

Saberes da nossa América incorporada: pesquisa e criação intermedial a partir da filosofia da cultura de G. Rodolfo Kusch

*Knowledge of our incorporated America: research and
intermedial creation based on the philosophy of culture of
G. Rodolfo Kusch*

Natacha Muriel López Gallucci¹

<https://orcid.org/0000-0001-8085-4177>

Jeronimo N. Silva²

<https://orcid.org/0009-0007-7774-1893>

Manoel Lino de Messias³

<https://orcid.org/0009-0004-8145-7615>

Recebido: 14/02/2024

Aprovado: 18/12/2024

Publicado: 31/12/2024

DOI: 10.5965/235809252812024e05142

¹ **Natacha Muriel López Gallucci** é professora do Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFIL) e em Letras/Literatura (PPGLL) da UFAL. Professora do PROFARTES (URCA) e do PPGArtes, UFC. Pós-doutorado em Artes pelo ICA, PPGArtes, UFC. Doutora em Filosofia pelo IFCH, Doutora em Multimeios pelo IA, Unicamp. Líder do Grupo FiloMove *Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina* (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0407796120755652>) Portfólio www.natachalopezgallucci.com - - - E-mail: natacha.gallucci@ichca.ufal.br

² Mestrando em Interfaces da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARc/UFRN) com bolsa CAPES. Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), onde foi bolsista Vivências Artísticas no projeto Estação Latinoamericana sob a orientação da Profa. Dra. Natacha M. Galleci (2022-2024) desenvolvendo pesquisas com temáticas ligadas a estética da arte, dança, cultura e arte-educação. E-mail: jeronimosilva156.jns@gmail.com

³ **Manoel Lino de Messias** é licenciado em Teatro pelo ICHCA, UFAL. Bolsista *Vivências Artísticas* no Projeto Estação Latino-americana: artes integradas da América latina (FILOMOVE Proex/Proest, UFAL 2022-2023). Pesquisador do Grupo. FILOMOVE: *Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina* (ICHCA, UFAL). E-mail: yugenmessias@gmail.com

Resumo

Retomando categorias estéticas da filosofia de Günter Rodolfo Kusch (1922-1979), o artigo aborda a pesquisa realizada pelo Grupo FiloMove: *Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina* no processo de criação do Espetáculo Estação Latino-americana: Homenagem a Rodolfo Kusch. O projeto teve como objetivo refletir sobre a experimentação intermedial criando campos transfronteiriços entre saberes e técnicas advindas da cultura popular latino-americana para sua aplicação na formação de professores e pesquisadores-artistas no Brasil. Combinaram-se cinco vetores ou textos-mídias: a música, a dança, o teatro, o audiovisual e, como inovação conceitual, o ensaio filosófico. No atual debate sobre intermedialidade, a filosofia da cultura desenvolvida por Rodolfo Kusch antecipa algumas das proposições sobre o status do corpo na prática filosófica como pesquisa. O projeto mostra caminhos para produção de novos significados, na conexão entre textos-mídias, associados a valores latino-americanos. Os resultados da investigação foram compartilhados como espetáculo didático.

Palavras-chave: Estudos da Intermedialidade; América Latina; Filosofia-Performance.

Abstract

Revisiting aesthetic categories from Günter Rodolfo Kusch's (1922-1979) philosophy, this article discusses the research conducted by the Research Group "FiloMove: *Philosophies, Arts, and Aesthetics of Latin America*" in the process of creating the show "*Latin American Station: tribute to Rodolfo Kusch*." The project aimed to reflect on intermedial experimentation, creating cross-border fields between knowledge and techniques derived from Latin American popular culture for their application in the training of teachers and artist-researchers in Brazil. Five vectors or media texts were combined: music, dance, theater, audiovisual media, and, as a conceptual innovation, the philosophical essay. In the current debate on intermedial studies, the philosophy of culture developed by Rodolfo Kusch anticipates some of the propositions regarding the status of the body in philosophical practice as research. The project shows ways to produce new meanings by connecting media texts associated with Latin American values. The research results were shared as an educational performance.

Keywords: Intermedial Studies; Latin América; Performance-Philosophy.

Introdução: orientar para as paisagens da *nossa América*

In memoriam a Jeane Tenório⁴

Propomos neste artigo refletir sobre o projeto de filosofia-performance intitulado *Estação Latino-americana: Homenagem a Rodolfo Kusch*, aplicado entre 2022 e 2023 na formação docente em artes, mobilizando a discussão sobre a prática da intermedialidade na pesquisa acadêmica; retomando as categorias, ideias e trabalhos de campo do filósofo Günter Rodolfo Kusch.

Figura 1 – Estação Latinoamericana. Homenagem a Rodolfo Kusch. 10º Bienal do Livro de Alagoas. Teatro Gustavo Leite. Maceió. Alagoas.



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Dir. Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

Defende-se que, em sua filosofia da cultura, o filósofo argentino constrói uma forte crítica do eurocentrismo e dos modelos coloniais de produção de pensamento impostos na América Latina (Kusch, 1976; 2000; 2003; 2007), antecipando discussões hoje retomadas nos âmbitos da filosofia decolonial, da antropologia simétrica, da estética

⁴ Jeane Tenório, participante do Grupo FiloMove (ICHCA UFAL) desde 2021 faleceu de uma doença terminal em 2023 contra a qual lutou duramente durante a montagem do Espetáculo *Estação Latinoamericana* para a 10º Bienal do Livro de Alagoas. A equipe projetou um vídeo homenagem durante o Espetáculo no Teatro Gustavo Leite em Maceió Alagoas: https://youtu.be/2MzDUy_Ctbk?feature=shared

relacional e das pesquisas performativas⁵ e intermidiais⁶.

A interrogação inicial da nossa pesquisa questionou: considerando a produção e experimentação artística contemporânea marcada pelo avanço das novas tecnologias, em que sentido contribui a transmissão de artes *ancestrais* americanas nesse retorno exploratório proposto por Rodolfo Kusch para os saberes populares. E, em que medida as reflexões filosóficas sobre América Latina, nos termos propostos pelo filósofo, podem colaborar para a formação docente no nordeste do Brasil.

A prática como pesquisa performativa e intermidial

A pesquisa acadêmica contemporânea vem atravessando profundas transformações evidenciadas pelas mudanças produzidas na fundamentação epistemológica do status que ocupa a prática na investigação. O fenômeno da “curricularização da extensão e da cultura”, os mestrados profissionalizantes e a infinidade de recursos tecnológicos utilizados na educação durante a pandemia da Covid 19, nas universidades brasileiras e estrangeiras, são potentes exemplos dessas transformações. Em consonância com esses fenômenos, na formação docente em artes observamos uma demanda importante de abordagens práticas e exploratórias que considerem a teoria imbricada em âmbitos concretos de aplicabilidade. Em um recente estudo panorâmico, os canadenses J. Panquette e J. Bérubè (2022) observam que, nos anos de 1980 - principalmente nos mundos acadêmicos saxão, nórdico e francófono, e como sintoma do nomeado *giro performativo*, cresce o interesse das Ciências Exatas, Sociais e Humanas por se aproximar da família das pesquisas performativas (*performative Reseach*), das pesquisas baseadas em arte (*Art-Based Research*) e das proposições da filosofia-performance (Cull e Lagaay, 2014; Kirkkoppelto, 2015; Gergen e Gergen, 2018; Nelson, 2015)⁷. E se, historicamente, a

⁵ Para aprofundar na genealogia desse conceito sugere-se: Butler, 1993; Camargo, 2013; Haseman, 2006; Kara, 2015; Kirkkoppelto, 2015; Nealon, 2020; Taylor, 2013; Schechner, 2002.

