

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES**

JÚLIA GROHE NARVAEZ

**Experimentalismo, formação e vivência:
Remixando a construção do saber**

Porto Alegre
2022

JÚLIA GROHE NARVAEZ

**Formação, vivência e experimentalismo:
Remixando a construção do saber**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Licenciatura em
Artes Visuais para a obtenção do título de
licenciada.

Orientadora: Profa. Dra. Alessandra Bochio

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Jéssica Becker

Prof. Dr. Christian Mossi

Porto Alegre

2022

AGRADECIMENTOS

Minha formação foi atravessada por um período de instabilidade política, econômica, social e sanitária. Em meio ao caos, gostaria de celebrar a (r)existência das universidades públicas brasileiras. Enxergo nessas instituições a esperança de dias melhores para um povo com imensas potencialidades intelectuais e criativas, que carece tanto de acesso e estímulo a educação.

Gostaria de agradecer minha mãe, Marily, pela sensibilidade e consciência na minha criação. É meu exemplo de postura ética e valores políticos e sociais. Obrigada por sempre trazer arte para nossa intimidade, uma constância em nossa casa, por sempre respeitar minhas expressões.

Gostaria de agradecer meu pai, Gabriel, por sempre me lembrar que "nada que é humano me é estranho". Meu pai me passou a curiosidade pelo saber, a vontade de pensar e agir fora do senso comum. Me inspiro na tua maneira de enxergar o mundo, e na felicidade que encontra nas coisas mais pequenas. Obrigada por sempre me lembrar que a vida é curta.

Ao meu padrasto, Flávio, que mesmo sem precisar, teve a responsabilidade e carinho de ser parte ativa na minha criação. Obrigada por me passar calma e serenidade em anos difíceis da minha adolescência. Obrigada por ser a minha referência musical na família. Sigo esse caminho por ti também.

A minha avó, Araci, agradeço por todo amor, por ser uma feiticeira fronteiriça, encantadora de pássaros e alquimista da cozinha. E ao meu querido avô, Arlindo, agradeço imensamente por todo esforço em vida, por tanta honestidade e generosidade. Foi tua vida de trabalho duro que me permitiu chegar aqui.

Agradeço a minha irmã, Joana, por tanto acolhimento e pelas trocas intensas que sempre me acrescentam. Ao meu irmão, Bruno, por ter aberto portas que acabei passando também, por ser alguém que tanto me identifico. A minha irmã Amy, pela força e espiritualidade, sou grata pela tua história que tanto me inspira a seguir a minha própria.

Por fim, agradeço imensamente a orientadora desse trabalho, Alessandra, por estimular minhas ideias. Nossa dinâmica foi uma grata surpresa e me permitiu criar com liberdade. Obrigada por manter uma condução prática e ao mesmo tempo sensível, que validava meu processo e me passava segurança.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais propõe investigar a potência do experimentalismo e do improviso para a prática criativa, para a docência em artes e na construção do saber. A metodologia do trabalho se dá através de minha vivência por diferentes movimentos culturais, buscando nas práticas criativas do experimentalismo informal a potência na construção e partilha de saberes, e como essa bagagem pode se relacionar a panoramas de aprendizagem da cibercultura global contemporânea. Para embasar tais relações apresento o trabalho do grupo de *Acid House* norte-americano Phuture, do DJ Polyvox, inventor do funk 150 BPM, bem como o *workshop* de poéticas sonoras das professoras Isabel Nogueira e Linda O'Keeffe. Interessa-me refletir panoramas e valores de ensino-aprendizagem e propagação de conhecimento através da pesquisa de textos de autores como bell hooks, María Acaso, Paulo Freire e Adriana Fresquet.

Palavras Chave: Arte; Música eletrônica; Educação; Experimental; Improviso

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: "Figura e Fundo" modelagem 3d e colagem digital. Nara Vaez, 2019.....	8
Figura 2: "Um cabra marcado pra morrer", colagem digital, 2020. Nara Vaez.....	13
Figura 3: "Little Politics :)", desenho digitalizado, 2016. Nara Vaez.....	18
Figura 4: "O mapa dos EUA ao contrário é um ratão do mau.", colagem digital, 2019. Nara Vaez.....	23
Figura 5: "Zona Experimental", colagem digital, 2022. Nara Vaez.....	29
Figura 6: ARRUAÇA catatástrofes em alto mar, 2015. Alexandre Kupac.....	32
Figura 7: ARRUAÇA catatástrofes em alto mar, 2015. Alexandre Kupac.....	32
Figura 8: Arruaça: Oi Sumida! Centro Histórico, 2018. Guilherme Barreto.....	33
Figura 9: O ritual da bruxa moderna, oficina de produção musical, 2018. Histérica.	34
Figura 10: O ritual da bruxa moderna, oficina de produção musical, 2018. Histérica	34
Figura 11: O ritual da bruxa moderna, oficina de produção musical, 2018. Histérica	34
Figura 12 Arruaje, 2020. Yuri Junges.....	37
Figura 13 Cerne Nano, performance, 2020. Cerne.....	37
Figura 14 Cerne Açorianos, 2017. Cerne.....	37
Figura 15: Vorlat Ruas Sem Temer, 2016. Fotonaipe.....	38
Figura 16: Vorlat De(s)graça na rua, 2016. Vorlat.....	38
Figura 17: Vorlat De(s)graça na rua, 2016. Vorlat.....	38
Figura 19: Plano Relâmpago, 2017. Yuri Junges.....	39
Figura 20: Plano B, 2017. Massolo e Carla Beatriz.....	39
Figura 21: "Sem títulos" modelagens 3d, 2020. Nara Vaez.....	40
Figura 22: "Nossa Senhora de Amazonita", colagem digital. 2019. Nara Vaez.....	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1	8
1. Visual e sonora, construindo saberes na cultura remix	8
1.1 As infinitas possibilidades no ensino de arte	13
1.2 A perspectiva da professora-artista-experimental	18
2. CAPÍTULO 2	23
2. Experimentos ácidos.....	23
2.1. O rolê de rua: Zona Experimental <<<<<<	29
3. CAPÍTULO 3	40
3. O EXPERIMENTAL - IMPROVISO: ideias, processos e relações	40
3.1 Soando o Corpo Feminino	44
Considerações Finais	50
Referências Bibliográficas	52

INTRODUÇÃO

Neste trabalho de conclusão de curso apresento as experiências e os atravessamentos poéticos, teóricos e políticos que orientaram minha formação como licencianda em artes visuais. Vou tecendo essa escrita pelas lentes de quem a vivenciou. Uma escrita aberta e plural que arrisca desdobrar-se à medida que habita diferentes lugares. Escrevo a partir do movimento, sobre o processual, sobre o que é íntimo e pessoal, mas também sobre o que é coletivo. Escrevo sobre conexões, percepções e desejos. Encorajo-me a perceber este trabalho como um ensaio. Um experimento que reflete a consciência gerada através de muitas andanças, sem a pretensão de fixá-las ou encaixá-las, justamente porque a essência desta reflexão é retratar a construção do saber como algo indomável, imprevisível, mutável e livre. Aqui exploro o experimentalismo, em diferentes práticas e contextos, entendendo essa postura como uma que busca a desconstrução de conceitos, normas e mecanismos estruturais. O experimentalismo, neste trabalho, é percebido como uma ferramenta política e decolonial, que investiga outros métodos de agir, criar, produzir e pesquisar. Entende-se que uma prática experimental, no processo criativo e no ensino da arte, está na conexão do corpo e da mente com o momento, consciente do contexto à sua volta, aberta a erros, demandas inesperadas e incertezas. Uma conduta aberta a vivências que estão fora do saber eurocentrado.

Formação, vivência e experimentalismo: remixando a construção do saber orienta-se justamente por aquilo que o título já revela: a vivência é o ponto de fuga que leva este ensaio a desdobrar-se em diversas camadas. A argumentação sobre a abordagem do experimentalismo é o fio condutor que permite essa movimentação. Componho este trabalho a partir do que, muitas vezes, me pareceu um paradoxo: o olhar de uma licencianda em artes visuais intensamente ligada às artes sonoras como DJ e produtora musical. Me refiro a essa condição paradoxal não como uma expressão incoerente das minhas escolhas, mas como uma vivência que me proporcionou uma visão ampla, plural e híbrida sobre arte. Escrevo a partir deste lugar, do que experienciei e investiguei, dentro e fora da universidade, durante seis anos de curso. Interessa-me investigar movimentos artísticos, metodologias, processos criativos experimentais e de improvisação, tecendo paralelos com a

docência em artes, seu currículo e dinâmicas de ensino e aprendizagem, articulando atravessamentos políticos que estas questões reverberam.

Para reflexionar práticas e processos experimentais nas dinâmicas de produção artística, tomo como referência o trabalho coletivo das musicistas Isabel Nogueira e Linda O'Keeffe, *Soando o Corpo Feminista* (2018). A partir da investigação de metodologias experimentais de composição, buscando outros moldes de criação que possam gerar outro repertório simbólico para mulheres no processo e na produção criativa musical; uma área de saber que historicamente é majoritariamente masculina. Compreendo também o experimentalismo e o improviso no processo criativo como possível elemento catalisador de novos estilos artísticos e movimentos culturais. Exemplifico esta ideia a partir de um breve apanhado histórico, relatando os bastidores da origem de duas conhecidas correntes artísticas populares: o grupo Phuture e a criação do *acid house*, na década de 1980, nos Estados Unidos, até o funk 150 BPM DJ Polyvox, originado na comunidade de Nova Holanda, no Rio de Janeiro, em 2015.

Argumento a inserção do experimentalismo e da improvisação na docência em artes, imaginando professores e professoras como artistas experimentais, como uma maneira de diminuir a dissonância do tempo da sala de aula com o tempo do mundo fora dela. Retrato este tempo do mundo, e a necessidade de entendê-lo, por meio do termo ciber-cultura-remix, que se refere às dinâmicas de reconfiguração das sociedades contemporâneas na era midiática e digital. Outras relações e concepções sobre a obra de arte e a produção criativa atingem nível global. A liberação do polo da emissão faz com que a informação, como um todo, seja construída por meio de um processo coletivo, contínuo e inacabado.

Trago como referência autoras como bell hooks (1952) e María Acaso (1970) para formular a concepção de uma educação libertária, que tensiona as fronteiras do conhecimento hierarquizado e questiona verdades absolutas. Interessa-me pensar um processo de ensino de aprendizagem mais aberto, livre, preocupado com as urgências do momento, que exige mais improviso do que falas ensaiadas, que desloca o docente da posição de enunciador da verdade para a de um mediador. Entende-se a criação do saber como uma autoconstrução, uma obra experimental elaborada coletivamente por todos presentes.

As imagens que introduzem os capítulos são produções de minha autoria, pelo nome artístico Nara Vaez. São colagens, modelagens 3d e desenhos que desenvolvi durante os anos que passei no Insituto de Artes. Elas compõem o trabalho porque se relacionam com o que escrevo, não apenas com texto de cada capítulo que estão associadas, mas pela maneira que as desenvolvi. No terceiro capítulo, escrevo sobre uma dificuldade que me acompanhou durante toda formação: capturar o significado de minhas produções. Redescobrir essas obras foi um processo muito especial, porque nelas enxergo minha abordagem experimental e pude ressignificar as criações durante a escrita desse texto.



Figura 1: "Figura e Fundo" modelagem 3d e colagem digital. Nara Vaez, 2019.

1. CAPÍTULO 1

1. Visual e sonora, construindo saberes na cultura remix

Nos últimos semestres da minha formação na UFRGS, venho refletindo sobre minha abordagem ao processo criativo, minha produção artística e minhas escolhas poéticas e estéticas. Venho refletindo sobre como minha trajetória por diferentes práticas artísticas marcou meu entendimento sobre educação, arte, pesquisa e partilha de saberes. Venho refletindo sobre as instituições de ensino, seus imaginários, rituais e hierarquias. Sobre minhas experiências durante seis anos de graduação, o que aprendi na universidade e naquilo que aprendi fora dela. Venho refletindo como tudo isso pode contribuir na construção de conhecimento para a docência e as artes.

Ingressei no curso de artes visuais em 2016, em parte porque sempre fui muito ligada à arte e todas as suas formas de manifestação. Acho que desde pequena tive a sensibilidade de entender o papel da arte para a reflexão pessoal e coletiva. Em parte, escolhi as artes visuais por influência de outros artistas, amigos e conhecidos:

por um coletivo de pessoas, artistas, mas nem todos por profissão. Pessoas com intensas e diversas singularidades, um coletivo que me passou valiosas lições, que me trouxe lindas relações de amor e amizade, que me curou de alguns traumas e adicionou alguns outros para a conta. Pessoas que tensionaram as fronteiras e ampliaram os horizontes da minha expressão criativa, que me ajudaram a quebrar limitações. Que me ensinaram a experienciar e enxergar a vida pelos olhos da arte. Um coletivo de pessoas que conviveu e cresceu comigo, pelas ruas e bares da cidade.

Desde 2014 eu transitava muito pelas imediações do centro. Eu podia sentir uma agitação, um burburinho que soprava com o vento. Havia algo na atmosfera de uma Porto Alegre que, na época, vivia os últimos momentos de um projeto de cidade no qual eu acreditava. De maneira misteriosa, propagava-se uma vontade coletiva de articular outras experiências artísticas e expressivas, outros movimentos, relações e saberes. Foi nesse contexto, em 2014, que conheci a música eletrônica experimental, inicialmente apenas como espectadora e admiradora. Cresci em um ambiente muito musical, mas sempre presa a uma ideia tradicional e conservadora de que a música era um dom praticamente divino, e que esse alcançava apenas alguns indivíduos abençoados, com uma aptidão que deveria se manifestar ainda na infância. Conhecer a produção musical independente, o *underground* da música eletrônica, baterias, sintetizadores, sequenciadores, vocalizadores e *softwares* de produção digital, fez com que essa concepção imaculada de formas canônicas de produção artística caísse por terra. A tecnologia nos aproxima de processos criativos de maneira transgressora. E eu, depois de ingressar em um curso de licenciatura em artes visuais, me via cada vez mais envolvida com as artes sonoras.

