

Etnografias audiovisuais e(m) enclausuramentos: a criação remota de um documentário sobre livre improvisação musical durante a pandemia de Covid-19

*Audiovisual ethnographies and(in) enclosures: the remote
creation of a documentary about free musical
improvisation during the Covid-19 pandemic*

Marina Mapurunga

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/ Universidade de São Paulo
marinamapurunga@ufrb.edu.br

Fabio Manzione

Universidade de São Paulo
fabio.manzione.ribeiro@usp.br

Resumo: As investigações realizadas durante a produção do média-metragem documental *Som Latente* tem como intuito discutir as possibilidades de criação da livre improvisação musical em meio às limitações trazidas pelo enclausuramento em massa instaurado durante pandemia de Covid-19 e os aspectos contingenciais das relações poéticas mediadas pela Internet. Com o desenvolvimento das performances e a produção do documentário, investigamos maneiras de realizar processos de criação audiovisuais por meio da Internet e propusemo-nos intersecções de nossas pesquisas acadêmicas, bem como etnografias de nossos processos criativos. Desde Junho de 2020, realizamos encontros virtuais semanais no intuito de refletir sobre pontos comuns e divergentes de nossas pesquisas, maneiras de retomarmos a prática da improvisação à distância, estudos de referências audiovisuais e troca de informações sobre ferramentas de captação de áudio e imagem. A partir destas buscas, as propostas performativas, criadas para serem elaboradas em *tempo real* e *tempo diferido*, denotam as convergências e contrastes entre a possibilidade do compartilhamento virtual e da performance presencial.

Palavras-chave: Processos de criação musical; livre improvisação; etnografia audiovisual; performances telemáticas; documentário *Som Latente*.

Abstract: The investigations carried out during the production of the documentary film *Som Latente* are intended to discuss the possibilities of creating free musical improvisation within the limitations brought by the mass enclosure during the Covid-19 pandemic and the contingent aspects of poetic relations mediated by the Internet. With the development of the performances and the production of the documentary, we investigated ways to carry out audiovisual creation processes through the Internet and proposed intersections of our academic research, as well as an ethnography of our creative processes. Since June 2020, we have been holding weekly virtual meetings in order to reflect about common and divergent points of our researches, ways to resume the practice of improvisation at a distance, studies of audiovisual references and exchange of information about audio and image capturing tools. From these searches, the performative proposals, created to be elaborated in real time and deferred time, denote the convergences and contrasts between the possibility of virtual sharing and presential performance.

Keywords: Musical creation processes; free musical improvisation; audiovisual ethnography; telematic performances; documentary *Som Latente*.

"Todo realizador tem direito a subjetividade"
Jean Rouch

Apresentação

No campo das pesquisas sobre Música, inicialmente, ocorre uma divisão genérica e binária: o que trata da música erudita e o que diz respeito à música popular. No entanto, há maneiras de se fazer música que se contrapõem a essa repartição ou que podem se utilizar, ao mesmo tempo, de conhecimentos gerados por esses dois grandes grupos. Esse é o caso da livre improvisação musical, a qual se revela como contexto criativo em "crescente dissolução e permeabilidade das fronteiras entre os "idiomas" ou sistemas musicais" (Costa 2016, 1) e, por isso não pode se nomear como um gênero musical específico, mas como uma prática que se fundamenta em processos de criação sonora em tempo real e preceitos de escuta atenta e interação entre musicistas. Além disso,

a livre improvisação se fundamenta em uma atitude radicalmente construtivista, baseada na prática empírica, criativa e experimental (geralmente coletiva e interativa), e no pressuposto de que a criação musical (ação e pensamento) é uma atividade que deve ser vivenciada e que pode ser acessível a todos (COSTA 2016, 82).

Durante o período de isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19 a partir de Março de 2020 no Brasil, as práticas artísticas coletivas que normalmente são apresentadas em *tempo real* para um público presente perderam uma parte de suas potencialidades, o estar diante das pessoas que assistem e das/os *performers* com quem se elabora a criação ou a interpretação da arte. Esta situação, logicamente, também atingiu livre-improvisadoras e livre-improvisadores, os quais, conhecendo as ferramentas de interação musical remota, intensificaram seu uso neste período, mediando suas seções de improvisação através de plataformas de comunicação telemática como o *Zoom*, *Google Meet*, *Jitsi*, *Webex* e outras plataformas criadas especificamente para práticas musicais.

O trabalho - e *work in progress*¹ - a ser apresentado neste artigo é resultado da intersecção de nossas pesquisas individuais em livre improvisação musical e audiovisual. Somos artista-pesquisadora Marina Mapurunga (Salvador - BA) e artista-pesquisador Fabio Manzione (São Paulo - SP). Traçamos o percurso de nosso processo criativo a partir

1 O termo anglófono *work in progress*, bastante utilizado no campo da performance, pode ser associado ao pesquisador brasileiro Renato Cohen, cujo livro *Work in progress na cena contemporânea* contextualiza e propõe o conceito para a área da Arte no Brasil. No caso das pesquisas realizadas por Marina Mapurunga e Fabio Manzione, refere-se ao processo de criação audiovisual ainda em desenvolvimento sobre o qual este artigo foi escrito.

dos escritos de nossas propostas de improvisação, relatos, anotações, esboços, roteiros, gravações etc. Os documentos dos processos criativos

instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros. As descobertas feitas saem, portanto, de dentro dos próprios processos, isto é, são alimentadas pelos documentos que pareceram necessários aos artistas ao longo de suas produções. [...] Esses documentos oferecem um grande potencial de exploração que ultrapassa, sem dúvida alguma, o olhar curioso atraído pelo fetiche que os envolve (Salles 2006, 13-14).

