

Corpo-identidades Guaiecas: pesquisa artística e performance antifascista

Guaiecas body identities:
artistic research and anti-fascist performance

Leandro Maia¹

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

leandromaia.ufpel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0825-2088>

Maria Fonseca Falkembach²

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

mariafonsecafalkembachufpel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5647-4825>

Submetido em 10/03/2025

Aprovado em 14/07/2025



Resumo

A interface entre música e movimento é abordada através da pesquisa artística “corpo-identidades guaiepecas”, envolvendo a canção popular e a composição coreográfica com vista à performance ao vivo e ao audiovisual. A investigação artística ocorre na prática colaborativa entre dois pesquisadores, um intérprete e compositor de canção popular e uma bailarina compositora de coreografia de dança contemporânea. A interação entre as linguagens revela estratégias, operações e elementos dos processos criativos não percebidos isoladamente. Assim, os artistas observam seus próprios processos e percebem os saberes orais e corporais inscritos em suas práticas. Além da reflexão sobre os processos em si, existe a intencionalidade e a busca por uma poética contracolonial e antifascista que possibilite repensar práticas na universidade que promovam a ampliação dos campos de conhecimento em nível glocal.

Palavras-chave: pesquisa artística; processos criativos; canção popular; performance antifascista

Abstract

“Stray-Dog body-identities” consists of artistic research which explores the interface between music and movement through popular song and choreographic composition with the aim of producing live performance and audiovisual content. This investigation takes place in the collaborative practice between two researchers, a performer and composer of popular song and a contemporary dance choreography composer. The interaction between these languages reveals strategies, operations and elements of the creative processes not perceived by itself in isolation. Thus, the artists observe their own processes and perceive the oral and corporal knowledge inscribed in their practices. In addition to the reflection on the processes themselves, there is intentionality and search for countercolonial and antifascist poetics that allow to rethink practices in the university promoting the expansion of fields of knowledge at a glocal level.

Keywords: artistic research; creative processes; popular song; antifascist performance

Guaiepecas

O espetáculo *Corpos-Identidades Guaiepecas*, apresentado sob a forma de Recital-Comunicação no Congresso Regional/Internacional de Práticas Musicais - IV Ciclo Música e Movimento - Projeções Sonoras da Udesc - apresenta resultados da interação criativa entre compositor-intérprete e bailarina-coreógrafa através do conjunto de canções concebidas em parceria artística envolvendo performance musical e cênica. O trabalho evidencia retroalimentações criativas através da exploração de processos, leituras e diálogos com a literatura, o audiovisual, outras artes e linguagens. Dois pesquisadores interagem por meio de seus projetos de pesquisa - “Produção e políticas culturais” e “Produção do corpo-sujeito em práticas cênicas” -, desenvolvidos junto ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tais pesquisas dialogam intensamente com os conceitos de pesquisa artística e prática como pesquisa que, por sua vez, pretendem englobar diversas denominações nas mais variadas partes do mundo, dentre elas *artistic research*, *practical research*, *investigación artística*, *practice as research*, *investigación-creación*, *arts-based research*, *recherche-créacion*, dentre outras variantes.

Algumas perspectivas comuns movem ambos os investigadores em seus processos colaborativos: a natureza prática das áreas envolvidas nesta investigação e o resgate dos conhecimentos tácitos articulados aos saberes acadêmicos. No âmbito da prática artística, sobretudo da música popular e da dança contemporânea, reconhecer o conhecimento prático como elemento intrínseco ao fazer musical e aos saberes do corpo possui grande potencial

¹ Cantor e compositor. Professor do Centro de Artes da UFPel, é ativista cultural e pesquisador PhD em Música pela Bath Spa University (Reino Unido), Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS) e Licenciado em Música (UFRGS). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Produção e Políticas Culturais e da Agência de Indústria Criativa e Mobilização Social (UFPel). Atua na graduação e junto ao PPGArtes UFPel. Vencedor do Prêmio Ibermúsicas de Composición de Canción Popular concedido pela Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI). Recebeu cinco Prêmio Açorianos de Música (Grupo MPB/Café Acústico, 1999 e 2000), Revelação (disco Palavreiro, 2008), Melhor Disco Infantil (Mandinho, 2012) e Melhor Intérprete MPB (disco Suíte Maria Bonita e Outras Veredas, 2014), além de indicações como compositor (Suíte), espetáculo (Suíte e Mandinho) e disco (Suíte). Também recebeu dois Prêmios Brasil-Sul de Música como melhor álbum e intérprete (Mandinho).

