeres violentadas, estas son las razones de base para crear sus performances, llevando incluso al espectador a un encuentro sobrecogedor y crítico de lo que ve, agudizando su observar con elementos puros como la sangre, estructuras quirúrgicas de metal, una voz en off que se hace participe para describir lo que en el tiempo transcurre, a veces por horas interminables. “La sangre es un elemento que Lorena utiliza de manera recurrente en muchos de sus performances. Lorena juega con el símbolo ambiguo que representa la sangre” (ALCÁZAR, 2011, p.345–346).

Por lo tanto se ha convertido en una de las artistas que vive a voz abierta el feminismo y su defensa, dejando al descubierto problemáticas políticas y sociales ocurridas en su país, como lo hace en sus performances *Bañate* en 1992, *Territorio*



Figura 7 – Graciela Carnevale. Encierro y escape. 1968.  
Fuente: (<http://slowanglewalk.blogspot.com.br/2010/11/encierro-y-escape.html>).

*Mexicano y Mientras dormíamos: el caso Juárez 2001–2004* (figura 8), en este último representa el feminicidio de Ciudad Juárez, México, haciendo un reconocimiento a las mujeres asesinadas y desaparecidas de esta ciudad, donde sus casos quedaron impunes y ella da vida a esa memoria, sentada semidesnuda en una tabla de morgue, hace notable un cuerpo lleno de laceraciones, las cuales van aumentando la hacerse heridas con un marcador en compañía de una voz en off que retrata cada caso de las mujeres asesinadas.

El cuerpo libertado es la expresión máxima de las artistas performáticas de finales del siglo XIX y ente los siglos XX y XXI, que a través de él, encuentran una respuesta a sus búsquedas internas, sintiéndose una voz abierta de aquellas mujeres suprimidas y calladas en la sociedad, su cuerpo entonces, partiría a ser un enlace con una memoria colectiva feminista y una denuncia corpórea frente a la cotidianidad deambulante.

Finalmente, el performance se convierte en

un factor primordial de los cuerpos sensibles y feministas, siendo partícipes de un espacio que les permita dialogar con la idea de una sociedad igualitaria y justa, donde el artista navega con sus cualidades corpóreas y visuales, haciendo de la realidad social un momento a priori en la elección de sus temáticas.

Partiendo de esta idea el performance en el contexto sensible y feminista podría partir de tres vértices, la primera desde lo simbólico, que es la representación de aquellos signos vitales que demuestran la marginación de la mujer, recuperando los actos realizados cotidianamente, política y socialmente en contra de las mujeres, maltratadas, abusadas y asesinadas, la segunda es la trasgresión de los límites, en esta vértice las artistas utilizan imágenes impactantes que componen toda una escena catártica a través de su cuerpo, llevando temáticas como la violencia a un clímax visual elevado y la tercera son las instalaciones utilizadas, logrado que los elementos manipulados como sangre, jeringas, tablas de morgue, periódicos, letreros denunciadores, objetos desechados, barro, tierra etc., que ilustran sus performances sean un hecho vivaz y logren transformar la escena en un impacto político, social y cultural.

## NOTAS

1. El performance es una manifestación artística que surge en la segunda mitad del siglo XX. Abarca una compleja y heterogénea gama de arte vivo que cruza las fronteras artísticas y disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, nuevos espacios y nuevos materiales, para generar experiencias inéditas que enfatizan el proceso de creación y conceptualización frente al producto, y que hacen del cuerpo del artista su materia prima. "A lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. (ALCÁZAR, 2011, p.332).

2. Según el diccionario de arte y arquitectura el happening es un tipo de espectáculo, por lo general planeado cuidadosamente, aunque con cierto grado de espontaneidad, en el que un artista representa o dirige una función, combinando elementos del teatro y de las artes visuales. El término fue acuñado por Allan Kaprow en 1959, y su uso abarca una diversidad de fenómenos artísticos inventados.



Figura 8 – Lorena Wolffer. Mientras dormíamos: el caso Juárez 2001–2004. Fuente: (<http://www.losangelespress.org/feminicidios-de-juarez-representados-como-performance-en-madrid>).

3. Dentro de los diversos movimientos de la vanguardia tendremos algunos que fueron importantes para la divulgación del arte en el performance, como el Dadaísmo, que ya siguiendo en una línea radical e innovadora niega el propio arte, creando obras que huían de cualquier equilibrio, usando siempre temas irónicos y absurdos para llamar la atención de la sociedad. Además de esto tendremos el Futurismo que busca el dinamismo y el movimiento, valiéndose de los manifiestos y declamaciones como una nueva herramienta de llamar la atención del público, tornándose importante para el desencadenamiento no solo de los performances, sino también de los Happenings al final del siglo XX. (LIMA, 2010, p.2). Traducción del portugués al español realizada por la autora.

4. Aunque las artes de acción sitúan su emergencia autónoma en el momento moderno de racional producción plástica, hay un previo recorrido desde lo arcaico, recorrido impreciso y extenso a partir de la emergencia de los dispositivos culturales, un continuo vaivén entre la ritualidad y el espectáculo,

entre lo sacro y lo profano, y entre lo evidente y lo tácito. La segunda posguerra plantea un punto importante de inflexión en la discusión estética. Situarse en esta actitud posterior, que convoca experiencias potencialmente corporales, presenciales, exploratorias y contestatarias dentro del marco de lo urbano, implica asumir que el arte de la modernidad, llevado al límite de la abstracción, declina en la indeterminación de algunos de los discursos teóricos (propuestos en los manifiestos de las primeras vanguardias) y reconoce las limitaciones de lo objetual y la imposibilidad del retorno a lo figurativo. (GONZÁLEZ-VICTORIA, 2011, p.57)

## REFERÊNCIAS

GONZÁLES, M.L. **Intervenciones en el Espacio Público: Performance, Mirada y Ciudad.** Revista brasileira de estudos da presença, Porto Alegre, v.3, n.3, p. 727-741, 2013.

GONZÁLES- VICTORIA, L.M. **Artes de Acción: Re-significación del Cuerpo y el Espacio Urbano.** Revista nodo, Cali. Colombia, v.5, n.10, p. 55-72, 2011.

ALCÁZAR, J. **Mujer, Cuerpo y Performance en América Latina.** Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli CITRU, México, p. 331-350, 2011. Disponible en :< [http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres\\_cuerpo\\_y\\_performance.\\_por\\_josefina\\_alcazar\\_3.pdf](http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf)>. Acceso en: 4 jun. 2015

LIMA, M.M. Performance: O corpo como expressão máxima e singular. **II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem**, Paraná, p. 1-12, 2010. Disponible en :< [http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD\\_IISnell/pages/simposios/simposio](http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio)>. Acceso en: 4 jun. 2015

ALCÁZAR, J. **Mujeres y Performance. El Cuerpo como Soporte.** *Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli CITRU*, México, p. 1-12, 2001. Disponible en :< <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>>. Acceso en: 5 jun. 2015

MARTÍNEZ DÍEZ, N. Lygia Clark. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, p. 321-328, 2000. Disponible en :< <http://www.arteindividuosociedad.es/>

articles/N12/Noemi\_Martinez.pdf>. Acceso en: 5 jun. 2015

## Sobre a autora

Possui graduação em Licenciatura em Danças e Teatro – Universidad Antonio Nariño em Bogotá, Colômbia (2013). A sua formação acadêmica e experiência laboral estão baseadas no conceito de artista integral, trabalhando com as diferentes linguagens artísticas como a dança (colombiana, contemporânea, técnica de ballet, butho, son cubano, tango, entre outras), o teatro (colombiano, técnica de teatro oriental, experimental, contemporâneo e performance), a música (técnica vocal, tradicional colombiana, violão e percussão) e as artes plásticas (desenho da figura humana, criação de máscaras, maquiagem corporal, instalações performáticas, cenografia e desenho de figurino). Participou como atriz, dançarina, designer de figurino e maquiagem em vários eventos na Colômbia. Foi diretora, coreografa, docente, artista e atualmente é especialista em anatomia do movimento, área na qual está situada a sua pesquisa de mestrado em Artes.

# REFLEXÕES SOBRE A MODELAGEM COMO ESTRATÉGIA DE ESTUDO: RELATOS DE DUAS INVESTIGAÇÕES COM ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO

Stefanie Freitas  
Cristina Capparelli Gerling

## Resumo

Neste texto apresentamos os relatos de duas investigações baseadas na modelagem como ferramenta de desenvolvimento musical e pianístico de estudantes em níveis acadêmicos distintos. No primeiro estudo delineamos os resultados de três estudos de caso de estudantes de graduação e no segundo discutimos os resultados com uma amostra de nove participantes vinculados à graduação e à pós-graduação em música da UFRGS. A hipótese proposta de modelagem induzida foi confirmada. Nas duas amostras, a modelagem estimulou a ampliação de recursos expressivos e o desenvolvimento de ideias artísticas individualizadas, além de fornecer estratégias de manipulação de parâmetros temporais no estudo do instrumento.

## Palavras-chave:

Modelagem; Prática Deliberada; Parâmetros Temporais.

## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento acelerado da tecnologia e dos meios de comunicação no século XX possibilitou que os mais variados registros fonográficos se tornassem disponíveis em todo o mundo. Com as oportunidades oferecidas pelo rádio, televisão e, mais recentemente, pela internet, gravações de variados gêneros musicais se tornaram facilmente acessíveis. A evolução dos serviços de compartilhamento de mídia na internet permitiu que os consumidores do mercado fonográfico tenham acesso a grandes acervos de música em formatos facilmente armazenados. Como exemplos atuais desses serviços temos o youtube, grooveshark, spotify, entre outros.

Segundo as reflexões de Johnson (2002), a facilidade de acesso às gravações faz com que,

## Abstract

*This text presents reports on two modes of investigation using modeling as a learning tool for the musical and pianistic development of students at differing levels of academic ranking. The first part delineates the results of three case studies with undergraduate students and the second part presents results of nine undergraduate and graduate participants from UFRGS. In both cases our initial hypothesis concerning modeling was confirmed as a means to enhancing expressive resources and developing individualized artistic ideas. In addition, modeling seems to promote the use of strategies for the manipulation of temporal parameters during instrumental practice.*

## Keywords:

*Modeling; Deliberate Practice; Temporal Parameters.*

consciente ou inconscientemente, algumas destas se tornem modelos de interpretação. Ao ouvirmos passagens de virtuosidade, nem sempre nos damos conta que o intérprete precisou de tempo e de alguns *takes* para que fosse possível alcançar tal nível de perfeição. Uma vez gravada, a reprodução se torna imutável e passa a fornecer um produto musical de valor comprovado para os intérpretes e seu público, bem como para os estudantes e professores de música.

As interpretações são um tipo de realização possível para um determinado intérprete em uma determinada ocasião e representam escolhas feitas a partir da notação musical. A notação musical codifica alturas, durações, articulações, dinâmicas e andamentos. A partir da decodificação destes parâmetros definimos elementos expressivos e deliberamos a projeção das

decisões de colorido, agógica e gestualidade. Estes elementos podem estar sugeridos, mas não estão explícitos na partitura.

É através de gravações que podemos ouvir o concerto para piano de Schumann e imediatamente identificar a interpretação de Martha Argerich ou, da mesma forma, podemos reconhecer Artur Schnabel interpretando as *Polonaises* de Chopin logo nos primeiros compassos. A escuta de gravações como parte da preparação de uma interpretação é uma prática bastante disseminada. Podemos ouvir gravações para entender como outros músicos compreendem determinada obra e observar quais decisões interpretativas foram tomadas. Da mesma forma que compositores recebem influências composicionais de seus mestres modelando-se em suas obras, nós, intérpretes, ao observarmos criticamente as gravações por nós selecionadas, também recebemos influências interpretativas.

O processo de aprendizagem do jazz através da escuta e imitação de gravações tem sido objeto de estudo. Berliner (1994) identifica três estágios no desenvolvimento da obtenção de habilidades no jazz: imitação, assimilação e inovação. O autor analisa as técnicas específicas utilizadas no desenvolvimento de uma voz artística individualizada e a libertação da sombra dos grandes mestres e improvisadores do jazz. Nesse estudo sobre a assimilação das convenções estilísticas do gênero, fazem parte do processo a transcrição, a imitação e a análise dos solos do repertório *standard* desse gênero. Berliner destaca a internalização de motivos, frases e solos como processo para a construção de um arquivo direcionado à criação de melodias originais. Trazendo para a tradição da música europeia ocidental chamada erudita ou de concerto, podemos acompanhar o raciocínio de outro notável pesquisador. Para Repp, "(...) a imitação é um primeiro estágio necessário em um desenvolvimento que, idealmente, deve conduzir à assimilação dos padrões imitados com a aquisição de um rico vocabulário expressivo dos quais combinações e padrões novos e originais podem emergir"<sup>1</sup> (REPP, 2000, p.208). O autor afirma que a imitação deliberada de estilos expressivos de grandes artistas do passado, realizada como um exercício, pode ajudar a desenvolver um vocabulário expressivo mais abrangente.

Em direção oposta à ideia de que através da imitação o estudante pode perder sua originalidade, a imitação reflexiva ou modelagem, como exercício e não como propósito final, estimula a reflexão sobre o processo de aprendizagem e sobre o desenvolvimento dos seus próprios recursos interpretativos. Dessa forma, o estudante pode selecionar os elementos que lhe pareçam mais adequados ou atraentes e pode ir além ao criar novas alternativas interpretativas sustentadas pelo conhecimento amplo do que foi feito por renomados pianistas. Schön (1987) comenta que "ao buscar conscientemente a maneira pela qual os mestres projetam [a execução], o estudante aumenta a sua gama de possibilidades interpretativas e expande sua liberdade de escolha"<sup>2</sup> (SCHÖN, 1987, p.121).

### **1.1 A MODELAGEM COMO ESTRATÉGIA DE ENSINO/ESTUDO**

Uma das estratégias tradicionais utilizadas para ensinar um estudante como uma obra musical deve ser executada é a modelagem (DICKY, 1992). A modelagem<sup>3</sup> no âmbito musical é o processo de aprendizagem pelo qual o estudante escuta interpretações que lhe servem de modelo, procura imitar, absorve ou replica elementos interpretativos e, eventualmente, transcende essa fase transformando o que absorveu em ideias interpretativas próprias. Com isso, potencializa seu vocabulário expressivo e permanece próximo da tradição artística de interpretação (FREITAS, 2013).

Tradicionalmente é o professor que demonstra para seu aluno como uma obra deve soar e esta prática encontra-se disseminada e absorvida no processo de ensino. Ao utilizar a modelagem como estratégia de ensino de recursos expressivos, o professor toca ao instrumento ou canta um trecho da obra que está ensinando. Ao imitar seu professor, que representa o modelo, o estudante adquire ferramentas expressivas para criar sua própria interpretação original (WOODY, 1999). A execução do professor ou de um intérprete renomado oferece possíveis modelos para que o aprendiz construa sua própria interpretação.

Podemos conectar esse pensamento à ideia do método Suzuki, que se direciona para a aprendizagem musical seguindo os caminhos da aprendizagem da língua materna. Kendall (1985) cita em seu livro alguns trechos do discurso de Shinichi Suzuki no Festival Nacional ocorrido no ano de 1958 em

Tóquio, Japão: “Devemos reconhecer o incrível poder da criança que absorve tudo ao seu redor e acrescenta ao seu conhecimento”<sup>4</sup> (KENDALL, 1985, p.12). Crianças aprendem idiomas através da participação de um processo comunicativo. Elas ouvem todos os tipos de discursos que os adultos oferecem e, através dessas interações, adquirem um vocabulário linguístico e desenvolvem padrões para se comunicar. Costuma-se dizer que a fluência em um idioma é alcançada quando podemos nos expressar de maneira apropriada para cada situação. Em relação à música, podemos dizer que professores devem habilitar os estudantes a se comunicarem musicalmente, a se expressarem artisticamente. De acordo com o método Suzuki (MILLS & MURPHY, 1973), o ato da escuta musical é um dos elementos mais importantes para o aprendizado em música e pode ser tanto uma fonte de motivação para iniciantes quanto de criatividade para estudantes de nível mais avançado ou mesmo para profissionais. Tanto o próprio professor quanto as gravações fornecem alternativas interpretativas que estimulam a audição, a formação de possíveis modelos e a reflexão sobre a atuação como praticante dessa arte.

## **2. ESTUDOS SOBRE MODELAGEM**

Em relação às habilidades expressivas, estudos comprovam que professores utilizam com frequência metáforas (BARTEN, 1998), modelagem (DICKY, 1992), emoções sentidas (WOODY, 2000) e instruções verbais (WOODY, 1999) para obter resposta (*feedback*) dos alunos. Vendo que esta é uma questão crucial no ensino, Lindström, Juslin, Bresin e Williamson (2003) delinearão as três referidas estratégias utilizadas no desenvolvimento do aspecto expressivo em estudantes de música. A metáfora é o método mais comumente empregado pelos professores e estudantes aprendem a partir de descrições baseadas em analogias. A alternativa de evocar emoções sentidas baseia-se em evocação de sentimentos e afetos previamente vivenciados pelo próprio aluno como apoio para ambiente ou atmosfera a ser criado na sua execução. Em terceiro lugar, a modelagem auditiva requer que o estudante aprenda a partir da imitação de interpretações, sejam estas do professor ou de outro intérprete. Os autores verificaram como estas três abordagens ou situações se aplicam em uma amostra de 135 alunos de conservatórios europeus: metáforas 81%, emoções sentidas 71%, modelagem auditiva 70%.

Além disso, os 59 alunos que experimentaram os três métodos tendem a preferir metáforas (46%) a emoções sentidas (34%) e a modelagem auditiva (15%). Apesar de o estudo demonstrar que o método da modelagem auditiva é o menos atrativo para esses estudantes, a modelagem é uma estratégia frequentemente defendida por pesquisadores (TAIT, 1992), podendo ser utilizada na prática individual.

Em uma revisão das estratégias de ensino e de aprendizagem, Tait (1992) chega à conclusão que a modelagem pode afetar de forma significativa a qualidade do aprendizado. Segundo Woody (1999), a modelagem contribui especificamente para o aprendizado de recursos de expressividade. Sloboda (1983) defende que as habilidades expressivas podem ser aprendidas e desenvolvidas. Através da imitação, estudantes de música aprendem quais tipos de variações expressivas são apropriadas ou até mesmo exigidas em diferentes contextos. Mais recentemente, Sloboda (1996) concluiu que *experts* desenvolvem grande parte de suas habilidades expressivas através da imitação de modelos. Os modelos aurais em forma de gravações também podem ser efetivos no incremento das dimensões expressivas na performance (ROSENTHAL, 1984; ROSENTHAL, WILSON, EVANS, & GREENWALT, 1988).

## **3. DELINEAMENTO DAS INVESTIGAÇÕES ACERCA DA MODELAGEM**

Apesar da tradição e do reconhecimento tácito da importância do processo da modelagem como estratégia de ensino em música, esse recurso é pouco explorado como técnica de aprendizagem formal. Esse assunto tende a ser evitado e considerado como impróprio para estudantes de música devido ao medo da imitação como procedimento sem reflexão. Transpondo o senso comum, decidimos então investigar empiricamente a modelagem como ferramenta de ensino e aprendizagem no desenvolvimento musical e pianístico.

### **3.1 PRIMEIRO DELINEAMENTO: TRÊS BACHARELANDOS EM PIANO**

O primeiro estudo foi delineado com base em três estudos de caso. Três alunos de piano que cursavam o Bacharelado em Música/Piano na UFRGS se ofereceram voluntariamente para participar. Eram alunos de professores diferentes e estavam

<b>MIGUEL (2º semestre)</b>	<b>RICHARD COOPER (4º semestre)</b>	<b>ADRIAN (6º semestre)</b>
Frédéric Chopin <i>Noturno op.48 N°1</i>	Franz Schubert <i>Improviso op.90 N°3</i>	Robert Schumann <i>Cenas Infantis op.15</i>
<b>Artur Moreira Lima</b> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=QmF2F8YBU3E">http://www.youtube.com/watch?v=QmF2F8YBU3E</a>	<b>Alfred Brendel</b> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=GkX4MyDeIqI">http://www.youtube.com/watch?v=GkX4MyDeIqI</a>	<b>Martha Argerich</b> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=wYfq6jM1c-8">http://www.youtube.com/watch?v=wYfq6jM1c-8</a>

Tabela 1 – Informações sobre os participantes, peça escolhida do repertório e modelos a serem imitados.  
Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

cursando semestres distintos: segundo, quarto e sexto semestre do curso de Bacharelado. A coleta de dados ocorreu durante o semestre acadêmico de 2011/2. A participação constou de entrevistas semiestruturadas e gravações de uma obra do repertório em estudo. Cada um dos participantes foi estimulado a escolher dois trechos contrastantes de uma mesma obra no seu repertório no semestre em questão. Um trecho foi escolhido em função de estar razoavelmente entendido e resolvido. O segundo trecho foi escolhido por apresentar dificuldades ainda intransponíveis à época da coleta. Como parte integral do estudo, cada participante foi instruído a imitar esses dois trechos da gravação de um determinado pianista de renome internacional na sua execução da peça em questão.

Os relatos coletados nas entrevistas contemplaram os depoimentos sobre a preparação do repertório estudado e sobre as gravações dos pianistas consagrados escolhidos nesta modelagem. Foram realizadas três gravações em MIDI no *Disklavier* Yamaha DKC - 800 durante a última semana de outubro, a última de novembro e na segunda semana de dezembro de 2011. Nas gravações estão registrados os dois trechos de cada um dos três participantes.

Logo após a primeira gravação dos dois trechos da obra escolhida sugerimos que cada participante observasse uma gravação compartilhada e acessível através do site [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Essas gravações foram selecionadas a partir do renome do pianista e foram sugeridas como modelo, estímulo

e referência. Para cada participante escolhemos um determinado pianista de acordo com os relatos obtidos durante a primeira entrevista. Priorizamos gravações que não fossem as preferidas dos participantes e demos preferência aos pianistas que pudessem gerar divergências interpretativas (vide Tabela 1)<sup>5</sup>.

Cada participante foi instruído a assistir ao vídeo correspondente com o objetivo de realizar uma imitação dos trechos selecionados. Realizamos a segunda gravação na última semana de novembro de 2011 juntamente com a terceira entrevista, observando a recepção ao estímulo e analisando o processo de estudo com modelagem. Após as seções dedicadas à segunda gravação, os participantes voltaram a estudar da forma como estavam habituados, isto é, sem o recurso da modelagem. Procedemos então à terceira gravação com os dois trechos interpretados de acordo com escolhas pessoais. Foi realizada então a quarta entrevista, logo após a terceira gravação, para discutir sobre as implicações da modelagem no estudo e nas ideias interpretativas de cada participante.

A análise dos dados baseou-se nos relatos sobre as preocupações referentes aos trechos escolhidos, na reflexão do processo de estudo para a modelagem, na observação das características de suas interpretações após a modelagem e na análise do andamento e da condução do tempo musical. Para a análise e construção dos gráficos foram utilizados o *software Sonic Visualise*<sup>6</sup> e o programa

<b>Intérpretes do trecho 2 (c.1-8)</b>	<b>Andamento médio (BPM)</b>
<b>Argerich</b>	87.4960
<b>Adrian P1</b>	84.0016
<b>Adrian P2</b>	85.3942
<b>Adrian P3</b>	88.4120

Tabela 2 – Média de andamentos das três gravações de Adrian comparada ao modelo.  
Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

*Exce<sup>l</sup>*. Em todas as gravações assinalamos cada tempo para analisar a condução do tempo entre cada batida (BPM).

### 3.1.1 DISCUSSÃO DOS CASOS

O participante Richard Cooper declarou ter sentido a influência do modelo no trecho que ele se sentia confortável e seguro de suas ideias. Este já havia tomado algumas decisões interpretativas, mas ao ouvir e imitar a gravação de Brendel, refletiu sobre alguns elementos distintos de sua interpretação. Esse participante chegou à conclusão de que não havia tomado decisões interpretativas para esse trecho de forma tão sistemática quanto pensava e, neste caso específico, o modelo o ajudou a estabelecer suas decisões de forma ainda mais consistente.

O participante Adrian declarou que costuma ouvir várias gravações de pianistas renomados após a definição das suas próprias ideias interpretativas para a peça que começou a estudar. Ao iniciar o estudo de uma obra, ele nos contou que se preocupa com um caráter ou afeto que quer passar aos seus ouvintes. Ao escolher o trecho inseguro para o trabalho de modelagem, justificou sua escolha pelos problemas de compreensão na tradução do título da peça *Glückes Genug* das *Cenas Infantis* op.15 de Schumann. Durante o processo de modelagem percebeu estar equivocado quanto ao tipo de dificuldades que encontrava na sua própria execução. Ao analisar os dados das gravações juntamente com seus depoimentos após a imitação do modelo, observamos que os problemas por ele

identificados como sendo de ordem técnica eram de fato relacionados ao fraseado e à fluência. Com relação ao trecho 2, a influência do processo de modelagem pôde ser observada através da média dos andamentos de suas gravações (P1, P2 e P3). A cada gravação, a média de tempo foi se elevando até tornar-se mais rápida do que o próprio modelo (vide Tabela 2) e adequada ao caráter da obra.

Ao observar o desempenho do segundo participante, verificamos que não se deixou influenciar no trecho seguro da obra escolhida (*Von fremden Ländern und Menschen*). Ele declarou que continuou interpretando o trecho como havia planejado antes da audição. De fato, essa constatação fica evidenciada através do Gráfico 1 que apresenta linhas de condução de tempo completamente distintas do modelo.

Enquanto Richard Cooper afirmou ter sido influenciado pelo modelo principalmente no primeiro trecho, Adrian declarou não ter absorvido nenhum elemento musical do modelo no trecho que estava seguro. No entanto, os dois reconheceram influências do modelo no segundo trecho.

No decorrer do experimento, tornou-se clara a influência que o professor do participante Miguel exerce sobre o aluno. Em um comportamento diverso dos demais participantes, este relatou que a escuta de gravações faz parte do seu processo de estudo não como uma busca por interpretações distintas, mas pelo reconhecimento da obra em um primeiro contato, para ter uma ideia geral. Tendo

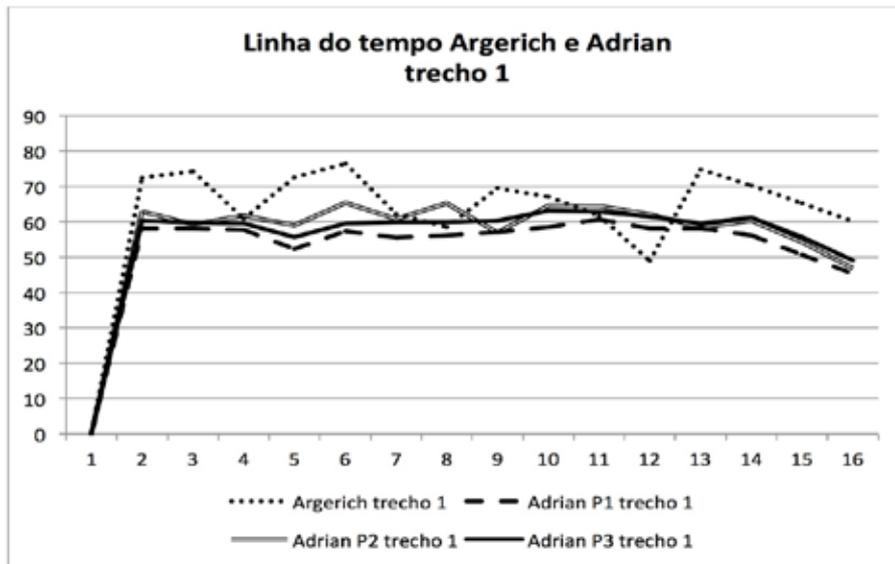


Gráfico 1 – Linha da condução de tempo das três gravações de Adrian e do modelo.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

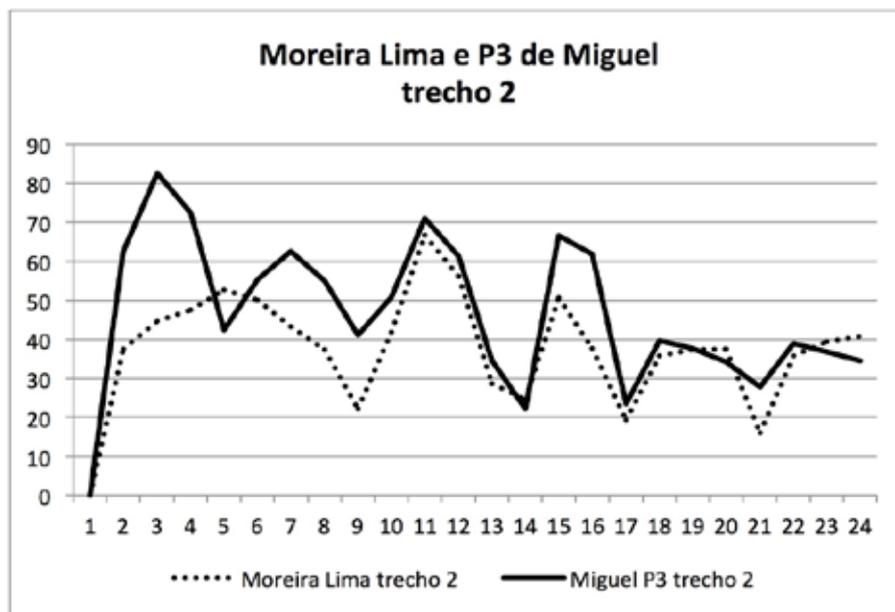


Gráfico 2 – Linha da condução de tempo da última gravação de Miguel e do modelo.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

<b>Intérpretes do trecho 2 (c.72-77)</b>	<b>Andamento médio (BPM)</b>
<b>Moreira Lima</b>	41.3214
<b>Miguel P1</b>	44.6245
<b>Miguel P2</b>	43.2273
<b>Miguel P3</b>	52.4283

Tabela 3 – Média de andamentos das três gravações do segundo trecho de Miguel comparada ao modelo.  
Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

selecionado três trechos do *Noturno* op.48 N)1 de Chopin para realizar as gravações, declarou se sentir seguro de suas ideias em dois deles: o primeiro trecho, constituído pelos oito primeiros compassos de abertura (c.1–8), e o segundo trecho (c.49–56, *doppio movimento*), o “início da terceira parte do Noturno”, como explicado na sua entrevista. A análise de dados mostrou que ele não se deixou influenciar pelo modelo. Pudemos detectar traços de semelhanças na condução do tempo e maior fluidez dos trechos na terceira gravação. No entanto, não foi possível constatar a absorção de elementos interpretativos fortemente relacionados à gravação de Moreira Lima. O próprio participante considerou a imitação do trecho 1 (início) como um “desastre” e deixou transparecer claramente seu desconforto com o processo. Em relação ao outro trecho bem resolvido, o trecho 1 (*doppio movimento*), comentou de forma positiva o que chamou de “coerência na interpretação” de Moreira Lima. Mesmo assim, não absorveu quaisquer elementos interpretativos porque não considerou que o modelo forneceu elementos convincentes para sua própria interpretação.

A escolha do trecho inseguro justifica-se porque foi descrita pelo participante como um “final interrogativo”. Para ele, essa passagem parecia ter ideias “incompletas e indefinidas”. Assim como nos trechos descritos como seguros, seus andamentos não nos deixaram convictas de elementos absorvidos do modelo ou de algum tipo específico de influência. Neste caso, seus

andamentos apresentaram melhora na fluidez do trecho em questão, refletindo uma maior segurança na *performance* realizada para as gravações (vide Tabela 3)

Já o gráfico comparativo da terceira gravação de Miguel e da gravação do modelo apresentou uma sobreposição de linhas (vide Gráfico 2). Esta sobreposição aponta para uma quase exatidão na condução do tempo da cadência V-I do final do *Noturno* (c.74–75). Apesar da ausência de evidências mais nítidas de uma possível influência do modelo, devemos destacar seus depoimentos sobre o papel do modelo em sua última gravação. O participante declarou que na falta de ideias interpretativas pré-estabelecidas, absorveu sim, ainda que de forma inconsciente, algumas ideias do modelo. Através dos depoimentos e da análise de suas gravações, concluímos que este ampliou seu vocabulário expressivo de forma não sistemática, porém, consistente. Houve um processo de reflexão e de modificação na sua execução.

Nossa abordagem metodológica partiu da busca por modelos a serem seguidos e permitiu que os participantes o fizessem de maneira reflexiva. Optamos por comparar o parâmetro do tempo nas gravações por ser mais facilmente mensurado por *softwares* de análise de gravações. A observação dos modelos pelo site de compartilhamento *youtube* espelha uma realidade. Por ser extremamente acessível, faz parte do cotidiano dos estudantes de música.

