

CAPÍTULO 15

A IMPROVISAZÃO DE PERCUSSÃO CORPORAL COMO PERFORMANCE MULTILINGUAGEM

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 18/12/2020

Herivelto Brandino

EMESP e Faculdade Santa Marcelina,
Percussão
São Paulo – SP
<http://lattes.cnpq.br/6537675294952857>

RESUMO: O presente trabalho busca compreender e incentivar a improvisação de percussão corporal como meio de expressão multilinguagem do teatro, da dança e da música simultaneamente em uma performance. Para tanto, fez-se necessário um levantamento bibliográfico que diz respeito a improvisação nessas três linguagens. A partir desse embasamento teórico, dos exercícios práticos oriundos dessa pesquisa, desenvolveu-se adaptações para uma nova linha performática de percussão corporal.

PALAVRAS - CHAVE: Performance, improvisação, percussão corporal, linguagem artística.

THE IMPROVISATION OF BODY PERCUSSION AS A MULTIPLE ARTISTIC FIELD

ABSTRACT: This paper aims to understand and encourage the improvisation of body percussion as a multiple artistic field expression of theater, dance and music simultaneously in a performance. Therefore, a bibliographic

survey concerning improvisation in these three languages was necessary. From this theoretical basis and the practical exercises derived from this research, adaptations for a new performative line of body percussion were developed.

KEYWORDS: Performance, improvisation, body percussion, artistic field.

1 | INTRODUÇÃO

Apesar de estar presente desde a década de 10 na história da arte, a performance só foi estabelecida como expressão independente no final da década de 70, quando o termo *performance art* passou a ser usado largamente pela comunidade (GOLDBERG, 2007, p. 7). O termo surgiu também pela necessidade de nomear uma manifestação que pertencesse a mais de uma linguagem artística, como aponta Renato Cohen, a gênese da ideia de performance já está fundada no limite entre o teatro e as artes plásticas:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2002, p. 30).

No caso da performance apresentada neste artigo, as linguagens artísticas

trabalhadas foram música, dança e teatro. As duas últimas não fazem parte da minha formação como artista, por isso a pesquisa nessas linguagens está pautada especialmente na maneira como elas se relacionam com a música, e ainda mais com a percussão, que é minha atividade artística principal. Apesar da história da performance carregar o uso de diversas linguagens, enfatizo a ideia de multilinguagem na performance exposta por este artigo pois ela foi concebida com o pressuposto de um único gesto corporal manifestar-se simultaneamente através da música, da dança e do teatro e ainda sendo produzido pelo mesmo corpo performático. Logo, o uso de diversas linguagens foi o elemento estruturante da performance, de tal maneira que não há como desvincular qualquer uma dessas linguagens, fazendo a performance perder seus aspectos generativos. Ademais, uma referência artística por muitas vezes foi usada por outra linguagem além daquela que se propunha - por exemplo, uma referência de dança que me serviu de base na música - o que facilitou a fusão entre elas, gerando uma performance de linguagens integradas.

Outro traço importante da história da performance, que está presente desde sua concepção como arte independente no final da década de 70, é ter como fonte de elementos artístico as ideias. Como aponta Roselee Goldberg:

Nessa época, a arte conceitual - que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida -, estava no seu apogeu, e a performance, freqüentemente uma demonstração, ou execução dessas ideias. Tornou-se assim a forma de arte mais visível neste período. GOLDBERG, 2007, p. 7).

O paralelo com o conceito de ideias citado por Goldberg está traçado nesta performance de percussão corporal através dos meus próprios fenômenos psíquicos, exprimidos por memórias, traumas, imagens e sons mentais. Tais fenômenos são uma espécie de fonte do produto artístico. Também por isso optei por escrever este artigo em primeira pessoa: a criação dessa performance é manifestada pelo meu corpo que derivam de processos psíquicos meus. Estes processos são melhor explicados com o uso da primeira pessoa.

Outra característica bastante presente na história da performance é a forma de negar categorias e se estabelecer na fronteira entre escolas artísticas, como o cubismo, futurismo, arte conceitual. Nas palavras de Goldberg, a “performance tornou-se um catalisador na história da arte do Séc. XX”. (GOLDBERG, 2007, p. 8).