⁶ No âmbito dos Estudos Intermidiais, a conceituação de intermidialidade, segundo Irina Rajewsky, remete ao estudo das relações entre textos-mídia concebidos em sistemas semióticos distintos e propõe para isso três “subcategorias” - a combinação de mídias; referências intermidiáticas; a transposição midiática. (Rajewsky, 2005, p. 50-54)

⁷ Nesse circuito (centrado em países de grande desenvolvimento tecnológico e campos disciplinares tradicionalmente assertivos) o performativo parece estar motivado pela abrangência e a necessidade de contemplar a complexidade cada vez maior das investigações contemporâneas (Panquette; Bérubè, 2022). Mas raramente se encontram menções dos profundos aportes produzidos nas teorias sociais latino-americanas de forte impronta exploratória, como a teologia da libertação, a pedagogia do oprimido, a teoria da dependência ou a perspectiva da colonialidade do poder. Em uma ampliação do debate sobre o performativo, em perspectiva latino-americana, questiona-se a especificidade da prática e da experimentação em teorias

experimentação e a prática já tiveram enorme incidência nas Ciências e nas Artes, o que está mudando no âmbito da produção de conhecimentos na atualidade? No decorrer da segunda metade do século XX, e a partir da globalização, produto do avanço do capitalismo e das novas tecnologias da informação⁸, há um recrudescimento das disputas epistemológicas com relação ao sentido da prática nas pesquisas acadêmicas, principalmente no campo das artes e as ciências humanas. Neste novo mundo pseudo-integrado pelas telas, os arquivos e a realidade virtual, a ressignificação do corpo como um lugar construído (Guber, 2001, p. 122) se expressa nos neologismos como corpoarquivo (Derrida, 2001), corpomídia (Greiner; Katz, 2015), corpo e ancestralidade (Krenak, 2020), entre muitos outros conceitos da cultura contemporânea. Lançado como um manifesto performativo, Brad Haseman (2006) havia questionado os paradigmas tradicionais e positivistas rígidos das pesquisas quantitativas - que instituíram a prática apenas como método -, propondo que as pesquisas emergentes, estariam consolidando uma espécie de renovação teórica ampliada em que, a própria prática, adviria como o objeto da pesquisa⁹. Haseman (2006) define a pesquisa performativa como aquela que leva em consideração - e apresenta como conclusão detalhada -, o trajeto como foi realizado; considerando a forma de ação como o *telos*; sendo sua derradeira proposição consequente para o campo pesquisado¹⁰.

Nesse sentido, as ações e práticas em uma pesquisa performativa não são meros meios para refletir sobre hipóteses, sobre a natureza ou sobre o mundo. A pesquisa

não eurocentradas, abrindo uma ressignificação metodológica sobre as formas atuais de produzir conhecimentos e saberes não universalizantes, mas históricos e localizados, que incorporam também perspectivas interseccionais de gênero, classe e identificação étnico-racial (Haraway, 1995, p. 35).

⁸ Com as novas tecnologias nasce também o campo dos Estudos Intermediais que buscam compreender as múltiplas relações e qualidades (adaptação, fusão, transposição etc.) entre textos-mídias. Nesse âmbito, o conceito de mídia é definido como uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas (Cluver, 2011, p. 10).

⁹ O *giro performativo* aparece documentado nas Ciências Exatas, Sociais e Humanas. O termo tem origens bastante estáveis na tradição filosófica analítica britânica e migra através de numerosas fronteiras nacionais, linguísticas e disciplinares funcionando em sobreposição com os Estudos da Performance (Nealon, 2020). Após a publicação de *Quando dizer é fazer* [1962] de J. L. Austin, o termo performativo torna-se central na teoria da desconstrução de J. Derrida, S. Felman e P. De Man, e na concepção de performatividade de gênero em J. Butler, quem à luz da psicanálise afirma: “me dei conta de que não podia tomar os corpos como simples objetos do pensamento” (Butler, 1993, p. 93). Para Butler, a performatividade de gênero não significa o mesmo que performance, não se trata de um jogo teatral livre ou de auto-apresentação. Ela sustenta que se trata de efeitos discursivos e que a significação cultural do corpo não nega a sua materialidade. O performativo como conceito vem sendo retomado em investigações acadêmicas; utilizado para caracterizar formas em que certas pesquisas são realizadas, e em que suas conclusões são apresentadas para o público, em analogia ou semelhança, mas sem confundir-se, com as artes e seus modos de fazer.

¹⁰ A pesquisa performativa busca ir além da tradição empirista - evitando se fixar em técnicas como a da observação e da descrição, que idealizam um/a pesquisador/a isento/a de valores e preconceitos (Gergen, 2018) -, para se aproximar, por exemplo, dos Estudos da Performance e da Antropologia Simétrica (Latour, 2013).

performativa e as pesquisas baseadas em artes são um tipo de pesquisa-na-ação que, através da incorporação de práticas imersivas, comunitárias, simétricas, extensionistas ou militantes ressignificam o status da escrita, do corpo, da natureza, dos sentidos e dos valores de uma comunidade científica, artística ou cultural (local, regional, transnacional); podendo criar significados, questionar e mudar políticas, normas ou crenças, em prol de um mundo mais justo e inclusivo. Contudo, e como foi afirmado, somos conscientes de que a literatura que domina esses debates nas universidades europeias, nórdicas e norte-americanas, desconsideram sistematicamente as contribuições sobre o status da prática, do corpo e da performatividade produzida nas pesquisas contra hegemônicas, decoloniais e militantes latino-americanas (Spivac, 1988; Said, 1979, Césaire, 1978, p. 27). Diante desse panorama, a proposta do grupo *FiloMove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina* reorientou o olhar na formação docente em artes para refletir sobre aportes produzidos por pensadores e pensadoras latino-americanos como Silvia H. Cusicanqui (2012)¹¹, Aníbal Quijano (1998)¹², Enrique Dussel (1988), Ailton Krenak (2020), e Rodolfo Kusch¹³, entre outros, que contribuem contundentemente na ampliação das discussões sobre como se produz conhecimento *desde a, para a e na América Latina*.

Objetivos, materiais e metodologias

Em 2022, o Grupo *FiloMove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina*, motivado pelo centenário do nascimento do filósofo Günter Rodolfo Kusch, orientou um projeto de pesquisa e extensão para o estudo de fragmentos da obra do filósofo - pouco conhecida no Brasil-, envolvendo um processo de criação de um espetáculo didático baseado na sua filosofia da cultura. Suas ideias e categorias filosóficas expressam que, na América, a busca do saber popular transparece nos costumes genuínos, nas suas danças e, principalmente, no rito (Kusch, 2007, p. 286). Destacando-se que sua filosofia, longe de

¹¹ A socióloga e cineasta boliviana Silvia H. Cusicanqui (2012) desenvolveu trabalhos sobre a cultura andina e elaborou uma renovada epistemologia visual a partir da sociologia indigenista da imagem.

¹² As proposições de A. Quijano recaem nas formas de dominação na América Latina, centradas na ideia da colonialidade do poder, produto da colonização e eixo dos seus estudos culturais. (*Quijano, 1998, p. 241-242*).

¹³ Formado em filosofia em 1948, desenvolveu trabalhos no Ministério de Educação em Buenos Aires, entre 1948 e 1955. Ministrou aulas na Argentina e na Bolívia. Em 1976, o governo militar argentino o afastou de sua cadeira na Universidade de Salta. Retirado a Maimará Jujuy, participou do grupo de J. C. Scannone, na Universidade del Salvador até sua morte (Vide a Biografia completa em Kusch, 2000, I-XII)

uma mera aproximação vivencial, outorga ao corpo (no mapeamento subjetivo) um lugar preponderante para o conhecimento dessa que nomeia nossa América Profunda. Assim, concebido como filosofia-performance, o trajeto criativo da pesquisa se concretizou como montagem cênica e foi contemplado com bolsas pelo Edital Vivências Artísticas (Proex/Proest)-, contando com o apoio da Direção de Teatros e outros entes estaduais brasileiros e argentinos que oportunizaram a criação de uma equipe interdisciplinar.

