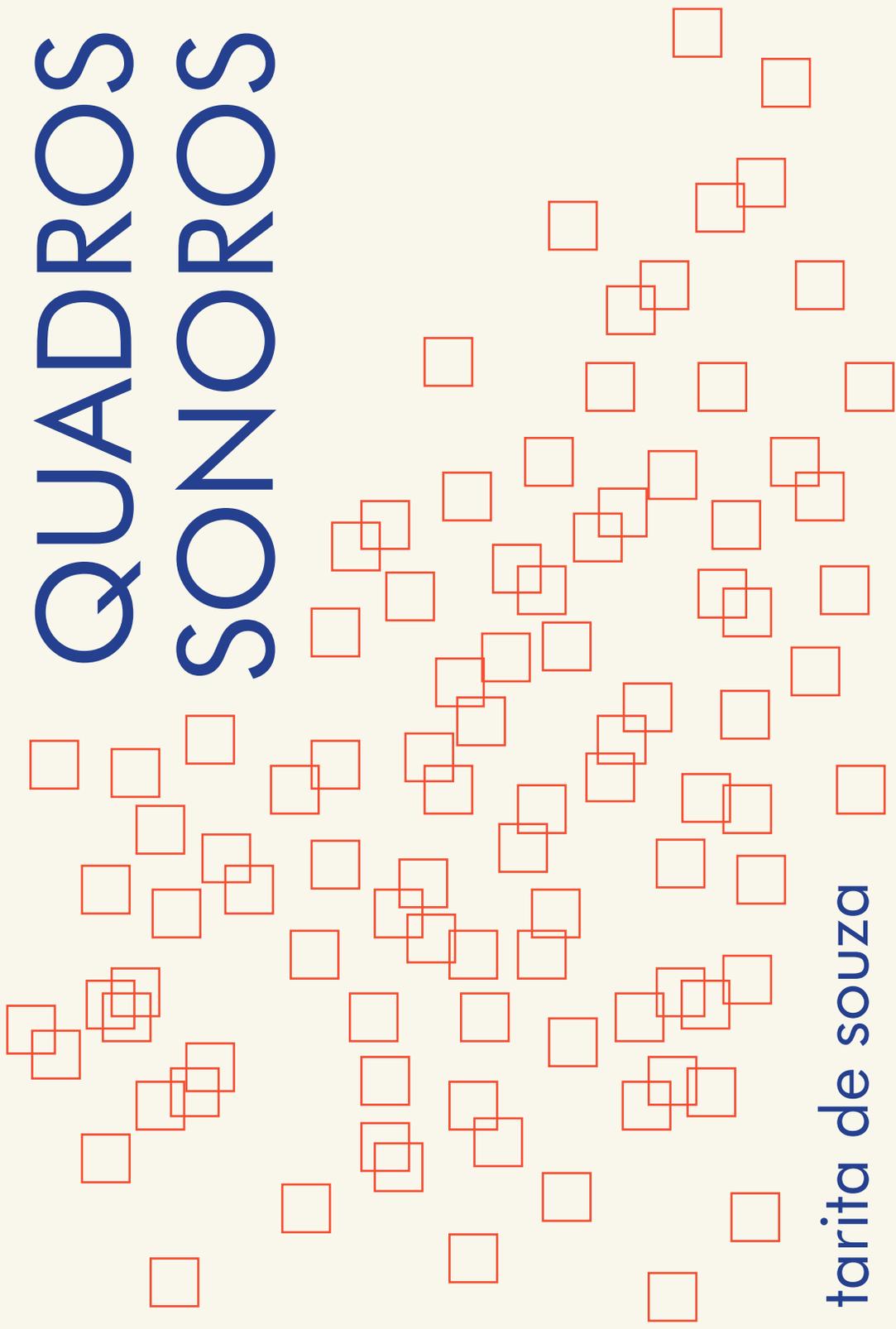


QUADROS SONOROS



tarita de souza

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**

TARITA DE SIMONE BUCCHIONI DE SOUZA

**QUADROS SONOROS:
SOM E IMAGEM EM PERFORMANCE**

SÃO PAULO
2024

TARITA DE SIMONE BUCCHIONI DE SOUZA

**QUADROS SONOROS:
SOM E IMAGEM EM PERFORMANCE**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música, na área de concentração de Processos de Criação Musical.

Orientação: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Coorientação: Profa. Dra. Yonara Dantas de Oliveira

banca examinadora:

Prof. Dra. Cássia Carrascoza Bomfim
Prof. Dra. Marília Velardi
Prof. Dra. Thaís Lima Nicodemo
Prof. Dra. Regina Machado

SÃO PAULO
2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Rógerio Costa, Yonara Dantas, Orquestra Errante, Fabio Manzione, Miguel Antar, Thaís Nicodemo, Renata Gelamo, João Botosso, Giovanni Manzi, Guilherme Beraldo, Fernando Garcia, Vitor Vital, Arthur Faraco, Rodrigo Moreira, Paola Picherzky, Marina Mapurunga, Caio Milan, Paula Castagnoli, Marcos Gruchka, Guilherme Beraldo, Amanda Jacometi, Max Schenkman, José Falcão, Silvio Ferraz, Marcelo Segreto, Regina Machado, IA Unicamp, Faculdade Rudolf Steiner, Faculdade Santa Marcelina, Estúdio Lami, Pedro Paulo Santos, Nusom, Marilia Velardi, Marco Scarassatti, Clarissa Mendes, Rodrigo Bragança, André Mehmari, Mateus Porto, Marialuana, Léa Freire, Irineu Franco Perpétuo, Leonardo Martinelli, Matheus Bitondi, Sandra Faria de Resende, Daniela Avelar, Clarissa Mendes, Rodrigo Bragança, Leticia Bertelli, Jacira Bucchioni de Souza, Mauricio de Souza

A todas e todos que incentivam minhas criações.

RESUMO

Um olhar para processos de criações artísticas híbridas entre música e artes plásticas que se inicia de forma individual, pelo prazer de se expressar livremente e explorar possibilidades criativas, e transborda para questões coletivas, reflexões, transformações, descobertas, encontrando ecos em tantas outras biografias que trilharam esse caminho comigo. Como as artes se relacionam, se afetam, constroem narrativas em tempo real, no jogo do improvisado, na escuta, na presença. O outro me abre novas possibilidades ao mesmo tempo que espelha algo de mim. A criação artística é essa busca incessante por reconfigurar a realidade ou criar caminhos de fugas do sistema imposto, muitas vezes opressor. A arte diz mais por ela própria, à sua maneira, a partir de outras epistemologias muitas vezes desatreladas do pensamento puramente intelectual, conhecimento que chega pela porta dos sentidos e entra no corpo – afeta, incomoda, conforta. Na devolutiva para o mundo, sou outra e sempre a mesma. Uma viagem autoetnográfica por rios não retificados de livre interpretação.

Palavras-chave: Processos criativos. Hibridismo nas artes. Improvisação. Performance. Arte sonora.

ABSTRACT

A glance at processes of hybrid artistic creation between music and visual arts, which begin individually out of the pleasure of expressing oneself freely and exploring creative possibilities, then spill over into collective issues, reflections, transformations, and discoveries, resonating with the biographies of so many others who have trodden this path with me. How the arts relate to each other, affect one another, and construct narratives in real-time, within the realm of improvisation, listening, and presence. The Other opens up new possibilities while also reflecting something of myself. Artistic creation is this relentless pursuit to reconfigure reality or create escape routes from the often oppressive system. Art speaks for itself in its own way, drawing from epistemologies often disconnected from purely intellectual thought, knowledge that enters through the senses and into the body – affecting, disturbing, and comforting. In returning to the world, I am both different and always the same. It is an autoethnographic journey through unrectified rivers of free interpretation.

Keywords: Creative processes. Hybridity in the arts. Improvisation. Performance. Sound art.

“A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia- as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amalhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs.”

Mia Couto

SUMÁRIO

1. INÍCIO	19
2. AQUECIMENTO	25
3. PERFORMANCE E RITUAL	37
4. PINTURA ENQUANTO OBJETO SONORO	63
5. COR E SOM	83
6. ENTRETEMPOS	99
7. COINCIDÊNCIA?	127
8. IMPROVISACÃO LIVRE	153
9. FIM	191
REFERÊNCIAS	199

1

INÍCIO

Em um mundo que nos impõe a todo momento ter um produto e comercializar nossa força de trabalho, onde se valoriza os resultados, o quanto aquilo rendeu, quanto público atingiu, quantos likes gerou, eu ofereço uma análise de processo na qual o mais importante é o imaterial, aquilo que não se vê com o quadro pronto. É tudo que me fez chegar até ele, desde as escolhas conscientes até os impulsos e intuições. É a técnica adquirida ao longo de décadas de estudo, como, também, minha capacidade de abrir mão dela e ir ao encontro dos acontecimentos que escapam ao meu controle – e são estes momentos que apontam para novas direções, geram epifanias e movem novas performances.

Ofereço, em forma de texto, o avesso das performances. O avesso, ou o lado que geralmente não se vê, é tudo aquilo que possibilita a arte acontecer. Desde as escolhas dos materiais, a técnica, os processos, os conhecimentos adquiridos, as descobertas, as leituras, os acontecimentos ordinários da vida. O avesso expõe também as fragilidades, as costuras, os arremates, assim como sobras, emendas, desvios, marcas acidentais, imperfeições, a voz que falha, ruídos, incômodos, rastros de um processo.

Diante da grandeza das performances realizadas, eu me espremo em palavras e, ao escrever, sou obrigada a fazer escolhas, orientar o meu raciocínio, retificar os rios, já que, nas palavras de Ailton Krenak, “as sinuosidades dos corpos dos rios é insuportável para a mente reta” (Krenak, 2022, p.66), a limitar o meu desejo de abraçar o mundo e ter que expor uma ínfima fatia de algo que na verdade, transborda das telas. “Essa é uma angústia permanente, a redução da vida quando confinada em palavras” (Brum, 2021, p.154).

Nesse exercício de redução, fiz escolhas. Muitas das ex-

periências que são parte do processo não estão descritas, embora tenham sido fundamentais para sustentar as demais, a arte e seus avessos. Optei por organizar as performances em capítulos, que podem ser lidos separadamente e em qualquer ordem. Todos os temas abordados nasceram das próprias performances em diálogo com os/as artistas que participaram comigo e a quem agradeço imensamente. Estes temas muitas vezes se repetem, com maior ou menor profundidade, e foram elaborados a partir dos assuntos que me movem. São eles: improvisação, performance e ritual, gesto e expressão, escuta, hibridismo das linguagens artísticas, relação dos sentidos da visão e audição, performances coletivas, pintura, *action painting*, fronteiras entre vida e arte.

No caminho da escrita encontrei ecos em outras vozes, na entrelinha das biografias de artistas que refletem sobre seus processos de criação e no maravilhamento das pessoas que participaram dessa tese-experiência. Percebi que quando encontramos os ecos dos nossos pensamentos e sentimentos nas falas dos outros, a experiência se torna universal. Eu me reconheço e me sinto um ser que pertence a este tempo e espaço.

Ainda sobre o texto, ao longo do caminho, fui experimentando maneiras de dizer. Não ter escolhido na escrita um único tom de voz me deixava extremamente incomodada. Foi quando percebi que se trata de um texto de múltiplas vozes que coexistem! A voz da pesquisadora é diferente da voz da artista, que é diferente da voz que narra a experiência, embora todas habitem o mesmo corpo. Deixei então que estas vozes fluíssem de forma polifônica, como um coral.

Como falar de processos de criação em arte de maneira artística?

Algo que me encanta na arte é justamente o impacto e a quantidade de informações que ela transmite sem a necessidade de um texto explicativo. A informação que chega para nosso cérebro passa primeiro pelas emoções e por uma inteligência que não é puramente racional, mas que carrega em si muitos elementos. Pensei em escrever um livro de arte, com imagens, descrições, ideias, explicações mas, ao mesmo tempo, oferecer espaços abertos para que a arte falasse por si. Você pode ver apenas as imagens, ou assistir as performances, ou ainda, ler partes aleatórias. No fundo, está tudo ali. O objeto final real está fora do meu controle e do campo da materialidade, são os pensamentos e sentimentos que quem abrir esse livro irá criar.

Paralelo ao texto, organizei um acervo de vídeos, gravações e fotos. O material audiovisual se encontra na página Quadros Sonoros¹ no YouTube. Pensando em facilitar o acesso da leitora e do leitor, integrei os links ao texto e também criei uma *playlist* na ordem dos capítulos.

¹ Disponível em:
youtube.com/@quadrossonorosportarita/featured
Acesso em: 10 abr. 2024.

2

AQUECI- MENTO

Olhe a imagem por um tempo generoso e reflita sobre as perguntas a seguir:

Peixe-boi, 2021
Acrílica sobre papel
29,7 x 42 cm



COMO
VOCÊ
ACHA QUE
O QUADRO
FOI FEITO?

QUAIS
SÃO OS
MATERIAIS
UTILIZADOS?

QUANTO
TEMPO
LEVOU ESSE
PROCESSO?

ELE TEM
ALGUM
TEMA,
ALGUMA
HISTÓRIA?

QUAL
NARRATIVA
VOCÊ
INVENTARIA
PARA ELE?

QUAIS
ERAM OS
SENTIMENTOS
DA ARTISTA
AO PINTÁ-LO?

Estas perguntas nos conduzem para algumas reflexões que vão além da simpatia ou antipatia da primeira impressão. Criamos com o nosso pensamentos algo que se relaciona ao que antecedeu a pintura pronta, o ato de criação. Nesse ato, estão contidas muitas forças que transcendem a vontade individual da artista e se relacionam com a geografia, com o momento histórico, com o espírito de cada época, com as pessoas envolvidas indireta ou diretamente e com os atravessamentos que escapam do nosso controle. Estas são as entrelinhas da arte que muitas vezes passam despercebidas pelo observador, na correria do dia a dia, na forma como absorvemos e compreendemos o mundo. Apresento assim, estes Quadros Sonoros, janelas para possibilidades de criação, o jogo da arte na vida.

Essa pintura é uma canção e foi feita a partir dos gestos gerados no meu corpo ao ser estimulado pela escuta. Chama-se Peixe-Boi, composta por Maiara Moraes e Rogério Santos, e virou a capa do single.

3

**PERFOR-
MANCE E
RITUAL**



"A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável."

(Lispector, 2005, p. 121)

Esse quadro nasceu de um encontro com a pianista, compositora e professora Thaís Lima Nicodemo, a convite do Instituto de Artes da Unesp em novembro de 2021 – segundo ano da pandemia de Covid-19. O duo com a Thaís tem uma trajetória antiga e, ao longo dos anos, estabelecemos uma maneira de nos relacionarmos com a música e com nossas vidas – vidas que se entrelaçam entre as salas de aula, mesa de bar, shows, teses, congressos, casamento, rupturas, filhos, gravações, artigos, ensaios, viagens e silêncios. A nossa música nasce da amizade e das trocas de experiência. No momento do convite, nosso duo estava afastado por conta da pandemia e existia um desejo de reencontro. Preparar essa apresentação foi revisitar nosso caminho juntas, alinhando o passado aos nossos impulsos presentes.

Na ocasião do encontro havíamos compartilhado nossas impressões sobre um documentário que descreve a vinda da performer Marina Abramović ao Brasil para um encontro com diversos xamãs, gurus e líderes religiosos, na procura da cura para questões de saúde física e emocionais, respostas para questões existenciais, mas, principalmente, experiências profundas no limiar entre consciência e inconsciência, vida e arte. Assim como os rituais são repletos de camadas sonoras, a performance musical incorpora inúmeros rituais. Talvez ser ou não ser um ritual estaria ligado à intenção da prática? Nós duas concordamos que o fazer musical transforma a nossa experiência de tempo e nos desloca da realidade

Ritual, 2021

Desenho, carvão e acrílica

100 x 80 cm

desperta e que essa sensação é mais intensa durante processos de criação. Dessa conversa nasceu a ideia de dialogarmos com o trabalho da Marina.

De todo o processo com a Thaís, da performance que criamos a partir do documentário e de como esse mergulho nos afetou, surgiu o desejo de pesquisar o universo dos rituais e suas fronteiras com a arte da performance. Antes de entrar no tema propriamente dito, senti a necessidade de apresentar o trabalho do duo e apresentar o roteiro que criamos para a aula espetáculo do Simpósio sobre improvisação. Esse roteiro revela processos diversos de criação musical do duo ao longo dos anos e apresenta possibilidades de improvisação e suas aplicações.

DUO – SIMPÓSIO SOBRE IMPROVISÇÃO (SIM)

O duo com a pianista Thaís Lima Nicodemo se iniciou em 2009 e vem se transformando ao longo dos anos, de acordo com o fluir da vida de cada uma. Trata-se de um projeto que começou com o objetivo de interpretar canções consagradas da música brasileira e que hoje está voltado às nossas composições e às práticas criativas, abraçando a perspectiva feminista e a produção das mulheres compositoras, arranjadoras, produtoras e instrumentistas. Referente às práticas criativas, investigamos principalmente a improvisação livre e o diálogo com as demais linguagens artísticas.

A convite do PIAP, grupo de percussão do Instituto de Artes da UNESP, fomos chamadas em novembro de 2021 a participar do 3º Simpósio sobre Improvisação

(SIM), com uma palestra-espetáculo a ser realizada de forma remota, devido à pandemia de Covid-19. O tema era “Improvisação e Procedimentos Performáticos”.

Decidimos que, mesmo o evento sendo on-line, estaríamos juntas e faríamos as apresentações musicais prioritariamente “ao vivo”. Naquele momento (outubro/novembro de 2021) os encontros presenciais ainda eram poucos e as atividades musicais aconteciam de forma tímida, seguindo os protocolos de distanciamento. Os raros momentos que tínhamos na presença eram especiais e traziam um significado maior de alegria, de valorização à vida, de esperança, porém, ainda pairava o medo da doença. Como sociedade vivíamos algo coletivo, intenso, tendo de um lado a dor e o luto, e do outro, a sensibilidade aflorada, a compaixão e a solidariedade. Estes sentimentos paradoxais constituíram a performance. Os sons e as cores nasceram deste ambiente em que estávamos inseridas e são uma forma de assimilação e expressão dessa realidade. Fazer uma live é estar sozinha, porém, com muita gente. É compartilhar o tempo e não o espaço, não ter certeza da presença e imaginar muito mais do que perceber.

Fizemos toda a parte de escolhas e planejamento por meio de ligações telefônicas e mensagens de texto. Desenhamos, assim, um roteiro a partir das múltiplas possibilidades de improvisação que identificamos no nosso trabalho, intercaladas com as nossas biografias. Escrever o roteiro tendo em mente essa perspectiva nos trouxe à consciência as diversas possibilidades das práticas de improvisação, bem como o modo que elas surgiram e se desenvolveram ao longo do tempo. Escolhemos exemplos musicais que pudessem ilustrar as quatro formas do improvisado que observamos.

² Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RMstTy4y2eY>. Acesso em: 29 jan. 2023.

IMPROVISACÃO COMO AQUECIMENTO

Temos por costume começar nossos ensaios com uma improvisação para nos conectarmos com o momento presente, com a música e aquecermos o corpo. Essa prática se tornou um pequeno ritual de iniciação e foi feito por nós antes do início da live.

IMPROVISACÃO COMO PROCESSO DA CANÇÃO

Por vir de um universo instrumental, Thaís traz de forma mais interiorizada a dinâmica do improviso como parte da forma musical, prática que se tornou frequente e que me incentivou também a improvisar – um improviso proveniente da linguagem do jazz, pautado na presença de um campo harmônico definido. Nosso repertório sempre fez uso deste recurso tanto nas canções como e principalmente nas peças instrumentais onde a participação vocal se dá por meio de vocalises. Para exemplificar esses dois processos, escolhemos uma canção do compositor peruano Carlos Franco chamada Q'uentesito (passarinho). A canção possui uma forma simples, com dois temas (A e B) e pode ser harmonizada com apenas dois acordes. Gostamos de começar o show com ela de forma livre e aos poucos a canção vai se apresentando. Assim fizemos no simpósio.

IMPROVISACÃO COMO PRÁTICA

A terceira característica que pontuamos é a improvisação como processo de composição e criação de arranjos. Como exemplo, escolhemos *Crisálida*³ e *Memorial Covid nº 1*, dois projetos bem distintos mas que se utilizam da improvisação como processo. *Crisálida* é a canção que dá nome ao nosso álbum autoral de 2019 e foi composta em conjunto. Primeiro, Thaís trouxe um ostinato e eu improvisei melodias sobre ele até que uma se fixasse. Na sequência, propus uma continuação melódica e a Thaís harmonizou improvisando e experimentando acordes até fixarmos uma forma.

A videoarte *Memorial Covid nº 1* foi feita a partir de camadas improvisadas e sobrepostas. Recebemos um convite em dezembro de 2020 para participar do evento “Por um memorial da COVID-19”, promovido pelo Centro de Humanidades Digitais do departamento de história da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Por se tratar de algo que vivíamos coletivamente, porém de forma individual, optei por abrir o convite para um collab nas redes sociais, lançando a seguinte pergunta: o que você deixaria registrado para as gerações futuras em um memorial da pandemia? Recebemos dezenas de respostas. Escolhi algumas, gravei em áudio e enviei para a Thaís, que improvisou – ou, como ela descreve, “reagiu” às falas em um take único. Eu recebi a gravação do piano e somei as vozes, também improvisadas. As imagens do vídeo foram de gestos improvisados a partir do material musical. Nasceram três vídeos curtos

³ A música *Crisálida* pode ser ouvida nas plataformas digitais, gravação de 2019. Distribuição: Tratore.

⁴ Vídeoarte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E-WXkibLI30>. Acesso em: 29 jan. 2023.

que integraram a apresentação do congresso. Nesse processo de criação, temos camadas improvisadas sobrepostas e editadas, ou seja, há um trabalho de “composição” do material de áudio e vídeo para chegarmos à forma final.

IMPROVISAÇÃO EM DIÁLOGO

Este campo da criação em tempo real é o que tem despertado maior interesse nas nossas pesquisas de duo, e foi justamente para esta prática que dedicamos maior tempo de preparação e apresentação. Optamos por uma performance de linguagem artística híbrida, piano, voz e pintura, inspirado em uma experiência compartilhada: o documentário sobre a performer Marina Abramović *The Space In Between*, de Marco Del Fiore (2016). Das nossas conversas sobre o documentário, da maneira como fomos afetadas, das relações que criamos cada uma a partir da sua própria biografia, escolhemos um “frame inspiração” onde Marina está de branco, sentada em uma cadeira de frente para o horizonte da chapada diamantina. O objetivo era expressar sonora e visualmente esse instante congelado, porém, dilatado pelas reflexões acerca do documentário.

Da participação no simpósio e da reflexão posterior para a escrita do texto, surgiram três vetores:

1. a experiência vivenciada pela Thaís e como ela construiu essas camadas sonoras ao piano a partir da compreensão de mundo dela;
2. a minha experiência e como eu criei visualmente a relação entre a compreensão do filme e a música que Thaís compunha;

3. a resultante da performance em duo, como ela nos afeta, como afetou o público e as trocas que ocorreram no diálogo pós-performance.

Olhar o quadro pronto me traz de imediato a sensação da experiência. Não apenas do momento da performance, mas de todo o ambiente que vivíamos, das conversas, do tempo que levei para organizar a sala, dos sentimentos que me preenchiam e do impacto com a obra e a vida de uma artista que me desperta um misto de fascínio com estranhamento.

Filtrando essas tantas camadas, cheguei às seguintes questões: performance estética versus performance ritual, onde elas se encontram? Quais seriam os pontos de intersecção e como podemos tecer relações entre elas?

Este capítulo recorre sobre isso, com múltiplas digressões, fatos biográficos e leituras articuladas descritas por camadas.

PRIMEIRA CAMADA

The Space In Between - Marina Abramović and Brazil, traduzido para o português como *Espaço além*, é um documentário de Marina Abramović dirigido e roteirizado por Marco Del Fiol, filmado no Brasil em 2015 e lançado um ano após.

Nas palavras da Marina, viver no “entre” (*between*) é quando “abandonamos os hábitos e nos abrimos totalmente ao destino” (frase retirada do documentário). A artista e performer busca por lugares místicos do Brasil, pesquisando comunidades espirituais, pessoas e lugares místicos. O filme faz um registro etnográfico enquanto observa os processos de apropriação artística e humana de Marina. Não deixa de ser também um relato autoetnográfico de seus processos de criação, uma vez que se relaciona diretamente com a produção das performances e os processos de criação da artista. Dentre as comunidades visitadas, estão: os rituais do Vale do Amanhecer, o xamanismo na Chapada Diamantina, o candomblé na Bahia, as curas do médium João de Deus e os cristais de Minas Gerais. Essas experiências dispararam e nos revelam uma outra viagem, pessoal, interna, repleta de descobertas, dores e transcendências. O documentário apresenta um caráter de auto-*mise-en-scène*, onde a pessoa filmada produz a si mesma. Em alguns trechos, Marina chega a perder o controle, como, por exemplo, ao ingerir chá de ayahuasca em um ritual xamânico na Chapada Diamantina. Após algumas horas, ela passa muito mal, tem alucinações por horas e tudo está registrado. São cenas fortes e causam desespero no espectador – ao menos foi o que senti. Tirando esses momentos, na maior parte da narrativa, Marina gera uma imagem intencional de si para as câmeras.