As referências citadas neste artigo são de manifestações que já ocupam esse espaço de fronteira e que em algum grau podem ser combinadas umas com as outras na performance aqui exposta. O foco é mostrar a variabilidade dessas referências, ainda que cada uma delas tenha sua independência científica e artística que não foram expostas no artigo, dada suas extensões.

Tendo como base a afirmação de Jorge Glusberg, autor e artista argentino, de que a performance “busca desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, sendo que

o que importa é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (GONÇALVES 2004, p. 89), esse artigo pretende expor principalmente as fronteiras dos territórios da performance, que por um lado tem em seu “*processo de trabalho*” os encontros das linguagens, por outro o “*produto artístico*” passa por uma transformação cuja fronteira está entre os conteúdos psíquicos e suas manifestações no corpo durante a performance.

2 | OBJETIVO E METODOLOGIA

Este artigo tem como principal objetivo expor os processos de elaboração da performance de percussão corporal como modelo criativo para apresentações alternativas com percussão e motivar novos trabalhos artísticos e pesquisas que envolvam a percussão como parte de uma expressão multilinguagem.

Para tanto, o presente trabalho baseia-se em uma pesquisa participativa, de caráter exploratório e descritivo, que conta também com levantamento bibliográfico e se estabelece como uma pesquisa dentro da sonologia, uma vez que “O campo da Sonologia opera na interface entre disciplinas, linguagens e áreas de investigação. Nesse campo, o som funciona como elemento catalisador a partir do qual criam-se relações de espalhamento com outras áreas de pesquisa”. (IAZZETTA apud ANTAR, 2016, p.13).

O processo de criação da performance compreendeu 3 momentos: embasamento teórico; exercícios práticos; e vivências artísticas nas linguagens oriundas desta pesquisa. Apesar do artigo em sua maior parte demonstrar apenas a parte do embasamento teórico, ainda é possível ver um dos desdobramentos da criação artística em um vídeo disponível na internet. Ainda que tal vídeo não seja exatamente uma performance, é possível ter uma ideia do resultado.¹

Dividirei neste artigo a apresentação das referências em dois grandes tópicos, que assinalam duas fases diferentes da evolução artística da performance. Uma que diz respeito ao momento anterior à prática, fundamental para a criação de repertório de movimentos, e que pautou a transformação dos conteúdos psíquicos em manifestações corporais, intitulada: o uso do inconsciente como fonte primária na produção do conteúdo artístico. E a segunda que aborda uma prática que busca a união das referências e das linguagens em um só corpo performático, intitulada: A extensão do movimento em som e a personificação do conteúdo artístico.

3 | O USO DO INCONSCIENTE COMO FONTE PRIMÁRIA NA PRODUÇÃO DO CONTEÚDO ARTÍSTICO

Neste tópico pretendo elucidar o processo inicial de descobertas de referenciais

¹ É possível assistir a uma apresentação multilinguagem, resultante desse processo de pesquisa, realizada no ano de 2020 em um hospital, durante um período de internação, no link a seguir: Performance artística de percussão e expressão corporal - Herí Brandiino

que me colocaram em contato com alguns conceitos da psicologia analítica, mais especificamente conteúdos gerados a partir do inconsciente e suas relações com o fazer artístico.

Vale ressaltar que sobre o inconsciente, me referencio principalmente nas proposições do campo da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra e psicoterapeuta Suíço. Ele foi pioneiro nas pesquisas sobre inconsciente, e suas relações com o mundo das imagens.

Para traçar uma ideia do inconsciente a psiquiatra Nise da Silveira em seu livro *Jung: Vida e obra*, separa-o em dois tipos: o *inconsciente pessoal* e o *inconsciente coletivo*, ambos conceitos criados por Jung. Sobre o *inconsciente pessoal*, Silveira escreve:

Esta denominação refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas. Aí estão incluídas as percepções e impressões subliminares dotadas de carga energética insuficiente para atingir o consciente (...), e os grupos de representações carregados de forte potencial afetivo, incompatíveis com a atitude consciente (complexos). (SILVEIRA, 1978, p. 72).

Contrapondo o conceito de *Inconsciente pessoal*, Silveira descreve o *inconsciente coletivo* como “as camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comum a todos os homens” (SILVEIRA, 1978, p. 72)

Quando o inconsciente como pensado por Jung encontra-se com o consciente, ele deixa de ser inconsciente. Ou seja, é impossível ter contato com o inconsciente através da consciência. Por isso nesse trabalho a minha fonte primária se deu a partir de imagens geradas pelo inconsciente, e não diretamente a partir dele.