As movimentações e trocas que vivi em Porto Alegre nos anos de 2014 a 2018, reverberaram em um intenso fluxo criativo, uma vontade de investigar múltiplas formas de expressão, experimentar diferentes práticas artísticas, viver e criar por este processo: aberto, contínuo, sem fim. Nada é em vão e tudo é entrelaçado por uma rede que é maior do que o mar. Esse desejo por expressões híbridas, por viver num estado de dinâmicas criativas sem fim, junto a um coletivo de pessoas que eu me identificava era, na verdade, a manifestação de uma tendência cultural que ultrapassa as fronteiras da cidade.

A chamada era da ciber-cultura-remix começa a mostrar seus primeiros ensaios na metade do século XX, quando o movimento pós-modernista começa a

questionar a originalidade do autor e da obra na produção artística, expressando um desejo de mudança sobre a maneira que se criava e percebia a arte. Foi a partir da década de 1980 que a ciber-cultura-remix passou a verter em outros lugares e, em algumas décadas, com o avanço da *internet* e das tecnologias digitais, essa corrente estética, cultural e midiática começa a manifestar-se em outros campos, outras linguagens vão incorporando essas maneiras de expressão (LEMOS, 2002). Essa viralização global está associada ao nascimento do *hip hop*, um movimento que, no começo dos anos 2000, se estabeleceu mundialmente levando, em sua estética e dinâmicas de produção, a essência do que a ciber-cultura-remix representa. Um remix nada mais é do que uma música modificada por outra pessoa ou pelo próprio produtor. O remix é criado a partir de uma técnica conhecida por *sampling*, abasileirada como *samplear*¹. Embora popularizado pelo *hip hop*, a incorporação de *samples* já havia sido realizada por outros artistas e bandas de maneiras diferentes. Na década de 1980 a cena do *rap* já era bem estabelecida nas periferias de Nova Iorque, e quem encabeçava essa cena eram *Mc's* e produtores de *rap*, jovens negros que viviam em bairros pobres, providos de um imenso potencial criativo e expressivo, com pouco acesso ao equipamento necessário para produzir suas músicas. Foi no ato de *samplear* que esses jovens não só encontraram uma maneira de produzir seus próprios *beats*², como também, décadas depois, foram responsáveis pela criação de um movimento que redesenhou a cultura ocidental contemporânea. Num processo de improvisação, manipulando os discos de vinil que tocavam em suas festas, de maneira que a melodia de uma música encaixasse com a bateria de outra música, perceberam uma maneira de originar uma terceira música. Uma composição coletiva, *remixada*, uma criação que coexiste como cópia e original.

A ciber-cultura-remix se manifesta ao desbloquearmos o celular e é difícil explicá-la para além da ideia de processos livres, inacabados e coletivos. Capturar seu sentido é confuso, justamente porque vivemos em uma era na qual tudo muda o tempo todo. Vivemos em uma contínua reconfiguração, remixando conceitos sem apagá-los: "Devemos evitar a lógica da substituição ou do aniquilamento já que, em várias expressões da cibercultura, trata-se de reconfigurar práticas, modalidades

¹ Palavra em português derivada do inglês *sampling*. O *samplear*, ou *sampleamento* é uma técnica de composição popularizada no final da década de 1980, em que um recorte de um trecho de áudio previamente gravado é utilizado para compor uma nova música.

² *Beat*, do inglês *batida*. Na cultura *hip hop* é comum referir-se ao instrumental de uma música como um *beat*.

midiáticas, espaços" (LEMOS, 2002, pg.3). Na rede circulam milhares de informações, obras, postagens, capturas de tela, *memes* e correntes de *whatsapp*, uma infinidade de conteúdos que não podem mais ter suas origens traçadas. Se não podemos nem mais identificá-lo, o autor não é mais único e soberano e a originalidade parece uma pretensão distante, porque certamente alguém já *tweetou* qualquer ideia antes de você.

Por fim existe outra importante consequência dessa era: a democratização de alguns processos criativos, comunicacionais e midiáticos. A cibercultura trouxe novas possibilidades para artistas e comunicadores independentes, à medida que solidificou profundas mudanças na irradiação de conteúdo e informação, o que Lemos chama de liberação do polo da emissão:

A primeira lei seria a liberação do polo da emissão. As diversas manifestações socioculturais contemporâneas mostram que o que está em jogo com o excesso e a circulação virótica de informação nada mais é do que a emergência de vozes e discursos, anteriormente reprimidos pela edição da informação pelos mass media. (LEMOS, 2002, p. 03)

Além da transmissão, a cibercultura remixou as dinâmicas de produção de conteúdo em diversos campos. O *hip hop* nasceu de um processo criativo experimental, de improvisação, que transgredia direitos autorais e desafiava os conceitos sobre originalidade na produção criativa da época. Um processo que permitiu que jovens negros da periferia norte-americana produzissem suas músicas a baixo custo, sem depender de estúdios chefiados e controlados por homens brancos. A produção independente tem um ganho imenso quando a ideia de uma obra de arte única e original passa a ser questionada e subvertida. A ciber-cultura-remix e as ferramentas digitais trouxeram mais liberdade para a experimentação de outras maneiras de produzir, quebrando conceitos e normas que impediam o acesso popular e tornavam alguns processos elitizados.

O *hip hop* é um movimento originado de maneira experimental e atuou como catalisador de mudanças na maneira que percebemos a produção artística contemporânea. Pensar por essa perspectiva expressa as potencialidades do experimentalismo e das ferramentas digitais criativas. Eu nasci na era da ciber-cultura-remix, e foi *sampleando* e *remixando* que iniciei meu caminho na produção musical.

Existe muito a ser desbravado no campo da arte sonora e da música eletrônica experimental e independente no Brasil. Trabalhar neste meio é, muitas vezes, um ato de abrir caminho para as próximas gerações. Se existe algo que aprendi desde que comecei a estudar, produzir e discotecar música eletrônica experimental, é que é um campo que exige fluidez e alternância de papéis: já fui professora, aluna, pesquisadora e artista. Às vezes tudo ao mesmo tempo. Percebo a mim mesma como professora e aluna ao trocar conhecimentos com outros produtores, dividindo informações e partilhando técnicas dentro de uma comunidade global de musicistas, que se liga pelo interesse em a novos gêneros musicais, através de plataformas de *streaming* independentes como o *Bandcamp*³ e o *Soundcloud*⁴. Sou aluna e pesquisadora através de incontáveis horas de videoaulas no *Youtube*, pesquisando novas referências, selos independentes, obras de arte sonora, mantendo meu processo de atualização, conversando em tempo real com o mundo e buscando fontes próximas a mim. Me reconheço como artista, produzindo, remixando, performando e, de maneira geral, à medida que me sinto vivendo dentro do processo criativo.

A experiência do curso de Licenciatura em paralelo a minha trajetória pela música experimental, me possibilitou encarar esse processo com outros olhos. Viver em uma geração que articula movimentos artísticos independentes, que não se contenta com saberes cristalizados, que valoriza os saberes populares das ruas, das trocas e conexões é, para mim, experienciar o valor e a potência de um conhecimento emancipatório, é vivenciar o que Paulo Freire descreve como: "agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo" (FREIRE, 1987, p. 44). O que Freire expressa nessa frase é um grande valor da ciber-cultura-remix: em algum nível, temos a liberdade de atuar no polo da emissão de informações e conteúdos, podemos sim educar uns aos outros. Entendo ser necessário conscientizar-nos deste poder que a era digital nos proporciona e usá-lo com sabedoria. Um mundo inteiro conectado nos permite elaborar esses saberes de Paulo Freire, mediatizados e em comunhão, mas

³ O *Bandcamp* é uma plataforma online, lançada em 2007, voltada para artistas independentes, na qual é possível criar um *microsite* personalizável para veicular, divulgar e comercializar músicas. O *upload* e o *stream* das músicas é gratuito, é possível comprar faixas individuais, álbuns e discografias completas, e o *bandcamp* fica com 15% do valor das vendas.

⁴ O *Soundcloud* é uma plataforma aberta de áudio fundada em 2007, alimentada por uma comunidade conectada de criadores, curadores e ouvintes ao redor do mundo. É popularmente conhecida por tornar o compartilhamento e *streaming* de música fácil e transparente.

para isso, é necessário entender que somos livres para gerar pensamentos fora dos padrões e fórmulas estruturais. Mais do que isso, acredito que é nosso dever reconfigurar essas estruturas. Exercitar a construção coletiva do saber em nossas escolas e universidades, em nossas relações, em nossas famílias, em nossos processos criativos e na arte. Possuímos o poder de emancipar e remixar o conhecimento.

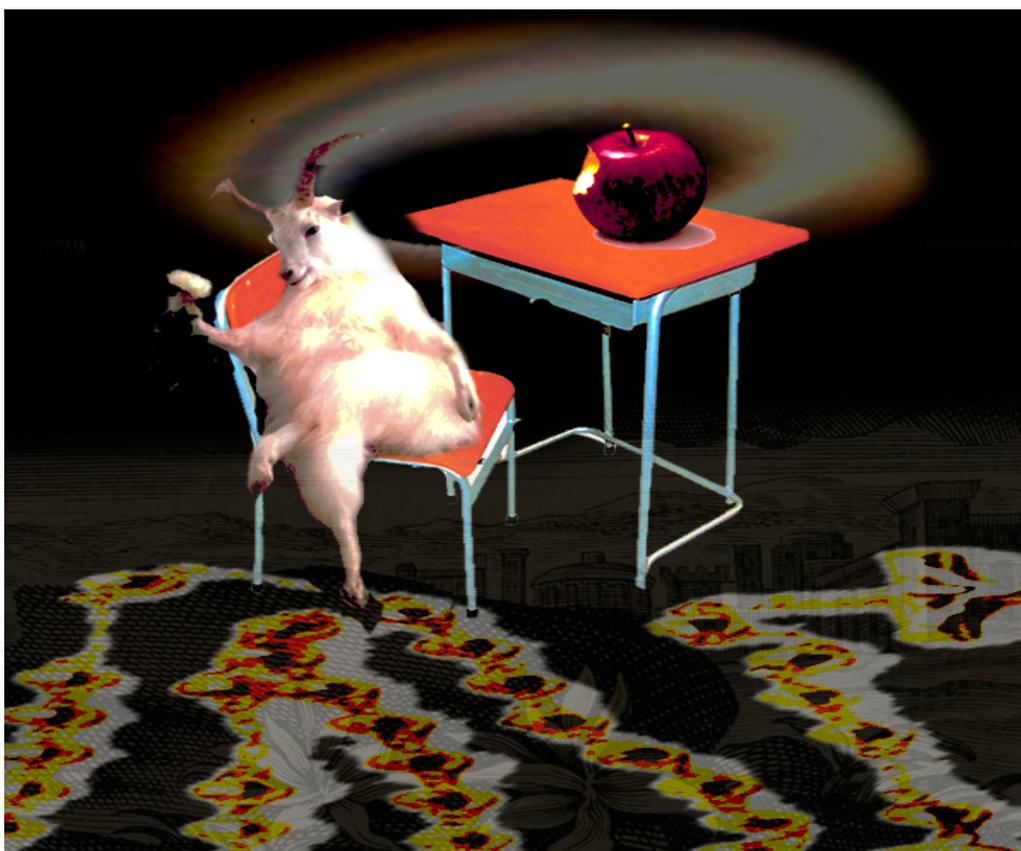


Figura 2: "Um cabra marcado pra morrer", colagem digital, 2020. Nara Vaez

1.1 As infinitas possibilidades no ensino de arte

Hoje percebo que sempre gostei de aprender e ensinar, descobrir e investigar. Mesmo quando estava no colégio, onde havia uma grande distinção entre o que gostava de aprender e aquele aprender institucional e curricular, que sempre me pareceu distante da minha busca pessoal por conhecimento. Pensar no ensino de arte, na ideia de ensinar arte, é algo que me traz certa inquietação. Me parece algo superficial e distante da realidade de quem, de certa forma, vive dentro do seu

processo criativo. Não sei se é possível ensinar algo que se estabelece em um nível tão sensível. Se levada em consideração a pedagogia freiriana, que pensa numa educação mediatizada (FREIRE, 1987), que busca aprender em comunhão, produzir significados para além do que está sendo apresentado e estar atenta a processos de compreensão individuais, me pergunto: como ensinar, tornar coletivo e ampliar este conteúdo sensível que gera percepções e reverberações tão únicas em cada um de nós? Como experienciar a arte no ambiente do colégio, na sua plenitude de expressões e significâncias? Seria possível ensinar alguém a entender subjetivamente uma obra? Como exercitar o experimentalismo criativo e a improvisação nas dinâmicas de sala de aula?

Aprender sobre arte é um processo abstrato, um entendimento complexo, que lida com questões que nos tangenciam como sociedade política, nos conectam como seres humanos, mas que, acima de tudo, entram no domínio do inconsciente, no nível dos sentimentos, das vivências e daquilo que é, por si só, simplesmente inexplicável. Um tipo de saber que, muitas vezes, parece destoar do saber institucional das outras disciplinas, do currículo e até mesmo da estrutura física da maioria das instituições de ensino.