Participante	Idade/Sexo	Nível acadêmico Graduação (Bacharelado)	Nível acadêmico Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado)
1	23/M	8º semestre (último)	--
2	23/M	3º semestre	--
3	20/F	7º semestre	--
4	25/M	--	Mestre
5	23/F	--	2º ano do Mestrado
6	24/M	6º semestre	--
7	24/F	Bacharel	--
8	26/F	--	1º ano do Doutorado
9	25/F	--	Mestre

Tabela 4 – Informações sobre os participantes do segundo delineamento.  
Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

A análise dos dados pôde comprovar alguns dos aspectos sobre a condução do tempo entre as gravações e, dessa forma, conseguimos obter gráficos para melhor visualizar os resultados. Por meio desses resultados e dos depoimentos, que auxiliaram na interpretação dos gráficos, pudemos perceber o tipo de influência que cada gravação exerceu sobre cada participante. É pertinente salientar que procuramos respeitar a individualidade e a diversidade de reações de cada um dos sujeitos dessa pesquisa. Foi muito instrutivo e gratificante verificar como estudantes do bacharelado constroem sua personalidade artística individual, um requisito indispensável para se destacar em sua profissão.

### 3.2 SEGUNDO DELINEAMENTO: ALUNOS DE DIVERSOS NÍVEIS ACADÊMICOS

Neste projeto, realizamos um estudo empírico com nove participantes voluntários em níveis acadêmicos distintos e que estudavam ou já haviam estudado graduação/pós-graduação na UFRGS (vide Tabela 4).

Foram investigadas as estratégias de estudo adotadas para a realização das sobreposições rítmicas de três notas contra duas relacionadas aos elementos que influem na definição do caráter *íntimo* nos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri. Para compreender de forma mais eficaz o estudo das sobreposições rítmicas,

realizamos um processo de modelagem induzida, escolhendo especificamente dois modelos com andamentos e inflexões rítmicas contrastantes desconhecidos pelos participantes.

O ponto de partida para as investigações iniciais sobre polirritmia foi instigado por uma carta escrita em 1964 por Roberto Szidon (1941–2011), pianista brasileiro então radicado na Europa, endereçada ao compositor Camargo Guarnieri (1907–1993). Szidon escreveu a carta em agradecimento por receber os *Estudos* do compositor, salientando “a dificuldade dura de vencer para a maioria dos pianistas” do *Estudo 7* e de outras obras, como seu *Ponteio 33* e *46*. Ao observar as partituras do *Estudo 7*, dos dois *ponteios* mencionados, assim como das outras obras citadas na carta, como o *Choros n.5* de Villa-Lobos, pudemos perceber que Szidon se refere ao fenômeno da sobreposição de figurações rítmicas, em alguns casos chamado de polirritmia e definido como a combinação simultânea de ritmos contrastantes em uma obra musical<sup>8</sup>.

Instigadas pelo comentário de Szidon sobre a dificuldade de execução das sobreposições rítmicas, decidimos abordar aspectos relacionados diretamente à realização pianística em obras selecionadas da literatura brasileira. Em estudos recentes, Gandelman e Cohen (2006; 2010; 2011) investigaram analiticamente estruturas e

## PONTEIO Nº 46

de Vera Sileia Ferreira

Intimo (♩ = 80)

Figura 1 – Vinte compassos iniciais do Ponteio 46 de Guarnieri.  
Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.



Figura 2 – Linha do tempo da coleta de dados do presente projeto.  
Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

sobreposições rítmicas na música brasileira do século XX e teceram considerações sobre ensino e aprendizagem destas estruturas. Apesar da presença constante deste fenômeno rítmico no repertório pianístico brasileiro, são poucos os estudos empíricos que tratam da complexidade rítmica como um elemento vital na construção e realização de uma interpretação de nível de excelência, tanto em interpretações de artistas consagrados quanto na formação de profissionais.

Para esta investigação escolhemos os vinte compassos iniciais do *Ponteio 46* citado na carta de Szidon a Guarnieri. No decorrer desse *Ponteio*, as vozes superiores são articuladas por semínimas e as inferiores em semínimas pontuadas criando um agrupamento de três notas contra duas em cada compasso. Comumente descrito como “três contra dois”, escolhemos esse padrão para dar início ao estudo empírico das sobreposições rítmicas, mencionado como uma dificuldade para todos os pianistas na carta de Szidon a Camargo Guarnieri. Nesse *Ponteio*, o compositor requer o caráter *Íntimo* para sua execução, sugerindo 80 batidas por minuto para a semínima. Para esta investigação selecionamos os vinte compassos iniciais, ou seja, até o acorde de Si menor no qual a seção cadencia (Vide Figura 1).

Os participantes receberam partituras contendo a primeira página da obra escolhida e não receberam orientação de seus professores na preparação dos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46*, tendo em vista que a tarefa se constituiu de uma aprendizagem baseada em escuta e imitação de gravações previamente determinadas.

No contato inicial, investigamos quais gravações da obra os participantes conheciam e, desta forma, escolhemos duas gravações desconhecidas por eles a partir de dois critérios: andamentos e inflexões rítmicas contrastantes. Foram selecionadas duas gravações disponíveis no mercado, uma da *Summit Records* de 1999 e outra da *Naxos* de 2013.

A preparação do trecho foi monitorada por oito semanas através de cinco coletas que incluíram gravações em formato MIDI no Disklavier Yamaha DKC-800 e cinco entrevistas semiestruturadas gravadas em aparelho de áudio. As cinco gravações (G) foram seguidas das cinco entrevistas: G1 (leitura do trecho do *Ponteio*), G2 (imitação do Modelo 1), G3 (gravação com as próprias ideias

interpretativas dos participantes), G4 (imitação do Modelo 2), G5 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes). Podemos visualizar o procedimento metodológico da coleta de dados deste experimento através da linha do tempo apresentada na Figura 2.

Uma vez coletados os dados, isto é, realizadas as gravações e entrevistas, as análises basearam-se nos relatos dos participantes e na verificação das flutuações de tempo, ou seja, na análise do andamento e das inflexões rítmicas. Foi utilizado novamente o *software Sonic Visualiser*. A partir desses perfis traçados, surgiu a nossa hipótese de que a manipulação dos parâmetros temporais é imprescindível na definição do caráter de uma obra. Apesar dos parâmetros relacionados ao tempo terem sido escolhidos para análise neste experimento, os participantes foram estimulados durante as entrevistas a refletir sobre quaisquer parâmetros que julgassem importantes para a definição do caráter da obra escolhida.

Tanto nas gravações dos participantes quanto dos modelos assinalamos uma batida para cada colcheia (BPM) a fim de estabelecer as durações entre cada uma delas e, desta forma, compreender com maior grau de precisão a manipulação das inflexões rítmicas. A escolha da colcheia sobre a semínima comprovou ser eficaz. Com o programa *Excel*, construímos gráficos para representar as diferenças de andamento e para sobrepor as linhas da condução do tempo e as inflexões rítmicas de cada gravação. Isto tornou possível a comparação entre os participantes e os profissionais.

### 3.2.1 DISCUSSÃO DOS CASOS

No Gráfico 3, explicitamos as diferenças temporais entre as duas gravações dos dois modelos. Como anteriormente mencionado, o Modelo 1 apresenta uma interpretação caracterizada por um andamento mais lento (vide a linha verde não alcançar 200 BPM em colcheias - eixo vertical) e pela retenção no tempo (vide picos baixos da linha verde). E, por ter sido escolhida como uma gravação com características opostas, a interpretação do Modelo 2 é caracterizada por um andamento mais rápido (vide linha vermelha ultrapassando 200 BPM em colcheias - eixo vertical) e por uma condução que enfatiza impulsos constantes para frente (vide os picos altos da linha vermelha).

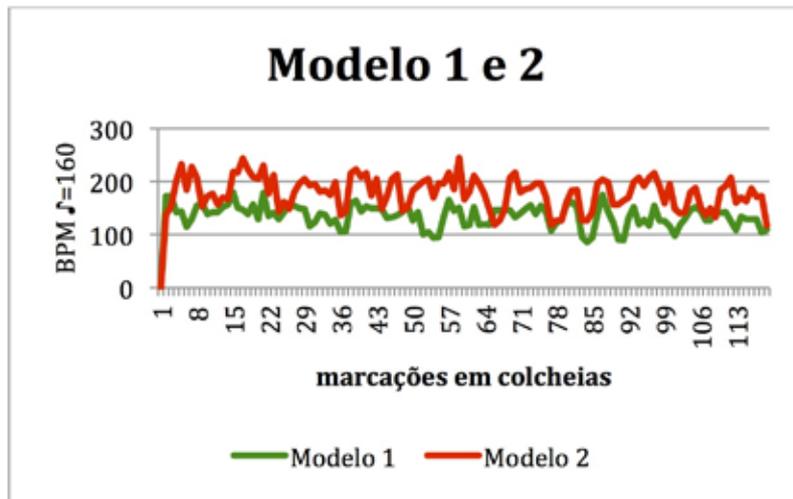


Gráfico 3 – Linha de condução do tempo dos Modelos 1 e 2.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

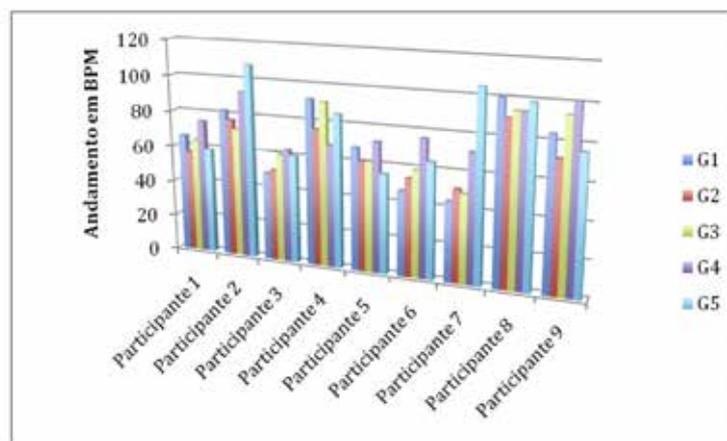


Gráfico 4 – Gráfico com os andamentos das cinco gravações de cada participante.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

Corrigir no quadro: Modelos 1 e 2 (no plural)

A partir dessas características extraídas dos modelos, pudemos analisar as gravações dos nove participantes relacionadas aos processos de modelagem realizados neste experimento. Os nove participantes apresentaram mudanças perceptíveis de andamento como reflexo do processo de modelagem (vide Gráfico 4).

Para comprovar as possíveis influências, relacionamos as informações contidas no Gráfico 4 com os relatos concedidos pelos participantes em relação aos parâmetros que cada um afirmou ter modificado devido à influência de ambos os modelos. A análise dos dados revelou alguns dos aspectos sobre o andamento e condução do tempo de todas as gravações e, dessa forma, conseguimos obter gráficos para melhor visualizar os resultados. Por meio desses resultados e dos depoimentos, que auxiliaram na interpretação dos gráficos, pudemos perceber o tipo de influência que cada modelo exerceu sobre cada participante e como esse processo se relacionou com a execução das figurações rítmicas e com a definição do caráter. Apesar dos parâmetros relacionados ao tempo terem sido escolhidos para análise neste experimento, os participantes foram estimulados a refletir sobre quaisquer parâmetros que julgassem importantes para a definição do caráter da obra escolhida.

Ao observar como cada participante entendeu seus processos de absorção e conseqüente modificação na sua execução após o trabalho realizado com cada modelo, apresentamos a seguir dados do Participante 3 e 7, dois casos opostos em relação às reações aos processos de modelagem.

O Participante 3 declarou ter tido somente uma experiência prévia com estruturas polirrítmicas em obras do seu repertório e afirmou ter tido dificuldades para realizar este tipo de padrão. Apesar disso, ele declarou que o maior desafio na leitura do *Ponteio 46* foi o encaixe das décimas no fluxo do “três contra dois”. Durante o processo de modelagem, suas gravações apresentaram muitas interrupções no fluxo temporal e muitas hesitações quanto às décimas que o participante não alcançava. Ele não conseguiu vencer a dificuldade de arpejar as notas do intervalo de décima e manter o fluxo no encaixe das sobreposições rítmicas.

Ao analisar as linhas de condução do tempo das suas

gravações, pudemos perceber muitos picos baixos de andamento, como pode ser observado no Gráfico 5. Suas gravações demonstraram reais entraves na realização das sobreposições rítmicas vinculadas aos intervalos de décima das vozes.

O Participante 3 declarou não ter se identificado com o Modelo 2 e por isso decidiu, em sua quinta gravação, fazer um andamento “mais devagar, mais solene e com uma sonoridade mais *piano*”. Apresentamos no Gráfico 6 suas médias de andamento durante o processo de modelagem, revelando estabilidade nas três últimas gravações (G3, G4 e G5).

Durante a coleta de dados percebemos que, neste estágio do seu desenvolvimento, ele pareceu carecer de um vocabulário técnico–musical adequado para expressar suas preferências e opiniões. Podemos concluir parcialmente que a modelagem não se mostrou evidente ou eficaz, visto que o Participante 3 não superou as dificuldades em relação às sobreposições rítmicas nem aos intervalos de décima. Ele também não apresentou mudanças significativas relacionadas ao andamento nem às inflexões rítmicas, carecendo de reflexão sobre os parâmetros que poderiam auxiliar na definição de *íntimo* em sua interpretação.

O Participante 7 relatou não ter dificuldades com as sobreposições rítmicas, mas demonstrou se sentir bastante frustrado por não alcançar as notas dos intervalos de décima como gostaria. Ele se identificou com a interpretação do Modelo 1 e declarou: “Eu [es]tô mais confiante porque eu concordo com o modelo! É muito ruim quando a gente lê uma peça, ouve uma gravação e pensa ‘caramba, por que é tão diferente do que eu entendi?’ e eu gostei e me deu mais confiança!”. Ao ser questionado sobre as inflexões rítmicas do Modelo 1, ele explicou: “Os *rubatos* dele faziam tanto sentido pra mim que eu não parei pra imitar igualzinho, sabe, não fiquei calculando; fazia sentindo pra mim, então continuei fazendo do jeito que eu [es]tava fazendo!”. Sobre as suas dificuldades e a questão do alcance das décimas, ele relatou compensar o seu impedimento com uma intenção deliberada na expressividade ao decidir realizá-las em suaves arpejos. O participante comentou também sobre sua ideia de caráter após a imitação do primeiro modelo: “muito intimista, muito triste, muito recolhido”.

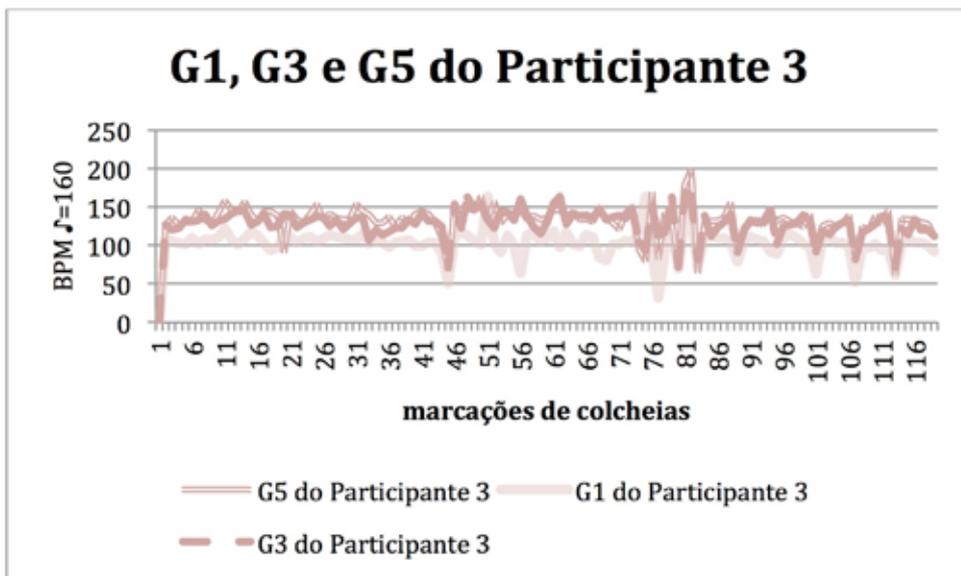


Gráfico 5 – Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 3.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

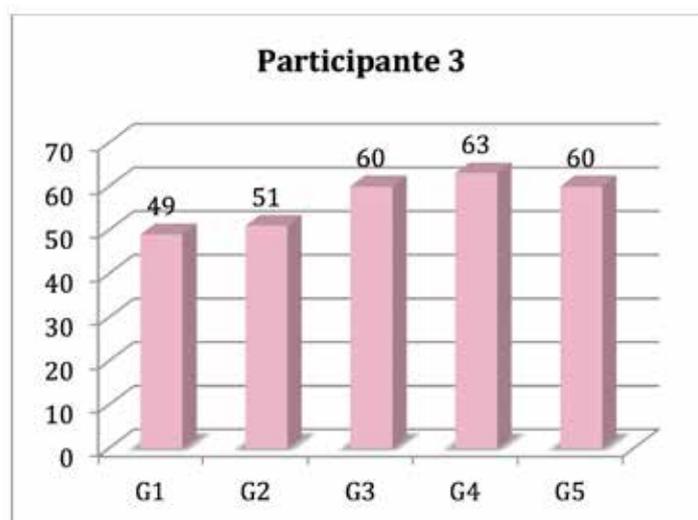


Gráfico 6 – Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 3.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

Tendo demonstrado sua identificação com o Modelo 1, deixou-se influenciar também pelo Modelo 2. Consequentemente, esta identificação operou mudanças significativas em sua maneira de manipular a condução do tempo. Em sua quarta gravação (G4), ao imitar o Modelo 2, ele afirmou não concordar com a precisão do tempo dessa interpretação, pois não conseguiu perceber o *íntimo* caracterizado por um andamento rápido com poucas inflexões rítmicas, em sua percepção. Também relatou ter tentado tocar as décimas juntas pela primeira vez por influência do segundo modelo, passando várias notas da mão esquerda para a mão direita para que as décimas soassem juntas. Apesar do esforço, ele contou que fez “escolhas estranhas de dedilhado” para tentar imitar o modelo e, dessa forma, se sentiu incomodado e apresentou vários erros durante a sua imitação (G4). Mas em sua quinta gravação (G5), esse participante afirmou ter buscado “um clima mais alto–astral”. Sobre isso, ele afirmou: “[as mudanças] têm a ver principalmente com o andamento, eu me sinto mais cativado pela interpretação do Modelo 2”.

Podemos perceber através do Gráfico 7 e 8 que os dois modelos exerceram igual importância tanto para a manipulação do tempo no que se refere às sobreposições rítmicas quanto ao andamento e ao caráter solicitado pelo compositor. Em sua última entrevista, ele afirmou taxativamente que o clima do *íntimo* iria depender dos seus próprios sentimentos no momento da *performance*. Tanto suas médias de andamento quanto suas inflexões rítmicas comprovam a influência inquestionável da modelagem, como pode ser visto nos gráficos 7 e 8.

Nossa premissa inicial previu que as imitações dos modelos refletiriam as mudanças exemplificadas nesses dois casos individuais em relação ao tempo e que elas seriam absorvidas em alguma medida. Essa absorção se traduziria em traços detectáveis e passíveis de serem demonstrados através de gráficos. Entre esses traços, previmos que as sobreposições rítmicas seriam integradas às estratégias de manipulação de parâmetros temporais que asseguram a definição e projeção do caráter *íntimo* solicitado pelo compositor. Além de constatarmos que os participantes se mostraram receptivos não somente ao processo de modelagem, mas principalmente às reflexões suscitadas pelo processo para a criação de ideias

próprias em suas *performances*, foi possível observar também que cada participante reagiu de acordo com seu nível de adiantamento e de conhecimento musical e instrumental. O segundo experimento mostrou que a imitação do modelo está contingenciada às experiências prévias de quem tenta imitar, ou seja, não há possibilidade de cópia e sim o incremento no nível de reflexão sobre processos individuais de aprendizagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudantes de música, assim como jovens profissionais da área, costumam ter preferências por um ou outro instrumentista, vão assistir a seus concertos quando possível e observam, mesmo que não sistematicamente, aspectos técnicos ou expressivos de seus ídolos. Nossa abordagem metodológica partiu dessa busca por modelos a serem seguidos e permitiu que os participantes dessas duas investigações o fizessem de maneira individualizada e reflexiva.

A premissa essencial do nosso projeto tem sido a compreensão de significados e conceitos extraídos diretamente da prática musical dos participantes como indivíduos que buscam o mais alto nível de realização pianística e artística. A abordagem qualitativa privilegiou o nível subjetivo dessa pesquisa, deslocando o foco, a realidade, os significados atribuídos pelos participantes juntamente com suas intenções e ações. Todavia, a maioria das pesquisas sobre a prática instrumental na literatura internacional tende a não discutir as abordagens críticas e reflexivas dos desafios enfrentados por estudantes e jovens profissionais em seu estudo diário.

A proposição dessa metodologia hipotetizou que a modelagem estimula a ampliação de recursos expressivos e o desenvolvimento de uma voz artística própria para cada um dos participantes. O respeito aos sujeitos e aos objetos de pesquisa são condições necessárias para alcançar resultados confiáveis. Essas investigações deram importância à observação sistemática dos processos de estudo e dos produtos da *performance* musical.

Cada participante direcionou a escuta do modelo de acordo com suas próprias preocupações e objetivos individuais, demonstrando maturidade ao refletir sobre seu próprio desempenho e sua produção. Os desafios gerados pelo processo de imitação

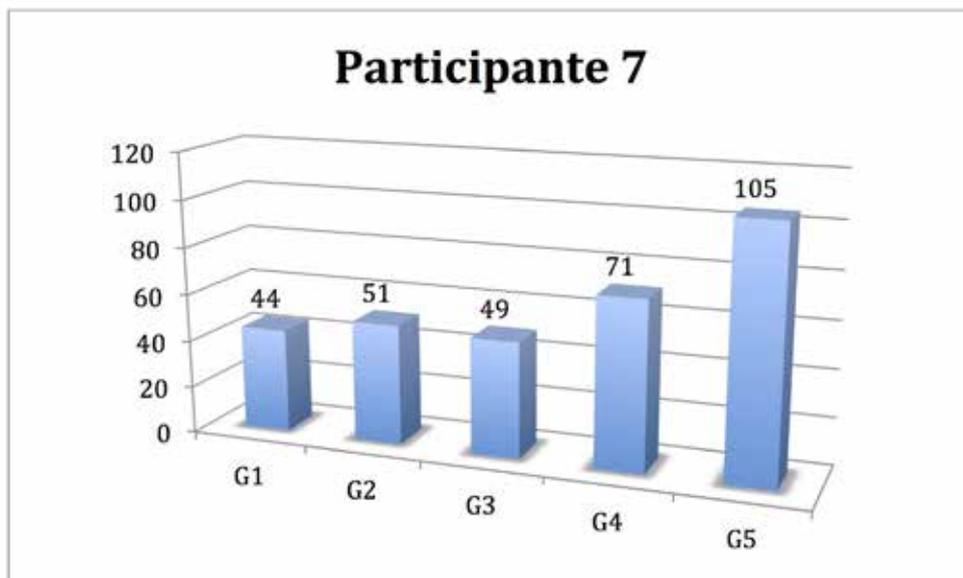


Gráfico 7 – Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 7.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

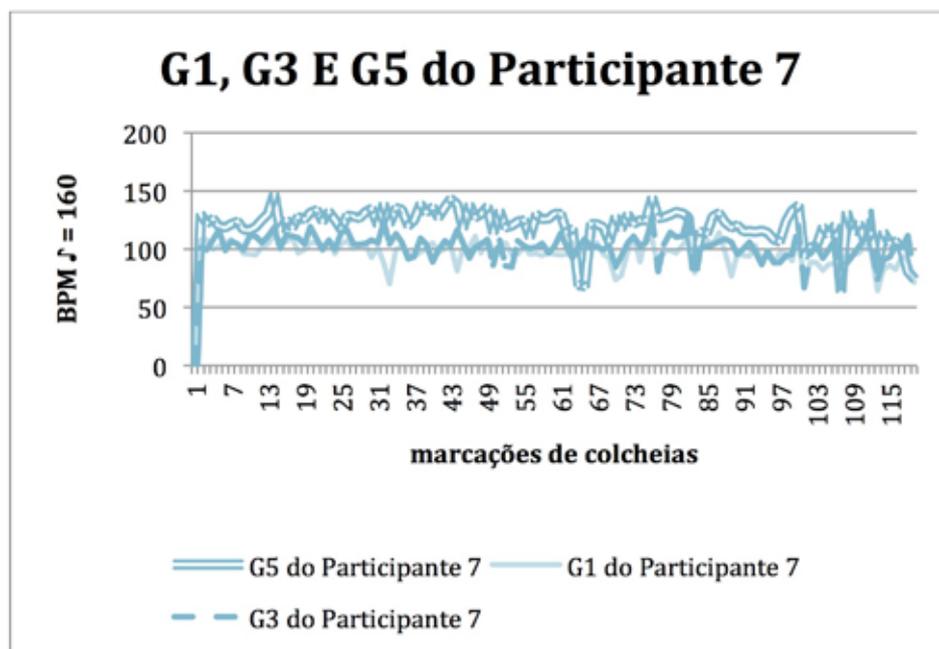


Gráfico 8 – Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 7.  
 Fonte: Acervo de Stefanie Freitas e Cristina Capparelli Gerling.

ofereceram aos participantes a possibilidade de repensar suas estratégias de estudo juntamente com a amplitude e aplicabilidade dos seus recursos expressivos. E, sobretudo, permitiram que eles refletissem sobre a sua individualidade e criatividade como intérpretes. O método mostrou-se pertinente para responder às questões de pesquisa suscitadas anteriormente e, dessa forma, confirmou nossa hipótese: a modelagem promoveu o incremento e a ampliação no vocabulário de recursos expressivos para a realização dos trechos escolhidos, fomentou o desenvolvimento de uma autonomia e individualidade em suas interpretações e, como parte mais enriquecedora do processo, incentivou a audição e reflexão crítica sobre seus processos de estudo.

## NOTAS

1. "(...) imitation is a necessary first stage in a development that, ideally, should lead to assimilation of the imitated patterns into a rich expressive vocabulary from which new and original patterns and combinations may emerge" (REPP, 2000, p.208).
2. "Consciously entering into the master's way of designing, the students add to her range of possible performance and extends her freedom of choice" (SCHÖN, 1987, p.121).
3. Traduzimos o termo *modeling* da literatura internacional como modelagem. Albert Bandura (1979), da área da psicologia social e cognitiva, utiliza o termo modelagem ou modelação para explicar os processos e padrões de comportamento de um indivíduo através da observação e imitação de outros.
4. "We must recognize the amazing power of the infant who absorbs everything in his surroundings and add to his knowledges" (KENDALL, 1985, p.12).
5. Para preservar o anonimato, cada participante escolheu um nome fictício para esta investigação.
6. *Sonic Visualiser* é um programa atual e eficaz para análise e comparação de gravações desenvolvido no Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London. Está disponível para download gratuito no site <http://www.sonicvisualiser.org>
7. *Excel* é um editor de planilhas construído pela Microsoft que permite a construção de gráficos. Com esse programa, construímos gráficos para

sobrepôr e comparar as linhas da condução do tempo de cada gravação analisada.

8. RANDEL, Don Michael (Ed.). *Harvard Concise Dictionary of Music*. Harvard University Press, 1978, p. 397.

## REFERÊNCIAS

BARTEN, S. Speaking of music: The use of motor-affective metaphors in music instruction. **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1998), p. 89-97, 1998.

BERLINER, P. F. **Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation**. Chicago, IL: Chicago University Press, 1994.

DICKEY, M. A Review of Research on Modeling in Music Teaching and Learning. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, 113, p. 27-40, 1992.

FREITAS, S. **Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso**. Tese de doutorado, UFRGS, 2013.

GANDELMAN, S.; COHEN, S. "A Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado: vertentes pedagógicas". **XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2006, Rio de Janeiro. ANPPOM, v. 1, 10-15, 2006.

\_\_\_\_\_. "Polirritmia no ensino do piano". **XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2010, Florianópolis. ANPPOM, v.1, 10-18, 2010.

\_\_\_\_\_. "O estudo da polirritmia em Ernst Widmer". **XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2011, Uberlândia. ANPPOM, v. 11, 1-8, 2011.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In RINK, John (Ed.). **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge University Press, 2002.

KENDALL, J. **The Suzuki Violin Method in American Music Education**. Summy- Bichard Inc, Florida, 1985.

LINDSTRÖM, E.; JUSLIN, P.; BRESIN, R.; WILLIson, A. "Expressivity comes from within your soul": A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. **Research Studies in Music Education**, 20, p. 23-47, 2003.

MILLS, E; MURPHY, T. C. (Ed.). **The Suzuki Concept: An introduction method for early music education**. California: Diablo Press, 1973.

REPP, B. Pattern typicality and dimensional interactions in pianists' imitation of expressive timing and dynamics. **Music Perception**, 18, p. 173-211, 2000.

ROSENTHAL, R. The relative effects of guided model, model only, guide only, and practice only treatments on the accuracy of advanced instrumentalists' musical performance. **Journal of Research in Music Education**, Vol.32/4, p.265-273, 1984.

ROSENTHAL, R.; WILSON, M.; EVANS, M.; GREENWALT, L. Effects of Different Practice Conditions on Advanced Instrumentalists' Performance Accuracy. **Journal of Research in Music Education**, Winter 1988 vol. 36 no. 4 250-257, 1988.

SCHÖN, D. A. **Educating the reflective practitioner**. Jossey-Bass, San Francisco, 1987.

SLOBODA, J. A. The communication of musical metre in piano *performance*. **Quarterly Journal of Experimental Psychology**, 35A, p.337-396, 1983.

\_\_\_\_\_. "The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the 'Talent' Account of Individual Differences in Musical Expressivity". **In The Road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games** editado por K.A. Ericsson, 107-126. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

TAIT, M. J. Teaching strategies and styles. In: COWELL, R. (Ed.) **Handbook of research on music teaching and learning**. New York: Schirmer. 1992.

WOODY, R. The relationship between explicit planning and expressive *performance* of dynamic variations in an aural modeling task. **Journal of Research in Music Education**, p. 47-331, 1999.

\_\_\_\_\_. Learning expressivity in music performance: an exploratory study. **Research Studies in Music Education**, Vol.14/1, 2000.

## Sobre as autoras

### Stefanie Grace Azevedo de Freitas

É pianista atualmente realizando estágio pós-doutoral financiado pelo PNPd/CAPES e orientado pela Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling na UFRGS, instituição na qual obteve em 2013 o título de Doutora em Música na subárea das Práticas Interpretativas/Piano. Obteve o grau de Mestre em Música na mesma instituição, é Bacharel em Instrumento/Piano pela UFPE.

### Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling

Pianista e pesquisadora, concilia uma agenda intensa de atividades artísticas, docentes e de pesquisa. Professora Titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Música. Suas gravações refletem seu interesse pelo repertório brasileiro e latino-americano. Frequentemente é convidada para ministrar aulas e conferências em instituições no Brasil e no exterior. Resultados parciais de suas pesquisa podem ser averiguados em [www.ufrgs.br/gppi](http://www.ufrgs.br/gppi).

# COMPOSIÇÃO: ANÁLISE E SÍNTESE, SISTEMAS, PRINCÍPIOS E TÉCNICAS

Ricardo Bordini

## Resumo

Investiga-se a atividade compositiva partindo-se do pressuposto que processos de síntese e análise interagem simultânea e complementarmente. Abordam-se aspectos relacionados ao pensamento compositivo e sua natureza, sua relação com a notação musical e com a conspeção da ordem sistêmica. Discorre-se sobre os princípios básicos do sistema tonal. Apresenta-se um caso analítico estruturado nesse sistema. Expõem-se princípios básicos de um sistema não tonal, a saber, o espaço de encadeamentos atonal para tricordes. Formula-se um caso sintético originado pelo caso analítico, porém transportado para um sistema não tonal.

## Palavras-chave:

Composição; Síntese e Análise Musical; Princípios de Sistemas Tonais e Não Tonais; Processos Compositivos.

## 1. INTRODUÇÃO

Nesse artigo aborda-se o processo compositivo entendido aqui como resultado de processos simultâneos de síntese e de análise. Não se pretende esgotar o tópico senão apenas trazer ao iniciante de composição alguma informação quiçá útil. Aborda-se tão somente música que usa a notação musical tradicional e não se oferecem citações copiosas (com o perdão do mau trocadilho) posto que se trata apenas da visão autônoma do autor que já não sabe mais se o que pensa foi tirado de outrem ou se pensou por si mesmo, de sorte que não se pretende reclamar autoria.<sup>1</sup>

Como pensa o compositor? Como ele raciocina com sons? Como se organizam e se comportam sistemas musicais diferentes? São tópicos de pesquisa em várias áreas cujos resultados proveem o compositor contemporâneo de literatura abundante.

## Abstract

*Compositional activities are supposed to share synthesis and analytical processes that act simultaneously. Compositional reasoning and its nature, notation and systemic order are approached. Basics of tonal systems are stated as preparation for an analytical case study. A non-tonal system - an expanded atonal voice-leading space for trichords - is discussed as a basis for another case study rooted in the previous analytical one.*

## Keywords:

Musical Composition; Synthesis and Analysis; Basics of Tonal and Non-tonal Systems; Compositional Processes.

O professor de composição (quer-se crer) necessita a todo instante manter um duplo cuidado sobre o trabalho de seus diletos pupilos: 1) como a superfície musical se mantém interessante e eficiente, e 2) como a estrutura subjacente coere com a superfície, sustendo-a e conduzindo-a. Faz isso mediante processos conjuntos de síntese e análise: por um a técnica, pelo outro a imaginação.