Sobre o inconsciente, Jung afirma que:

Não se pode lidar diretamente com os processos inconscientes por serem eles dotados de uma natureza inatingível. Não são imediatamente captáveis, revelando-se apenas através dos seus produtos, pelos quais inferimos que deve existir uma fonte que os produza. Essa esfera obscura é denominada inconsciente (JUNG, 1985 p.32).

A construção de referências que se baseiam em imagens do inconsciente se inicia com a visita à exposição “Obsessão infinita”, da artista plástica Yayoi Kusama, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. A artista, que vive voluntariamente desde 1977 em uma instituição psiquiátrica no Japão, diz ter alucinações desde a infância, principalmente com visões de pontos e bolas, e apresenta um quadro de transtorno obsessivo compulsivo.

Nessa exposição, o público pôde entrar em contato com a trajetória de Yayoi Kusama, e observar pinturas originais que são caracterizadas pela repetição obsessiva de pequenos arcos pintados, aglutinados em padrões rítmicos maiores (OTAHKE, 2014).

O que me chamou a atenção ao entrar em contato com as produções da artista, é que justamente esse quadro psicológico foi a fonte que impulsionou toda sua obra artística.

Neste mesmo período, eu estava passando por um processo de observação das minhas características psicológicas e vi naquela exposição uma motivação para usar essas características na minha produção artística de alguma maneira.

Logo compreendi que poderia usar conteúdos a partir do inconsciente como fonte de inspiração em diversas linguagens artísticas. Porém, em um dado momento do processo, notei que o uso desses conteúdos para a criação artística se dava de maneira especial na dança, que por consequência foi a primeira linguagem a ser pesquisada.

Uma das pioneiras na pesquisa dos desdobramentos do inconsciente na dança foi a analista junguiana e dançarina Mary Starks Whitehouse (1911-1979). Nas palavras de Whitehouse, “Ao trabalhar com o corpo, eu trabalho direto com o inconsciente” (PALLARO, 1999, p. 64). Ela desenvolveu uma abordagem terapêutica chamada “movimento autêntico”, na década de 50, nos Estados Unidos.

O trabalho se constitui na experiência de uma pessoa, chamada de *movedor*, que realiza movimentos resultantes de um impulso interno e é assistida por outra pessoa, professor ou observador, que na origem era a própria Whitehouse. Depois foi esse papel foi desenvolvido por Janet Adler, sua discípula, passando a se chamar *testemunha*. A experiência é relatada a partir das sensações vividas pelo movedor e pela testemunha. (FARAH, 2016, p 546).

Outra abordagem que se destacou durante minha pesquisa foi a “imaginação ativa”, que trata-se de uma técnica ou abordagem terapêutica criada por Jung. De acordo com Farah (2016 p.546), “Jung percebeu que com essa experiência seus pensamentos ficavam mais claros, apreendia melhor as fantasias e que, ao dar forma às imagens interiores, ele readquiria uma paz interior.”

Esta técnica pode ser trabalhada na arte, e se desenvolve, a grosso modo, em algumas etapas: num primeiro momento, o indivíduo tenta silenciar o consciente permitindo a ação inconsciente na produção de imagens. Num segundo momento, é estabelecido um diálogo com as imagens permitindo seus desdobramentos. Finalmente, o indivíduo dá expressão à imagem interior, simbolizando-a através da pintura, escultura ou dança, integrando a experiência à sua vida (ZIMMERMAN e BARCELLOS, 2017).

Com este material em mente, comecei a vislumbrar uma performance que se baseava nas imagens do meu inconsciente. Passei a usar dois mecanismos de acesso a ele: a meditação e os sonhos. Em ambos os casos, imagens, sensações e emoções se tornavam presentes em forma e grau diversificados. Passei a criar o hábito de observar e memorizar tais experiências, além de anotá-las em caderno.

Depois de acumular memórias e registros de conteúdos do meu próprio inconsciente, pesquisei dançarinos e manifestações da dança que usassem esses conteúdos como fonte de criação dos movimentos e logo entrei em contato com a dança de Vaslav Nijinsky (1889 - 1950), dançarino e coreógrafo russo diagnosticado com esquizofrenia. Segundo Barcellos

(2017, p.3), pela ótica Junguiana, Nijinsky possuía um contato maior e mais direto com o inconsciente, o que podia ser percebido no material simbólico presente em suas obras. Um de seus princípios era que todos os movimentos pudessem ser dança, desde que se harmonizasse com sua concepção. Tal proposição me foi fundamental para manter as imagens do inconsciente carregadas de energia emocional até o momento em que eram aplicadas nos movimentos produzidos pelo meu corpo.