Por atuarmos em projetos afins, unimo-nos para improvisar a partir de propostas performativas criadas por ambos, sendo, grande parte delas, mediadas pela Internet. Além disso, tendo como objetivo compartilhar estas experiências sonoras e relatos sobre as mesmas com o grande público, iniciamos a confecção de um documentário de média-metragem sobre nossas performances, o qual foi iniciado em Junho de 2020 e, atualmente, passa por fase de montagem.

No documentário denominado *Som Latente*, buscamos entrelaçar nossas experiências em Música e Audiovisual e criar propostas performativas de improvisação musical, cujo contexto proporciona um ambiente de interação em *tempo real* onde "coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas" (Costa 2016, 39). Em razão destas performances não poderem se dar presencialmente devido o isolamento social, tentamos recriar nossos espaços de trabalho, formas de tocar instrumentos e a utilização de equipamentos de captação, difusão e mediação remota.

Desenvolvidas no enclausuramento de nossos domicílios, as propostas performativas captadas em Setembro de 2020 tiveram o intuito de não ter um objetivo estético definido - assim como pretende-se nas práticas de livre improvisação musical - , mas motes que levassem à exploração de timbres e técnicas instrumentais, assim como à elaboração de diálogos entre som e imagem e de novas possibilidades de interação remota. Durante o processo de criação e filmagem das propostas, também gravamos relatos e conversas sobre as dificuldades e possibilidades relacionais que vivenciamos, as quais serão expostas neste artigo em conjunto com os textos das propostas de improvisação realizadas no período de gravação do documentário *Som Latente*.

Ao gravar o documentário tivemos também a intenção de nos provocar, de nos *verescutarmos* do lado de dentro e do lado de fora de nossos processos de criação, a fim de

elaborar interações visuais-sonoras, instaurar o rompimento de nossos lugares comuns e perscrutar convergências de presenças sonoras singulares. Além disso, mediados em nossas performances e conversas por formas de comunicação telemáticas existentes atualmente, comunicamo-nos desde Junho de 2020 para discutir propostas de improvisação em *tempo real* e *tempo diferido*² que se relacionem com o momento que vivemos, que se dirijam aos sons que envolvem nossos lares distantes um do outro e que incluam texturas sonoras peculiares das regiões em que habitamos.

Neste sentido, a elaboração de um média-metragem documental sobre livre improvisação musical e performances telemáticas, aborda o cotidiano de pessoas comuns que tentam reelaborar relações pessoais e processos criativos atravessados pelas formas de comunicação via Internet, com suas complexidades e entraves. Assim, é possível perceber que, a partir de nossos relatos e atuações inclusas no documentário, as discussões expostas espelham o que uma grande parcela da população mundial tem sentido durante os períodos de isolamento: a falta da presença tátil e a incomunicabilidade humana que se torna ainda mais latente ao ser mediada pela máquina.

1. Escrevendo com câmeras e gravadores de som

As imagens adentraram na Antropologia como meio de documentação, de registros dos costumes de diversos povos e comunidades. Além disso, os filmes etnográficos também têm como função inicial expor os resultados das pesquisas científicas envolvidas com este tipo de ferramenta. Claudine De France (1989, ii) comenta sobre a facilidade que o filme tem em apresentar aspectos da atividade humana, diferentemente do texto ou do discurso oral. A observação fílmica,

apesar de não totalmente liberada da linguagem – longe disso, – possui a vantagem, em relação à observação direta, de conferir a seu resultado, o observado fílmico, um status de referência epistemológica mais legítimo, sob vários aspectos, que aquele conferido à observação direta. O observado filmado é, assim, dotado de uma existência autônoma que lhe permite ser indefinidamente examinado por si mesmo. (De France 2000, 19).

De France elucida, nos anos 1980, que antropólogos utilizavam cada vez mais as imagens em movimento e que a produção de filmes e documentos filmados, nesse

² Estes conceitos serão discutidos mais adiante.

período, acabaram por se tornar mais diversificados (De France, 1989). Margareth Mead nomeia essa nova disciplina, que integra as imagens, de Antropologia Visual; Adriaan Gerbrands a denomina Etnocinematografia, enquanto Claudine De France a intitula Antropologia Fílmica e Praxeologia Fílmica. Para De France (1989), o uso da cinematografia dá origem a métodos e procedimentos de *mise-en-scène* próprios e levanta problemas epistemológicos específicos, propondo que o filme se torne o equivalente ao caderno de notas.

Aproximadamente na década de 1960, com os avanços tecnológicos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, vários equipamentos de gravação se tornaram mais portáteis e acessíveis, como as câmeras de 16 mm Arriflex e Arricon e o gravador de áudio portátil Nagra. Com essas ferramentas, o discurso dos atores-sociais "já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras" (Nichols 2005, 146).

Atualmente, as tecnologias digitais têm contribuído para as práticas de trabalho na Antropologia "não só como instrumentação de trabalho de campo, mas também de organização e tratamento da informação, realização, montagem, produção e circulação-divulgação, e também como meio e modo de análise" (Ribeiro 2005, 637).

As etnografias que se utilizam de mídias visuais, sonoras e/ou audiovisuais como principais ferramentas de investigação têm sido bastante difundidas no campo da Antropologia e de outras áreas artísticas. Neste trabalho, situam-se como elemento de sistematização e amparo metodológico das pesquisas em livre improvisação musical.

Apesar da influência que a Música recebe de expressões artísticas como o cinema e mesmo da propagação em massa da cultura do videoclipe, pouco se tem usado filmagens audiovisuais como recurso e ferramenta de análise da performance sonora e dos processos de criação musical em *tempo real*. Observando esse contexto, a intenção de gravar som e imagem de sessões de livre improvisação musical favorece a percepção de determinados mecanismos utilizados por suas/seus *performers* em processos de criação coletiva e configura uma espécie de compêndio de estratégias de expressão artística que podem envolver, não somente a audição, mas outros sentidos humanos.