Marina Abramović é conhecida pelas suas performances questionadoras, provocantes que transitam entre diversos limites. Limites do corpo, limites da arte, limites sociais, sempre nas fronteiras entre vida e arte e entre artista, público e obra. A arte da performance questiona justamente esses espaços de ruptura e faz do artista a própria arte.

O que é arte? Para mim, se encararmos a arte como alguma coisa isolada, alguma coisa sagrada e separada de tudo o mais, isso significa que ela não é vida. A arte deve fazer parte da vida. A arte tem que pertencer a todos. (Abramović, 2017, p. 284)

Nas palavras do antropólogo britânico Victor Turner: *“Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse”*. Vida, depois de tudo, é tanto uma imitação de arte como o reverso (Turner, 1982, p. 72).

No documentário, além de cenas de uma natureza abundante, entramos em contato com muita dor. Corpos que sofrem, corpos que se curam de dores físicas e emocionais. Acompanhamos ritos de passagem e de transformações de estado de consciência. Muitas emoções afloram dessa experiência como espectadora, tanto pela narrativa dos rituais quanto por ser arte e promover também uma transferência de estados. Uma das perguntas trazidas pela Marina no filme e na sua trajetória biográfica é: como podemos ampliar a consciência através da arte? Reconhecendo também o “papel da performance enquanto mediadora de transformações humanas” (Cordovil, 2020, p. 9).

No filme, é estabelecida desde o início a relação entre ritual e arte, um limite explorado até as últimas consequências, até que a performer perca a total consciência de si e do corpo, como no ritual envolvendo o ayahuasca e todas as reflexões que se sucederam após a experiência.



Figura 1. Frame do documentário The Space In Between - Marina Abramović and Brazil

SEGUNDA CAMADA

Após ver o filme, fiquei com a impressão de ter o contexto todo ressoando em mim. A imagem só me fez recordar e refletir sobre a performance enquanto ritual estado de presença e transformação de estados, onde a artista é a obra de arte e o movimento faz parte da obra. A linha do horizonte no frame do filme me influenciou muito. Um limite, uma divisão entre dois mundos, um sólido-terra e um atmosférico-ar. Um lado aquilo que conseguimos perceber com nossos sentidos e o outro, um mundo oculto aos olhos também representado por dois elementos diferentes: o carvão e a tinta aguada.

Marina se coloca como observadora. Ela simplesmente está lá. Faz parte da paisagem ao mesmo tempo que interfere nela. Ficamos à espera de que ela se movimente, mas, aparentemente, nada acontece. Como diria Guimarães Rosa em seu conto O espelho, “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (Rosa, 1988, p. 65). Um exercício de estar vivendo o momento presente, experiência direta da realidade, prática muito adotada em filosofias orientais como o Zen budismo e muito revisitada pelas performances da década de 1960 por movimentos como o Fluxus.

Comecei com a linha do horizonte em carvão. O carvão no papel se manifesta sonoramente somando aos sons do piano, causando uma espécie de ruído. O aspecto mais etéreo está no céu azul e rosa e contrapondo com o verde da chapada. Do carvão para a tinta existe uma transição de estados do sólido para o aquoso, do controle do traço para o fluir da tinta. Os gestos corporais seguiam os gestos sonoros da Thaís. Estes gestos no papel eram mais relevantes do que os aspectos relativos à forma e à composição

estéticas. Desliguei-me do fato de estarmos sendo vistas e o tempo parou. A música acabou por construir um final.

É sempre doloroso terminar.

(Impressões minhas pós-performance)

A partir dessa imagem, fiquei pensando em um acontecimento sonoro espacializado no centro, então eu comecei na região central do piano, imaginando a Marina no meio da cena, introspectiva. Depois, pensei num movimento de oposição a essa imagem estática, criando movimentos que representassem os coqueiros, com sons pontuados, espalhados. Busquei recriar em sons a imagem. Depois, me direcionei para a região grave do piano, pensando na chapada, na sua linearidade, na sua densidade e, em seguida, o céu, as nuvens, tentando recriar a imagem por meio de camadas sonoras, dando diferentes especialidades a elas. Sempre voltava ao centro, à Marina, pensando no olhar dela de observadora, vendo de dentro, e eu, olhando de fora, procurando expandir desse núcleo onde está a Marina para fora do quadro... a minha sensação é que eu podia ficar horas e horas tocando, poderia ser algo sem nenhuma previsão de final.

(Impressões pós-performance por Thaís)

sobre improviso:

Eu tento me desprender de tudo que tenha a ver com linguagens e pensar mais em sons. Me distancio da ideia de progressão de acordes ou de fazer algo que eu já saiba como vai soar, que estou esperando. Ao contrário, busco uma experiência relacionada com o som e a imagem que serviu de inspiração, deixando de lado ideias preconcebidas ou referências musicais que eu já tenho. A improvisação livre leva a gente para um lugar de expressão, de expressividade que frequentemente não conseguimos alcançar com o repertório que estudamos, por exemplo. Eu me realizo muito mais fazendo isso que a gente está fazendo agora do que tocando uma música que eu tenha um extremo domínio, porque essa sensação de liberdade, de descontrole, de você poder trilhar qualquer caminho e se expressar de uma forma mais autêntica é uma experiência muito rica.

(Impressões pós-performance por Thaís)

TERCEIRA CAMADA

Entendemos os ritos como ações determinadas de caráter repetitivo, uma prática que pode se tornar um hábito ou rotina. Podem acontecer em ciclos curtos ou longos de tempo. Um ritual seria a realização destes ritos, podendo ou não estar atrelado a uma religião, mas comumente faz alusão a algo solene.

Em uma de suas definições sobre performance, o professor norte-americano Richard Schechner desenha uma relação muito interessante da arte com os rituais:

De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações (...) Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. (Schechner, 2012, p. 49-50)

Essas ideias me levaram a refletir sobre como a prática musical em si é plena de rituais. Seja o estudo cotidiano em inúmeras repetições como mantras em formas de escalas, exercícios ou repertório, sejam os dias de concerto. O momento de montar um instrumento, o aquecimento, os três sinais do teatro, a performance, limpar e guardar. Dos momentos na coxia que antecedem o som até a recepção de abraços no camarim, estes rituais fazem parte da vida do músico. Algo mágico acontece enquanto tocamos ou ouvimos, algo oculto aos domínios da razão. O tempo é suspenso, os sentidos se ampliam e somos tomadas por sentimentos. Existem

fatores científicos sobre os processos químicos e biológicos que acontecem no corpo dos seres vivos, mas que não me interessam para esta pesquisa, já que o motivo principal que faz a grande maioria das pessoas ouvir música é justamente o prazer e a transformação que ela nos causa, não necessitando do uso intelectual do pensar nem de conhecimentos científicos específicos para viver profundamente essa experiência. É um espaço no qual temos menos ou nenhum controle e onde nos permitimos que as emoções aflorem.

Esta vivência pode ser bem comum em cultos religiosos. E é interessante notarmos que desde os tempos remotos até a contemporaneidade a música faz parte dos ambientes místicos e religiosos, já que uma das suas funções primevas é certamente alternar estados de consciência, seja para criar um elo com entidades ocultas, com os membros da própria comunidade ou com o mais profundo inconsciente.

Tanto um ritual quanto uma performance podem alterar estados de consciência, suspender a sensação de tempo e embaralhar as funções sociais por quebrarem, mesmo que por um curto período, os hábitos ordinários (o fluxo do cotidiano).

Embora a performance seja um campo de múltiplas compreensões, essa quebra do fluxo cotidiano ou este deslocamento do ego é, segundo Schechner, a convergência de todos os tipos de performances: “Atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos – todos treinam e/ou ensaiam para, temporariamente, ‘deixar a si mesmos’ e ser inteiramente ‘aquilo’ que estejam performando” (Schechner, 2012, p. 71-72).

Esses procedimentos de suspender e reorganizar padrões sociais se contrapõem com a vida ordinária, em que as pessoas, na palavras do antropólogo, “cumprem

os seus destinos”. São encontrados nas performances estéticas, em rituais religiosos ou místicos e em certos rituais profanos. No carnaval brasileiro, por exemplo, existe uma supressão das normas sociais, uma autorização de se despir de padrões, buscar outras máscaras e outras roupas, permitir a exacerbação da felicidade, quebrar as rotinas condicionadas pela sociedade na possibilidade de liberdade extrema e se autorizar a violar regras pessoais e sociais. Assim bem demonstram as letras das canções carnavalescas:

*Quando o ano acabar
fevereiro raiar
vou rasgar a minha fantasia
Vou pular, vou ser eu
vou cantar, vou ser eu
vou sorrir, vou ser eu
Vou morrer dentro da folia*
(Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza/ Palhaços e Reis)

*Mas é Carnaval!
Não me diga mais quem é você!
Amanhã tudo volta ao normal.
Deixa a festa acabar, deixa o barco correr...*
(Chico Buarque / Noite dos mascarados)

*Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações saudades e cinzas
Foi o que restou*
(Carlos Lyra e Vinícius de Moraes /
Marcha da quarta-feira de cinzas)

O ritual como uma reelaboração simbólica da sociedade conduz ao termo do antropólogo Victor Turner de uma “Antiestrutura Social”, mesmo que momentânea. A vivência compartilhada conduz a um sentimento de pertencimento. “O ritual gera o sentimento de igualdade e união entre os indivíduos, uma vez que a própria noção de status não se aplica àquele momento” (Damasceno, 2019, p. 84).

Nesse caso, o acontecimento é algo compartilhado, embora a experiência, tal qual definida por Jorge Larossa (2014, p. 40), “é sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso como a própria vida”. Pessoas que compartilham do mesmo acontecimento podem ter experiências opostas.

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. (Larossa, 2014, p. 32)

O acontecimento compartilhado gera cumplicidade.

Mas se existem tantas possibilidades de compreensão acerca da performance, em que circunstância a praxe se distingue ou se aproxima de um ritual? Nesta lógica, Schechner analisa a partir de algo que antecede qualquer ação, ou seja, o motivo. Qual é a função e finalidade do acontecimento? Oferecer uma experiência de transformação ou dar prazer e preencher o tempo? O motivo que conduz à performance pode estar mais próximo ao de provocar uma transformação, uma catarse, uma epifania, ou se aproximar do entretenimento. O antropólogo nomeia estas funções de “eficácia e entre-

tenimento". O sentido da palavra eficácia diz respeito a um resultado final, fruto de uma transformação. O autor afirma que essas funções não são segregadas: ambas são simultâneas, embora ocorram com maior ou menor intensidade, dependendo do evento e do propósito. Existem e coexistem elementos da performance artística em um ritual e vice-versa. "Eficácia e entretenimento não são opostos, mas parceiros de dança, cada um dependendo contínua e ativamente da relação com o outro" (Schechner, 2012, p. 82).

Esmiuçando ainda mais essa relação, Schechner⁵ elaborou o seguinte:

EFICÁCIA / RITUAL

1. resultados
2. ligação ao(s) outro(s), transcendente
3. tempo intemporal – o eterno presente
4. performer possuído, em transe
5. virtuosismo pouco desempenhado
6. comportamentos/roteiros tradicionais
7. transformação do eu possível
8. audiência participa
9. audiência acredita
10. crítica desencorajada
11. criatividade coletiva

X

ENTRETENIMENTO/ PERFORMANCES ARTÍSTICAS

1. para se divertir
2. foco sobre o aqui e o agora
3. tempo histórico e/ou agora
4. autoconhecimento do performer em controle

5. virtuosismo fortemente valorizado
6. roteiros e comportamentos novos e tradicionais
7. transformação do eu improvável
8. audiência observa
9. audiência aprecia, avalia
10. crítica floresce
11. criatividade individual

Fica clara a ambiguidade e o amálgama das funções. Seguindo esse pensamento, a performance realizada com Thaís na UNESP estaria no lado da performance artística, embora tenha sido inspirada em múltiplas vivências ritualísticas de um documentário que transita entre os dois polos. Ainda em relação a esta díade, ocorre uma terceira camada relacionada ao motivo da performance: o simpósio em si. Nosso público era formado por jovens estudantes de graduação em música e nós somos docentes. O nosso propósito era instruir, mesmo que no formato de trocas de experiência. Podemos ainda refletir que instruir ou educar é promover uma mudança de pensamento, uma transformação, e isso se revelou nas falas dos participantes.

Nessa linha, ou nesse “entre” ritual e performance, encontra-se a atuação da Marina Abramović. Um limiar entre atuação e experiência pura, entre arte e documentário, entre vida e performance, criando uma espécie de jogo. A minha experiência como espectadora transitava entre uma entrega à experiência e sua racionalização. Como se eu quase entrasse no transe, mas despertasse

⁵ Nota do autor sobre a tabela: A díade eficácia/ritual e entretenimento/estética da performance. Embora descrita como binária, a imagem deve ser lida como contínua. Existem muitos degraus conduzindo essa rede de um ponto a outro, de “metas” a “diversão”, de “criatividade coletiva” a “criatividade individual”, e assim por diante. (Schechner, 2012, p. 81).

novamente para o estado de vigília. Eu estava vivendo *"in-between"*.

Outro aspecto relevante é sobre transformar um ritual em performance estética e os riscos a que estão sujeitadas as performances religiosas ao serem transferidas para o palco, como um espetáculo musical estético ou comercializadas. As ações podem ser idênticas, embora o motivo seja completamente diferente. Sobre este tema, Schechner aponta para o risco de se perder o "espírito" e sentido místico de religião ou cura tornando-se um produto, "um fino corpo de aparências". Pessoalmente, eu não sinto essa nas performances e documentários da Marina, mas vejo esse fenômeno acontecer com frequência na cultura popular brasileira. Deslocando o motivo, a experiência muda. Isso não necessariamente é algo ruim, mas ao analisar performance e ritual no contexto contemporâneo, não tem como não olhar para essas questões.

Um parênteses nesta narrativa. Por um tempo, fui frequentadora dos Maracatus que aconteciam na cidade de São Paulo. De fato é fascinante participar de um cortejo, sentir a vibração das alfaias no corpo todo, pulsar o corpo no passo da dança por horas. Dá uma sensação de supressão da realidade somada a uma alteração fisiológica causada pela atividade intensa do corpo físico. Eu acreditava que aquilo era um ritual, já que promovia uma mudança de estado. Porém, alguns anos depois tive a experiência de ir à Recife e conhecer os Maracatus "originários", em especial o Nação Maracatu Estrela Brilhante de Recife (PE). Fui algumas semanas antes do carnaval, data em que acontecem os cortejos. A primeira vez que pisei na sede do Estrela percebi as velas, as oferendas, os cheiros de incenso misturados à água de cheiro e comida em meio a muita gente. Muita gente em estado de silêncio e respeito, especialmente na pre-

sença da Rainha Marivalda Maria dos Santos, a figura central tanto no sentido religioso quanto de liderança da Nação Estrela. Nesse ambiente de respeito se davam os rituais religiosos – esses eu não pude vivenciar, pois apenas quem faz parte do Estrela tem permissão. As expressões religiosas ligadas ao Maracatu possuem matrizes africanas e indígenas, dentre elas o “Xangô ou Candomblé (religião de matriz africana), a Jurema Sagrada (de origem indígena) e a Umbanda, formada por um forte sincretismo entre catolicismo, Candomblé, práticas indígenas e espiritismo Kardecista” (Ferreira, 2013, p. 2). Essa experiência me mostrou que o Maracatu não é uma manifestação musical segregada da religião. Tudo no Maracatu tem sentido e significado. Cada gesto, figurino, instrumento, canto, tinha uma qualidade muito diferente da que eu havia vivenciado em São Paulo, não só pela maestria dos músicos, mas pelo sentido ao realizarem aqueles gestos.

A música dos Maracatus não apresenta uma única forma de discurso, mas sim variados discursos. O resultado é que ao invés de ser simplesmente uma manifestação folclórica, a música dos Maracatus é um processo através do qual o grupo constrói e reinventa um passado histórico e sua própria identidade. (Cunha, 2009, p. 218)

Além da manifestação surgir de uma sobreposição de diferentes práticas e culturas, segundo Cunha (2009, p. 217), esses múltiplos sentidos ou discursos do Maracatu “contêm significados muito mais profundos que as visões dualistas de tradição vs. modernidade e autenticidade vs. Comercialismo”. Assim, as performances são “uma maneira de posicionamento na sociedade sendo a estratégia que essas pessoas encontram para construir ou reinventar o senso de pertencimento coletivo” (p. 217).

Além desse ensaio, pude acompanhar alguns cortejos. Um deles se chama “A noite dos tambores silenciosos” e acontece na madrugada da terça-feira de carnaval, no Pátio do Terço, centro histórico de Recife. Nesse espaço ocorre um grande encontro das nações. À meia-noite os tambores silenciam e as luzes são apagadas. Um silêncio reverencial precede preces e cantos. São minutos de suspensão do tempo de conexão consigo, com as nações e com a tradição que perpetua por gerações. O Maracatu é ao mesmo tempo ritual e performance artística.

Pude vivenciar que as manifestações do Maracatu que acontecem em Pernambuco e em São Paulo possuem características em comum por serem movimentos de construção de um senso de coletividade, porém abarcam funções distintas. Os cortejos realizados em São Paulo possuem predominantemente a função estética, mantendo a aparência do ritual pernambucano. Eles são importantes para a ampliação cultural e muitas vezes se tornam porta de entrada para quem, assim como eu, se interessa em conhecer mais da nossa cultura e origem.

A estética pós-moderna e pré-moderna coexistem juntas e grupos sociais ou subculturas pegam emprestado e se apropriam de diferentes tempos e espaços com o intuito de rearticular esta estética para dar-lhe novos significados em suas formas de expressão. (Cunha, 2009, p. 217)

Nesta coexistência ou colagens de sentidos que remontam tradições antigas, leituras do cotidiano, performance como ritual, improvisação livre e hibridismo das artes, transitamos nesse quadro. Alguns destes temas serão aprofundados em outros capítulos, a partir de outras experiências.

4

PINTU-
RA EN-
QUANTO
OBJETO
SONORO



Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna a obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total, seu tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas pólos de um só processo, o processo cósmico, mistério primeiro de que a obra de arte é exemplo. (Oiticica, 1986, p. 21)

“Acho que ela [a pintura abstrata] deveria ser apreciada da mesma forma que música” (Pollock apud Karmel, 1999, p. 21).

Rio Sonoro, 2022

Desenho, carvão e acrílica sobre tela
90 x 60 cm

Gravação realizada em 05 de maio de 2022, Lami USP.

Instrumento e materiais utilizados: saxofone alto, tela de pintura, pincéis, tinta acrílica e carvão.

Perseguindo as inquietações relativas à interação entre pintura e música em ato de criação simultânea, convidei o músico, professor e compositor Rogério Costa para atuarmos em um duo de saxofone e pintura. Seria minha primeira experiência com um instrumento melódico solo em uma proposta inicial de focar com mais precisão um único acontecimento (o que não se realizou totalmente, pois o saxofone apresenta uma gama enorme de sonoridades, assim como a tela e o próprio ato de pintar). Minhas experiências anteriores com o eixo investigativo para esta pesquisa haviam sido realizadas junto à Orquestra Errante e de forma remota, pela plataforma Zoom. Nelas, havia uma maior variedade de timbres que me possibilitaram escolher o som ou gesto sonoro para fixar no quadro, além dos desafios da própria plataforma que selecionava ou silenciava alguns sons tidos como ruídos, sendo impossível fazer uma mixagem mais democrática. Ou seja, o que eu ouvia passava pelo crivo dos computadores de cada integrante, pela qualidade ou falta dela nos equipamentos de captação e transmissão e pelo filtro da minha caixa de som. Cada integrante do grupo percebia e ouvia uma música completamente diferente, e apenas a vivência do encontro era comum. Desta forma, eu estava curiosa para entender como seria essa nova dinâmica presencial em duo, estando na presença e interagindo com todos os sentidos.

Para termos uma melhor qualidade de áudio, realizamos essa performance no estúdio Lami, estúdio de gravação do departamento de música da ECA, tendo por técnico de gravação o músico Pedro Paulo Santos. Além da microfonação do saxofone, posicionamos um micro-

fone atrás da tela para captarmos os possíveis sons do ato de pintar.

A proposta era de performarmos juntos, a partir da linguagem do improviso livre, em um espaço de mútua afetação. Tanto a pintura inspirava o som quanto era inspirada ou provocada por ele. Decidimos que se chegássemos a uma proposta de fim de sessão e ainda houvesse espaço na tela e disposição interior da nossa parte, faríamos um breve silêncio e recomençaríamos criando uma segunda camada, tendo como base a primeira – ou seja, Rogério estaria de fone, improvisando não apenas com a pintura do momento presente, mas com a primeira camada gravada anteriormente por ele. Assim, realizamos duas camadas que chamarei de Movimentos. Como o primeiro movimento teve duração de 15 minutos, o segundo acabou se limitando também a essa medida. Isto é, tínhamos um limite temporal para a nossa segunda improvisação, além do limite espacial dado pelos microfones e câmeras de vídeo que restringiam possíveis movimentações⁶.

Toda improvisação que se dispõe a ser livre de qualquer linguagem idiomática está aberta a imprevistos e descobertas. Esta performance foi acometida por acontecimentos que não estavam sob nosso controle, que moveram nossos desejos por outros caminhos e que trouxeram soluções criativas. É justamente sobre estes desvios da proposta inicial que eu gostaria de colocar foco, tendo como ponto de partida a conversa que tivemos logo após a performance. Da conversa surgiram novas reflexões, bem como do ato de rever e analisar a gravação.

⁶ Esse material gravado foi editado por mim e está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UZB58oBPIsA>. Como o áudio do segundo improviso foi gravado sobre o primeiro, optei por colocar um quadro ao lado do outro. Do lado esquerdo está o primeiro movimento e do lado direito, o segundo.

Foi a primeira vez que realizei esta performance com apenas um músico. A principal diferença de estar com mais gente improvisando e com maior oferta de materiais sonoros é poder escolher com quem se quer interagir. No começo, estranhei um pouco, mas depois me senti muito conectada aos movimentos trazidos por Rogério. Como em toda improvisação, houve instantes de profunda conexão e outros, de desligamentos. Às vezes eu caminhava sozinha, ou não seguia exatamente o gesto sonoro. Apenas sentia a presença do Rogério e continuava de uma forma um pouco mais independente. Esses movimentos de união e distanciamento também estavam nos nossos horizontes e não existia uma necessidade de caminharmos juntos o tempo todo. Bastava compartilhar a presença, a intenção e o ato de performar, ou estado de performance.

Uma das descobertas mais significativas para mim foram os sons que o ato de pintar manifestou, afetando minhas emoções e abrindo novas possibilidades de performar. Anteriormente eu solicitei ao técnico do estúdio, Pedro Paulo Santos, para colocar um microfone atrás da tela para captar o traço do carvão. Mas eu não imaginava os sons que apareceriam no decorrer da improvisação.

ROTEIRO DAS DESCOBERTAS SONORAS

POTES DE TINTA COLIDINDO

PINCEL NO POTE DE TINTAS

(SOM DE TILINTAR LIGEIRAMENTE AFINADO)

SOM DE LAVAR O PINCEL NA ÁGUA (SONORIDADE MAIS PRÓXIMA DE TEXTURA E NÃO TÃO DEFINIDA OU NÍTIDA)

SOM DO PLÁSTICO DE COBERTURA DE PROTEÇÃO NO CHÃO, AO ME MOVIMENTAR (O QUE ACONTECE COM FREQUÊNCIA JÁ QUE TENHO QUE CARREGAR O PINCEL DE TINTA OU PEGAR ÁGUA, OU ATÉ MESMO A EXTENSÃO DO MEU MOVIMENTO CORPORAL PARA PINTAR)

SOM DA MÃO ESFREGANDO A TELA

DIFERENÇAS SONORAS RELACIONADAS A INTENSIDADE DE PRESSÃO NO PINCEL

SOM DO TRAÇO COM CARVÃO

SOM DO PINCEL ESFREGANDO

SOM DO PINCEL PERCUTIDO

Esse novo recurso sonoro na pintura me deu a possibilidade de atuar simultaneamente com as duas linguagens artísticas. Senti uma alegria em poder participar de forma sonora. Na verdade, senti mesmo uma espécie de alívio. Não que eu não me sentisse confortável pintando, mas, ao emitir um som, percebi o quanto o universo sonoro é caro e necessário para a minha expressão como artista. Com o som, senti que a performance se intensificou, como se eu pudesse mergulhar no quadro. Percebi também o quanto a minha respiração se intensificou, ampliando os movimentos corporais e gerando sons. Meu corpo agora era movimento e som na tela.