A imobilidade pode acentuar o sentido da ação, do mesmo modo que o silêncio pode ser mais eficaz que as palavras. A dança como as demais artes, é expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir para além das regras recebidas, é extensível até o infinito. (NIJINSKY apud SASPORTES, 1983, p. 51-52).

A pesquisa por materiais do inconsciente na dança me colocaram em contato com a dança Butoh - criada por Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010), no Japão - especialmente o recorte que se refere ao Ankoku: os extratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua matéria.

Hijikata considerava o corpo como reservatório de uma memória coletiva e sua dança partia da exploração deste universo de reminiscências encravadas na própria carne. Esta espécie de repositório da memória é, na verdade, permeado simultaneamente por diferentes extratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o ankoku de cada dançarino: a sua matéria escura. (PERETTA, 2012, p. 2).

Através de alguns exercícios do Butoh, pude aumentar a força da imagem das minhas sombras, memorizá-las de forma mais efetiva e exercitá-las no corpo.

Por meio da pesquisa sobre Butoh, tive contato também com a obra de Antonin Artaud (1896 - 1948), poeta, ator, dramaturgo e escritor francês. Além de ser uma das principais referências do teatro do século XX, seus escritos influenciaram boa parte da dança e dança-teatro. A obra de Artaud foi referência central na elaboração da performance corporal, pois, além de permear as três linguagens mais trabalhadas na performance: a dança, o teatro e a música, o pensamento de Artaud serve como aglutinador de outras referências, pois estabelece pontos em comum com boa parte delas. Por exemplo, é possível estabelecer algumas analogias poéticas entre o conceito “Ankoku” do Butoh com o conceito “Corpo sem órgãos” de Artaud.

A seguir, trago duas citações que abordam tais conceitos para que possamos estabelecer comparações e conexões. Sobre o “Ankoku”, Peretta (2012) afirma:

Vasculhar e desdobrar este ankoku passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências. O dançarino procurava assim esvaziar o seushintai – o corpo social – transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. (PERETTA, 2012, p. 2).

Em seguida Artaud (1975), sobre o “Corpo sem órgãos”:

Levando-o uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia./O homem é doente porque é mal construído./Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalzinho que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus os seus órgãos./Porque metam-me se lhes apraz numa camisa de força mas não há nada mais inútil do que um órgão./Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade (ARTAUD 1975, p.50).

Notem que até aqui todas estas referências conectam as manifestações artísticas com fenômenos psicológicos. Essas descobertas iniciais foram fundamentais para o entendimento do caminho que queria seguir para construir o produto artístico: meu próprio processo psíquico.

No próximo tópico abordo o processo de fusão dessas linguagens com os sons, e mais especificamente a percussão corporal no contexto da improvisação livre.

4 | UMA PERFORMANCE MULTILINGUAGEM – A EXTENSÃO DO MOVIMENTO EM SOM E A PERSONIFICAÇÃO DO CONTEÚDO ARTÍSTICO

Com a ajuda de pessoas especializadas na área da dança, e a atuação em espetáculo² dessa mesma linguagem, cuja preparação servia-se de exercícios os quais se baseavam no inconsciente dos participantes, passei a desenvolver estudos de alguns movimentos de dança a partir de conteúdos do meu próprio inconsciente.

Com a prática dos movimentos passei a perceber que alguns movimentos poderiam ter como extensão sons no corpo, e que a variabilidade de movimentos produzia outra camada de variação de sons. Havia ali uma potencial relação de movimentos e sons que poderiam ser exploradas. Passei a buscar referências que alimentassem essa relação e encontrei na obra de Mark Applebaum, compositor americano, algumas possibilidades que com a prática se desdobraram em variações e se tornaram potenciais sistemas de relação entre movimento e som. A seguir uma descrição da notação de gestos em uma partitura musical que Applebaum usa em suas composições:

Para transformar esse sistema de gesto com as mãos em notação musical, Applebaum criou um pictograma quadrado para cada gesto, juntamente com um nome que corresponde ao que está escrito no pictograma. Por exemplo, um gesto que usa o punho fechado com os ossos da base dos dedos voltados para cima, recebe o nome de “Pedra”, como no jogo de pedra, papel e tesoura. Esse tipo de associação com um movimento comum fornece imediatamente ao artista uma descrição clara de como executar o gesto. (REEVES, 2017, p. 69).