Com a pandemia da Covid-19 e a impossibilidade de haver aglomeração de pessoas, as performances musicais síncronas começam a ser repensadas. Os meios audiovisuais e aparelhos telemáticos passam cada vez mais a fazer parte das performances de livre improvisação, intensificando as limitações espaciais e relacionais e

fazendo entrar em jogo questões como enclausuramento sem tempo determinado e problemas mais frequentes com ferramentas de gravação e de transmissão *online*.

Como improvisar juntos e investigar as performances com tais contingências? Como praticar livre improvisação à distância e utilizar equipamentos audiovisuais para nos aproximar um do outro? O que este enclausuramento traz às performances de livre improvisação, as quais, quase sempre, se fazem presencialmente? Como tornar a performance mais próxima do presencial ou como assumi-la como uma prática de livre improvisação audiovisual? Como tocar com a câmera? Como fazer um uso polifônico³ da imagem e do som nestas performances?

Interseccionando pesquisas em audiovisual e criação musical em tempo real, pretendemos responder estas perguntas. Para tanto, escolhemos um contexto adverso - o isolamento social instaurado pela pandemia de Covid-19 - como mote para refletirmos e elaborarmos performances de livre improvisação conjuntamente, apesar da distância entre nós.

2. O/a atores-sociais improvisadores e suas pesquisas

Conhecemo-nos em São Paulo no ano de 2018, pois pertencemos à mesma turma de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). Lá, fazíamos - e ainda fazemos - parte da Orquestra Errante, grupo fundado em 2009 pelo músico e pesquisador Rogério Costa, o qual investiga a prática da livre improvisação musical no âmbito acadêmico.

Os ensaios e debates político-estéticos da Orquestra Errante, há mais de dez anos, ocorrem presencialmente às quintas-feiras, instaurando práticas de improvisações a partir de propostas performativas trazidas por integrantes do grupo. Tais propostas buscam contemplar as pesquisas individuais das/os musicistas envolvidas/os e trazem ao grupo provocações práticas e conceituais relacionadas às diversas áreas do conhecimento.

³ Em 1928, no período de transição do cinema mudo para o cinema sonoro, os cineastas russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002) temendo que o som fosse utilizado de um modo incorreto, tornando o cinema verborrágico e/ou justapondo elementos visuais e sonoros, enfraquecendo a montagem, propuseram, na *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, um uso polifônico do som. O uso polifônico do som poderia se dar por uma não-sincronização do som com as imagens visuais. O som deveria ser tratado como um novo elemento da montagem e não uma repetição do que se tem visualmente na tela. Isso levaria à criação de um "contraponto orquestral" de imagens visuais e sonoras. O som *divorciado* da imagem visual introduziria assim novos meios de poder para a expressão na montagem.

Tendo a possibilidade de levar à Orquestra Errante e, posteriormente, realizar a apresentação de uma proposta performativa antes do início da pandemia de Covid-19, elaboramos uma proposta de improvisação musical em que ferramentas audiovisuais dialogariam com o som por meio da luz, sombras e projeções de vídeo. No entanto, com a pandemia iniciada em Março de 2020, a proposta performativa tornou-se inviável, em razão de seu caráter presencial. Além disso, alguns meses depois, Marina retornou a Salvador-BA por motivos pessoais. A partir deste contexto decidimos reformular nossa proposta, desenvolvendo criações em tempo real sendo mediados pela Internet e outros dispositivos de comunicação remota.

[Marina Mapurunga]

Sou artista sonora, pesquisadora e professora de som dos cursos de Cinema & Audiovisual e Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Minhas pesquisas têm transitado entre o audiovisual, a arte sonora e a educação. Na UFRB, coordeno um projeto de extensão chamado SONatório⁴, onde junto com estudantes, professores e artistas colaboradores experimentamos práticas sonoras que nos ajudam a treinar nossa escuta.

Minha pesquisa de doutorado está relacionada a estratégias de práticas sonoras experimentais no ensino de som em cursos de Cinema e Audiovisual. Problematizo as práticas sonoras convencionais no ensino de som nos cursos de Cinema e Audiovisual para propor práticas sonoras experimentais de criação coletiva como um meio de reflexão da escuta e do cinema que fazemos. As estratégias que proponho procuram se distanciar de uma *educação bancária* (Freire 2020) – em que os/as educandos/as são consumidores passivos, recebendo os “depósitos bancários” dos/as educadores/as – e se aproximar de uma educação como *prática da liberdade* (Freire 1967), no sentido em que os/as estudantes e professores/as são participantes ativos/as. Uma destas estratégias é a performance audiovisual, em que improvisamos a criação visual e sonora em tempo real. A noção de reunião e interação da performance pode ser tomada como modelo para a educação. A educação precisa ser ativa e envolver *mentecorpoemoção* como uma unidade, ela “não deve significar simplesmente sentar-se e ler um livro ou mesmo escutar um professor, escrever no caderno o que dita o professor” (Schechner 2010, p. 26).

⁴ Website do projeto de extensão SONatório: www.sonaotorio.org

Além das estratégias que proponho no doutorado, durante a pandemia, realizei junto às/aos estudantes e egressos/as da UFRB, integrantes do SONatório, remotamente, um processo de criação sonora e visual de um álbum digital coletivo chamado Pandemix⁵. Esse processo iniciou também devido aos nossos enclausuramentos. Vimos nesse processo uma forma de voltarmos a nos reunir, criar e estar juntos(as) nesse momento tão difícil. A realização desse álbum coletivo ajudou a enxergarmos outras perspectivas de criação e a importância desse processo criativo como um processo de cura e cuidado de si e da(o) outra(o). Acredito que estas (outras) práticas sonoras possam nos ajudar a construir uma pedagogia do som voltada ao audiovisual, a treinar nossa escuta para o audiovisual, não só para analisá-lo, mas para (re)criá-lo e para nos escutar e escutar o/a outro/a.