## 2. SÍNTESE E ANÁLISE: O PENSAMENTO COMPOSITIVO

O termo síntese tem como sinônimos: composição, justaposição, combinação, mistura, refere-se ao processo pelo qual as partes são juntadas para formar o todo. Análise tem como sinônimos: dissolução, solução, libertação, fim, refere-se ao processo de separar o todo em suas partes constituintes. São entendidos como processos complementares, de via dupla: de um lado está

o todo e do outro lado estão as partes. De um chega-se ao outro e vice-versa.

Já se abordou esse tópico em outra ocasião e repete-se aqui que: para a música que pode ser escrita, a partitura é sua melhor análise “pois ali é que está mais claramente explicado e prescrito como as diferentes partes coerem e se relacionam entre si e com o todo” e acrescenta-se: como o todo deriva-se em suas partes” (BORDINI, 1994, p. 11). E como se costuma dizer: a soma das partes não equivale ao todo ou o todo é maior do que a soma das partes (SCHEIRER, 1997).

Compor é pensar com sons (notas). Encontrar uma lógica, um padrão, um princípio, sejam quais forem, em um sistema musical, é pensar por suas próprias leis. Essa lógica pode derivar do próprio sistema musical, de um modelo extramusical ou do ideário do compositor, por analogia ou metáfora, mormente de ambas.

Absteve-se aqui de um aprofundamento terminológico necessário. Lógica supõe raciocínio e este é um “process for arriving at a conclusion as to whether or not a given ‘proposition’ is true” (HOGAN, 1997, p. 25)<sup>2</sup>. Mas no caso da música, qualquer proposição pode ser verdadeira e, portanto, está-se diante de outro tipo de raciocínio.

Também não se pretende discutir relações entre música e linguagem aqui, pois a pesquisa comparativa nesse campo anima-se pela tensão entre duas perspectivas: “one that emphasizes the differences between music and language, and one that seeks commonalities” (PATEL, 2008, p. 4)<sup>3</sup>. Identifica-se esse trabalho mais com aquela sem, entretanto, negar esta. Se aceita como premissa que: “music and speech have one very obvious difference in their sound category systems. Although pitch is the primary basis for sound categories in music (such as intervals and chords), timbre is the primary basis sound for categories of speech (eg. vowels and consonants)” (PATEL, 2008, p. 9)<sup>4</sup>.

O pensamento musical criativo está inexoravelmente interligado à notação musical. Muitas das decisões que o compositor toma dependem em alguma instância da notação. Ao pensar-se numa nota (mesmo abstratamente ouvindo um som musical) pensa-se imediatamente

em como registrá-lo. E a notação musical oferece fundamentalmente dados em conformidade com a acústica: que nota é, quanto tempo dura e qual sua intensidade (para um modelo da estrutura do som musical ver Capítulo 2 de MEYER, 2009). Similarmente, isso é tudo o que decodificamos no nível da fisiologia do ouvido interno; todo o resto, incluindo o timbre, é elaborado posteriormente no nível cerebral e depende de aspectos os mais diversos: psíquicos, fisiológicos, culturais etc.

Entretanto, há que se considerar (e o professor de composição deve atentar para) as diferenças entre a notação e a execução da qual depende a fruição musical. Mais uma vez, foge do escopo do artigo, a investigação das implicações e a correlação entre notação e interpretação musical.

O ponto de interesse aqui é a relação entre a composição (como processo sintético) e a análise, ambas em constante interação. O labor compositivo processa-se basicamente em instâncias de decisão que incluem, no nível sintético: que nota é, quanto tempo dura, qual vai junto ou depois dela, quem toca ou canta, quão forte ou piano etc. Simultaneamente, no nível analítico, precisa conferir se as decisões tomadas coerem entre si e como resultam as partes quando postas juntas. Essas decisões dependem circunstancialmente das leis internas do sistema e dentre as opções de escolha, quando as há, avalia e julga o compositor segundo requisitos estéticos, aderência a um planejamento prévio quando há ou, por gosto pessoal mesmo. E não se precisa explicar nada, nem mesmo justificar porque fez essa ou aquela escolha. Pode compor uma nota depois da outra ou pode usar técnicas para configurar uma peça inteira de uma só vez como propõe Worinem (1979, p. 157-162). Pode escrever a peça inteira do início ao fim sem alterações ou pode reescrever inúmeras vezes passagens inteiras até estar satisfeito. Os perfis e os processos são muitos, porém “each composer asserts what music is through his works; and when he speaks of the nature of music, it is from his direct experience of making it” (WUORINEM, 1979, p. viii)<sup>5</sup>.

### **3. O SISTEMA TONAL**

Os princípios que regulam o sistema tonal (e o modal do qual deriva) têm sido bastante estudados desde há muito e ainda hoje se renovam em teorias

que tentam compreendê-los melhor (TYMOCZKO, 2011). A centralidade, tão importante para a tonalidade, a pós-tonalidade triádica e abordagens neoriemannianas confirmam a importância atual do tópico (STRAUS, 2010, p. 172-183). O que se especula aqui nada mais é do que especulação. Nada se quer provar nem se requer autoria. O que todos concordam é que no sistema tonal as unidades harmônicas baseiam-se na superposição de terças, quer dizer, "built of thirds" (KOSTKA, 2015, p. xiii)<sup>6</sup>. É fácil verificar isso simplesmente olhando para uma escala disposta em um pentagrama: notas que estão sobre linhas consecutivas estão separadas por terças assim como as que estão em espaços. Não importa quantas terças estejam empilhadas, ao começar-se numa linha, todas as outras estarão em linhas, sendo o mesmo princípio válido para os espaços (não se considera aqui inversões, caso em que linhas e espaços misturar-se-ão; aliás, uma boa indicação para localizar inversões). Outra característica evidente é que se trata de um sistema redundante: superpondo-se terças para formar tríades, já os três primeiros acordes esgotam a escala com duas duplicações; todas as demais tríades são redundantes. Considerando acordes de sétima, bastam os dois primeiros e a escala já se esgota.

O que importa então não são as notas nem os intervalos, mas a ordem que tomam no sistema. Por exemplo: o quinto grau da escala quando está colocado como quinta do acorde construído sobre o grau da tônica é descartável, entretanto, quanto está como fundamental do acorde de dominante é essencial, à ponto de definir a própria tônica e é a nota comum entre os dois acordes. O primeiro grau da escala quando está colocado como fundamental do acorde da tônica define a própria tonalidade, contudo, quando está como a quinta do acorde da subdominante, é descartável e é a nota comum entre os dois acordes. Por isso, talvez o baixo seja tão importante para o sistema.

Para deslocar-se no círculo de quintas basta alterar ascendente o quarto grau para mover-se no sentido horário (subir quintas ou descer quartas) ou, alterar descendente o sétimo grau para mover-se no sentido anti-horário (descer quintas ou subir quartas, o que dá no mesmo). Necessárias ao caso que se estudará mais adiante se fixa por ora o caso das quintas descendentes. Para descer

uma quinta basta crescer-se uma sétima menor à tríade formada sobre o grau da tônica, ou seja, o sétimo grau da escala alterado descendente. Como a resolução será na tônica da próxima tonalidade (vizinha), basta acrescentar o sétimo grau da nova escala sobre aquele acorde e mover-se então para a próxima tonalidade e assim por diante. O interessante é saber quando se atinge o encadeamento por trítone e onde colocá-lo na progressão. Em geral termina-se a progressão antes de chegar nele. Por ora, basta dizer que se quisermos sair de uma determinada tônica e chegar a ela novamente, subindo no círculo de quintas, o encadeamento por trítone estará no final da progressão (progredir no círculo de quintas é progredir saltando entre graus da própria escala - com funções secundárias). Mas partindo-se do grau da dominante, o encadeamento por trítone estará na metade da progressão. O leitor carente de mais informações sobre o sistema tonal pode buscá-las em [http://musica.ufba.br/bordini/ap\\_art](http://musica.ufba.br/bordini/ap_art) ao passo que o leitor pré-claro já vai adiantando-se no texto.

#### 4. ANÁLISE DE CASO TONAL

O Exemplo 1 mostra uma redução analítica dos compassos 87 a 91 do primeiro movimento do Concerto de Brandenburgo No. 3 de J. S. Bach. A instrumentação compreende três partes de violinos, três de violas, três de violoncelos, contrabaixo e cravo. A tonalidade é Sol maior e no compasso anterior ao que inicia o exemplo a tonalidade principal está enfatizada por um pedal de tônica e reforçada pela dinâmica forte. No compasso 87 há uma tonalização (por acorde comum alterado) de Ré maior (a dominante de Sol) e uma escala descendente iniciando na nota Ré, no baixo, no terceiro tempo do compasso, sustenta uma progressão harmônica por círculo de quintas descendentes e termina no compasso 91 na nota Ré também, porém duas oitavas abaixo como parte de um acorde de Sib maior em primeira inversão, com dinâmica em piano. A função do Sib é de sexta napolitana do Lá menor que o precede e que será a tonalidade enfatizada a partir daí e confirmada no compasso 101 pela fórmula cadencial que caracteriza o movimento.<sup>7</sup> Lá menor é a tonalidade da supertônica, comum em Bach como centro tonal. Cria assim funcionalidades bastante contrastantes para a nota Ré e para os acordes dos quais a nota faz parte.

Exemplo 1 – Redução analítica dos c. 87–91; Concerto de Brandenburgo No. 3, I, de J. S. Bach.  
 Fonte: Acervo de Ricardo Bordini.

Durante o percurso, saltos de sétima menor ascendentes modificam o curso da escala. Se a escala fosse escrita sem esses saltos, perpassaria quatro oitavas e não apenas duas. Paralelamente à escala diatônica descendente, outra escala cromática (com exceção das duas últimas notas que são diatônicas), de durações mais longas, se faz presente. Note-se a relação entre as duas: a cada quatro notas diatônicas do baixo há uma nota cromática no soprano; os intervalos alternam-se formando intervalos de terça maior e sétima menor (compostas) consecutivamente. Observe-se também que no ponto onde a progressão encontra o trítone (Dó-Fá#) a terça de um e a sétima de outro são a mesma nota (Mi) ao passo que nos outros encadeamentos a terça e a sétima são graus cromáticos. E o Mi está justo no centro da progressão assim como o encadeamento do trítone. Ainda mais, depois do trítone a posição do semitom na escala diatônica transfere-se das segunda e terceira notas de cada grupo de quatro para as terceira e quarta notas. O trítone interrompe a sequência do círculo deslocando-a para o lado oposto e assim todos os graus da escala são usados como centros tonais. A progressão depois do Lá menor poderia voltar para Ré maior (ou menor como sugere o Fán na escala), mas surpreendentemente atinge o Sib maior (no outro lado).

O encadeamento de acordes separados por trítone apresenta características interessantes: duas notas são comuns sendo: uma por enarmonia

(no caso em apreço, Sib - Lá#) e uma repetida (Mi); uma desce um semitom diatônico (Sol - Fá#) e outra sobe um semitom cromático (Dó - Dó#). Não, não se ouve música assim, mas que é belo de observar-se é.

Escolhe-se esse excerto, tão simples e ainda assim tão rico, por apresentar características únicas, não encontradas no restante da peça. Sua sonoridade distinta alia-se à sua localização que, no movimento de 136 compassos, conclui justamente no segundo terço da obra (compasso 90 aproximadamente).

Pode-se fazer uma associação analógica desse pensamento musical e sua lógica - que deriva do próprio sistema tonal - com o parafuso de Arquimedes: mecanismo em que um parafuso (helicóide) gira dentro de um cilindro oco permitindo transferir mormente líquidos, de uma extremidade para outra num plano inclinado ou mesmo horizontal. Da mesma forma, o excerto transporta a estrutura do fluxo musical de um Ré para outro mais grave, porém as funções da mesma nota são diferentes (no início é ouvida como fundamental de Ré maior com sétima e no último como terça de Sib maior); como se estivessem em níveis diferentes depois de passarem rodando por quatro oitavas. Os saltos de sétima assemelham-se às voltas do parafuso que giram sempre no mesmo lugar transportando a matéria para a próxima volta. Outro paralelo pode ser estabelecido com a *Waterfall* (dentre outras gravuras)[ de Escher<sup>8</sup>. Especulações apenas? Sim,

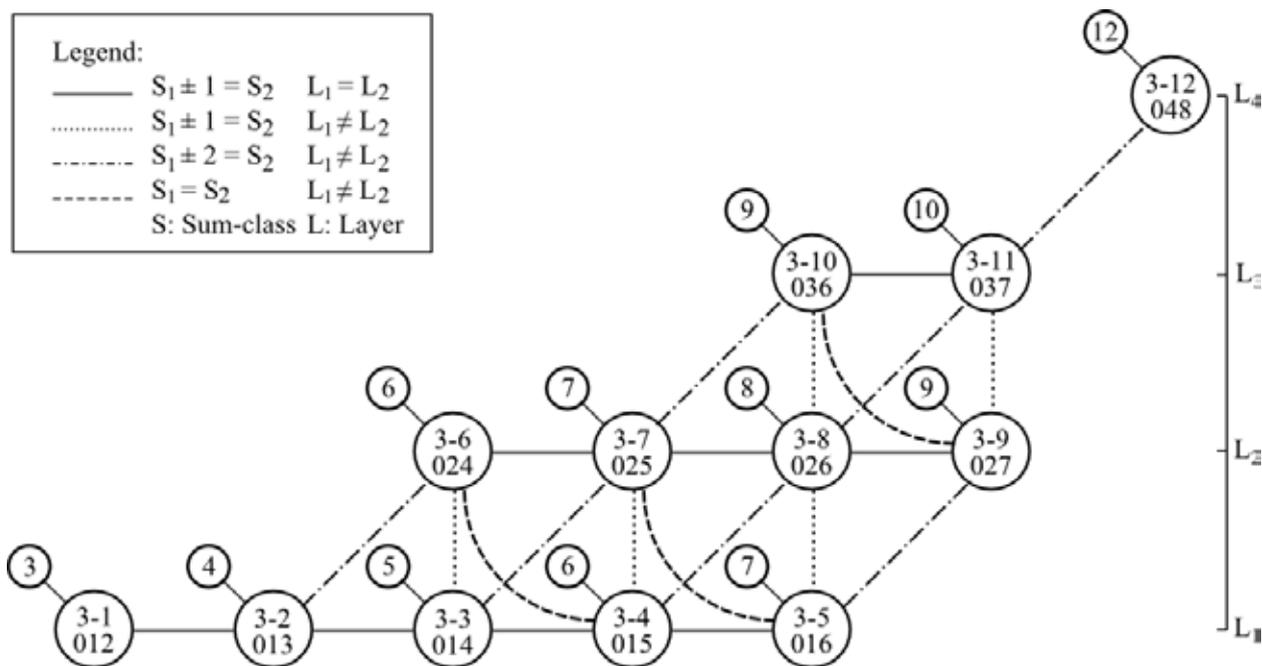


Figura 1 – Espaço expandido de encadeamentos atonal para tricordes.  
 Fonte: Acervo de Ricardo Bordini.

mas não de todo desprezáveis. O exemplo musical dado, quer esteja associado ou não ao dispositivo físico ou à ilusão pictórica retro mencionados, ilustra dois expedientes que os compositores usam para suas sínteses: 1) partir de uma nota e chegar a ela própria, com outra função, através de divisões diversas - em geral em partes iguais - da oitava e 2) usar modelos externos ao sistema musical para amparar a estrutura.

### 5. UM SISTEMA NÃO TONAL

Sistemas diferentes devem produzir músicas diferentes. Entretanto, há um *continuum* entre os sistemas musicais, pois obviamente, operam todos sobre a mesma matéria. O que os diferencia é, em grande extensão, a ordem de organizar-se o mesmo material. Música tonal cromática e música serial utilizam o mesmo universo de notas, porém, com resultados muito diferentes. A suposição de que a ordem é importante apenas para músicas seriais por exemplo, confirma-se equivocada porquanto mesmo no sistema tonal, ao mudar a ordem de superposição das terças em uma tríade, muda-se a natureza do acorde com implicações tonais bastante diversas, como por

exemplo, mudar o modo abrindo possibilidades de modulação para tonalidades afastadas.

Sistemas não tonais (ou não modais) são suficientemente complexos para serem exauridos no escopo diminuto desse trabalho. Destarte, escolhe-se abordar o espaço de encadeamentos atonal para tricordes como sistema em foco, espaço esse que vai apresentado na Figura 1<sup>9</sup>.

Pode-se notar que é um pouco diferente daquele apresentado por Straus (2005, p. 111) baseado em Morris (1998, p. 175-208). Ele foi girado 90° para a esquerda, tem números de classes de soma dentro de pequenos círculos ligados às classes de conjunto, tem índices de camada assinalados para cada linha de classes de conjuntos e tem conectores diferenciados ligando as classes de conjuntos<sup>10</sup>.

Como está proposto aqui, esse espaço de encadeamentos expandido tem as seguintes características: 1) usa exclusivamente classes de conjuntos em forma prima, significando que é um sistema OPTIC completo (ver CALLENDER; QUINN; TYMOCZKO, 2008), 2) não admite multiconjuntos (*multisets*)<sup>11</sup> e 3) admite outras operações além

Exemplo 2 – Formulação sintética em sistema não tonal.  
 Fonte: Acervo de Ricardo Bordini.

daquelas usadas comumente (para uma discussão mais complexa ver COOK, 2005).

Por definição, o espaço de encadeamentos é criado colocando-se próximas às classes de conjunto que estão separadas por semitom, por exemplo: Dó, Dó#, Ré, um membro da classe de conjuntos 3-1 (012) e Dó, Dó#, Ré#, um membro da classe de conjuntos 3-2 (013) estão conectados no espaço de encadeamentos, porque o Ré do primeiro conjunto está separado por apenas um semitom do Ré# do segundo conjunto.

Assim como o sistema tonal pode ser entendido como fundado no espaço linear de notas, o espaço de encadeamentos funda-se no espaço circular de classes de notas e deve-se entender que “pitch and pitch-classes are not separate and independent: pitch-class space is formed out of pitch space when we choose to ignore, or abstract away from, octave information” (TYMOCZKO, 2011, p. 30-31)<sup>12</sup>. Implicações dessa diferença vir-se-ão mais adiante.

Há vários caminhos (ou lógicas do sistema) para atravessar o - ou de circular dentro do - espaço de encadeamentos atonal para tricordes. Escolhe-se um que parte de 3-12 (048), a única classe de conjuntos tricordais (altamente redundante) que divide a oitava em partes iguais sem repetição, circula pelo espaço até 3-4 (015) como extremo oposto e retorna ao ponto de partida, por outra via, seguindo operações específicas.

## 6. SÍNTESE DE CASO NÃO TONAL

O Exemplo 2 ilustra uma aplicação de processo de síntese transportando a ideia analítica anterior para um sistema não tonal. Comenta-se a proposição relacionando-a com o caso analítico que lhe deu origem.

As operações que controlam o fluxo de circuitação no espaço de encadeamentos proposto seguem o seguinte padrão (ordem): parte-se de 3-12 (048), aplica-se ao primeiro membro da classe de conjuntos a operação x-1 movendo-o assim para 3-11 (037)<sup>13</sup>. Em 3-11 (037) opera-se z-1 movendo-o para 3-10 (036). Opera-se então y-1 movendo-o para 3-8 (026), classe essa que vai operar como um centro gravitacional para o espaço devido à sua posição central (ver a Figura 2). Opera-se z-1 e move-se de 3-8 (026) para 3-7 (025). Mais uma operação y-1 e move-se para 3-4 (015), chegando-se nesse ponto ao extremo oposto do ponto de partida. As operações foram todas negativas até aqui, significando de que se está comprimindo intervalos. A partir desse ponto, as operações agora serão positivas, ou seja, está-se expandindo intervalos, o que implicará em um retorno ao ponto inicial por outra via, passando, entretanto, ainda pelo centro 3-8 (026). Têm-se assim: 3-4 (015) operado por z+1 movendo-se para 3-5 (016), y+1 move-o para 3-8 (026), z+1 movendo-o para 3-9 (027) e, y+1 move-o para 3-11 (037). Note-se que só há uma maneira de retornar para 3-12 (048) e, portanto, as operações positivas enceram-se e aplica-se por

fim a operação negativa inicial,  $x-1$ , para retornar ao ponto de origem<sup>14</sup>.

Na circuitação do espaço, com exceção da conexão diagonal entre 3-12 (048) e 3-11 (037), todas as demais operações alternam movimentos horizontais com verticais tanto na ida quanto na volta perpassando completamente o espaço (outra possibilidade seria evitar o centro em 3-8 (026) com resultados talvez mais interessantes, o que fica postergado para outra ocasião). Optou-se também por manter todas as classes de conjunto em forma prima de modo que o leitor pode acompanhar mais facilmente o fluxo; uma implicação adicional dessa decisão é a manutenção de uma nota comum entre todas as classes de conjunto, a saber, a classe de notas 0 (Dó). As outras classes efetuam movimentos cromáticos conjuntos, como resultado da própria organização do espaço.

Observa-se inicialmente que numa escala tonal, de cinco em cinco notas ascendentes (ou quatro descendentes como no caso de Bach) muda-se de posição no círculo de quintas. No caso ora em apreço, como a escala (régua) que se está usando divide a oitava em terças maiores: 3-12 (048), a escala cromática atinge seus pontos de inflexão de quatro em quatro notas, criando um paralelo com o caso anterior. Os saltos de sétima menor do exemplo anterior são substituídos pelos de sétimas maior (novamente como resultado da substituição de escalas diatônicas pela escala cromática). Similarmente ao exemplo tonal, sem os saltos, a escala estender-se-ia por cinco oitavas (quatro no caso tonal, sendo a oitava excedente novamente resultante da diferença entre as escalas). Além disso, o ponto central da progressão articula o descenso cromático retrogradando-o ascendentemente, característica essa que difere do exemplo tonal que mantém o movimento cromático descendente.

Finalmente, procurou-se preservar a mudança de função entre a nota inicial e a final da escala do baixo. Essa escala está articulada de modo a enfatizar a projeção da classe de conjuntos 3-12 (048) nela mesma, razão pela qual os saltos estão localizados onde estão, permitindo a inserção de quatro repetições da classe. Porém, o sistema tonal caracteriza-se por exibir funções tonais para as notas, o que não existe nesse sistema. Assim, o artifício encontrado foi mudar a classe de conjuntos final de modo que a sonoridade resultante oferecesse

uma clara noção de contraste. A solução para manter o paradigma da proximidade no espaço de encadeamentos foi operar  $z+1$  trazendo a classe de conjuntos de volta para 3-11 (037). A última nota Ré do exemplo tonal era a terça do acorde de Sib maior (um membro da classe de conjuntos 3-11 (037)) e aqui não é diferente: o Dó é a terça do Lá menor (um membro da classe de conjuntos (037), igualmente).

## 7. CONCLUSÃO

Sistemas diferentes devem produzir músicas diferentes mesmo compartilhando a mesma matéria. Muitas propriedades podem ser mantidas entre sistemas diferentes, outras se modificam ao migrarem de um para outro e outras ainda podem não existir em um ou outro. A ordem que está no fulcro do sistema é quem determina os padrões que pode produzir.

Procurou-se mostrar, sabendo-se de antemão ser talvez impossível, como processos de síntese e análise complementam-se no fazer compositivo. O compositor lastreia-se tanto em um quanto em outro para tomar as decisões que formularão a música que cria. A superfície musical e sua estrutura interna estarão sempre dependentes da técnica e da imaginação do compositor.

Fez-se no exemplo não tonal o que poderia vir a ser uma redução analítica de uma música que ainda não foi escrita. Descreveu-se o processo de síntese que poderia vir a organizar tal música. Quantas músicas podem desdobrar-se do modelo é coisa indizível. Do que sempre estar-se-á diante é de padrões (sistemas e ordens), muitos dos quais "estranhos", formando inesgotáveis entrelaçamentos como numa "eternal golden braid" (HOFSTADTER, 1999)<sup>15</sup>.

## NOTAS

1. Armando Albuquerque, Débora Katz, Bruno Kiefer, Cristina Gerling e Celso Loureiro Chaves, com quem estudei composição, harmonia e análise no Instituto de Artes da UFRGS, certamente detêm créditos. Jmary Oliveira, com quem estudei por mais tempo durante o mestrado e o doutorado na UFBA detém o crédito pelo que quer que haja de bom nesse trabalho e a quem dedico agradecimentos e admiração por ser quem é.

2. Processo para concluir se ou não uma dada “proposição” é verdadeira.

3. Uma que enfatiza as diferenças entre música e linguagem, e uma que busca semelhanças.

4. Música e fala têm uma diferença óbvia em seus sistemas de categorias de sons. Embora a altura [das notas] seja a base primária para as categorias de sons na música (tais como intervalos e acordes), o timbre é a base sonora primária para as categorias da fala (por exemplo, vogais e consoantes).

5. Cada compositor avalia o que a música é pelas suas obras; e quando ele fala da natureza da música, é pela sua experiência direta de fazê-la.

6. Construído de terças. Kostka usa o termo “tertian” sem correspondente em português. Sugere-se traduzir por tercil (um termo derivado da estatística).

7. Nota-se o abandono da sequência cromática no final da progressão. Depois do Mi maior, seguindo-se o círculo de quintas, a tonalidade deveria ser Lá maior. Mas Bach retorna ao acorde diatônico em Sol maior de Lá menor dando ainda mais relevância ao Sib como sexta napolitana, que de outro modo não teria o mesmo efeito.

8. Ver o parafuso de Arquimedes em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Archimedes\\_27\\_screw](http://en.wikipedia.org/wiki/Archimedes_27_screw) e da Waterfall de Escher em: <http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/waterfall/>

9. Abordar-se-ão espaços para tetra, penta e hexacordes em trabalhos futuros. Resultados parciais de pesquisa em andamento estão em <http://musica.ufma.br/bordini/evls/>

10. Pressupõe-se que o leitor esteja familiarizado com a Teoria Pós-tonal, ou ao menos com os fundamentos da Teoria dos Conjuntos de Classes de Notas. Caso contrário, recomenda-se a leitura de Straus (2005 em inglês ou 2013 em português).

11. Multiconjuntos (multisets) são conjuntos que permitem a repetição de classes de notas, por exemplo, (001) é um deles.

12. Notas e classes de notas não são separadas ou independentes: o espaço de classes de notas é formado do espaço de notas quando escolhemos ignorar, ou remover, a informação da oitava.

13. Adverte-se ao leitor para não se deixar enganar pela forma prima dessas duas classes de conjuntos. Aparentemente há dois semitons separando as classes: 3-12 (048) e 3-11 (037) e, portanto, não deveriam estar conectadas no espaço de encadeamentos. Porém, observe-se que ao aplicar-se a operação  $x-1$  a 3-12 (048) obtém-se [B, 4, 8] cuja forma prima é 3-11 (037). Operou-se assim apenas um membro e não dois como aparenta a forma prima (thank you so much, Straus).

14. Pode-se acompanhar o fluxo da circuitação efetuado pelas operações na Figura 1.

15. Eterna trança dourada.

## REFERÊNCIAS

BACH, Johann S. **Brandenburg Concerto No. 3**. London: Eulenburg, 1984.

BORDINI, Ricardo Mazzini. **Do Que Pudera Lembrar-se O Barqueiro Cujo Barco Era a Lua**. 1994. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

CALLENDER, Clifton; QUINN, Ian; TYMOCZKO, Dmitri. Generalized Voice-Leading Spaces. **Science**, [s.l.], v. 320, p.346-348, 2008.

COHN, Richard. Square Dances with Cubes. **Journal Of Music Theory**, [s.l.], v. 42, n. 2, p.283-296, 1998.

COHN, Richard. A Tetrahedral Graph of Tetrachordal Voice-Leading Space. **Music Theory Online**, [s.l.], v. 9, n. 4, p.1-19, 2003.

COOK, Robert C. Parsimony and Extravagance. **Journal Of Music Theory**, [s.l.], v. 49, n. 1, p.109-140, 2005.

HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid**. New York: Basic Books, 1999. Edição comemorativa do vigésimo aniversário.

HOGAN, James P. **Mind Matters: exploring the world of artificial intelligence**. New York: Del Rey, 1997.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN,

Byron. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music.** 7. ed. New York: McGraw-hill, 2013.

MEYER, Jürgen. **Acoustics and the Performance of Music:** Manuals for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instrument Makers. 5. ed. New York: Springer, 2009. Tradução: Uwe Hansen.

PATEL, Aniruddh D. **Music, Language, and the Brain.** New York: Oxford, 2008.

SCHEIRER, Eric. **Music, Gestalt, and Computing.** 1997. Resenha do livro Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology, editado por Marc Leman, traduzida por Ricardo M. Bordini. Disponível em: <<http://musica.ufma.br/bordini/comp7/gestalt/res01.htm>>. Acesso em: 06 ago. 2015.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-tonal.** 3. ed. Salvador, São Paulo: Edufba e Unesp, 2013. Tradução: Ricardo M. Bordini.

\_\_\_\_\_. **Introduction to Post-Tonal Theory.** 3. ed. New York: Pearson, 2005.

WUORINEN, Charles. **Simple Composition.** New York: Longman, 1979.

### **Sobre o autor**

Ricardo Mazzini Bordini possui graduação em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1986), graduação em Regência pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1987), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1993), doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2003) e estágio pós-doutoral na University of California at Santa Cruz (2012). Atualmente é professor Associado I da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, teoria pós-tonal, música brasileira, composição musical, execução musical, informática e hipermídia em música, espaço de encadeamentos atonal, e composição algorítmica.

# ENSAIO SOBRE A CONSTRUÇÃO HERMENÊUTICA DE UM TEMPO NARRATIVO EM MÚSICA

Bruno Angelo

## Resumo

Este é um ensaio especulativo, que aborda algumas questões sobre o tempo como um fator relevante na análise musical, as quais persistem como debate aberto aqui e em outros textos concernentes à teoria da música. Qual a origem do tempo na experiência musical; e qual o nosso papel, como ouvintes, em sua concepção: tais problemáticas servem de impulso para a argumentação aqui proposta, e estabelecem a base para uma abordagem ambivalente da ideia de tempo na música, a qual envolve conceitos da fenomenologia e teoria da metáfora. Como complementação, realizo um breve estudo analítico sobre minha peça para piano intitulada Pandorga. À guisa de conclusão, implicações em relação ao impacto potencial dessa abordagem sobre a análise musical são discutidas.

## Palavras-chave:

Narratividade Musical; Análise Musical; Composição.

Especular sobre nossa experiência temporal com a música é uma atividade presente em numerosos estudos recentes, especialmente aqueles oriundos da fenomenologia da música<sup>2</sup>. A premissa fundamental de semelhante empreendimento supõe que o desenrolar musical, ao inscrever-se no que podemos chamar *tempo-relógio*, insere ali um outro tempo, o qual já não é previsível, nem sequer mensurável, mas sim instável e predominantemente mutante. Ou seja, sobre nossa concepção artificial de um tempo-relógio (ou apesar dela) instauramos uma segunda concepção que, embora não seja menos artificial, deixa de ser convencionalmente autônoma; em qualquer que seja o caso, desde a perspectiva da teoria da música, tal premissa implica imprescindivelmente na emergência conceitual do ouvinte como criador

## Abstract

*This essay is a speculative approach to some questions about time as a relevant factor in musical analysis, questions that persist as an open debate here and in other texts concerning music theory. Where is the origin of time in the musical experience; and what roll do we play, as listeners, in its conception: these questions serve as an impulse for the argument proposed here, and establish the basis for an ambivalent approach to the idea of time in music, involving concepts borrowed from phenomenology and metaphor theory. As a complementation, I present a short analytical study on my piano piece called Pandorga. Finally, implications regarding the potential impact of such an approach on musical analysis are discussed.*

## Keywords:

Musical Narrativity; Musical Analysis; Composition.

dessa segunda temporalidade, resultado fugidio de sua tentativa de compreender o objeto musical. Assim, o caráter essencialmente subjetivo da experiência temporal em música é enfatizado por Sylvain Brétéché, dentre outros, quando afirma que “no ‘correr’ temporal ordinário, o tempo musical se propõe como uma revelação do presente, ou mais precisamente uma apresentação do presente; apresentação para um sujeito em presença, por um sujeito em presença” (BRÉTÉCHÉ, 2013, p. 82)<sup>3</sup>.

Os problemas concernentes ao que vai dito acima são instigantes: inicialmente, podemos nos perguntar por que o ato de reflexão sobre determinados eventos musicais implica numa concepção temporal, e como esta nos ajuda a apreender a sucessão desses eventos; por outro lado, é difícil estabelecer até onde tal concepção

é, como mencionado, fruto da intervenção criativa do ouvinte sobre a obra musical, ou se ela obedece também a certos preceitos culturalmente definidos<sup>4</sup>. Esses questionamentos são o impulso deste ensaio, e, embora não pretenda dar-lhes uma resposta cabal, espero que reflexão aqui exposta possa abrir alguma dessas portas ocultas que permeiam o estudo da teoria e análise musical, através das quais o conhecimento que geramos se espalha de maneira tão estimulante quanto imprevisível. Para tanto, buscarei relacionar meu argumento com alguns estudos que o desafiam e fundamentam, e a seguir, como complementação, apresentarei um breve exercício analítico sobre minha peça para piano intitulada *Pandorga*.