2 Um passeio inesperado: livre adaptação de contos de Franz Kafka - Dança-Teatro. Direção: Ivy Mari Mikami

Estabelecida a possibilidade de relação entre movimentos e sons que encontravam no inconsciente a fonte primária de inspiração, passei a procurar elementos do teatro que pudessem dialogar com a performance até ali construída. A primeira referência tem como base a poesia concreta de Kurt Schwitters (1887 - 1948), artista plástico e poeta alemão, mais especificamente a obra “Ursonate”. Trata-se de um poema sonoro em forma sonata composto de quatro movimentos.

O elemento novo que essa referência trouxe foi o entendimento de que aquela obra se configurava como uma declamação poética com implicações e organizações sonoras de uma obra musical.

O efeito visual de tal composição poética deveria estender-se à sonoridade, e, para tanto, Schwitters harmonizava palavras, sílabas e letras em poemas, não de forma convencional, pautada por onomatopeias, mas de forma a produzir ruídos, para ele, verdadeiras experiências sonoras (LOBO, 2015, p.204).

O que estabeleci a partir dessa referência era a possibilidade de uma mesma performance explorar sons e poesia. Dessa maneira, os sons poderiam se organizar e se expressar como as palavras: com respirações, hesitações, fraseamentos, indagações, construções de imagens, descrições, narrações, por exemplo.

Após essa fase, senti a necessidade de criar uma personagem por trás da performance que pudesse declamar a poesia de sons corporais, ou seja, havia ali a possibilidade de uma manifestação teatral. Desse modo, me aproximei mais de Artaud (1975) e do conceito criado por ele: a “Glossolalia”. Assim entrei na última fase de concepção da performance, quando seus conteúdos extrapolaram e ganharam força como improvisação livre:

Essa linguagem inventada por Artaud parece fazer a língua vibrar em outro estado de expressão, que é a manifestação vocal e suas possibilidades enquanto som. Sua glossolalia é uma investigação enquanto escrita e, sobretudo, enquanto voz. Não se trata aqui de uma linguagem dos anjos como na acepção cristã, ele não é veículo de uma voz divina, mas sim aquele que engendra sua própria língua e a faz fugir do julgo das normas linguísticas e da lógica dos discursos. É uma voz que procura dizer-se a si mesma. Uma voz cujas sílabas são escondidas pelo desejo de recriar-se como artista e como pessoa. (ALMEIDA, 2015, p.12).

A partir dessa referência, estabeleci tentativas de comunicar algo além das imagens do meu inconsciente: um idioma incomunicável. Meu corpo buscava uma fonte desconhecida de conteúdos, numa espécie de ausência de tudo que pudesse ser reconhecível.

Nesta performance integrada, os movimentos apreendidos nos exercícios com base nas referências, servem como ferramentas de acesso à improvisação livre, como se fosse a técnica de um instrumento, assim como instrumentistas da improvisação livre estudam das maneiras mais diversas seus instrumentos. A personificação na performance cria um indivíduo abstrato, que possui relações e reações com os movimentos e sons que produz, ainda que seja uma esfera artística performada apenas pelo corpo, sem voz.

Pelos limites do artigo vou citar apenas uma referência de muitas sobre improvisação livre: as pesquisas de Rogério Costa a partir de conceitos de Gilles Deleuze. Destaco aqui dois conceitos: o de estratificação como a “configuração de estados provisórios” e o de desestratificação como “a variação constante de materiais” (COSTA, 2012, p.61). A utilização desses conceitos na performance de improvisação livre se dá em forma de um ciclo de alternâncias entre a estratificação como um território sonoro e a desestratificação como uma dissipação desse território. Considerando que território sonoro se exprime como o uso dos mesmos sons e estruturas sonoras para criar uma linha musical que ainda está em constante transformação/improvisação.