[Fabio Manzione]

Sou baterista/compositor, escritor, *performer*, educador, pesquisador e co-fundador do Espaço Cultural Jardim das Máquinas. Vivo em São Paulo (SP). Dentre as atividades que exerço além de cursar o doutorado, algumas delas, como as performances musicais e o ofício de educador, foram severamente impactadas pelo isolamento social compulsório. Em razão disso, a partir de Março de 2020, direcionei parte de minhas pesquisas para o comportamento dos sentidos humanos quando mediados pela tecnologia telemática e venho desenvolvendo performances que têm provocado transformações em minha percepção dos sons e em suas relações com a imagem bidimensional em movimento.

A pesquisa que proponho atualmente visa desenvolver processos decoloniais de criação sonora a partir do envolvimento que tenho com criação em tempo real e auto-etnografias sensoriais. Para elaborar as performances, estabeleço em minhas investigações, vínculo a conceitos que fui encontrando “pelo caminho” nos últimos anos de estudos, sem restringi-los ao trabalho de autoras/es que estejam diretamente associadas/os a área da Arte. Dentre minhas investigações, tenho desenvolvido estudos que perpassam as noções de sentidos e percepção humana nas performances de livre improvisação musical, considerando como ponto inicial da pesquisa as criações

⁵ Álbum digital disponível em: www.sonatorio.org/pandemix

performativas que se aliavam aos conceitos de *produção de presença* (Gumbrecht 2004) e de *experiência* (Larrosa 2014). Sem descartá-los dos processos de criação atuais ou de performances a serem realizadas, as especulações práticas e conceituais concebidas por mim intencionam, a partir da elaboração de propostas performativas entrelaçar o fazer musical a uma auto-etnografia sensorial em confluência com perspectivas decoloniais. Seguindo estas referências, criei uma proposta performativa que visava analisar o quanto do sentido da visão influencia a/o *performer* de livre improvisação musical durante suas seções. Para provocar o olhar intencional dos músicos e averiguar se necessitamos da visão enquanto improvisamos com os sons, propus que realizássemos a performance mediados pela Internet, a qual por se utilizar de suporte em duas dimensões (computador) poderia nos levar, em razão da falta de presença e percepção tridimensional do outro, à uma utilização do sentido da visão de maneira mais focada do que em uma seção presencial de livre improvisação⁶.

Estas duas propostas de criação musical redirecionaram minha pesquisa e me aproximaram das ferramentas do audiovisual, as quais tenho utilizado como instrumento de análise em minhas investigações. Ademais, o contexto que vivemos desde Março de 2020 promoveu um alto grau de utilização das câmeras de nossos celulares e computadores e, com certeza, fez com que eu passasse a ter mais de "intimidade" com filmadoras, programas de edição de vídeo e com a linguagem utilizada no meio audiovisual.

3. Processo Criativo e(m) enclausuramentos

Iniciamos nosso processo criativo em Julho de 2020 com encontros virtuais semanais. Tais encontros serviram também para o compartilhamento de referências e possibilitar a confluência de nossas pesquisas individuais. Desde então, foram desenvolvidas duas propostas por cada um de nós, sendo as duas primeiras em *tempo diferido* e as outras duas em *tempo real*.

⁶ Esta segunda proposta performativa foi descrita no ensaio *Sobre Presenças* de Fabio Manzione publicado na GIS - Gesto, imagem e som - Revista de Antropologia v.5, n^o1 (2020).

Para além de como se interpretam e/ou realizam as interações entre musicistas durante seções de improvisação⁷, é possível distinguir, fundamentalmente, duas maneiras de pensar como a criação sonora se instaura no tempo: ela pode acontecer em *tempo diferido*, quando a concepção das diretrizes de uma proposta ou obra musical ocorrem em momento não simultâneo ao de sua execução, ou em *tempo real*, quando execução e criação sonora se dão simultaneamente, fazendo com que intérprete/performer e compositor(a)/propositor(a) se “fundam” na mesma pessoa.

No âmbito dos estudos em livre improvisação musical, apesar das propostas performativas terem sido concebidas em *tempo diferido* e sugestionarem algo além dos preceitos básicos da livre improvisação (interação, escuta atenta e experimentação técnica e sonora), elas ainda possuem grande espaço para criação por parte da/o performer que as executará. Sendo assim, grande parte do que é criado sonoramente em propostas performativas em *tempo diferido* se dá em função dos preceitos básicos da livre improvisação musical somados a uma perspectiva ou mote poético um pouco mais focado em determinado aspecto criativo-sonoro. As propostas performativas também exercem a função de provocar a criatividade de suas/seus performers dentro de determinado aspecto poético, interativo, conceitual, psicoacústico ou técnico no intuito de exercitar ferramentas de criação relacionadas a tópicos específicos, possibilitando a potencialização das capacidades improvisatórias de cada performer.

Vale ressaltar que o fato de haver diretrizes iniciais/propostas performativas, por mais básicas que sejam, incorre em não podermos chamar uma performance de improvisação de “livre”, segundo seus praticantes. Com as diretrizes as/os performers terão de seguir, ainda que seja somente uma ideia ou conceito, sugestões poéticas ou trajetórias sonoras previamente estabelecidas, as quais, por já configurarem um