Participaram do projeto pesquisadores-artistas, professores e técnicos da Universidade Federal de Alagoas, da cidade de Maceió. Durante o processo que esteve dividido em quatro etapas de seis meses cada uma, a equipe local também teve possibilidade de conviver com músicos convidados brasileiros e argentinos e bolsistas argentinos das áreas de comunicação e audiovisual. Nos encontros semanais, a equipe proponente (com formação interdisciplinar) ofereceu imersões em artes latino-americanas, combinando cinco vetores de pesquisa e criação: música, dança, teatro, audiovisual e, como inovação no campo de criação intermedial, incorporando o ensaio filosófico de Rodolfo Kusch. Na última etapa da montagem do espetáculo, produziram-se cenas experimentais que desbordaram as fronteiras de cada linguagem artística fundidas em um produto cênico intermedial, ocupando o lugar de resultado da pesquisa acadêmica.

A coleta de dados para a análise dos resultados foi realizada através de três protocolos: a) dos registros audiovisuais de todos os ensaios, os processos de criação e as apresentações do Espetáculo didático; b) da redação de diários de campo individuais e c) do relatório final incorporando as discussões das rodas de conversa e as perspectivas do público.

Transmissão e criação na Formação Docente: músicas e danças da nossa América à luz da filosofia da cultura de Rodolfo Kusch

Na primeira etapa do projeto (6 meses), consideramos um mapeamento histórico, corporal e conceitual para estimar os conhecimentos prévios dos participantes. Identificamos uma profunda carência de informações básicas sobre arte e culturas da América Latina. Isso demandou um longo processo de nivelamento na transmissão de técnicas corporais conectando o ritmo ao momento histórico e sociopolítico de sua

emergência. Iniciamos a imersão nos ritmos de candombe, murga, carnavalito, chacarera e base de sapateado de malambo. Nesse convívio, olhando mapas e escutando músicas, identificando instrumentos, ritmos, danças, costumes, crenças e rituais de diversos territórios e introduzimos a filosofia da cultura de Rodolfo Kusch (Kusch, 1976; 2000; 2003; 2007; López Gallucci, 2004).

Nos encontros destinados à transmissão do **candombe afroargentino** e da **murga uruguaia** colocamos ênfase nas diferenças e semelhanças de cada gênero performativo popular (Citro, 2007); produtos ambos do tráfico de escravizados da África no Rio de La Plata. Salientou-se que a murga e o candombe uruguaio foram amplamente aceitados, na cultura uruguaia, desde os anos de 1960; entretanto, o candombe afroargentino foi uma manifestação negada pelo estado e pela sociedade desse país no século XX; mantendo-se vivo e cuidado entre muros, por famílias afrodescendentes e grupos invisibilizados da cultura popular, até o período de retorno da democracia, em que se intensificam as políticas de visibilização da cultura afroargentina (Lopez Gallucci, 2022, p. 274-292).

Figura 2: Carnavalito andino.



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Direção: Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

Integramos exercícios de áudio percepção musical, criação de vídeos com toques de tambores e práticas lúdicas de movimentos coreográficos característicos considerados ancestrais. O processo prosseguiu com o **carnavalito andino**¹⁴, dança do ecossistema do altiplano (planalto andino americano), região cultural transnacional que trouxe um longo debate sobre a consolidação do mapa político da América após as Guerras de Independência. A cultura andina borra as fronteiras nacionais e podemos situá-la no noroeste da Argentina, no norte de Chile e no ocidente da Bolívia, junto ao centro e sul do Peru, uma região transnacional nomeada a “Puna”.

Figura 3: Rodolfo Kusch e o Diabo



Fonte: Espetáculo Estación Latinoamericana. Direção: Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

E foi nessa comarca transnacional que Rodolfo Kusch produziu grande parte das suas pesquisas. Para Kusch, viajar para a Puna nos anos de 1960, é comparável com um ritual; pois, para os homens de cidade, essa pode parecer uma viagem ao borde do reino do inteligível e do tenebroso; espécie de inferno nas costas da América. (Kusch,

¹⁴ Para apresentar esse ecossistema *geocultural* andino observamos como os territórios compartilham ritmos musicais indígenas pré-colombianos como o Tinku (Bolívia) e o Huayno (Perú). Tomamos informações extraídas dos trabalhos etnomusicológicos mais antigos realizados nessa região por Carlos Vega, em redor de 1930 (Sanchez, 2018), em que se definia o carnavalito como uma dança com influências ameríndias com caracteres próprios da região da Quebrada de Humahuaca, na província de Jujuy. Praticado na festa de Carnaval, os primeiros carnavalitos foram dançados em roda, adotando com o tempo forma coreográfica de duplas enlaçadas. Nossa prática recaiu sobre dois movimentos básicos de deslocamento: um passo arrastado e um passo com salto (Durante; Belloso, 1965) e figuras coreográficas coletivas: o espelinho, o trombo, o molinete e as fileiras em zigue zague e o caracol (Arico, 1996).

2007, p. 151-152).

Seus trabalhos de campo, acessíveis no arquivo do Fondo Rodolfo Kusch da UNITREF, renovam o olhar sobre a cultura andina através de diversos informantes registrados; e imprimem, sob um viés filosófico inédito, uma indagação sobre a função do diabo e do tenebroso na cultura autóctone americana.

Pois o mistério da sabedoria, afirma Kusch em *Saber o sabiduria* (2007, p. 572) está em assumir que o homem é lucido e tenebroso ao mesmo tempo, embora isso nos desgoste. Destacou-se também na transmissão o uso de máscaras e a preservação da identidade - durante o carnaval da Puna-, como forma de expressão desse pacto ancestral entre o performer e a personagem popular. Na dança, no mito, Kusch observa um momento idealizado em que deus e o diabo se irmanam.

Introduzimos o grupo na prática da **chacarera**¹⁵. Dança folclórica que possui forma coreográfica baseada em duplas confrontadas, de enorme simetria e complexidade na percepção do ritmo, principalmente na execução do sapateado (Lopez Gallucci, 2022). A base desse sapateado provém do **malambo** (praticado na Argentina desde 1650) e sua execução demandou muito treino e prática para alcançar ajuste rítmico e soltura na improvisação.

Outro problema evidenciado na criação foi a falta de estudos transnacionais latino-americanos objetivando os laços invisíveis entre as artes e as culturas mestiças da América. Na coreografia de **chacarera** foi escolhida a música *La vieja* (Hnos Diaz e Valles), cuja letra afirma ser essa “a verdadeira”, a chacarera que “canta todo Santiago” cujo principal característica é o acompanhamento rítmico do *bombo leguero* finalizando no terceiro tempo do compasso de 3/4. Alguns autores atribuem sua origem à combinação de população afrodescendente e indígena quíchua da Salamina, interior de Santiago del Estero, Argentina (Arico, 1996).

Os participantes a dançaram em duos e com deslocamentos em rodas, fileiras, saltos, jogos com ponchos de folclore e improvisação de sapateado de malambo. O sapateado desatou entre os participantes um inúmero de relações com o sapateado de **coco** de roda. Os etnomusicólogos¹⁶ coincidem na concepção de que o coco e a chacarera

¹⁵ A chacarera provém de Santiago del Estero (Argentina); na sua divisão ternária se expressa polirritmia na que podemos encontrar aspectos da música de matriz africana; era dançada nas chácaras em homenagem às mulheres que cultivavam milho e outros produtos da terra (Arico, 2014).

¹⁶ O coco nordestino foi estudado e registrado por pesquisadores como Mário de Andrade (1993), Altamar de Alencar Pimentel (1978, 2004, 2014) e Aloisio Vilela (1980). Segundo Andrade, o coco é uma dança peculiar que aparece nos jornais da época já perto de 1820 (Cascudo, 1972, p. 275). Para o autor haveria proximidade

expressam uma amalgama entre as tradições indígenas e as afrodescendentes americanas. E durante o processo de criação isso se evidenciou na participação de um grupo tradicional de coco local Os Verdinhos, filhos do Mestre Verdinho (Mário Francisco de Assis) que cantou cocos autorais com pandeiro e sapateado. O convívio com grupos de tradição fortaleceu a possibilidade de desenvolver novas pesquisas transnacionais sobre as artes em perspectiva afrolatinoamericana.