Olhando para a tela agora, percebo que está muito interessante esteticamente, mas na hora que eu estava fazendo era o som do plástico o som do cabo do pincel no prato de mistura das tintas ou nos potes e a própria tela que se tornou um tambor, já que é um tecido esticado feito pele. Quando descobri esse som, eu disse: “nossa! agora que tem música eu posso brincar!” Eu me senti mais autorizada, por ser a minha linguagem principal.

Esse trecho retirado da nossa conversa logo após a performance, enquanto tudo fervilhava e as emoções estavam mais à flor da pele, demonstra a descoberta da ampliação do gesto – seja em movimento, em traços e cores ou sons. Ainda sobre o movimento estendido: o que eu percebi desta experiência e percebo cada vez mais é que além do quadro, o corpo diz mais para mim. Eu sinto a música no meu corpo e a partir dos estímulos e do movimento sugerido eu vou para a tela. Mais do que traços e cores. É como um se liberar de critérios estéticos e registrar o corpo que pulsa.

A segunda vez eu senti que eu estava mais junto... por já estar mais aquecida e principalmente por ter encontrado o som da tela.

ROGÉRIO COSTA

Rogério relata que foram duas experiências completamente distintas uma improvisação da outra. Na primeira improvisação, ele estava interagindo com a pintura e os movimentos do meu corpo. Na segunda, além de interagir com o quadro, ele também interagiu com a gravação anterior. Nas palavras dele:

A primeira eu interagi muito mais com o seu gesto... você indo pra baixo, fazendo linhas... Eu vi pouco em termos do quadro ele mesmo, cores e traços, interagi mais com os seus sons (sons produzidos pelo ato de pintar), os seus gestos e os seus sons. Da segunda vez, você não estava ouvindo nada do que eu estava ouvindo. Eu estava ouvindo muitas coisas. Eu estava interagindo com o meu passado e que tinha a ver com o que você já tinha feito.

Sobre o segundo movimento, a sobreposição, Rogério afirma ter se conectado muito mais com “ele mesmo” do que com a pintura e o ambiente do estúdio. “A minha atenção foi muito mais para o som”, complementa. Porém, por estar de fone, ele podia ouvir claramente os sons captados pelo microfone que estava atrás da tela. Essa experiência o levou para a interação com o universo sonoro, bem mais do que com o visual, fato que podemos notar claramente ao ver o vídeo da performance (raramente ele olha para a tela).

Eu interagi bastante com o seu som e menos com as cores e o quadro.

A meu ver, dois fatores conduziram a essa experiência. Apesar de colocarmos o microfone na tela, não nos preocupamos em experimentar as possibilidades sonoras

e o volume da captação. O som da tela acabou por representar a interação com a pintura. O segundo fator foi o posicionamento do Rogério na sala. Ele estava de lado, quase de costas para a tela, e por estar microfona- do não podia se movimentar, o que não favoreceu tanto o encontro.

Em primeiro plano, posso concluir não ser o visual o mote principal da performance – e sim, o sonoro e os gestos.

Talvez tivesse sido uma outra interação se você também estivesse com fone e você também estivesse ouvindo os nossos passados.

Estávamos vivendo experiências distintas durante a performance do segundo movimento. Rogério interagiu mais com o passado ou algo que não estava mais sendo criado no momento presente e eu interagi apenas com o momento presente, embora o meu momento presente fosse criado pelos sons do Rogério – e, neles, presente e passado eram um único fluxo sonoro.

De qualquer forma a gente está junto. Tem várias formas de se estar junto. A gente pode estar juntos sincronizados, dessincronizado, assimétricos...

Na realidade eu estava ouvindo o meu passado e o seu presente, no meu fone eu ouvia o meu som passado e o seu som presente.

NOTA SOBRE O GESTO

Partindo da observação dos gestos que surgiram durante a performance com o músico Rogério Costa, gostaria de trazer a questão do gesto no improviso entre duas linguagens artísticas em ato simultâneo de criação, ciente de que o estudo do gesto na arte é um tema abrangente que envolve múltiplas disciplinas. Sendo assim, meu objetivo é refletir e pontuar o que veio à tona durante esta experiência específica. O gesto musical e a pintura gestual movidos pelo desejo de interagirmos no espaço e tempo de uma livre improvisação.

Podemos pensar em gestos como movimentos do corpo que variam de funções e grau de consciência. Os gestos que geralmente cumprem as tarefas diárias são mais inconscientes, têm uma finalidade específica, são meios para se alcançar objetivos. Por outro lado, observamos gestos que contemplam em si a própria finalidade, como, por exemplo, os gestos na dança, no teatro, na performance – e quem produz essas atividades tem maior ou total consciência sobre a sua execução. De início, gostaria de pontuar as três principais categorias de gestos que surgiram no decorrer da performance: gestos funcionais, comunicativos e expressivos.

Os gestos funcionais estão ligados a um fazer com objetivo de alcançar algo como a técnica de mexer os dedos para abrir e fechar as chaves do saxofone ou os gestos de levar o pincel nos potes de tinta e na tela ou seja, o gesto que produz o som, o gesto que produz o quadro. Os gestos comunicativos nas performances coletivas são fundamentais para que se possa criar um diálogo ao longo do tempo como um gesto para iniciar, uma respiração ou um olhar que podem mudar o rumo da

ação. São códigos que são criados no momento do improviso e que muitas vezes são resgatados ao longo da performance. Se o grupo tem uma prática contínua, alguns gestos comunicativos vão se fixando ao longo do tempo e se tornam linguagem do coletivo.

A última característica que gostaria de mencionar são os gestos expressivos, aqueles que podem expressar ideias, sentimentos, remeter a passados ou sugerir futuros. Os gestos funcionais e comunicativos estão ligados à ação, enquanto os gestos expressivos estão vinculados a significados.

Na arte, encontramos gestos que são em si a própria finalidade, como observamos na dança, no teatro, na performance – atividades que quem produz tem maior ou total consciência sobre eles.

Nesse fluir de características e possibilidades, o filósofo Vilém Flusser descreve o gesto humano “como processo de encontro de corpo e mente” (Flusser, 2014, p. 65). Um estímulo nasce no meu interior e se movimenta no corpo, vira gesto e se imprime na tela.

Podemos ver como o gesto de pintar modifica o mundo, assim como a nossa experiência concreta de quem está engajado no gesto. O quadro, que é significado imediato do gesto, não passa de mediação para o seu ulterior significado: modificação do pintor e dos que com ele estão no mundo. O gesto de pintar “altera” o mundo – é voltado para o outro e torna o pintor outro (Flusser, 2014, p. 70).

Seguindo a ideia de significação do mundo por meio do gesto, o autor afirma que “ser livre é ter significado, dar significado ao modificar o mundo para os outros” (Flusser, 2014, p. 70). Uma performance de improvisação dá

a oportunidade ao espectador de ver esses processos de transformação, de construção e desconstrução, de metamorfose da tela branca até o seu preenchimento, das ideias de música que surgem e desaparecem, mas permanecem no quadro enquanto rastro.

RESULTANTE SONORA, A GRAVAÇÃO

Como eu estava ouvindo o sax sem fone, não pude perceber de imediato as tantas camadas sonoras que estavam acontecendo. Ouvia o sax presente e alguns sons que eu mesma produzia com a tela, mas sem ouvir pelo microfone, amplificado. Ouvia os sons reais. Microfonada, a tela se transformou em tambor e até chegou a estourar o som em alguns momentos.

Quando ouvi a gravação, pude perceber estas múltiplas camadas que se formaram. Tínhamos duas linhas de saxofone e duas de sons e ruídos do ato de pintar e da movimentação no espaço. E foi só ouvindo a resultante que reconheci o quadro pronto.

Ao ver o vídeo, é perceptível a alternância de acontecimentos transitórios e como estes aparecem, se estabelecem e se dissolvem em outras ideias. Outro fator visível são os momentos de criação, onde surge algo totalmente novo – um gesto, um jeito de pintar, o abandono do pincel, a sonoridade da tela –, elementos que passaram a fazer parte do repertório. São momentos em que algo nasceu e se estabeleceu como possibilidade, momentos de criação pulsante. A seguir, procurei mapear dois momentos que julguei serem especiais pelo aparecimento de novidades e pela sincronicidade

dos traços com os sons. Em ambos, podemos perceber como cada um inspira e é inspirado pelo outro, e como, juntos, criamos uma obra coletiva que é imagem e som ao mesmo tempo. A descoberta do vermelho foi o momento em que percebi que a tela era também um tambor. O impulso da descoberta veio justamente de um gesto musical do Rogério. Já em vocalizações em diálogo, o desenho a carvão acompanha o som da voz de Rogério, como uma conversa que se inicia, se estabelece e finaliza.

A DESCOBERTA DO VERMELHO

Em aproximadamente 40 segundos do movimento 2, Rogério começa a fazer um som mais pontilhista usando as chaves do saxofone. Eu estava passando a tinta vermelha com o pincel quando essa sonoridade me conduziu a reproduzir o gesto dos staccatos na tela. Em 1'10", eu começo a colocar mais pressão na tela e em 1'13" eu faço a primeira batida que responde de forma mais enfática, produzindo um som similar ao de um tambor percutido com baqueta. A descoberta do som me causou uma alegria enorme. Exploro esse som durante um tempo e acabo criando um padrão rítmico onde o foco não era mais a pintura, já que não tinha nem mais tinta no pincel, e sim a música, o gesto de tocar.

O mesmo aconteceu em outros momentos com o som da água e dos potes de vidro. Com a descoberta de cada timbre, passei a produzir o som puramente, sem ter mais a intenção de pintar.

A primeira pincelada sonora vermelha gerou uma surpresa e ao mesmo tempo uma grande alegria, como se

eu tivesse encontrado a “voz” da tela. Às vezes, a pintura me dá uma sensação de silenciamento, um desespero de querer dizer algo e não ser ouvida. Tenho um sonho recorrente de que estou em uma situação de perigo, quero gritar e a voz não sai. Quando encontrei o som da tela, era como se essa voz finalmente fosse ouvida e me senti em um campo mais conhecido, o da música. Cruzar essa fronteira foi muito importante para o meu processo. Até então eu me mantinha quieta, e a partir dessa performance comecei a explorar mais a simultaneidade de pintar e produzir som.

VOCALIZAÇÕES EM DIÁLOGO

Em 14’7” (lado esquerdo da tela, final do primeiro movimento da performance), enquanto o Rogério executa um som com o fluxo de ar, de nota não definida, eu acompanho traçando uma linha curva descendente com o carvão. Em 14’12” o sopro começa a ficar mais agudo e eu inverte o movimento da minha mão para cima. Em 14’20”, Rogério começa a vocalizar junto com o ar, em uma emissão silábica de idioma inventado como um gramelô. Eu interrompo meu gesto contínuo e reproduzo na tela fragmentos curtos desse discurso, acompanhando as curvas de carvão que já estavam desenhadas de maneira difusa e agora ganham traços bem definidos e escuros. Essa voz do Rogério parece nervosa assim como são meus gestos, rápidos e repetitivos. Em 14’39” eu borro o desenho de carvão com a mão, propondo um novo gesto. A mão na tela é um acontecimento novo que provoca um som áspero por essa ação de esfregar. Essa ação gera uma reação e uma nova resultante sonora. Praticamente juntos, eu

desço minha mão na tela e o Rogério faz um glissando descendente com a voz. Na sequência, ele retorna com o tema mais silábico, e eu, com o carvão e as curvas curtas bem definidas, repito o momento anterior. Aqui, criamos um padrão, uma relação bem definida entre uma sonoridade e sua representação visual. Esse motivo se apresenta e se caracteriza como novidade, para depois se interromper por alguns segundos. Mudo o gesto na tela e retorno em seguida.

Em 15'24" nós paramos juntos. Parecia que os dois precisavam de ar. Fizemos um silêncio e sentimos que aquela improvisação tinha chegado ao fim. Encerramos assim, o primeiro movimento.

Nesse dois exemplos, busquei identificar os impulsos que geraram a sonoridade e o gesto visual. Como eles surgiram, manifestaram-se nas duas linguagens, estabeleceram-se e se encerraram.

JANELAS QUE SE ABRIRAM

É importante mencionar o potencial da presença nessa experiência. Foi o primeiro quadro que gravei em estúdio e a primeira vez que atuei com o Rogério presencialmente pintando. A presença em si revela muitos significados. Os gestos, olhares, silêncios, tudo aquilo que não precisa ser dito mas é mutuamente compreendido nos conduz a uma percepção mais plena da realidade, fornecendo-nos, assim, mais elementos para a reflexão. Um gesto pode concluir um pensamento. Pudemos perceber isso na criação musical e na conversa que se seguiu.

Achei relevante trazer a presença à tona, uma vez que por dois anos as trocas pessoais se deram principalmente por intermédio de uma tela, onde a percepção dos sentidos ficam bem comprometidas ou até mesmo distorcidas. Tamanho, espacialidade, gestos corporais, cheiros, ruídos, respirações, sensações térmicas. Para além da mensagem que é transmitida por meio da fala, a totalidade dos sentidos é, também, comunicação e se soma na percepção sensorial global. A simples presença do outro nos afeta e transforma a maneira como percebemos o mundo e a nós mesmos, alterando também a nossa estruturação da expressão vocal.

Sobre a criação do pensamento enquanto fala, as compositoras e pesquisadoras Valéria Bonafé e Lílian Campesato apontam para a transformação do discurso na presença do outro: “A presença do outro acaba por modular a elaboração oral de quem se põe a falar, seja através de manifestações orais, seja através de gestos corporais, seja apenas mantendo silenciosamente um canal de escuta aberto” (Bonafé; Campesato, 2019, p. 36).

Manter o canal de escuta aberto, a meu ver, é estar disponível com todos os sentidos para a existência do outro, para desapegar das nossas certezas, planos e cronogramas. É abrir mão do controle e das certezas. Neste aspecto, a prática da improvisação livre contribui para o aprofundamento da escuta verdadeira. No âmbito social, se apresentada de forma consciente, pode contribuir como uma forma mais democrática de convívio.

Outro assunto importante que surgiu da performance com o Rogério e alterou as experiências que se seguiram foi a descoberta da sonoridade do ato de pintar. Essa descoberta abriu uma nova linha investigativa que foi explorada principalmente no quadro que se seguiu junto ao Duo Coz. Neste, eu experimentei as sonorida-

des antes, passei o som dos microfones e de fato toquei com os objetos da pintura de forma proposital, explorando os novos instrumentos.

Por fim, ao escrever este relato e análise, surgiu a ideia de criar uma segunda proposta a partir do material gravado. Ao descrever os dois momentos da performance escolhidos, a descoberta do vermelho e vocalidades em diálogo, percebi que o texto escrito precisava dar conta de aproximar a imaginação do leitor ao que estava acontecendo na gravação da performance, sabendo que não necessariamente o leitor acompanha o texto junto ao vídeo. Esse processo me remeteu à ação utilizada para descrever imagens com objetivo de tornar o acesso à informação mais democrático para pessoas com deficiência visual, além de expandir a acessibilidade e o alcance da comunicação. Nas redes sociais, essas descrições vêm acompanhadas das hashtags #paratodosverem, #pracegover ou #pratodomundover. A primeira vez que me deparei com uma descrição em postagem, foi em um catálogo do MASP em um vídeo postado no Instagram. Infelizmente o post não está mais disponível, mas se tratava de um vídeo que mostrava o catálogo ao mesmo tempo em que um narrador descrevia o que estávamos vendo. Percebi que com a imagem sendo descrita eu via informações que eu não tinha percebido apenas com o olhar. Passei a reparar nessas postagens e em como esta linguagem alterou a minha forma de ver. Criei, assim, uma arte sonora, partindo do áudio da performance realizada com o Rogério somada a uma camada de audiodescrição.

Essas descrições costumam ser precisas e objetivas para deixar que o ouvinte ou leitor formule uma imagem clara deixando um espaço aberto para que aflorem relações e sentimentos individuais. Nesse aspecto, a minha descrição começa objetiva mas se transforma

ao longo da experiência quando abro espaço para metáforas e imagens mentais minhas. Para além do fato de estar ou não em concordância com o movimento #paratodosverem, fazer essa arte sonora me trouxe novos sentidos para a relação entre o universo auditivo e o visual, tema que pretendo aprofundar nos próximos capítulos, além de ter sido um desdobramento interessante da performance com o Rogério. Ao fim da parte musical narrada, incluí trechos da conversa que tivemos após realizarmos a performance, aproximando essa experiência do formato de podcast, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=33rilugNxbE>.



5

COR E
SOM



Esta foi a segunda experiência realizada presencialmente no estúdio LAMI junto ao Duo Coz, formado por Miguel Antar, contrabaixo acústico, e Fábio Manzione, bateria. Do primeiro quadro, realizado com o músico Rogério Costa no dia 5 de maio de 2022, eu trouxe a experiência de que os sons produzidos pelo ato de pintar poderiam compor a camada sonora da performance. Também tinha muita clareza de que eu não conduziria o som, ou que eu não ocuparia o papel de cantora da banda, mas que os músicos estariam livres para interagirem comigo e interagirem entre eles – ou não interagindo de forma direta, propondo sonoridades assíncronas. Eu também estaria livre para não ter a necessidade de estar na tela o tempo todo, o que me permitiria momentos de escuta e “silêncio”. De um desses momentos de silêncio surgiu a voz, que acrescentou um timbre novo na performance.

Cor e Som, 2022

Desenho, carvão e acrílica sobre tela

90 x 60 cm

Performance realizada no dia 02 de junho de 2022, no estúdio do Departamento de Música da ECA – USP.

Disponível em: <https://youtu.be/ouuNGjcQ-7o?si=-sDjXExDmCbqZy-u>

“ME INCLUAM NA BANDA, ESTAREI TOCANDO JUNTO”

A proposta era de fazermos uma improvisação livre entre música e pintura, sem um tempo pré-estabelecido e onde o fim seria a tela pronta. Interessante notar que a tela pronta não significou de fato o fim da performance, já que o impulso dos músicos foi o de continuar.

Montamos os instrumentos, a tela e as tintas no estúdio. Repetindo a experiência anterior, microfonamos a tela para captar as minúcias dos traços. Dessa vez, pedi um microfone extra, caso eu sentisse vontade de colocar voz (nesse pedido, já estava intrínseco o desejo da voz). A montagem e a passagem de som serviram como um breve aquecimento, um momento de descontração e de celebrar o encontro, lembrando que, naquela ocasião, ainda estávamos retornando gradativamente dos anos de distanciamento social promovidos pela pandemia.

Em relação ao quadro que fiz apenas com o Rogério, foi muito bom ter timbres diferenciados como material de inspiração. Para além do som convencional de contrabaixo e bateria, os músicos Miguel Antar e Fábio Manzione exploram técnicas expandidas de seus instrumentos adquiridas em anos de pesquisa, prática e experimentações no campo da improvisação livre. O som do arco no ar, a percussão no corpo do instrumento, jeitos diferentes de tirar som do aro dos tons, caixa e baquetas e uma riqueza muito grande de sutilezas. Esse universo lúdico de sonoridades expandidas tem um espaço relevante na livre improvisação.

Uma característica que me chamou a atenção foi a variedade de dinâmicas e andamentos nos 17 minutos da

performance, desde um sutil pianíssimo de harmônicos gerados pela fricção do arco até o fortíssimo pleno da bateria, mudando constantemente de estados e densidades. Cada uma dessas conjunturas geraram movimentos corporais e gestos diferentes no ato de pintar. Identifiquei tipos diferentes de ações e interações que ocorreram:

- início proposto pelo Fábio;
- os três tocando juntos;
- eu interagindo com um dos dois enquanto o outro silenciava ou realizava uma textura ou material musical diferente;
- eu ouvindo e eles tocando;
- eu tocando junto com os potes de tintas percutidos com o pincel, com o carvão na tela ou percussão na própria tela;
- eu interagindo com a voz;
- eu interagindo com a voz e pintando ao mesmo tempo.

Sobre o final da peça, quando a música parecia ter acabado, comecei a bater com o pincel no pote, respingando tinta preta sobre a superfície da tela – gesto sonoro bem estridente. Os músicos me acompanharam, gerando uma intensidade e uma nova proposta sonora. No auge desse movimento, senti que a tela estava pronta e silencieei os pincéis. Eles continuaram a tocar por cerca de 5 minutos. Não quis reger o final para não cortar o pensamento musical que estava se desenvolvendo, tampouco senti de continuar. Minha parte tinha acabado. Senti-me à vontade com os músicos por já termos performado anteriormente com Orquestra Errante e por ambos terem uma afinidade com a pesquisa.

Ao iniciar cada performance, sinto que entro em estado de transe, de ausência do tempo e de mergulho profundo no elemento musical. Para mim, o trabalho manual sempre foi uma maneira de ouvir com mais atenção, e era (ainda é) comum desenhar nos cadernos da escola durante as aulas, ou no caderno de recados que ficava ao lado do telefone fixo, antes da era do celulares.

Alguns momentos eu me desliguei e me perdi do que eu estava fazendo, gerando uma espécie de vazio, de não saber a qual caminho ir. Nesses momentos eu me conectava com a intenção que gerou a experiência. Nem sempre a inspiração está disponível, às vezes sinto que é preciso ir de encontro a ela, movimentar interna ou externamente para que algo se liberte e a criação volte a fluir. Respirar, ampliar os sentidos e se deixar mais permeável ou permitir se afetar pelo entorno. Sinto também que às vezes preciso apenas aceitar o vazio e me lembrar que a não ação é também uma atitude. Pesquisando essa sensação, identifiquei alguns níveis de consciência que se alternam entre estar totalmente imersa, como que em transe, dentro da música e das cores, e estar alheia ao que está acontecendo, dando brechas para que as outras coisas da vida invadam o pensamento. Nesse tipo de performance, em que a livre improvisação é a principal linguagem, é comum nos desligarmos quando tentamos impor algum controle sobre o que está acontecendo – ou, ainda, quando criamos expectativa sobre as ações. Meus gestos não dependem apenas da minha vontade, eles se conectam com as outras pessoas que podem ou não ir de encontro com as minhas ideias. Foi este o jogo que optei jogar quando resolvi fazer esta pesquisa: o de estar em relação com as outras pessoas, e isso significa abrir mão do controle absoluto e lidar com o que me é apresentado.



Eu estava tocando junto e, na maior parte do tempo, eu estava bem mais ligada ao corpo e aos gestos que a música provocava em mim do que às imagens mentais geradas pela própria música. A música não me gerava imagens visuais, mas provocava meu corpo a determinados movimentos e estes eram transpostos para o papel em um movimento de transdução, de transferência de suportes, do ar para a tela. A pintura é um registro do movimento do meu corpo ativado pela música em uma ação não racional, mas volitiva e carregada de sentimentos. Essa era a sensação quando me deixava afetar pela música. Por outro lado, quando os meus gestos passavam a produzir as sonoridades, eu voltava a minha atenção para o tipo de traço, a intensidade, a velocidade, a textura e as cores, ou seja, para a ação de desenhar/pintar. O objetivo da performance não era o de realizar algo visualmente equilibrado, era apenas o de produzir sonoridades diversas e conduzir essa regência pela tela. À medida que a conexão aumentava, essa condução passava novamente a ser da dança do corpo. Nesse processo, tiveram momentos em que o gesto e o traço (pincelada) caminhavam juntos, permeados de sentido (direção/ intenção) criando uma espécie de coreografia. A preocupação com a forma ou equilíbrio da obra veio depois, com o quadro já praticamente preenchido.

A CONVERSA PÓS-PERFORMANCE

CONVERSA: PENSAMENTOS ENTRELAÇADOS EM TORNO DE UM MESMO OBJETO EM UM FLUXO CONTÍNUO NO TEMPO.

“Eu me experimento no outro e experimento o outro em mim durante a conversa.”

(Bonafé; Campesato, 2019, p. 37).

A conversa posterior à performance contém muitos ecos, espelhamentos, divergências, congruências. Eu me reconheço por meio da vivência do outro, ou tenho clareza sobre aspectos que eu não tinha reparado. A conversa é um fluxo de pensamento vivo como um rio caudaloso que não se importa tanto com as margens e arrasta em suas águas o que aparece à sua frente. Temos menos filtros quando conversamos do que quando escrevemos. Assim, a conversa se torna mais passível de atravessamentos, mudanças de rota e descobertas. Conversar é modelar ideias em tempo real.