Na performance corporal exposta neste artigo, este ciclo de alternâncias entre formações e dissipações do território sonoro é utilizado como um crivo que atinge as 3 linguagens, formando também territórios de gestos e personagens. Por exemplo, as formas de expressar da Glossolalia no teatro, o repertório de movimentos na dança e os sons na música podem formar um primeiro território de movimentos, sons e personalidades. Em seguida esses territórios serão dissipado, dando lugar a novos territórios. Vale ressaltar que cada linguagem tem seus ciclos independentes de estratificação e desestratificação. Logo, eles podem se alternar, justapor, ou defasar, por exemplo.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a concepção da performance, me apresentei para alunos de música de três instituições de ensino, sendo elas a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) - Tom Jobim, a Faculdade Cantareira, e a Universidade Estadual Paulista (UNESP), e também tive a oportunidade de apresentar a performance no II Congresso Brasileiro de Percussão, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte no ano de 2019, na modalidade recital-palestra.

Tive a oportunidade de ouvir relatos sobre as impressões causadas pela performance, e também obter depoimentos escritos de alunos que se dispuseram a descrever percepções sobre a experiência.

Sobre as contribuições da performance para o estudo musical, um dos alunos descreveu: *“Este concerto me fez refletir o conceito de improvisação na minha vida e conseqüentemente, me motivou a improvisar mais durante meu estudo. Vejo a improvisação hoje como expressão artística da forma mais genuína e livre.”*

Com relação a sensações despertadas uma aluna relatou: *“Eu me sentia estranha por que os sons que vc fazia com seu corpo parecia que estaria se lastimando mas mesmo assim vc continuava.”* Outro aluno afirmou: *“Eu tive a sensação de estar em um manicômio e o improviso foi totalmente além do que é possível no meu pensamento em que é música.”*

Sobre reflexões acerca de conteúdos internos, um aluno afirmou em seu depoimento: *“Relacionei a performance com dualidade entre consciente e subconsciente, luz e sombra,*

serenidade e conflito. O Herí parecia ser o organismo que transita entre esses mundos, de forma instintiva e não racional.”

Esses depoimentos revelam que a experiência despertou diversas sensações que podem contribuir para a ampliação de percepções acerca do fazer artístico de modo geral e para o incentivo à improvisação musical, pois nesse contexto, trata-se de alunos de música que não tinham experiência com improvisação, mas sentiram-se inspirados em fazê-la a partir de então.

Para finalizar, quero registrar uma última característica que marcou a performance na história da arte, que é sua aproximação com a vida. Ao citar algumas características históricas da performance artística, Renato Cohen escreveu:

(...) por um lado uma identificação com a cultura *under-ground* e, ao mesmo tempo, a busca dentro do teatro, que foi a expressão pela qual eu me engajei, de um resultado que não levasse unicamente à representação e tivesse maior aproximação com a vida. COHEN, 2002, p. 19)

Depois de atravessar esses percursos experienciais, senti que a relação entre os fatos da minha vida com a produção artística se consolidou. Nosso cotidiano já nos traz experiências múltiplas através das percepções e sentidos corporais. Logo, quebrar as barreiras entre vida e arte pode ser um bom caminho para conceber experiências artísticas multilinguagem genuínas.

Espero que a partir do relato dessa trajetória de pesquisa e da vivência performática possam haver contribuições para o campo das artes de um modo geral, para a ampliação de criações artísticas multilinguagem, e para a concretização da compreensão de que a percussão corporal pode se estabelecer como performance musical e artística.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G. R. G. **Diferença Voz Glosslália Artaud Performance**. 2015. 146 p. Dissertação (mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

ANTAR, M. E. D. **O Clownprovisador Livre**: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical. 2016. 141 p. Dissertação (mestrado em música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ARTAUD, A. **Para acabar de vez com o juízo de Deus, seguido de O Teatro da Crueldade**. Tradução: Luiza N. Jorge e Manuel J. Gomes. Lisboa: &etc, 1975. 188 p.

COHEN, R. **Performance como Linguagem**: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação. 1 ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2002. 176 p.

COSTA, R. L. M. (2012) A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p.60-66.

FARAH, M. H. S. A imaginação ativa junguiana na Dança de Whitehouse: noções de corpo e movimento. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 542-552, Dec. 2016.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson L. Camargo. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. 300 p.

GONÇALVES, F. N. G. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **LOGOS** - Rio de Janeiro, Ano 11, n. 20, p. 76-95, 2004.