### **A IMBRICAÇÃO TEMPO-ESPAÇO EM MÚSICA**

Para que se possa compreender o nascimento de uma concepção temporal a partir da reflexão sobre música é necessário que tomemos o termo que atribuímos ao apreciador da música, o *ouvinte*, em uma acepção mais abrangente do que a de uso comum. Isto é, necessitamos considerar o ouvinte como sendo não somente aquele que escuta a música, que a aprecia com maior ou menor atenção no seu desenrolar em tempo-relógio, mas também como aquele que busca dar-lhe múltiplos sentidos, retendo-a e transformando-a em sua memória, para além do ato auditivo. Neste sentido, o ouvinte musical pode sê-lo à distância, como por exemplo, a partir de uma partitura e sem compromisso com seu resultado cronológico, ou mesmo atribuindo-lhe conceitos de ordem metafórica. Em ambos os casos, o que está em jogo é uma postura conceitual e interativa entre o ouvinte e a música que, ao manter-se constante e transcender o ato propriamente de escuta, aproxima o ouvinte das atividades de crítica e análise musical, muito embora tal associação não implique em sua “profissionalização” na área, nem muito menos na adoção de seu vocabulário técnico<sup>5</sup>.

Considerar a reflexão musical desengajada do ato de escuta como sendo “à distancia” constitui uma metáfora de relativa aceitação tácita, pois assim nos referimos a esse processo e assim poderíamos encontrá-lo caracterizado em diversos textos sobre música. Tal metáfora traz implicações consideráveis para a concepção de uma temporalidade musical, pois é a partir dela que os conceitos de tempo e espaço se confundem,

sendo o segundo frequentemente invocado como meio de cognição para o primeiro. Nicholas Cook observou assim essa questão:

‘Ver’ eventos musicais que são temporalmente remotos entre si como constituintes de uma estrutura objetiva - isto é, percebê-los como diretamente relacionados entre si - implica uma consciência espacial, e provavelmente visual, deles. (;) Em outras palavras, música se torna forma e não apenas som na medida em que ela é experimentada espacialmente e não somente temporalmente. (COOK, 1990, p. 39)<sup>6</sup>.

Apontar a imiscuição do espaço sobre o tempo, em música, não implica necessariamente uma discussão de cunho filosófico. Para fins práticos, pelo menos no que se refere ao contexto deste ensaio, podemos considerar esse cruzamento conceitual como um efeito colateral de nossa interação criativa com a música, o que por sua vez explicita novamente o caráter abrangente dessa interação, simultaneamente dentro e fora do tempo-relógio, conforme argumentado acima. É curioso como Mathias Rouselot insinua uma causa para esse efeito. Ele escreve: “a espacialização do tempo é a consequência de uma tentativa de retenção do tempo cronológico, o que pode ser traduzido no plano psicológico como a não-aceitação da fuga do tempo, fuga que nos conduz inexoravelmente à morte” (ROUSSELOT, 2013, p. 73)<sup>7</sup>. Talvez por causa disso, como sugere Celso Chaves, dizer que a música é uma das artes do tempo é uma afirmação “não tão óbvia quanto parece” (CHAVES, 2010, p. 86). E, nesse sentido, é nas atividades musicais voltadas à criação que encontraremos mais exposta a imbricação espaço-tempo, possivelmente ocasionada por processos cognitivos, mas que em todo o caso invade sensivelmente a constituição de nossa cultura musical. A citação acima, de Cook, refere-se ao lado de lá da cadeia produtiva, isto é, à apreciação musical; mas facilmente reencontraremos o fenômeno transmutado do lado de cá, na composição e na performance. É assim que, por exemplo, ao escrever sobre sua própria música, Joji Yuasa considera que “temporalidade e espacialidade estão quase inseparavelmente unidas em sua natureza” (YUASA, 1993, p. 217)<sup>8</sup>. Fausto Romitelli, por sua vez, identifica entre ele e sua música “a mediação da escritura, o lugar do cálculo, da reflexão, da pesquisa, da abstração que se torna ‘som’, energia, comunicação”. Fala em crença no “poder do olho que controla o

ouvido" (ROMITELLI, 1999, p. 87).

Tais considerações, entretanto, não são uma exclusividade da área de música, e podem ser relacionadas a certos preceitos genéricos, concernentes à nossa cognição temporal desde perspectivas psicológicas e sociológicas. Robert Adlington, abordando a questão sob o viés da teoria da metáfora, considera a concepção do tempo como sendo "uma construção social para lidar com a mudança" (2003, p. 299)<sup>9</sup>. Já a mudança seria geralmente compreendida através de uma metáfora: a do movimento. Ou seja, nossa apreensão das transformações se daria através de *caminhos traçados* entre diferentes estados, donde surge a metáfora fundamental proposta por Lakoff e Johnson segundo a qual "estados são localidades" (citado em Adlington 2003, p. 300). Quando passamos a lidar especificamente com a música, frequentemente nos deparamos com uma forte tendência em associar certas transformações sonoras com o movimento, particularmente com o movimento para adiante, donde advêm não somente a necessidade de se conceber um tempo, mas também inúmeras metáforas que são moeda corrente em nossa relação verbal com a música (a tensão do elemento *x nos conduz* ao *y*, a música *se dirige* ao registro agudo...). Entretanto, argumenta Adlington, a associação entre mudança e movimento é somente uma das possibilidades de cognição das transformações sonoras que experimentamos com a música, e o autor menciona uma série de outras metáforas que implicam sensações corporais que não estão diretamente relacionadas com o mover-se. Tais possibilidades acarretam em desafios para nossa concepção temporal da música que ainda estão por ser investigados, e sobre os quais quero me deter mais adiante.

Por ora, gostaria de abordar a segunda questão levantada no início deste trabalho, a saber, se podemos estabelecer em que medida nossa concepção do tempo em música se deve a certos preceitos convencionais, portanto culturais, e, por outro lado, até onde podemos julgá-la como decorrência de nosso processo criativo como ouvintes. Para tanto, tomo por ponto de partida o texto publicado por Raymond Monelle em seu livro *The Sense of Music*, nos quais estão expostas algumas considerações importantes a este debate.

O argumento de Monelle tem por objetivo estabelecer que música, além de conter uma temporalidade de estrutura sintática, pode também *significar* tempo (2000, p. 83). Tomando por fundamento estudos antropológicos e filosóficos, e resguardando-se ao contexto específico da música clássica europeia, o autor considera que, nos termos semânticos explicitados acima, duas temporalidades distintas podem ser atribuídas ao desenrolar musical: uma lírica, outra progressiva. A primeira, vinculada implicitamente a uma espécie de estado natural da música, seria de natureza holística, ou seja, se manifestaria de maneira cíclica e não progressiva, tornando os conceitos de passado e futuro irrelevantes e sendo percebida, portanto, como um presente contínuo. De fato, podemos inferir que, em se considerando exclusivamente essa temporalidade lírica, o próprio esforço de Monelle em identificá-la seria irrelevante, já que o autor a identifica com um estado sem tempo (2000, p. 86).

Já a temporalidade progressiva, como o próprio nome anuncia, estabelece o avanço semântico do tempo, ou, para aproveitar a metáfora música/espço recém comentada, o avanço da música de um lugar para outro. Manifesta-se em estruturas musicais específicas e que, no que se refere à música clássica europeia, podem ser datadas objetivamente: é a partir da *seconda prattica* que, segundo Monelle, os primeiros sistemas progressivos passam a se desenvolver. Monelle aponta o holandês Frits Noske como primeiro teórico a identificar esse fenômeno, quem desenvolveu um estudo sobre diversas peças para teclado de J. P. Sweelinck, intitulado "*forma formans*", no qual a concepção de uma temporalidade progressiva é o principal argumento analítico (NOSKE, 1976, p. 43-62).

Desde já podemos facilmente inferir que a concepção de uma temporalidade progressiva depende fundamentalmente de sua cognição por metáfora de movimento. Monelle lhe reserva adjetivos bastante sugestivos, vinculando-a com propulsão, passagem, orientação, direcionamento, entre outros (cf. MONELLE, 2000, p. 86-110). Noske, por sua vez, é bem mais direto: "*em música, fatores estruturais surgem através do movimento. São fatores de tempo, afetando nossa experiência temporal. Eles causam desvios psíquicos do tempo-relógio e portanto podem ser assinalados como categorias de tensão*" (NOSKE 1976, p. 47,

grifo do autor)<sup>10</sup>. Entretanto, e apesar de preservar a metáfora movimento/tempo, o argumento de Noske objetiva propor a não-espacialização do tempo na música, suprimindo a ideia de “objetos” musicais, os quais seriam essencialmente a matéria da teoria musical tradicional, e substituindo-a por aquilo que denomina “fatores [de tempo] no processo musical”. Sendo assim, o autor limita seus “fatores estruturais fundamentais” a apenas três, todos claramente ligados à ideia de movimento: aceleração, desaceleração e estabilização (NOSKE, 1976, p. 44–47)<sup>11</sup>.

Aqui começam os problemas. Pois, ainda em um contexto marcadamente experimental, como o é o artigo de Noske, tais fatores estruturais devem finalmente ser apresentados como *representações* de movimento. Noske os aponta como movimentos, mas em última instância, ao considerar as variações de velocidades nos cânones de Sweelinck, ele as apresenta em partitura, ou em relações numéricas que representem suas proporções macro e micro-estruturais. Ou seja, a imbricação espaço-tempo permanece como problema a ser considerado, e ainda que Noske dirija nossa atenção para o movimento e não para *o objeto em si*, tais elementos tendem a confundir-se na apreensão da análise, de maneira que fica difícil separar um do outro. O autor reconhece esse desafio, e prevê um longo caminho investigativo antes que possamos abordar com clareza a forma formando-se a si mesma, *forma formans*, e não somente a *forma formata*. Em sua conclusão, Noske observa, não sem pesar, uma (ainda) inevitável confusão entre espaço e tempo, em parte porque a própria teoria da música está “atolada em termos espaciais indicando conceitos de tempo” (NOSKE, 1976, p. 58) .

Minha proposta é considerar o desafio musical de tempo-espaço como sendo, ao menos em parte, falso. Isso porque podemos enxergar a temporalidade em música, ainda no nível semântico evocado por Monelle, de duas maneiras distintas e complementares. A primeira é aquela vinculada à fenomenologia da música, segundo a qual certas disposições de elementos musicais nos propiciam uma experiência temporal, o que implica dizer que “percebemos” o tempo da música movimentar-se, e, portanto, avançar. Essa percepção, em grande parte, não depende do ouvinte singular como criador do tempo, mas atém-se a preceitos culturais que podem ser identificados historicamente. É o caso

do próprio estudo de Monelle, que busca dar conta de como diversos gestos musicais progressivos desenvolvidos durante o período barroco foram aproveitados no classicismo como condução entre temporalidades líricas, propiciando assim a concepção do que hoje chamamos narrativa em música. No caso das peças de Sweelinck analisadas por Noske, basta-nos um pouco de força de vontade para que possamos experimentar (ou ao menos entrever) prospectivamente, através das representações oferecidas, o movimento dos materiais composicionais como fator estrutural mais significativo que os materiais em si.

Entretanto, quando passamos à dialética entre as temporalidades lírica e progressiva proposta por Monelle, a situação se transforma: já não se trata exclusivamente de experimentar, com maior ou menor grau de consciência, uma temporalidade musical; aqui, torna-se necessário conceber o tempo, e é principalmente neste caso que a atuação criativa do ouvinte, entendido na acepção abrangente antes estipulada, torna-se imprescindível. Monelle, como mencionado, mantém seu foco de estudo sobre a dialética temporal na música clássica europeia e em seus desdobramentos no século XIX. Ele assim considera a dualidade temporal:

(...) eventos passados na sonata poderiam ser situados na memória (;). Uma frase que conforma o princípio de uma unidade lírica ainda em performance não está no passado: ela é parte do presente, e não pode ser lembrada. Somente a enunciação lírica completa pode ser alocada na memória, e isso requer que ela seja relegada ao tempo passado através de uma mudança progressiva na temporalidade, *a qual não deve ser identificada como uma unidade lírica*. (MONELLE, 2000, p. 110, grifo do autor)<sup>12</sup>

Podemos expressar mais diretamente tal observação, considerando que a dialética entre as temporalidades lírica e progressiva propicia o encadeamento de instâncias cíclicas, onde a própria concepção do avanço do tempo seria irrelevante porque inexistente, se essas não estivessem permeadas por instâncias progressivas, as quais permitem a instauração de uma memória musical, isto é, de um passado com o qual afrontar o presente. Permitem a quem? A nós, ouvintes. Em todo o caso, já não se trata de perceber o tempo, mas sim de criá-lo. E quando a coisa desce para o exercício da análise, bem, aí começamos a pisar em ovos, pois a determinação do momento em que o

lírco passa a ser progressivo frequentemente recai sobre critérios essencialmente subjetivos.

Considerando o caso da sonata clássica, poderíamos tentar estabelecer premissas genéricas, tomando, por exemplo, as regiões temáticas por temporalidades líricas e transições e desenvolvimentos por temporalidades progressivas. Esse é uma tendência implicitamente sugerida por Monelle, mas o próprio autor contra-argumenta tal simplificação, sobretudo porque são diversos os fatores musicais potencialmente implicantes de progressão. Ele afirma: “a ampliação de frases modulantes, o destacamento de resoluções tonais, a elaboração de cadeias de sequências - todos esses dispositivos estavam instalando tempo progressivo no seio do tempo lírico” (2000, p. 100)<sup>13</sup>. Em certa medida, não podemos separar o joio do trigo, e isso não passa despercebido por Monelle quando afirma que “o discurso barroco permaneceu concêntrico; ele progrediu por sua própria extensão, e seu objetivo era retornar para si” (2000, p. 99)<sup>14</sup>; ou quando diz que “temporalidades mistas eram quase a regra para Beethoven” (2000, p. 111)<sup>15</sup>.

Sem embargo, a aplicabilidade imprecisa de tais conceitos não os torna irrelevantes para a teoria da música. Sua categorização, apenas aparentemente dicotômica, pode ser considerada vaga em relação a tentativas mais detalhadas de tipologias temporais em música (cf. KRAMER, 1981 e ALMÉN; HATTEN, 2013), mas proporciona uma relação das temporalidades lírica e progressiva como pólos conceituais frutíferos para uma abordagem interpretativa através da análise musical. Sendo assim, a decorrência mais importante de sua identificação não é propriamente uma ferramenta analítica, mas sim a possibilidade adquirida de se teorizar sobre esse outro viés da temporalidade em música, o qual se estabelece interpretativamente *por sobre* a temporalidade perceptiva apontada pela fenomenologia. Podemos chamá-lo de *tempo narrativo*, em consonância com trabalhos recentes sobre narratividade em música, principalmente aqueles cujo enfoque se concretiza desde uma perspectiva analítica hermenêutica (cf., e. g., KLEIN, 2013). Para que possamos abordar concretamente semelhante conceituação, será prudente mergulhá-la brevemente num estudo teórico-empírico, donde, espero, sairemos melhor equipados para confrontá-la tanto com a discussão

de fundo epistemológico que perpassa este ensaio, como também com demandas mais gerais da teoria da música concernentes à construção do tempo.

## O CASO DE *PANDORGA*

Vejam, então, qual pode ser o potencial de semelhante discussão sobre o exercício da análise musical. Antes de mais nada, reitero que meu objetivo aqui não é propor uma aplicação de conceitos abordados, de maneira que este estudo se configure como explanação teórica verificada por experimento prático. Trata-se, do começo ao fim, de explorar potenciais concepções de tempo narrativo em música, e dedicar-se à atividade analítica, neste caso, não será senão seguir expandindo o debate proposto até aqui: em última instância, meu interesse investigativo é o de contribuir para a ampliação da imaginação musical, neste caso abordando-a desde a teoria da música, em outros desde a composição.

Pois é justamente uma peça de minha autoria, intitulada *Pandorga* (no sentido de pipa de empinar), que quero trazer à tona. Ela faz parte de um pequeno ciclo de cinco peças para piano, composto em 2012 sob o título *Coisas Pelo Ar*. Sua duração curta (ca. 2') e a simplicidade de seus materiais, incluída à literal superficialidade de sua estrutura, facilitam sua rápida apreensão como objeto, ao passo em que postulam um enigma temporal instigante à luz do que venho argumentando até aqui<sup>16</sup>.

A partir dos primeiros compassos da partitura da obra, podemos identificar os elementos básicos que a compõem até o seu final (ver figura 1).

Trata-se de uma estrutura em três planos identificáveis registralmente como médio, agudo e sobre-agudo. Além disso, nessa peça, nenhuma ressonância é abafada (o pedal de sustentação permanece pressionado até o final), e um determinado nível de intensidade é vinculado a cada plano, de maneira que temos médio-*pp*, agudo-*p*, sobre-agudo-*mf*. Também podemos observar que todos os ataques estão distribuídos intermitentemente entre os diferentes planos, sendo raros os casos de concomitância no correr da peça, ao que devo acrescentar que tal distribuição não obedece a nenhum planejamento sistemático pré-composicional. Todas as escolhas se basearam num critério subjetivo de manutenção mais ou menos estável e perceptível,

## V. Pandorga

À distância ♩ = 96

Piano

*mf* *(mf)*

*p* *(p)*

*pp* *(pp)*

*Ped.* *sempre* →

Figura 1 – Pandorga, c. 1-4.

porém não padronizada, dos três planos durante toda a peça, onde as vinculações de intensidade com os distintos registros ajudaram a equilibrar as diferenças idiomáticas de decaimento do piano.

A esta altura, podemos considerar que todos os elementos descritivos acima permitem identificar uma espécie de realidade musical. Sua atuação conjunta é, por assim dizer, a peça *Pandorga*. Sendo que tal realidade permanece relativamente estável até o último compasso, podemos sem hesitação outorgar-lhe, nos termos de Monelle, uma temporalidade lírica, considerando que não há ali passado ou futuro, apenas um presente que se mantém - uma "verticalidade temporal", diria Rousselot (ROUSSELOT, 2013, p. 70-72).

No entanto, a partir do compasso que segue a fig. 1, a peça vai passar por transformações de maior ou menor vulto, quase todas elas sutis e passageiras, e é a partir dessas transformações que emerge o problema temporal em *Pandorga*.

Já no c. 5, inicia-se um longo processo de transformação harmônica - que irá de fato perdurar até o final da peça -, o qual conta com relativa independência de atuação entre os três planos, e pode ser abstraído, em sua totalidade, da seguinte maneira (ver figura 2).

No primeiro bloco vertical da fig. 2 podemos observar os primeiros acordes tal qual aparecem dispostos na partitura da fig. 1. Os demais acordes da fig. 2 estão distribuídos aproximadamente de acordo com sua disposição temporal (significando, aqui, tempo-relógio) na peça, sendo que o último acorde, no plano médio (pentagrama inferior), coincide com o último ataque de *Pandorga*. À primeira vista podemos notar que os três planos são, no concernente a essa transformação harmônica, bastante independentes entre si, e que seu desengajamento configura uma espécie de contraponto em movimento oblíquo: enquanto o plano superagudo se mantém mais ou menos estável (a presença do sol#/láb é praticamente constante), os planos agudo e médio empreendem uma pequena curva descendente. Além disso, no caso do plano agudo (pentagrama intermediário), essa curva é bem menor do que no plano médio, sendo que seu terceiro e último acorde se mantém presente, através da realidade musical antes descrita, até o final da peça. Por fim, consideremos que o pedal de sustentação mistura as ressonâncias, fazendo com que a passagem de um acorde a outro seja sensivelmente amenizada. Como resultado de tudo isso, ainda que possamos perceber uma mudança harmônica constante durante toda a peça, podemos considerar que a curva



Figura 2 – Plano de transformação harmônica em *Pandorga*. Essa representação cobre toda a extensão da peça.

descendente, isto é, sua direção, dificilmente será percebida tal qual apontada na fig. 2 (lembramos que o tempo-relógio para o acontecimento dessa curva é de aproximadamente dois minutos).

Sobre esse processo de transformação, que abarca virtualmente toda a peça, inserem-se três outros processos pontuais, ou seja, que possuem começo, meio e fim *dentro* da realidade musical de *Pandorga*. Como veremos, trata-se de processos facilmente relacionáveis entre si, e portanto a melhor maneira de abordá-los é a partir do primeiro deles a aparecer sobre a superfície da peça (ver figura 3).

Primeiramente, quero chamar a atenção para o pequeno processo de intensificação no plano agudo, entre os c. 5 e 6, no ex. 2 (salientado no quadro pontilhado 1.). Note-se que há uma aceleração seguida de uma desaceleração, as quais por sua vez são acompanhadas pelo regulador de dinâmica que, embora extremamente sutil, se contrapõe à vinculação fixa de intensidades para cada plano como sendo parte da realidade musical de *Pandorga*. Podemos aqui seguir a ideia de Noske e considerar este processo de intensificação como sendo um fator de movimento: com isso, estamos inferindo que o principal elemento a ser observado aqui não é o material em si, mas o seu movimento de aceleração e desaceleração, acompanhado de sua intensificação e arrefecimento.

A questão temporal começa, assim, a aparecer, mas antes de encará-la de frente avancemos com a descrição dos outros dois fatores de movimento,

ocorrentes respectivamente nos planos superagudo (pentagrama superior) e médio (pentagrama inferior). Um deles pode ser observado ainda ali na fig. 3, no quadro pontilhado 2. Como fator de movimento, pode ser identificado nos mesmos moldes que o anterior, apenas que expandido no tempo-relógio e no grau de intensificação da dinâmica. Já o outro, ocorrente no registro médio entre os c. 17-21, apresenta uma diferença importante: seu processo de intensificação e aceleração não é seguido por um de arrefecimento e desaceleração, como nos dois casos anteriores. Além disso sua extensão e o âmbito de intensidades que abarca (*pp-ff*) são desproporcionalmente maiores do que os dos outros fatores de movimento, afetando inclusive as intensidades do plano sobre-agudo, as quais, nesse trecho, estão sob a indicação *forte* (ver figura 4).

Tamanha desproporção de intensidade e aceleração, apesar de ameaçadora para a realidade musical de *Pandorga*, desemboca num vazio - não sonoro, mas conceitual, já que o pedal de sustentação segue sempre acionado. A afetação textural é mínima, e, nos compassos que seguem até seu final, a realidade musical da peça permanece essencialmente inalterada, continuando sua transformação harmônica e mantendo sua vinculação de intensidades com cada plano: médio - *pp*, agudo - *p*, sobre-agudo - *mf*.

Para efeito de clareza, podemos então adaptar a fig. 2, inserindo nela os três fatores de movimento recém discutidos (ver figura 5).

O desafio temporal em *Pandorga* nasce, aqui, em

The image displays a musical score for a piece titled "Pandorga", covering measures 5 through 12. The score is presented in three systems, each with a treble clef and a piano accompaniment.

- System 1 (Measures 5-8):** The melody in the treble clef is marked *(mf)*. The piano accompaniment includes two first endings, labeled "1." and "2.". The first ending is marked *poco* and *p*, while the second ending is marked *p*. A *(pp)* marking is placed below the piano part in measure 7.
- System 2 (Measures 9-12):** The melody in the treble clef is marked *mf*. The piano accompaniment features dynamic markings *(p)*, *f*, and *p*. A *(pp)* marking is placed below the piano part in measure 9, and another *(pp)* marking is placed below the piano part in measure 12.

Figura 3 – *Pandorga*, c. 5-12. Fatores de movimento 1 e 2.

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8.

- System 1 (Measures 13-17):** The right hand begins with a triplet of eighth notes in measure 13, marked *(mf)*. The bass line consists of chords. In measure 17, the right hand has a triplet of eighth notes marked *(f)*, and the bass line has a triplet of eighth notes marked *(pp)*.
- System 2 (Measures 18-20):** The right hand continues with eighth notes and chords. The bass line features a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords.
- System 3 (Measures 21-24):** The right hand has sparse notes and rests. The bass line features a dense, rapid eighth-note pattern marked *ff* in measure 21, followed by a single note in measure 24 marked *pp*.

Figura 4 – Pandorga, c. 13-24. Fator de movimento 3.



Figura 5 – plano de transformação harmônica e fatores de movimento em *Pandorga*.

forma de paradoxo. Se quisermos incluir em nossa interpretação narrativa a curva de transformação harmônica e os fatores de movimento, como podemos conciliá-la com a realidade musical da peça, concebida como inscrita numa temporalidade lírica, e, portanto, cíclica e não progressiva? Por outro lado, não podemos desprezar a progressividade temporal dos elementos representados na fig. 4, que são precisamente os de maior interesse musical na peça, caracterizando-a ao (ou apesar de) contradizer sua realidade musical.

Esse problema parece pôr em xeque a dialética bicrônica de Monelle, ou, pelo menos, nos impele a definir melhor as possibilidades de mistura entre as temporalidades lírica e progressiva. Ou seja, já não se trata, aqui, de conceber uma narrativa linear, a qual responderia a uma “necessidade de alocar unidades líricas num contexto discursivo” (MONELLE, 2000, p. 98). Trata-se da necessidade de se teorizar uma concepção temporal que englobe o próprio contexto discursivo, fornecendo interpretações, por exemplo, para instâncias temporais progressivas presentes *no interior* de uma unidade lírica, ou mesmo para casos em que se identifica uma simultaneidade de percursos temporais interativos<sup>17</sup>. Para tanto, é preciso que abandonemos nossa cognição temporal por metáfora de movimento progressivo, e neste caso vale a pena revisitar o texto de Adlington, citado no começo deste ensaio, e considerar algumas outras metáforas possíveis quando se quer compreender as mudanças sonoras que percebemos em música.

Para Adlington, a associação das transformações musicais com o movimento não é senão uma das

possibilidades cognitivas que nos oferece a nossa experiência com a música. Há outras possibilidades metafóricas comuns ao discurso sobre música que não implicam movimento, ou o fazem de maneira apenas secundária. Alguns exemplos oferecidos por Adlington são metáforas que envolvem calor, pressão, dureza, tensão, peso e luz (cf. Adlington, 2003). Segundo o autor,

tensão e relaxamento são figuras proeminentes como metáforas para transformações sonoras em textos musicológicos, mas elas são vistas tipicamente como implicadas no movimento progressivo da música, em detrimento das metáforas potencialmente autônomas, sem movimento (ADLINGTON, 2003, p. 308)<sup>18</sup>.

Inclusive as metáforas que envolvem movimento, argumenta Adlington, não implicam necessariamente movimento progressivo. Assim, por exemplo, poderíamos compreender um “movimento descendente” em música como um descenso absolutamente vertical, e não necessariamente em diagonal, como geralmente o vemos representado (2003, p. 310). Vários subterfúgios cognitivos podem ser apontados como influentes para essa tendência horizontalizante em nossa cognição das transformações musicais. Um deles, certamente não desprezível, é a relação de sons com sua distribuição representativa em partituras. A cognição do tempo como movimento linear, entretanto, parece permear todos os demais fatores (inclusive a partitura), e aqui nos debatemos novamente com o problema das temporalidades em *Pandorga*.

Adlington não fornece solução para a questão, pois vincula suas metáforas à cognição de mudanças

sonoras, e desvia, por assim dizer, do problema do tempo. Tempo, para todos os efeitos, permanece sendo movimento. E música, a arte do tempo.

Para estabelecer uma concepção temporal para *Pandorga*, e assim dar uma conclusão a este ensaio, manterei intocada a relação tempo–movimento em seu viés fenomenológico. Entretanto, quero propor que conciliemos esta relação com um viés meta–temporal, aquele do tempo narrativo criado, feito forma, onde o movimento passa a ser secundário, embora conceitualmente presente. Quase como em consequência inevitável de tudo o que foi posto em discussão até aqui, farei uso de uma analogia temerária.

\* \* \*

Imaginemos o tempo, em *Pandorga*, como sendo um lençol estendido sobre uma superfície plana qualquer. Já sabemos que tal superfície não é totalmente lisa, pois a aparente estabilidade da realidade musical da peça baseia-se em uma sucessão irregular de ataques distribuídos entre três planos registraes. Podemos conceber que cada fator de movimento antes apresentado revolve fremitamente esse lençol, alterando a visão que dele apreendemos. Sem embargo, nosso lençol não aumenta de tamanho, nem se expande pela superfície por sobre a qual se estende, antes pelo contrário; nosso tempo, a pesar de movimentar-se, não *avança*. Por lógica, podemos agora corrigir a ideia de curva outorgada à transformação harmônica da peça (fig. 2), e dizer que esta não efetua nenhum tipo de direção linear: devemos, então, dizer que ela se encolhe, que arrefece. Trata-se sempre de uma concepção interpretativa, por certo, mas são precisamente tais decisões que potencializam nossa imaginação musical. A partir de agora, o presente da unidade lírica em *Pandorga*, apesar de onipresente, deixa de ser compreendido como cíclico e passa a ser vagabundo.

\* \* \*

Podemos considerar que a analogia acima existe à revelia do objeto musical que lhe serviu de impulso criativo. Para que esse divórcio entre texto e música ficasse mais radicalmente exposto, optei deliberadamente por evitar utilizar a imagem sugerida pelo título da peça - *Pandorga* -, a qual, me parece, também poderia subsidiar uma analogia, que abrisse na música (ou, mais a propósito, no

ouvir musical) um caminho reflexivo semelhante àquela do lençol. Minha intenção é evidenciar o percurso criativo da análise, em sua interpretação do tempo narrativo em *Pandorga*, como sendo a–paralelo ao processo e intenção composicional, e, além disso, apenas tangente à peça como objeto (partitura–gravação–performance). Creio que uma proximidade objetiva subjacente entre a analogia sugerida e características apontadas descritiva e fenomenologicamente na partitura está suficientemente clara, de maneira que não se poderia considerar a primeira como sendo arbitrária em relação à segunda. E, no entanto, já não poderíamos associar diretamente o conteúdo semântico da analogia, isto é, seu resultado desviante, com a estrutura da peça que lhe possibilitou a existência - elas existem, repito, uma à revelia da outra.

A discussão aqui premente pode ser exposta de forma muito direta: qual a finalidade, então, da análise? Onde reside, neste contexto, a contribuição da criação de um tempo narrativo para a música? É evidente que o propósito da análise já não pode mais ser vinculado ao seu sentido tradicional, e mesmo etimológico, o qual implicaria a dissolução ou decomposição do elemento analisado com o objetivo de melhor compreendê-lo em sua essência. A análise, aqui desinibida de seus preceitos descritivos e explicativos, atravessa perpendicularmente seu objeto como se fosse uma continuação do processo composicional, conforme venho argumentando também em outros trabalhos (cf. ANGELO, 2011a, 2011b, 2013, 2014). No campo da experiência musical, o espaço vibrante ocasionado por essa intersecção entre som e texto existe sem ser completamente um ou outro, isto é, sua manifestação é conceitual. Entretanto, para todos os efeitos, ainda estamos a falar de música, pois esse campo de experiência é ainda parte da atuação do ouvinte que aqui advogo. É nesse sentido, entre memória e imaginação, que Sophie Stévance estabelece um modo de existência para a música conceitual: ela é “realizável em pensamento: se imaginamos a ideia a propósito da música, tal como enunciada pelo artista, isso basta para fazer música” (STÉVANCE, 2009, p. 71).

A criação do tempo narrativo em *Pandorga* deve ser entendida, finalmente, como uma construção hermenêutica. Isso porque o que está em jogo não é a identificação do desdobramento polissêmico

da obra, por um lado, nem tampouco a pretensão de atribuir-lhe sua verdade, por outro. O ponto fundamental no percurso delineado neste ensaio é a composição de um sentido que a perpassa do começo ao fim, uma leitura “centrípeta”, como escreve Vincent Jouve (2002, p. 94), a fim de que as questões de maior interesse para o ouvinte, em sua relação com a música, sejam extravasadas através do ato analítico.

## NOTAS

1. Este ensaio é resultado de reelaboração e ampliação de uma comunicação realizada durante o III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical em São Paulo (ANGELO, 2013a).

2. Afora estudos seminais de Alfred Schutz (1976) e Thomas Clifton (1983), entre outros, conferir a contribuição recente de David Clarke (2011). Em âmbito brasileiro, concedo destaque aos trabalhos de Celso Loureiro Chaves (2003), Ricardo Nachmanowicz (2007) e Pedro Amorim Filho (2013).

3. “Au seins de ‘l’écoulement’ temporel ordinaire, le temps musical se propose comme une révélation du présent, ou plus précisément une *présentation* du présent; *présentation* à un sujet en présence, par un sujet en présence”.

4. Uma mistura entre essas duas possibilidades é a resposta aparentemente óbvia, e sem embargo a fronteira entre elas permanece como um desafio para qualquer aproximação investigativa a essa questão.