MIGUEL: *São muitas sensações. Pra mim o começo foi bem intenso, estávamos buscando a conexão. O início (que podemos chamar de aquecimento) é um aquecimento até da cabeça. Eu fiquei pensando – será que ela está se sentindo ouvida? Os pensamentos vêm e eu digo: vai embora, tô aqui no som – alternam momentos mais racionais com momentos de se deixar levar pela sensação prazerosa de produzir música.*

FÁBIO: *Mesmo que a gente toque há bastante tempo, a gente sempre tem uns minutinhos ou até uns 10 minutos de aquecimento. Não é um aquecimento corporal, é um aquecimento da relação que a gente está estabelecendo, é um aquecimento sonoro, é um aquecimento também cor-*

poral no instrumento. Tem um lance também da timidez no começo, de estar tocando e gravando.

EU: *Como você sentiu a relação com a tela e com o Miguel?*

FÁBIO: *Com certeza dividia a atenção. Mas são vários fatores, eu toco há muito tempo com o Mig e o trabalho de olhar alguém pintando é bem novo pra mim. Tem uma questão técnica também que foi o fato de você estar de lado, dificulta a visão já que eu não tenho tanta mobilidade e a gente tem uma limitação de espaço. Em um lugar ideal, eu colocaria você de frente para a gente. Eu imaginei você como se fosse outra instrumentista.*

Tem um lance da visualidade. A visualidade na nossa sociedade chega mais forte, por vários motivos, por conta do órgão sensorial da visão ser colocado como o órgão certificador, mais do que a audição e do que os outros sentidos. Colocar a pintura como figura central não é o objetivo, já que tem uma relativa simbiose, uma relativa conexão, relação e des-hierarquização, eu tento te seguir e você tem que me seguir, e tenho que seguir ele (Miguel) e vice-versa. A visão ser o lugar central, na nossa sociedade já está dado.

Tem uma delicadeza no seu movimento corporal, no gesto de pintar, e é legal quebrar isso um pouco, pra desconstruir e depois voltar e até para essa delicadeza ter uma outra potência lá pra frente.

MIGUEL: *Na improvisação livre, estes contrastes acabam até valorizando aquilo que temos medo de ofuscar e na verdade está potencializando. Achei legal as pausas, deu para ouvir o pincel.*

FÁBIO: *Tem uma hora que a pintura acaba, por mais que a gente queira continuar tocando. Os desejos na improvisação nunca são iguais.*

MIGUEL: *Para mim parou na metade da obra.*

EU: *Por já termos feito propostas parecidas e por já termos um tempo de prática juntos, eu me senti em um campo seguro, e senti que a proposta foi bem aprofundada. Eu percebia claramente quando eu estava regendo ou criando os sons e quando eu era afetada pelo som e criava na tela a partir deles. Improvisação livre é gerenciar escolhas a todo momento.*

Essas falas aconteceram logo após a experiência. São falas ainda quentes pela presença da performance no corpo. Com a cabeça fria, minha persona pesquisadora se debruça a analisar e unir os fios soltos, coletando o que salta aos sentidos.

Ambos ressaltaram a importância do aquecimento como uma forma de conexão com a arte a ser criada. Já que não existe um ensaio prévio ou uma partitura a ser estudada, o fluir da interação entre música e pintura, gesto e música, e entre quem produz som, se dá através das escolhas que cada participante faz a partir dos seus sentidos, dos materiais que estão disponíveis, das suas histórias de vida, da sua habilidade de tocar, compor e improvisar. Por isso o aquecimento se torna tão importante. Podemos imaginar uma conversa com pessoas que não se conhecem. Buscamos sempre pontos em comum, como vivências, referências culturais, históricas, políticas e assim por diante. Com um pouco de tempo, ganhamos, por meio da escuta, a habilidade de propor temas e construir uma interação fluente.

A presença e a busca por gestos contrastantes também foi algo que surgiu na conversa. Percebo que em performances que reúnem várias linguagens artísticas, o impulso que predomina é o de traduzir o que está acontecendo. O músico francês Michel Chion denominou as possibilidades de diálogos entre sons e imagens em momentos síncronos e assíncronos. O momento síncrono seria justamente o “ponto de encontro por similaridades, por transdução”, em que as imagens “conduzem a uma reciprocidade sonora” (Chion, 2011, p. 53). Alguns exemplos: som com pouco volume – traço fraco e gesto menor; sons de longa duração – pincelada extensa; staccatos – pontilhismo ou pulos etc. Fazer propostas de estímulos contrários ou assíncronos entre as linguagens propondo gestos opostos pode ser uma

decisão proposital, consciente (como apontado na fala do Fábio) ou pode revelar uma falta de escuta – quando um artista fica tão apegado ao que está fazendo que ignora a voz dos outros. Percebo que esse “narcisismo” é mais comum entre os músicos, especialmente entre os homens. Esse ideal de ter que se impor a todo momento, de ter que ter a última palavra, de ter certeza sobre todas as coisas, de tocar mais notas por segundo, é uma construção cultural do patriarcado e precisa ser desconstruída com muita consciência. Felizmente, não foi o caso desta performance. A escuta cuidadosa foi a tônica principal do que criamos.

Criamos uma performance equilibrada, onde as múltiplas formas de interação puderam ser estabelecidas, gerando uma sucessão de estados e dinâmicas. Mais uma vez sinto que a pintura é uma forma de registrar esses estímulos ao corpo de se mover com os sons. Também reforço a alegria que sinto quando produzo algum som. A voz que transborda da tela.

ACONTECIMENTO EXTRAORDINÁRIO

Após a performance, o técnico de gravação Pedro Paulo Santos entrou na sala e comentou, ao ver o quadro pronto: “Nossa, achei que o quadro fosse vermelho!”.

Para além de tudo que apresentei sobre esta performance, essa frase me levou a pensar sobre as imagens mentais que a música nos conduz, da mesma forma que quadros podem gerar imagens sonoras. Os sentidos caminham de forma integrada, dando-nos a percepção que temos sobre as coisas. A escuta do Pedro Paulo foi vermelha, diferente da minha que estava também representando minha audição em cores. Nas tantas vezes que realizei atividades relacionando desenho e música em diversas turmas, de músicos ou de leigos, em diferentes realidades sociais e faixas etárias distintas, percebi que, com uma maior amostragem, existe uma predileção por uma determinada cor ou uma paleta de cores próximas para representar uma música. Segundo o filósofo francês Merleau-Ponty, a percepção sinestésica é inata ao ser humano:

A visão dos sons e a audição das cores existem como fenômenos. E eles não são nem mesmo fenômenos excepcionais. A percepção sinestésica é a regra, e, se, não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir, de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (Merleau-Ponty, 1999, p. 308)

Temos a capacidade de ouvir cores e ver sons, e isso seria uma complementação da percepção total, mesmo

que a equivalência seja subjetiva.

Sinestesia

Do grego syn, reunião, ação conjunta + aísthesis, sensação, a sinestesia é definida como a mistura espontânea de sensações. é considerada um fenômeno perceptivo pelo qual as equivalências, os cruzamentos e as integrações sensoriais se expressam.

(Caznok, 2015, p. 113)

Por essa leitura da Yara Caznok sobre o termo, podemos entender a sinestesia como cruzamentos e integrações sensoriais e não como algo tão determinado. Eu não me interesso pela parte do estudo de sinestesia que relaciona frequência com cores e realiza tabelas fixas. Na minha percepção, essa relação é dada como percepção, onde as cores mudam não de acordo com notas, mas nas relações entre elas. Para mim, uma nota dó pode ser amarela em um acorde de dó maior, mas azul em um acorde de fá maior. Porém, não existe cor fixa para notas, a sensação muda de acordo com o dia. A única relação mais estável é uma prevalência de cores claras para notas agudas e cores mais escuras para notas graves. Em outros capítulos eu abordo outros aspectos dessas correspondências das artes e dos sentidos, sempre com a intenção de me aprofundar nos processos criativos e nas performances propostas.

6

ENTRE- TEMPOS









"Um quadro não é a pintura de uma experiência; é uma experiência." (Mark Rothko apud Anfan, 2013)

A performance a ser descrita aconteceu no Espaço das Artes durante o seminário Entretempos, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da USP, coordenado por Dora Longo Bahia e Mario Ramiro, no dia 21 de novembro de 2022.

ACTION PAINTING E MÚSICA

FICHA TÉCNICA

Materiais:

tela de 1,80m x 2m, no chão, tinta acrílica e carvão

Músicos convidados:

José Falcão – cello

Vitor Vital – violino

João Botosso – violão e percussão

Rogério Costa – saxofone

Mapa de palco:

A tela no centro, uma cadeira em cada ponta para os músicos.

Data: 21 de novembro de 2022, 18h

Duração: 30 min.

Vídeo da performance disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ea6gHxaRGFk>.

COM A PALAVRA, OS MÚSICOS

Oi, querida! Eu é que agradeço pelo convite! Essa experiência com a improvisação está sendo muito importante para mim, pela descoberta de novos caminhos por onde a vida flui e pelo resgate, nessa novidade, do meu prazer e autenticidade na música. E casa muito bem com os meus processos auto/psicanalíticos. Foi muito bonito mesmo!

José Falcão por mensagem de texto em 21/11/2022

A experiência da improvisação livre com pessoas que você se sente confortável e já improvisou antes é sempre um deleite. Foi muito legal ter este estímulo visual enquanto eu fazia uma improvisação majoritariamente sonora. A disposição que a gente fez foi interessante, estávamos nós quatro tocando em volta da tela e a tela de frente para cada um de nós. Outra coisa interessante foi a conversa que a gente teve com o meio que tinha uma reverberação gigantesca e como a gente conseguiu dar uma saída para isso encontrando sonoridades mais lisas, sons mais longos. Foi uma coisa delicada e contemplou muito as sensações que eu estava no momento também, de um certo cansaço confesso e de ir buscando um lugar de relaxamento, de diversão e prazer. Passou muito rápido o que quer dizer que foi muito divertido para mim.

João Botosso por mensagem de áudio em 22/11/2022

Eu adoro entrar nessa situação de risco, com pouco planejamento. Obviamente tem um planejamento mínimo, mas é uma situação de risco no bom sentido, uma aventura!

Rogério Costa por mensagem de áudio em 21/11/2022

É sempre muito interessante improvisar com sons junto com alguém que está improvisando com cores e elementos mais visuais. Determinados sons que ouvimos nos levam a lugares comuns da improvisação ou estão nos lembrando de lugares específicos que nos fazem ter reações sonoras específicas. Mesmo que isso não esteja operando num plano tão consciente (...) É um processo de transdução criativa. Você imagina que afeto aquela ação na tela ou a forma que a tinta cai sobre a tela ou a interação das cores e pensa como aquele afeto te atravessa. E, em alguns momentos, me peguei observando as ações da Tarita na tela e imaginando não só que som aquilo representaria, mas como eu poderia interagir e dialogar com aquele som imaginado por mim. Como se fosse uma interação com uma metáfora que não estivesse presente. Não sei se isso tá brisado demais, mas foi legal imaginar essas coisas (...). Nessa interação de som-imagem, fico imaginando que a pintura não é um instrumento musical mudo, mas um instrumento que nos provoca imageticamente a criação de sons internos. E é bonito pensar que cada pessoa acaba imaginando um som particular dentro de si. Sons diferentes que têm como fonte o mesmo gesto primevo ou cor. É uma polifonia complexa que nunca poderá ser escutada de forma holística, em sua totalidade.

Vitor Vital por e-mail em 10/12/2022

MEMÓRIAS EM QUEBRA-CABEÇA

*Cheguei no local às 17h, arrumei a tela, tintas e pincéis no espaço. Lembro-me da **alegria** de estar pela primeira vez dentro de uma exposição, afinal passei os últimos dois anos mandando projetos e me inscrevendo em editais sem sucesso. Novamente apareceu a **alegria** de ver os músicos chegando: “que bom eles vieram!”, pensei. A **decepção** veio em seguida com o atraso da pessoa que faria a filmagem. Acabei gravando com a câmera que resolvi levar no último momento, por pura **intuição**. Tive **medo** de danificar alguma obra nas paredes da sala após tantas ressalvas das organizadoras, e **insegurança** de não agradar esse público diferente, fora do meu lugar de conforto. Veio o **desespero** de ter colocado água demais na tinta e na tela. De início, comecei com o corpo apenas, a tinta veio depois. Em algum momento entrou a voz e a voz teimava em sair de cena, como uma espécie de autoafirmação e de certeza de um lugar de fala. Por fim, **alívio** e a **alegria** da realização.*

Foi a primeira performance que realizei no meio das artes visuais, um ambiente que eu pertencço sem pertencer, talvez pela falta de diploma ou por ainda não fazer parte da “galera”, por não conhecer os códigos, os termos, as condutas. Sinto que cada linguagem artística tem suas próprias leis e comportamentos, e desconheço os códigos das artes visuais. Digo isso para justificar o meu incômodo e alguns olhares e falas de desconfiança com a minha presença no espaço expositivo – “é preciso considerar acidentes que danifiquem os trabalhos expostos, sugiro que (a performance) não seja feita em nenhum dos espaços onde haja trabalhos que possam vir a sofrer avarias”, trecho de um e-mail recebido dias antes da ação, ou ainda, na fala posterior de uma das organizadoras: “eu passei para dar uma olhadinha, mas nós, das artes visuais, ficamos aflitos com

a tinta no espaço da exposição”. Compreendo essa preocupação por não me conhecerem e pelos episódios recentes de ataques com sopa e tinta às obras de arte em diversos museus da Europa por grupos de “ativistas” climáticos em 2022, atitude que viralizou e vem gerando uma série de polêmicas no mundo das artes. Parte do incômodo também se deu ao fato da performance ter entrado de última hora no seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Eca, pela minha insistência e pela curiosidade do professor Mario Ramiro, responsável pelo evento.

Mesmo de última hora, consegui músicos parceiros, integrantes da Orquestra Errante, que se dispuseram prontamente a estarem comigo. São eles: meu orientador, Rogério Costa, ao saxofone, Vitor Vital ao violino, João Botosso ao violão e José Falcão ao cello. Eu não pensei especificamente nessa formação, apenas escolhi pela disponibilidade das pessoas. A surpresa boa foi que a orquestração deu muito certo. A união dos timbres na “acústica de catedral” da mostra foi realmente espacial, digo, especial. Todos os sons se misturavam e se dissolviam na sala como a tinta na água.

22 de novembro de 2022

ACTION PAINTING

Quando decidi usar a pintura como forma de expressar música em performances promovidas pela Orquestra Errante, minha intenção foi de aproximação com esse processo de criação do expressionismo abstrato. Eu estava interessada em entender se os procedimentos internos, desejos, sentimentos e gestos eram similares nas duas linguagens artísticas e se havia algo em comum na percepção das pessoas envolvidas (tanto as/os artistas quanto o público). Ter o improviso como idioma, sujeito a interferências pelas quais não temos um total controle, torna cada performance única. É recorrente lançarmos uma proposta para entender algum aspecto, conceito ou para atender uma expectativa de resultado e acabarmos abrindo outras portas para perguntas que não tínhamos. Imagina fazer um experimento aleatório, movido pelo desejo de viver o processo, abrindo mão de alcançar um resultado pré-determinado ou ir de encontro a algo que não se sabe o que é, mas se intui. A intuição e o desejo são ferramentas muito importantes para qualquer ação criativa. Ambos abraçam o passado e todo o conhecimento adquirido, ao mesmo tempo que se deixam influenciar pelo futuro.

Investigando a literatura sobre pintura abstrata em suas origens e desdobramentos, encontrei alguns pontos de apoio para esta análise no movimento que ficou conhecido como Action Painting, pintura gestual ou gestualismo, surgido nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, como um braço do expressionismo abstrato.

Os artistas modernos estão vivendo em uma era mecânica, temos meios mecânicos de representação dos objetos e da natureza como a câmera e a fotografia. O

artista moderno, ao meu ver, está trabalhando e expressando um mundo interno - em outras palavras - expressando a energia, o movimento e outras forças internas. (Pollock apud Karmel, 1999, p. 21)

No primeiro momento da pintura abstrata, na transição do século XIX para o XX, artistas buscaram quebrar com a expectativa de uma representação figurativa para comporem suas telas a partir do elemento em si, buscando equilíbrio entre cores, formas, traços e texturas em uma composição que não retratasse mais o mundo exterior, mas algo além ou anterior a ele, algo que suscitasse no espectador um sentimento independente da representação de uma forma, algo que se aproximasse da experiência musical no que diz respeito ao impacto emocional direto e à subjetividade reflexiva: “o exemplo da música que se consegue entender perfeitamente sem o apoio de palavras, sugerira com frequência a artistas e críticos o sonho de uma música puramente visual” (Gombrich, 1999, p. 569). Sobre esse prisma, somam-se as pesquisas e obras realizadas por Kandinsky e Paul Klee, ambos artistas plásticos, também com formação e vivências musicais.

Um outro aspecto é que a arte abstrata dá liberdade para o espectador criar junto, construir sua compreensão a partir de impulsos interiores despertados pela visão e não apenas por conceitos racionais. Em vista disso, o artista Jackson Pollock, em um determinado período, passou a nomear suas obras apenas com números, para que o título não conduzisse a um conceito e para que o espectador chegasse à compreensão a partir da sua própria subjetividade. Do primeiro período da arte abstrata, destaco as obras de Hilma af Klint, seguida por Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Mondrian (1872-1944), Malevich (1878-1935), entre outras e outros. Embora os quadros deste período não tivessem mais o apelo representativo figurativo, eles ainda eram pautados por critérios estéticos, técnicos e formais.

Do pós-guerra norte-americano emergiu um segundo momento dessa arte não figurativa, conhecido como expressionismo abstrato. Nas palavras dos pintores Jackson Pollock e Mark Rothko: “O que me interessa é que os pintores de hoje não precisam buscar um tema fora de si mesmos. A maioria dos pintores modernos trabalha de uma fonte diferente. Eles trabalham a partir de dentro”⁷ (Pollock apud Karmel, 1999, p. 20).

Se as abstrações anteriores corriam em paralelo com as preocupações científicas e objetivas de nossa época, as nossas estão encontrando um equivalente pictórico para um novo conhecimento e a consciência que o homem tem da sua subjetividade mais complexa (Rothko apud Anfan, 2013, p. 12)

O expressionismo abstrato se distingue da linguagem anterior principalmente pelo deslocamento da função da pintura. Jackson Pollock (1921-1956), um dos principais representantes do movimento, abandonou os pincéis, colocou a tela no chão e passou a interagir com a aleatoriedade das tintas derramadas, dando ênfase ao acaso na realização de uma obra ao invés da previsibilidade do controle da forma. Essa técnica envolvia respingar, usar pinceladas gestuais, usar as mãos ou outros materiais, até mesmo dançar a tela pintando com os pés, como fez posteriormente o artista japonês Kazuo Shiraga⁸. A ideia era liberar a tela de um exercício intelectual ou de um controle estético e se deixar fluir pelo próprio ato de pintar.

⁷Tradução da autora do texto em inglês original: “The thing that interests me is that today painters do not have to go to a subject matter outside of themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within.”

⁸ Kazuo Shiraga (1924-2008) foi um artista japonês pertencente à primeira geração de artistas do movimento Gutai do Japão, movimento de arte radical do pós-guerra.

Nas palavras de Jackson Pollock, em entrevista à revista *Possibilities* de 1947,

Quando estou dentro da minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. É só depois de um período de “familiarização” que vejo o que fiz. Não tenho medo de mudar, destruir a imagem etc, pois a pintura tem vida própria. tento deixá-la transparecer. (Pollock apud Anfan, 2013, p. 138-142)

Determinados críticos e historiadores associam a *action painting* com o movimento surrealista, por comungarem algumas práticas e conceitos. O surrealismo foi um movimento criado e nomeado por um grupo de artistas em 1924 que tinha por objetivo “criar algo mais real do que a realidade em si” (Gombrich, 1999, p. 592) e foi muito inspirado pelos estudos do psicanalista Sigmund Freud acerca dos sonhos e do papel do subconsciente na vida. Nesse sentido, existiu uma busca pela realização de uma obra de arte que não fosse pautada na razão e que deixasse o inconsciente submergir no corpo, nos gestos e na pintura.

De acordo com Pollock, em entrevista para a rádio *Westerly*, Rhode Island, “o inconsciente é um aspecto muito importante da arte moderna. Eu penso que a ação dos impulsos inconscientes revelam muito ao olharmos as pinturas” (apud Karmel, 1999, p. 20).

Esse reflexo surrealista na pintura abstrata se relaciona também com a vinda de André Breton para os EUA, junto a artistas plásticos pertencentes ao movimento. Um dos métodos adotados pelos surrealistas era o automatismo, “um trabalho rápido e espontâneo que visava expressar, segundo Breton, o pensamento inconsciente” (Anfan, 2013, p. 85). O automatismo surrealista é a definição de André Breton a processos de criação em que o artista suprime o controle consciente, permitindo que o inconsciente se manifeste.

A ênfase desse método dada por artistas do expressionismo abstrato era no que poderia nascer ou aflorar dessa experiência na concepção de novas maneiras de fazer arte, diferentemente de representar o subconsciente de forma figurativa como fez Salvador Dalí. Abrir mão também do figurativismo para mergulhar no puramente abstrato.

Além do surrealismo e atuação do subconsciente, eram fontes de pesquisa as filosofias e religiões orientais e outras epistemologias ligadas aos povos originários em um forte interesse pelo misticismo, pelo enigma, pelos símbolos, pelos mitos de origem e arte primitivista. Muitos artistas recorreram aos povos indígenas norte-americanos como fonte de inspiração, a exemplo do próprio Pollock – vide *Guardiões do segredo*, tela de 1943.

Essa ênfase ao processo fez com que os artistas migrassem para o terreno da performance, tornando o quadro um vestígio do gesto, da performance, registro do corpo, do ato de criação.

Em um determinado momento a tela começou a aparecer para um pintor americano atrás do outro como uma arena para atuar em vez de um espaço para reproduzir-se, redesenhar, analisar ou expressar um objeto, real ou imaginário. (Rosenberg, 1952, p. 22)

Segundo Rosenberg, o que ia para a tela “não era uma imagem e sim, um evento”. Nesse sentido, existe uma dramaticidade evidenciada no ato de pintar. O pintor se torna performer, induzindo o espectador a se relacionar com a linguagem das artes dramáticas na ação que se desdobra em um período de tempo que tem um início, uma duração, um sentido, alteração entre tensão e relaxamento, variações de estados emocionais. O gesto que antes era privado e acontecia no íntimo de um ateliê se revela publicamente, “o expressionismo abstrato

era o mesmo que um acontecimento um *happening* que compreendia a arte não só como produto da criação artística, mas também como o processo ativo da criação”, como pontuou a historiadora Carol Strickland (1999, p. 158).

Os procedimentos utilizados pelos pintores e pintoras pertencentes ao movimento da *action painting*, no meu ponto de vista, muito se aproximam da linguagem do improviso livre, onde o acaso é bem-vindo e imprevistos não são tidos como erros, e sim como novas possibilidades de criação. Onde não ter o controle total é se abrir para os atravessamentos, ruídos, respingos, borramentos.

IMPROVISAZÃO E ACTION PAINTING

Uma das características interessantes das performances de pintura e música é conseguir ver os movimentos e caminhos do som na tela. Tanto na performance ao vivo quanto na gravação podemos reconhecer os momentos de criação conjuntos e como eles aconteceram. Um aspecto importante que não pode ser omitido é como o ato de pintar movido pela música se transforma em dança, em coreografia. A pintura seria uma extensão do movimento corporal. Somam-se a essa dança as habilidades, escolhas estéticas, prática de composição e personalidade artística de quem está com o pincel. As linguagens escolhidas para a performance Entretempos foram a improvisação livre e a *action painting*. Ambas, embora se utilizem de recursos técnicos e do domínio de instrumentos, abrem espaço para a ação do inconsciente, dando prioridade ao gesto expressivo em oposição ao controle total da forma. Escolhi essas duas

linguagens para garantir que as relações entre música e pintura fossem além de analogias e metáforas, distanciando-se do universo figurativo, podendo criar uma trama única, “trama expressiva do Sensível” (Caznok, 2015, p. 12), uma performance em que as ideias visuais e as ideias musicais estivessem amalgamadas no ato de criação.

O improviso livre dá ênfase ao ato de fazer e abre espaço para a aleatoriedade em oposição ao controle e à previsibilidade. Todos os objetos sonoros são passíveis de serem experimentados, na busca por novos timbres e novas camadas sonoras da mesma forma que Pollock transfere a tela do cavalete para o chão e abandona os pincéis. Ambas as linguagens fazem uso dos recursos disponíveis, priorizam a espontaneidade e abrem mão do controle absoluto. A arte está na forma como se compõe estados provisórios, como se desfazem e como cada músico cria a partir do que é apresentado no momento presente.

A ênfase no gesto e na ação, a ausência de uma imagem figurativa ou qualquer idioma musical, não ter o controle total sobre a forma, abrir-se para os atravessamentos, ruídos, respingos, borramentos são características que, do meu ponto de vista, aproximam a linguagem do improviso livre com a *action painting*.