Figura 4: Chacarera *La vieja* (Hermanos Ábalos)



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Direção: Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

Na segunda etapa do processo (6 meses) abordamos a dança da **zamba argentina**¹⁷ e sua técnica de uso rítmico do lenço característico, e as duas danças de abraço entrelaçado: a **milonga** e o **tango**. A transmissão da zamba foi um dos maiores desafios do processo. Segundo afirma Kusch em *La zamba y los dioses* (1966), o corpo na zamba não precisa se mexer o tempo todo, pois o mais importante dessa dança é sua “intensidade silenciosa” (Kusch, 2007, p. 294). Na zamba, um homem, uma mulher e seus lenços na mão fascinam, para além da simples conquista; são a representação simbólica dos opostos,

ou não com as manifestações africanas (Andrade, 1977, p. 195), mas abertamente estava constituído de elementos afro-brasileiros e ameríndios. Cascudo salienta, nesse sentido, uma grande harmonia no coco; espécie de fusão cultural plena entre a musicalidade cabocla e a negra (Cascudo, 1972, p. 274).

¹⁷ A zamba é um gênero musical e coreográfico do noroeste argentino da família da zamacueca: produto da hibridação cultural entre ritmos dos escravizados africanos na América e da península ibérica, a zamacueca foi gestada no Peru colonial do século XVIII.

traçada pelas culturas populares; tristeza e alegria, vida e morte, homem e mulher. O filósofo argentino vê nessa dança uma busca incessante pelo equilíbrio perdido da vida, ordem perdida do paraíso; e compara essa coreografia com o desenho do Yin-Yang do pensamento chinês. Esse caminhar parcimonioso da zamba representa a América Profunda e ancestral; e “denuncia a falta de sentido” em que vivem os habitantes da cidade moderna. Com suas máscaras de classe média pujante, individualistas, empreendedores e progressistas, homens e mulheres que, tendo mandado embora os deuses, em prol do progresso e da arte universal, caminham sozinhos sem já olhar uns para os outros.

Figura 5: A Zamba *Aves de Libertad* (Néstor Garnica)



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Dir. Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

A zamba é um ritual a dois que devolve a expressão da intensidade gerada pela busca que é a vida. Duas metades de uma unidade dividem o espaço coreográfico, talvez representando algo que não nos atrevemos a mostrar, metade escondida de nós mesmos, humanidade assustadora que se oculta na vida das cidades, mas precisa ser colocada em algum local (Kusch, p. 284). Esse é o sentido subversivo da zamba que integra todos os aspectos do homem, os bons e os maus, sem ocultar a união com a companheira (momento coreográfico da coroação) como a recuperação fugaz do paraíso perdido. No processo de criação posterior, a cena de **zamba** concebeu-se como teatro dança, procurando dar sentido ao lado tenebroso da nossa história latino-americana. Na performance, o lenço típico dessa dança foi transformado em uma fralda, e colocada sobre a cabeça, como símbolo das

Madres de Plaza de Mayo. A projeção foi desenhada sobre o *timing* da coreografia, com imagens de arquivo em preto e branco da televisão pública argentina e fotografias. No final da música os e as intérpretes formam uma fileira no proscênio e colocam-se os lenços nas cabeças fazendo 1 minuto de silêncio. No telão são projetadas as palavras MEMÓRIA, VERDADE E JUSTIÇA.

Nessa etapa também se transmitiu a **milonga** e o **tango**, enquanto danças urbanas de abraço enlaçado, enfatizou-se a conexão pelo abraço, o ritmo e a gestualidade, retomando nosso método baseado na improvisação (Lopez Gallucci, 2014; Dinzel, 2011, p. 85; 2012, p. 53; Vega, 1977, p. 9-10). O treinamento enfatizou a caminhada e o abraço desenvolvidos sobre cinco células coreográficas (movimentos básicos de transferência de peso, avance e retrocesso, lateralização, cruze e pivô), os três eixos corporais (nomeadas no nosso método: “+1” à volcada, “0” ao eixo, e “-1” à colgada), e os sistemas de movimento da dupla (nomeadas no nosso método “H”, “L”, “V” e suas inversões), que possibilitou aos participantes desenvolverem suas próprias sequências coreográficas.

Figura 6: Tango *A media Luz* (Donato e Lenzi).



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Dir. Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

Esse momento serviu para refletir sobre as colocações de Rodolfo Kusch sobre o tango, fenômeno estético que remete a uma forma do urbano autenticamente latino-americana. Nos trabalhos *Filosofia del tango* (Kusch, 1952) e *Indios, porteños y dioses* (Kusch, 2007), ou na obra teatral *Tango y Cafetín* (Kusch, 2000), Kusch expressa que na

mesa do “café” (um bar de Buenos Aires) ou na dança do tango, cuja caminhada gira em um trajeto cíclico e infinito, desenvolve-se o ritual do *estar*, condição que lhe permite ao homem urbano contemplar - como se fosse um habitante da Puna -, o passo do tempo; isso que o coreógrafo Rodolfo Dinzel chamou a grande *cerimonia* (Dinzel, 2012, p. 53), pois a dança é, mais que entretenimento, uma forma de olhar a finitude da vida humana¹⁸.

As danças e músicas dinamizadas nessas duas etapas, tornaram-se técnicas incorporadas pelos participantes, bases gestuais e do movimento contextualizado de uma América ancestral, estudada, percorrida e teorizada na obra de Rodolfo Kusch.

Do ensaio filosófico para a cena teatral e audiovisual

Na terceira etapa do projeto desenvolvemos o processo de adaptação intermedial de fragmentos filosóficos das obras de Rodolfo Kusch para o roteiro teatral e audiovisual (Cluver, 2011, p. 10; Eder, 2015). Tomamos como modelo para esta interpolação – entre fragmentos filosóficos e roteiro teatral -, a concepção de adaptação como processo dialógico¹⁹ de construção de sentido (Bakhtin, 1981; Zoppi, 2005). Dessa forma saímos do modelo comparativo que os primeiros estudos das mídias sustentaram, na oposição entre *narrar* e *mostrar* (Hutcheon, 2006), em que o texto “original” teria um valor maior do que a adaptação cênica ou audiovisual.

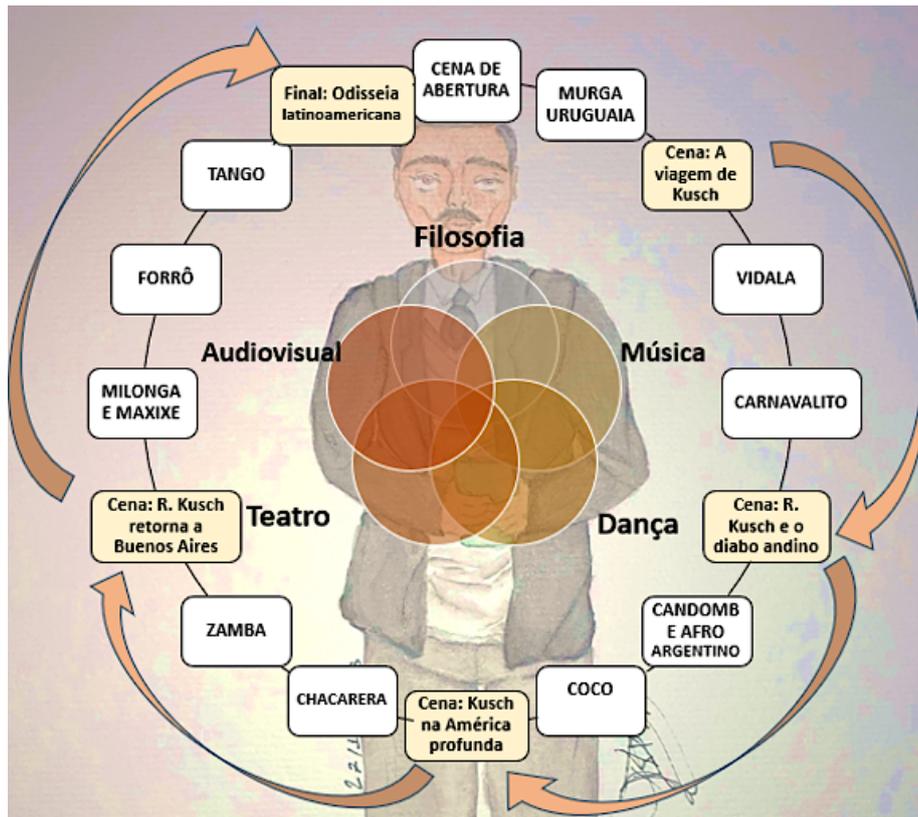
Robert Stam salienta o importante papel de M. Bakhtin na concepção do dialógico, possibilitando definir a adaptação como um diálogo contínuo entre textos. Stam esclarece que a partir da “concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um **orquestrador de discursos pré-existentes**, junto com a desvalorização realizada por