A Base Nacional Curricular Comum (BNCC) é o documento que norteia a educação básica brasileira. A inquietação de elaborar maneiras de ensinar arte, pela perspectiva deste documento, não acalma minha ansiedade. A BNCC é uma política de centralização e homogeneização curricular que tem se provado pouco produtora no seu sentido universalizante, pois exige condições de implementação que, muitas vezes, não cabem na realidade da rede pública de escolas do Brasil, sendo limitada dentro da sua própria natureza de política educacional.

A BNCC traz uma perspectiva bastante dúbia quanto ao ensino de arte. Apesar de sua proposta abrangente, possui um viés tecnicista e desnorteador. As reivindicações, desde a Constituição de 1988, foram no sentido de fortalecer os quatro campos das artes (artes visuais, teatro, música e dança) como áreas de saber distintas com referências, discussões e pesquisas igualmente distintas (MOSSI, OLIVEIRA, 2021). A verdade, no entanto, é que o texto da BNCC pouco ou quase nada se baseia na consulta pública. O currículo desloca estes quatro campos de saber para um único componente curricular, onde são considerados conteúdos de linguagem, ou unidades temáticas. A Base está em conformidade com uma ideia de

ensino de arte que pondera desde sempre no Brasil, uma educação em arte que parte dos pressupostos históricos que estabelece a perspectiva de ensino técnico de arte, tomando como princípio a arte europeia.

Acredito que a melhor e mais completa maneira de ensinar e aprender sobre arte esteja nas experiências sinestésicas e em formas híbridas de produção artística. Também acredito que concentrar todos esses distintos campos de conhecimento em uma única disciplina, ministrada, na realidade da maioria das escolas brasileiras, por apenas um professor ou professora de artes não é apenas uma grande responsabilidade, mas também vai muito além de nossa formação em licenciatura em artes visuais. Essa perspectiva da BNCC vai de encontro às reivindicações da classe, que luta pelo fortalecimento das quatro áreas das artes. Lembra a chamada polivalência, que foi vigente nas décadas de 1970 e 1980, e os cursos de licenciatura curta, que prometiam formar, em um período de somente dois anos, professores de educação artística, habilitados a ministrar aulas de música, artes visuais e teatro (MOSSI, OLIVEIRA, 2021).

Pensar a BNCC através da minha própria trajetória pelas artes sonoras é curioso. Sinto que, não intencionalmente, trilhei minha própria formação polivalente. *Sampleamento* e *mixagem*⁵ são termos originados da produção fonográfica. Como relato no primeiro capítulo, foram popularizados pelo *hip hop*. São também práticas muito comuns no meu próprio processo criativo. São técnicas que aparecem descritas no documento como algumas das competências designadas ao ensino de arte para o Ensino Médio. A BNCC do ensino de arte define, em sua primeira competência específica para o Ensino Médio:

[...] prevê que os estudantes possam explorar e perceber os modos como as diversas linguagens se combinam de maneira híbrida em textos complexos e multissemióticos, para ampliar suas possibilidades de aprender, de atuar socialmente e de explicar e interpretar criticamente os atos de linguagem. Por fim, é importante que os estudantes compreendam o funcionamento e a potencialidade dos recursos oferecidos pelas tecnologias digitais para o tratamento das linguagens (*mixagem*, *sampleamento*, *edição*, *tratamento de imagens* etc.), assim como as possibilidades de remediação abertas pelos

⁵ Na produção fonográfica eletrônica, a *mixagem* denomina, geralmente, o processo de pós-produção que consiste na soma de diferentes informações de áudio fixadas em algum meio. Na discotecagem, a *mixagem* pode ser entendida também como o papel do DJ na transição entre as músicas, criando conexão e coesão entre diferentes estímulos sonoros.

fenômenos multimídia e transmídia, característicos da cultura da convergência (BRASIL, 2018, p. 453).

Através dessas práticas de recombinação, a ciber-cultura-remix se faz presente nas competências do currículo básico. *Sampleamento* e *mixagem* são métodos originados da música, mas que já foram reconfigurados e apropriados por outras linguagens. Se pensarmos, por exemplo, na produção de uma colagem, analógica ou digital, estamos criando uma nova imagem a partir da apropriação de uma imagem pré-existente, ou seja, estamos *sampleando* imagens. A presença do *sampleamento* e da *mixagem* na BNCC é relevante, mas reforça a conotação aglutinadora de conteúdos do currículo. Novamente deixa aos professores e professoras licenciados em artes visuais, a responsabilidade de ministrar temas que estão além do campo de conhecimento de sua formação.

As diferentes linguagens articuladas nas unidades temáticas pela perspectiva da BNCC apontam para uma ideia utópica de formação integrada, algo muito diferente do que vivi em toda minha trajetória acadêmica. Ao analisar a BNCC pelo ângulo da formação, sinto ser importante observar que existe uma segregação entre as áreas das artes no Instituto de Artes, que se dá, em parte, pela logística e a organização estrutural de cada curso. Não existem muitas disciplinas obrigatórias em comum, assim como os cursos de Dança e Teatro não se encontram no mesmo prédio (no caso da Dança, não está nem no mesmo campus). Esse distanciamento, na verdade, também demonstra uma falta de articulação entre os próprios estudantes. Dentro da universidade falta estímulo para testar outras linguagens, na tentativa e erro, no ridículo, no experimentalismo. Longe da ideia de uma formação polivalente, penso que poderia existir uma formação mais integrada. Um Instituto de Artes que efetivamente crie espaços, para além de disciplinas eletivas, para trocas interdisciplinares. Acredito que existe uma enorme potencialidade em um currículo elaborado para uma maior aproximação entre os cursos. Ampliar os horizontes da formação, estimulando formas híbridas de produzir, estudar e vivenciar as diferentes expressões artísticas. Dentro deste contexto, mais do que desenhar críticas, devemos nos colocar na posição de articular soluções. De maneira subversiva e questionadora, horizontalizando dimensões dos campos de conhecimento, nossa formação como licenciandos em artes visuais deve usar a criatividade que nos propomos a trabalhar

para tensionar os conteúdos para além das linhas tecnicistas do currículo. Como para Mossi e Oliveira:

Parece-nos, portanto, que, diante dessas proposições que nos causam, no mínimo, dúvidas, um de nossos desafios como professoras e professores de artes visuais será o de encontrar estratégias que burlem tais proposições ou que as injetem de outras forças. Sem querer romantizar nossas ações, embora compreendamos que tais políticas públicas abrem margem para que haja um enxugamento de possibilidades, de recursos e de espaços para a atuação do professor de Artes Visuais (assim como de Dança, Música e Teatro), entendemos que a crítica só é fecunda quando nos movimenta a inventar, com e a partir dela, algumas alternativas. Nessa via, consideramos fulcral nos apropriarmos de nossa força de vida e de criação como professoras e professores, arriscando algumas apostas ao expor aquilo que tem feito sentido e tem produzido experiências potentes. (MOSSI, OLIVEIRA, 2021, p. 6)

Enxergar para além do currículo relaciona-se à questão central que este trabalho se propõe a elaborar: refletir dinâmicas de ensino e aprendizagem e o processo criativo por meio da óptica do experimentalismo e do improviso, da contínua reconfiguração da ciber-cultura-remix. Pensar na construção de nossos projetos de ensino e planos de aula pelo viés do encontro, das descobertas inusitadas, que mantenham uma postura acolhedora, processual, híbrida, e que integrem visões além de um discurso único. Propor outras experiências e experimentações, deixando de lado a ideia de uma finalidade pré-determinada e verdades absolutas. Nossa formação deve se preocupar menos em projetos pensados e mais em projetos feitos para pensar (MOSSI, OLIVEIRA, 2021).

Durante minha formação houve um evento que simboliza essa proposta, um processo construído de maneira coletiva, experimental, baseado no diálogo. A mobilização Estudantil de 2016, que se desenhou logo no meu segundo semestre na universidade, foi um evento que marcou a minha trajetória pelo resto da graduação. Seguindo o exemplo de centenas de escolas secundárias e instituições de nível superior em todo o Brasil ocupamos, durante um mês, o Instituto de Artes. Havia uma grande inquietação no ar. Talvez fosse o presságio de anos de instabilidade econômica que estavam por vir, de uma onda de conservadorismo que começava a mostrar a cara, de uma nova conjuntura política que viria trazer tempos sombrios para quem trabalha com cultura no Brasil. Havia muito o que protestar. O impeachment

golpista da presidenta Dilma Rousseff, a PEC do Teto de Gastos para a educação e o Projeto de Lei Escola Sem Partido.

Coletivamente elaboramos oficinas, protestos, performances, músicas e debates. Escutando uns aos outros, estudando leis, buscando dialogar com a comunidade fora do contexto acadêmico, experimentando e integrando práticas, foi um mês de intensa reflexão. Sobre que tipo de universidade queríamos para nós mesmos e o quanto poderíamos ganhar se criássemos novas estruturas e relações dentro dela. Estávamos dispostos a entender a posição política que ocupamos dentro de uma universidade federal, a entender-nos como sujeitos históricos e políticos. Foi um evento que me trouxe outra consciência sobre comunidade, movimentos sociais e artísticos, sobre como saberes e significâncias são construídos coletivamente.

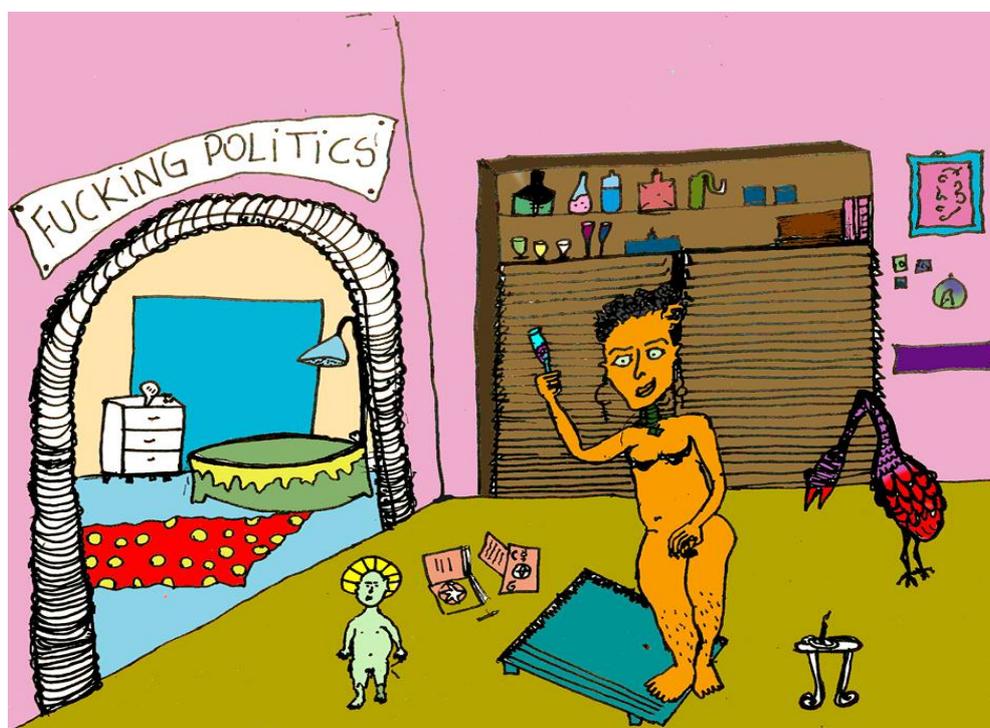


Figura 3: "Little Politics :)", desenho digitalizado, 2016. Nara Vaez

1.2 A perspectiva da professora-artista-experimental

Venho entendendo que todos os professores e professoras, e principalmente aqueles que se atrevem a ensinar arte, são verdadeiros artistas. Malabaristas. Atores. Performers. Assim como no trabalho de um DJ, geram uma curadoria de informações

e, quando frente à turma, embalam e ditam o tom da aprendizagem, transformando o meio. Acredito que um potente imaginário para a docência está em encarar professoras e professoras como seres híbridos e artísticos. Assim como para María Acaso, acredito ser importante: “[...] transformar o paradigma do professor como transmissor e técnico, para o paradigma do professor como um produtor cultural, como um criador, um artista e, sobretudo, como um intelectual transformativo” (ACASO, 2013, p. 58).

O modelo multidisciplinar da esmagadora maioria das escolas nos afasta de relações de conhecimento, em detrimento de relações de poder e hierarquia. Carla Boto (2019) define a escolarização moderna de seguinte forma:

A escolarização moderna tenciona, em um só tempo, instruir e civilizar. Pelo conhecimento letrado, caberia conferir prioridade à transmissão de um conjunto de prescrições de conduta, de cariz moral e disciplinador. A escola disciplina o saber, modela corpos e constringe mentes. Mas a mesma escola controla as pulsões e, por ser assim, supõem civilizar. As matérias passam a ser, didaticamente, agremiadas em uma “grade curricular”. O conhecimento submete-se a uma “transposição didática” que, em alguma medida, subverte-o, ao reinventar seus conteúdos nesse movimento de apropriação. A escola – sequencial e hierarquizada – reparte o tempo em aulas e horários (BOTO, 2019, p. 205).