Embora esses processos pareçam livres, dando a impressão de que os músicos estão produzindo qualquer som ou barulho e a pintora está derramando tintas de forma aleatória ou movendo seu corpo apenas como uma reação aos estímulos sonoros, a prática e os estudos nos mostram que existe um grau de intencionalidade e consciência nas performances de grupos que se destinam a essa linguagem. Quando estou tocando na Orquestra Errante⁹, eu não produzo um som de ma-

neira aleatória só por tocar, eu escuto a tendência da massa sonora e procuro compor com o que estou ouvindo. Cada integrante é, ao mesmo tempo, intérprete e compositor.

O desenvolvimento dessa prática com consciência torna a improvisação mais expressiva. Com os ensaios, aprendemos a ouvir os elementos que se constituem e se dissolvem. Essa atuação tem duas possibilidades: somar aos eventos que já estão acontecendo ou propor algo novo. Somar tem vários significados: tocar junto a mesma melodia, manter o mesmo desenho rítmico, estar dentro do mesmo campo harmônico, ou ainda, pensando em texturas, na mesma característica de produção sonora em densidade, volume, timbre etc. Propor algo novo seria, para mim, ter consciência de tudo que está acontecendo e querer fazer movimentos opostos. Todos os processos aqui descritos encontram um eco também com a pintura. Dessa forma, procurei exemplificar esses pensamentos a partir da performance Quadro Sonoro: *Action Painting* e Música.

⁹A Orquestra Errante é um grupo de experimentação em linguagens contemporâneas dedicado à prática e ao estudo da improvisação, com ênfase na improvisação livre. Tem a música como ponto de partida, mas se alimenta, se inspira e se constitui por e de outras linguagens artísticas, filosóficas, históricas e sociais. Criada e regida pelo professor, pesquisador e multi-instrumentista Rogério Costa, realiza performances desde 2008. Sua formação é “flutuante e instável” (Costa, 2016, p. 145), e os integrantes, em sua maioria, são alunos da pós-graduação e da graduação.

RELAÇÕES MULTIDIRECIONAIS E SEUS ESTÍMULOS

Da experiência vivida, das conversas com os músicos e da análise do vídeo, listei as possíveis relações estabelecidas para a criação plástica-sonora na performance realizada no Espaço das Artes:

1. os músicos improvisando entre eles;
2. os músicos e as minhas movimentações corporais;
3. impulsos internos individuais e afetos de cada participante;
4. todos os performers e o público (que se movimentava na sala);
5. todos os performers com as obras expostas (como fica bem claro em 17'46", em que passo a cantar a obra do artista plástico Arthur Lauriano do Carmo – Amarelo, fogo e fome 2020);
6. todos os performers e a pessoa que fez a filmagem com a câmera na mão;
7. todos os performers e a acústica característica do espaço (reverberação em excesso);
8. todos e a paisagem sonora do espaço (pessoas se locomovendo, passos, ruídos, barulhos externos, vídeo das obras de videoarte da mostra e etc.).

Sobre a paisagem sonora, gostaria de chamar a atenção pelo fato de a música não ocupar uma sala de concerto e sim o espaço expositivo, transformando a experiência auditiva do público. A fonte sonora não estava fixa em um ponto de emissão unidimensional, como em um palco italiano, mas se espalhava no espaço, promovendo uma audição multidirecional. A plateia e os músicos

se moviam e, em cada ponto da sala, a resultante sonora era diferente. Segundo a professora Yara Caznok, “o uso de espaços não convencionais, leva o espectador a um reposicionamento de sua sensibilidade acústica e de seu ouvido interno” (Caznok, 2015, p.77). A localização altera a experiência. Como já mencionado nos relatos dos músicos, a acústica do lugar possuía uma reverberação gigantesca. Não tivemos tempo de passar o som antes da apresentação ou combinarmos algumas estratégias composicionais, lidamos com a circunstância acústica no próprio fazer.

Percebemos, assim, a complexidade desse ambiente e as múltiplas formas de conexão que ele oferece. Todos esses elementos compõem a performance, alternando-se, somando-se, repelindo-se. É criado um campo de forças e linhas de atuação, uma trama performática de acontecimentos simultâneos que se constroem e se desfazem a todo momento. São fluxos ou “linhas de fuga” que convergem ou se afastam, formando esta teia movediça, não estável. O músico e pesquisador Rogério Costa associa esse sistema presente na improvisação livre ao conceito de rizoma, que seria um campo aberto para várias linhas atuarem sem hierarquia nem direção determinada. “Ele (rizoma) não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 32). Na tradução do conceito para a música por Rogério Costa:

Concretizando essa ideia, pode-se afirmar que na improvisação livre as conexões se dão tanto horizontal e linearmente (no sentido de um pensamento extensivo, melódico, causal, molar), quanto no sentido vertical (no sentido de um pensamento harmônico, polifônico, local, intensivo, molecular) a performance cresce mais por transformações contínuas, contágios, contaminações transversais e desordenadas, turbulências, do

que por variações de algum princípio "temático" unificador. É assim que os músicos relacionam-se entre si e com o resultado sonoro da performance.

(Costa, 2016, p. 57)

Criou-se uma teia de acontecimentos simultâneos pautados nas possibilidades de relações apresentadas, misturando o universo sonoro ao universo visual em um rizoma de sons e cores¹⁰.

¹⁰ Ao estudar o termo Rizoma e suas relações com a improvisação livre, criei a arte sonora em formato de podcast Rizoma, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4KejZNqkpo&t=3s>

AÇÃO E REAÇÃO

Observando a criação em tempo real, mapeei alguns modelos que se apresentaram quando o som criava a pintura ou quando a pintura compunha a música. Encontro esse fluxo entre as artes como uma coreografia, onde o corpo está no meio do caminho entre ambas por ser instrumento e agente da ação.

O SOM GERA MOVIMENTO NO CORPO/DANÇA

O SOM GERA UMA ATITUDE PERANTE A TELA

O SOM GERA UMA ESCOLHA DE CORES

O SOM GERA UM TIPO DE TRAÇO

O SOM GERA UM PADRÃO DE MOVIMENTO

A PINTURA SOMA À CAMADA SONORA, REPETINDO GESTOS SIMILARES

A PINTURA SUGERE DURAÇÃO SONORA, ALTURAS E INTENSIDADES

AS CORES SUGEREM PERMANÊNCIA OU MUDANÇA DE CAMADAS SONORAS

A PINTURA REGE A MÚSICA

Para uma melhor compreensão, fiz um mapa de algumas similaridades possíveis entre os universos sonoros e visuais. Muitas delas advêm dos próprios símbolos da grafia musical e de como esta se estabeleceu ao longo dos séculos. Como a própria grafia nasceu por similaridade a impulsos internos e suas correspondências ou facilidade de ser reconhecida e traduzida, mesmo quem não lê partitura acaba reproduzindo tais padrões, como pude comprovar nas diversas vezes que realizei esta atividade em aulas e oficinas com pessoas que não tinham o conhecimento da linguagem musical.

SIMILARIDADES INTUITIVAS

SONS STACATTOS (CURTOS): PONTOS E RESPINGOS

NOTA LONGA: UM TRAÇO CONTÍNUO

GESTOS PARA CIMA SONS AGUDOS E PARA BAIXO SOM GRAVES

PAUSAS: AUSÊNCIA DE MOVIMENTOS

TRAÇO OU CORES INTENSAS: FORTE OU FF

CORES SUAVES E MENOS PRESSÃO NO PINCEL: VOLUME BAIXO

SEGUIR O PULSO OU A FÓRMULA RÍTMICA DA MÚSICA

CADA PINCELADA, UM SOM

CAMADAS SONORAS MAIS RÁPIDAS GERAM MAIS MOVIMENTOS CORPORAIS

Essas relações diretas entre música e pintura foram identificadas durante a performance ou posteriormente, assistindo à gravação. Do mesmo modo, podemos reconhecer quando as linguagens caminham em gestos expressivos opostos.

De forma consciente, cada integrante tem um conjunto de possibilidades à sua disposição e de forma criativa podem escolher como e com o que irão dialogar. Outra possibilidade é deixar o inconsciente atuar, tangenciando um estado de transe ou ritual performático.

VER E OUVIR

Esta performance tem o potencial de, através do visual, chamar a atenção do público para aspectos sonoros que poderiam passar despercebidos ou se perderiam no mar de acontecimentos. É uma experiência que confunde os sentidos da visão e audição.

O olhar atrai para um foco, enquanto a audição é multidirecional. A visão aponta uma direção e separa o mundo em duas metades: a que enxergamos e a metade que está oculta atrás de nós. O mundo sonoro nos engole. O olhar necessita de uma escolha e por não podermos fechar os ouvidos, dificilmente conseguimos selecionar o que ouvimos. Nesse sentido, o olho pode dar um foco para a intenção de escuta e o ouvido pode nos mostrar o que se oculta do campo da visão.

Outra característica do ouvido é justamente captar simultaneidades de eventos sonoros, aos quais, por meio da nossa consciência, direcionamos maior ou menor atenção.

Gostaria de propor uma experiência: o que você está ouvindo agora? Talvez você não estivesse ouvindo nada, mas, após o comando, você se depare com os sons da sua casa, da sua rua ou da sua própria respiração. Neste momento, eu escuto o som dos dedos teclando o computador e um ruído de cidade ao fundo. Passou um carro. O cachorro latiu. Uma moto deu a partida. As cigarras atravessaram a paisagem sonora que se faz e desfaz incessantemente. São sons que trazem imagens de suas origens. Sons que eu não estava ouvindo enquanto pensava na escrita do texto.

As imagens mentais que fazemos ao ouvir os sons se somam às imagens que nossos olhos captam. Quando eu estou pintando na presença dos instrumentistas, de imediato tenho quatro opções de atuação: escolher um estímulo sonoro para representar, representar as imagens mentais da resultante sonora, propor um caminho diferente e conduzir a música ou silenciar o pincel.

CONSIDERAÇÕES

O que as performances híbridas de criação simultânea têm me mostrado é que existe uma correlação dos sentidos que, juntos, oferecem possibilidades de significado que fogem da expectativa comum. Cada performance traz uma série de descobertas e move o desejo de continuar investigando as relações entre os campos visuais e auditivos.

Neste quadro, em especial, foi interessante ter a presença do público. Durante o ano de 2022 realizei performances em estúdio, em sala de ensaio ou sala de aula, onde os espectadores eram os próprios participantes. Saber que estava sendo observada fez com que eu me preparasse melhor para a ação, tanto na disposição física da tela, pincéis e tintas quanto na atenção que tive com o meu corpo e a minha movimentação no espaço.

Outra questão importante é que este quadro foi o último do ano e contém nele as descobertas feitas nos quadros anteriores, somadas ao estudo de diversos temas que antes me eram completamente desconhecidos. Não era mais um simples “fazer para ver o que dá”, mas tinha uma camada consciente que conduzia minhas escolhas. Foi interessante sentir isso no corpo.

Por fim, posso dizer que essas performances me trazem alegria e me preenchem de sentido. Compartilhar com meus colegas, ter o calor do público, faz parte da performance. Pensei muito se deveria ou não escrever que a felicidade foi o resultado da experiência, mas, na minha trajetória, isso fez muito sentido. Muitas vezes quis desistir por achar que o mundo tinha questões bem mais relevantes para serem pesquisadas do que performances artísticas e isso me desmotivou bastante.

Foi ao estudar a origem da *action painting* que tive conhecimento do grupo japonês Gutai. Nele, os artistas envolvidos perseguem, por meio da arte, formas de transformar a existência com ensinamentos que são, antes de tudo, uma prática de conexão profunda, onde vida e arte não se distinguem.

Em algum momento das tantas leituras me deparei com a seguinte frase do pintor Kazuo Shiraga: “Nunca duvidei que a ‘action painting’ fosse minha expressão, nunca parei. Continuarei a pintar obstinadamente com o desejo sincero de que o prazer que sinto ao pintar um quadro seja transmitido a quem o vê”¹².

A alegria que temos ao fazer arte pode ser transferida para quem vê ou escuta, e isso, a meu ver, é revolucionário e relevante na contemporaneidade. Infelizmente existe muito pouco material sobre esse movimento e estes artistas que fizeram parte do Gutai. Finalizo esse quadro com as palavras de Yoshihara Jirō, também pertencente ao coletivo Gutai:

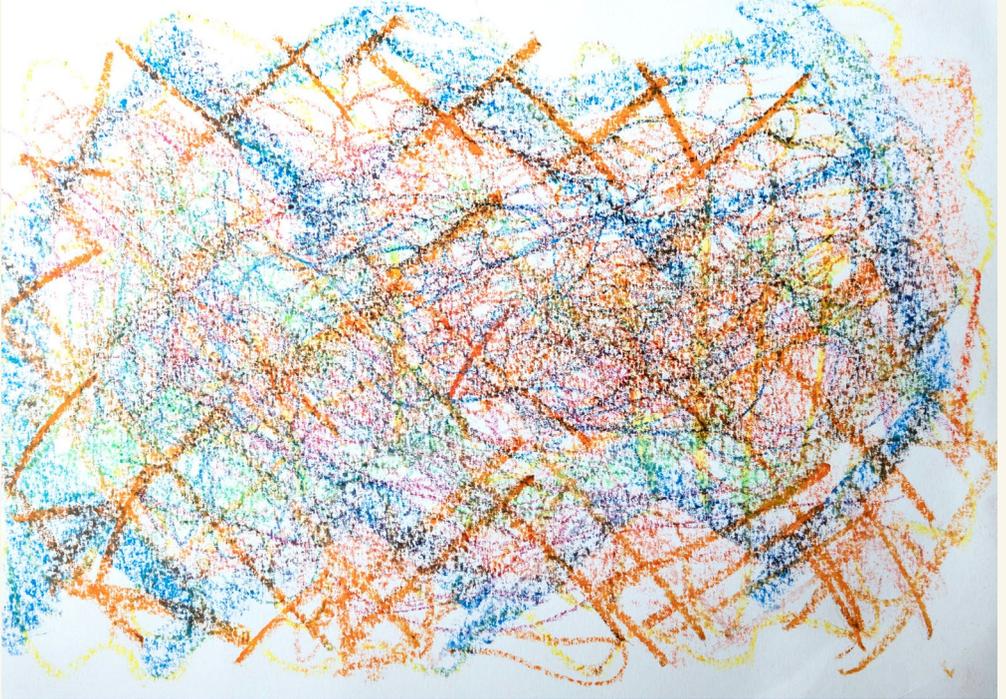
“The most important thing for us is to make contemporary art the freest site for people living in today’s trying reality, and for creation in such a free site to contribute to the progress of humanity” (Jirō, 1955 apud Tiampo; Monroe, 2013).¹³

¹¹ Frase encontrada no site da Mnuchin Gallery de Nova York, traduzido pela autora do inglês original: "I have never doubted that 'action painting' is my expression, never stopped it. I will single-mindedly continue to paint my painting with a sincere desire that the pleasure of making a painting will be communicated to those who see it." Disponível em: <https://www.mnuchingallery.com/artists/kazuo-shiraga>. Acesso em: 03 fev. 2022.

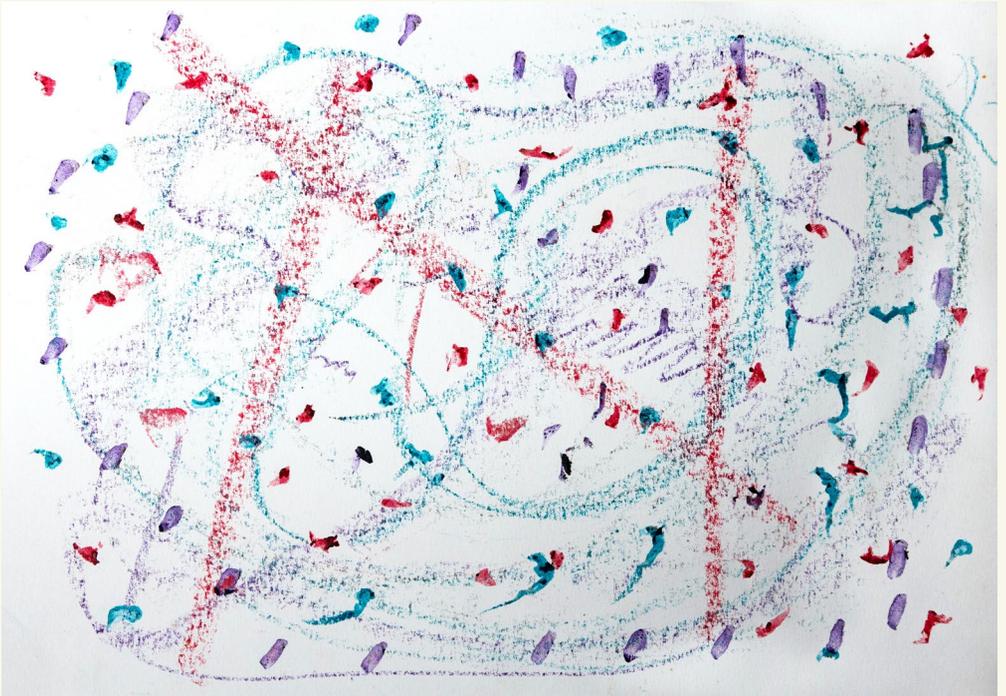
¹² "A coisa mais importante para nós é fazer da arte contemporânea o lugar mais livre para as pessoas que vivem na árdua realidade atual, e que a criação em um lugar tão livre contribua para o progresso da humanidade". (Tradução de Irineu Franco Perpétuo para a autora desta tese).

7

COIN-
CIDÊN-
CIA?



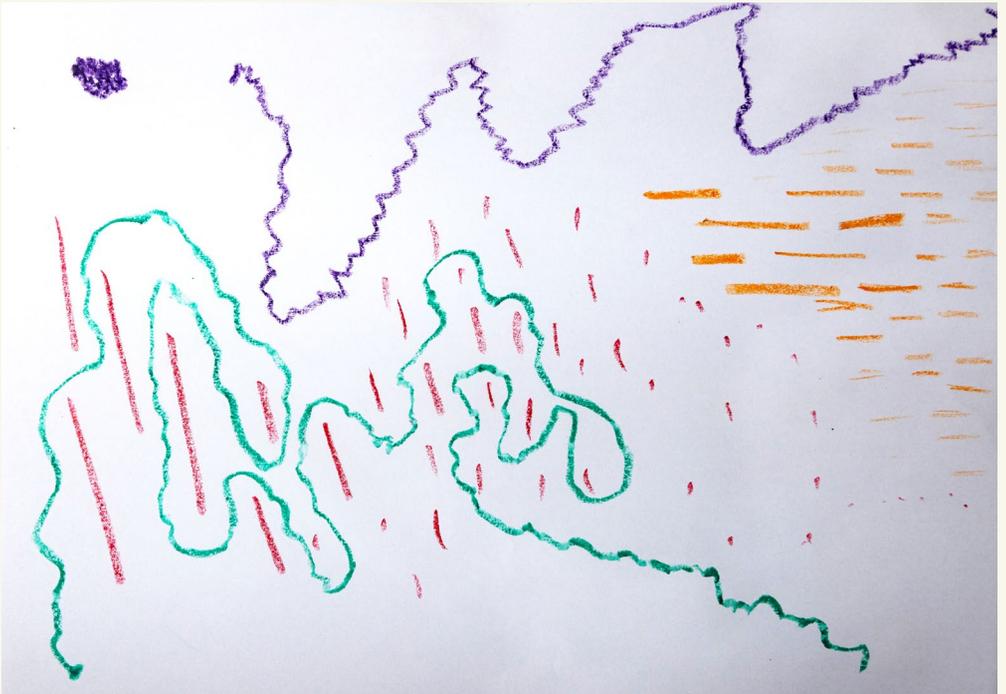
A



B



A'



B'

RELAÇÕES PERCEPTIVAS ENTRE AUDIÇÃO E VISÃO

Interessante a subjetividade do estímulo visual frente ao estímulo musical. A música não é apenas inefável, mas também tem seu paralelo nas linguagens visuais. (Leonardo Martinelli)¹³

Os relatos que se seguem nasceram da observação de uma aula para jovens alunos e alunas de graduação em três contextos bem distintos. A aula consistia em ouvir duas músicas, com material sonoro contrastante, e ao mesmo tempo, desenhá-las livremente. Pedi apenas para que se concentrassem nos gestos, deixando a mão fluir no papel e evitassem imagens figurativas. A primeira aula foi conduzida para um aluno de quinto semestre de licenciatura em música da Faculdade Santa Marcelina. Um jovem, branco, de classe média, pianista. A segunda aula foi dada na UNICAMP para 16 alunos e alunas de diversos semestres das graduações de música, dança e artes visuais. Eram jovens de procedências diferentes, artistas, embora nem todos da área da Música, mesclando classe social, raça e gênero. Eu não conhecia estes jovens e todos estavam entrando em contato comigo e com a experiência pela primeira vez. A terceira aula foi ministrada para 20 jovens, meus alunos e alunas do terceiro semestre da graduação em pedagogia da Faculdade Rudolf Steiner. Em sua maioria, jovens que tiveram pouco ou nenhum contato com processos de musicalização ou qualquer outra arte na infância e adolescência; de classes sociais, gênero e raça bem variados.

A diferença de público não alterou significativamente a

¹³ Compositor e professor doutor na Faculdade Santa Marcelina. Frase dita após ver os quadros AB, A'B'.

forma como os desenhos foram feitos em termos de visualidade, como poderemos ver nas imagens que se seguem. A diferença se fez presente nas reflexões posteriores, nas visões de mundo e nas descobertas de cada grupo. Cada ponto de vista contribuiu para montarmos esse caleidoscópio de múltiplas formas enriquecendo a pesquisa artística.

É importante mencionar que ao trabalharmos estas atividades no território da educação se faz necessário conhecer o público e preparar o ambiente para que todas e todos se sintam seguros em experimentar algo novo (seja com desenho ou música) criando assim, um espaço de não julgamento, onde toda a produção, bem como as colocações verbais, sejam ouvidas e acolhidas. Um espaço para todas as vozes se manifestarem espontaneamente. Embora todas e todos tenham autorizado o uso das imagens e falas, optei por não colocar os nomes.

São Paulo, 19 de setembro de 2023

Atividade realizada durante a disciplina de Práticas de Ensino II do curso de licenciatura em música da Faculdade Santa Marcelina.

(Por ser uma aula individual, eu realizei a atividade junto para termos um material comparativo).

Os quadros apresentados nas páginas 128 e 129 foram desenhados por duas pessoas diferentes ouvindo trechos de duas obras musicais distintas, sem que um visse o trabalho do outro. A proposta era deixar que a música conduzisse os movimentos do lápis no papel. A primeira pessoa está representada por A e B, a segunda por A' e B'. A primeira música é representada por A e A' e a segunda por B e B'.

Será coincidência que os quadros apresentam características bem parecidas? Por que foram escolhidas praticamente as mesmas cores para representar uma e outra peça musical? Quais são as características das músicas que pautam a escolha das cores e a execução dos traços?

São perguntas como essas que me movem há mais de dez anos, conduzindo essa atividade em sala de aula com o intuito de explicar as diferentes formas musicais e a maneira de agrupar sons em paralelo à composição nas artes visuais.

O modo como o compositor organiza os sons na música tem um reflexo de como organizamos os traços e cores. Esse paralelo é observado tanto com pessoas que conhecem a linguagem musical quanto com pessoas que desconhecem as leis e regras, mas que escutam e sentem a música. Pessoas completamente diferentes, em uma atividade tão subjetiva como ouvir uma música e desenhar, representam elementos muito parecidos. Isso me leva a acreditar que as imagens visuais conduzidas pela música são parecidas.

Alguns elementos são, muitas vezes, literais. São gestos que encontram seus paralelos entre as linguagens artísticas e que são traduzidos por similaridades como sons curtos e traços curtos, tonalidades maiores e cores

quentes, tonalidades menores e cores frias, frases ascendentes e traços para cima, e assim por diante. Esse mesmo paralelo eu observo na atividade reversa, ou seja: ao cantar ou tocar um quadro. Essa mesma conexão se dá nas performances em que os dois elementos acontecem simultaneamente no processo de criação. Quando, em performance, estou pintando junto com música, um diálogo é estabelecido a partir desses mesmos parâmetros. Meu impulso de tocar é traduzido para a tela e por isso sinto que estou fazendo música e não pintando. O verbo tocar representa duplamente o toque do pincel ou lápis na tela e a ação de tirar som de um instrumento. Quando estou desenhando ou pintando, minha atenção na música parece que amplia. É um participar, uma escuta ativa, entranhar-se no material musical, mover o corpo e dançar.