5. Poder-se-á observar, neste último ponto, uma aparente relação entre o ouvinte aqui esboçado e a famigerada tipologia de ouvintes de Adorno, particularmente a separação entre o ouvinte *expert* e o *bom* ouvinte (2009, p. 55–83). Tal relação seria no entanto um equívoco, como se verá claramente em seguida. Entre outras diferenças epistemológicas, há que se considerar principalmente a relação direta entre o ouvir e a “lógica musical imanente” (ibid., p. 62), preconizada pelo autor alemão, a qual, no presente estudo, deixa de ser fundamental.

6. “To ‘see’ musical events that are temporally remote from each other as constituting an objective structure – that is, to perceive them as relating directly to each other – is of necessity to

have a spatial, and most likely visual, awareness of them. (...) In other words, music becomes form and not just sound to the extent that it is experienced spatially and not just temporally”.

7. “La spatialisation du temps est la conséquence d’une tentative de rétention du temps chronologique, ce qui pourrait se traduire sur le plan psychologique comme la non-acceptation de la fuite du temps, fuite nous amenant inexorablement vers notre mort”.

8. “Temporality and spatiality in music are almost inseparably united in their natures”.

9. “So in this article I treat time as, essentially, a social construction for dealing with change”.

10. “*In music structural factors come through as movement. They are time factors, affecting our experience of time. They cause psychic deviations from clock time and therefore may be marked as categories of tension.*”

11. “The professional language we use today for describing technical features of music swarms with spatial terms indicating concepts of time”. Apesar de se tratar de um texto relativamente antigo, tais considerações podem ser consideradas prementes ainda hoje, haja vista o ainda incipiente desenvolvimento da teoria da música no sentido almejado pelo autor.

12. “Thus, past events in the sonata could be located in memory (...). A phrase which forms an earlier part of the lyric unit still in performance is not in the past: it is part of the present, and cannot be remembered. Only the complete lyric utterance can be placed in memory, and this requires that it be relegated to past time by means of a progressive shift in temporality which *must not be identified as a lyric unit.*”

13. “The lengthening of modulatory phrases, the highlighting of points of tonal arrival, the constructing of chains of sequence – all these devices were installing progressive time in the midst of lyric time.”

14. “Yet the baroque discourse remained concentric; it progressed by extending itself, and its goal was to return to itself.”

15. “Mixed temporalities are almost the rule for Beethoven.”

16. Partitura e gravação de *Pandorga* podem ser acessadas gratuitamente em meu blog pessoal: <http://epopeiafantastica.wordpress.com>

17. Conferir, neste sentido, o conceito de planos sonoros multidimensionais proposto por Paulo Zuben (2009), e também, numa instância criativa particularmente instigante aos desafios mencionados neste ensaio, a ideia de multiplicidade na música de Stéphane Altier, como se os instrumentos “não se conhecessem entre si” (2010, p. 72).

18. “For instance, ‘tension’ and ‘relaxation’ figure prominently in musicological texts as metaphors for changing sound, yet they are typically seen as implicated in music’s forward motion, rather than as a potentially wholly autonomous, non-motional metaphor.”

## REFERÊNCIAS

ADLINGTON, Robert. Moving beyond Motion: Metaphors for Changing Sound. **Journal of the Royal Music Association**, v. 128 no. 2, p. 297–318. London: Taylor & Francis Ltd., 2003.

ADORNO, Theodor W. [1962]. **Introdução à Sociologia da Música: Doze Preleções Teóricas** (trad. BARROS, Fernando R. de Moraes). São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ALMEN, Byron & HATTEN, Robert S. Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits. Em: KLEIN, Michael L. & REYLAND, Nicholas. **Music and Narrative Since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 59–85.

ALTIER, Stéphane. Présence, Multiplicité - Détours de L’Écriture et Raccourci du Jazz. In: STÉVANCE, Sophie. **Composer au XXI e Siècle: Pratiques, Philosophies, Langages et Analyses**. Bruxelles: Librairie Philosophique J. VRIN, 2010.

ANGELO, Bruno. Interpretação Narrativa: Composição de uma experiência musical através da análise. Em: **Anais do II Encontro de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: IA–UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. Uma trama para Schnittke: Considerações Narrativas para o Concerto Grosso n)1. **Música em Perspectiva, vol. 4 n)1**. Curitiba: Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, 2011.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a construção do tempo em música. **Anais do III Encontro de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: ECA–USP, 2013.

\_\_\_\_\_. Introverso e suas outras músicas. **Música Hodie, vol. 13 n) 1**. Goiânia: EMAC–UFG, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Minha Música Sendo Outra: a Narratividade como Coisa Composicional**. Porto Alegre: tese de doutorado defendida na UFRGS, 2014.

BRÉTÉCHÉ, Sylvain. L’incarnation de l’instant. Du mouvement de l’existence musicale. In: ESCLAPEZ, Christine (org.). **Ontologies de la Création en Musique**, vol. 2. Paris: L’Harmattan, 2013.

CHAVES, Celso L. **Memória, Citação e Referência: os Fluxos do Tempo no ‘Estudo Paulistano’ de Celso Loureiro Chaves**. Porto Alegre: Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2003.

\_\_\_\_\_. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda B. (org.). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CLARKE, David. Music, phenomenology, time consciousness. EM: CLARKE, David; CLARKE, Eric (Ed.). **Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CLIFTON, Thomas. **Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology**. New Haven: Yale University Press, 1983.

COOK, Nicholas. **Music Imagination and Culture**. New York: Oxford University Press, 1992.

FILHO, Pedro A. Instante e fluxo: parâmetros para análise fenomenológica do tempo musical. Em: **Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: ECA–USP, 2013.

JOUBE, Vincent [1993]. **A Leitura** (trad. de Brigitte Hervot). São Paulo: editora UNESP, 2002.

KLEIN, Michael L. Musical Story. In: KLEIN, Michael L. & REYLAND, Nicholas. **Music and Narrative Since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013, p. 3–28.

KRAMER, Jonathan D. New Temporalities in Music. **Critical Inquiry, vol. 7 no. 3**. Chicago, spring 1981.

MONELLE, Raymond. **The Sense of Music: Semiotic Essays**. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

NACHMANOWICZ, Ricardo. **Fundamentos para uma Análise Musical Fenomenológica**. Belo Horizonte: dissertação de mestrado defendida na UFMG, 2007.

NOSKE, Frits. Forma Formans. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 7 no. 1, p. 43–62. Croatian Musicological Society, 1976.

ROMITELLI, Fausto. Attaquons le réel a sa racine: entretien de Fausto Romitelli par Danielle Cohen-Levinas. Em: COHEN-LEVINAS, Danielle (org.). **La Creation Après la Musique Contemporaine**. Paris: L'Harmattan, 1999.

ROUSSELOT, Mathias. Instant musicien, instant musical, instant musicologique. In: ESCLAPEZ, Christine (org.). **Ontologies de la Création en Musique**, vol. 2. Paris: L'Harmattan, 2013.

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the phenomenology of music. Em: SMITH, F. J. (Ed.): **In Search of Musical Method**. London: Gordon & Breach, 1976, p. 5–71.

STÉVANCE, Sophie. **Duchamp, Compositeur**. Paris: L'Harmattan, 2009.

YUASA, JOJI. Temporality and I: From the Composer's Workshop. **Perspectives of New Music**, v. 31 no. 2, p. 216–228. Perspectives of New Music, 1993.

ZUBEN, Paulo Roberto F. von. **Planos Sonoros: a Experiência da Simultaneidade na Música do Século XX**. São Paulo: tese de doutorado defendida na ECA-USP, 2009.

### **Sobre o autor**

Doutor em Composição Musical (UFRGS), experiência como compositor, pianista, professor, pesquisador e produtor cultural. Dentro dessas atividades, atua em diversos concertos, festivais e congressos acadêmicos no Brasil e no exterior, publicando seu trabalho, gravando e apresentando suas composições.

# V. Pandorga

À distância ♩ = 96

Piano

*mf* *(mf)*

*pp* *(pp)*

*pp* *(pp)*

*mf* *(mf)*

*poco* *p*

*(pp)*

*f* *p* *mf*

*(p)* *(p)* *(pp)* *(pp)*

*sempre* →

13 8

(mf) sfz f (f) (p) (pp)

This system contains measures 13 through 18. The right hand features a melodic line with dynamic markings (mf), sfz, f, and (f). The left hand provides harmonic support with chords and a bass line. A piano dynamic (p) is marked at the end of measure 18, and a pianissimo (pp) dynamic is indicated at the bottom of the system with a hairpin.

18 8

This system contains measures 18 through 21. The right hand continues the melodic line with accents. The left hand features a dense, rhythmic accompaniment in the bass register. The system concludes with a double bar line.

21 8

(p) (p) ff pp

This system contains measures 21 through 24. The right hand has sparse notes with dynamic markings (p) and (p). The left hand has a very dense, low-register accompaniment marked ff. The system ends with a double bar line and a pianissimo (pp) dynamic marking.

Musical score for measures 25-28. The score is written for piano in three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 25 starts with a dynamic marking of *mf*. The music features complex chordal textures and melodic lines. Dynamic markings include *(p)* and *(pp)*.

Musical score for measures 30-32. The score continues in three staves. Measure 30 starts with a dynamic marking of *mf*. The music features complex chordal textures and melodic lines. Dynamic markings include *(p)* and *(pp)*.

(*Leg.*) ----->  
até o final da ressonância...

# INTERTEXTUALIDADE E INTERMUSICALIDADE NA PARÓDIA “L’UOM DI SASSO..”

Tadeu Moraes Taffarello  
Lígia Formico Paoletti

## Resumo

Para revelar os procedimentos textuais e composicionais empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L’uom di sasso..*, o presente artigo traça o percurso de deslocamento de sentido das personagens Don Juan e Estátua do Comendador construído por meio da intertextualidade e da intermusicalidade ao longo de aproximadamente quatro séculos em obras da literatura, sobretudo para teatro e para ópera escritas por Molina, Molière, Da Ponte/Mozart, Hoffmann, Byron, Zorrilla e Saramago.

## Palavras-chave:

Don Juan; Estátua do Comendador; Mozart; Intermusicalidade; Intertextualidade; Paródia.

O presente artigo versa sobre os procedimentos empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L’uom di sasso..*, na qual são utilizadas as personagens Don Juan e Estátua do Comendador, revelando a intertextualidade presente no libreto e a intermusicalidade com a ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart presente na partitura musical da micro-ópera.

Para uma melhor compreensão dos significados dos deslocamentos de sentidos na peça, será inicialmente traçado um percurso histórico da evolução do deslocamento de um discurso dentro da literatura, trazendo à tona os primórdios da construção das personagens nas versões escritas para o teatro e para a ópera ao longo dos séculos XVII e XVIII por Molina, Molière e Da Ponte. Escritas dentro de um paradigma cristão-católico, nessas, os “pecados” de Don Juan não ficam impunes, sendo a Estátua do Comendador o agente da vontade de Deus, aquele que recoloca as coisas

## Abstract

*in order to reveal the textual and compositional procedures used in the writing of the libretto and the score of the musical parody in micro-opera form L’uom di sasso.., this paper traces the displacement path of the characters Don Juan and the Statue of Commander, both built through intertextuality and intermusicality during nearly four centuries in works of literature major for the Theatre and for operas written by Molina, Molière, Da Ponte/Mozart, Hoffmann, Byron, Zorrilla and Saramago.*

## Keywords:

*Don Juan; Commander’s Statue; Mozart; Intermusicality; Intertextuality; Parody.*

em seus devidos lugares e reestabelece a ordem moral dentre os mortais. Por se tratar de uma paródia, *L’uom di sasso..*, está calcada na tradição criada em torno das personagens e, textualmente, o enredo de seu libreto promove ao menos dois deslocamentos de sentidos em relação a essas primeiras versões da história: o Comendador esquece sua vingança em prol do amor e Don Giovanni escapa ileso de uma possível punição. Esses deslocamentos de sentidos podem ter suas origens traçadas na gradual absolvição do libertino construída ao longo dos séculos XIX e XXI nas versões escritas em ensaio, poema, para o teatro e para ópera respectivamente por Hoffmann, Byron, Zorrilla e Saramago. Essas versões serão analisadas em um segundo momento do artigo. As análises do enredo contido no libreto de *L’uom di sasso..*, e a música contida na partitura da peça serão apresentadas ao final do artigo.

O artigo valer-se-á de autores também da Linguística na elaboração de alguns de alguns dos

conceitos utilizados, caracterizando-se, assim, em um artigo interdisciplinar no qual o fazer música é o objetivo principal, sendo pensado, entretanto, a partir da relação com outras áreas do conhecimento.

### **1. DON JUAN E SEU CONVIDADO DE PEDRA: ORIGEM E CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS**

As personagens Don Juan e Estátua do Comendador surgiram para a literatura universal por meio da peça de teatro *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de autoria do escritor e religioso espanhol frei Gabriel Téllez, que assinava as suas obras como Tirso de Molina. A data de escrita de tal peça é ainda incerta, mas, conforme afirma Teixeira (2008), é bem provável que tenha ocorrido entre 1610 e 1630, com publicação em 1630.

Anteriormente à publicação de Molina, histórias com características próximas eram comumente encontradas no folclore europeu de épocas anteriores e, muitas vezes, encenadas em igrejas. É o caso, por exemplo, da peça *El Infamador*, de Juan De La Cueva, escrita em 1581. Samuel Waxman (1908, p. 184) afirma que, apesar dos nomes distintos das personagens principais de suas histórias, De La Cueva e Molina estão trabalhando sobre a mesma narrativa. Em De La Cueva, a personagem principal, Leucino, é também um conquistador que possui paralelos com o Don Juan de Molina, sobretudo em relação à sedução de mulheres sem se importar com as consequências de seus atos, e à severa punição sofrida ao final. Em De La Cueva, Leucino, após uma intervenção da deusa Diana em socorro a Eliodora, é condenado à morte e executado segundo as leis dos homens. A diferença com a história de Don Juan criada por Molina é justamente que, em De La Cueva, quem intervém para consumir a justiça ao personagem é uma deusa e não um morto.

Já a peça teatral *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* escrita por Molina possui uma intenção didático-moralizante dentro de uma crença cristã-católica no sentido em que a personagem principal, ao final da peça, é punida por seus atos pecadores. A personagem principal, Don Juan Tenorio, é sempre auxiliada por seu laçao Catalinón, o qual lhe ajuda a cometer algumas “transgressões morais”. Na peça, Don Juan, por exemplo, engana a duquesa Isabella, fingindo ser o duque Octavio;

cria uma farsa na qual finge ser o Marquês De La Mota para enganar Dona Ana de Ulloa Aminta que, atenta, consegue se desvencilhar da investida do conquistador; mata a golpe de espada Don Gonzalo no momento em que ele, o pai de Dona Ana, corre a socorrê-la; conquista Aminta, uma camponesa que troca a noite de núpcias com seu marido Batricio por uma aventura amorosa com Don Juan; e profana a tumba de Don Gonzalo, a qual encontra por acaso em um igreja e, sarcasticamente, convida o morto para um banquete. Nessa versão, tal convite feito por Don Juan é, também, o início de seu fim, pois, para surpresa de todos, o morto em forma de estátua aparece para a ceia preparada por Don Juan e o convida, por sua vez, para a ceia em sua própria casa, na igreja onde está enterrado. Esse final difere radicalmente da versão de De La Cueva, conforme descrito anteriormente. Em Molina, após a segunda ceia, a estátua de Don Gonzalo, motivada pela justiça divina, pede a Don Juan que não tenha medo e lhe dê a mão. Este, dizendo-se destemido, assim o faz e morre, no que é prontamente arrastado por Don Gonzalo para dentro de sua tumba. Tirso de Molina, sendo também clérigo, não poderia deixar de punir severamente em sua peça aquele que comete, segundo a sua própria visão religiosa, pecados tão extremados como os de Don Juan.

É possível pensar, portanto, que Molina, na realidade, não criou a história original em si, tendo, porém, batizado a personagem com o nome que perdurou, Don Juan Tenorio. O autor também criou, ou realçou o que já estava na tradição oral, imprimindo algumas características que acompanharão a personagem na maioria das versões posteriores escritas por outros autores, como a frivolidade, a libertinagem, a manipulação, a sedução, a origem nobre, o sarcasmo, sobretudo em relação aos mortos, e a punição severa recebida ao final.

Ainda no século XVII, há outra versão importante para a construção e difusão das personagens. É a peça escrita por Molière, pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin, um dos principais autores da História do teatro. Molière escreve a sua versão de *Don Juan ou le festin di pierre*<sup>1</sup> em 1667. Muito provavelmente, o texto teatral de Tirso de Molina foi encenado em Nápoles, à época vice-reino espanhol<sup>2</sup>. Essa proximidade com o teatro italiano da época fez com que a história de Don Juan ganhasse novas versões por autores tais

como Gilberti e Cicigogni, ambas escritas na década de 1650, e por grupos teatrais itinerantes. É mais provável que Molière, por sua vez, tenha tido contato com a história criada por Molina por meio das apresentações desses grupos itinerantes que, provavelmente, encenaram versões da obra também na França. Essas hipóteses são levantadas, pois tanto nas versões italianas, como em Molière, a história de Don Juan ganha aspectos da *Commedia dell'Arte*<sup>3</sup>. Em Molière, por exemplo, há uma certa comicidade adquirida pelo laçoi de Don Juan que não estava presente na versão de Molina, tal como a cena tipicamente bufa em que Sganarelle<sup>4</sup>, nome dado ao mesmo personagem que em Molina se chamava Catalinón, recebe bofetadas de seu patrão no momento em que Don Juan tenta acertar Pierrô e este, ao se desviar do ataque, deixa o caminho livre para a mão do patrão acertar seu laçoi. Outro aspecto da *Commedia dell'Arte* presente na versão de Molière é a introdução de um triângulo amoroso entre Pierrô, Carlota (reproduzindo o papel de Colombina) e Don Juan<sup>5</sup>.

Nessa versão, Don Juan comete um número menor de transgressões em relação à versão de Molina, tendo enganado um total de três mulheres ao longo da peça: Dona Elvira, com quem se casa para tirá-la do convento no qual estava instalada, e as camponesas Carlota e Marturina. Apesar disso, o autor caracteriza a sua versão da personagem com uma forte carga de hipocrisia moral, transformando-o em um libertino<sup>6</sup> pela total descrença em relação à religião, à possibilidade de receber qualquer punição que seja dos Céus<sup>7</sup> e pela hipocrisia exacerbada. Comparativamente com a versão de Molina, o Don Juan de Molière é possuidor de uma maior habilidade discursiva manipuladora, conquistando também com argumentos e com palavras. Na peça de Molina, ele se valia, muitas vezes, apenas do disfarce e de falsas promessas.

O fim de Don Juan na versão de Molière é próximo ao de Molina, haja vista o convite feito pela personagem principal à estátua do Comendador e o banquete final preparado pela Estátua, no qual Don Juan se despede do mundo dos vivos. Diferentemente do que ocorria em Molina, na versão de Molière, tanto a conquista de Elvira, quanto o assassinato do Comendador são apenas narrados como acontecimentos passados, não

tendo ação durante o desenrolar da trama.

No século seguinte, XVIII, uma nova versão da trama colaborou para a construção dos discursos das personagens Don Juan e seu convidado de pedra. Trata-se da versão desenvolvida por Lorenzo da Ponte para servir de libreto para uma ópera composta por Wolfgang Amadeus Mozart<sup>8</sup>.

## 2. O DON JUAN DE DA PONTE E MOZART

Estreada em 1787, a ópera *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni* apresenta tanto características das versões de Molina e de Molière, quanto imprime novas características às personagens de Don Juan, da Estátua do Comendador e às suas tramas. Enquanto a peça teatral de Molina mantém características mais dramáticas e a de Molière, mais cômicas, Da Ponte e Mozart balanceiam ambas as características, criando um *dramma giocoso*, conforme denominação dada pelos autores. Leporello continua sendo o principal personagem cômico da obra, assim como o fora Sganarelle na versão de Molière.

Tanto a cena em que Don Juan invade o quarto de dona Ana enquanto ela esperava por seu noivo, Don Otávio, quanto a cena na qual o Comendador corre para acudir sua filha e é morto a golpe de espada por Don Juan, cenas essas que motivam o desejo da Estátua por vingança no final da ópera, são reintroduzidas na versão de Da Ponte<sup>9</sup> após terem sido excluídas das ações na trama de Molière<sup>10</sup>. É justamente por essa sequência de ações que Da Ponte inicia a sua história do dissoluto punido, uma diferença em relação à versão de Molina, na qual tais ações se passavam apenas na segunda metade da segunda jornada da trama.

Na versão de Da Ponte, o número de conquistas amorosas da personagem principal dá um salto quantitativo exacerbado, atingindo um total de 2065, segundo as anotações de Leporello em seu catálogo<sup>11</sup>. A cena do catálogo é um episódio cômico que não existia nas versões de Molina e de Molière, porém ela não é inventada por Da Ponte, uma vez que havia sido utilizada anteriormente nas versões italianas de caráter mais bufo<sup>12</sup>. Dentre as transgressões de Don Giovanni<sup>13</sup> que se passam em cena, destacam-se: a invasão do quarto de dona Ana fingindo ser seu noivo; o assassinato do pai de dona Ana, o Comendador; o desdém a Dona Elvira, que se descobre posteriormente

ser sua esposa abandonada; a conquista da camponesa Zerlina em suas bodas; vestido de Leporello, a surra aplicada em Masetto por este querer se vingar da desonra sofrida em sua noite de núpcias; e a zombaria dos mortos no convite à Estátua do Comendador para um banquete em sua casa. O desfecho da trama na penúltima cena da ópera<sup>14</sup> se dá na própria casa de Don Giovanni, não havendo a retribuição do jantar pela Estátua do Comendador, apesar de essa fazer menção a tal retribuição e parecendo, porém, que o convite da Estátua se consuma com a ida de Don Giovanni para as profundezas.

O Don Giovanni de Da Ponte é um libertino descrente do poder divino e confiante que aquilo que faz é o correto a ser feito, mantendo, dessa forma, um paralelo com a versão de Molière.

Nas três versões principais apresentadas, as de Molina, Molière e Da Ponte, a personagem de Don Juan adquire características que lhe transformam em uma personagem *sui generis*, com especial destaque à conquista de mulheres, à irresponsabilidade em relação a seus atos e à plena confiança que sairá impune por meio de um arrependimento posterior. Tal impunidade, porém, conforme vimos, não ocorre. Analisaremos, na sequência, a manipulação que Don Juan exerce para, após, refletirmos sobre a relação da personagem principal com sua vítima e algoz, o Comendador.

### 3. AS MANIPULAÇÕES DE DON JUAN

A personagem Don Juan é caracterizada também pelo poder de manipulação que exerce. Em relação às mulheres, a manipulação ocorre para que ele as conquiste sexualmente, conforme demonstrado anteriormente, e é, nas três versões apresentadas, uma das causas do final trágico ao qual a personagem é submetida<sup>15</sup>.

Já em relação às demais personagens masculinas da trama, Don Juan exerce a manipulação por outras motivações, tais como obter alguma vantagem, safar-se de alguma condenação/vingança ou conseguir atingir o seu objetivo primeiro, que é o da conquista feminina.

Segundo Barros (2003), o percurso da manipulação ocorre quando um destinador, sujeito manipulador, transforma as competências<sup>16</sup> de um destinatário, sujeito manipulado, e o leva a ser um

agente transformador de um estado de coisas, tendo sempre como objetivo algo que interessa ao destinador e não necessariamente ao destinatário. O autor ainda afirma que, para a manipulação ser bem-sucedida, importam os conhecimentos que o manipulador/destinador tem do manipulado/destinatário. O autor aponta quatro tipos de manipulações:

- Intimidação e tentação: manipulações nas quais o destinador oferece valores que acredita temidos e evitados (intimidação) ou desejados (tentação) pelo destinatário;

- Sedução e provocação: manipulações nas quais o destinador apresenta imagens positivas ou negativas da competência do destinatário para evitar ou manter a imagem que o destinador faz do destinatário. A sedução ocorre quando o destinatário acredita que os valores e crenças positivas apresentadas pelo destinador lhe trarão o melhor. A provocação ocorre quando o destinador apresenta valores e crenças negativas das competências do destinatário, desafiando-o a mudar o estado de coisas e colocando em cheque os valores e competências do destinatário.

Ainda segundo Barros, para que qualquer dos tipos de manipulação acima ocorra e seja bem-sucedida,

(...) o destinatário é colocado em posição de obediência ou falta de liberdade, pois só tem duas opções: fazer o que o destinador propõe e receber assim valores e imagens desejados ou evitar valores e imagens temidos, ou não fazer e não receber os valores e imagens desejados ou sofrer as consequências dos valores e imagens temidos. (BARROS, 2003, p. 199)

Uma personagem que é, por exemplo, manipulada por Don Juan é o seu laçao/ajudante. Em todas as versões, Catalinón/Sganarelle/Leporello tem a função primordial de auxiliar Don Juan em suas intentas e, para isso, é tentado e seduzido com a oferta de um emprego/salário. Por conta disso, ele se submete a toda e qualquer situação para auxiliar seu patrão, inclusive se metendo em inúmeras confusões e tendo, por vezes, sua vida ameaçada, como no caso em que ele e Don Juan quase morrem afogados, em Molière, sendo salvos por Pierrô, ou na cena em que troca de vestimentas com Don Giovanni e é surpreendido dessa maneira por Ana, Otávio e camponeses enfurecidos na versão de Da Ponte.

Em Molina, Don Juan manipula também outras personagens masculinas. É o que ocorre, por exemplo, na manipulação por sedução que ele exerce sobre o Marquês De La Mota, que lhe empresta sua própria capa para que possa burlar a intimidade de dona Ana, noiva do marquês, e, após Don Juan ter matado Don Gonzalo, lhe ajuda em sua fuga.

Em Molière, temos o exemplo da manipulação por sedução de Don Carlos, irmão de Elvira, quando Don Juan, com suas habilidades de espadachim, o salva de um ataque de três desconhecidos salteadores. Com essa sedução, Don Juan obtém uma postergação da vingança por parte dos irmãos de Elvira, pois Don Alonso é convencido por Don Carlos a adiar, em nome da gratidão que tem pelo ato de Don Juan, o enfrentamento.

Em Da Ponte, por exemplo, Don Giovanni manipula por três vezes Masetto, a primeira por intimidação, ameaçando-lhe deferir um golpe de espada e, assim, convencendo-o a ir a seu castelo e, dessa maneira, deixá-lo a sós com Zerlina; a segunda, por tentação, oferecendo-lhe uma festa e a todos os seus convidados para poder, novamente, ficar com Zerlina, visto que a primeira tentativa havia sido frustrada pela chegada inesperada de Elvira; e a terceira, também por tentação, a ele e a todo um bando de homens armados, convencendo-os a se dividirem, mas com o objetivo real de poder ficar a sós com o noivo de Zerlina e aplicar-lhe uma surra.

O que se percebe, na realidade, é que são poucas as personagens, masculinas ou femininas, que fogem do poder de manipulação de Don Juan. Em Molière, há o caso do Pobre que é tentado com uma certa quantia em dinheiro caso blasfemasse. Este, não se deixando manipular por Don Juan, recusa veemente a oferta que lhe é feita, preferindo “morrer de fome”.

Em todas as versões, uma possível análise da trama é que a única personagem que realmente mantém atitudes retas e não se deixa manipular por Don Juan é o Comendador.

#### **4. DON JUAN E O COMENDADOR**

Nos textos escritos nos séculos XVII e XVIII, uma possível interpretação para a relação entre Don Juan e o Comendador é a de personalidades antagônicas. Enquanto Don Juan é anti-

herói astuto, dissimulado, perito em disfarces, manipulador, sedutor, tentador, intimidador, frívolo, libertino, sarcástico, conquistador, irresponsável e certo de sua impunidade; o Comendador parece ser a única personagem com caráter nobre o suficiente para buscar honrar a sua família e, desse modo, desafiar Don Juan<sup>17</sup>. Em um primeiro momento, talvez devido à diferença avançada de idade, ou talvez pela diferença de habilidades com a espada<sup>18</sup>, Don Juan mata o Comendador, parecendo haver, em uma visão bastante maniqueísta da situação, uma vitória parcial do mal sobre o bem. Com a eliminação do Comendador, parece não haver na trama outra personagem nobre o suficiente para parar as ações nefastas de Don Juan<sup>19</sup>. E, dessa maneira, se o destino de Don Juan não se completa por forças humanas, faz-se necessário que haja ajuda de forças sobre-humanas. Nas três versões apresentadas, o Comendador é a personagem utilizada como agente da vontade de Deus, aquela que coloca as coisas em seu devido lugar e reestabelece a ordem moral dentre os mortais. Dessa maneira, completa-se o ciclo proposto desde a versão de Molina no qual as ações de Don Juan nunca ficam impunes. Lembrando sempre que tal visão casuísta das coisas é edificada dentro do paradigma cristão-católico no qual as personagens Don Juan e Estátua do Comendador são criadas.

#### **5. CAMINHOS PARA A REDENÇÃO**

Ao longo do século XIX, aliado aos ideais artísticos do Romantismo, a personagem Don Juan vai aos poucos adquirindo salvação e glorificação. Para a visão romântica de E. T. A. Hoffmann em seu ensaio sobre Don Juan escrito em 1813, a paixão não correspondida de Dona Ana pela personagem desperta neste um profundo desejo de redenção e o transforma, muitas vezes, em “um amante romanticamente trágico, vítima da ordem social ou divina” (TEIXEIRA, 2008, p. 44).

Essa visão de um Don Juan vítima da sociedade parece ter influenciado o poema épico escrito por Lord Byron entre 1818 e 1823, intitulado *Don Juan*, no qual a personagem é caracterizada mais como uma vítima do que como um vilão. Nesse poema, Don Juan, ainda adolescente, é vítima do amor incontrolado de uma mulher mais velha, Júlia. Para fugir da má reputação que



Figura 1 – Eugène Delacroix, *Le Naufrage de Don Juan* (1841). Óleo sobre tela (1,35 m. X 1,96 m.). Inspirado no poema de Byron, esse quadro é um exemplo da disseminação que a personagem teve a partir também de outras artes. Fonte: Museu do Louvre.

poderiam lhe impor, pois Júlia era casada, sua mãe o faz viajar para longe. Após o naufrágio do navio no qual viajava (Figura 1) seguido por um período no qual vive um romance idealizado com outra mulher, Haidée, Don Juan é feito escravo e enviado para Constantinopla, onde acaba sendo comprado para fazer parte de um serralho. Depois de se envolver com a sultana Gulbeyaz, Don Juan consegue escapar de lá e é levado para a Europa onde irá perambular sobretudo entre a Rússia, onde se envolve com a imperatriz Catarina, e a Inglaterra, onde se envolve com Aurora, uma jovem e inocente donzela, e com a duquesa de Fitz-Fulke. O poema de Byron permaneceu incompleto e, dessa maneira, não se sabe qual fim teria sido dado pelo autor à personagem.

Sobre a diferença entre os Don Juans de Byron e de Molina, a pesquisadora Tereza Cristina Mauro

afirma que:

[Em Byron,] O longo argumento do poema evidencia a inversão de papéis (...), posto que a atitude sedutora parte da mulher na maioria das vezes (...), colocando o poder de sedução de Don Juan como algo inato ao personagem, apoiado apenas em sua aparência e em seus gestos, não em suas palavras. Aí reside uma diferença essencial em relação ao Burlador, atribuído a Molina. (MAURO, 2014, p. 43).

Ou seja, muito longe de tratar a personagem como alguém que age apenas por instinto, Byron, em seu Don Juan, cria um herói, um sedutor seduzido.

Outra versão escrita do século XIX na qual Don Juan tem uma pitada de redenção é a de Zorrilla que, em 1844, cria o seu *Don Juan Tenorio*. Se nessa peça teatral, Don Juan não escapa da morte, ao menos escapa da condenação ao inferno por meio da intervenção de Dona Inês.

Dando um salto para o século XXI, temos na versão escrita em 2005 pelo português José Saramago, intitulada *Don Giovanni* ou o *Dissoluto Absolvido*, a redenção total da personagem<sup>20</sup>.

## 6. O DISSOLUTO ABSOLVIDO

Escrita inicialmente para servir de libreto para a ópera intitulada *Il dissoluto assolto* do compositor italiano Azio Corghi, a versão de Saramago para a história de Don Juan é essencialmente inspirada na versão de Da Ponte e Mozart, interpretando as personagens, entretanto, de uma maneira diversa da apresentada até aqui.

Segundo o próprio Saramago, há muita hipocrisia nas personagens que circundam a personagem principal na versão de Da Ponte. O autor português argumenta, em entrevista<sup>21</sup>, que o Comendador de Da Ponte é o principal hipócrita dentre todas as personagens da trama, pois sabia que a sua filha, Dona Ana, se encontrava às escondidas com Don Otávio e nunca protestou por causa disso.

Esta linha de raciocínio é também seguida por Simonsen (s/d), para quem há ainda outras personagens dúbias em Da Ponte: a cínica Elvira<sup>22</sup> (age como quem parece querer o bem geral, mas na realidade, almeja apenas afastar as demais mulheres de Don Giovanni); o covarde Don Otávio<sup>23</sup> (nunca tem coragem suficiente para realmente enfrentar Don Giovanni); e a misteriosa Dona Ana<sup>24</sup> (por quem Dona Ana estaria de luto ao fim da ópera? Por seu pai, o Comendador, ou por Don Giovanni, recém enviado às trevas?).