No capítulo 5 do livro *A Liturgia Escolar na Idade Moderna* (2019), a autora Carlota Boto remonta parte da história da escolarização moderna, aborda as chamadas escolas urbanas na Europa da Baixa Idade Média. Essas escolas não apenas influenciaram o surgimento e consolidação das primeiras universidades, no início do século XIII, mas também contribuíram para o desenvolvimento da noção de metrópole do renascimento urbano e do entendimento das cidades como centros culturais e mercantis (BOTO, 2019). Sem um lugar geográfico delimitado, o primórdio do espírito universitário dessas escolas urbanas vinha de uma espécie de associação espontânea entre mestres livres e alunos. Podemos considerar que: “a universidade é, portanto, uma invenção decorrente do espírito associativo de integração entre professores, professoras e alunos, voltados para a compreensão, irradiação e a produção de conhecimento” (BOTO, 2019, p. 206).

Existe algo de muito potente e fascinante na ideia dessas escolas urbanas, de associações livres entre indivíduos de diferentes lugares, unidos pela troca de

conhecimento, pela construção e irradiação do saber. Uma noção que se perde à medida que a Igreja Católica vai tomando conta das instituições de ensino, e estabelece um formato que, via de regra, perdura até os dias de hoje. É necessário repensar a educação do século XXI. Pensar em uma educação que atenda a novas necessidades sociais e que, de maneira geral, seja mais fiel e comunicativa com as inovações, rompimentos e tensões do mundo de fora das instituições de ensino.

No livro *Cinema e educação – Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e fora da escola* (2013), Adriana Fresquet defende a inserção do audiovisual nas escolas como uma maneira de abrir uma ponte para um conhecimento intuitivo, sensorial, um lugar para nutrir os sonhos dos alunos. A linguagem onírica do cinema como uma ferramenta da criatividade, e não um instrumento técnico educativo (FRESQUET, 2013). Trazer outras linguagens para dentro da escola, assim como a do audiovisual ou da música eletrônica e experimental, significa lidar com um padrão emergente de ensino fluido, presencial, virtual e acessível, que não mais se resume à transmissão de conhecimento de uma geração para a outra. Segundo a autora, existe uma relação assíncrona entre os novos saberes, as novas visualidades e a aprendizagem na contemporaneidade. Os jovens da ciber-cultura-remix absorvem conhecimento sem a necessidade de uma mediação pedagógica, o que gera uma crise na produção de conhecimento, no que diz respeito ao saber institucionalizado.

A escola disciplinadora e instrucional já não abarca mais o potencial sensível das trocas simultâneas de um mundo digitalizado, que caminha para uma emancipação intelectual, para o conhecimento mediatizado. A velocidade da rotação da Terra não mudou, mas o tempo, de certa forma, não é mais o mesmo, como reflete María Acaso:

Reflexionemos sobre o tempo, e se é possível aprender nos quarenta e cinco minutos que nos permitem algumas instituições, para aceitar que a aprendizagem se sucede a qualquer momento e em qualquer lugar. A aula deve deixar de ser um lugar fechado, frio e dominado pelo professor, para converter-se em um lugar aberto, acolhedor e negociado por todos os membros da comunidade de aprendizagem. Um lugar habitado. Um lugar que entenda as novas tecnologias, nos espaços e nos tempos que a comunidade decida. (ACASO, 2014, p. 14)

Aqui também é interessante refletir o ato de ensinar por um ângulo experimental, uma postura docente centrada na construção coletiva do saber, que permite a improvisação, que se deixa levar pelas dinâmicas, dúvidas e interesses que vão surgindo durante o processo. Enxergo uma gigante potencialidade em processos de ensino e aprendizagem gerados pelo dinamismo de uma autoconstrução, na qual o saber é algo inacabado e não uma verdade absoluta. María Acaso (2014) fala sobre o tabu da verdade na educação. Ela diz haver, na realidade de muitas instituições de ensino, algo que denomina de simulacro pedagógico: uma dinâmica na qual o professor ou professora, com o conteúdo fechado, decorado e ensaiado, sem abrir espaços para imprevistos, finge que ensina, enquanto o aluno, com a mente em dissonância a esse processo, e com pouco espaço para participação ativa na dinâmica de ensino aprendizagem, finge que aprende. A autora se refere a um tipo de pedagogia que parece esquecer das elaborações simbólicas do saber, na qual professores e professoras atuam como mediadores e não enunciadores da verdade, "a maioria dos currículos são mentira, em um mundo onde nunca existiu verdade" (ACASO, 2014, p. 45).

Braz (2018) relaciona o improviso e a criatividade com a mentira, segundo o autor: "o fruto dessa relação entre a criatividade e o ato de improvisar, sob este ponto de vista, é sempre mentiroso. Afinal de contas, mentir não é criar?" (BRAZ, 2018, p. 2). Não fazer do saber uma verdade absoluta, fixa e estável, exige criatividade, diálogo, jogo de cintura e muito improviso por parte do professor. Exige encarar o ato de ensinar como uma obra de autoria coletiva, construída pelo professor e pela turma. Exige estar aberto às nuances do momento, às imprevisibilidades das trocas e dúvidas. Não se trata de não trabalhar com uma aula previamente elaborada, mas permitir que o inesperado se torne estrutural no processo de ensino. Almeida (2013) fala sobre a pedagogia da escolha, fazendo alusão a uma educação que questiona o sentimento da crença no saber, e dá ao educando o poder de escolha, visto que sempre estamos atados a algum ponto de vista. Segundo Almeida:

A pedagogia da escolha, partindo do reconhecimento dessas formas simbólicas, opera na suspensão desse sentimento e crença que acompanha o saber. Em outras palavras, opera pela desaprendizagem, isto é, problematiza os referenciais e pressupostos usados na construção da pretensa verdade. Conduz a dúvida até a raiz desse sentimento de crença, para que a dúvida suscite escolha. (ALMEIDA, 2013, p. 1006).

Esse é o caminho de professores e professoras artistas, que criam espaços, experiências e experimentações, que valorizam a vivência, singularidades e o diálogo, através da criação de projetos de ensino para pensar (MOSSI, OLIVEIRA, 2021). Não há um único caminho, um método pronto, um conceito estático, ou mesmo um saber concluído quando se discute sobre outras fronteiras para a educação e para a formação de professores e professoras artistas. Mas talvez pensar um panorama sob a perspectiva da própria arte, do processo criativo, experimental e improvisado, nos ajude a enxergar esse outro horizonte. Ou que, pelo menos, traga luz e reflexão para essa caminhada rumo ao futuro.



Figura 4: "O mapa dos EUA ao contrário é um ratão do mau.", colagem digital, 2019. Nara Vaez

2. CAPÍTULO 2

2. Experimentos ácidos

Em 1982 a gigante produtora de instrumentos eletrônicos *Roland Corporations* lançou um novo sintetizador e sequenciador, inicialmente pensado para o mercado *pop* e para guitarristas: a TB-303. O equipamento recria eletronicamente o som de um baixo, que pode ter suas características controladas através de *knobs*⁶ no dispositivo. O objetivo era dar chance a músicos, que não tivessem condições de contratar um estúdio ou um baixista, de incorporar linhas de baixo em suas composições. No preço de 400 dólares, a empresa japonesa resolveu adiantar o lançamento do produto no mercado ocidental, mesmo sem um manual de instruções adaptado para o inglês, o que causou um verdadeiro fracasso nas vendas. Se mostrava difícil humanizar o equipamento, considerando que o baixo é um instrumento que dita o *groove*, o *swing*, o balanço da música. Para chegar nesse resultado mais humano e orgânico, era necessária uma complexa programação, seguindo à risca as orientações do manual

⁶ *Knobs* (do inglês botão, ou maçaneta), são as peças acopladas na interface de instrumentos eletrônicos, como teclados, sintetizadores, sequenciadores, etc. Servem para controlar e sintonizar diferentes efeitos sonoros, trazendo dinâmica para o processo de criação musical.

da Roland. Com a baixa nas vendas a empresa interrompeu a produção da TB-303 apenas dois anos depois de seu lançamento.

Pulamos para 1987, em Chicago, quando o estilo musical *house* era um grande fenômeno que surgiu na cidade e já conquistava a Europa e o mundo. Era uma sonoridade do sul de Chicago, de festas frequentadas pela comunidade LGBTI, *queers*, por negros e latinos de classe média, derivada da *disco music*. Adicionando sintetizadores, *samples*, *drum machines*, efeitos de mixagem e vocais, os produtores de Chicago davam corpo a um estilo que redesenhou o cenário da cultura da *dance music* contemporânea. Com a chegada de novas tecnologias, havia grande estímulo para produções autorais, novos gêneros e subgêneros começavam a surgir e os papéis começavam a se fundir: DJ's passavam a ser também compositores, remixadores e produtores. Praticamente tudo de maneira independente, com um baixo orçamento e muita vontade de experimentar novas possibilidades da música de pista, novas maneiras de fazer as pessoas dançarem.

Foi nesse contexto da *house music* de Chicago que dois DJ's e produtores do grupo Phuture, DJ Pierre e Spanky, redescobriram a TB-303 em uma loja de equipamentos usados. Mais tarde, numa sessão de improvisação a dupla, sem nenhum manual de como operar o equipamento, descobriu uma maneira não ortodoxa de brincar com as linhas de baixo da TB-303, criando uma sonoridade hipnótica, um som sem início, meio ou fim, um som sujo, eletrônico, contínuo, único. Ácido. *Acid Tracks* é a primeira *mixtape* do gênero que ficaria conhecido como *acid*, que em pouco tempo virou febre na Europa, principalmente no Reino Unido. A *mixtape* do grupo Phuture originou um movimento musical e estético, tomado como referência por grandes produções. A linha de baixo *acid* foi incorporada em inúmeros gêneros musicais inclusive no *pop mainstream* como, por exemplo, na música *Ray of Light* da Madonna, de 1998.

O fato de dois produtores independentes, sem estudo formal, produzindo na garagem de suas casas, criarem um estilo musical que se difundiu por praticamente todo o mundo, é um indício de que a ciber-cultura-remix busca, muitas vezes, suas inspirações e referências no *underground*, nas periferias da produção artística. Desde a segunda metade do século XX, o termo experimentalismo é utilizado para conotar um tipo de produção que é deslocada do que é considerado *mainstream*, daquilo que é considerado central na música, dentro de um plano que não é uma cartografia

perfeita e, vale destacar, onde existem diversas tensões. Periferia e centro não se opõem absolutamente e, de certa forma, se retroalimentam. O centro designa práticas para as periferias e a periferia define certa porção do que é considerado central na cultura (CAMPESATO, 2019).

Novas tendências artísticas partem muito do lugar do experimentalismo para depois serem apropriadas nos devidos moldes e normas da cultura *mainstream*, das formas hegemônicas de produção. Essa postura dos produtores e artistas independentes, do *underground* mais transgressor e subversivo, que não apenas desafia, mas que também sugere diferentes formatos, aproxima a relação do artista com a vivência artística em si, para Campesato:

O experimentalismo, seja qual for a sua conotação, recoloca na música uma noção de conhecimento empírico, seja pela via do projeto utópico de aproximar a arte da vida, tomando a arte como objeto de experiência no cotidiano, seja pelo trabalho investigativo do compositor, em seu ateliê ou dentro do estúdio eletroacústico (CAMPESATO, 2019, p.16).

DJ Pierre e Spanky, ao criarem um novo gênero musical a partir de um equipamento de segunda mão, considerado obsoleto e irrelevante para a produção fonográfica clássica, relaciona-se com uma abordagem empírica da produção do conhecimento. O experimentalismo como uma postura estética e poética na criação artística é uma interessante maneira de refletir as potencialidades do improviso, da gambiarra, do acaso e da intuição. Não apenas nos processos de criação de gêneros e subgêneros no campo da música, mas também na construção de novos saberes, conceitos e conhecimentos como um todo. É uma postura política e diz respeito ao processo de aprendizagem e criação. Um movimento que hooks descreve como: “conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, celebro um ensino que permita as transgressões – um movimento contra as fronteiras e para além delas, é esse movimento que transforma a educação como prática de liberdade” (HOOKS, 2013, p. 24).

Podemos pensar a potência dessa perspectiva da criação experimental através de um elemento central da cultura brasileira contemporânea: o funk. O chamado funk brasileiro é um gênero musical derivado de um subgênero da música eletrônica norte-americana conhecido como *miami bass*. Ele chega no Brasil nas periferias do Rio de

Janeiro no final da década de 1980 e com o tempo ganha novas formas de produção local, tornando-se hoje um som único e 100% nacional, simplesmente um dos maiores fenômenos da música popular brasileira da atualidade. No ano de 2015 o DJ e produtor musical carioca Polyvox criou um novo tipo de produção para o funk, ao acelerar o BPM⁷ da batida tradicional do gênero, de 130 para 150 BPM. Outros produtores já haviam tentado produzir nesse ritmo acelerado, mas mostrava-se difícil alcançar um bom resultado apenas acelerando a batida. Nenhum outro produtor conseguiu chegar nesse mesmo resultado. Polyvox descobriu sozinho uma maneira de remixar e adaptar o *beat* de funk para os moldes do 150 BPM.

O DJ Polyvox conta que o primeiro funk 150 BPM surgiu a partir de uma brincadeira de seu filho de dez anos, que batia com uma garrafa pet de Coca-Cola na parede. Polyvox achou interessante o ritmo que o filho produziu com a garrafa de plástico e resolveu gravá-la. Ali, numa casa humilde na comunidade Nova Holanda, com um microfone de R\$60,00 e uma garrafa de 2L de Coca-Cola, nascia um ritmo que conquistaria os bailes do bairro e logo chegaria às músicas mais tocadas do Brasil.