7 No âmbito das pesquisas em improvisação musical, procuramos subdividir as maneiras de praticá-la a partir da liberdade formal, harmônica, melódica, rítmica, textural, performativa, etc. que se pode ter durante suas performances. A partir deste ponto de vista, temos: a *livre improvisação*, quando apenas preceitos de escuta, interação e experimentação sonora fundamentam prática musical; a *improvisação direcionada* ou *propostas performativas*, quando há diretrizes iniciais a serem seguidas pelas/os performers (Ex. : nunca tocarem mais de três pessoas por vez em um grupo de dez pessoas envolvidas em uma seção de improvisação) embora o nível de escolhas sonoras a serem realizados aleatoriamente por cada pessoa envolvida ainda seja bastante alto; a *improvisação dirigida*, quando há um/uma condutor/a para reger um grupo de improvisadoras/res a partir de sinais variados que podem sugerir altura, dinâmica, ritmo, instrumentação, etc, mas que ainda permitem certo grau de improvisação por parte da/o performer (Exemplos de linguagens de sinais para improvisação dirigida: *Soundpainting* criada por Walter Thompson e *Conduction* criada por Lawrence D. Butch Morris); e a *improvisação idiomática*, formas de improvisar baseadas em gêneros musicais específicos como o jazz, a salsa, o choro, etc. dentro das quais é necessário conhecer previamente, ciclos rítmicos, escalas melódicas, harmonia e estrutura formal associados a cada um destes gêneros, dentre outros pré-requisitos.

direcionamento distante da liberdade almejada nas livre improvisações musicais, acabariam por tolher, em algum aspecto, a espontaneidade da/o musicista⁸.

No caso deste entrelaçamento de pesquisas realizado durante o isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19, nossas propostas acrescentam à ideia de criação musical em *tempo diferido* e *tempo real* as noções de *espaço de virtual/diferido* e *espaço real*, as quais, somando-se, geram diferentes combinações espaço-temporais. Propomos, portanto, a seguinte configuração conceitual acerca dos espaços/tempos na improvisação musical:

1. Criação em *espaço real* e *tempo real*: livre improvisação musical realizada em um mesmo tempo e espaço físico-acústico por todas/os *performers* envolvidas/os;
2. Criação em *espaço real* e *tempo diferido*: proposta performativa concebida em tempo diferido e, posteriormente, elaborada em um mesmo espaço físico-acústico pelas/os *performers* envolvidas/os em sua execução;
3. Criação em *espaço virtual-diferido*⁹ e *tempo real*: livre improvisação musical mediada pela Internet em que as/os *performers* envolvidos estão em locais diferentes, mas tocando/criando ao mesmo tempo;
4. Criação em *espaço virtual-diferido* e *tempo diferido*: proposta performativa concebida em tempo diferido e apresentada/endereçada pelo computador, celular, carta, etc., para que sejam executadas em espaços e tempos distintos pelas/os *performers* envolvidos em sua execução;

8 Este tema é amplamente discutido entre pesquisadoras e pesquisadores da livre improvisação musical e ultrapassa as possibilidades deste artigo, por isso, ressaltamos que nossa escolha para esta pesquisa etnográfica audiovisual foi por considerarmos que nossas propostas, apesar de terem sido concebidas individualmente em *tempo diferido*, trazem consigo amplo espaço de criação para a/o performer que a executará, chegando muito próximo do que seria uma livre improvisação musical "pura".

9 A ideia de criação musical em *espaço virtual-diferido* pressupõe que, durante a criação musical mediada pela Internet haja dois ou mais espaços diferentes: o virtual e o espaço físico-acústico da/o performer que executa a seção de improvisação, o qual, de acordo com o número de participantes da performance, pode aumentar (duas/dois performers = dois espaços físico-acústicos + um espaço virtual; três performers = três espaços físico-acústicos + um espaço virtual, etc.). Apesar das máquinas que transmitem o som do espaço físico-acústico da/o performer tentarem ser fiéis à sua sonoridade, sempre carregam interferências, latências, possibilidades de queda de sinal, etc. Esse conjunto de situações e sonoridades comporia o espaço virtual de uma criação musical. Já o espaço físico-acústico que envolve a/o performer traz as peculiaridades de ressonância do próprio espaço em conjunto com os sons emitidos pela/o performer e por outros sons que, porventura, possam estar ao redor.

Em nossas gravações, constam as execuções de quatro propostas performativas¹⁰, sendo duas delas executadas em *tempo e espaço diferidos* e outras duas executadas em *tempo real e espaço virtual-diferido* mediadas pela Internet. No dia 02 de Setembro de 2020 iniciamos a gravação da primeira proposta concebida por Marina, a qual foi denominada *Janelas: Improvisação decupada*. Na semana seguinte (dia 09 de Setembro), gravamos a proposta *Subjetividades visuais* de Fabio e, após pausa de uma semana, reatamos os trabalhos seguindo a ordem de alternância inicial. As propostas realizadas nas demais semanas de setembro foram *Conversas interrompidas* de Marina (dia 22.09) e *Dadaismos* de Fabio (dia 29.09).

Além das performances, na linha condutora do documentário, será possível identificar trechos do cotidiano de cada um de nós durante o enclausuramento e conversas realizadas via plataformas de comunicação remota como *WhatsApp e Google meet*. Abaixo apresentamos parte do processo criativo do documentário a partir destes três aspectos: conversas e relatos, performances e montagem.

3.1 Conversas e relatos

Por conta da distância e do enclausuramento desencadeado pela pandemia da Covid-19, as conversas entre nós aconteceram por meio de chamadas de vídeo online (ver figura 01) e mensagens de áudio. Vemos a conversa como uma forma de escuta de si e do outro. A conversa é um exercício pelo qual um sujeito se experimenta em diferentes caminhos, ao se dispor a contar e ao se escutar (CAMPESATO & BONAFÉ, 2019, p. 30).

A conversa (vocalização e escuta simultâneas) é não somente um meio para falar de um trabalho ou de uma determinada prática artística, mas também um lugar de expressão de marcas éticas, estéticas e políticas. A conversa pode ser entendida como um espaço favorável por excelência à expressão das subjetividades das pessoas envolvidas. Por meio dela é possível se experimentar em contato com o outro, isto é, na alteridade que é inerente tanto ao desenrolar do fluxo da conversa, quanto à constituição da própria subjetividade. (CAMPESATO & BONAFÉ, 2019, p. 30).