Nesse sentido, o Don Giovanni de Da Ponte seria a única personagem que se mantém fiel às suas características em toda a trama, sendo sempre ele mesmo e não dissimulando as suas intenções que são sempre as de realizar conquistas amorosas valendo-se de inúmeros subterfúgios para tanto. Ele seria, dessa maneira, “um típico cavalheiro espanhol em termos de honra, não recuando um milímetro de seus princípios, nem ao menos quando enfrentado pela morte” (SIMONSEN, s/d, p. 18). E é justamente essa a alegação feita pela própria personagem para não recusar o aperto de mão do Comendador na hora mais extremada da trama de Da Ponte, em uma espécie de manipulação por provocação da Estátua do Comendador sobre Don Giovanni. Nesta outra análise da trama, os papéis se invertem, tornando Don Giovanni um homem

honrado e o Comendador um hipócrita.

A versão de Saramago para a história de Don Juan é uma paródia que mantém intertextualidade com a de Da Ponte, acentuando as fraquezas morais acima descritas das personagens e provocando deslocamentos de sentido em relação à trama da história.

Julio Plaza, comentando o livro *Marxismo e filosofia* de Bakhtin, afirma que “a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para serem prosseguidas.” (PLAZA, 2003, p. 10). Segundo a teoria bakhtiniana, os enunciados são dialógicos e inacabados, pois são perpassados pela palavra do outro, por outras vozes de maneira explícita ou não, revelando assim a polifonia existente em todo discurso. Dessa forma, o inacabamento de princípio e a abertura dialógica são sinônimos. O termo “intertextualidade”, apesar de derivado do que Bakhtin entende por dialogismo, foi cravado por Julia Kristeva, para quem “todo texto é um mosaico de citações, de outros dizeres que o antecederam e lhe deram origem” (Kristeva apud KOCH; ELIAS. 2014b, p. 86). Para Koch e Elias, a intertextualidade pode ser analisada tanto em um sentido restrito, no qual “todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz(em) parte da memória social dos leitores” (KOCH; ELIAS. 2014a, p. 101), como em um sentido amplo, no qual ela se faz presente em todo e qualquer texto como componente decisivo de suas condições de produção. A intertextualidade, dessa maneira, pode ser explícita, quando há citação da fonte do intertexto; ou implícita, quando não há citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor “recuperá-la na memória para construir o sentido do texto” (KOCH; ELIAS. 2014b, p. 92).

A paródia é uma intertextualidade implícita na qual é proposto um diálogo entre o novo texto e a recorrência implícita a outro(s) texto(s) com o fim de produzir deslocamentos de sentido. Na paródia, o humor, a sátira, a ironia, o sarcasmo, a zombaria, a caricatura e o burlesco, dentre outros, colaboram no desvio total do sentido original do texto para a construção de um novo sentido. Para Sant’Anna (1985), a paródia inaugura um novo paradigma em detrimento ao sentido do(s) texto(s) a que se remete, provocando um efeito de deslocamento/deformação e construindo a

evolução de um discurso.

## **7. A ESTÁTUA FRUSTRADA**

Na versão de Saramago, após um prólogo, a peça se inicia com a cena da chegada da Estátua do Comendador para a ceia, cena esta que, nas versões previamente estudadas, era a de desfecho das tramas. Assim como em Molière, o assassinato do Comendador é apenas narrado como um acontecimento passado.

A Estátua do Comendador vem cobrar a sua vingança, no que é prontamente satirizada por Don Giovanni. O primeiro ponto de zombaria é o fato de ele, Estátua, não ter articulações para se sentar e para mover o queixo e mastigar. Dessa forma, como poderia ele participar de uma ceia? O segundo ponto é a dúvida que Don Giovanni lança sobre a Estátua, pois se ela não pode articular-se e, conseqüentemente, movimentar-se, como poderia ter chegado até o local da ceia?<sup>25</sup> Em terceiro lugar, Don Giovanni acusa a Estátua de hipocrisia pelos motivos apontados anteriormente, ou seja, pelo fato de o Comendador saber dos encontros às escondidas de sua filha com Don Otávio, nunca haver protestado por causa disso e agora vir cobrar de Don Giovanni que se retrate por algo que não, necessariamente, teria sido culpa exclusivamente dele. E, por fim, a Estátua é ironizada em suas três tentativas frustradas de encaminhar Don Giovanni para as profundezas.

Conforme visto anteriormente, nas versões dos séculos XVII e XVIII, a Estátua do Comendador era porta-voz da condenação divina. Frustrando as tentativas de vingança da Estátua, Saramago deixa claro que, na sua versão da obra, a condenação não ocorrerá por forças sobre-humanas, pois outros caminhos se abrirão para a solução da trama de Don Giovanni. A implosão da Estátua no fim da quinta cena confirma essa visão.

## **8. UM DON GIOVANNI SEM MEMÓRIAS E IMPOTENTE**

Se a condenação de Don Giovanni não virá dos Céus, como então ela ocorrerá? Sem dúvidas, essa é a pergunta que se impõe logo ao final da primeira cena da versão de Saramago e que, de certa maneira, tensiona a obra até o seu desfecho. Nessa versão, a condenação de Don Giovanni ocorre por meio dos mortais e entre

estes<sup>26</sup>. Ela começa a se desenhar no meio da terceira cena quando Elvira engana Leporello e consegue trocar o catálogo de Don Giovanni por outro, totalmente em branco.

Ainda sem se dar conta do ocorrido, Don Giovanni recebe a inesperada visita de Dona Ana, Don Otávio<sup>27</sup> e Elvira que entram juntos, assim como ocorrera na versão de Da Ponte, na cena do baile para o qual o trio se apresenta mascarado. À chegada repentina dos três, na quarta cena da versão de Saramago, é trazido à luz o plano das duas personagens femininas para que Don Giovanni nunca mais consiga se deitar com mulher alguma. Dona Ana e Dona Elvira, nessa versão, fazem as vezes de vilãs da trama. Elas revelam ter combinado o assalto ao catálogo de conquistas de Don Giovanni por Elvira e que, na realidade, a personagem principal da história sofre de impotência, não conseguindo mais “levar uma mulher ao paraíso”, como afirma Dona Ana, ou então que nasceu “morto entre as pernas”, conforme afirmam ambas em coro.

A quebra de uma das qualidades que lhe era mais cara, a sua virilidade, e o fato de ele nem ao menos poder mais se defender com as provas existentes em seu catálogo de conquistas, são os castigos de Don Giovanni na Terra na versão de Saramago.

## **9. O FEMINISMO DE ZERLINA**

Outro assunto caro à versão de Saramago é a liberdade. Uma possível interpretação da personagem Zerlina na versão de Da Ponte, é que esta alterna aparentemente sem culpa ou preocupação entre o amor de Masetto, seu noivo, e o de Don Giovanni. Tanto é que ela, mesmo no dia de suas bodas, decide aventurar-se amorosamente com a personagem principal da história, sendo frustrada nessa primeira tentativa pela inesperada chegada de Elvira. Uma vez mais, agora na festa oferecida por Don Giovanni, busca esquivar-se da multidão para poder ter momentos a sós com ele, no que são de novo interrompidos, dessa vez por seu noivo, Masetto. Zerlina parece encarar com tranquilidade essa alternância de amores, sem se sentir culpada ou aparentemente sem se preocupar muito com isso. Tanto é que chega mesmo a fazer piada da situação, oferecendo-se a Masetto sempre que percebe que não irá conseguir algo com Don Giovanni.

Saramago, provavelmente, percebeu nas atitudes de Zerlina, uma certa ingenuidade e ausência de sentimentos de culpa ou de remorso. Dessa maneira, utiliza a personagem como porta-voz da absolvição de Don Giovanni. Mesmo após a humilhação sofrida pela personagem principal que se vê de uma hora para a outra sem memórias e impotente, Zerlina oferece a ele o seu amor. A Zerlina de Saramago é uma personagem bastante sóbria e segura de suas intenções e atos, possuindo em si uma liberdade libertária<sup>28</sup> que permite ao agora casal Zerlina/Don Giovanni até mesmo continuar junto para o resto de suas vidas, caso assim desejem.

## **10. L'UOM DI SASSO., OU O ÚLTIMO SEDUZIDO**

A partir desse trecho do texto, buscar-se-á tratar dos procedimentos textuais e composicionais empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso.*, (2015) de Tadeu Taffarello.

Conforme argumentado anteriormente, nas versões de Molina, Molière e Da Ponte, a Estátua do Comendador era uma das poucas personagens que não se deixava ser seduzida por Don Juan. Na versão de Saramago, a Estátua do Comendador é satirizada, zombada, ironizada e frustrada, mas em momento algum, até a sua implosão final, desiste de sua intenção primeira, a de condenar Don Giovanni.

Em *L'uom di sasso.*, por sua vez, a personagem principal passa a ser a Estátua do Comendador que ganha, nesta versão, uma maior participação nas falas e nas partes cantadas.

A cena única da micro-ópera se passa no cemitério onde Don Giovanni e a Estátua do Comendador se encontram pela primeira vez na versão de Da Ponte, em alguma data do início do século XVII, período de escrita da versão de Molina. Ao adentrar o cemitério fugindo da perseguição dos camponeses, Don Giovanni se defronta com sua vítima, o Comendador, sedento por vingança. Os motivos são os mesmos das versões anteriores: o fato de Don Juan tê-lo matado e desonrado várias mulheres, dentre elas Dona Ana, sua filha. Assim como em Molière e Saramago, o assassinato do Comendador é apenas narrado, dessa vez pelo próprio, já em sua forma de estátua, logo no início do libreto:

*Estátua do Comendador: (Enérgico, colérico)*  
– *Don Giovanni! Quero vingança!*

*Don Giovanni: (com uma calma contrastante)*  
– *Por que?*

*EC: (colérico) – Você me matou e tem desonrado todas as mulheres que passam à sua frente, inclusive minha própria filha!*

Don Giovanni, nessa versão, a fim de se defender, age incutindo dúvidas na mente da Estátua, manipulando-a por sedução. Desse primeiro ataque, Don Giovanni sustenta a tese de que a morte do Comendador foi apenas um acidente (uma mentira, como se sabe), e de que lhe foi fácil adentrar a câmara de Dona Ana, pois esta esperava por seu noivo, argumento parecido ao defendido pelo Don Giovanni de Saramago:

*DG: (sempre muito calmo) – Caro Comendador, não fique assim tão zangado. Aquilo foi só um acidente e as mulheres são lindas. Merecem ser “apreciadas”! Já quanto à sua filha! Ah! (supirando) A sua filha!*

*la já bem avançada a noite e ela por seu noivo esperava. Veja bem, foi-me fácil adentrar sua câmara, pois ela com ele me confundiu! (Gargalhando, cínico) AH! AH! AH! AH! AH!*

A Estátua do Comendador, então, passa a narrar acontecimentos que lhe vêm à mente, relacionados à organização, aos protestos e às manifestações decorrentes do Movimento Feminista, tal como a queima de sutiãs de 1968. O Comendador, dessa forma, tenta alertar Don Giovanni sobre os resultados em um futuro distante de suas atitudes opressoras e machistas<sup>29</sup>, o que, de certa maneira, o acalma:

*EC: (enérgico) – Don Giovanni! se continuar a tratá-las assim, um dia elas se revoltarão, queimarão espartilhos em praça pública e farão protestos contra os abusos que os homens fazem contra elas!*

*DG: – Imagine só isso! Que absurdo!*

*EC: (ainda com muita raiva) – Elas se organizarão e passarão a exigir direitos iguais entre homens e mulheres. (aos poucos se acalmando)*

Don Giovanni, fiel a seus preceitos, continua lançando dúvidas sobre os pensamentos do



Figura 2 – Início do primeiro solo de tímpanos (Letra de ensaio G) de *L'uomo di sasso...*, Paródia de situações cadenciais encadeadas, esse solo nos remete musicalmente ao período clássico da História da Música.

Comendador, manipulando-o por sedução, o que será suficiente para dissuadi-lo de suas ideias:

*DG: – Eu, sinceramente, acho isso muito difícil de acontecer. Deus fez as mulheres para que nós homens as conquistemos, esta é a Lei natural das coisas.*

*EC: (já não com tanta certeza assim) – Mas, Don Giovanni!...*

*DG: (um pouco indignado e horrorizado com o que ouviu) – Comendador? O que está acontecendo com você?!? Você está passando bem??? Mulheres se organizando? queimando espartilhos? fazendo protestos contra os homens? exigindo direitos iguais???*

*(breve silêncio pensativo durante o qual a Estátua do Comendador definitivamente se acalma)*

*(recitativo)*

*EC: – É! Eu acho que tens razão... Desde que fui ao além e voltei, não sei o que anda acontecendo comigo... Tenho tido essas visões do futuro: homens e mulheres de igual para igual...*

*...(outro breve silêncio pensativo)...*

## 11. ARGUMENTAÇÃO TEXTUAL APOIADA PELA MÚSICA

Neste exato momento em que o Comendador deixa-se manipular por sedução por seu algoz, dois solos de tímpanos auxiliam a argumentação textual, criando as condições musicais favoráveis para a virada de perspectiva. Esses solos acontecem quase em sequência, sendo brevemente interrompidos e divididos por um comentário sarcástico de Don Giovanni. Os dois solos formam um arco único que, devido às características musicais de cada um, criam uma espécie de transferência temporal musical do século XVIII para o século XX. Isso, pois, o primeiro deles é constituído por resoluções cadenciais clássicas encadeadas (Figura 2) e o segundo (Figura 4), por glissandos e *rim shots*.

No final do primeiro solo dos tímpanos, glissandos causam estranhamentos e quebram a expectativa de continuidade (Figura 3).

O segundo solo de tímpanos é formado basicamente por glissandos e *rim shots*, remetendo-nos a uma idiosincrasia instrumental mais próxima à do século XX. Esse gesto é, aos poucos, ressoado no restante da orquestra (Figura 4).

A relação dos tímpanos com a Estátua do

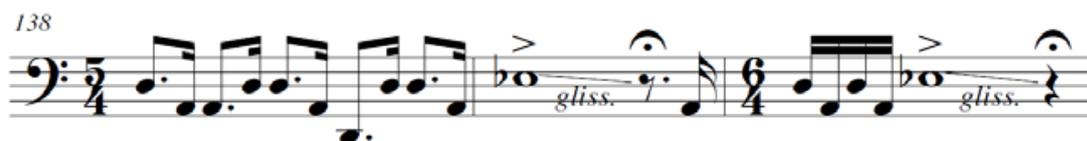


Figura 3 – compassos finais do primeiro solo de tímpanos de *L'uom di sasso*.. Os glissandos causam uma quebra de continuidade e são uma premonição do que irá acontecer no segundo solo.

Figura 4 – Parte do segundo solo de Tímpanos em *L'uom di sasso*.. Em estrutura quase canônica, esse segundo solo de tímpanos é ressoado nas cordas, trombones e clarinetes.

Comendador se concretiza também pelo fato de, desde o início, ser este o instrumento que dobrava as suas falas e, dessa maneira, também o complementar sonoramente em seus pensamentos.

A manipulação por sedução da Estátua por Don Giovanni se completa quando este lhe alerta para certa Estátua de Vênus que lhe sorri do outro lado do cemitério:

*DG: (em um tom amistoso, como quem chama um amigo de longa data) – Comendador!*

*EC: (um pouco contrariado, mas interessado) – Que foi?*

*DG: – Você já reparou na estátua de Vênus do outro lado do cemitério?*

*EC: – Não. Estava tão absorto em minha vingança! que nem tive olhos para mais nada. Onde ela está?*

Neste momento, outro instrumento musical auxilia na argumentação narrativa, a flauta. A

associação da flauta com Don Giovanni ocorre também desde o início da peça, sendo este instrumento o acompanhante predileto na bem-sucedida tentativa de incutir dúvidas na mente do Comendador. No recitativo que se segue logo após os solos de tímpanos, além da flauta e dos solistas, há apenas as cordas em *pizzicato*, fazendo as vezes do cravo em um *recitativo secco*. Os dois solistas vocais e a flauta intervêm, servindo esta última com a dupla função de auxiliar os cantores em suas notas de entrada e compor junto aos solistas o terceiro elemento da cena, a Estátua de Vênus.

Com isso, a manipulação por sedução se completa. A Estátua do Comendador percebe o tempo desperdiçado em sua tentativa de vingança, arrependendo-se disso, e se abre para o amor que lhe sorri do outro lado do cemitério:

*EC: – (ária) Absorto em minha vingança, em nada mais pude pensar. Para as trevas ia levá-lo, para os Céus foi ele quem me trouxe.*



Figura 5 – Melodia de *Don Giovanni* entre os compassos 46 a 57 em *L'uom di sasso...*

*Don Giovanni me abriu os olhos, e agora vejo o tempo que desperdicei.*

*Ó, vingança! Oh, amor. Em qual me vale mais a pena investir?*

*Veja só que chance desperdiçava, em pura pedra me transformei! Vênus em todo seu esplendor, me enche de esperanças o coração! Para o encontro dela eu vou, como é bom sentir o amor!*

*Ó, vendetta! Oh, amor. Em qual me vale mais a pena investir? (x2)*

Musicalmente, a sedução é reforçada pela utilização neste trecho (ária) por parte da Estátua do Comendador de uma melodia (Figura 6) próxima à melodia utilizada por Don Giovanni no início da micro-ópera, entre os compassos 46 a 57 (Figura 5).

*L'uom di sasso...*, é uma paródia, pois cria uma situação sarcástica da Estátua, causando um deslocamento total de sentido do discurso e inculcando um final distinto para a história ao celebrar, na única ária da peça, a vitória do amor sobre a vingança.

Diferentemente das versões de Molina, Molière, Da Ponte e Saramago, porém, o Comendador de *L'uom di sasso...*, não dispõe da habilidade de locomoção e, dessa maneira, passa por sérias dificuldades para concretizar o seu amor por Vênus:

*EC: – (A Estátua do Comendador anima-se com a possibilidade do encontro com Vênus e tenta caminhar até ela. Só que, nesse momento, percebe que a sua forma marmórea não lhe permite movimentar os*

*pés. Tenta fazê-lo, porém, sem sucesso.)*

*(duo)*

*EC: – Don Giovanni! (Don Giovanni finge não ouvir e não dá bola ao chamado do Comendador. A estátua do Comendador continua tentando mover os pés, mas sem sucesso.)*

*Don Giovanni! (Don Giovanni continua sem dar bola, mas já um pouco chateado. A Estátua do Comendador não obtém sucesso em mover os pés.)*

*(quase gritando) Don Giovanni!!!*

*DG: – (profundamente irritado) Que é, Comendador? O que aconteceu agora?*

*EC: – Acho que tenho um problema. (ainda sem conseguir se movimentar)*

*DG: – Qual problema, Comendador?*

*EC: – É como é que faço para ir até ela?*

De toda forma, Don Giovanni tem a sua manipulação por sedução bem sucedida, pois consegue se livrar da condenação que poderia lhe ser imposta pelo Comendador.

## 12. INTERMUSICALIDADE

Retomando o conceito de intertextualidade, não se pode esquecer que, para Kristeva, ele está baseado no conceito bakhtiniano de dialogismo à medida que é possível estabelecer, em qualquer texto ou discurso artístico, um diálogo com outros textos, outros discursos artísticos e com o público que prestigia as artes (ZANI, 2003). Para Plaza (2003), a intertextualidade pode se estender



Figura 6 – Início da melodia da Estátua do Comendador em sua ária, compassos 226 a 234 de *L'uom di sasso..*, Sobretudo nos compassos iniciais, esta melodia é próxima à de *Don Giovanni* entre os compassos 46 a 57 da mesma obra.

à literatura e a todas as artes, surgindo, dessa maneira, a intervisualidade, a intermusicalidade, a intersemioticidade etc.

Para Monson (1996, p. 97), a intermusicalidade é algo como a intertextualidade em sons, o que auxilia a autora a pensar sobre “as maneiras particulares nas quais música e, de uma maneira mais geral, o som em si podem se referir ao passado”<sup>30</sup>. Na paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso..*, há o uso de trechos musicais modificados da ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart, fazendo referência musicais e mantendo com esta uma intermusicalidade<sup>31</sup>.

Um dos trechos musicais transformados da ópera mozartiana são os dois acordes da cena de chegada do Comendador para a ceia ofertada por Don Giovanni. Em Mozart (Figura 7), há quatro camadas de funções instrumentais apoiadas sobre dois acordes tonais<sup>32</sup>. Cada camada de função instrumental é composta por um ou mais instrumento(s) que, quando juntos, constitue(m) um determinado elemento do todo textural. Em Mozart, a primeira camada é composta pelos violinos em síncopas<sup>33</sup> com cordas duplas; a segunda, por metais e madeiras em notas longas; os tímpanos que, apesar de terem a mesma rítmica dos metais e madeiras, possuem uma rugosidade (rulo), formam a terceira camada; e, por fim, cordas graves com um ritmo no pulso formando a quarta camada. Essa última tem uma duração um pouco mais longa do que as demais, ficando sonoramente sozinha na porção final de cada acorde. A dinâmica é em fortíssimo. Em relação às funções harmônicas do trecho, os acordes são, na tonalidade de ré menor, a Dominante da Dominante sem fundamental, com nona e com quinta no baixo (DD9), seguida pela Dominante com sétima e com terça no baixo (D7).

Em *L'uom di sasso..*, esses mesmos dois acordes,

ou seja, com a manutenção das mesmas notas, são utilizados. A diferença é que são alargados ritmicamente e separados temporalmente. O primeiro deles (Figura 8) é o que abre a peça, enquanto o segundo aparece entre os compassos 59–64. Assim como em Mozart, quatro camadas de funções instrumentais são criadas, em dinâmica crescendo: (1<sup>a</sup>) flautas, oboés, clarinetes, trompas, trompetes e violinos tocam síncopas ascendentes em pirâmide; (2<sup>a</sup>) fagotes e trombones tenores em notas longas; (3<sup>a</sup>) tímpanos, nota longa rugosa (uso de rulo); e, por fim, (4<sup>a</sup>) trombone baixo, tuba e cordas graves, nota mais alongada, que soa sozinha após a saída dos demais instrumentos. Percebe-se que o uso de síncopas da primeira camada mantém um paralelo com o que foi demonstrado em Mozart, além também da manutenção da rugosidade no rulo dos tímpanos e da nota longa no grave de duração maior do que todas as demais.

Outra intermusicalidade existente em *L'uom di sasso..*, ocorre em relação à música utilizada por Mozart para a entrada triunfal do Comendador na ceia ofertada por Don Giovanni, para a qual há o uso de um acompanhamento em caráter de marcha fúnebre pelas cordas e trombones (Figura 9).

Em *L'uom di sasso..*, (Figura 10) os tímpanos apoiam a melodia da Estátua do Comendador que mantém as mesmas notas utilizadas por Mozart (oitava abaixo), com a manutenção pelas cordas, trombone baixo e tuba também do caráter de marcha fúnebre.

A melodia do Comendador nessa parte inicial de *L'uom di sasso..*, (Figura 12) satiriza a melodia criada por Mozart para a sua ópera (Figuras 11), com o uso muitas vezes de notas repetidas.

O trecho final de *L'uom di sasso..*, utiliza cânones<sup>34</sup> de dois objetos musicais<sup>35</sup> advindos da ópera de Mozart. O primeiro deles é uma figura em síncopas que, em Mozart, aparece no violino

**Andante**

Violinos

Trombones,  
Trompas,  
Trompetes,  
Flautas,  
Oboés,  
Clarinetes e  
Fagotes.

Timpanos

Violas,  
Violoncellos e  
Contrabaixos

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

DD9  
5

D7  
3

Figura 7 – Redução por camadas de função instrumental e análise harmônica dos compassos iniciais da cena da ceia ofertada por *Don Giovanni* ao Comendador na ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

*flauta I, oboé I, clarinete I, trompa I, trompeta I e violino I*

Sincopas em pirâmide

*flauta II, oboé II, clarinete II, trompa II, trompeta II e violino II*

Fagotes e Trombones

*flauta III, oboé III e trompa III*

Timpanos

Trombone baixo, Tuba e cordas graves

*p cresc.*

*mf cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

Figura 8 – Redução por camadas de função instrumental dos compassos iniciais de *L'uomo di sasso...*. Assim como em Mozart, percebe-se o uso de quatro camadas.

**Andante**

Comendador

Don Gio - van - ni, a ce - nar te - co

Redução instrumental das cordas

Trombones

*p*

Figura 9 – Redução do trecho musical correspondente à entrada da Estátua do Comendador para a ceia em *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

I (Figura 13).

O segundo objeto musical destacado aparece na flauta I, em oitavas com o violino I, e é caracterizado por ser constituído de escalas ascendentes e/ou descendentes cujas fundamentais ascendem cromaticamente (Figura 14).

Em *L'uom di sasso..*, essas melodia e escalas são sobrepostas em cânone. A melodia advinda do violino I demonstrada na Figura 11, por exemplo, é tocada inicialmente pelo violino II, com início em Sol#, e também pelas demais cordas, com uma colcheia de defasagem entre os instrumentos (Figura 15).

Os contrabaixos, último naipe a entrar, tocam a melodia transposta um trítone abaixo. Quando todos os naipes de cordas estão tocando, o efeito obtido é o demonstrado na Figura 16.

Um procedimento parecido é utilizado em relação às escalas demonstradas na Figura 14. Em *L'uom di sasso..*, elas são defasadas entre as madeiras, com nove semínimas de diferença (Figura 17).

O resultado final obtido, quando da entrada do segundo fagote, último instrumento a entrar, pode ser visualizado na Figura 18.

A imagem musical pretendida ocorreu com o auxílio da imagem de ondas senoidais de igual tamanho sobrepostas em defasagens temporais,

tal como demonstrado na Figura 19, o que forjou a configuração do contorno musical utilizado.

Essa mesma imagem é trabalhada também entre os tímpanos e trombones, em glissando, a partir do compasso 323 (Figura 20).

Esses três procedimentos de defasagem demonstrados nas figuras 16, 18 e 20 são sobrepostos no trecho final de *L'uom di sasso..*,

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens Don Juan e seu convidado de pedra foram trabalhadas ao longo da história da literatura e da música por diversos autores. Nessas diferentes versões, sofreram modificações de acordo com o período histórico de escrita, revelando assim, um percurso da evolução do deslocamento do discurso a respeito das personagens. Destacam-se as versões de Molina, aparentemente o primeiro autor a forjar diversas características que acompanham Don Juan e o Comendador; Molière, que trouxe características da *Commedia dell'Arte* para a trama; e Da Ponte/Mozart em uma das óperas mais tocadas nas salas de concerto atuais. Escritas ao longo dos séculos XVII e XVIII e dentro de um paradigma cristão-católico, nessas três versões, as transgressões e manipulações da personagem Don Juan são punidas, sendo o Comendador o agente da vontade de Deus, aquele que coloca as coisas em seu devido lugar e reestabelece a ordem

**Enérgico, colérico!**

Estátua do Comendador e Tímpanos  
 Violinos I, II e Violas  
 Trombone Baixo, Tuba e cordas graves

Don Gio - van - ni! Que s'ro vin - gan - va!

Figura 10 – Redução instrumental dos compassos 7 a 12 de *L'uom di sasso..*, A melodia da Estátua do Comendador, que aqui é dobrada por Tímpanos, é derivada diretamente da melodia criada por Mozart, com as cordas e metais graves em um caráter de marcha fúnebre para o acompanhamento.

al - tre cu - re, più gra - vi di ques - te, al - tra bra - ma qua giù me gui - dò.  
 Tu m'in - vi - tas - te'a ce - na, il tuo do - ver or sa - i;

Figura 11 – Notas repetidas na melodia da Estátua do Comendador em dois trechos disitintos da ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

70

78

sim, um di - a e - las se re - vol - ta - rão, quei - ma - rão es - par - ti - lhos em - pra - ça pú - bli - ca  
 e fa - rão pro - testos con - tra os a - busos que os homens fazem con - tra e - las!

Figura 12 – Melodia da Estátua do Comendador nos compassos 70 a 85 de *L'uom di sasso..*, As notas repetidas utilizadas satirizam e exageram o uso de notas repetidas na melodia do Comendador em Mozart.



Figura 13 – Melodia em síncopas com caráter de acompanhamento usada por Mozart em *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni*.

flauta I

Figura 14 – Escalas na flauta I de *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

moral dentre os mortais.

Ao longo dos séculos XIX a XXI, a absolvição da personagem Don Juan é construída em versões tais como as de Hoffmann, Byron, Zorrilla e Saramago. Esta última, escrita em 2005, é uma paródia da versão da história de Don Juan apresentada por Da Ponte e tem, como especial destaque, a punição de Don Giovanni por meio da falta de memória e da impotência, a absolvição do dissoluto por meio do amor de Zerlina e a liberdade de escolha ao agora casal Don Giovanni/Zerlina.

*L'uom di sasso..*, (2015) é uma paródia que mantém uma intertextualidade com as versões apresentadas e uma intermusicalidade com a partitura operística criada por Mozart para a versão de Da Ponte. Dessa maneira, no presente artigo foi possível traçar paralelos e deslocamentos de sentidos textuais entre o libreto de *L'uom di sasso..*, e as versões

estudadas, assim como paralelos e deslocamentos de sentidos musicais entre a ópera de Mozart e a micro-ópera para a qual *L'uom di sasso..*, foi criada.

Em relação à intertextualidade, o Comendador de *L'uom di sasso..*, é manipulado por sedução por Don Giovanni, confiando em suas promessas de dias melhores ao lado da Estátua de Vênus, o que cria dois deslocamentos de sentidos principais: o Comendador esquece sua vingança em prol do amor e Don Giovanni escapa ileso. A argumentação textual do libreto é apoiada, em alguns momentos, pela música: a virada de perspectiva ocorrida é auxiliada pelos tímpanos em seus dois solos, por meio de uma associação sonora com a personagem da Estátua do Comendador; a flauta associa-se sonoramente à personagem de Don Giovanni, auxiliando-o tanto na manipulação exercida sobre a Estátua do Comendador, quanto compondo uma terceira personagem, oculta (Estátua de Vênus); e,

Violino II

Viola

*defasagem de uma colcheia*

*mf*

Figura 15 – A melodia advinda da ópera mozartiana demonstrada na Figura 11 é usada em cânone com defasagem de uma colcheia em *L'uom di sasso...*, compassos 309 a 317.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

*arco*

*mf*

Figura 16 – Resultado musical do cânone com defasagem de uma colcheia entre as cordas em *L'uom di sasso...*, compassos 333 a 338. Os números na figura indicam a ordem de entrada dos instrumentos.

Flauta I

Flauta II

*p*

*p*

nove semínimas de defasagem

Figura 17 – A melodia advinda da ópera mozartiana demonstrada na Figura 12 é usada em cânone com defasagem de nove semínimas em *L'uom di sasso..*, compassos 325 a 333.

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Oboé I

Oboé II

Corne Inglês / Oboé III

Clarinete Bb I

Clarinete Bb II

Fagote I

Fagote II

*p*

*p*

OPENC.

Figura 18 – Resultado musical do cânone com defasagem de nove semínimas entre as madeiras em *L'uom di sasso..*, compassos 361 a 369. Em destaque, escalas diversas nos instrumentos.

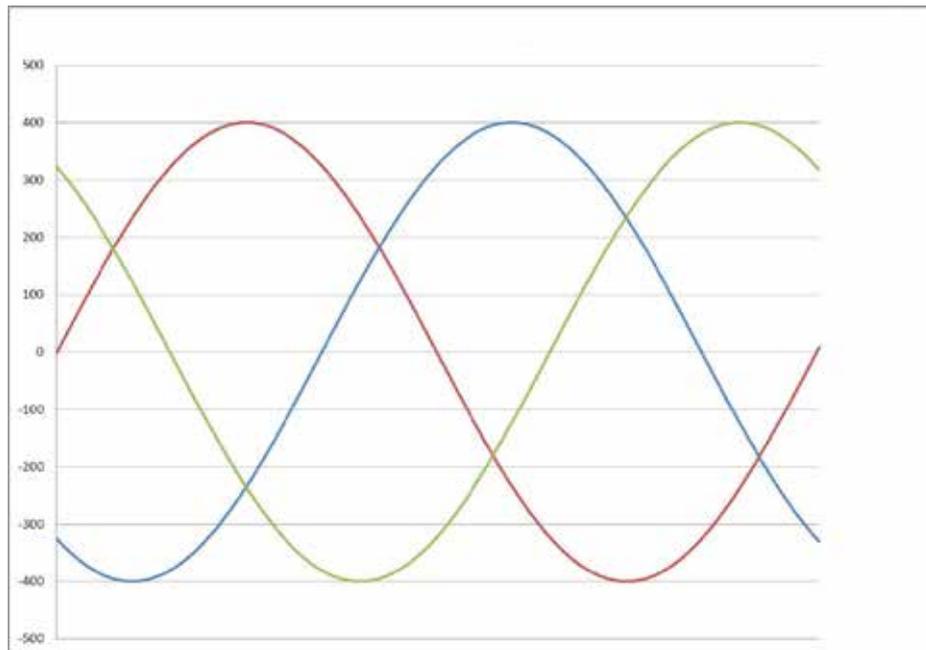


Figura 19 – Três ondas senoidais de igual tamanho sobrepostas e defasadas. A sobreposição e defasagem de ondas senoidais é a imagem trabalhada na sobreposição das escalas demonstrada na Figura 18 e na defasagem dos glissandos de tímpanos e trombones demonstrada na Figura 20. Fonte: <<http://mecfi.es/presencia-de-armonicos>> Acesso em 31/03/2015. Imagem adaptada.