O funk é, em sua essência, uma música eletrônica de vanguarda, um ritmo transgressor, de altíssima qualidade, altamente experimental e inventivo, uma produção 100% brasileira, que criou um mercado de distribuição próprio e representa ascensão social para muitos jovens de comunidades e favelas de todo o país. O funk é o exemplo perfeito do experimentalismo como emancipação intelectual, política e social. É um movimento que criou seus próprios moldes de produção criativa. Pode-se considerar uma importante manifestação decolonial, levando em conta o processo que Campesato e Iazzetta descrevem como:

O uso de elementos da cultura local dentro dos moldes de uma música de matriz europeia remete à operação em que se forja, ficticiamente, a imagem de uma determinada cultura a partir dos interesses e fantasias de outra cultura dominante (CAMPESATO, IAZZETTA, 2019, p. 28).

Aproximar o conhecimento, a produção criativa e a arte da perspectiva do experimentalismo é pensar uma conduta política e social, que exige ressignificar

⁷ Batida por minuto, diz respeito a velocidade rítmica de uma música.

nossas estruturas culturais, aquilo que consumimos como entretenimento e como o saber é construído dentro das instituições de ensino. Seria um movimento, no caso brasileiro, transgressor e decolonial. Como criar nossos próprios moldes de produção acadêmica e intelectual? Como trazer o conhecimento e abrir os currículos para fora dos círculos acadêmicos? A teoria encontra diferentes usos em diferentes lugares. Relocar o conhecimento teórico de um instrumentalismo técnico, que cria hierarquias de pensamentos e classes intelectuais (hooks, 2013), para a ideia que Adriana Fresquet se refere como um experimentalismo vulgar, banal e profano:

só há embrutecimento quando uma inteligência é subordinada a outra, quando se aposta no mito da necessidade pedagógica da explicação. Explicar é negar a capacidade dos sujeitos poderem entrar em contato direto com aquilo a ser aprendido (FRESQUET, 2013, p. 22).

No artigo "Metodologia do encantamento: escuta, diálogo e criação para uma pesquisa artística feminista" (2020), a autora Isabel Nogueira criou um protocolo de ações como disparadores criativos, mas também pensando na pesquisa acadêmica artística, chamado "lpermanente Movimento". Esse protocolo é conduzido através da perspectiva do experimentalismo, pensando a prática do improviso: "[...] como fomento da capacidade de fornecer respostas múltiplas aos estímulos e território; atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens" (NOGUEIRA, 2020). Encarando a criação musical como um ato profundamente político, ligado à performance e ao improviso, a partir do lugar da vivência e das relações.

Uma proposta experimental pode ser entendida como um ato decolonial à medida que se propõe a testar e articular outras formas expressivas, métodos de agir e maneiras de criar, entendemos: "que a linguagem que foi criada para nos oprimir, não poderá nos libertar", conforme mencionou Audre Lorde (apud NOGUEIRA, 2020). Percebo esta conduta experimental como uma força bélica na luta pela emancipação cultural e intelectual de países colonizados. Operar a partir de uma prática que tem, em sua essência, a vontade de articular-se por meios não convencionais, pode ser uma maneira de afastar-nos de convenções eurocentradas, e uma ferramenta para articular nossas próprias significâncias nos múltiplos campos de conhecimento. É importante notar que o pensamento decolonial não está fixado como prática histórica. É um tema atual, em movimento e urgente. No mundo de hoje as estratégias de

domínio colonial são silenciosas. Às vezes, sem nem perceber, adotamos e perpetuamos seus modelos, como descreve Nogueira:

[...] ainda hoje, estratégias de ataque à percepção onde os colonizados não se veem como tal, e sim como parte do mundo de onde vieram os colonizadores. A perpetuação dessas estratégias faz com que nossos programas de estudos universitários, as técnicas que aprendemos como válidas ou os referenciais teóricos venham em sua grande maioria da Europa ou Estados Unidos, fomentando a ideia de que somos ocidentais, de que podemos fazer parte desta cultura ou ao menos devemos nos espelhar nesses modelos. Adotamos então modelos que podem ser vistos como parte da chamada cultura europeia ou cultura ocidental, mas que em ambos os casos muito dificilmente são vistos como tal. Interessante pensar que, na prática, este lugar é não apenas inacessível, mas inconcebível: seremos sempre vistos como latinos, sul-americanos, ou mais despectivamente, “sudacas” (NOGUEIRA, 2020, p. 71).

Por fim existe outro importante aspecto que entrelaça a prática experimental e o pensamento decolonial a outro tema importante deste trabalho. O ato de criar e pesquisar a partir da vivência, das relações, de uma criação corporificada, reflexiva, íntima, mas que acaba também sendo coletiva. Interessa-me refletir sobre a construção do saber e a produção criativa como consequência da experiência. A produção de significâncias que podem abalar estruturas coloniais deve provir de uma ação consciente. Conectados a nós mesmos e ao contexto que nos rodeia. Nogueira chama de conhecimento localizado que constitui outro modo de pensar.

[...] reconhecer o lugar, o corpo, a voz, a própria escuta, e entender como elas se construíram. Entendo que a criação parte da premissa básica de entender de onde viemos: quais nossos marcadores, nossas histórias, trajetórias, vivências cotidianas, nosso lugar no mundo, nossa subjetividade e como foi e é nosso processo de atribuir significados a elas. (NOGUEIRA, 2020, p. 76)



Figura 5: "Zona Experimental", colagem digital, 2022. Nara Vaez

2.1. O rolê de rua: Zona Experimental <<<<<<<

Existe uma música da banda norte-americana Beastie Boys chamada "*Fight For Your Right To Party*" [*Lute Pelo Seu Direito De Festejar*]. Ela data de 1986 e a letra basicamente fala de um jovem de saco cheio da vida, que não fez o dever de casa, desafiando seus professores "idiotas" e desobedecendo seus pais caretas. Uma canção Rapcore, Rock Rap, com uma aura de juventude transviada, rebelde sem causa. Em 1989 o grupo de Rap, também norte-americano, Public Enemy, lança um álbum muito provocativo e subversivo para aquele contexto histórico, chamado *Fight the Power*. Uma das faixas desse álbum leva um *sample*, uma parte da melodia da canção de 1986 dos Beastie Boys, mas agora é intitulada *Party For Your Right To Fight* [*Festeje Seu Direito De Lutar*].

Entre lutar pelo direito de festejar e festejar o direito de lutar, existe um abismo. E talvez, de cada lado, existam visões de mundo bem diferentes. Os Beastie Boys, apesar de se encaixarem em um gênero de rap alternativo, têm suas raízes na influência do Punk Rock, uma pegada anarquista em uma banda polêmica de garotos brancos que, ao incorporar o Hip Hop no seu estilo musical, acabou despontando nas paradas da época. Já o Public Enemy era um grupo composto por jovens negros, da periferia de Nova Iorque, da luta antirracista e pelos direitos civis, precursores na cena do Hip Hop, que ainda estava se estruturando e buscando espaço na mídia *mainstream*. Sua música era uma chamada para a ação, uma afronta ao poder - e não como os Beastie Boys, que desafiavam seus pais - *Party Your Right to Fight* é uma

ameaça ao poder estrutural. Essa resposta do Public Enemy à canção dos Beastie Boys fala sobre um novo momento histórico, um novo tipo de revolta, uma nova maneira de pensar e articular movimentos artísticos.

Mesmo que em uma realidade distante dos Beastie Boys e do Public Enemy, a cibercultura faz com que essa força política destrua fronteiras físicas com o poder de um *click* digital. Como se esta nova maneira de conceber movimentos culturais e criativos estivesse forjada em um imaginário coletivo, que reverbera significâncias através dos anos. Era 2014 e não era Nova Iorque, era Porto Alegre, mas nós também, de certa forma, festejávamos nosso direito de lutar. Eu não tinha ingressado ainda no Instituto de Artes, mas foi nesse ano que conheci muitos dos meus amigos artistas. A bolha das artes da cidade vivia uma época fértil, efervescente, num constante estado criativo. Produtores musicais, artistas visuais, performers, atores e poetas se encontravam no bar Garibaldi, fechando as duas vias da avenida Venâncio Aires, trocando ideias, bolando planos, passando referências, bebendo cerveja e cachaça. Ouvíamos Di Melo, Gilberto Gil, Tom Zé, Furacão 2000 e Novos Baianos. O movimento do *Hip Hop* também começava a ocupar a cidade. Na região central, na grande Porto Alegre e nas periferias, pipocavam batalhas de *rap* e do *slam* poesia entravam na mesma frequência de ocupação do espaço público.

A rua do bar Garibaldi estava ficando pequena para nossos encontros e o movimento da Tropicália já não representava tudo que sentíamos. Começa a se desenhar um novo tipo de encontro. Como uma brotação espontânea, fruto de um coletivo de artistas que parecia estar na mesma frequência criativa, surge o “rolê de rua”. Os primeiros esboços das festas de rua eram pequenas aglomerações pela Cidade Baixa, chamadas carinhosamente chamado de *Geramor*. A dinâmica era sempre a mesma: um gerador alugado, DJ’s com pouca (ou nenhuma) experiência, discotecando sem a aparelhagem apropriada e um chapéu viajante, que passava pela festa arrecadando dinheiro para cobrir os gastos do evento. O público começava a aumentar e passamos a ocupar outros espaços. Mapeando de cabeça, lembro de festas na Redenção, no Anfiteatro Pôr-do-Sol, na Praça da Alfândega, no Largo Glênio Peres, na praça do Aeromóvel, na praça do Tambor, embaixo do Viaduto do Brooklyn, na Orla do Gasômetro e incontáveis festas na praça do monumento dos Açorianos. Coincidentemente a maioria desses eventos fica na rota do Campus Central da UFRGS.

As festas de rua da música eletrônica e os bailes funk, os chamados "fluxos", das periferias do Brasil, são exemplos de eventos que ocupam espaços públicos, de maneira a festejar o direito de lutar. São mais do que festas, acabam tornando-se uma expressão social e política. Esse tipo de organização pode ter sua história traçada desde a década de 1950, na Jamaica, quando operadores de som montavam discotecas móveis e passavam a levar as festas e o som da *dub music* para as ruas e para as praias. Existe uma valiosa potência política nesse tipo de aglomeração ao ar livre, onde o coletivo se encontra para trocar, dançar e ouvir música alta.

O *soundsystem*, ou o paredão de som, como é chamado aqui no Brasil, vira a entidade que une as pessoas em uma espécie de transe. No livro *Sonic Warfare: sound affect and ecology of fear* (2010), o escritor Steve Goodman explora a psicoacústica, como o som pode ser usado como uma ferramenta política e de que maneira isso afeta as populações. Nos eventos na rua - nos paredões do dub, nas festas de música eletrônica e nos bailes funk - pode-se notar a presença central do estímulo grave. As frequências mais graves podem ser usadas para agrupar multidões. Em contrapartida, as frequências mais agudas causam o efeito de dispersão. Ele cita os estrondos sônicos de altíssima frequência lançados sob a Faixa de Gaza (GOODMAN, 2010, p. 16). O paredão de som gera um ambiente vibracional intenso, no qual o corpo humano e a tecnologia (o baixo eletrônico das músicas através das ondas sonoras) são submergidos, fazendo com que os corpos estejam interligados em uma cadeia de ressonâncias, transformando energia sônica em energia cinética. O autor cita a teoria de Julian Henriques, chamada dominação sônica:

[...] dominação sônica, acontece na presença de um *soundsystem*. Para Henriques, é a condição na qual a audição se sobrepõe, deslocando a visão do topo da hierarquia dos sentidos, produzindo um campo sensorial mais neutro e horizontal. Dominação sônica é quando o som se torna, ao mesmo tempo, a fonte e a expressão de poder (GOODMAN, 2010, p.48).⁸

⁸ Citação original: "[...] sonic dominance within the sound system session. For Henriques, sonic dominance is a condition in which hearing overrides the other senses, displacing the reign of vision in the hierarchy, producing a flatter, more equal sensory ratio. Sonic dominance arises when sound itself becomes both a source and expression of power."

Acredito que esta cadeia de ressonâncias ritmada pelas ondas sonoras que envolviam nossos corpos dançantes conectava o imaginário do grupo. Despertava em nossos inconscientes o desejo pelo movimento, pela construção de significâncias próprias e por uma transformação cultural que estivesse alinhada com nossas vivências e sensações. Foi nessa atmosfera que minha geração começou a esboçar suas produções autorais. Sinto que o grupo construía noções metodológicas, poéticas e saberes de forma coletiva, colaborativa. Passando conhecimentos adiante, compartilhando técnicas e emprestando equipamentos. Essas trocas iam muito além da organização de eventos, era uma articulação de luta cultural por intervenções urbanas, e a festa nada mais era que um momento de comunhão no qual apresentávamos e partilhávamos nossos conhecimentos e expressões artísticas.

Os clássicos da MPB dos anos 1970 e 80 viravam remixes eletrônicos. O Coletivo Arruaça, precursor nas grandes festas de rua, acabou criando o lema “do *tilelê* ao *techno*”, uma referência a essa transição de movimentos artísticos, que ia da Tropicália *hippie* (Figuras 6 e 7) ao som e estética da música eletrônica contemporânea (Figura 8).



Figura 7: ARRUAÇA catástrofes em alto mar, 2015. Alexandre Kupac



Figura 6: ARRUAÇA catástrofes em alto mar, 2015. Alexandre Kupac



Figura 8: Arruaça: Oi Sumida! Centro Histórico, 2018. Guilherme Barreto

O Ritual Da Bruxa Moderna foi um dos eventos que ajudei a organizar, essa festa acontecia apenas uma vez ao ano, no dia das bruxas. Foram três edições na Praça da Matrix, 2016, 2017 e 2018. Em sua última edição ministramos uma oficina sobre produção musical eletrônica e mixagem. Pensada para público feminino e não binário, mas com a consciência de que um espaço público não permite limitações inflexíveis, a oficina era aberta a quem chegasse com interesse de aprender e experimentar.