¹⁸ Algumas dessas ideias estiveram presentes no monólogo proferido pela personagem de Kusch, em seu retorno ficcional a Buenos Aires: R. Kusch: “caminhar por Buenos Aires é um exercício para um filósofo - não se trata de analisar os comportamentos das pessoas na rua, nos portos como se fossem formigas ou abelhas. Trata-se, ainda mais, do exercício de atravessar as janelas dos botecos, dos arrabaldes ou do centro, quando caem as máscaras, na solidão diante de um café, e tentar escutar essa música composta por pensamentos e rumores tangueros, essa canção coletiva e os lamentos de milhões de vozes urbanas... (Adaptação do texto filosófico para o Roteiro teatral”. Cena 4: *Kusch retorna a Buenos Aires*).

¹⁹ Em Bakhtin - afirma Zoppi, “as relações dialógicas que definem o acontecimento da linguagem são relações de sentido que se estabelecem entre enunciados produzidos na interação verbal [...] O conceito de dialogismo sustenta-se na noção de *vozes* que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam os diferentes elementos históricos, sociais e linguísticos que atravessam a enunciação. Assim, as vozes são sempre vozes sociais que manifestam as consciências valorativas que **reagem a** isto é, que compreendem ativamente os enunciados. Sendo que para Bakhtin a consciência individual “só pode surgir e se afirmar como realidade através da encarnação material em signos” (Bakhtin, 1929, p. 33) e, dado que o signo só aparece entre indivíduos socialmente organizados, o conceito de consciência individual só pode ser entendido como “um fato sócio-ideológico: a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social”(Bakhtjn, 1929, p. 36)” (Zoppi, 2005, p. 111) [Grifos nossos]

Foucault do autor em favor de uma “anonimidade penetrante do discurso”, abre-se caminho para uma abordagem não-originária dos textos para todas as artes (Stam, 2006, p. 23) [Grifos nossos].

Tabela 1: Workflow do Processo de Criação do Espetáculo Estação Latinoamericana. Homenagem a Rodolfo Kusch.



Fonte: Projeto Edital Vivências Artísticas. Diário de Campo da Autora.

Enquanto textos preexistentes, as leituras de fragmentos das obras de Kusch²⁰ foram desafiadoras para os participantes do projeto, pois a obra ainda não está traduzida ao português. Porém, muitas das temáticas Kuscheanas foram acessadas pelos participantes sem dificuldade, pelo trajeto realizado nas etapas prévias de transmissão corporal de danças, músicas e rituais latino-americanos.

Assim, a adaptação de argumentos filosóficos para diálogos e monólogos cênicos priorizou conceitos e temas centrais do texto na perspectiva de apresentá-los ao público brasileiro como um complexo cultural. As personagens de Kusch e do Diabo,

²⁰ Como *América Profunda* (1962), *La seducción de la barbárie* (1953), *Indios porteños y dioses* (1966) e *Geocultura del hombre americano* (1975), entre outras.

sujeitos²¹ ficcionais (vozes) de enunciados da cultura popular, transitam e interagem verbal e gestualmente, com músicos ao vivo, cenas audiovisuais, paisagens sonoras e danças, na tentativa de efetivar enquanto adaptação, a “espessura histórica” (Zoppi, 2005, p. 113). No diálogo com o **audiovisual**, a personagem de Kusch passa da performance ao vivo para o espaço fílmico. As cenas pré filmadas trouxeram um efeito de pseudo *Raccord* entre o ator ao vivo, que caminha em direção à projeção no palco ficando em penumbra, e o ator emergindo na cena fílmica. Essa passagem foi musicalizada ao vivo com a interpretação da canção de ninar *Duerme negrito* (Yupanqui, 1949) em voz, piano e cajón²²; a metáfora da viagem de Buenos Aires para a Puna desloca o olhar do público para a tela, na qual emerge Kusch, caminhando na Estação de trem da cidade de Maceió; e, em seguida, prendendo o olho se sucede uma montagem fílmica utilizando o recurso de *Found-Footage*. Compondo o cronotopo através do audiovisual, as imagens de arquivo foram cenas do filme *Tire dié* (1960), de Fernando Birri, pioneiro do cinema documentário social argentino. O filme molda um tempo e um espaço da realidade argentina das décadas de 1950 e 1960 pelas janelas do trem. O olhar do público viaja nas imagens dessa realidade em que crianças pobres pedem moedas e gritam *Tire dié !!!*, correndo pelos trilhos do trem aos passageiros.

A chegada de Kusch à cidade de Jujuy é narrada apenas pela mudança da paisagem na janela e no descer do trem. Surgem lhamas brincando e a Cordilheira dos Andes como fundo panorâmico. Gesta-se assim, um diálogo intermedial a partir do trabalho criativo de combinação de fontes audiovisuais e musicais da cultura popular. Isso permitiu a construção de um contexto geopolítico imersivo de cores, texturas, músicas e cenas documentais. O corpo de baile invade a cena com um trabalho coreográfico de **carnavalito** andino que foi interpretado com ponchos, fitinhas e chapéus fusionando aspectos do visagismo nordestino brasileiro e andino. Os registros audiovisuais de regiões desérticas e secas da Puna, projetados sobre os corpos dos intérpretes, contrastam com as danças e a alegria do carnavalito. Nessa instância se dá o encontro entre Kusch e o diabo:

R. Kusch: A Puna na Bolívia, como o Sertão no Brasil, são para

²¹ Assume-se com Zoppi que, a partir de uma abordagem materialista e não-subjetiva da enunciação, concebe-se a representação do sujeito como *efeito* de determinações históricas e ideológicas que o constituem enquanto eu da enunciação (Grifos da autora); quem propõe redefinir esse lugar imaginário do observador que ocupa a personagem com forma de inscrição ideológica para o sujeito na sua relação constitutiva com a história e a linguagem (Zoppi, 2005, p. 117).

²² *Duerme Negrito*. Espetáculo Estação Latinoamericana.
<https://photos.app.goo.gl/ZuZeyBbup159MnYAA>

o homem urbano as costas do nosso continente. Considero a minha viagem como um ritual, de Buenos Aires para o interior, do pátio dos objetos, do ser consumista, para o *estar...* numa nova paisagem mestiça, a 3900 metros sobre o nível do mar. Algumas viagens são como a vida mesma, que se percebe quando se confronta o absurdo, quando se coloca o pé na pegada do diabo Viajar com o diabo mesmo, que nos acompanha nas incertezas e nas adversidades com cordilheira como pano de fundo, onde a vida fica olhando para a morte, o bem para o mal, e Deus para o diabo!”
(Adaptação do texto filosófico para o Roteiro teatral. Cena 2: *Kusch e o Diabo andino*)

Na obra de Rodolfo Kusch, o conceito filosófico do *estar siendo* é relevante para compreender seu pensamento; o *estar siendo* opera como desmonte da perspectiva ocidental e cartesiana que prioriza o *ser* (condição cartesiana do pensar e fundamento do existir)²³. Esse conceito foi transmidializado na cena utilizando a operação de fusão. Fusionamos a argumentação filosófica do *estar siendo* na personagem de um “Kusch dançante”, entre as paisagens sonoras e as canções interpretadas ao vivo com *caja chayera*, violão, piano, bandoneon e voz, e na passagem da dramaturgia ao vivo para a cena audiovisual projetada. Seguindo a máxima de Kusch na afirmação de que a “cultura consiste em lograr habitar o mundo” (Kusch, 1975, p. 95) a voz da personagem habita a cena como um corpo simbólico e material que sustenta a enunciação em uma fluente transformação gestual imbuído de danças. Para pensar América, Kusch salientava que era importante voltar na história da América, para assim conhecer a linguagem da cultura popular através do corpo *in loco*; uma cultura não de importação, mas dos comportamentos cerimoniais coerentes com nossos territórios, atrelados aos seus símbolos e costumes; em que os objetos têm um valor de uso e não de troca. No espetáculo didático se retomaram elipticamente os conceitos de *viagem*, de *fagocitação*, de *fedor da América*, e de *corpo* no encontro com os rituais do carnaval andino, do folclore sul-americano e das danças urbanas e portenhas, em uma fusão transformadora.