Durante os encontros virtuais, buscamos ressonâncias e formas para improvisar juntos. As conversas sobre as performances realizadas foram atravessadas também pelo cotidiano do enclausuramento pelo qual passamos. Após cada performance, retomávamos conversa para as trocas de experiências, falarmos sobre o encontro

¹⁰ Links das propostas de *Som Latente* disponíveis em: <http://mapu.art.br/som-latente/>

improvisado de enclausuramento, sobre a montagem/costura do material das improvisações. Claramente, há em nossas falas algo do discurso metalinguístico, sobre como seria montado o próprio documentário.



Figura 1: Marina e Fabio em conversa de vídeo-chamada online

Os relatos foram realizados sempre imediatamente após cada performance. Nas improvisações em *tempo diferido*, gravávamos um áudio via WhatsApp comentando sobre a preparação, a execução e o grau de dificuldade em realizar a performance e sua gravação. Esses relatos nos serviram como um registro imediato dos acontecimentos e do nosso ponto de vista (e escuta) de cada improvisação.

3.2 Performances

A partir das conversas mediadas por plataformas virtuais de comunicação, nós decidimos realizar quatro performances, sendo duas em *tempo diferido* e duas em *tempo real*, por meio da Internet. Todas foram gravadas em nossos domicílios, situados em Salvador e São Paulo (ver figura 2), e compartilhadas em formato de áudio e imagem por plataformas de armazenamento de dados.

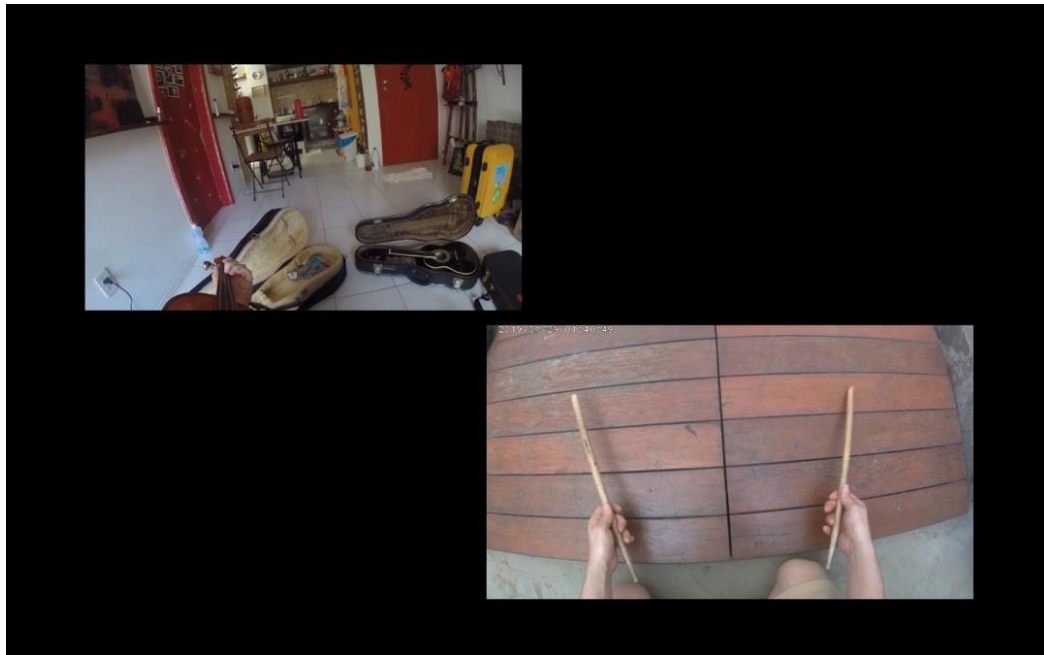


Figura 2: Frame da performance Subjetividades Visuais.

[Marina]

Propus a primeira performance em tempo diferido (*Janelas: improvisação decupada*) que visa que o/a performer improvise a partir do que escuta do lado de fora e dentro de sua casa, decupando planos de acordo com os cômodos que transita. Após as gravações da performance, os artistas procuram costurar (montar) os sons tocados e as imagens de suas casas. Isso nos deu liberdade para que pudéssemos adentrar a casa do(a) outro(a) sem ter estado presencialmente naquele lugar.

[Fabio]

A primeira proposta performativa de minha autoria, chamada *Subjetividades visuais*, pressupõe que se improvise em um cômodo de sua casa, rodeado por instrumentos dispostos aleatoriamente pelo espaço. Para a captação das imagens desta performance, a/o musicista deve fixar uma câmera de ação em sua cabeça. Depois de ter criado a performance, encontrei estes dizeres de Vertov em um texto escrito pelo

antropólogo e cineasta Jean Rouch. Com certeza fui influenciado pela ideia de "cine-olho":

Eu sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que mostra a você o mundo como somente uma máquina pode ver. De agora em diante, eu serei libertada da imobilidade. Eu estou em movimento perpétuo. Eu me aproximo das coisas, eu me movo para longe delas, eu entro dentro delas, eu viajo em direção ao focinho de um cavalo de corrida. Eu me movo sobre multidões em velocidade máxima, eu precedo soldados em ataque, eu decolo com aviões, eu me viro de costas, eu caio e levanto como corpos caem e levantam (Vertov apud Rouch 2021, 3)

[Marina]

O mote para minha proposta performativa em *tempo real* (*Conversas interrompidas*) foi: Como tocar com a câmera na mão? Como tocar juntos com a câmera? Como usar a câmera também como instrumento musical? A partir do som, a plataforma de transmissão *online* decide a montagem dos planos visuais. O resultado da montagem final desta performance é dado pela máquina, pela plataforma carregada por suas latências, atrasos.

[Fabio]

Propus a performance intitulada *Dadaísmos*, na qual a ideia é tentar adiar o máximo possível o ato de fazer som com os instrumentos e com a voz. Além de tocar os instrumentos, quando julgar necessário, deve-se fazer uso de três atos performativos: 1) falar palavras aleatoriamente; b) cobrir a lente da câmera; c) executar aplausos - com as palmas das mãos - enquanto se dá risadas.