INSTITUTO TOMIE OTAHKE – exposição obsessão infinita de yayoi Kusama. São Paulo, SP: Instituto tomie otahke. Disponível em: <https://www.institutotomieotahke.org.br/exposicoes/interna/obsessao-infinita-de-yayoi-kusama>. Acesso em: 8 dez. 2020.

JUNG, C. G. **Fundamentos de psicologia analítica**. Tradução: Araceli Elman. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 200 p.

LOBO, D. S. A Poesia: Corpo, Performance e Oralidade. **Revista Texto Digital**. Florianópolis, V.11, n.1, p.194-208, 2015.

PALLARO, P. **Authentic Movement**: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. 1 ed. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1999. 320 p.

PERETTA, É. Memórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 7. 2012. **Anais [...]**. Porto Alegre, ABRACE, 2012.

REEVES, R. S. **The Eccentric Compositional Style of Mark Applebaum**: An Analysis of his Acoustic Percussion Works. 2017. 91 p. Dissertação (performance musical). Universidade de Carolina do Sul, Columbia, 2017.

SASPORTES, J. **Pensar a Dança**: A Reflexão Estética de Mallarmé à Cocteau. Lisboa: Bizâncio, 1983.

SILVEIRA, N. **Jung**: Vida e Obra. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra S.A., 1978. 195 p.

ZIMMERMANN, E. B.; BARCELLOS, A. S. T. O processo de criação em dança a partir de exercícios de concentração e improvisação em dança associados à imaginação ativa. *In*: SEMINÁRIOS DE PESQUISA DO PPG ARTES DA CENA. 2017. Campinas **Anais [...]** Campinas: Unicamp, 2017.

ANEXO - TRANSCRIÇÃO COMPLETA DOS COMENTÁRIOS DE ALUNOS QUE ASSISTIRAM A PERFORMANCE

Aluno 1 - *“Tive a oportunidade de assistir o professor Herí realizar uma improvisação com percussão corporal em um concerto e fiquei surpreso com a reação que tive. Lembro de me perguntar durante a performance como seria possível realizar tantos timbres com o corpo tendo consciência de sua função no discurso musical. A improvisação fluía de forma com que prendia minha atenção aos detalhes dos movimentos e no resultado sonoro como um todo. Consegui perceber uma estrutura e alguns motivos que conseguia identificar quando retornava a se apresentar. Este concerto me fez refletir o conceito de improvisação na minha vida e conseqüentemente, me motivou a improvisar mais durante meu estudo. Vejo a improvisação hoje como expressão artística da forma mais genuína e livre.”*

Aluno 2 - *“Na hora que você começou tentei entender o que estava acontecendo, pouco a pouco eu senti que fui entrando no seu mundo e eu me sentia estranha por que os sons que vc fazia com seu corpo parecia que estaria se lastimando mas mesmo assim vc continuava e parecia que vc estava em outro mundo, no mundo que você estava procurando o seu som no seu corpo. Senti que você começou muito tranquilo mas pouco a pouco acho que vc ficou com mais raiva. penso que vc na hora de fazer esse improviso vc já teria que ter um conhecimento ou exploração de seu corpo foi o que achei muito legal. Teve momentos que acho que vc já não estava pensando o que vc fazia simplesmente se deixou levar e também no clímax da improvisação estava descontrolado mas muito interessante. Acho que vc contou uma história”*

Aluno 3: *“Eu tive a sensação de estar em um manicômio e o improviso foi totalmente além do que é possível no meu pensamento em que é música.”*

Aluno 4: *“A Improvisação Corporal Livre do Herí foi uma experiência intensa. Ele pediu para que o público o iluminasse durante a Improvisação, o que de primeiro momento não dava pra saber o quanto isso faria parte da performance. Parecia que ele interpretava algo com vida, não necessariamente humano, mas que reagia de forma intensa e caótica quando a luz era direcionada. Isso me causou diversas sensações, que foram do medo até um estado de serenidade. Senti medo quando não estava me identificando com o que ele estava expondo, mas no momento em que acolhi a experiência e me senti parte daquilo, tanto por poder interagir com a luz quanto por sentir que o espaço e todos que estavam lá eram disparadores pra criação, senti serenidade. Relacionei a performance com dualidade entre consciente e subconsciente, luz e sombra, serenidade e conflito. O Herí parecia ser o organismo que transita entre esses mundos, de forma instintiva e não racional e nós (público), com as luzes, criadores desses mundos que ele experienciou e interagiu.”*