No trabalho de montagem audiovisual e das coreografias, o povo remete a essa ideia de Kusch que o define como “base energética da especulação filosófica”; e no

²³ Em *La negación en el pensamiento popular* (1975) Kusch afirma que a lógica da negação (do ser) abre a referência para o que está; sem afirmar o que é, mas o que está: está a música, por exemplo, que nada é. A negação se orienta para o que está, e tudo o que é, resulta submerso no estar (Kusch, 2000, p. 656).

esquecimento do povo, dessa energia vital, situa-se o fracasso da filosofia e das artes academicistas, eurocêntricas praticadas em muitas universidades da América. Assim, a filosofia de Kusch contra as formas do *coloniaje* (Kusch, 1975, p. 96) permitiu estabelecer relações entre o noroeste argentino e o nordeste brasileiro; e essas conexões Brasil-Argentina foram exploradas através de conceitos e argumentos criados nos diálogos e monólogos assumidos pela personagem de Kusch, para pensar sujeitos situados em suas *geoculturas*, nas desigualdades desses territórios, enfatizando as lutas e reivindicações sociais de ambas as regiões.

Tabela 2: Desenho dos Figurinos.



Fonte: Estudo de visagismo realizados por Guilherme Manoel Batista Vitor (Bolsista Filomove Vivências Artísticas)

As ações físicas e o trabalho gestual da personagem foram construídas na dicotomia proposta pela obra, entre os homens e mulheres da cidade de Buenos Aires (nas performances de milonga e maxixe, tango e forró) e a vida, saberes, ritos e crenças dos povos andinos do norte argentino (nas performances de carnavalito, zamba, chacarera e coco de roda). A personagem de Kusch, nas cinco entradas em cena concatenadas com performances musicais ao vivo e coreografias, serve-se de recursos como o figurino de homem portenho ou indígena da Puna jujenha, para introduzir transformações e conflitos entre esses mundos: do *pátio dos objetos* e da busca urbana e capitalista por *ser alguém*,

para o *mero estar* e a contemplação ativa enquanto saber viver das culturas andinas. O estudo, desenho e realização do figurino esteve a cargo da equipe de Desenho de Moda da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas.

Processo integrador da pesquisa para a criação intermidial

Na última e quarta etapa (6 meses) realizou-se o processo integrador dos repertórios da pesquisa e da criação intermidial, com cenas de filmes icônicos (como, por exemplo, de Carlos Gardel) musicados ao vivo, com fusão de Hip Hop e interpretado por músicos da cidade de Maceió; consolidando um espetáculo didático e experimental que teve duração de 2 horas e circulou por três palcos diferentes.

Figura 7: Candombe afroargentino.



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Dir. Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

Exemplo dessa integração foi a abertura do espetáculo que seguiu a estética brincalhona e jocosa da **murga uruguaia**. A poesia *Bem-vindo ao pôr do sol* (música autoral), criada e musicada para essa cena, foi cantada ao vivo, sobre *looping* de fragmentos eletrônicos de toques de tambores uruguaios tradicionais e *ruidagens* desenhadas para a coreografia. A performance alude a uma estação de trem imaginada, da qual partiria Rodolfo Kusch na sua viagem; os cantores, com movimentos exagerados

e vestuário carnavalesco, convidam o público a endereçar o olhar para imagens e *ruidagens* projetadas.

O porto de Montevideú, tambores típicos, o Rio de La Plata em Buenos Aires, e como desfecho dramático desopilante, imagens da antiga estação de trem da cidade de Maceió no nordeste do Brasil. Nesse momento, a personagem de Kusch entra em cena e dialoga com o Mestre da murga uruguaia:

R. Kusch: Desculpe, maestro! De onde vocês são?

Mestre: Somos da Murga Uruguaia!

R. Kusch: Nossa, parecem do Carnaval de Veneza em uma estação portenha!

Mestre: O senhor vai entrar nos ensaios?

R. Kusch: Não... eu sou professor... aqui na Universidade de Buenos Aires.

Só passei na Estação para comprar minha passagem de trem lá pra o interior...

Mestre: Desculpe, professor de quê?

R. Kusch: Filosofia.

Mestre: Filosofia? Professor de filosofia, numa estação, indo para o interior...E o que vai buscar lá no interior?

R. Kusch: Algo que falta nesta filosofia de cá.. mas não sei o que é, quando voltar, eu te conto. (Adaptação do texto filosófico para o Roteiro teatral. Cena 1: *A viagem de R. Kusch*)

Outra integração de cenas intermediais esteve baseada na pesquisa sobre candombe afroargentino²⁴. Integrou-se dança afro argentina e afrobrasileira, elementos da história negada dos afrodescendentes na Argentina e a montagem de arquivos audiovisuais.

Na materialidade do ritmo de tambores tocados na mão e nos movimentos sincopados, expressa-se a história dos afrodescendentes que participaram nas guerras de independência; destacando dos batalhões de homens negros, a figura feminina da capitã Maria Remédios del Valle²⁵. Projetaram-se imagens de arquivo, mapas de navegação relativos ao frondoso tráfico negreiro pelo Atlântico e pinturas das batalhas de

²⁴ Vide nossos trabalhos no Dossiê Estamos Aqui (Lopez Gallucci, 2021-2022)

²⁵ Maria Remédios del Valle (1766? - 1847) mulher afrodescendente argentina nascida em Buenos Aires que participa das batalhas contra os ingleses e da independência contra os espanhóis na Bolívia e norte argentino. Após da independência e do seu retorno a Buenos Aires vive uma vida de mendiga até seu reconhecimento oficial e assunção ao grau de sargento-mor da cavalaria, com aposentadoria plena em 1829.

independência, em que a capitã argentina havia participado. Por não existir fotos de Maria del Valle, a montagem fílmica com pinturas aproximativas, abre uma discussão cênica sobre o valor dos arquivos e o problema do apagamento da cultura afrodescendente nesse país²⁶.