3.3. Montagem *in progress*

Na montagem, decidimos que seria importante que cenas do nosso cotidiano de enclausuramento estivessem entrelaçadas às demais (conversas e performances), pois o ponto de partida para nossas propostas foi o estar enclausurado e a impossibilidade de tocarmos juntos presencialmente. A estética do filme, construída também durante sua montagem, passa por experimentações visuais e sonoras. A sobreposição de imagens, variação das lentes e texturas entre as imagens nas performances, é só um exemplo (ver figura 03). As imagens do cotidiano do enclausuramento são "costuradas" com as mensagens (tanto orais quanto textuais) trocadas entre nós, juntamente ao som da

paisagem sonora do lugar em que vivemos. As conversas surgem por meio das imagens pixelizadas das plataformas de vídeo-chamadas e do som latente enviado por elas. A montagem das performances musicais em *tempo diferido* unem nossos espaços e sons. Já a montagem das performances em tempo real procura deixar claro a latência dos sons transmitidos pela Internet.



Figura 3: Frame de uma das partes da performance Janelas:improvisações decupadas.

A montagem de *Som Latente* tem se aproximado mais dos modos de representação poético e performático do documentário (NICHOLS, 2005). A edição das performances estão relacionadas ao modo poético por “explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2005, 138), além de enfatizar mais “o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (idem). A divisão do tempo com o espaço em múltiplas perspectivas também está presente. O modo de representação participativo se faz presente na montagem das conversas em que falamos de nossas experiências, porém somos tanto atores sociais quanto realizadores do filme. Logo, acabamos por nos aproximar mais de um modo performático em que se enfatiza “a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta.” (Nichols 2015, 170). Os documentários do modo performático têm um tom autobiográfico que se assemelham à forma de diário do modo participativo. Eles também se aproximam do cinema experimental e compartilham de um

desvio da representação realista que o documentário procura enfatizar, "para as licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas." (Nichols 2015, 170).

Considerações finais

Em uma época em que criações artísticas desenvolvidas e transmitidas em domicílios estão cada vez mais em voga, vale lembrar que o contexto da livre improvisação musical nem sempre compartilha das mesmas perspectivas que outras práticas musicais e que, muitas vezes, acaba sendo considerada hermética, música para iniciados ou um "vale-tudo sonoro" sem objetivos para alguns espectadores. Isto sendo dito, podemos apresentar a hipótese de que talvez o mesmo ocorra quando transpomos a experimentação da livre improvisação para a realidade virtual utilizando ferramentas telemáticas de comunicação. No entanto, ainda estamos caminhando para que a experimentação em *tempo e espaço real* e em *tempo real e espaço virtual-diferido* tenham características, ao menos, próximas. Acreditamos que, por isso, somente utilizando como materialidades artísticas as gravações de videoconferências, mensagens de áudio e gravações de áudio e de vídeo externas às transmissões pela Internet, pudemos equiparar os níveis de experimentação do audiovisual com os das performances de livre improvisação musical em *tempo e espaço real*.

Outra questão que reforça o caráter experimental que tentamos empreender em nossas propostas performativas é o fato de não necessitarmos de um longo treinamento em alguma tradição musical para experimentar a livre improvisação, não exigirmos significados de nós mesmos ou que nosso público o busque e procurarmos não colocar expectativas em nosso fazer musical, possibilitando que nossas etnografias audiovisuais tenham espaço para o inesperado, para o que é arriscado e até mesmo inconsciente.

Nesse sentido, apesar do documentário sobre o qual discorremos neste artigo não ter encerrado sua etapa de montagem e, portanto, não ter cumprido seu objetivo final - ser assistido por outras pessoas -, acreditamos ser possível responder algumas das questões apresentadas anteriormente. Vale lembrar, contudo, que uma porção delas também pode ter suas respostas fornecidas por outros meios, que não somente o texto escrito.

O enclausuramento nos trouxe, sem dúvida alguma, a possibilidade de aprendermos a trabalhar com tecnologias da comunicação telemática que a grande maioria das pessoas que lidam profissional ou amadoristicamente com música não teriam utilizado, não fosse pela pandemia instaurada em março de 2020. Além disso, a pandemia e o isolamento social obrigaram-nos também a olharmos para situações pessoais e características intrínsecas a nós mesmas/os. O fato pode ter se dado por inúmeras razões, dentre elas a necessidade psicológica de cada pessoa, estafa das redes sociais e computadores, termos tempo de sobra por não o estarmos gastando para ir ao encontro de outras pessoas, ou até mesmo "falta do que fazer". De qualquer forma, não temos visto tantos corpos físicos como antes e o olhar da/o outra/o, tem, no espaço virtual, traços bidimensionais, ou que talvez gere uma urgência no ato de nos comunicarmos, seja com outras pessoas ou com nós mesmos.

Considerando o contexto experimental em que nós, pesquisadora e pesquisador em livre improvisação nos inserimos, escolhemos fazer propostas performativas ao invés de pesquisar novas plataformas de comunicação virtual ou aparatos técnicos diferentes dos já utilizados por grande parte das pessoas para realizar nossas improvisações. Utilizamos plataformas mais comuns como *Google meet* para improvisarmos no intuito de entender como estas se comportam em contextos criativos, quais possibilidades poéticas nos trariam e como poderiam alterar as formas como tocamos nossos instrumentos.

Um fator importante, se considerarmos a intenção de obtermos algo mais próximo das qualidades presenciais do ser humano vindo da máquina, é termos abdicado do desligamento dos microfones durante nossas conversas pois estávamos à dois. Sabemos que em uma videoconferência com um número grande de pessoas essa possibilidade seria impossível em razão da soma de pequenos ruídos oriundos dos computadores de cada pessoa envolvida na conversa virtual. No caso, deixarmos nossos microfones ligados traz a impressão de uma maior relação com o contexto acústico da/o outra/o, que se encontra em espaço virtual-diferido. Situações como estas, por mais distantes que estejam de uma realidade acústica compartilhada, permitem que um espaço esteja em contato com o do outro e vice-versa, deixando a performance, ou qualquer conversa, menos estéril de sons e simulando uma proximidade espacial.