Coexiste também uma outra camada, o elemento subjetivo. Este se relaciona com as emoções e sentimentos despertados pela música. Essa experiência conecta o ouvinte às forças de criação da obra, já que o processo está implícito no “produto”. Esse olhar me remete ao pintor Wassily Kandinsky, que se dedicou ao estudo dos elementos formativos da música representados em suas pinturas e afirmou que seu trabalho não se tratava de pintar a música, “mas se conectar com a essência de criação musical” (Kandinsky, 1982, p. 400). Essa mesma ideia de “essência da criação” encontrei com outras palavras no filósofo francês Gilles Deleuze:

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Paul Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como tornar visível coisas que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esfor-

ça para tornar sonoras forças não sonoras. (Deleuze, 2007, p. 62)

Acredito que ao olharmos um quadro ou ouvirmos uma música nós nos conectamos com esse invisível/inaudível que precedeu a obra, seu impulso criativo. Essa seria uma possível explicação para a tal “coincidência” na escolha dos elementos.

DA OBSERVAÇÃO DOS QUADROS À MÚSICA

Convido você a fazer um exercício: tentar dizer algo sobre as músicas apenas observando os quadros e comparando um com o outro.

Pela perspectiva das cores, os quadros A e A' têm mais tons e uma tonalidade geral mais quente. Existe também uma maior sobreposição de tons e uma maior densidade na ocupação do papel. Talvez a música A tenha uma quantidade maior de instrumentos ou estes são tocados simultaneamente, causando essa ocupação maior no papel. Já os quadros B e B' apresentam menos cores e mais espaços. Talvez a música B tenha mais silêncios se comparada com a A, e apresenta cortes abruptos ou seções delimitadas como representado pelos pontos em B e nos traços em B'. Estes são alguns pensamentos possíveis que surgiram da observação.

Como a minha percepção estava comprometida por eu ter feito parte da experiência, convidei dois compositores, Leonardo Martinelli e Matheus Bitondi, além de um crítico de música, Irineu Franco Perpétuo, a darem seus depoimentos a partir da observação dos quadros. Lancei a seguinte pergunta: “Essas imagens represen-

tam duas músicas. O que você identifica em termos de forma musical a partir da comparação entre elas?"

A primeira (música A), para mim, aponta para texturas mais densas, um discurso mais expressionista, emotivo, catártico. A segunda, para mim, indica transparência, clareza, equilíbrio e afastamento emocional.

Irineu Franco Perpétuo

Na primeira imagem (A) me parece ser mais homogênea a música que ela sugere, até pelo uso das cores, pelos tons pastéis, me dá instantaneamente a impressão de uma música impressionista. Apesar de cores diferentes, ela trabalha coisas mais regulares. Já no segundo desenho eu penso em uma música com elementos mais diferenciados, com mais propostas, com materiais diferentes e talvez um certo sentido porque tem traços, figuras e um uso da cor diferenciado, o que sugere materiais diferenciados.

Leonardo Martinelli

A primeira me lembra alguma coisa como aquelas massas sonoras do Ligeti¹⁴ ou do Penderecki¹⁵, com grandes acordes, cada um com sua densidade (tamanho das bolinhas) e seu timbre (cor da bolinha). Não há nada que me remeta à ideia de melodia. E vejo uma forma um tanto linear e direcional, que caminha da predominância de bolonas à predominância de bolinhas. Já a segunda me sugere algo polifônico, por causa das linhas simultâneas com perfis diferentes. E me remete a formas como a de uma fuga, na qual não são muito claros o final de uma seção e o início da outra.

Matheus Bitondi

¹⁴ György Sándor Ligeti (1923 - 2006), compositor húngaro.

¹⁵ Krzysztof Eugeniusz Penderecki (1933 - 2020), compositor e maestro polonês.

Pincei aqui trechos dos três comentários sobre a primeira música: texturas mais densas, discurso emotivo, mais homogênea, elementos regulares.

E da segunda: transparência, clareza, afastamento emocional, elementos mais diferenciados, materiais diferenciados, linhas simultâneas com perfis diferentes.

Chegar na música a partir da análise de seu retrato me pareceu um ótimo começo para tentar entender esses elementos e seus paralelos.

A música A é o segundo movimento da Sétima Sinfonia (1811-1812) do compositor alemão Ludwig van Beethoven. A música B, Pierrot Lunaire, é do compositor também germânico Arnold Schoenberg (1912). Fico imaginando se você pensou “ah, agora entendi tudo” ou se essa informação é totalmente vazia de qualquer significado, e te convido a ouvir trechos das duas obras. Escolhi essas peças específicas por apresentarem texturas diferenciadas e terem um século de distanciamento entre si. O segundo movimento da sétima sinfonia traz um ritmo constante praticamente do começo ao fim (uma semínima, duas colcheias, duas semínimas), tem uma variação grande de dinâmica, mas a orquestração é densa o tempo todo. Já em Pierrot Lunaire conseguimos identificar cada instrumento. São melodias ascendentes e descendentes que se sobrepõem sem formar acordes, dando uma sensação de vazio.

Depois desse caminho todo, podemos dizer não ser coincidência. De maneira consciente ou inconsciente, somos conduzidos a fazer escolhas e captamos esses elementos da música sabendo ou não reconhecê-los e nomeá-los. Partindo do primeiro princípio de se deixar conduzir pela experiência sem julgamento, permiti-

mos entrar em contato com esses elementos formativos da música e representamos, à nossa maneira, o que captamos.

Kandinsky (1982) chama de “som essencial” a identidade ou característica elementar que toda forma tem. Essa essência do elemento plástico é a sua origem e é aquilo que, de certa maneira, ressoa em nós quando olhamos. No caminho inverso, na música, escutamos essa essên-

NA SALA DE AULA

“A coisa mais marcante que eu poderia falar sobre a experiência é como de fato a música que está tocando influencia no resultado final do que eu estou desenhando, são coisas que se conectam muito.” Aqui o aluno descreve que o que guiou ele nos desenhos foi o gesto e que cada música o induzia a movimentos distintos. Novamente o gesto aparece, ou o corpo, que escuta e se manifesta. Desse impulso, muitas vezes primitivo de ação e reação, sons e traços são gerados e o corpo se transforma em música ou em desenho.

Eu fiz uma primeira pergunta ao aluno:

Você se baseou nos seus conhecimentos musicais prévios para elaborar o seu desenho?

Ele respondeu:

Em momento algum eu pensei em relacionar algo teórico ao que eu estava fazendo, foi 100% escuta e intuição.

Eu arriscaria dizer que quando mergulhamos em experiências desta natureza a gente esquece de pensar.

Quando eu digo pensar, refiro-me a uma inteligência cognitiva do pensamento. Quando esquecemos de pensar, outras inteligências passam para o primeiro plano, como a inteligência emocional e a inteligência do corpo.

Quando silenciemos o pensamento, outras vozes ganham a chance de serem ouvidas.

No Beethoven a música era mais ligada, tinha menos articulação, então o desenho acabou ficando mais ligado, não foi uma coisa que eu pensei: ah, vou fazer ligado. Eu fui realmente indo pela sensação que a música ia passando. (depoimento do aluno)

- Você escuta melhor ou pior quando você está desenhando?

Eu acho que eu escuto melhor porque, vamos supor que eu estivesse só escutando a música, parado, sem fazer nada, só ouvindo a música, eu acho que a minha atenção poderia ser direcionada para outros lugares. Como o exercício acaba combinando o auditivo com o visual eu meio que tenho duas coisas pra me manter concentrado naquilo assim (...) se fosse só ouvir música eu poderia me perder em algum momento e, sabe, dar uma viajada, mas como tinha a questão do desenhar ali era uma atividade viva, assim que eu posso dizer, eu estava 100% ali. Quando estou só ouvindo música, a chance de eu me perder é maior, e desenhando ali, eu ouvi a música inteira do começo ao fim, cada detalhe. (depoimento do aluno)

A fala do aluno trouxe algo que eu intuía ao fazer atividades como essa. O ato de “desenhar a música” favorece a concentração e faz com que o indivíduo permaneça em estado de escuta atenta. Escutar e se concentrar são competências desafiadoras para o mundo contemporâneo acostumado ao frenético sistema capitalista de

produção acelerada, onde tudo é substituído pela novidade e o excesso é a regra. Acostumamos também com a tirania das redes sociais, onde informações (em sua maioria inúteis e insufladas por algoritmos) se dissolvem com o passar do dedo na tela.

Desenhar a música se torna uma atividade de desenvolver a audição, de fixar a concentração na escuta, além de dar a possibilidade das inúmeras analogias entre as duas linguagens. Esse estudo pode estar atrelado às aulas de história da música, composição e estética da música, como também às disciplinas das artes visuais. Pensando na educação básica, em que as várias linguagens artísticas se concentram em uma disciplina única e (na maioria das instituições) um único professor precisa dar conta de todo o conteúdo, pois nem sempre existe um especialista (alguém com licenciatura em Artes), essa atividade pode se tornar um excelente recurso pedagógico.

- O que ficou mais marcante na experiência?

Uma coisa que foi bem interessante que me trouxe uma visualização sobre a música de que se a obra do Beethoven, se o som fosse algo permanente, algo que não se vai com o tempo, ficaria muito parecido com a pintura que eu fiz porque quando a música acontece é como se cada traço que eu fizesse ele vai se apagando. A gente vai ouvindo só aquele momento presente ali e a gente vai criando uma conexão ilusória com o passado e uma expectativa ilusória com o futuro mas, de fato, o som ele vai sempre se perdendo no tempo e o traço do giz não, ele fica. (depoimento do aluno)

A música se apaga no tempo, ela existe apenas no presente. Já o tempo de uma pintura, só o pintor sabe. O que permanece é uma sobreposição do tempo, como uma colagem de processos. Ao fazer essa atividade, re-

conhecemos os movimentos musicais em suas representações em imagens e traços. Tanto ao fazer, como vendo o desenho pronto, podemos reconhecer estruturas musicais. Será que esse processo tangencia o que Deleuze diz ser “captar forças” e Kandinsky chama de se “conectar com a essência de criação”? Sinto, vejo e escuto o eco destas palavras em atividades como estas todas as vezes que são realizadas.

A SEGUNDA EXPERIÊNCIA

As mesmas músicas, outros ouvidos.

Para dar continuidade à investigação anterior, refiz a experiência. A primeira coisa que observei é que não existe um “repetir a experiência”, pois as circunstâncias serão sempre outras, as pessoas serão outras e toda e qualquer diferença, mesmo parecendo insignificante, modifica a forma como somos afetados; modifica a experiência e suas resultantes.

Campinas, 5 de outubro de 2023.

Oficina Quadros Sonoros, dentro da programação do 24º FEIA - Festival do Instituto de Artes da Unicamp¹⁶.

Participantes: alunas e alunos das graduações de Música, Artes visuais e Dança.

¹⁶ Arte da oficina conduzida pela autora na 24º Festival do Instituto de Artes da Unicamp (FEIA) disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_LR0qH8uTI&t=1s. Acesso em: 15 abr. 2024.



A



B

- A. Representação gráfica da sétima sinfonia de Beethoven, segundo movimento
- B. Representação gráfica de Pierrot Lunaire de Schoenberg

A sala era ampla, com grandes mesas e material de desenho sobre elas. Sentamos em círculo e compartilhamos giz de cera, pastel, canetinha e lápis de cor. A caixa de som não dava conta do tamanho da sala, o som ficou baixo, prejudicando a audição das obras – na verdade, prejudicando a minha expectativa em relação à performance.

Alunas e alunos mergulharam na experiência que era algo inteiramente novo para a turma. Inclusive a turma em si era nova, unindo jovens de vários departamentos que ainda não se conheciam. Conhecer uns aos outros, partilhar uma vivência nova, era também desafio e fazia parte do “jogo”.

Na comparação das resultantes, observamos:

Quadro 1: Beethoven

presença maior de curvas
muitos círculos
maior preenchimento da folha
cor vermelha mais presente

Quadro 2: Schoenberg

presença de linhas retas
escadas
mais espaços brancos
menos vermelho mais verde

Em arte, cada experiência é única, mesmo usando os mesmos elementos. As condições de espaço e tempo interferem na obra. A subjetividade importa. Não temos nenhum controle sobre a percepção do outro. Vida e arte são a mesma coisa, já que é a vida que produz arte.

Atividades como esta, que propõem algo diferente da

rotina e subvertem a ordem da vida ordinária, abrem brechas para novas percepções. Causam uma descompressão no peso causado pela necessidade de sobreviver, pela urgência do relógio e a metrificação do tempo de vida, transformando a percepção do próprio tempo.

Cada vez que “repito” a experiência, enxergo algo novo. Esse trabalho é sem fim.

A TERCEIRA EXPERIÊNCIA

A terceira experiência de ouvir e desenhar as mesmas músicas dos eventos anteriores foi realizada com alunas e alunos da graduação em Pedagogia da Faculdade Rudolf Steiner. Nesta turma, poucos jovens passaram por algum curso de música ou se dedicam a tocar algum instrumento. Estamos justamente iniciando o processo de musicalização com metodologias voltadas para a pedagogia. Repeti o mesmo processo e deixei, sem muitas explicações, que eles fluíssem livremente com o giz no papel. A conversa posterior sugeriu caminhos distintos das versões anteriores, principalmente porque o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, a segunda música, causou incômodo e estranhamento por ser algo diferente da escuta musical da maioria dos jovens. No fundo, essa experiência acabou afirmando as conclusões que fiz refletindo sobre a atividade anteriormente, a observação dos desenhos me serviu de base para explicar os dois períodos históricos apresentados pelas peças, bem como a diferença na organização dos elementos musicais em cada composição. Era pra ser uma aula experiência, e se transformou em aula de história e composição musical.



A



B

- A. Representação gráfica da sétima sinfonia de Beethoven, segundo movimento
- B. Representação gráfica de Pierrot Lunaire de Schoenberg

RELATOS DA EXPERIÊNCIA

Na primeira eu me senti dentro da música, então quando eu passei isso pro papel eu tentei trazer essa emoção. Na segunda parecia que eu estava não dentro mas em diálogo, conversando com a música.

Eu me senti mais à vontade na primeira música é muito mais confortável para mim e eu fiquei muito mais envolvida e fluiu muito mais do que na segunda. A segunda, enquanto eu ouvia aquela mulher cantando a única coisa que me passava era uma bruxa preparando uma poção.

Na primeira música eu senti que não tinha espaço na folha para eu continuar a expressão do que eu queria, então eu atravessei algumas expressão do meu próprio desenho porque eu sentia que ele tinha que expandir mais não tinha espaço.

Nessa experiência de trazer música para o papel, a primeira coisa que imaginei foi a cor da música, parece que ela tem uma cor de fundo e vai ter uns coloridos por cima e eu tentei fazer isso. Na primeira música esse colorido do fundo ia mudando, já na segunda música ouvi um pano de fundo só e a figura da voz apareceu centralizando, a música não mudou de colorido.

Eu me baseei no padrão rítmico da primeira música, na segunda o que mais se fez presente foi o contraste.

Na segunda, eu fui perceber ao final da música que meu rosto inteiro estava tenso, assim como o desenho.

A segunda música me causou muito estranhamento, e eu gosto, eu gosto dos lugares estranhos, acho que os lugares

estranhos é onde se escondem os tesouros da vida e os mistérios. Parecia que ela queria dizer alguma coisa mas era segredo.

Foi interessante perceber como as falas iam se transformando no decorrer das narrativas. Por meio da escuta dos outros, eles conseguiram elaborar melhor a própria experiência.

Optei por manter a aula bem aberta, sem direcionamento nas conclusões, para abrir frestas e possibilidades inesperadas. Interessavam-me os relatos e as conclusões dos jovens. As falas vieram instigadas pela nova experiência e trouxeram preciosidades, inclusive sobre teoria e forma musical de uma maneira muito natural. A partir das falas anteriores, resolvi aprofundar mais o tema com as perguntas: *olhando os desenhos, o que vocês me diriam sobre essas duas músicas? Quais são as diferenças entre elas?*

O uso da voz na segunda, que brinca muito com o grave e com agudo, e a primeira, que tinha muitos instrumentos. Eu senti que na primeira música, mesmo ela sendo mais longa do que a segunda, ela acabava voltando para a mesma coisa, já na segunda, você nunca sabe o que vai vir.

Falamos então sobre as estruturas das composições e instrumentação do período romântico e como o século XX propôs novas maneiras de organizar e de pensar o som, sempre utilizando dos desenhos feitos como forma de visualizar o pensamento.

Uma sensação comum à maioria foi o incômodo causado pela obra do Schoenberg. Isso inclusive se mostrou na percepção do tempo. No geral, eles acharam a primeira peça muito curta (aproximadamente 7 min.) e a segunda “parecia uma eternidade” (aproximadamente 4 min.). Ouvimos da primeira parte os números nº 1 e

nº 2, Moondrunk e Columbine).

Finalizamos a aula com algumas reflexões sobre o porquê de a música de concerto contemporânea nos soar tão estranha e qual é o motivo dela ser pouco executada nas salas de concerto. Temas para os próximos encontros.

Apenas uma observação:

Para mim, a aula passou tão rápido que nem percebi quando acabou.

CONSIDERAÇÕES

Foram realizadas três experiências cuja proposta era a mesma e a faixa etária era próxima, porém, os pontos de partida ou histórias de vida e áreas de interesse eram bem diversificados.

Em comum, encontrei a alegria de fazer algo diferente e divertido, que foge da narrativa de uma aula de música padrão e provoca, além de novos olhares, novas posturas. O conteúdo não está pronto, não é dado de maneira expositiva. Ele nasce do fazer e pensar a experiência. Cada pessoa contribui para a percepção do todo e conhecimentos são compartilhados de forma multidirecional.

Podemos pensar como estas atividades podem contribuir para o ensino de música e artes plásticas, em todas as faixas etárias e conectados a diversos saberes que fluem desde a aquisição de conhecimento das linguagens artísticas, suas formas, códigos e técnicas específi-

cas, a conhecimentos de história, ampliação da cultura, desenvolvimento motor e principalmente o exercício da escuta ativa. Por outro lado, estas atividades transbordam da sala de aula e existem apenas pelo prazer de experimentar e realizar algo.

Curiosidade: alunos de música ou músicos buscam unir a teoria musical e seus conhecimentos a partir de um vocabulário específico, científico. Alunos que desconhecem tal linguagem criam imagens e analogias com a vida. Seria o conhecimento também uma forma de aprisionar a livre expressão?

Eu senti a primeira música mais arredondada, mais harmônica e a segunda essa presença de espírito que a vida exige da gente.

O que a aula de música ou uma performance artística pode promover ou desenvolver é justamente “Essa presença de espírito que a vida exige da gente”. Usufruir a arte em um mergulho sensorial não comum, onde se é possível ouvir com os olhos e ver com os ouvidos, aponta para descobrir novas formas de perceber, ser e estar no mundo.

8

**IMPRO-
VISACÃO
LIVRE**

Diálogo com a terapeuta ao final de uma sessão:

– Tarita, sabe o que seria bom para você? Praticar o improviso. Você é musicista né? Aproveita porque isso vai te fazer muito bem para dissolver estas questões todas.

– Como assim? – pensei sem esboçar resposta. Tenho dois duos de improvisação, faço parte de uma orquestra de improvisação livre e julgava ter essa linguagem como meu lugar de conforto, meu território.

Ela seguiu:

– Você canta e toca, certo? Qual é o seu gênero?

– Sou uma fraude! – pensei.

Respondi sem graça:

– O improviso.

Ela sorriu Monalisa e disse:

– Obrigada, até a semana que vem.

Março de 2021

A LIBERDADE ESTÁ NA ESCOLHA¹⁷

Performances poéticas de expressão híbrida entre artes plásticas e música em tempo real, um jogo de improviso.

Relato de três performances híbridas entre música e artes plásticas conduzidas por mim durante o ano de 2021 junto à Orquestra Errante, durante a pandemia de Covid-19, realizados de forma remota.

A Orquestra Errante é um grupo de experimentação em linguagens contemporâneas dedicada à prática e ao estudo da improvisação, com ênfase na improvisação livre. Tem a música como ponto de partida, mas se alimenta, se inspira e se constitui por e de outras linguagens artísticas, filosóficas, históricas e sociais. Criada e coordenada pelo professor, pesquisador e multi-instrumentista Rogério Costa, realiza performances desde 2008. Sua formação é "flutuante e instável" (Costa, 2016, p. 145). A maioria dos integrantes são alunos da pós graduação e da graduação, mas é também "aberta a quaisquer pessoas interessadas na temática", onde os "encontros são espaços para músicos e não-músicos desenvolverem experiências criativas a partir de um jogo musical livre" (Dantas, 2021, p. 6).

Podemos pensar em um organismo em constantes transformações em que pessoas chegam e partem, criam vínculos profundos ou superficiais ou apenas estão de visita. A orquestra em todos os seus âmbitos, desde a constituição, organização, performances e tudo

¹⁷ "A liberdade está na escolha. A escolha é revolucionária." foi uma frase dita pelo prof. Rogério Costa na aula do dia 05/10/22.

que lhe é pertencente, é coerente com a proposta de livre improvisação. Espaço não hierarquizado, aberto, rizomático, fluido, instável. “Uma brecha de espaço/tempo preparada para fomentar agenciamentos sonoros/musicais coletivos, sempre inéditos” (Costa, 2013, p. 280). Nesse espaço aberto, alunos da pós-graduação podem elaborar propostas alinhadas com suas pesquisas, sendo ao mesmo tempo laboratório artístico e grupo de estudos.

Na ordem cronológica, as três propostas realizadas junto à Orquestra Errante aconteceram antes dos quadros descritos nos capítulos anteriores. Pensando nos motivos que me fizeram deixar esse capítulo de lado e retornar a ele apenas em 2024, encontrei algumas respostas. Certamente um dos motivos foi a vontade de deixar o que vivemos na pandemia para trás, esquecer, apagar estes anos da biografia. Em 2022, com a volta às atividades presenciais, reaprender a viver junto, estar com outras pessoas direcionava o meu desejo. Lembro-me da emoção de ver pela primeira vez os corpos tridimensionais dos meus colegas e, principalmente, o impacto de ouvir o som real sem o filtro das telas. Outro fator que me incomodava e me afastava destas performances era a qualidade dos registros feitos de forma remota. Som e imagem captados pela tela do computador em uma somatória de equipamentos e processadores distintos causando um ruído estético que eu julgava ser incompatível com minha expectativa visual de uma tese. Hoje enxergo esta estética ruidosa como um marco histórico que situa essa pesquisa no tempo. Estas performances carregam em si uma força criativa extraordinária de inventar maneiras de tocar junto estando cada um na sua casa, de fazer algo legal, diferente, prazeroso, ludibriando o tempo, abrindo frestas na realidade insuportável. Após esses anos de afastamento, considero essas performances tão incríveis que senti a necessidade de abrir

espaço para elas, já que foram elas que abriram espaço para que todo o resto pudesse acontecer.

Não tem como apagar ou esquecer o que vivemos, mas criar novos caminhos a partir do que foi vivenciado, assim como os incômodos, os "erros" e os imprevistos musicais são abraçados pela livre improvisação como um acontecimento, uma possibilidade, uma brecha na narrativa, um impulso para o futuro.

As três propostas conduzidas por mim junto ao grupo tinham por objetivo observar a relação entre a criação em tempo real de música, desenho e pintura. Como as linguagens se afetam entre si? Quais seriam as possíveis resultantes sonoras/visuais? Existem sentimentos e pensamentos similares dos integrantes do grupo que passariam pela experiência? O que é subjetivo e o que é coletivo nas escolhas? Eram muitas perguntas.

Logo após cada proposta, escrevi algumas linhas sobre o processo e o relato individual dos integrantes da orquestra. Quando decidi incluir estes quadros no texto, eu tinha apenas fragmentos escritos e a memória opaca dos fatos misturados com os acontecimentos e leituras posteriores. Optei por sintetizar as descrições de cada evento e analisar o ciclo de dois anos em que frequentei a Orquestra Errante observando, assim, a totalidade que essas experiências revelaram de forma rizomática¹⁸ e não linear, embaralhando os anos e pincelando pensamentos. Dito isso, optei por manter os fragmentos de textos antigos, em respeito a estas memórias, e comentar com as ideias do agora. Um pouco confuso?

¹⁸ Na filosofia, rizoma é um modelo epistemológico de Gilles Deleuze (1925/1995) e Félix Guattari (1930/1992), no qual o pensamento humano não se apresenta como um acontecimento linear, de única função, constante no espaço e no tempo. Não possui uma única forma fechada, tampouco tem alguma hierarquia.

PRIMEIRA PERFORMANCE

Quinta-feira, 8 de Abril de 2021, 18h30, segundo ano de pandemia de Covid-19, mais um ensaio on-line da Orquestra Errante, minha primeira interferência nesse corpo-coletivo. A proposta era promover uma experiência de afetações visuais no universo sonoro via Zoom.

Objetivo: realizar uma performance junto à Orquestra Errante de caráter híbrido, buscando interagir artes plásticas e música para observar como nascem os fenômenos de forma conjunta, como dialogam e como se afetam.

Modo: remoto, via Zoom.