Em vários momentos do espetáculo didático, a personagem de Kusch reflete conceitualmente sobre sua metodologia de filosofia de campo e a necessidade de contar novamente a história e produzir registros e arquivos de outros atores sociais e informantes, nunca considerados como fontes primárias, tanto para a filosofia quanto para a história:

R. Kusch: Alguns pensam que sou um antropólogo furtivo, um docente, um dramaturgo. mas, minha grande paixão é a pesquisa em campo. Inspiraram-me o Peru, a Bolívia, o norte argentino, onde busquei algo mais do que dados e teorias acadêmicas que não são nossas. Queria sentir e compreender o que se passava no fundo da América, no pensamento atrelado às culturas populares. E, como acontece em muitos trabalhos de campo, isso muda o pesquisador. Eu queria saber como filosofamos os homens e as mulheres na América Latina enraizados nas nossas paisagens. Acredito que essas vozes me ajudaram a me questionar e me pensar mais americano. Eu não quero ser um autor escondido na história invisível no tempo, os áudios da minha gravadora, as fotos, livros e fichas, elas me farão sobreviver no tempo, meus registros de filosofia em campo falarão por mim (Adaptação do texto filosófico para o Roteiro teatral. Cena 3: *Na América profunda*)

Algumas conclusões: uma odisseia latinoamericana

Dentro da extensão deste artigo tentamos ressaltar que a filosofia de Kusch é testemunho do comprometimento do pesquisador e duplamente pioneira; sua filosofia de

²⁶ Na ausência de arquivos escritos, a abordagem da memória do povo encontra uma via regia na performance; as performances guardam elementos que resistem, como repertórios incorporados, processos conviviais e histórias de transmissão oral (Taylor, 2013, p. 67-68). Taylor destaca que o repertório incorporado e transmitido é uma das principais funções do movimento expressivo e gestual. Após o genocídio da colonização na América, produziram-se reservas mnemônicas através de movimentos padronizados, feitos e lembrados pelo corpo (Taylor apud Roach, 2013, p. 80), associados a valores culturais expressos até atualidade por grupos comunitários. Esses procedimentos colocam (na carência de arquivos) os *repertórios* anacronicamente em pauta, no centro dos Estudos da Performance.

campo antecipou aspectos da antropologia simétrica (Latour, 2013), do perspectivismo ameríndio (De Castro, 2002) e muitas das categorias introduzidas nas pesquisas decoloniais, que têm alcançado, desde o final do século XX, grande visibilidade nos espaços acadêmicos (Ballestrin, 2013; Gómez; Grosfoguel, 2007). Mas Kusch também produziu novas fontes (Tasat, 2020; Fondo Rodolfo Kusch, UNITREF) gestando arquivos que são restos resistentes da oralidade na escuta Kuscheana de narrativas de sujeitos da cultura popular. No mundo pós-colonial, precisou apelar a diversas formas heteróclitas de pesquisa, para além do mercado de consumo e do produtivismo acadêmico do mundo capitalista - “o pátio dos objetos” -, para acessar a vida e as linguagens ancestrais, longe de Buenos Aires, trocando o lunfardo (Gíria portenha) pelo convívio com a cultura aimará. Registrou o pensamento de comunidades sistematicamente apagadas do subcontinente, tradições e performances que guardam crenças, filosofias e memórias incorporadas em rituais, música e danças. A filosofia de Rodolfo Kusch buscou dispositivos de aproximação a essas funções próprias da oralidade e do movimento expressivo no arcabouço social popular andino. Nesse sentido, e apesar de não ter desenvolvido uma filosofia do corpo sistematizada, a metodologia de trabalho de Rodolfo Kusch propõe repensar a imersão em campo e o convívio como fontes de pesquisa filosófica.

Kusch Faz também uma crítica da concepção de cultura como entretenimento e afirma que América é complexa por ser pluricultural. Por isso em *Tecnologia e Cultura* afirma, “penso que nosso problema americano não consiste em que nossa realidade seja indômita, mas no fato de que não temos formas de pensamento para compreendê-la” (Kusch, 1973, p. 93) [tradução nossa]. Lançando, assim, um horizonte inacabado como tarefa para a filosofia futura que tomamos como paradigma no nosso processo integrador de pesquisa e criação intermedial.

R. Kusch: Esta tem sido a minha odisséia, pela qual estou totalmente transformado. Minha filosofia não buscou criar axiomas o consolidar um tratado. Parece-se mais com um mar de sertões, de questionamentos sobre as formas do pensamento da nossa América, como afirmava Martí. Não tampei meus ouvidos perante o canto das nossas sereias que questionavam: quem somos nós americanos. A minha obra chega humildemente a vocês como um caminho, nas pegadas desta odisséia latino-americana... (Adaptação do texto filosófico para o Roteiro teatral. Cena Final: *Uma odisséia latinoamericana*)

O projeto *Estação Latinoamericana: Homenagem a Rodolfo Kusch*, na proposição de uma prática filosófica como pesquisa, mostrou que, o estudo da filosofia da cultura de Rodolfo Kusch na sua riqueza metodológica e conceitual, possibilitou uma aproximação inovadora e plural da nossa América. À pergunta sobre como abordar, na atualidade acadêmica, filosofias advindas da cultura popular, a experimentação intermedial nos proveu de uma resolução coerente aportando modelos de abordagens desses campos transfronteiriços em que se fusionaram, adaptaram e transmidializaram as linguagens artísticas e tecnológicas dos cinco vetores propostos para o espetáculo didático. A dinâmica aplicada da filosofia-performance facilitou o processo de imersão cultural integrando o estudo da obra filosófica e os gêneros performativos latino-americanos sem impor relações de subalternidade epistêmica.

Um dos principais problemas do método de pesquisa performativa, principalmente no trabalho com investigações baseadas em artes, isto é, no campo do contingente, recai na formalização e explanação objetiva de resultados, pois eles dependem de processos improvisacionais corporais e na interação - as vezes aleatórias - com as novas tecnologias. Outro problema apontado remete à dificuldade que as equipes interdisciplinares manifestam à hora de avaliar suas produções e processos por serem tão heterogêneos e estarem compostos por diversas malhas criativas de textos-mídia.

Figura 8. Estação Latinoamericana. Teatro Deorodo. Maceió, Alagoas.



Fonte: Espetáculo Estação Latinoamericana. Dir. Natacha Muriel. Fotografia Marcelo Domini

A inovação materializada na transposição do ensaio filosófico para outros textos-mídia, como foram o texto audiovisual, coreográfico, musical e teatral, foi possível como interpolação metodológica, apelando à transmídiação e à fusão dentro de um horizonte didático de traduzibilidade da obra Kuschiana, priorizando sempre a formação e o aspecto relacional dos pesquisadores-artistas participantes.

Para explicar os resultados desta pesquisa retomamos os diários de campo, os registros audiovisuais dos ensaios, o registro audiovisual do espetáculo e das rodas de conversa, cuja análise evidenciou que o sucesso do projeto esteve associado diversos fatores: a) à aplicação prolongada (24 meses) das dinâmicas corporais; b) ao nivelamento, aprofundamento filosófico, *geocultural* e conceitual realizado durante cada a etapa de transmissão; c) ao engajamento dos participantes e à capacidade do grupo de realizar ajustes diante dos desafios colocados na criação intermedial e, e) ao apoio institucional e estadual recebido por parte da Pró-reitora de Extensão (Proex, UFAL), do Consulado da República Argentina em Recife e da Fundação de Pesquisa do Estado de Alagoas (FUNDEPES). Ponderamos, em termos filosóficos, que a pesquisa foi bem-sucedida, porque ativou metodologias de cocriação simétricas e contra hegemônicas, análises conceituais, exercícios rítmicos, mapeamentos corporais subjetivos para a análise coreológica e permitiu incorporar saberes e técnicas e saberes do popular de maneira reflexiva.

A pesquisa baseada em artes revelou, na incorporação da filosofia da cultura de Rodolfo Kusch, uma inovação no campo dos estúdios intermediais; incorporando nos procedimentos da adaptação, das fusões performativas, das mixagens musicais, coreográficas e audiovisuais o texto-mídia do ensaio filosófico; a argumentação filosófica aplicada possibilitou criar novos significados possíveis na (trans)formação de pesquisadores-artistas e docentes em perspectiva crítica, interdisciplinar, emancipadora e latino-americana.

Referências

ANDRADE, M. de. **Os cocos** (Organizado por O. Alvarenga) B. H.: Itatiaia, 2002.

ARICO, H. “Carnavalito”. **Danzas argentinas I e II**. Buenos Aires: Matias, 1996.

BAKHTIN, M. M. **The Dialogical Imagination**. Trad. C. Emerson e M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 259-422.

BALLESTRIN, L. A. Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** 11, 8/ 2013.

AUSTIN J. L. **Quando dizer é fazer**. Trad. D. M. Filho. P. Alegre: Artes Médicas, 1962.

BÉHAGUE, G. "Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping." **Latin American Music Review**, vol. 21, nº 1, 2000, University of Texas Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i231932>, Acesso em 01/07/2023.

BIÃO, A.; GREINER, C. (Org.). **Etnocologia**. S. P.: Annablume, 1999.