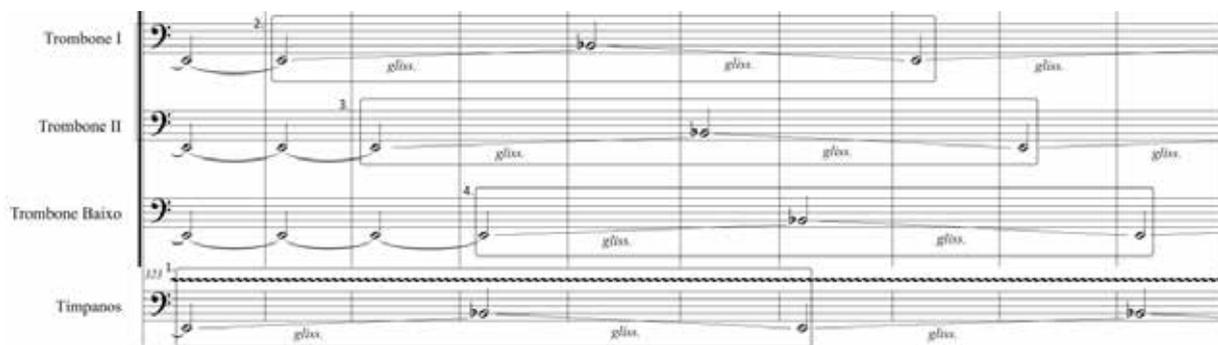


Figura 20: Tímpanos e trombones em glissandos com inícios em defasagens de duas semínimas em *L'uom di sasso...*, compassos 323 a 332. Os números indicam a ordem de início dos glissandos nos instrumentos.

na ária da Estátua do Comendador quase ao fim da peça, o uso de melodia com sonoridades próximas às utilizadas por Don Giovanni no início da peça confirmam o sucesso da manipulação por sedução deste sobre aquele.

Em relação à intermusicalidade, os acordes iniciais da cena da ceia ofertada por Don Giovanni ao Comendador em Mozart têm mantidas em *L'uom di sasso...*, certas características sonoro-musicais, tais como as quatro camadas de funcionalidade instrumental e o grupo de notas utilizado, sendo, entretanto, alargados metricamente, separados e deslocados temporalmente. Tal qual em Mozart, as notas do canto do Comendador em sua chegada à ceia são mantidas, sofrendo, entretanto, em *L'uom di sasso...*, uma ampliação temporal, com a manutenção do caráter de marcha fúnebre de seu acompanhamento. O modo de cantar com muitas vezes notas repetidas em Mozart é satirizado e alargado em *L'uom di sasso...*. E, por fim, outros dois elementos musicais advindos da ópera mozartiana são deslocadas e recontextualizados: as figuras musicais em síncopas do violino I e as escalas ascendentes e descendentes da flauta I e dos violinos I, as quais são trabalhadas canonicamente por sobreposição em uma reprodução musical de uma imagem de ondas senoidais sobrepostas, reforçando o efeito cômico do fato de o Comendador não conseguir se locomover para tentar conquistar a Estátua de Vênus que lhe sorri do outro lado do cemitério.

Revelando tais intertextualidades e intermusicalidades, foi possível no presente artigo trazer à tona o percurso de deslocamento de sentido das personagens Don Juan e seu convidado de pedra construído ao longo de aproximadamente quatro séculos no qual a paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso...*, está calcada.

## NOTAS

1. Para a análise da obra de Molière, foi utilizada a tradução e adaptação para o português feita por Millôr Fernandes em 1997.
2. O Vice-Reino de Nápoles perdurou de 1505 a 1707 e englobava todo o sul da Itália e a ilha da Sicília.
3. A Commedia dell'arte foi um gênero teatral italiano surgido entre os séculos XV e XVI que

teve continuidade até o século XVIII. Algumas características desse gênero teatral são o uso de personagens fixos, tais como o Arlequim, a Colombina e o Pierrô; o uso de máscaras para caracterizar os personagens; o cunho cômico; a encenação feita por grupos itinerantes; e o uso de improvisos sobre um roteiro mais ou menos fixo. (Fonte: link Commedia dell'Arte no site InfoEscola: <http://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/> Acesso em 09/03/2015).

4. Na versão original de Molière, esse personagem tem o nome de Sganarelle. Millôr Fernandes preferiu, entretanto, nomear tal personagem com o mesmo nome dado por Da Ponte, Leporelo.

5. Neste caso, Don Juan adquire algumas das características de Arlequim tais como a esperteza e o fato de a Colombina (Carlota) se apaixonar por ele.

6. O caráter de libertino (ou dissoluto) será utilizado por Lorenzo da Ponte no próprio título de sua adaptação da obra.

7. Na versão de Molina, Don Juan chega a pensar que o que fazia era errado e que realmente deveria se ajustar em relação à sua conduta, acreditando, entretanto, que tal ajuste deveria acontecer apenas no futuro e que, com tal arrependimento posterior, todos os seus pecados seriam sanados. Porém, como se pôde ver, tal ajuste nunca chega a acontecer e a punição acontece muito antes do esperado pela personagem.

8. Não sendo, entretanto, a única no período a colaborar com tal construção, pois entre as versões de Molière e Da Ponte, Waxman (1908, p. 202) traça ao menos 18 outras versões e adaptações tanto para o teatro, como para o balé e para a ópera.

9. Quando se tratar exclusivamente do libreto, será tratado como autor apenas Da Ponte. Quando se tratar exclusivamente da música para a ópera, Mozart. E quando forem características de ambas as produções, libreto e música, os autores serão incluídos em conjunto.

10. A personagem de Dona Ana, filha do Comendador que, quando desonrada por Don Juan, motiva a vingança da Estátua, nem ao menos existe na versão de Molière.

11. Segundo tais anotações, são 640 na Itália,

231 na Alemanha, 100 na França, 91 na Turquia e 1003 na Espanha.

12. Teixeira (2008, p. 38) afirma que a origem de tal catálogo é na peça de Cicigogni, datada de 1657.

13. Quando se referir exclusivamente à personagem trabalhada por Da Ponte, por Saramago ou por Taffarello, será utilizado o nome em italiano, conforme nomeado pelos autores.

14. Tendo em vista que a versão de Da Ponte é a primeira versão criada como libreto de ópera dentre as até aqui apresentadas, não se pode deixar de mencionar a música criada por Mozart para esta penúltima cena, a qual tem características dramáticas, auxiliando no caráter trágico desta parte da trama. Em relação à música desse trecho, são marcantes o uso de escalas rápidas sonorizando as batidas do Comendador na porta ao chegar; os dois acordes no exato momento da entrada da Estátua do Comendador em cena, acordes esses renunciados na abertura da ópera; e o uso de uma marcha fúnebre anunciando o destino nefasto da personagem principal. Alguns desses elementos musicais serão também utilizados na composição da peça *L'uom di sasso*., sobre a qual tratar-se-á mais adiante.

15. Uma outra causa, sobretudo em Molière e em Da Ponte, é a atitude libertina da personagem.

16. Segundo o autor, a competência é um estado em que os valores dos objetos são modais; é transformar um estado do destinatário em um “fazer crer, que determina os valores em jogo”, e/ou em um “fazer fazer, responsável pelas transformações e pelos sentidos da narrativa”. (BARROS, 2003, p. 198)

17. Ver-se-á, um pouco mais adiante no texto, que há outras interpretações possíveis sobretudo à versão de Da Ponte. Estas interpretações invertem a situação das personagens, transformando o Comendador em um hipócrita e Don Juan em um homem honrado.

18. Tal habilidade é explorada, por exemplo, em Molière, na cena em que Don Juan, sozinho, ataca e espanta três salteadores que ameaçavam Don Carlos, ou então, em Da Ponte, na cena em que, ao final da festa que oferecera em seu castelo para despistar Masetto, encurralado por Don Otávio, Elvira e Dona Ana, Don Giovanni abre caminho

para a fuga aplicando golpes de espada.

19. Na versão de Da Ponte, outro que poderia exercer essa função, Don Otávio, mostra-se, na realidade, um covarde e nunca tem coragem suficiente para realmente desafiar Don Giovanni.

20. A redenção é trabalhada também em outras versões ao longo dos séculos XIX e XX, não sendo a de Saramago a primeira a criar um final salvador à personagem. Optou-se no presente artigo por discorrer a respeito da versão do escritor português prêmio Nobel em literatura devido, sobretudo, à intertextualidade que ela mantém com as versões previamente estudadas no presente artigo, em especial a de Da Ponte/Mozart, e por ser também um libreto de ópera.

21. Entrevista dada quando da estreia da ópera. Disponível em <[http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/03\\_dissoluto\\_assolto.flv&TV=II%20dissoluto%20assolto%20-%202006](http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/03_dissoluto_assolto.flv&TV=II%20dissoluto%20assolto%20-%202006)> Acesso em 11/03/2015.

22. Quando Elvira salva Zerlina das garras de Don Giovanni e quando adverte Dona Ana para não confiar no conquistador, duas cenas que aparecem quase em sequência no primeiro ato da ópera mozartiana, tudo nos leva a crer que ela assim procede em prol do bem comum, para tentar desmascarar Don Giovanni e alertar todos sobre os profundos desejos manipuladores do conquistador. Só que, na cena que antecede a consumação final do destino da personagem principal, percebe-se que ela, na realidade, age em benefício próprio no intuito de afastar de Don Giovanni as demais pretendentes e poder tê-lo só para si. Importante ressaltar que essa interpretação da personagem Elvira só é possível a partir da versão de Da Ponte, pois, em Molière, outra versão na qual a personagem aparece, mesmo ela tendo sido tentada por Don Juan a permanecer ao seu lado, nega e o deixa para sempre.

23. O noivo de Dona Ana, mesmo tendo sido desonrado por Don Giovanni e, por esse mesmo motivo, fazendo juras de vingança, nunca é corajoso o suficiente para realmente enfrentar a personagem principal nas vezes em que tem oportunidade para isso.

24. Seguindo a interpretação feita à trama de Da

Ponte por Mario Henrique Simonsen, percebe-se muita estranheza nas atitudes da personagem naquilo que resolveu o autor intitular “O enigma de Dona Ana”. Segundo Simonsen (s/d), na versão de Da Ponte/Mozart há muitas dúvidas em relação a qual seria o verdadeiro sentimento da violada, Dona Ana, em relação a seu violador, Don Giovanni. A princípio, a vingança pela morte de seu pai parece motivar a perseguição da personagem a Don Giovanni, entretanto, no momento em que narra o acontecido a seu noivo, Mozart reforça musicalmente a ideia que, na realidade, ela mente ao dizer que conseguiu se desvencilhar do sedutor. Segundo Simonsen, a mentira é revelada pelo anticlímax musical que se instaura no exato momento em que ela diz que nada ocorreu. Tais convenções musicais eram bastante bem marcadas à época de Mozart. Outro aspecto que Simonsen leva em consideração são as desculpas esfarrapadas dadas por Dona Ana para adiar o casamento com Don Otávio. Antes de Don Giovanni ser condenado pela estátua de seu pai, Dona Ana nega o pedido de Don Otávio, mesmo este sendo frequentador assíduo de seu quarto altas horas da noite para encontros às escondidas. Um possível motivo para tal negação é a interpretação que Dona Ana, na realidade, esperava ainda poder ter Don Giovanni para si. Essa ideia é reforçada no epílogo final, logo após a condenação de Don Giovanni, no qual uma vez mais Don Otávio oferece a sua mão a Dona Ana e esta recusa, com a desculpa de que desejaria passar um ano em luto. A dúvida que se lança é justamente essa: quem é a pessoa por quem Dona Ana deseja estar de luto: seu pai, o Comendador, ou Don Giovanni, recém enviado às trevas?

25. A solução apresentada por Saramago é a de que ela teria sido trazida por seu próprio espírito.

26. Dessa forma, a condenação de Don Giovanni em Saramago mantém um paralelo com a peça de De La Cuevas mencionada no início do texto, na qual a personagem Leucino é também condenado e executado segundo as leis dos homens.

27. Na versão de Saramago, Don Otávio é morto por Don Giovanni. Em entrevista, o autor português afirmou que “Don Ottavio é ridículo e covarde. Sempre pensei que ele merecia morrer e então o matei. Nesta ópera, procurei uma visão transversal para haver outra perspectiva.

Emerge a hipocrisia da sociedade.” (Entrevista para o jornal *Corriere della Sera* publicada no dia 22 de setembro de 2006. Disponível em <[http://archiviostorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago\\_Basta\\_ipocrisie\\_Don\\_Giovanni\\_co\\_7\\_060922065.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago_Basta_ipocrisie_Don_Giovanni_co_7_060922065.shtml)> Acesso em 12/03/2015.

28. Essas características da personalidade de Zerlina são destacadas por Saramago na fala da própria Zerlina a Don Giovanni, no fim da quinta cena - “Não amo Masetto, amo-te a ti.” - e na fala de Leporello a Masetto, no fim da sexta cena: “Se ela está onde decidiu, então, caro Masetto, tira o sentido dela, não lhe tornarás a tocar nunca mais”.

29. Apesar do argumento apresentado, não é consenso de que as atitudes de Don Juan sejam realmente erradas. Sobre isso, Saramago chega a afirmar que “Don Giovanni é a personagem mais caluniada da história. Que coisa há feito de mal? Obedeceu ao impulso da carne desejado por Deus. Os homens o invejam, as mulheres lhe têm ciúmes.” Disponível em <[http://archiviostorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago\\_Basta\\_ipocrisie\\_Don\\_Giovanni\\_co\\_7\\_060922065.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago_Basta_ipocrisie_Don_Giovanni_co_7_060922065.shtml)> Acesso em 14/03/2015.

30. Traduzido pelos autores do presente artigo a partir do original em inglês: “the particular ways in wich music and, more generally, sound itself can refer to the past” (MONSON, 1996, p. 97)

31. Não se pretende afirmar que *L'uom di sasso..*, seja a única peça na História da Música na qual a intermusicalidade e, conseqüentemente, a referencialidade se fazem presentes. Percebe-se que a intermusicalidade existe em diversas épocas, estilos e gêneros musicais. Para ficarmos apenas dentro do século XX, temos o exemplo de Prokofiev que, ao escrever a sua *Sinfonia n. 1 “Clássica”*, faz referência a todo um período da História da Música, trazendo à tona procedimentos composicionais, estruturais e formais do século XVIII. Nesta peça, apesar de ser possível perceber uma ligação com Haydn e Mozart, não há citações diretas das obras dos mesmos. Stravinsky, por sua vez, em seu bailado *Pulcinella*, utilizou-se de trechos musicais de uma outra obra de mesmo nome escrita no século XVIII, credita a Pergolesi, criando pastiches ao misturar de uma maneira irônica procedimentos composicionais antigos a harmonias, ritmos etc. do século XX. Percebe-se, desse modo, que a

intermusicalidade é um conceito mais geral que pode abarcar o empréstimo, a colagem, a citação, o pastiche, dentre outros, sendo esses, na realidade, maneiras de se realizar a intermusicalidade. Como o presente texto tem por objetivo principal demonstrar os procedimentos composicionais empregados na peça *L'uom di sasso..*, a intermusicalidade se faz importante de ser demonstrada pois é ela quem, em comunhão com a intertextualidade presente no libreto, é a força motriz do pensamento composicional empregado.

32. Por “acorde tonal” entende-se um acorde cuja formação pode ser percebida dentro da gramática musical tonal, ou seja, um acorde maior, menor ou diminuto, com ou sem acréscimos de sétimas.

33. “Síncopa” é um procedimento rítmico no qual privilegia-se o uso da porção fraca do pulso, ou seja, a parte que não coincide com o início do pulso.

34. “Cânone” é um procedimento composicional no qual uma mesma melodia é utilizada por instrumentos e/ou vozes distintas, com um deslocamento das entradas iniciais.

35. Analisando os escritos de Pierre Schaeffer, Melo e Palombini (2006, p. 817–818) discorrem sobre o objeto musical com sendo “o objeto da linguagem estabelecida entre o compositor e o ouvinte. Esta linguagem, que é musical, é sempre regida pelo fenômeno da dominante, por meio de uma melodia, que descreve um caminho com relações harmônicas em uma tonalidade estabelecida. O objeto musical é abordado como o veículo da comunicação entre alguém que se expressa por seu intermédio e alguém que é sensível a ele. O objeto musical é o porta-voz da linguagem musical.” Ou seja, o objeto musical é a compreensão de um som enquanto música, dentro de uma gramática musical.

## REFERÊNCIAS

BARROS, D. I. P. Estudos do discurso. In.: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à lingüística II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 187–219.

CUEVA, Juan De La. **El Infamador**. Peça teatral. 1581.

KOCH, Ingridore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e**

**escrever**: estratégias de produção textual. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2014b.

MAURO, Tereza Cristina. **Entre a descrença e a sedução**: releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2014.

MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens**. In.: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin). **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010 (reimpressão da primeira edição de 1997).

MOLINA, Tirso de (Gabriel Telléz). **El Burlador de Sevilla y convidado de piedra**. Peça teatral. 1630 (data provável).

MONSON, Ingrid. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. In: ARS (São Paulo), Dez 2003, vol.1, nº 2, p.09–29. ISSN 1678–5320

PONTE, Lorenzo da. **Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni**. Libreto para a ópera homônima de Wolfgang Amadeus Mozart. 1787.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, Alexandre. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago**: um novo horizonte para o antigo pecador. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

WAXMAN, Samuel. **The Don Juan Legend in Literature**. In: **Journal of American Folk-Lore**. Columbus OH. Vol. 21, No. 81, pp. 184–204, Apr./Sep., 1908.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: **Em questão** (Porto

Alegre), 2003, vol. 9, nº 1.

#### ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

A Translation of "Don Juan" by E. T. A. Hoffmann. (tradutor: Douglas Robertson). Disponível em <<https://docs.google.com/tes&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbm5leHxneDoxZDU5ZmYxZjMyNjJkNWJk>> Acesso em 11/03/2015.

**Commedia dell'Arte.** Disponível em <<http://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/>> Acesso em 09/03/2015.

Documentário sobre a estreia da ópera Il dissoluto assolto. Disponível em <[http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/03\\_dissoluto\\_assolto.flv&TV=Il%20dissoluto%20assolto%20-%202006](http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/03_dissoluto_assolto.flv&TV=Il%20dissoluto%20assolto%20-%202006)> Acesso em 11/03/2015.

Don Giovanni de Mozart por Mário Henrique Simonsen. Disponível em <<http://www.insightnet.com.br/operasimonsen/img1.pdf>> Acesso em 11/03/2015.

SARAMAGO, José. Entrevista para o jornal Corriere della Sera publicada no dia 22 de setembro de 2006. Disponível em <[http://archivistorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago\\_Basta\\_ipocrisie\\_Don\\_Giovanni\\_co\\_7\\_060922065.shtml](http://archivistorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago_Basta_ipocrisie_Don_Giovanni_co_7_060922065.shtml)> Acesso em 12/03/2015.

#### Sobre os autores

Tadeu Moraes Taffarello (1978, Jundiaí/SP) é compositor, professor universitário e pesquisador. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Nieu Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel e Lucia Cervini, dentre outros. Como professor, atua na Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina-PR desde 2012, nas cadeiras de História da Música e Linguagem e Estruturação Musical. Como pesquisador, atualmente coordena um grupo de pesquisas em análise e composição cujo objetivo principal é traçar possíveis interações entre as duas subáreas. É bacharel, mestre e

doutor em Música pela Unicamp.

Lígia Formico Paoletti (1979, Jundiaí/SP) é doutora em Língua Portuguesa e Linguística pela UNESP-Araraquara, mestre e graduada em Linguística pela Unicamp. Atua como professora do Centro Universitário Padre Anchieta nos cursos de Pedagogia e Letras, sendo responsável pelo estágio supervisionado na área de Língua Portuguesa. É coordenadora do curso de pós-graduação lato sensu em Alfabetização e Letramento pela mesma instituição. Trabalhou como docente na educação básica entre 1998 a 2013. Foi supervisora de Língua Portuguesa no PNAIC (Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa) pela Unicamp (2013-2014).

# A MÚSICA ERUDITA VISTA POR COMPOSITORES E INTÉRPRETES BRASILEIROS DA MÚSICA POPULAR

Clayton Vetromilla

## Resumo

Em entrevista ao jornalista José Eduardo Homem de Mello, compositores e intérpretes consagrados manifestam sua opinião sobre, entre outros assuntos, a música erudita. Tal documento, reunido no livro *Música Popular Brasileira* (1976), interessa-nos, sobretudo, se o considerarmos representativo de um período em que ocorre uma reconfiguração significativa no campo da produção e da difusão da cultura musical brasileira. No presente texto, buscamos observar como os entrevistados lidam com as diferenças entre os gêneros “música popular” e “música erudita”. Para tal, depois de contextualizar questões teóricas esboçadas em *O minuto e o milênio* (1979), de José Miguel Wisnik, quando da análise, dialogamos também com outros autores que tratam do tema sobre o ponto de vista sociológico. Por fim, dada a atualidade do problema tratado, apresentamos breve reflexão sobre o tema a partir de uma perspectiva etnomusicológica mais atualizada.

## Palavras-chave:

Música Popular Brasileira; Música Erudita Brasileira; José Miguel Wisnik; Indústria Cultural.

Entre junho de 1967 e maio de 1971, o jornalista José Eduardo (Zuza) Homem de Mello colheu o depoimento de músicos, compositores e intérpretes, consagrados da música popular brasileira. Registrado em fita K7, o material, depois de transcrito, foi reagrupado em dez seções, conforme o assunto abordado pelos entrevistados, vindo a ser publicado em formato de livro em 1976. Na segunda subseção do capítulo 6, “Jazz e Música Erudita”, o tema “música erudita” é tratado por Antônio Carlos Jobim, Baden Powell, Caetano Veloso, Ronaldo Bôscoli, Dori Caymmi, Edu Lobo, Elis Regina, Gilberto Gil, Eumir Deodato, Nara Leão, Johnny Alf, Marcos Valle, Sérgio Ricardo, Vinícius

## Abstract

*Renowned composers and performers of popular music, while being interviewed by the journalist José Eduardo Homem de Mello, voiced their opinion about, among other topics, The Classical Music field. This interview was published in a book called Brazilian Popular Music - (1976). This document is of our greatest interest, as it takes into consideration the ideas presented as a representation of a specific period when a reconfiguration in the Brazilian cultural identity was taking place. The aforementioned article analyses the material while it also observes how the interviewees deal with the questions of the genres “Popular Music” and “Classical Music”. For such, after contextualizing theoretical questions outlined in “The Minute and the Millennium” (1979), by José Miguel Wisnik, as we take a closer look at it, we also talk about other authors who address the matter over the sociological point of view. Summing up, due to the current problems dealt with, we suggest a brief reflection about the subject departing from an ethnomusicologic perspective more updated.*

## Keywords:

*Brazilian Popular Music; Classical Music; José Miguel Wisnik; Cultural Industry.*

de Moraes, José Carlos Capinam, Geraldo Vandré e Wilson Simonal.

Nem todos os entrevistados apresentaram e desenvolveram suas ideias com a mesma profundidade. Contudo, a discussão em torno das tensões entre “música erudita” e “música popular” é, sem dúvida, polêmica e sempre merecedora de diferentes abordagens. Aqui, destacamos aspectos do discurso dos entrevistados, considerando que os mesmos condicionam e, ao mesmo tempo, são condicionados por definições conceituais extraídas de textos escritos ou influentes na época.

## OPINIÕES

Para Vinícius de Moraes, certos compositores de música popular da nova geração (Baden Powell, Carlos Lyra, Tom Jobim, Edu Lobo e Francis Hime, entre outros) se aproximam cada vez mais da música erudita, dialogando com a obra de compositores consagrados; enquanto, segundo Elis Regina, nomes como Jobim e Lyra buscaram aprimorar sua produção através do estudo de Serguei Prokofiev, Wolfgang Amadeus Mozart e Aram Khachaturian.

Conforme Marcus Valle, Maurice Ravel e Heitor Villa-Lobos são modelos e referenciais para experimentos no campo da harmonização de canções e, de um ponto de vista semelhante, Capinam, Dori Caymmi e Sérgio Ricardo pressupõem que certo tipo de música (popular ou folclórica) pode ser “elevada” à categoria de música erudita quando objeto de uma reestruturação ou elaboração formal (MELLO, 1976, p.196–198). Vandrê afirma que “as obras de arte consideradas eruditas, são assim porque são eleitas pelo gosto de uma classe dominante em seu tempo”.

Segundo o autor de *Pra não dizer que não falei das flores* “é o poder econômico que dá a você a possibilidade de se apropriar do cultural: através dos tempos, os músicos eruditos têm se apropriado da cultura popular e feito dela a música erudita”. Ele conclui que

na medida em que a maioria tenha acesso à compreensão e à participação na obra de arte, ela deixa de ser erudita para ser popular. Tanto é assim que o que nós chamamos de arte erudita é, precisamente, o direito adquirido que uma classe dominante tem de fazer arte da cultura popular (MELLO, 1976, p.197).

Jobim aponta que, no Brasil e no exterior, a música erudita “dá prejuízo e é subvencionada por governo” (MELLO, 1976, p.199), enquanto Simonal observa que “a arte popular é a de comunicação de massas e, a erudita é para quem teve chance de estudar”. Ao mesmo tempo, muitos entrevistados, entre eles Alf, dão indícios de estarem plenamente cientes de que qualquer produção musical tende a atingir “uma determinada camada especial [da população] e não a uma outra” (MELLO, 1976, p.195–196). Para Deodato, por exemplo,

aqui no Brasil não se pode nem pensar em música clássica, mas lá fora [em países como os Estados Unidos, por exemplo,] todos se preocupam demais

em atingir o público. Isso me leva a acreditar que não vai ser provocada a fusão entre a música clássica e a popular, mas a clássica tende à extinção, em não mais de um centênio (*sic*) (MELLO, 1976, p.199–200).

Assim como Valle, que constatou ser a música erudita “feita sem a preocupação de atingir as massas, porque não tem os elementos que o povo assimila facilmente: uma quadra pequena, melodia fácil”, outros entrevistados também refletiram sobre a dificuldade de se atingir um público amplo através de suas canções. Veloso identifica traços distintivos entre a música erudita e a música popular (MELLO, 1976, p.194–196), por outro lado, relativiza a importância de se debater tal questão, pois, “a vulgarização da música, ela ter sido transformada em produto, fez dela uma outra coisa (*sic*) [...]. É sob o signo do produto que a música está existindo”. Por exemplo, segundo o autor de *Alegria, alegria*, o que se chama de música popular

está ligado à tradição nacional popular, mas que se industrializou e se transformou numa coisa (*sic*) que não é mais música popular, nesse sentido de música rural ou mesmo do folclore urbano [...]. Mas é uma música de todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral (MELLO, 1976, p.199).

Em tal contexto, é destacada a importância do trabalho dos conjuntos ingleses Beatles (em atividade entre 1960 e 1970) e Rolling Stones (atuando desde 1962), ambos mais bem adaptados à “arte do disco”, noção esta que se confunde, ainda conforme Veloso, com “a música do nosso tempo” (MELLO, 1976, p.199). Nas palavras de Gil, “a música foi para as ruas, para as bancas de consumo, para o mercado de compra e venda”. Por conseguinte,

Com o aparecimento das populações urbanas, das cidades cada vez mais organizadas com estruturas de consumo mais definidas, com o surgimento da industrialização, da cultura de massas, a música popular evidentemente foi se transformando cada vez mais uma mercadoria, cada vez mais presa ao contexto comercial do jugo econômico e, por isso mesmo, foi perdendo toda a sua característica de música fechada, totalizante (MELLO, 1976, p.198).

Tais condições de difusão, em tese, não são favoráveis à recepção da música erudita. Jobim, por exemplo, explica que a música se tornou “uma arte visual, ligada a gestos, roupas, imagens, atitudes, política e tudo o mais”. Por conseguinte, não só o ouvinte “não tem mais tempo”, mas

também os meios de comunicação de massa (rádio e televisão) não oferecem as condições adequadas para se apreciar o “conteúdo sonoro” de uma obra como, por exemplo, a *Sagração da primavera*, de Igor Stravinsky (MELLO, 1976, p.200).

Em linhas gerais, aqui reproduzidos parcialmente, os comentários a respeito da música erudita situam-na como avançada, evoluída, de difícil compreensão, apreciada e consumida por um público restrito, pertencente a classes sociais mais ricas econômica e culturalmente. Ao contrário, a música popular é percebida como mais facilmente assimilada, sintética, direta, apreciada por um público amplo e melhor adaptada às condições oferecidas pelos meios de comunicação de massa. Para a atualidade, os comentários aqui analisados parecerem superficiais ou preconceituosos, que resultam de impressões momentâneas e frágeis.

Todavia, tal ponto de partida - a opinião de compositores e intérpretes sobre as tensões entre o popular e o erudito na música brasileira - pode nortear uma discussão sobre o tema, se confrontado com a crítica da época. Evidentemente, muitos dos entrevistados não possuem um rigor intelectual que fundamente uma argumentação profunda. Contudo, todos demonstram uma acurada sensibilidade para perceber as condições culturais daquele momento.

### **O MINUTO E O MILÊNIO**

Com o objetivo de expor o resultado de uma pesquisa sobre o panorama da produção cultural brasileira nas áreas da música, literatura, teatro, cinema e televisão, o ensaio *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez* pertence ao volume *Música popular* da coletânea *Anos 70: ainda sobre tempestade*. Publicado em 1979, o material foi produzido com o patrocínio da Fundação Nacional de Arte (Funarte), instituída no ano de 1976 pelo Governo Federal, e pode ser considerado pioneiro na reflexão sobre a Cultura durante o período da Ditadura Militar no Brasil, desde 1964. O ponto de partida José Miguel Wisnik é o livro *Música popular: de olho na fresta* de Gilberto Vasconcellos.

O livro consiste numa coletânea de artigos publicados em revistas e jornais durante os anos 1975 e 1976, na qual Vasconcellos esboça uma tipologia da música popular brasileira do período: da canção de protesto, 1960-1968;

da fase tropicalista, 1968-1972; e da censura assimilada, 1972-1976. É, contudo, no ensaio “De olho na fresta” (VASCONCELLOS, 1977, p.37-72), que Vasconcellos demonstra como a política se incorporou à música popular brasileira (a MPB) a partir do final da década de sessenta. Por outro lado, do ponto de vista de Vasconcellos, veio a ser a MPB a manifestação artística que melhor exprimiu as contradições da sociedade brasileira contemporânea.

Wisnik recorre a Theodor W. Adorno para situar o conceito de “indústria cultural”, sem deixar, porém, de criticar o filósofo por sua “má vontade para com a música popular” (WISNIK, 2005, p.29). Para Adorno, a indústria cultural é uma instância administrativa, que explora os bens considerados culturais, adaptando-os ao consumo das massas (ARANTES, 1983, p.xii), forçando a união de domínios tão díspares como a “arte superior” e a “arte inferior”. Tal procedimento é, segundo autor alemão, prejudicial a ambos, pois

a arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total (ADORNO, 1987, p.287-288).

Em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno, tendo como pano de fundo a sociedade americana, discute o “processo de consificação (sic)” da música. Os admiradores da “música popular ligeira” consideram-na “democrática por excelência, devido à amplidão de sua ação”, contudo, segundo ele, o que é possível observar em tal tipo de música são “os restos depravados e putrefatos do individualismo romântico” (ADORNO, 1983, p.187). Em *Sobre música popular*, Adorno explica que a “boa música séria” (a boa música erudita) contém no detalhe o todo, visto que é produzida “a partir da concepção do todo”. Contudo, na música popular tal relação é fortuita. Nela, “o detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca”, tornando-se “uma caricatura de suas próprias potencialidades” (ADORNO, 1986, p.119).

Wisnik, evidentemente, minimiza tais considerações, se concentrado, ao invés, em uma realidade mais próxima ao ambiente musical brasileiro, através da análise do pensamento

de Mário de Andrade. Para o autor de *O minuto e o milênio*, a música erudita nacional (autores e obras) não conseguiu se estruturar de maneira a estabelecer uma “relação de certa correspondência e reciprocidade” com o público. Ele justifica sua constatação, explicando:

o uso mais forte na música no Brasil nunca foi o estético–contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto de trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa (WISNIK, 2005, p.29).

Conforme Mário de Andrade, a arte nacional está plasmada “na inconsciência do povo”, cabendo aos compositores eruditos “dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 2006, p.13). Assim, a arte interessada, de um lado, é “social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância”; enquanto a arte desinteressada, por outro, é “exclusivamente artística” (ANDRADE, 2006, p.15). Quando examina a “preocupação social” em Mário de Andrade, Wisnik destaca o papel didático–pedagógico que por ele (Mário de Andrade) foi atribuído ao intérprete e, depois, ao compositor.