Roteiro: propor uma primeira experiência de aquecimento, onde a proposta seria apresentada, experimentada e discutida para na sequência realizar o primeiro Quadro Sonoro.

Ato I

- Um integrante toca seu instrumento, os demais desenhem o que escutam.
- Repetir a experiência com um instrumento diferente.
- Comparar os desenhos.

Ato II

- A Orquestra interage sonoramente a partir dos meus traços e cores na tela.
- Cada cor sugere a entrada de um instrumento.

Integrantes da performance e seus instrumentos: Fabio Manzione, percussão e escaleta; Rogério Costa, saxofone; Paola Picherzky, violão; Marina Mapurunga,

voz e viola de arco; Arthur Faraco, contrabaixo; Miguel Antar, contrabaixo; Caio Milan, bateria; Paula Castagnoli, voz e piano; Marcos Gruchka, piano; Guilherme Beraldo, violão, Yonara Dantas, ouvidos.

Convidei o saxofonista Rogério Costa e a violonista Paola Picherzky para improvisarem, um de cada vez, enquanto o grupo, afetado pelo som, deixava fluir o gesto em traços e cores no papel. Foi um movimento de certa ousadia tirar os instrumentos dos músicos e dar-lhes lápis de cor, movendo-os assim do seu lugar de conforto e os colocando em confronto com novos limites. Habitua-dos a interagirem sonoramente com seus instrumentos musicais, os músicos se viram desafiados a captarem os gestos sonoros e traduzirem em imagens gráficas. Cada uma e cada um criou uma maneira própria e uma relação com a grafia. Alguns se pautaram pelo gesto, outros pelas texturas e padrões musicais estabelecidos e outros tentaram criar uma representação visual nos moldes das partituras gráficas da segunda metade do século XX¹⁹. O objetivo era conduzir os instrumentistas a se conectarem com o fluxo das artes plásticas para posteriormente tecer possíveis relações em diálogo.

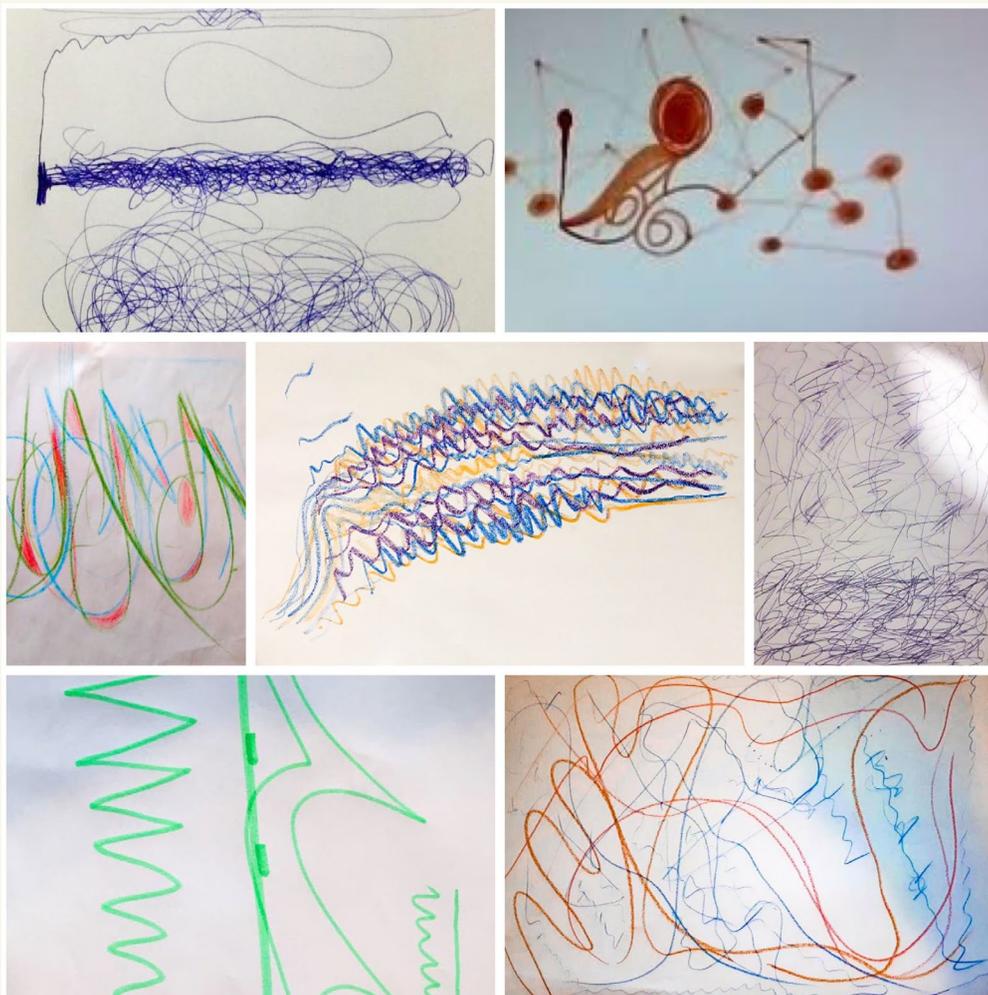
Esse momento inicial foi muito importante como preparação e apropriação da expressão artística híbrida. Ao longo dos anos em que realizo atividades semelhantes, observei que músicos, em geral, têm uma maior dificuldade com a vivência das outras linguagens, sejam as corporais ou as visuais (atores e artistas do corpo são mais abertos às experimentações e ao risco de perde-

¹⁹ Partituras gráficas são formas de registrar a organização musical através de desenhos e gráficos. Muitos compositores da segunda metade do século XX se utilizaram desse recurso no lugar da tradicional grafia musical para assim representarem as novas ideias de música que surgiam. Vide partituras do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007).

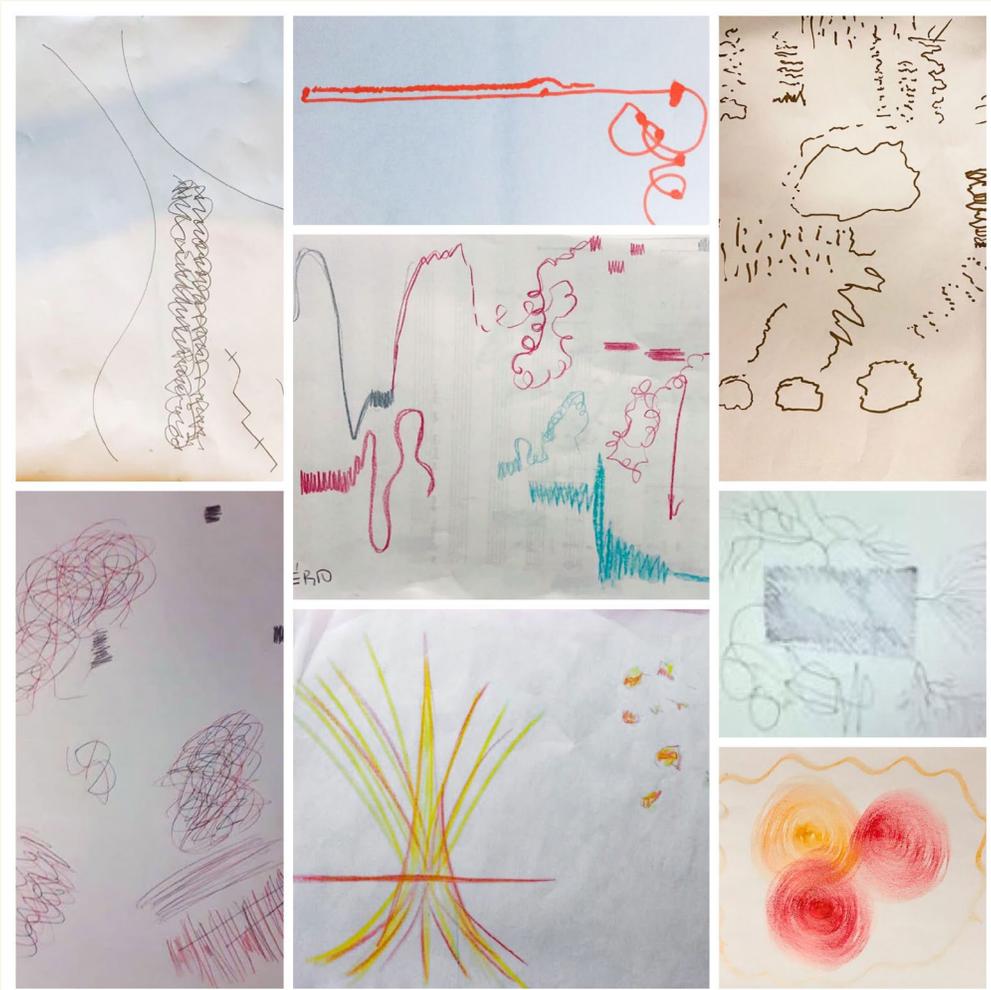
rem o controle). Pegar um lápis e deixar a mão correr livremente inspirada por um som não é tão simples para um adulto. Nossa mente tenta controlar os traços e busca intuitivamente por imagens figurativas. Saber tocar ou saber desenhar está condicionado à compreensão do que vem a ser estas artes a partir das vivências de cada indivíduo. Já um instrumento musical ou um giz de cera na mão de uma criança ganha a dimensão de infinitas possibilidades sonoras criativas. O prazer no ato de realizar algo é o que move a produção sonora e as garatujas (desenhos) infantis. À medida que crescemos, vamos nos colocando limites estabelecidos pela nossa compreensão de mundo. Esse "prólogo" ou primeiro ato da performance, tinha por objetivo soltar a criança interior e criar novas formas de relação com o sonoro e o visual.

A escolha de dois instrumentos de famílias diferentes foi proposital, pois são dois universos distintos: um instrumento melódico de sopro e outro harmônico de cordas. Estas duas informações já conduziram a determinadas escolhas sobre cores e traços e era justamente o que eu queria ver refletido no papel. O Rogério e a Paola não conseguiam ver os desenhos que estavam sendo produzidos durante sua performance, ou seja, não eram afetados por eles.

A partir dos desenhos produzidos, começamos a investigar as semelhanças e diferenças.



Ato I a / Rogério Costa
Performance disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=zFP7oq8edN0>
Acesso em: 29 jan. 2023.



Ato I b / Paola Picherzky
Performance disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4SUc2P6KbsE>
Acesso em: 29 jan. 2023.

COMPARAÇÕES

Rogério tocou um instrumento melódico de metal. Optou por realizar sequências de notas em um andamento acelerado, com melodias e escalas descendentes e ascendentes, utilizando-se de grande parte da extensão do instrumento. Houve alguns momentos de notas longas sustentadas, mas quase nenhum silêncio. Duração: 3'2".

Paula tocou um instrumento de cordas dedilhadas com corpo de madeira. Optou por tocar acordes que caminhavam em progressões harmônicas não convencionais mantendo uma breve pausa entre eles. Também explorou a extensão do instrumento. Em relação ao Rogério, o andamento foi mais lento, existia um pulso na execução dos acordes e tiveram momentos de silêncio. Duração: 2'26".

ANALOGIAS COM OS DESENHOS

Olhando para os quadros, podemos perceber que o primeiro (saxofone) possui mais tons azulados e roxos enquanto o segundo (violão) segue uma paleta de amarelos, laranjas e vermelhos. Isso demonstra que timbres diferentes nos sugerem escolhas de cores diferentes. Também podemos notar tipos diferentes de adensamentos ou texturas. No primeiro, por se tratar de um instrumento melódico, onde ouvimos um som por vez, percebemos que os adensamentos se apresentam por meio de sobreposição de linhas ocupando grande parte

do espaço da folha. No segundo quadro, observamos alguns agrupamentos mais sólidos ou preenchidos, talvez inspirados pela possibilidade do violão de realizar acordes (notas simultâneas).

CADA TIMBRE SUGERE UMA COR

MELODIAS CONDUZEM À LINHAS

ESCALAS CONDUZEM A DESENHOS ASCENDENTES E DESCENDENTES

ACORDES CONDUZEM A FORMAS PREENCHIDAS

Observo que tais analogias são correspondências de gestos internos como uma resposta do corpo aos estímulos da audição. Com esse primeiro exercício, aguçamos as percepções e a consciência para as relações entre os mundos auditivos e visuais para que o segundo quadro pudesse ser realizado com olhos e ouvidos mais abertos.

Foi interessante perceber que cada pessoa fez questão de não apenas mostrar o seu desenho mas explicá-lo, criar uma narrativa que justificasse seu caminho, suas escolhas e seus sentimentos. Quem chamou nossa atenção para essa dinâmica foi o músico Fábio Manzi-
ne:

Queremos sempre criar uma narrativa, nós queremos contar sobre os nossos desenhos, queremos torná-los concretos para as outras pessoas. A gente quer dizer o que os nossos desenhos querem dizer. Criamos desenhos abstratos, mas no fundo, a gente quer narrar isso. Estamos falando de música e desenho ao mesmo tempo que criamos uma narrativa. Narrar é descrever o processo.



"Não tem ponto de chegada, só o caminho"

Paola Picherzky

O caminhante, 2021
Acrílica sobre papel
100 x 80 cm

Performance disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=prGBfg1RLc&t=3s>

O CAMINHANTE

Posicionei uma cartolina de 100cm x 80cm no chão e potes de tintas de várias cores em volta. Pedi para que os músicos tocassem a partir dos meus gestos, traços e cores e criassem camadas sonoras em diálogo com a tela. A troca de cor indicaria uma possível troca de instrumento e quem quisesse entrar no jogo abria a câmera, como um artista que sai da coxia e entra no palco.

A performance total não tinha uma duração pré-estabelecida e durou 23'30".

Ela começou trazendo as cores, como uma regente em uma improvisação dirigida, mas, em muitos momentos, se percebe que o som do instrumento acaba adentrando no gesto dela e a proposta se inverte. Eu gostei desse tocar junto, tocar a tinta no papel ao tocar o instrumento. (Marina Mapurunga)

A proposta inicial era eu conduzir os sons, porém, quando o som começa, não tem como não ser afetada por ele. O corpo responde aos estímulos sonoros, o corpo quer dançar junto. Percebi que a performance se deu nesse jogo de conduzir e ser conduzida, de mudar as escolhas no meio do caminho e de abrir mão do controle. No final, me lembro que fiquei decepcionada porque a performance foi diferente do que eu havia planejado. Como ela terminou justo no final do encontro, não houve tempo para conversarmos depois. O Zoom foi desligado e eu guardei meus incômodos (incômodos são apegos).

Tempos depois:

Percebo que a performance por si só traz, a partir do corpo, consciência. Eu ansiava pelo fim, por saber a opinião dos músicos, pela troca e principalmente pelas respostas para as minhas inúmeras perguntas. Silêncio. Silêncio? Algo permaneceu, se transformou e ressurgiu de forma consciente nas experiências que se sucederam.

SEGUNDA PERFORMANCE

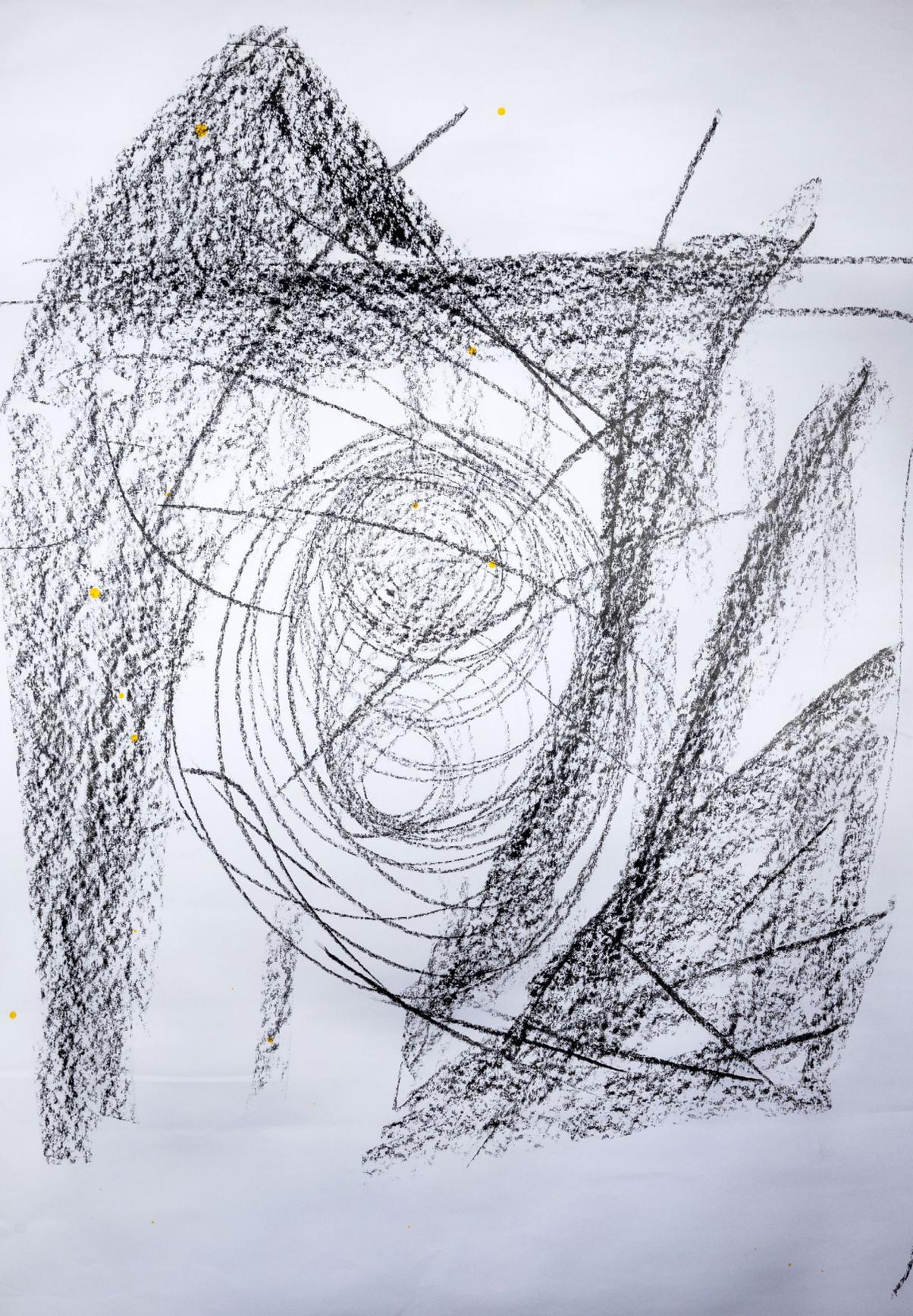
28 de outubro de 2021

Regência visual
improvisação conduzida pelo desenho

Materiais: giz de cera, carvão e tinta acrílica.

Integrantes: Rogério Costa, Vitor Vital, Giovanni Manzi, Amanda Jacometi, Fernando Garcia, Rodrigo Moreira, Max Schenkman.

Obs: não adianta escrever o instrumento que cada um toca, por serem instrumentos muitas vezes não convencionais, objetos ordinários e por alguns integrantes estarem com suas câmeras desligadas durante o encontro.



Conexão, 2021
Giz de cera sobre papel
64 x 88 cm
Duração: 2' 26"

Performance disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=OIJl5XuuwQ>

QUADRO ERRANTE: CONEXÃO

Parece que está tudo separado mas não está. Cada um vai responder a partir da sua subjetividade. (Amanda)

Neste encontro, eu propus a realização de duas performances onde o ato de pintar ou desenhar seria o condutor para os impulsos sonoros, uma regência a partir dos gestos, formas e cores grafados no papel.

O primeiro quadro teria, a princípio, uma função de aquecimento, uma forma de conscientização no corpo da proposta idealizada abrindo os caminhos de reflexão em ação para o diálogo entre as duas linguagens artísticas.

Embora o começo tenha sido conduzido pela imagem, assim que o som começou, meus gestos passaram a ser estimulados por eles. Como estes quadros foram feitos por intermédio do computador, é importante mencionarmos que cada participante estava ouvindo e interagindo com uma combinação sonora diferente e que o som de cada instrumento ou voz, tinha um filtro dos aparatos tecnológicos de cada uma e cada um além de estarem ao sabor das variações de sinal da internet. Na experiência anterior, eu ainda não tinha consciência sobre estas interações tecnológicas. Durante os ensaios online da orquestra, pudemos discutir e experimentar estes limites e ou novas possibilidades de um ensaio de orquestra remoto.

Como são várias pessoas tocando, a soma do que você está escutando pode ser muito diferente de um detalhe que estou prestando atenção. é um lugar que todo mundo está junto, embora fazendo coisas diferentes e de ser uma obra de todos. (Fernando)



Um lugar de todo mundo, 2021
Carvão e acrílica sobre papel
100 x 80 cm
Duração: 15'

Performance disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ghx49Gw7jjE&t=2s>

QUADRO ERRANTE: UM LUGAR DE TODO MUNDO

Nesse jogo, cada participante tem uma variedade ampla de estímulos para interagir, reagir e criar em tempo real. Existem camadas sonoras e camadas visuais (desenho no papel e gestos da pintora e músicos).

Sinto que vamos muito pelo caminho das texturas. Tem vários planos, tem o estímulo visual ao mesmo tempo que tem a prática da improvisação. (Giovanni)

No contexto dos estímulos visuais, o primeiro quadro diferenciava-se do segundo pelos materiais e cores utilizados. O primeiro só tinha a cor preta enquanto que no segundo, apareceram outras cores além das texturas do carvão e da tinta aquosa.

Eu senti uma diferença bem grande do primeiro para o segundo. No primeiro você usou só preto. As cores afetam de forma diferente a gente. O amarelo pode ser muito agressivo e o preto muito sutil e sinto isso a partir da dinâmica dos gestos. (Vitor)

Quando tentamos traduzir uma linguagem em outra, passamos por um processo que une similaridades ou busca representar mesmo gestos interpretativos.

É um processo de transdução. O que nós fazemos aqui sonoramente dialoga com o que você está fazendo no quadro e vice-versa. (Rogério Costa)

A origem do termo transdução se encontra na biologia e na física como um processo pelo qual uma energia se transforma em outra de natureza diferente. Gosto de pensar no termo como uma espécie de tradutor de

linguagens diferentes. O que é traduzido mantém uma essência do idioma original. Na contemporaneidade, o prefixo trans é carregado de sentidos e significados²⁰. Trans – do latim [além, através] – também pode indicar travessia, deslocamento ou mudança de uma condição para outra .

Dos gestos observados nestas experiências com a Orquestra Errante, percebemos que nossa tendência natural é seguir uma lógica mais literal nesta tradução entre as artes, pautada nos nossos caminhos de aquisição da linguagem musical (por sermos um grupo de músicos e musicistas) relacionada não só com gestos, mas com a própria notação musical. A grafia de uma partitura tradicional ou o desenho das convenções musicais de uma partitura são traduzidos para o quadro, como, por exemplo, ler da esquerda para a direita e de cima para baixo. Graficamente, bolinhas na região superior de um pentagrama são notas agudas e em baixo ficam as notas graves, isso facilmente se transfere para o desenho ou pintura onde a parte superior da tela soaria em uma região mais aguda. Podemos também relacionar pontos com *staccatos*²¹, traços longos a sons longos ou sustentados, curvas como *glissandos*²², tamanho das imagens como intensidades e durações e assim por diante, criando analogias.

Eu como improvisador, tinha horas que eu estava ligado nessa coisa meio clichê de subir e tocar agudo etc. e de repente não. Quando você começou a usar o vermelho (que era laranja, mas como dissemos, temos um filtro do com-

²⁰ Não pretendo analisar as origens dos termos com profundidade, apenas apresentar o ponto de vista desta pesquisa sobre eles para uma melhor compreensão do texto.

²¹ Notas curtas.

²² Notas que se sucedem nas direções ascendentes ou descendentes.

putador que pode alterar as tonalidades) me veio outro tipo de afeto, o vermelho (laranja) me traz uma coisa quente então fui para uma sonoridade que pra mim, naquele momento, remetia a algo quente. Então toquei um acorde de lá maior com nona menor (Ab9) que eu acho quente. Na improvisação, vários tipos de afeto acontecem entre a música e a pintura. Tem clichês e eles fazem parte também do universo simbólico. Estamos acostumados a ver a partitura em que as notas vão pra cima e é agudo e vão para baixo fica grave e isso é totalmente arbitrário! O que é para baixo tem alguma coisa a ver com grave? nada né? Tem outras associações que podemos fazer como as energias do gesto, vários tipos de processos transdutivos podem ocorrer. Você está desenhando e escuta cinco pessoas tocarem você faz escolhas, às vezes você está ouvindo uma pessoa, às vezes você está ouvindo outra. (Rogério)

É difícil fugir das convenções óbvias. Me senti subordinado à imagem, fiquei esperando o que você iria propor. (Vitor)

Desta experiência, o que para mim ficou mais claro foi perceber como eu estava subordinada a esta tradução literal entre o universo visual e musical. Eu não tinha consciência sobre este processo e também nunca tinha pensado em realizar outros movimentos. Como posso mudar a minha expressão? quais seriam as outras formas de relação entre pintura e música? Posso alterar a velocidade? posso silenciar o traço?