BUTLER, J. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"**. N.Y: Routledge, 1993.

CAMARGO, R. **Performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Narrativas ficcionais e escritas da história. S. P.: Hucitec, 2013.

CASCUDO, L. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11 edição. RJ.: Global, 2002.

CITRO, S. **Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica**. Bs. As: Biblos, 2009.

COELHO, J. L. L. Motrizes culturais do ritual cena contemporânea. **Karpa**, n. 10, 2017.

CLÜVER, C. Intermedialidade. In: VENEROSO, M. do C. F.; PIMENTEL, L. G. **Pós: Revista do PPGArtes da UFMG**, Belo Horizonte, v.1, n.2, 2011. p. 8-23, 2011.

DURANTE, B.; BELLOSO, W. **Danzas folklóricas argentinas**. Método para la enseñanza de las danzas folklóricas argentinas: su coreografía y su música. Ed. J. Korn. Buenos Aires, 1965.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão Freudiana**. RJ: Dumará, 2001.

DINZEL, R. **El tango, una danza**. Esa ansiosa búsqueda de la libertad. Bs. As.: Corregidor, 2011.

DINZEL, R. **El tango, una danza**. La improvisación. Bs. As.: Corregidor, 2012.

DUSSEL, E. **Introducción a la filosofía de la liberación**. Bogotá: N. América, 1988.

EDER, Jens. "Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies". In: HASSLER-FOREST, Dan; NICKLAS, Pascal (org.). **The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology**. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 66-81.

ESTAÇÃO LATINOAMERICANA. HOMENAGEM A RODOLFO KUCH. Galeria de imagens <https://photos.app.goo.gl/LFVLqgFFnCMUMWBr8> e Website:

<https://natachalopezgallucci.com/estacaolatinoamericana/> Processo de Criação do Espetáculo, 2022-2023.

FERNANDES, C. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. **Anais do VIII Congresso Abrace**. BH: UFMG, 2014.

FONDO R. KUSCH. Unitref, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: "<https://archivobiblioteca.untref.edu.ar/index.php/fondo-rodolfo-Kusch:isad>" de **Biblioteca UNTREF**. Acesso em 20 de mar 2022

GERGEN, K.; GERGEN, M. The Performative Movement in Social Science. In: LEAVE, P. **Handbook of Arts-Based Research**, 2018, p. 54-67.

GREINER, C. KATZ, H. (Org.) **Arte & Cognição**. Corpomídia, política e educação. sp: Annablume Editora, 2015.

GUBER, R. **La etnografía, método, campo y reflexividad**. Bogotá: Norma, 2001.

HASEMAN, B. C. A Manifesto for performative research. In: **Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources**, 2006, p. 98–106.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

KARA, H. **Creative research methods in the social sciences: A practical guide**. Bristol, UK: Policy Press, 2015.

KIRKKOPELTO, E. **For what do we need performance philosophy?** Performance Philosophy, Guildford, v. 1, 2015.

KUSCH, G. R. **Geocultura del hombre americano**. Bs. As.: F. M Gambeiro, 1976.

KUSCH, G. R. **Obras Completas I**. Rosario: Fundación Ross, 2003.

KUSCH, G. R. **Obras Completas II**. Rosario: Fundación Ross, 2000.

KUSCH, G. R. “Anotaciones para una estética de lo americano”. In: KUSCH, G. Rodolfo. **Obras Completas IV**. Rosario: Fundación Ross, 2003, p. 779-812.

MIRANDA, J. M.; AVENDAÑO, V.; TASAT, J. A. (Orgs.). **Rodolfo Kusch. Geocultura de un hombre americano**. Chile: Editorial Universidad de La Serena, 2020.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. “O encontro da enunciação filosófica na nossa América: Geocultura e corporalidade em Günther Rodolfo Kusch”. Rev. **Pensando** v. 15 n. 36 (2024): Dossiê Filosofar no Sul: Problemáticas políticas, institucionais e éticas. Disponível em <https://periodicos.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/6033/4942> Acesso: 10/12/2024. <https://doi.org/10.26694/pensando.voll5i36.6033>

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. (org.) **Estamos aqui: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil-Argentina**, Volume 1. Português – Castelhana, Juazeiro do Norte:

Universidade Federal do Cariri, 2021. ISBN: 978-65-88329-18-4. Disponível em: <https://sites.ufca.edu.br/ebooks/wp-content/uploads/sites/22/2021/06/E-book-Estamos-aqui-Versao-FInal.pdf> Acesso: 01/07/2023.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. (org.) **Estamos aqui: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil-Argentina, Volume 2.** Português – Castelhana, Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2022. ISBN 978-65-88329-32- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Disponível em: <https://ebooks.ufca.edu.br/catalogo/estamos-aqui-debates-afrolatinoamericanos-em-perspectiva-brasil-argentina-volume-2/stamos> Acesso: 01/07/2023.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Cinema, corpo e filosofia: contribuições para o estudo das performances no cinema argentino.** (Tese de Doutorado) Instituto de Artes, UNICAMP, 2014. Disponível em: [Cinema, corpo e filosofia : contribuições para o estudo das performances no cinema argentino- FUNARTE Digital](#). Acesso 02/08/2023.

NEALON, Jeffrey T. **Fates of the Performative.** From the linguistic turn to the new materialism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts.** Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Londres: Royal Central School of Speech and Drama, 2013.

PANQUETTE, J.; BÉRUBE, J. **The contingencies of an academic field: Arts Management Research in Canada 2023** in: Yuha Jung (ed.), Neville Vakharia (ed.), Marilena Vecco (ed.) *The Oxford Handbook of Arts and Cultural Management*, 2022.

QUIJANO, Aníbal. **Modernidad, identidad y utopía en América Latina.** Lima: Sociedad y Política, 1988.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.** B. H.: UFMG, 2012. p. 15-45.

RIVERA CUSICANQUI, Sílvia. **Ch’ixinakax Utiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SAID, Edward. **Orientalism.** New York: Vintage, 1979.

SÁNCHEZ, N. M. **El carnaval antiguo y el carnavalito moderno documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca, Jujuy.** Instituto de investigación musicológica “Carlos Vega”. Buenos Aires: Educa, 2018.

SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction.** New York: Routledge, 2002.

SPIVAK, G. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L(eds.), **Marxism and the Interpretation of Culture.** Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 271–313.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis nº 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.

TASAT, A.; PÉREZ, J. **Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch**. Buenos Aires: Monada Nómada, 2020.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

VEGA, Carlos. Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. In: **Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"**, n. 1, 1977.

VILELA, A. **Coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. Maceió: Edufal. Museu Theo Brandao, 1980.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

YUPANQUI, Atahualpa. **Duerme negrito** (Canção das Antilhas. Recopilação de músicas latinoamericanas) Lp 78 rpm single Melodias e Danças Argentinas – 5002, Argentina, 1949.

ZOPPI-FONTANA, Mónica G. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, B. **Bakhtin - dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2005. p. 108-118.

Agradecimentos

À Equipe do Grupo *FiloMove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina*, ICHCA, UFAL.

À PROEX Pró-Reitoria de Extensão da UFAL (Edital *Vivências Artísticas*).

Ao Curso Técnico em Produção de Moda da Escola Técnica de Artes da UFAL.

Aos músicos Alberto Cabañas, Joel Tortul, Martin Lima e Grupo Verdinhos.

A Leandro Drivet e Lucía Pérez. Bolsistas Raices, Conicet Argentina (2022) no ICHCA, UFAL.

À FUNDEPES Fundação de Pesquisa do Estado de Alagoas.

À DITEAL Diretoria de Teatros de Alagoas e equipe do Teatro Deodoro, Maceió.

À Equipe do Teatro Gustavo Leite, Maceió.

À Comissão da 10º Bienal do Livro de Alagoas.

À Excelentíssima Cônsul Julieta María Celeste Grande e ao Consulado da República Argentina em Recife.

Mestra de Cerimonia Profa. Dra. Noemi Loureiro.