² Artista e professora do Curso de Dança – Licenciatura da UFPel. Doutora em Educação (UFRGS). Mestre em Teatro (Udesc). Graduada em Artes Cênicas (UFRGS). De 1996 a 2008, atuou como bailarina e atriz em Porto Alegre, em diversos trabalhos cênicos. Radicada em Pelotas desde 2009, quando fundou o Tatá – Núcleo de Dança-Teatro, no qual atua como coordenadora, coreógrafa, dramaturga, diretora e desenvolve pesquisa que articula as artes da cena e a educação. Nos últimos anos, seus trabalhos artísticos, em colaboração com diferentes artistas, nos quais atua em diversas funções (direção, dramaturga, atriz, bailarina, coreógrafa, performer), têm diferentes formatos: dança, teatro, show, performance, websérie e audiovisual. É autora de livros e artigos na área das artes da cena, em articulação com a educação e atualmente circula com o espetáculo BITCH, com direção de Alexandra Dias.

contracolonial e problematizador. Desta forma, autores como Ailton Krenak e Nego Bispo vem alertando sobre as práticas e vivências como elementos essenciais das propostas contracoloniais:

Como um complemento às propostas decoloniais que se baseavam no diagnóstico de lógicas eurocêntricas e no resgate de conhecimentos subalternizados, a atitude contracolonial centra-se na prática e nas vivências, “é uma forma de defender territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida. Nesse sentido, a oralidade é valorizada, já que traz às formações nas universidades questionamentos e saberes que ainda não estão nos livros” (Santos apud Abud, 2023). (GONZÁLES et al, 2024, p. 9)

Neste sentido, a oralidade não se encontra presente somente através das palavras das canções, mas sobretudo através de “tecnologia de pensamento”, uma forma de refletir e produzir saberes que se distinguem da lógica linear da escritura letrada, conforme estudado profundamente por ONG (2002). Autores como Lars Lilliestam (LILLIESTAM, 1996) descrevem a música popular como ‘oralidade’ em oposição ao conceito de ‘centralidade notacional’ (TAGG, 1979, p. 28). A oralidade e a escrita constituem, assim, sistemas de articulação do pensamento que têm suas particularidades distintas. Enquanto a escrita musical, predominante nas culturas ocidentais, favorecia um pensamento linear, preciso e sequencial - ainda que polifônico -, a oralidade tende a se desenvolver por repetição, discursos cíclicos e pensamento lateral, sendo subjetiva e dependente de um contexto de enunciação. A oralidade é construída, assim, a partir de ‘fórmulas’ pré-estabelecidas (LORD, 1971). Em outras palavras, são padrões que permitem que ‘estruturas estruturantes’ (BOURDIEU, 1996) criem novas codificações. Estas reflexões permeiam o presente estudo, demonstrado na prática sob a forma de apresentação artística.

“Guaiepeca: uma ilusão autobiográfica” consiste no espetáculo que celebra o lançamento do LP homônimo, realizado através de financiamento coletivo pela plataforma Catarse entre 2022 e 2023. Vinculado também ao documentário “Paisagens - o filme”, o trabalho apresenta olhares sobre o Brasil e o Sul Global sob a perspectiva das identidades culturais. Com direção cênica e colaboração investigativa de Maria Falkembach, Leandro atua com voz, violão e piano, em formato solo, mas também é acompanhado de parceiros do disco em diversas ocasiões desde sua estreia. O espetáculo já circulou no Brasil e no exterior, passando pelos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Piauí, além de apresentações em países como Costa Rica e Reino Unido. O trabalho dialoga com a tese “Poetics of Song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music” (MAIA, 2019), realizada na Bath Spa University, no Reino Unido.

A palavra "Guaiepeca", de origem indígena, é o designativo sulista para "vira-lata". Conforme Aldyr Schlee, em seu "Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Riograndense", trata-se de um "cusco, cachorrinho, cachorro de pequeno tamanho e de raça indefinida" (SCHLEE, 2019, p. 493). O repertório se realiza através de uma perspectiva "glocal", termo que articula os entrecruzamentos entre contextos globais e interesses locais característicos da contemporaneidade, sobretudo na ambiguidade de termos como "autenticidade" e "reprodução" no campo da música popular (OJALA e VÄKEVÄ, 2015, p. 90). Desta forma, global e local se articulam no espetáculo através de paisagens, histórias de vida e personagens ligados à irreverente matriz que Maia estabelece como sua linha de ancestralidade. Entram nesta linhagem-listagem personagens homenageados como Barão de Itararé (Aparício Torelly, 1895-1971), irreverente jornalista pai do cartunismo brasileiro, Dona Conceição dos Mil Sambas (1930-), matriarca do samba pelotense; o "rei do calypso" Walter Gavitt Ferguson (1919-2023) e o cancionista guanacasteco Max Goldenberg Guevara (1948-), estes dois últimos da Costa Rica.