Na visão de Wisnik, a “urgência social” preconizada por Mário de Andrade em meados da década de vinte possui como finalidade “conquistar para a arte erudita um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore” (WISNIK, 1977, p.108–109). Conforme a resenha do crítico Renato de Moraes, em *O coro dos contrários*, Wisnik revela que, ao final da década de setenta, a música erudita brasileira permanece ainda

encalacrada na perseguição modernista de um projeto de identidade cultural, muito porque não conseguiu compreender e estruturar sua dialética própria das forças produtivas e das condições de produção. Uns [criadores] em ordem com o nacionalismo vigente, a transformar técnicas da cultura popular em estilizações. Outros em progresso com as últimas conquistas da vanguarda mundial e conformados com isso (MORAES, 1979, p.69).

É, porém, mais tarde, que Wisnik explicita seu entendimento sobre os conceitos “arte interessada” e “arte desinteressada”. O autor afirma que o primeiro provém de uma concepção

de “arte popular”, cujo conteúdo e expressão estão intrinsecamente associados às vivências de determinada comunidade (portanto, o folclore e a música popular). Por outro lado, o conceito de “arte desinteressada” provém de uma concepção de “arte erudita”, segundo o qual determinado objeto estético é oferecido à contemplação, por exemplo, na sala de concerto (portanto, a música erudita) (WISNIK, 1982, p.134).

Wisnik percebe a presença de duas maneiras distintas, mas complementares, de produção na “música comercial–popular brasileira” da década de 1970. De um lado, a “industrial”, das gravadoras e das empresas de rádios e televisão; de outro, a “artesanal”, dos “poetas–músicos”, “criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (WISNIK, 2005, p.25). No segundo grupo, ao qual pertence, por exemplo, Caetano Veloso e Chico Buarque, o autor situa uma categoria de canção comercial popular que, não possuindo “um uso puramente estético–contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto”, permite uma multiplicidade de usos, equivalente à multiplicidade dos modos como é apreciada (WISNIK, 2005, p.28).

## ANÁLISE

Dentre outras qualidades, o texto de Wisnik se destaca por expor uma fundamentação teórica para tratar do papel da “música popular” na cultura brasileira contemporânea. Ao ampliar nosso entendimento sobre a perspectiva adotada pelo autor pressupomos, por outro lado, um aparente menosprezo quanto à relevância da produção musical erudita brasileira para o contexto da música nacional. Tal postura reflete as opiniões colhidas por Mello, que, da mesma maneira, fazem supor a existência de um embate entre duas esferas da produção musical, que buscam legitimar seu produto como o mais apropriado para representar os anseios culturais daquele momento.

Ocorre, contudo, que, no âmbito da história da música brasileira, encontramos as categorias “erudita” e “popular” quando, por exemplo, na *Pequena história da música*, Mário de Andrade dedica dois capítulos em separado para o estudo da música nacional. No primeiro (Capítulo 11: “Música erudita brasileira”), o autor explica que a produção

musical erudita brasileira apresentava “um espírito subserviente de colônia” que só veio a ser superado com as correntes nacionalistas, depois da Primeira Guerra Mundial (1914–1918) (ANDRADE, 1977, p.163). Ao introduzir a questão da música popular (Capítulo 12: “Música popular brasileira”), o autor acrescenta que enquanto a primeira (“música artística”) se manifesta “mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica”, a segunda, desde o século XIX, começou a tomar corpo “sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana” (ANDRADE, 1977, p.180).

Depois de levantar as influências e determinar as formas utilizadas, Mário de Andrade afirma que certos gêneros da música urbana (a modinha, o maxixe e os sambas) foram as “manifestações popularescas (*sic*) que tiveram maior e mais geral desenvolvimento”, sendo inclusive “profusamente impressos”. Entre os compositores destacados nessa atividade, o autor menciona Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890–1974), Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888–1930) e Noel Rosa (ANDRADE, 1977, p.192–193). Mais adiante, José Ramos Tinhorão elenca critérios de distinção entre música popular, música folclórica e música erudita.

O estudioso considera que a música folclórica é aquela “de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração”, se opondo, portanto, à música popular por ser ela “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-tapes”. À música folclórica e popular, Tinhorão justapõe também “criações diretamente ligadas à cultura superior da elite dos colonizadores [(hinário religioso católico bem como toques e fanfarras militares)]” (TINHORÃO, 1974, p.5–6). Deduzimos, por conseguinte, que, conforme Tinhorão, embora a música erudita também seja escrita por compositores conhecidos e divulgada por meios gráficos ou gravações, é seu substrato, que nos remete à alta cultura europeia, o traço mais distintivo. A música popular, ao contrário, se “constitui numa criação contemporânea do aparecimento das cidades com certo grau de diversificação social”:

Para que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso

que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese (TINHORÃO, 1974, p.5–6).

É em tal contexto que se insere a aventada possibilidade de se estabelecer uma aproximação efetiva entre a canção popular e elementos da música erudita. Em *Música popular: um tema em debate*, o mesmo historiador reuniu estudos e artigos publicados em periódicos entre os anos 1961 e 1965, afirmando que o interesse em conquistar e ampliar o mercado de consumo levou fábricas e gravadoras de discos a contratar músicos diplomados para atuar na direção de seus setores artísticos. Denominados “profissionais semieruditos”, eles (músicos com formação no âmbito da música erudita) além da atividade de diretores artísticos, exerciam “o papel ativo de orquestradores, o que marcava, afinal, a forma pela qual saía ‘vestida’ a música entregue aos seus cuidados”. Portanto, com a finalidade de “obter uma forma ‘mais nobre’ de composição” (TINHORÃO, 1997, p.52–53), a inserção dos compositores “semieruditos” no âmbito da indústria fonográfica exerceu um papel fundamental não só para a consolidação não somente do gênero samba-canção como também para atender exigências comerciais, ou midiáticas e cosmopolitas.

A transformação do papel cultural da música popular, e, por analogia, das músicas erudita e folclórica brasileira, se deve, entre outros fatores, aos festivais da canção. Examinando aspectos do mecanismo comercial implícito na promoção dos festivais de música brasileira realizados no ano de 1967, Sidney Miller trata “da interferência do público na criação” e “dos rumos da canção popular”. Para ele, o público foi “assumido pelos fabricantes de disco, empresários, produtores de rádio e televisão, etc.”. Por conseguinte, a figura do compositor da música popular assumiu o papel de “fornecedor de matéria prima”, ampliando a possibilidade de os fabricantes de disco, empresários e produtores interferirem “na formação do gosto popular, forçando a exigir dos compositores determinados tipos de produto” (MILLER, 1968, p.235).

Ao contrário, para a esfera da música erudita, a ampliação do público consumidor é algo premente.

Por exemplo, Gonzaga da Gama Filho ao expor os objetivos do *I Festival de música da Guanabara*, realizado na cidade do Rio de Janeiro em junho de 1969, afirma:

o Brasil é um dos maiores celeiros de talentos musicais de todo o mundo. Seja no campo de música popular ou no domínio da criação erudita, a música brasileira alcançou, mercê (sic) do talento de seus compositores, uma situação invejável no panorama musical universal (...). Esta situação privilegiada, contudo, não tem encontrado ainda o devido reconhecimento por parte do nosso próprio meio musical, pois a música de classe, a música de concertos, a chamada 'música erudita', se encontra ainda quase que desconhecida do grande público (GAMA FILHO, 1969).

Outra questão envolve o consenso existente entre os entrevistados pelo jornalista Homem de Mello quanto à relação entre práticas culturais (a música erudita ou popular) e classes sociais. É Pierre Bourdieu quem fornece um referencial teórico para compreendermos tal aproximação. Para o sociólogo, 'campo' é o espaço no qual os indivíduos exercem suas atividades profissionais. Cada 'campo' possui uma espécie de 'capital', que se expressa através de bens materiais (riqueza ou patrimônio), chamado de 'capital econômico'; do '*habitus*' (atitudes, posturas ou competências), chamado de 'capital cultural'; e de prestígio (*status* ou reputação), chamado de 'capital simbólico'.

Em tal contexto, há duas esferas que produzem bens culturais, "o campo de produção erudita" e "o campo da indústria cultural". O primeiro possui como destinatário "um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais", obedecendo "à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares". O segundo, por sua vez, "obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível". Conseqüentemente, o campo da indústria cultural está

especialmente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto em frações não intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais (BOURDIEU, 2007, p.105).

Ou seja, enquanto as obras eruditas "derivam sua raridade propriamente cultural e, por essa via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento (sic)"

(produtores para produtores), o produto da indústria cultural "é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda)" (produtores para "não-produtores") (BOURDIEU, 2007, p.117). Em resumo, conforme Bourdieu, a oposição entre os dois campos inclui a luta pela legitimidade permeada "pelo critério objetivo do êxito (ou seja, pela extensão e composição social de seu público)", quaisquer que sejam as intenções expressas dos produtores (BOURDIEU, 2007, p.151).

É significativo também que, na atualidade, há uma tendência de se minimizar o papel político e social exercido pela esfera da música erudita entre as décadas de 60 e 70. Por exemplo, para Fábio Zanon, em virtude da Ditadura Militar, uma "dramática reconfiguração da vida musical do país", forçando artistas e intelectuais a tomarem posições claras diante de uma "considerável repressão da liberdade de expressão". Em tal contexto,

Compositores [eruditos] de tendência governista não tiveram sucesso em persuadir as autoridades da necessidade de um desenvolvimento contínuo da educação musical, e tiveram de responder por isso depois da abertura nos anos 1980. Uma maioria de compositores opostos ao regime refugiou-se na rotina do ensino universitário e, seguindo o modelo americano, cristalizou um sistema de ensino acadêmico que prescinde da atuação no dia-a-dia do compositor profissional e encoraja o surgimento de 'processos' composicionais que muitas vezes só podem ser decodificados por colegas. Ao mesmo tempo, a participação ativa dos cantores/compositores de MPB no processo de abertura política relegou os compositores clássicos a uma posição secundária dentro do meio cultural e a um recrudescimento do interesse da imprensa pela produção de concerto, uma situação que não parece passível de reversão num futuro próximo (ZANON, 2006, p.83).

Por outro lado, Marcos Napolitano reconhece que a música popular consolidou "sua vocação oposicionista", de resistência à ditadura implantada pelo regime militar, em 1964. O historiador analisa dos rumos tomados pela Música Popular Brasileira (MPB) e aponta que ela, além de um papel cultural, assumiu conotações políticas, em defesa da cultura nacional. Todavia, "para além das suas virtudes propriamente estéticas ou políticas", seus consumidores mais fiéis se situavam "nas faixas de consumo mais ricas e informadas da população", contribuindo para que ela alcançasse a liderança como uma das principais fontes de renda da indústria

fonográfica (NAPOLITANO, 2004, p.107-108).

De fato, é no final da década de 1960 que, segundo José Paulo Netto, a música popular alcançará, no campo da composição e interpretação, um patamar estético e cultural privilegiado, advindo do aporte da alta cultura (por exemplo, do diplomata e poeta Vinícius de Moraes) bem como de uma geração intelectual engajada e crítica advinda do ambiente universitário (por exemplo, dos compositores e intérpretes Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso). Por outro lado, o sociólogo identifica que, no mesmo período, inicia-se um processo no qual o mundo da cultura, seus produtores e sua difusão, passa a ser manipulado por uma indústria cultural monopolizadora e centralizadora, decorrente da associação de capital estrangeiro e nacional (NETTO, 2005, p.69-78).

Em tal contexto, recoloca-se a questão da “indústria cultural”. José Teixeira Coelho Netto explica que, para Adorno, a indústria cultural está “na base do totalitarismo”, promovendo a alienação do homem, “processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante”. Por outro lado, existe um grupo de pensadores que sustenta ser ela (a indústria cultural) uma ferramenta fundamental para o “processo democratizador”, pois coloca a cultura “ao alcance da massa – sendo, portanto, instrumento privilegiado no combate dessa mesma alienação” (NETTO, 1987, p.32-33). Inclusive, para Muniz Sodré, não há um critério intrínseco que permita estabelecer *a priori* a diferença entre um produto de cultura elevada e outro de cultura de massa.

Segundo o autor, do ponto de vista histórico, a cultura de massa é somente um estágio da cultura de uma classe, quando há uma redução das oposições. Assim, é a capacidade de estabelecer um diálogo bem articulado entre as esferas do erudito e o popular, que permite personalidades como Pixinguinha, Caetano Veloso e João Gilberto serem incorporados pela cultura de massa. Conforme o mesmo estudioso, o ponto culminante para a cultura de massa é atingir a cultura elevada, o que justifica, do ponto de vista teórico o fato de Pixinguinha, “clássico da música popular brasileira” – mais próximo da cultura erudita do que Teixeira (Vítor Mateus Teixeira, 1927-1985), autor de *Coração de luto*, e Adelino

Moreira (Adelino Moreira de Castro, 1918-2002), autor de *A volta do boêmio* – ser comparado à figura do compositor Johann Sebastian Bach (SODRÉ, 1978, p.18).

Posteriormente, José Teixeira Coelho Netto esclarece, por outro lado, que, do ponto de vista teórico, há uma distinção evidente entre o conceito de indústria cultural e de meios de comunicação de massa. Por exemplo, certos territórios da indústria cultural (a literatura ensaística, por exemplo), mesmo requerendo a intermediação de um meio de comunicação de massa (a televisão, o rádio ou, no caso em particular, a imprensa), não se caracterizam como bens culturais de massa. Coelho acrescenta que a indústria cultural possui os mesmos princípios da produção econômica em geral, tendo, porém, como matéria prima, a Cultura. Por conseguinte, as manifestações culturais passam a ser vistas como um produto consumível como qualquer outro. Na visão do autor, todavia, em países como o Brasil, veículos da indústria cultural (televisão e rádio, por exemplo) ocasionalmente proporcionam a produtos da cultura erudita (artes plásticas e música erudita, por exemplo) uma penetração mais ampla, ainda que se possa duvidar dos efeitos duradouros de tal tipo de divulgação e de sua capacidade de, concretamente, promover práticas culturais perenes (NETTO, 1999, p.216-220).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto, ao revisitar textos da época, traz à luz o arcabouço teórico que norteou o discurso e a prática de personagens – músicos, compositores e intérpretes, e críticos – de um período fundamental para a consolidação daquilo que, na atualidade, entendemos como música popular brasileira. A abordagem realizada, embora parcial, visa colaborar na solução de questões teóricas e metodológicas colocadas por estudiosos do assunto oriundos de áreas como a Musicologia ou a Etnomusicologia, cujas pesquisas estão perpassadas por uma diversidade de domínios, entre eles, a História, a Estética e a Sociologia. Por exemplo, para Carlos Sandroni a música popular se opõe, enquanto categoria, à música erudita e à música folclórica, tendo em vista aspectos da ordem da difusão (por exemplo, o perfil dos consumidores) e culturais (por exemplo, o ideal da nacionalidade) (SANDRONI, 2004).

Martha Ulhoa, por sua vez, se apropria dos conceitos

de Bourdieu para distinguir “o campo de produção erudita” e “o campo da indústria cultural”. Contudo, conforme a pesquisadora, dentro do campo da música popular é possível distinguir os subcampos da música popular “prestígio” (produção restrita), normalmente associada ao Samba e à MPB, de “sucesso” (produção de massa), normalmente associada à *Jovem guarda* e às canções românticas da década de setenta (ULHOA, 1997, p. 90). Ulhoa trata da música popular como campo autônomo, que, quanto ao espaço geográfico, situa-se na urbanidade; e quanto à difusão, é dependente dos meios de comunicação de massa; e, quanto à prática, possui seus traços oriundos não somente na música erudita, que é de tradição letrada (normalmente tida como elaborada e sofisticada) e urbana, mas também na música folclórica, que é de tradição oral (normalmente tida como rústica) e rural (ULHOA, 1997).

Rafael José de Menezes Bastos reformula tais ponderações de uma maneira ampla o suficiente para dar conta dos discursos aqui apresentados a respeito da “música erudita”. Primeiramente, o autor considera a música popular como resultante da necessidade de modernizar a música folclórica e de vulgarizar a música erudita, em função de interesses e de exigências técnicas da indústria radiofônica e fonográfica. Mais tarde, porém, no período em apreço, a música popular (ou MPB) assume o status de uma manifestação produzida e direcionada para certos segmentos da elite intelectual (dominantes) capaz de sintetizar elementos da música erudita (por exemplo, a competência no uso de seus códigos); e certos segmentos da música popular carioca produzida pela classe negra ou mestiça (nomeadamente a manutenção de modelos arquetípicos do samba) (BASTOS, 1999).

Consideramos, por fim, que a perspicácia dos entrevistados de Zuzi Homem de Mello os favoreceu a assumir o lugar de destaque que alcançaram e que representam no panorama da música brasileira. Por outro lado, ao especularmos sobre os fundamentos teóricos que nortearam José Miguel Wisnik em *O minuto e o milênio*, fica evidenciada a necessidade de os contemporâneos afirmarem a existência de correntes na música brasileira (no caso, oriundas da música popular), que se afirmaram por refletir as adversidades culturais daquele momento, mas, ao mesmo tempo, espelhar certo

aprimoramento de ordem estética.

De fato, a produção musical popular, folclórica e erudita brasileira constitui-se pela autonomia quanto aos traços e aos meios de produção. Ocorre, contudo, que foram os membros da esfera da música popular que, durante a década de setenta, melhor se adaptaram às peculiaridades da “indústria cultural”. Sem rejeitar as necessidades mercadológicas dos processos de difusão (shows, gravações, entrevistas televisivas, etc.) o setor, por meio da competência no trato de diferentes esferas (literária e musical, por exemplo), alcançou o patamar de representativo como expressão de uma classe intelectual, mais próxima da simplicidade do estilo do que do rebuscamento formal.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de Análise dos Meios de Comunicação na Sociedade Contemporânea e das Manifestações da Opinião Pública, Propaganda e Cultura de Massa Nessa Sociedade**. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiróz, 1987. p. 287–295. (Biblioteca básica de Ciências Sociais, vol. 6). Tradução de Amélia Cohn.

ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: CIVITA, Victor (Ed.). Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165–191. (Col. Os Pensadores). Tradução de Luiz João Baraúna, revisada por João Marcos Coelho.

ADORNO, Theodor W. **Sobre Música Popular**. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986. p. 115–146. (Col. Grandes Cientistas Sociais, v. 54). Tradução de Flávio R. Khote.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 150 p. (Col. Excelsior, v. 42).

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977. 245 p.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Benjamin,**

**Horkheimer, Adorno e Habermas: vida e obra.** In: CIVITA, Victor (Ed.). Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. vii–xix. (Col. Os Pensadores).

BASTOS, Rafael José de Menezes. **Músicas Latino-americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras.** In: CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, 2., 1999, Santiago de Chile. Anais... . Santiago de Chile: Fondart (ministério de Educación de Chile), 1999. p. 17 – 39.

BOURDIEU, Pierre. **O Mercado de Bens Simbólicos.** In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99–182. (Col. Estudos, v. 20). Tradução, organização e seleção Sérgio Miceli.

GAMA FILHO, Gonzaga. **Encarte de Festival de Música da Guanabara.** Secretaria Municipal de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som LPMIS-014, 1969.

MELLO, Jose Eduardo Homem de. **Música Popular Brasileira: Contada e Contada por Tom, Baden, Caetano, Boscoli** [et al.]. São Paulo: Melhoramentos/Editora da Universidade de São Paulo, 1976. Entrevistas de José Eduardo (Zuza) Homem de Mello.

MILLER, Sidney. **“Os Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira”.** Encontros Com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 235–243, jan.–fev. 1968. Mensal.

MORAES, Renato de. **“Debate Clássico”.** Visão, São Paulo, vol. 54, p. 69, 22 jan. 1979. Semanal. Ed. Visão Ltda.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950 - 1980) [Cultura de Massa e Cultura de Elite, Movimentos de Vanguarda, Arte e Política].** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. (Repensando a História). 133p.

NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social: uma Análise do Serviço Social no Brasil Pós-64.** 8. ed. São Paulo: Cortêz, 2005. 333 p.

NETTO, José Teixeira Coelho. **Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário.** 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. 384p.

NETTO, José Teixeira Coelho. **O que é Indústria**

**Cultural.** 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 99 p. (Col. Primeiros passos, v. 8).

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção, p. 23–35.

SODRE, Muniz. **A Comunicação do Grotesco: Introdução à Cultura de Massa Brasileira.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1978. 83p.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um Tema em Debate.** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 188p.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto.** Petrópolis: Vozes Ltda., 1974. 237p.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir e Pensar a Música Brasileira Popular.** In: Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes - Unirio, 1997, vol. 1, n. 1, p. 80–101. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4215>. Acesso em 31/01/2015.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de Olho na Fresta.** Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. 111p.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo.** In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. Música. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 129–191. (Col. O nacional e o popular na cultura brasileira).

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22 (1974).** São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. 188p.

WISNIK, José Miguel. **O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, uma Década de Cada Vez (1979).** In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade (música, literatura, teatro, cinema, televisão). Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. 488p.

ZANON, Fábio. **O Violão no Brasil Depois de Villa-Lobos. Textos do Brasil.** Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Assessoria de Comunicação Social, v. 12, p.78–85, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

### **Sobre o autor**

Doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é professor de VIOLÃO do INSTITUTO VILLA-LOBOS (IVL) da mesma instituição.

# PARTITURA >>> QUATRO CANÇÕES PARA CORO INFANTIL A DUAS VOZES E PIANO

I – EU QUERIA SER...

II – PEIXINHO DOURADO

III – O SAPO,

IV – BICHIN, BICHIN

**Autor: Mauro Chantal**  
**Poemas de Maria Lúcia Godoy**

“A sua voz, quando ela canta, me lembra um pássaro, mas não um pássaro cantando, lembra um pássaro voando”. A frase é do poeta Ferreira Gullar, e seu objeto de admiração é o soprano Maria Lúcia Godoy. Mineira, natural de Mesquita, no Vale do Aço, Maria Lúcia Godoy, hoje com 90 anos, alcançou voos distantes com o seu canto, representando, melhor do que ninguém, a canção de câmara brasileira.

É com sua voz que se realizou a famosa e definitiva gravação da obra *Bachianas brasileiras n) 5*, de Heitor Villa-Lobos, composta entre os anos de 1938 a 1945. A trajetória dessa artista, exemplo de puro talento e profissionalismo, começou cedo com suas declamações poéticas em saraus realizados pela família Godoy, em Belo Horizonte. Mais tarde, já graduada em Letras Neolatinas pela UFMG, foi colunista do jornal *Estado de Minas* por mais de uma década, como cronista. Poetisa, tem ainda parte de sua obra publicada em livros como *O boto cor-de-rosa*, *Ninguém reparou na primavera*, *Fruta no pé* e *Um passarinho cantou*.

Do livro de poemas infantis *Ninguém reparou na primavera*, escrito por Maria Lúcia Godoy e hoje em sua terceira edição, escolhi 4 pequenos poemas datados da infância da cantora, que sempre cultivou a poesia, fosse escrevendo ou recitando.

A escrita para coro a duas vozes para as quatro composições desta pequena obra foi pensada de modo a favorecer vozes infantis graves e agudas. A vivência musical de informações sobre articulações, tempos e ritmos em cada uma das quatro peças corais foi algo estabelecido como meta. Durante o percurso musical dessa obra, as crianças têm a oportunidade de identificar gêneros como o samba e o tango, experimentando a performance em ritmos sincopados. Ainda, articulações diversas tais como legato e staccato, bem como símbolos musicais ligados à agógica e também à dinâmica possuem nessa obra um caráter educativo para os cantores infantis que venham a executá-la.

**Mauro Chantal** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Iberê de Lemos, tendo sido orientado pela Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama. Mestre em Música pela UFMG, graduou-se em piano, classe do Prof. Dr. Lucas Bretas, e também em canto, classe da Profa. Dra. Mônica Pedrosa. Atua como docente na Escola de Música da UFMG nas áreas de canto e técnica vocal, além de integrar o projeto de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”, criado pela professora Luciana Monteiro de Castro. Compositor autodidata, possui mais de 100 títulos, todos envolvendo a música vocal. É solista do Coro Madrigale, regido por Arnon Sávio Reis, que pesquisa e divulga a obra do compositor mineiro Hostílio Soares. Desenvolve atividades como baixo solista, tendo atuado em óperas como *Rigoletto*, *Le nozze di Figaro*, *La traviata*, *Il ballo dele ingrato*, *Pelléas et Mélisande*, *Macbeth* e *Il Guarany*, além de atuar como pianista acompanhador.

# Quatro canções para coro infantil e piano.

## I-Eu queria ser...

Mauro Chantal, Belo Horizonte, 16 de maio de 2012.  
Do livro "Ninguém reparou na primavera", de Maria Lúcia Godoy.  
Para Laura Chantal.

Calmo ♩ = 72

The musical score is written for a children's choir and piano. It consists of three systems of music. Each system has three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Calmo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score begins with a piano introduction of four measures, marked 'p' (piano), featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The vocal line enters in the fifth measure with the lyrics 'Eu que - ri - a ser'. The piano accompaniment continues with triplets of eighth notes in the right hand. The vocal line continues with the lyrics 'u - ma flor - zi - nha do campo - po, pa - ra a - le - grar a vis - ta das pes - ser u - ma flor - zi - nha do cam - po, pa - ra a - le - grar a so - as. vis - ta das pes - so - as.' The piano accompaniment continues with triplets of eighth notes. The score ends with a final piano accompaniment of four measures, marked 'p', featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

13

Eu que - ri - a ser... Ah...

Eu que - ri - a ser...

*mf*

17

Ah... Ah... Ah...

*mf*

rall

*pp*

"Eu queria ser uma florzinha do campo,  
para alegrar a vista das pessoas."

Maria Lúcia Godoy, aos 7 anos.  
Do livro "Ninguém reparou na primavera".

# Quatro canções para coro infantil e piano.

## II-Peixinho dourado

Mauro Chantal, Belo Horizonte, 19 de maio de 2012.

Do livro "Ninguém reparou na primavera", de Maria Lúcia Godoy.

Para Laura Chantal.

Calmamente ♩ = 56

The musical score is written for a children's choir and piano. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Calmamente' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'Sussurrado, como se fosse água.' The piano accompaniment features a simple harmonic pattern with a *pp* dynamic. The second system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with the same harmonic pattern. The third system continues the vocal line and piano accompaniment.

Sussurrado, como se fosse água.

Chúa, chuá, chuá, chuá,

*mp*

Um pou - qui - nho per - to de ca - sa tem um ri - o - zi - nho mui - to cla -

Chúa, chuá, chuá, chuá,

ri - nho.

Chúa, chuá, chuá, chuá,

7

Chúa,                   chúa,                   chúa,                   chúa.

O - lhei den - tro de - le e vi,                   o - lhei den - tro de - le e vi

9

*f* Um pei - xi - nho dou - ra - do. \_\_\_\_\_

um pei - xi - nho dou - ra - do, \_\_\_\_\_ *pp* mas e - le sa -

11

Chúa,                   chúa,                   chúa,                   chúa,

iu na - dan - do, a - ba - nan - do o ra - bi - nho.

13 *ppp*  
 Chuá, chuá, chuá, chuá.

*ppp*  
 Chuá, chuá, chuá.

15 *mf*  
 Fi - quei pen - san - do.

*mf*  
 falado em diversas alturas  
 Fi - quei pen - san - do.

"Um pouquinho perto de casa,  
 tem um riozinho muito clarinho.  
 Olhei dentro dele e vi um peixinho dourado,  
 mas ele saiu nadando,  
 abanando o rabinho.  
 Fiquei pensando."

Maria Lúcia Godoy, aos 7 anos.  
 Do livro "Ninguém reparou na primavera".

# Quatro canções para coro infantil.

## III-O sapo

Mauro Chantal, Belo Horizonte, 23 de maio de 2012.  
Do livro "Ninguém reparou na primavera", de Maria Lúcia Godoy.  
Para Laura Chantal.

♩ = 112

*mp*

Musical notation for the first system of the song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by quarter notes for the lyrics. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Lá no bre - jo, o sa - po can - ta,

Musical notation for the second system. The vocal line continues with quarter notes and a half note. The piano accompaniment remains consistent with the first system.

can - ta. Que bo - ni - to é o seu can - tar.

Musical notation for the third system. The vocal line includes quarter notes and a half note. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Can - ta mais um pou - qui - nho, sa - pi - nho... Que - ro ou -

Musical notation for the fourth system. The vocal line features a sequence of quarter notes and a half note. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand.

vir. Hum, hum, hum... Hum, hum, hum... Hum, hum, hum, hum...

17 *f*  
 Quan - do o sol vai se es - con - den - do, Tu

21  
 vais cor - ren - do pro ma - to. Que vi - da boa é a do sa - po:

25  
 Can - tar nas noi - tes de lu - ar

29  
 co - mo se fos - se cri - an - ça que não tem na - da que pen - sar.

33

Lá lá i - á lá lá i - á Lá lá i - á lá lá i -

Quan - do o sol vai se es - con - den - do tu

37

á! Que vi - da boa é a do sa - po. \_\_\_\_\_

vais corren-do pro ma - to. Que vi - da boa é a do sa - po. \_\_\_\_\_

42

"Lá no brejo, o sapo canta, canta!  
Que bonito é o seu cantar!  
Canta mais um pouquinho, sapinho...  
Quero ouvir,  
Hum, hum, hum..."

Quando o sol vai se escondendo,  
Tu vais correndo para o mato.  
Que vida boa é a do sapo:  
Cantar nas noites de luar como se fosse criança  
Que não tem nada que pensar."

Maria Lúcia Godoy, aos 9 anos,  
Do livro "Ninguém reparou na primavera".

Quatro canções para coro infantil.  
IV-Bichin, bichin

Mauro Chantal, Belo Horizonte, 19 de maio de 2012.  
Do livro "Ninguém reparou na primavera", de Maria Lúcia Godoy.  
Para Laura Chantal.

Rubato ♩ = 106

Piano introduction for the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The music begins with a triplet of eighth notes in the treble clef, followed by a series of chords and single notes in the bass clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Vocal and piano accompaniment for the first line of the piece. The vocal line consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The lyrics "Bi - chin," are written below the first staff. The piano accompaniment is shown in a grand staff with treble and bass clefs. It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Vocal and piano accompaniment for the second line of the piece. The vocal line consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The lyrics "Vem cá, Na - nu - che mi - nha - ga - ti - nha. To - me lo - go o seu lei -" are written below the first staff. The piano accompaniment is shown in a grand staff with treble and bass clefs. It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.

14

ti - nho e es - pan - te bem os ca - mun - don - gos,

18

as ba - ra - tas e os mos - qui - tos. Mas não pe - gue

*p subito*

*p subito*

23

*Falado*

os pas - sa - ri - nhos, viu?

*f*

28

*cresc.*

**ff**

33

*Enérgico*

To - ma lo - go o seu lei - ti - nho e es - pan - te bem os ca - mun -

*Glissandro em teclas brancas*

36

Miau! \_\_\_\_\_ Miau! \_\_\_\_\_

don - gos, as ba - ra - tas e os mos - qui - tos. Mas não pe - gue os pas - sa - ri - nhos, mas não pe - gue os pas - sa -

39

Miau! As ba - ra - tas e os mos - qui - tos.  
ri - nhos, viu? Não pe - gue os pas - sa - ri - nhos. Miau, miau, miau.

43

Miau! Miau! Mi - nha ga - ti - nha Na - nu - che.  
Miau! miau, miau! Miau, miau, miau. Miau, miau, miau. Miau, miau, miau.

47

Miau, miau, miau! Viu?  
Miau, miau, miau, miau. Viu?

"Bichin, bichin.  
Vem cá, Nanuche, minha gatinha.  
Tome logo o seu leitinho e espante bem  
os camundongos, as baratas e os mosquitos.  
Mas não pegue os passarinhos, viu?"

Maria Lúcia Godoy, aos 7 anos.  
Do livro "Ninguém reparou na primavera".

# INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

## INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

### TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

*a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;*

*b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;*

*c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;*

*d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;*

*e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;*

*f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;*

*g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;*

*h) The first page of the Articles must contain:*

### *TITLE*

*Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.*

*Three (03) keywords, justified alignment*

*i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;*

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta-artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

*j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);*

*k) The texts must be written on a clear and objective way;*

*l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;*

*m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author-date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author-date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;*

*n) The indications of the references between parentheses, following the system author-date, must be structured according to the following way:*

*One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)*

*One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)*

*One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)*

*Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;*

*o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;*

*p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta-Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and*

determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

#### REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

#### LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

#### PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

#### ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

#### TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

#### IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

#### REFERENCES:

*They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:*

#### BOOKS

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.*

#### CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.*

#### ARTICLES IN JOURNALS

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.*

#### ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

*AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.*

#### IMAGES

*Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.*

## INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

### INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

*The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.*

## INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

### INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

*It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.*

*Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.*

## CONTATO

## CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: [www.ppgartes.ufpa.br/site](http://www.ppgartes.ufpa.br/site)

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: [revista.arteriais@gmail.com](mailto:revista.arteriais@gmail.com)

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905