Éramos cinco mulheres (Figura 9) em volta de uma mesa montada debaixo de um Guapuruvu. Munidas apenas de nossos instrumentos de produção: notebooks, baterias eletrônicas, sintetizadores, microfones, controladoras e cabos, muitos cabos. Relembrar este momento durante a escrita deste trabalho traz outras percepções sobre a significância do que estávamos fazendo. Reflexionando por um ângulo que, naquela época, não poderíamos enxergar. Afinal estávamos vivendo, praticando e experienciando. Existia pouco tempo para elaboração. Oferecer, em praça pública, uma oficina livre que apresenta diversos aparatos tecnológicos excêntricos, na esperança de que, de alguma forma, isso possa aproximar as pessoas dessas ferramentas digitais é um ato político. É um indicativo da preocupação que esse movimento tinha em abalar valores e concepções estruturais, mesmo que em pequena escala. Estávamos situadas ao lado de um parquinho infantil, na diagonal da imponente e gigante Igreja da Matrix, posicionadas em frente ao Palácio Farroupilha, embaixo de um Guapuruvu. Ali, como produtoras e compositoras musicais, também ocupávamos um espaço historicamente masculino, pois é fato que o processo criativo da composição musical foi campo de atuação que nos foi negado por séculos

Quem se aproximava era estimulado a mexer em botões, experimentar os teclados, agarrar o microfone. Um ambiente leve e espontâneo (figura 10). Acredito que nosso principal objetivo era desmistificar a produção eletrônica e demonstrar que não é necessário um complexo conhecimento técnico para manusear e experimentar essas ferramentas digitais de criação. Por isso as instruções passadas durante a prática. Inicialmente o mais importante era fazer com que quem estivesse ali perdesse o medo de se expressar por aqueles instrumentos tão inusitados, cheios de botões e teclas, conectados por um emaranhado de cabos. A familiarização originava-se do experienciar. Quem estava ministrando a oficina tocava junto com quem estava lá para aprender e o resultado foi uma grande improvisação coletiva (Figura 8).



Figura 9: O ritual da bruxa moderna, oficina de produção musical, 2018.



*Figura 10: O ritual da bruxa moderna, oficina de produção musical, 2018.
Histórica*



Figura 11: O ritual da bruxa moderna, oficina de produção musical, 2018.

Habitar no Instituto de Artes conversava e complementava minhas experiências fora dele, apesar de tudo isso se desenrolar independente de qualquer instituição que não fosse os coletivos de artistas que foram surgindo. O fluxo das dinâmicas que construímos na cidade reverberou de muitas maneiras, inclusive dentro da universidade. Particpei de uma bolsa evento chamada “Performance em Música Eletrônica”, elaborada pelos professores Isabel Nogueira e Luciano Zanatta, justamente por perceberem o interesse coletivo em processos criativos como esse. Nós investigávamos sonoridades ruidosas e distorcidas e as possibilidades performáticas de uma banda inteiramente digital. Participar dessa bolsa de certa forma validava minhas experiências fora da universidade e me fazia acreditar cada vez mais naquela movimentação coletiva e híbrida que vivenciava.

O rolê de rua desenhou uma ritualística incomum de intervenção urbana que gerava dinâmicas e significâncias próprias e que se retroalimentava em nossos constantes encontros e trocas criativas. Desafiávamos os lugares da arte, reivindicando e celebrando a rua que nos pertencia, povoando a noite perigosa e vazia com expressões artísticas. Acredito que toda essa movimentação se originou de forma orgânica, a ciber-cultura-remix propiciou um momento misterioso que afinava frequências coletivas. Inicialmente não havia a pretensão de gerar uma cultura de *rave* urbana, mas a verdade é que estas manifestações abriram portas para muitos artistas que integravam o movimento, formaram conexões, grupos e coletivos que se profissionalizaram nessa área. Acredito que quem atuou nesses processos conectou-se a um imaginário simbólico de elaboração coletiva que nos trouxe sabedoria, um repertório singular, significâncias e saberes construídos de maneira horizontal. Experimental. A arte estava em todos os lugares e em todas as pessoas.

Os anos transformaram, amadureceram e remixaram a conexão do grande grupo. Nossas relações eram intensas e geravam identificações e afastamentos, tensões e reconhecimentos. A consequência dessa cocriação regida pelo instinto criativo e experimental se manifestava em processos individuais de autoconhecimento. O coletivo se organizava à medida que desempenhávamos diferentes funções, diferentes potencialidades formavam a base da nossa estrutura de criação, e os anos exercitando em conjunto essas diferentes formas de agir, nos trouxeram a capacidade de enxergar nossos próprios processos, desejos e subjetividades, desdobrando a consciência desse movimento para outras camadas de

reflexão. Expressões poéticas, inclinações estéticas, crenças, escolhas políticas, sociais e filosóficas são concebidas de maneira singular por um grupo que carrega vivências singulares. O experimental e o improvisado abriram as portas do entendimento, da nossa formação intelectual, desenhando múltiplos pontos de vista sobre nossa construção coletiva.

Ocupar um lugar comum por perspectivas diferentes tornou possível sentir-nos parte de algo cuja potência se dava pela experiência única das relações. Identificações criativas e políticas ramificaram nosso círculo, que foi se subdividindo em grupos. A articulação de coletivos artísticos trouxe constância na realização dos eventos e passou a gerar distintas expressões estéticas e maneiras de ocupar as ruas, tornando possível fazer da experimentação um lugar de produção e legitimação política e cultural. O movimento tomava um caráter mais sério e organizado, havia o desejo de profissionalizar e comercializar o que estávamos fazendo. Os coletivos que nasceram desse movimento foram o marco que redesenhou a produção de eventos e conteúdo criativo em Porto Alegre, nossa cena se consolidou e foi o que permitiu que muitos dos artistas envolvidos nessa configuração ganhassem visibilidade e levassem seus trabalhos para além das fronteiras do estado e do país. Muitos desses grupos atuam até hoje na realização de eventos, como selos musicais independentes, que lançam nossas sonoridades e projetam essa construção local e singular pelo mundo. Nossa formação experimentalista gerou diferentes significâncias e visões, expressões criativas e maneiras de compor o cenário cultural e político da cidade.

A Arruaça (fig. 12) foi o primeiro coletivo a organizar-se no intuito de ocupar as ruas. Idealizado por alunos da UFRGS em 2014, sua formação de certa forma abriu as portas para tudo que relato nesse capítulo. A Arruaça já promoveu muita bagunça, lotando praças e monumentos e ruas de frente a prédios históricos. Um coletivo que se transformou junto com a cena, e já apresentou muitas sonoridades diferentes. Da música popular brasileira *ao techno e house*.



Figura 12: Arruaje, 2020. Yuri Junges

Outro que surgiu nesses anos foi a Cerne (fig.13), criada em 2015. A Cerne atuava na organização de festas de rua e também em diversas outras intervenções urbanas. O coletivo se definia como uma expressão multidisciplinar, mesmo que a partir de poéticas sensíveis e sutis, sua essência era muito política. O grupo acreditava na produção de seus eventos exclusivamente para as ruas e trouxe importantes contribuições para o movimento. A realização de intervenções urbanas pontuais em dias de semana eram um diferencial da Cerne, havia também a preocupação de produzir conteúdo audiovisual e integrar diferentes práticas artísticas em seus eventos, como performance (fig.14) e projeções.



Figura 13: Cerne Nano, performance, 2020. Cerne



Figura 14: Cerne Açorianos, 2017.

A Vorlat (figs. 15,16,17) também surgiu nessa época. O coletivo acabou se mudando para São Paulo, mas por anos continuou realizando eventos em Porto Alegre. Vorlat é um neologismo, originou-se em uma piada interna dos criadores da festa. Esteticamente foi se radicalizando e transacionando em um visual caótico, saturado e iconoclasta. Desenvolveu uma sonoridade que não se limita a uma linha específica, acelerada, ruidosa, quase agressiva.

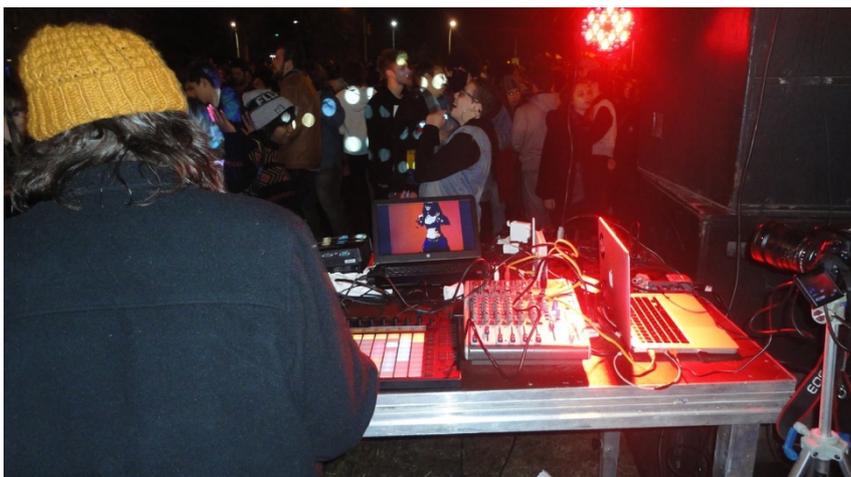


Figura 15: Vorlat Ruas Sem Temer, 2016. Fotonaípe

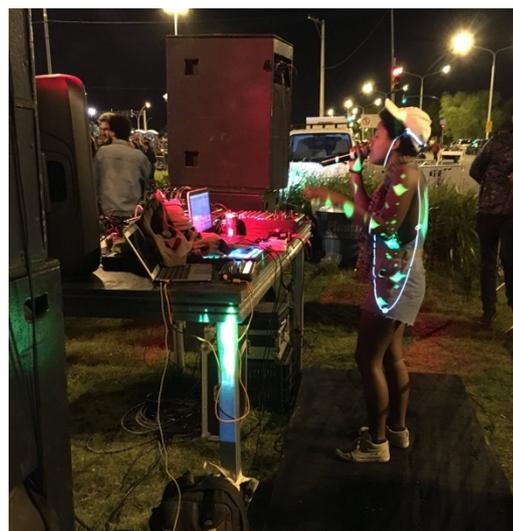


Figura 16: Vorlat De(s)graça na rua, 2016. Vorlat



Figura 17: Vorlat De(s)graça na rua, 2016. Vorlat

O coletivo Plano (figs. 18, 19) é composto por artistas de uma geração um pouco mais nova, A Plano traz uma estética mais formal, faz alusão a um plano traçado pra ocupar a rua organizadamente, sua pista é composta por um som mais lento, inspirado no *dark disco* dos anos 80 e no *electro*.



Figura 18: Plano Relâmpago, 2017. Yuri Junges



Figura 19: Plano B, 2017. Massolo e Carla Beatriz

Na ciber-cultura-remix tudo se reconfigura, a mudança parece ser sua única constância. Assim como na era digital, uma vez li que a era astrológica de Aquário teria uma faceta revolucionária, mas também muito volátil. Extremamente inventiva, mas muitas vezes imprecisa, impaciente. Novas ideias brotariam espontânea e simultaneamente ao redor do mundo e acabariam na mesma velocidade. Não sei se foram as reconfigurações da era da cibercultura ou uma consequência de movimentos astrais, mas o ano de 2018 foi o último suspiro das festas de rua. Restrições da prefeitura, mudanças no governo municipal e uma cena de relações interpessoais que também se fragmentou, encerraram esse capítulo em Porto Alegre. Pelo menos por enquanto.