Esta transformação do pensamento me conduziu à proposta seguinte.

Outros temas em paralelo que surgiram durante conversa e que seguiram em outras performances:

Acabei não me fixando muito na questão das cores e das formas foi muito mais uma relação com o movimento. (Rodrigo)

O gesto e é sempre o gesto que surge nas conversas pós-performances. Gesto que move, que irrompe, que instiga, que provoca. Passo a investigar com mais atenção como esse gesto se traduz no papel, no instrumento, no espaço e todas as inter-relações que são criadas neste processo de traduzir estímulos criativos internos para o meio externo. Este tema está presente de forma mais ampla no *Quadro Sonoro* realizado com Rogério Costa.

*Todo gesto tem um sentido. Todo gesto tem uma dimensão simbólica.*²³ (Silvio Ferraz)

Torno sonoro o que me afeta.

²³ Frase dita em aula.



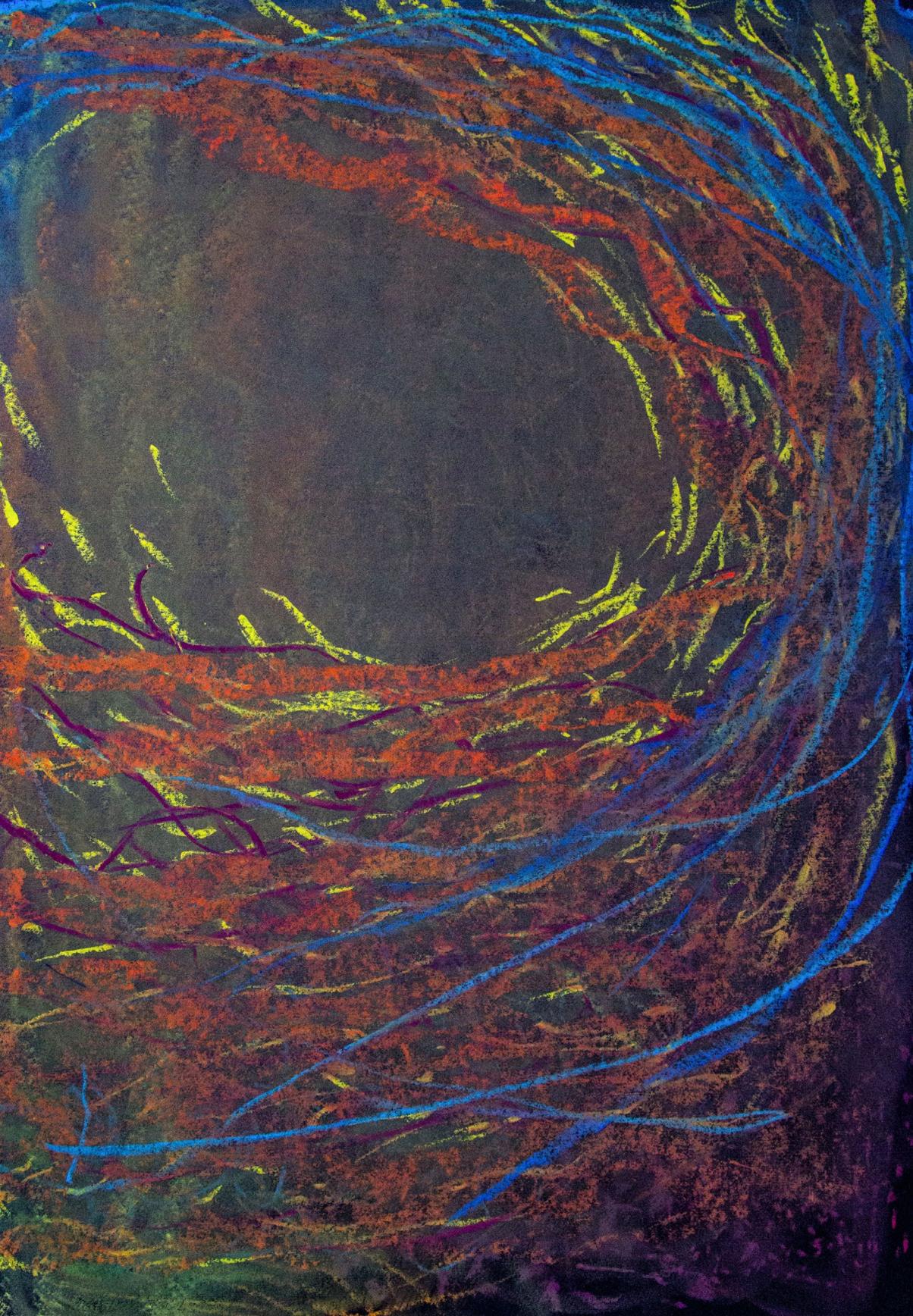
Para ouvir com os olhos, 2021

Giz de cera sobre papel

Duração: 7'

Performance disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=wQO5Ew76Lx4>



Diálogos entre som e imagem, 2021

Giz de lousa sobre papel

Duração: 16' 43"

Performance disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=r6eloaAqDMQ>

TERCEIRA PERFORMANCE

Frames de vídeos feitos com uma Canon 60D.
Primeiro quadro (duração 7 min.).

Materiais: giz de cera e giz de lousa sobre cartolina.

Músicos: João Botosso, Giovanni Manzi, Guilherme Beraldo, Fernando Garcia, Vitor Vital, Miguel Antar, Arthur Faraco, Rodrigo Moreira. Coordenação: Rogério Costa

Proposta 1

reger através do desenho diferenciando três momentos de sonoridades criando uma improvisação em três partes ou três movimentos

1. linhas retas
2. linhas curvas
3. preenchimento de cores

Proposta 2 (duração 16'43")

livre improvisação, diálogos entre som e imagem

Dessa vez optei por não usar tinta. Sinto que a ausência da água, além de encurtar o caminho entre o pensamento e a ação, oferece um maior controle dos traços, já o giz de lousa tem o recurso de ser apagado.

Esses quadros conduziram o grupo à investigação das analogias entre som e imagem, em um exercício de identificar movimentos similares e ao mesmo tempo buscar fugir das convenções.

Fazendo um esforço para me desvincular das convenções eu fui focando mais na tua gestualidade, na tua intensida-

de (mais rápido, mais lento, mais intenso). Tentei dialogar nesse sentido e achei que levou para outros caminhos. (Victor)

A minha atuação muda muito de foco as vezes eu estou ligado na sonoridade geral, às vezes estou ligado na sonoridade de alguém, as vezes estou ligado no seu gesto, na sua cor. é uma atenção flutuante. Sua atuação como performer das artes visuais não é o mesmo tipo de afeto mas ele atua com pesos similares a um som que outra pessoa faz. (Rogério)

Eu percebi que estava acompanhando a Tarita de dois tempos. A pintura é como se fosse um tempo passado, um som que você larga no ambiente e ele vai reverberando, marca o ambiente na reverberação. O movimento parece estar mais relacionado com o presente, é a ação. (Rodrigo Moreira)

O traço acontece e imediatamente se torna passado. Os quadros seriam assim, sobreposições de passados e, no caso dos quadros sonoros, registro da ação do som no tempo.

ALÉM DA PERFORMANCE

As descobertas de 2021, aguçaram os sentidos para as performances do ano seguinte, realizadas presencialmente, com condições melhores de áudio e registro. Muitas das questões que nasceram nas primeiras experiências foram dilatadas na presença física e encontraram espaço para germinarem. Durante o ano de 2022, além de continuar os ensaios junto à OE, cursei uma disciplina ministrada pelo professor Rogério Costa Improvisação e Micropolítica. Nela, as fronteiras arte e vida alcançaram novas perspectivas. Para além do âmbito individual, dos meus pensamentos, sentimentos e desejos, começamos a analisar os reflexos das nossas ações na sociedade e o lugar que arte ocupa nas transformações sociais. Penso que a expressão artística é fruto do que captamos do mundo pelos nossos sentidos, reconfigurado a partir da nossa subjetividade, “encontramos na obra de arte, um eco das nossas almas” (Kandinsky, 1996, p.29). Existe sempre um espelho que refletindo, devolve para o mundo os impulsos que inspiraram a criação. Esse trânsito entre perceber, reconfigurar e expressar ou essa digestão do mundo é uma forma de aceitar, entender, expandir e transformar a realidade.

A improvisação coletiva é uma constante busca por sentido, por criar conexões, por estabelecer e dissolver vínculos, por pertencimento. Nesse jogo, o instrumento principal é a escuta, uma abertura ativa para o outro e para o mundo. Um exercício de dissolver o ego, de lidar com incômodos e viver no fluxo sabendo que tudo sempre se transforma. Quando a terapeuta me sugeriu a improvisação como resposta para os meus conflitos, parecia algo tão impalpável... A oportunidade de convi-

ver com esse incômodo trouxe uma mudança significativa na minha maneira de estabelecer relações abrindo espaço para outras formas de viver. Não é extraordinário? Usar um recurso poético para resolver questões ordinárias.

Estar em estado de pesquisa me deu a oportunidade de ir além da prática artística por prazer. Abriu espaço para uma transformação enquanto indivíduo que transbordou para as minhas ações coletivas. Existe uma inteligência que aprendemos quando conseguimos unir o pensamento com a prática que é potencializada pelas trocas. A reflexão coletiva é extremamente positiva para o ato de criação, principalmente se buscamos a transformação, seja da nossa arte ou da nossa vida.

A improvisação livre, por ser uma música criada no instante presente, se alimenta da interação entre os músicos, interação com o público, interação com o espaço, tornando-se, em si, um exercício de construção social. É uma arte viva e pulsante que clama por uma ação, ação essa que se pressupõe não ter hierarquia nas relações, respeito aos integrantes, na criação de um espaço aberto para a manifestação de todas e todos e “regras” que ultrapassam a esfera musical. A Orquestra Errante é um exercício de sociedade por meio de uma

prática criativa, democrática, participativa, não hierarquizada e que não se submete aos (e até mesmo contesta os) sistemas de valoração vigentes que se apoiam no cânone eurocêntrico da música “erudita”. Trata-se quase sempre de preparar um ambiente de produção (criação artística) coletiva que se opõe à hegemonia da ideia de reprodução do repertório canônico. (Costa, 2017, p. 72)

Somos pessoas diferentes, com objetivos distintos, mas

que compartilham o desejo da presença. As ideias de música dos outros alargam nosso campo de visão. Nas palavras da psicanalista e professora Suely Rolnik, o corpo é fecundado pelos efeitos do ambiente, efeitos estes que nos atravessam e passam a compor o nosso próprio corpo. Nessa perspectiva, Rolnik diz existirem dois universos: um primeiro pessoal e um segundo extrapessoal. O primeiro seria a "forma de expressão do impulso vital" individual construído dentro de uma "cartografia sociocultural" (Rolnik, 2018). Criamos nossa concepção de mundo através do território ao qual pertencemos. A camada extrapessoal seria justamente a relação das forças vitais do ecossistema. Segundo Rolnik, nós aprendemos pela "reverberação" dessas forças no nosso corpo. O outro não é algo que esteja fora de nós, e sim algo que compõe nosso corpo por meio dos seus efeitos e, efeitos, produzindo transformações. Ao traduzir estas ideias para a música, posso sentir na prática a reverberação do impulso vital do outro na transformação da minha sonoridade, assim como percebo a minha capacidade de afetar e transformar o som do coletivo por meio do meu impulso vital.

Para além da música, o improviso desenvolve a habilidade de ouvir e dialogar, a capacidade de perceber e integrar com o entorno, a criatividade de criação e composição, a capacidade de desconstruir ideias e a capacidade de fazer escolhas. A abertura para as ideias dos outros e a flexibilidade de abrir mão do que eu penso em prol do coletivo, desconstruindo paradigmas e reorganizando o mundo, isso, na minha visão, é improvisar. O improviso é a arte de escuta do momento presente, a construção do efêmero, a arte que se dissolve, mas "se estabelece como experiência de transformação"²⁴ (Bonomi, 2015).

²⁴ Maria Bonomi em vídeo entrevista sobre sua exposição Circumstantiam realizada no SESC Belenzinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QJ_uO1PMj5c. Acesso em: 21 mar. 2024.

9

FIM

Como sabemos que uma improvisação livre chegou ao fim?

Quando tocamos uma composição musical, com um discurso previamente escrito, o fim é dado pelo compositor e o intérprete tem clareza do seu momento. A plateia sabe quando o fim se aproxima. O fim está determinado.

Ao entrar no universo da música contemporânea, da improvisação livre, esse ponto final se torna algo menos preciso, algo que muitas vezes não está no domínio de ninguém, algo que acontece por si só.

Na Orquestra Errante, grupo de improvisadores com um grande número de participantes, é muito interessante observar como os finais acontecem. Tem um momento que todo mundo sabe que acabou, como se coletivamente não tivesse mais nada a ser dito naquele momento, como se a música decidisse seu próprio fim. Existem muitas maneiras de se terminar uma performance, mas me ateno a essas que acabam com o sentimento de todos simultaneamente. Às vezes, ela termina tendo ainda muita coisa para dizer, mas esse é o jogo. O jogo de se estar no momento presente e saber desapegar do que foi construído confiando que dentro de cada um, algo fica. Pode ser uma sensação, uma ideia musical, um incômodo... Cada performance abre uma escuta, uma possibilidade que nunca mais será repetida, mas que fica ecoando e soma no que chamamos de conhecimento ou experiência de vida.

Esta é uma pesquisa que não tem fim e se estende para todos os campos da minha existência. Os impulsos criativos são pulsão de vida em movimento. Eu não sabia quando eu iria terminar, mas aconteceu de chegar ao fim desta performance texto. Encerrar este capítulo e

começar a partir daqui a criar novos caminhos. As páginas em branco me animam muito porque nelas pode acontecer qualquer coisa, mas, uma vez que um traço é estabelecido, ele tem começo e fim.

O início desse traço foi uma vontade: investigar os processos artísticos híbridos, suas correspondências, afetações e entrelaçamentos. A curiosidade estava no ato da criação simultânea, na união das linguagens artísticas como forma de uma realidade perceptiva ampliada, resultado de um pensamento único de expressão onde uma arte não se separa da outra e juntas constroem sentido e significado. Este fazer artístico não seria uma parte prática advinda da teoria ou o resultado desta, mas ter um sentido mais próximo ao da práxis onde a teoria passa a fazer parte da experiência, onde ideias são experimentadas e o próprio fazer conduz a uma contemplação reflexiva com desdobramentos teóricos. A escolha de realizar as performances sempre em colaboração foi um desejo de ampliar minhas reflexões sobre a experiência a partir das ideias e sensações dos outros. A compreensão do fenômeno pela soma dos olhares na elaboração conjunta de respostas.

Dessa forma aconteceu. Uma pesquisa em processos de criações artísticas, a partir do olhar da autoetnografia onde a investigação não está centrada no objeto, mas no processo e nas relações que se criam a partir dele. Dentro dessa abordagem metodológica, as experiências do sujeito, bem como seus sentimentos e ideias, são consideradas fundamentais. Tais pesquisas têm por finalidade o refinamento do fazer artístico, além da produção crítica e ou artística.

Durante estes anos, embora eu tenha desenhado roteiros para as performances, no encontro com o outro e no caminho entre o pensar e o fazer, as coisas se trans-

formavam. De início, isso me incomodou, pois percebi que eu queria ter o controle sobre os possíveis resultados. Com o tempo, não ter ideia do que poderia acontecer era a parte mais divertida. O que será que esta performance vai sugerir? Que livros ela me fará abrir? O que virá do relato de experiência dos participantes? Assim, a tese foi se fazendo e foi encontrando seu próprio método, que consistiu em: idealizar a proposta, realizar a experiência, ouvir as percepções dos envolvidos, descrever o processo, observar a questão principal que emergiu da performance e aprofundar as reflexões durante a escrita. Cada um dos capítulos traz em si uma parte descritiva, a minha visão subjetiva somada aos pensamentos e sentimentos dos demais participantes e todo esse processo em diálogo com o mundo.

Cada capítulo apresenta detalhadamente um conjunto de descobertas e conclusões, de forma que seria redundante trazê-las novamente para o texto. No entanto, senti necessidade de ter um fechamento. Apresento, a seguir, alguns fragmentos do percurso que, ressoando, escapam da moldura.

Faço o que faço por devoção, por prazer e principalmente por curiosidade. Tudo aquilo que me transporta para o estado dilatado de consciência, presença plena e criação tem uma característica de transformação latente. Aprendi a confiar nas pessoas e a entender que meu jeito de pensar é apenas um entre infinitas possibilidades, e o que está fora de mim me ensina a ser outra sem que eu me perca.

Os imprevistos, aquilo que sai do meu planejamento, apesar de causar dor e irritação, são na verdade os grandes mestres e agentes de reais transformações. Poderia ter feito dezenas de performances sozinha, mas ter me proposto a estar sempre no coletivo trans-

formou radicalmente a minha escuta. Abriu-me outras janelas, criou novos pigmentos e baixou o volume das minhas certezas, fazendo com que eu me divertisse, não importando tanto os resultados.

Controlar e fazer exatamente aquilo que eu queria, do jeito que eu queria, é uma forma de autoafirmação desnecessária. Não temos controle. Quando encontramos um eco dos nossos pensamentos e sentimentos nas falas de outras pessoas, a experiência deixa de ser algo subjetivo e transborda para o universal.

O estado de pesquisa faz as percepções se dilatarem. A consciência se expande. Fazer um doutorado é estar 24 horas por dia em estado de pesquisa tecendo relações a todo momento, olhos e ouvidos abertos. Colocar no papel é um exercício de refazer os caminhos. Não é a verdade do que aconteceu, mas uma janela do que eu, no momento, consegui entender. Cada texto lido transforma a experiência do que foi vivido.

A sessão de terapia fez com que eu pensasse para além da arte. Fez com que eu transferisse a experiência para o dia a dia.

Penso em:

Todas as performances que não foram para a tese,
Tudo aquilo que não está no texto,
Tudo aquilo que foi descartado do registro,
Nos tantos anos realizando performances híbridas,
Nestes quase quatro anos de consciência dilatada através da pesquisa.

O corpo escuta

O corpo se manifesta

O corpo se transforma em música e pintura

Participar ou compartilhar estas performances pode abrir brechas para novas percepções, para escapar dos modelos hegemônicos vigentes.

Ouvir a narrativa dos outros nos dá a chance de elaborarmos melhor nossas narrativas. Quando silenciemos o pensamento, outras vozes ganham a chance de serem ouvidas.

REFERÊN- CIAS

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ARTE SONORA / Quadro Sonoro #paratodosverem. Voz, pintura e edições: Tarita de Souza; Saxofone: Rogério Costa. 03/02/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=33rilugNxbE>. Acesso em: 06 mar. 2024.

MARINA ABRAMOVIĆ – The Space In Between. Direção: Marco Del Fiol. Roteiro: Marco Del Fiol. Elenco: Marina Abramović. 2016. 86min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZaVgXEBUM0>. Acesso em: 29 jan. 2023.

MEMORIAL Nº 1 / Tarita de Souza e Thaís Nicodemo. Tarita de Souza / criação, voz, sonoplastia edição de áudio e de vídeo; Thaís Nicodemo / Piano; Caio Nicodemo Rosas / voz de criança. Centro de Humanidades Digitais da UNICAMP. 17/12/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E-WXkibLI30>. Acesso em: 29 jan. 2023.

ORQUESTRA ERRANTE / Improviso livre para saxofone e desenhos com Rogério Costa. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 3'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zfp7oq8edN0>. Acesso em: 06 mar. 2024.

ORQUESTRA ERRANTE / Improviso livre violão e desenhos com Paola Picherzky e O.E. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 2'26". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SUc2P6KbsE>. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADRO SONORO Rogério Costa e Tarita de Souza. Estúdio Lami, Departamento de Música da ECA USP. Técnico de gravação: Pedro Paulo Santos. 28/10/2022. Disponível em: [201](https://www.youtube.com/watch?v=UZ-</p></div><div data-bbox=)

B58oBPIsA. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADRO SONORO Duo Coz e Tarita de Souza. Estúdio Lami, Departamento de Música da ECA USP. Técnico de gravação: Pedro Paulo Santos. 28/10/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ouuNGjc-Q-7o&t=993s>. Acesso em: 07 mar. 2024.

QUADRO SONORO: Entretempos. Action Painting e música. Pintura e voz: Tarita de Souza; Cello: José Falcão; Violão e percussão: João Botosso; Saxofone: Rogério Costa; Violino e voz: Vitor Vital. 21/11/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ea6gHxaRGfk>. Acesso em: 3 fev. 2023.

QUADRO SONORO - Orquestra Errante. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 23'30". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prGBgfg1RLc&t=161s>. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADRO SONORO Errante 2. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 2'26". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OlIjI5XuuwQ>. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADRO SONORO 3 / Orquestra Errante. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 15'00". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GHx49Gw7jjE&t=1s>. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADROS SONOROS: Orquestra Errante IV. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 7'04". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQO5Ew76Lx4>. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADRO SONOROS Orquestra Errante V. Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 16'43". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r6eloaAqDMQ>. Acesso em: 06 mar. 2024.

QUADROS SONOROS: Unicamp. Quadros sonoros por

Tarita. YouTube, 28 jun. 2021. Duração: 6'21". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_LR0qH8u-TI&t=1s. Acesso em: 06 mar. 2024.

RIZOMA (podcast). Quadros sonoros por Tarita. YouTube, 5 abr. 2024. Duração: 7'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4KejZNqkpo&t=3s>. Acesso em: 06 mar. 2024.

THAÍS NICODEMO E Tarita de Souza – 4º SIM (Simpósio Sobre Improvisação). "Improvisação e Procedimentos Performáticos". 4º SIM - Simpósio Sobre Improvisação Organização: Alisson Amador, Carlos Stasi e Joachim Emidio. Apoio: Grupo Piap. 11/11/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RMstTy4y2eY>. Acesso em: 29 jan. 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIĆ, Marina. **Pelas Paredes, memórias de Marina Abramović**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ANFAN, David. **Expressionismo abstrato**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lílian. **A conversa enquanto método para a emergência da escuta de si**. Revista DEBATES, n. 22, p. 28-52, 2019.

BRUM, Eliane. **Banzeiro òkòtó**. São Paulo: Cia das letras, 2021.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Unesp, 2015.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

CORDOVIL, Daniela. **A experiência mística e o sagrado na obra de Marina Abramović.** Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião, Juiz de Fora, v. 23, n.1, p. 8-20, jan./jun. 2020.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Na Orquestra Errante Ninguém Deve Nada a Ninguém ou... Como Preparar um Ambiente Propício à Prática da Livre Improvisação.** Revista Música Hodie, Goiânia, v.13, n.1, p. 279-286, 2013.

COSTA, Rogério. **Música Errante: o jogo da improvisação livre.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Transversalidades: Música e Políticas.** In: AMORIM, Felipe; BAËTA, Zille J. A. (orgs.). Transversalidade. Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2017. (Série Diálogos com o Som).

CUNHA, Maximiliano Wanderley Carneiro da. **O som dos tambores silenciosos – Performance e diáspora africana nos Maracatus nação de Pernambuco.** 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

DAMASCENO, José Carlos Guerra. **Como tornar-se um artista mago: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do Materializador de Sonhos.** 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FERREIRA, Cleison Leite. **A noite dos tambores silenciosos: territorialidade negra e hierofania no pátio do**

terço – Recife (PE). Anais ENANPUR, v. 15, n. 1 (2013), 09 out. 2018.

FLUSSER, Vilém. **Gestos.** São Paulo: Annablume, 2014.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, livros técnicos e científicos, 1999.

LAROSSA, Jorge. **Tremores – escritos sobre a experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

KANDINSKY, Wassily. **Complete Writings on art.** Boston: Da Capo Press, 1982.

KANDINKY, Wassily. **Do Espiritual na arte: e na pintura em particular.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KARMEL, Pepe. **Jackson Pollock: interviews, articles and reviews.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1999.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral.** São Paulo: Cia das letras, 2022.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Organização de Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Yonara Dantas de. **Fronteira-Zona, um estudo sobre o processo criativo em performances interdisciplinares.** 2021. Relatório (Pós-Doutorado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: N – 1 Edições, 2018.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENBERG, Harold. **The American Action Painting.** Revista ArtNews, p. 22-50, dez. 1952. Disponível em:

<https://www.artnews.com/artnews/news/top-ten-art-news-stories-not-a-picture-but-an-event-181/>. Acesso em: 9 abr. 2024.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TIAMPO, Ming; MONROE, Alexandra. Gutai, **Splendid Playground**. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2013.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