As performances em *tempo real* e *espaço virtual-diferido* também podem parecer mais próximas do presencial quando utilizamos materiais sonoros que não são

prejudicados pela latência na transmissão de sinal da Internet. Além disso, mesmo que a latência apareça no material final gravado por plataformas de comunicação [online](#), podemos considerá-la como elemento e materialidade da performance ou característica do espaço virtual, sem percebê-la como um problema ou defeito de transmissão de dados da máquina. Aliás, este talvez seja um dos principais aspectos da improvisação via Internet atual: como não temos a possibilidade de tocar presencialmente, incorporamos a latência e os sons resultantes dela em nossas práticas de improvisação em *tempo real* e *espaço virtual-diferido*.

Considerando o contexto atual que nos "obriga" a sermos mediados pelas plataformas de vídeo-chamadas e a usarmos essas ferramentas para improvisarmos com pessoas que podem estar até muito próximas de nossos espaços de prática musical, não é possível mantermos nossas *lives/transmissões* da mesma forma que são feitas as conversas e comunicações ordinárias. Sendo assim, a imagem em movimento acaba sendo um elemento crucial a ser pensado. Incluir a câmera, logo pensar os enquadramentos, junto a estas performances acabou por se tornar urgente dentro de nossas propostas performativas, fazendo com que repensássemos o formato das gravações e transmissões e ressignificássemos as características mais comuns das ferramentas incluídas nas plataformas de comunicação virtual quando em improvisações em *tempo real* e *espaço virtual-diferido*.

Utilizar as câmeras em uma das mãos ou na cabeça enquanto improvisávamos, por exemplo, foi um dos recursos que possibilitou perscrutarmos o uso polifônico (cf. Eisenstein et al 2002) da imagem e do som e, tendo ela alterado nossos padrões técnicos, gerou em nós a necessidade de termos independência gestual, já que tínhamos que tocar com uma das mãos e nos filmarmos com a outra. Poderíamos chamar isto de mais uma técnica estendida¹¹, as quais, em função do experimentalismo sonoro existente em performances de livre improvisação musical, surgem com bastante frequência. Neste caso, em função de um instrumento que, normalmente, não é utilizado em seções de improvisação como elemento criativo, mas como ferramenta de captação e catalogação

11 A técnica estendida é, basicamente, qualquer desenvolvimento técnico que ocorra em função da busca de uma nova sonoridade e que gere gestos corporais diferentes dos já utilizados tradicionalmente para se tocar um instrumento musical. O *pizzicato a la Bartok*, realizado nos instrumentos de cordas friccionadas de orquestra, pode ser considerado como uma técnica estendida quando da sua concepção pelo compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) no início do século XX. O *pizzicato à la Bartok* consiste em puxar a corda do instrumento a tal ponto que, antes de voltar ao seu lugar de origem, a mesma acaba por encostar no espelho do instrumento, produzindo um estalido.

de imagem. As câmeras, para nós, faziam parte das performances e se instalaram como provocadoras de ações performativas e novas sonoridades em nossos instrumentos musicais.

O uso da polifonia entre som e imagem ocorreu, portanto, durante a performance (gravação) e tem ocorrido durante a montagem do documentário. Durante a performance a polifonia se deu pela limitação gestual que a câmera nos impôs, contrapondo o que era visualizado ao que era tocado (ouvido), e durante a montagem, pelas escolhas de materiais que faremos tentando fugir da lógica tradicional de filmagem, assim como já fazíamos em nossas improvisações desde antes da pandemia de Covid-19 se instaurar no Brasil.

Ao propormos etnografias audiovisuais de nossas próprias criações, estamos diretamente implicados com as imagens e sons gerados por elas no *tempo real* do ato performativo e em momentos posteriores, acabando, também em razão das observações fílmicas realizadas durante a montagem, por fundirmos a função de "pesquisado/a" e "pesquisador/a", "criador/a" e "espectador/a" em diferentes situações dos processos de criação musical desenvolvidos durante a gravação do documentário *Som Latente*.

Referências bibliográficas

- Campesato, Lílian; Bonafé, Valéria. 2019. "A conversa enquanto método para emergência da escuta de si". *Debates* | UNIRIO, n. 22, 28-52.
- Carvalho, Ana. 2016. "Possibilidades na documentação de performances audiovisuais ao vivo por meio de partituras". Moran P. (org.). *Cinemas Transversais*. São Paulo: Iluminuras, p. 89-100.
- Cohen, Renato. 1997. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____. 2007. *A performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Costa, Rogério. 2016. *Música Errante - o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- De France, Claudine. 1989. *Cinéma et anthropologie*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de L'homme.
- De France, Claudine (org.). 2000. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Eisenstein, S. M.; Pudovkin, V. I.; Alexandrov, G. V. 2002. "Declaração sobre o futuro do cinema sonoro". Eisenstein, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Freire, Paulo. 1967. *Educação como prática de Liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra
- _____. 2020. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra.

- Gumbrecht, Hans-Ulrich. 2004. *A Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC.
- Larrosa, Jorge. 2014. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Ribeiro, José S.. 2005. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 48, no. 2.
- Rouch, Jean. The Camera and the man. Texto extraído do *site* oficial Tributo a Jean Rouch.. <http://der.org/jean-rouch/content/index.php>. Acesso em 27 fev. 2021
- Salles, Cecília Almeida. 2006. *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Schechner, R; Icle, G.; Pereira, M. de A. 2010. O que pode a Performance na Educação? *Educação & Realidade*. v. 35, n.2 (23-36).