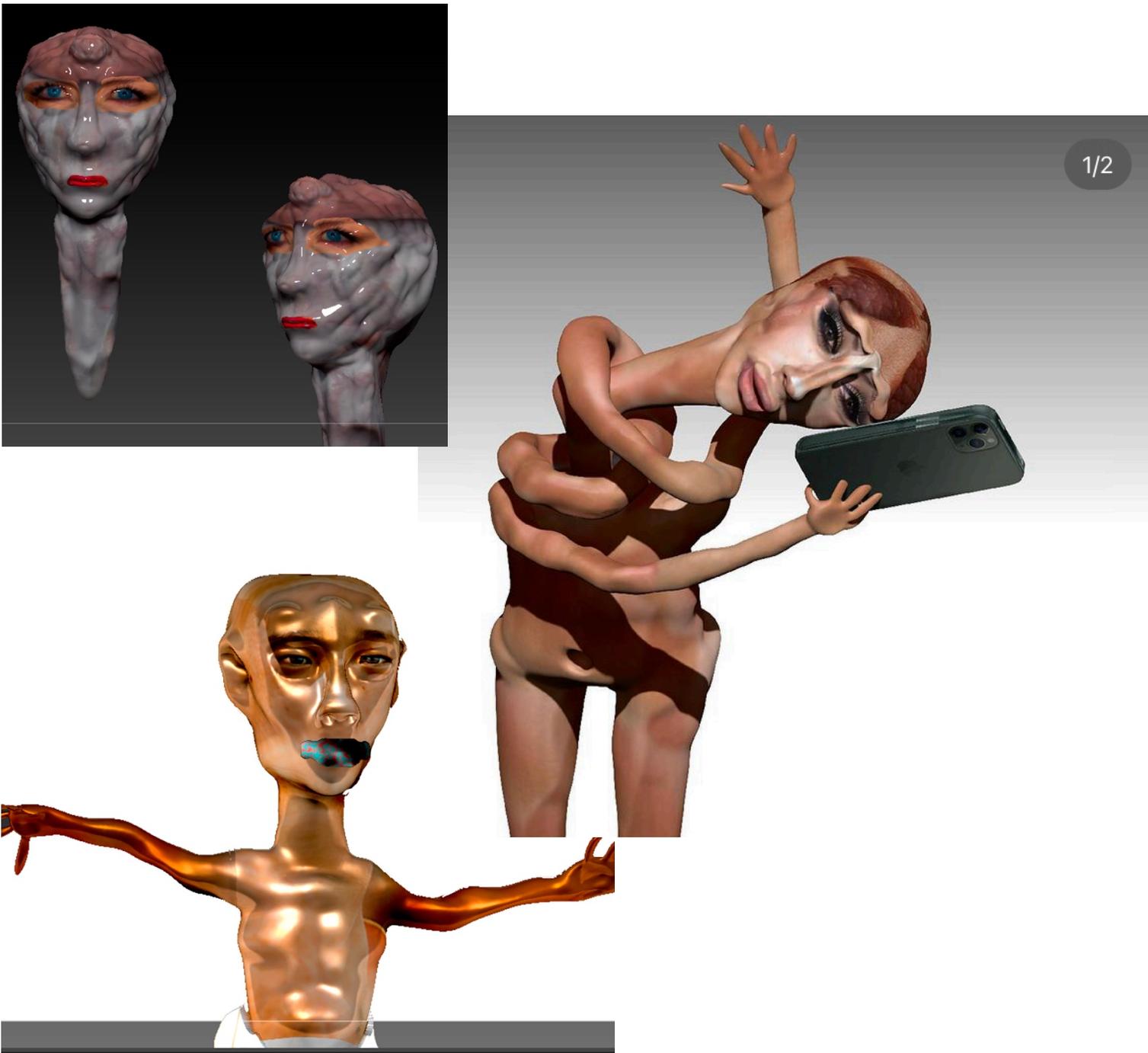


Figura 20: "Sem títulos" modelagens 3d, 2020. Nara Vaez

3. CAPÍTULO 3

3. O EXPERIMENTAL - IMPROVISO: ideias, processos e relações

Esse terceiro capítulo é reservado para pensar e analisar práticas de experimentalismo e improviso no processo de criação artística. Já faz algumas semanas que venho pensando sobre como iniciar essa reflexão, sem encontrar a ponta do fio desse emaranhado de informações que preciso desembaraçar. Talvez a

resposta seja voltar para a base, pensar do começo: como eu me relaciono com esse processo? Como desenvolvi essa postura experimental? Percebo que essa característica transborda meu trabalho como artista e minha visão política sobre a formação na docência em artes. À medida que vou direcionando essa reflexão para mim mesma, percebo que a essência do que estou escrevendo se relaciona intimamente com minha visão de mundo, com a maneira que levo a vida.

No dicionário online Dicio a palavra experimental se refere ao que pauta o conhecimento empírico, resultante da experiência, que prioriza o conhecimento adquirido através da prática. A palavra improviso, por sua vez, é definida como algo repentino, súbito, sem preparo prévio. O experimental e o improviso aqui se complementam, eles trabalham juntos. O experimental como a válvula propulsora que dá início ao ato de criar, a postura que coloca a experiência no centro da ação. O improviso integra o processo como a maneira de orquestrar e sustentar essa postura, perpetuando a espontaneidade do ato, livre e inesperado.

Mariana Marcondes Machado escreve sobre a metodologia da improvisação, pensando a infância das vivências pré-reflexivas como a ação e experiência improvisacional. Assim ela cria a noção da infância como improviso e da criança como performer, segundo a autora:

[...] percebi que poderia ser interessante e valioso nomear a criança como “performer” – performer de si, com o outro no mundo. Obviamente não uso a palavra no sentido artístico profissional do termo, mas sim em seu sentido sociológico: performar os modos de ser e estar, e relacionar-se com o outro, no mundo compartilhado. Ela performa por ser plástica, mutante, polimorfa; ela não representa, ela não se distancia em pontos de vista: ela é, simplesmente; e também, vive sua cotidianidade em um estado onírico, que mescla sonho e realidade compartilhada, sem divisões. Seu corpo é fenomênico e indiviso (MACHADO, 2017, p. 133,).

Pensar o improviso e o experimentalismo nas práticas artísticas através da infância me pareceu a maneira mais acessível e coerente de iniciar essa reflexão. Quando bebês e crianças conhecemos o mundo através da experimentação e testamos nossos conhecimentos pelo improviso. É a partir dessa dinâmica que vamos concebendo a noção do mundo ao nosso redor. A criatividade é a valiosa qualidade que desabrocha durante esse processo, à medida que a criança performa os modos de se relacionar com o mundo (MACHADO, 2017). A essência da experiência criativa

é determinante para o desenvolvimento do ser humano. O mundo adulto, no entanto, entra em um cruel paradoxo com a potência desse processo: a criatividade, via de regra, é uma característica que deixa de ser estimulada livremente, como se fosse exclusiva ao campo das artes. Morais (apud BRAZ, 2019), argumenta que nem todo artista é criativo e que nem todo ser criativo é artista mas que, na verdade, a criatividade é inerente ao ser humano e fundamental para a vida em sociedade:

a criatividade é inata ao ser humano e, uma vez educado e inserido no meio social de maneira repressiva, o mesmo perderia sua capacidade criativa, ou ao menos a teria diminuída, com danos colaterais para toda a sociedade. (MORAIS apud BRAZ, 2019, p. 03)

Minha abordagem à produção musical e às artes visuais é a de uma criança performer. Não acredito que escolhi esse caminho de forma consciente. Fui levada por ele. Por muito tempo refletir sobre as escolhas que tomava em relação ao meu próprio trabalho sempre me pareceu difícil. Isso se dava por seu caráter experimental, que me permitia criar e vivê-lo, mas que, num primeiro momento, confundia sua elaboração. Dentro da universidade me deparei inúmeras vezes com a incerteza do que estava criando. Meus colegas pareciam ter respostas mais completas e rebuscadas sobre suas produções, enquanto minhas obras sempre pareceram esquisitas, excêntricas, fora de contexto, inacabadas. Estava justamente nessa incerteza a essência de meu trabalho experimental.

Em poéticas experimentais o processo torna-se definitivo para a elaboração simbólica da obra. Por isso, quando estamos falando desse tipo de abordagem artística, sua significância vai muito além do produto final. Eu questionava se essa vontade de não seguir técnicas prontas e padrões estéticos não se dava por uma teimosia infantil, uma rebeldia sem sentido. À medida que meu trabalho foi amadurecendo, passei a entender que essa postura experimental era uma escolha, mesmo que inconsciente. As produções que apresentei durante meus anos de formação no Instituto de Artes, me pareciam excêntricas e fora de contexto, justamente pelo caráter experimentalista da minha abordagem poética, que opera pela dissolução das esferas estéticas e tensiona a desconstrução da obra de arte como uma negação a si mesma, (MELLO, 2018). Criar pelo viés experimental e desconstrutivo é brincar com os limites estabelecidos sobre o que é esteticamente

aceito, sobre o que já foi concebido como obra de arte é, de certa forma, bagunçar e profanar os valores do sistema de arte. Segundo Mello:

A obra desconstrutiva, em seu caráter de obra inacabada e em seu estágio latente de processo, oferece uma perspectiva de reversão de valores no sistema da arte, na medida em que firma a obra em seu valor de experiência e vivência, e não em seu valor de produto ou mercadoria. (MELLO, 2008, p. 119)

A experiência que obtive com meus processos criativos foi, aos poucos, me guiando ao entendimento que tenho hoje: de que, na verdade, nunca se tratou de negar a teoria, o estudo ou a norma, mas de criar sem apego a técnica, sem medo do erro, desenvolvendo meus próprios métodos de agir. O saber gerado pelo viés da experiência foi o que me levou, em um segundo momento, à elaboração teórica do meu trabalho.

Criar pela abordagem da imprevisibilidade é, muitas vezes, assustador e angustiante. É conversar com o desconhecido, é pegar um ônibus sem saber onde é seu ponto final. É sentir-se um estranho, um pária, um intruso, um órfão. É repetir exaustivamente técnicas inusitadas e maneiras excêntricas de produzir, vivendo dentro desse processo todos os dias, testando formas, criando normas, até que o resultado pareça inteligível e meramente conceituado. É uma maneira de operar lenta no que diz respeito à evolução da técnica, mas que me aproximou da arte como um todo e dos meus próprios processos, de maneira muito profunda e verdadeira. Segundo Braz:

O improviso, no entanto, está carregado de um tipo de conhecimento sensível específico. Um tipo de conhecimento, por sinal, longe de ser superficial já que demanda um alto grau de comprometimento do corpo com o ambiente e a atividade em andamento. O labor diário, assim, canalizaria essas linhas de força dispersas em benefício de um objetivo em comum. Uma vez concentradas em grande quantidade, as linhas de força transbordariam e dariam origem a caminhos desviantes. (BRAZ, 2018, p.11)

Desde que comecei a desvendar o *Ableton Live*⁹ tinha muita gana de criar e pouca paciência para seguir à risca tutoriais de como operar o *software* para encontrar

⁹ Software de edição de áudio, que permite fazer performances ao vivo, criar baterias e arranjos, gravar vocais e outros instrumentos eletrônicos.

um resultado específico. O *youtube* está saturado de tutoriais que ensinam fórmulas para produzir qualquer gênero musical no *Ableton*. Exatamente como uma criança performer, mexer nos botões livremente, modular, testar efeitos me parecia, em um primeiro momento, infinitamente mais importante que condicionar esse processo de descoberta a convicções postuladas sobre o que é certo e errado. Fiz inúmeras melodias antes de aprender os acordes no teclado, eu me guiava pelo ouvido. Se soava gostoso e harmônico à minha própria audição, então, estava certo. Depois dessa experimentação, estudar as escalas e os acordes fez mais sentido. Diversas vezes ouvi, de professores, professoras e colegas, que era necessário conhecer a técnica para então subvertê-la, mas tomar o caminho oposto se mostrou muito valioso para mim.

Foram anos de produção musical sem gênero, sem uma *tag*¹⁰ específica. Buscar referenciais sempre foi um processo fluido, na verdade. Estudar o bastante para me inspirar, para ter um norte, mas não o bastante para ditar a dinâmica da minha prática. Há uns dois anos, percebi que minhas criações se aproximavam de um subgênero da música eletrônica denominado *club latino*, ou *post reggaeton*. Um estilo que mistura elementos da música latina tribal pré-hispânica e da produção atual de música popular, como *cúmbia* e *reggaeton*, com elementos da música eletrônica contemporânea, como *techno*, *house* e *eletro*. Permiti que minhas composições tomassem vida própria e foi através delas que recebi pistas e *insights* dos referenciais teóricos que deveria buscar. Os feedbacks que recebo do meu trabalho estão sempre relacionados à originalidade da minha produção. Hoje minhas faixas estão à venda, são tocadas e republicadas por outros artistas no mundo todo. Isso porque, com o tempo, minhas composições começaram a encaixar-se mais dentro de alguns gêneros musicais, passaram a possuir essa etiqueta e estão relacionadas a *tags* em sites de venda. Mas tenho certeza que é a presença do experimentalismo e do improvisado que produzem um valor único no meu repertório.

¹⁰ Tag, na música eletrônica, se refere à *hashtag*. Funciona como uma etiqueta, que é usada para identificar o gênero de uma música específica, em sites de compra e venda de tracks.



Figura 21: "Nossa Senhora de Amazonita", colagem digital. 2019. Nara Vaez

3.1 Soando o Corpo Feminino

O trabalho colaborativo *Soando o Corpo Feminista*, de Isabel Nogueira¹¹ e Linda O'Keeffe¹² nos apresenta exercícios práticos e alguns aspectos teóricos muito importantes para a reflexão do experimentalismo e do improviso, pensando na criação de um repertório feminino no campo do processo criativo e da composição musical. Financiado pelo *British Arts Council*, o projeto foi elaborado em duas partes. A primeira consistia no desenvolvimento de uma prática artística voltada a processos feministas, e a segunda na aplicação de uma metodologia experimental, que integrasse uma comunidade de mulheres e meninas na experiência sonora. Em 2018 tive a

¹¹ Isabel Nogueira é compositora, artista sonora, produtora musical e musicóloga. Bacharel em Piano e Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri (2001), é professora da UFRGS nos cursos de graduação, mestrado e doutorado. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música (UFRGS).

¹² Linda O'Keeffe vive na Escócia e é professora associada de estudos sonoros na Universidade de Edinburg, no Edinburgh College of Art. Ela é fundadora da organização Women on Sound Women in Sound, que desenvolve estudos sobre som, tecnologia e gênero. Também é editora chefe da revista acadêmica *Interference Journal*, sobre a cultura do áudio.

oportunidade de participar do Simpósio de Gênero Corpo e Som, ministrado pelas duas professoras, na Galeria La Photo, em Porto Alegre. O Simpósio funcionou como uma residência artística de quatro dias, voltada a mulheres cis, trans e pessoas não binárias, focando no diálogo entre culturas na performance e experiência sonora.

Refletir o experimentalismo e o improviso no processo criativo, na pesquisa e na elaboração de outras metodologias a partir do olhar de epistemologias feministas, vem ao encontro do que já foi elaborado anteriormente sobre a característica decolonial dessas propostas, uma vez que diz respeito à luta pela pluralidade e pela desconstrução de conceitos centrados em uma visão europeia, branca e cis masculina. Segundo Nogueira:

Na história do pensamento feminista, a reflexão segue a experiência, opera-se uma deshierarquização dos acontecimentos, as práticas passam a ser privilegiadas em relação aos sujeitos sociais, a realidade já não cede à necessidade de encaixar-se na teoria previamente moldada (NOGUEIRA, 2019, p. 55).

Um dos exercícios que praticamos no Simpósio é chamado *soundwalking*, uma caminhada sonora ou meditação sonora. É uma prática que desperta a percepção do espaço sônico que habitamos. Um exercício contínuo de concentração para focar e desfocar a audição em diferentes estímulos, percebendo como o corpo se relaciona com o espaço e o som.

A caminhada sonora não se resume meramente a um exercício sensorial da audição. Ao focar e desfocar a escuta de determinado estímulo sônico, também estamos nos conscientizando sobre nossas escolhas, exercitando nosso controle de tomada de decisões. Identificar a paisagem sonora ao nosso redor é uma outra maneira de perceber o meio, como nos relacionamos com ele, de coletar informações. Outra maneira de conceber o espaço físico e geográfico que habitamos assim como as conexões sociais presentes nesse contexto. Praticar o *soundwalking* como uma ferramenta de composição coloca a experiência criativa no centro do processo, valorizando o saber corporificado. Desloca a meta de produzir um objeto finalizado, pensado a partir de linguagem técnica e codificada, para a experiência, na qual o artista investiga suas próprias significâncias (O'KEEFFE; NOGUEIRA, 2018).

É importante notar que o *soundwalking* é um exercício criativo utilizado por compositoras e performers tomadas como referência no contexto da música

experimental contemporânea. O'Keeffe e Nogueira investigam a possibilidade da caminhada sonora ser considerada uma metodologia feminista, pois abre espaço para outras maneiras de encarar o processo criativo da composição musical. A estrutura e a linguagem técnica musical são historicamente dominadas por homens, enquanto às mulheres, por muitos anos, lhes foi reservada a função de intérprete: "afirmando a autoridade da partitura como algo distante da performance, como algo inferior à composição, lembrando que a composição é um campo proibido para mulheres" (O'KEEFFE, NOGUEIRA, 2019).

A caminhada sonora, como metodologia de criação, desenha outra concepção sobre o processo criativo de composição. De maneira experimental, através de uma vivência íntima e pessoal mas que, ao mesmo tempo, está ligada a uma intensa troca com o mundo exterior. Quem pratica o *soundwalking* está no centro do processo. Ocupando um espaço historicamente masculino esse é um tipo de metodologia que pode estimular e instigar mulheres a criarem suas próprias significâncias e moldes de compôr, a partir de suas vivências e leituras distintas daquelas codificadas por homens, segundo O'Keeffe e Nogueira:

[...] o corpo feminino é percebido de uma forma específica pelo ambiente contexto social que está inserido, e isso leva a um processo de possibilidades de escuta que são condicionadas pelo próprio corpo, então podemos falar sobre conhecimento corporificado e escuta corporificada (O'KEEFFE; NOGUEIRA, 2018, p. 02).

Outro exercício que praticamos no Simpósio de Gênero Corpo e Som foi voltado à elaboração de partituras gráficas, também conhecidas como notação gráfica, *eye music* ou *aureal score*. Essa metodologia é interessante porque, além de uma conotação híbrida, ao envolver elementos extra musicais a partir de uma criação visual intuitiva, subverte a técnica da composição de partitura, a que O'Keeffe e Nogueira referem como uma ditadura, um sistema de escrita bastante técnico, complexo e metódico. Indecifrável aos olhos de um leigo e muito condicionado para artistas que buscam inspiração em dinâmicas de improvisação. O sistema de notação musical que conhecemos hoje foi organizado pelo monge francês Guido de Arezzo, no final do século X. Quase dez séculos se passaram para que fossem investigadas e introduzidas outras metodologias de registro, como apontam Andrade e Antar:

Desde o século XX a busca por novas estéticas sonoras, por vezes afastada do repertório tradicional de concerto, foi uma característica dos compositores da época. A exploração de novos grafismos musicais foi utilizada como ferramenta dentro desse desenvolvimento estético (ANDRADE, ANTAR, p. 02, 2015).

A elaboração de notações gráficas no Simpósio foi dividida em duas partes. Em um primeiro momento elaboramos as partituras gráficas individualmente. Em um segundo buscamos, no espaço da galeria, em nossos pertences pessoais e no Parque da Redenção, objetos que pudessem traduzir sonoramente a composição gráfica. É importante notar que nem todos os participantes eram musicistas e que a escolha dos materiais pela performance não envolvia instrumentos musicais clássicos. Interpretamos as partituras umas das outras. O medo e a vergonha da performance ia se dissipando a cada apresentação. O foco era o processo e logo o grupo foi percebendo que a imprevisibilidade de cada tentativa era o que realmente importava. Perceber que naquele espaço não havia erro, fortificava nossa coragem e libertava nossa criatividade. Batemos canetas, molhos de chave, gravetos. Amassamos folhas secas, usamos nossas vozes e experimentamos sem medo. A obra final foi a mais valiosa: um grupo de pessoas leves e energizadas.

A experimentação, a centralização do aspecto processual e a associação intuitiva e livre de signos imagéticos e musicais são as únicas regras dessa dinâmica de composição. A liberdade na criação também traz liberdade na interpretação e na performance: "a notação gráfica traz para os compositores a possibilidade de trabalhar com o indeterminismo. As grafias podem ser interpretadas de inúmeras maneiras" (ANDRADE; ANTAR, 2015, p. 3). As partituras gráficas podem ser desenvolvidas das formas mais diversas. Figurativas, abstratas, textuais, analógicas ou digitais. Essa metodologia também pode apresentar diferentes níveis de indeterminação. Símbolos e signos mais ou menos definidos acabam por influenciar o grau de liberdade e improvisado durante a execução da partitura.

A criação de partituras intuitivas, no contexto da música experimental, significa a criação de outra ferramenta comunicacional que aproxima curiosos sem conhecimento técnico e permite ao processo criativo de composição desvencilhar-se de convenções musicais históricas, que ditaram por séculos a elaboração musical criativa (ANDRADE, ANTAR). Pode também operar como ferramenta de registro para

a composição, para aqueles músicos que não possuem acesso ao estudo formal. É uma prática interessante para a arte experimental como um todo e também uma atividade de fácil aplicação em sala de aula. Uma proposta de criação híbrida, que envolve elementos extra musicais e instrumentos inusitados, quebrando afastamentos e atestando que tudo aquilo que produz som, ruído, barulho, ritmo pode ser música.

Propostas como o projeto que investigo neste capítulo são fundamentais para a desconstrução de formas estruturais e obsoletas de conceber a produção de significâncias. Estruturas profundamente arraigadas, elaboradas por sociedades patriarcais, brancas e imperialistas, sustentadas por séculos de desigualdades sociais e entre gêneros, limitadas em seus formatos, justamente pelo aspecto exclusivo em que foram construídas. São projetos como este, que formalmente registram e, de certa forma, validam outras ferramentas e metodologias, que abrem os caminhos para que outros recortes sociais participem das dinâmicas de reconstrução dessas estruturas. O experimentalismo é uma via pela qual é possível testar e investigar maneiras de elaboração reflexiva e criativa, que contemplem leituras de mundo fora do padrão cis masculino, branco e colonizador. Isabel Nogueira e Linda O'Keeffe nos apresentam a prática do *soundwalking* e o aspecto meditativo dessa atividade está justamente em buscar internamente como percebemos e nos conectamos com o mundo. Assim podemos elaborar maneiras de pensar e produzir que estejam de acordo com nossas vivências, que contribuirão para a disseminação de um novo repertório simbólico e para a construção de novas estruturas.

Considerações Finais

A investigação de métodos experimentais como o tema principal deste trabalho foi uma intenção que se revelou à medida que escrevia. Posso concluir que este texto foi desenvolvido a partir de algo muito íntimo. Escrevo por minhas vivências, conexões e crenças. Sobre o que acredito ser relevante para a arte e para o mundo. Escrevo pelos autores e autoras que tornaram toda essa elaboração possível. Foram as leituras referenciadas neste trabalho que permitiram entender e elaborar tantas percepções que, de certa forma, já habitavam em mim. Escrevo a partir dos diferentes lugares que habito, como ser político, histórico e criativo. Mas acima de tudo escrevo sobre identificação e afeto, sobre o que eu quero ser. Identificar e compreender esta abordagem experimental como elemento catalisador do meu desenvolvimento criativo foi o que me permitiu desdobrar este tema por diferentes camadas. Passei a enxergar a potencialidade dessa conduta em tudo ao meu redor.

Vejo o experimentalismo, a improvisação e a criatividade como um triângulo perfeito, valores insubstituíveis e inerentes a todo indivíduo. Valores que sustentam nossas primeiras trocas com o mundo quando crianças e que seguem operando como a força capaz de ampliar potencialidades expressivas, desconstruir e abalar estruturas estagnadas. Para mim como mulher, para nós latinos e latinas, para todos os povos colonizados: existe uma urgência imensa em abandonar antigos padrões, pensamentos e referências. Percebo o ato experimental como algo extremamente intuitivo e ligado ao inconsciente, nosso e, ao mesmo tempo, coletivo. Talvez seja neste estado de conexão interna que possamos dissolver e nos desapegar de conceitos brancos, cis masculinos e eurocentrados, forjados em nosso imaginário. Um imaginário que ainda nos é imposto, mesmo que de maneira não óbvia, a estratégia colonialista segue ditando as regras do jogo, perpetuando-as de maneira sorrateira e perversa. Uma conduta experimental é uma força bélica a favor das correntes decoloniais, à medida que abre novos caminhos mentais que podem possibilitar a produção de outros referenciais para povoar nossos inconscientes.

Vejo o experimentalismo e o improvisado como uma via capaz de promover mudanças nos sistemas de educação, nos currículos, nos processos de ensino e aprendizagem e, acima de tudo, nas relações construídas dentro das instituições de ensino. Acredito que abordar a dinâmica de ensino e aprendizagem por uma conduta

experimental e de improvisação, possibilita a construção de pensamentos coletivos e de maneira horizontal. Traz a possibilidade de substituir relações de hierarquia nas escolas e universidades por relações de conhecimento. Debatendo a diversidade de ideias, aceitando incertezas, permitindo que o próprio processo oriente o caminho da compreensão. Acredito que por essa via é possível descobrir outros modos de produzir e irradiar saberes. É através dessas ferramentas que podemos subverter currículos e fazer com que o tempo das instituições de ensino possa estar em maior consonância com o tempo veloz do mundo digitalizado. A ciber-cultura-remix e o experimental se misturam em um estado contínuo de invenção. Quando nada é mais novo ou original, fundir-se a este mundo que se reconfigura a todo momento me parece a escolha mais construtiva para o futuro. Trata-se de tomar parte ativa na perpetuação deste processo aberto e infindável de maneira consciente. Ser parte ativa e vivenciar de corpo inteiro esta construção coletiva, indomável, veloz, cruel e linda que é a nossa evolução.

Referências Bibliográficas

ACASO, María. **reEDUvolution** - hacer la REVOLUCIÓN en la EDUCACIÓN. Ediciones Paidós Ibérica, 2013

ALMEIDA, R. **Aprendizagem de desaprender: Machado de Assis e a pedagogia da escolha**. Educação e Pesquisa (PPGE-USP), Educ. Pesqui., São Paulo, v. 39, n. 4, p. 1001-1016, out./dez. 2013.

ANDRADE, Jhonatan, ANTAR, Miguel. **Partituras Gráficas: Diversas possibilidades expressivas e interpretativas**. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Brasil, Vitória, 2015.

BOTO, Carlota. **A liturgia escolar na Idade Moderna**. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BRAZ, Yan. **Elogio ao improviso**. REVISTA POIÉISIS, 19(32), 107-120. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1932.107-120>, 2019.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas Locais, discursos universalizantes. FIGUEIRÓ, Cristiano Severo. **Desobediência sonora**. Salvador: UFBA, 2019. p. 15 - 72.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro, 17 edição, Paz e Terra, 1987.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare: Sound, Effect and the Ecology of Fear**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2010.

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

LEMOS, André. **CIBER-CULTURA-REMIX**. Mostra Sintético Digital, Itaú Cultural, São Paulo, agosto de 2005.

MACHADO, Mariana Marcondes. **A infância como improviso / Por uma abordagem espiral no ensino de artes para crianças**. XXVII CONFAEB, Anais 2525-880X, Campo Grande - MS, Novembro 2017.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. Editora Senac, São Paulo, 2018.

MOSSI, Cristian Poletti, OLIVEIRA, Maria Oliveira de Oliveira. **Formação de professores nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais após a BNCC: dúvidas, desafios, apostas e ensaios**. Interfaces da Educação, Interfaces da Educ., Paranaíba, v.12, n.34, 2021.

NOGUEIRA, Isabel. **Metodologia do Encantamento: Escuta, Diálogo e Criação para uma Pesquisa Artística Feminista**. Paralelo 31, edição 14, julho de 2020.

NOGUEIRA, Isabel. **Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil**. DEBATES | UNIRIO, n. 22, p.53-79 dez., 2019.

NUNES, Cecília Maria Fernanda. **O saber da experiência de professores de séries iniciais: condições de produção e formas de manifestação**. Tese (Doutorado em Educação Brasileira). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

O'KEEFE, Linda, NOGUEIRA, Isabel **Applying Feminist Methodologies in the Sonic Arts: the Soundwalking as a Process**. Conference: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Brasil, Manaus, 2018.