Na busca pelo diálogo com o realismo fantástico e suas implicações no cancionário latino-americano, mencionamos a canção "Milagres do Barão de Itararé", composta para o Prêmio Ibermúsicas de Composição de Canção Popular, música integrante do repertório de Guaiepeca. Dedicada ao jornalista Aparício Torelly, a peça é composta a partir da manipulação do primeiro compasso do Prelúdio Nº 2 para violão, de Heitor Villa-Lobos, num processo de canibalização de gestos musicais e sampleamento analógico (recorde e looping) do acorde de mi maior com sétima, respeitando o arpejo original. A alteração buscou aproximar a peça de Villa-Lobos, originalmente uma alusão ao choro, ao blues, adaptando também o acompanhamento, permitindo que o texto cantado desenvolva sua narrativa na forma de canção popular. Cabe destacar que os processos de elaboração foram tão intensos que a gravação no LP subtraiu o próprio violão e a referência direta a Villa-Lobos, sendo interpretada apenas com voz e contrabaixo gravados em take simultâneo junto ao contrabaixista João Marcos "Negrinho" Martins.³

A letra articula a saga imaginária do Barão como um santo, resgatando algumas de suas célebres frases, indicadas com asterisco abaixo (*) - em boa parte reinventadas, atualizadas e problematizadas.

³ Os áudios de Guaiepeca: uma ilusão autobiográfica podem ser acessados livremente em <https://www.leandromaia.com.br/media/guaipeca>. A faixa não está disponibilizada em plataformas de streaming intencionalmente.

*Milagres do Barão de Itararé
(para Aparício Torelly/ Aporelly)*

*Teu tempo é timing
Meu tempo é "tá" em ti
É tempo e tá que tá
No tique-taque
Teu tempo é timing
Meu tempo é "tá" em ti
É tempo e vai-e-vem
É tempo e vibe*

*Barão fez um milagre
E todo mundo adorou
Se o tempo todo é timing
Meu tempo é teu, meu amor*

*Santo Apporelly ensina o jogo
"O apostolado é o lado oposto"*
Disse Apporelly, e isso é fato,
"O mundo é redondo, mas está ficando chato"*
Barão teve um insight
sem perder tempo falou:
"Diga-me com quem andas que eu te digo se eu vou"**

*Se o tempo todo passa, é passa-tempo
Se o tempo todo para, é paraíso
Se o tempo passa ou pára
É para isso que eu vim*

*O Santo Padre na Santa Ceia
Deu Santo Daime de sobremesa
Foi tiro e queda, epifania
E cada santo com sua mania
Barão fez um milagre até o tempo parou
E foi um sacrilégio e muita gente beijou*

*Se o tempo todo passa
É passa-tempo
Se o tempo todo para é paraíso
Se o tempo passa ou para*

É para isso que eu vim

*Santo Apporelly que não se escapa
Já tomou um mate com novo Papa
E o tempo muda e não é pouco
Se o papa era pop agora é um gaúcho mucho loco*

*Barão faz seu milagre e até o tempo mudou
De onde menos se espera um novo tempo chegou*

*Se o tempo é tiro e queda aceita o risco
Se o tempo é ferro e fogo Papa Francisco
Se o tempo é tua casa quero fazer um puxadinho
Se o tempo todo passa é passa-tempo
Se o tempo todo para é paraíso
Se o tempo passa ou para
É para isso que eu vim*

*Teu tempo é timing
Meu tempo é tá em ti
É tempo e tá que tá
No tique-taque
Teu tempo é timing
Meu tempo é tá em ti
O tempo vai-e-vem
É tempo e vibe*

*Barão fez um milagre
Até o tempo parar
“Se homem é um bicho que fala
É a mulher que ensinar a falar”**

*Santo Apporelly então questiona o ideário:
“Se o homem é um animal que pensa, a mulher pensa o contrário”**

*E teve um outro insight e abriu mais uma ceva:
“Só o que se leva da vida
É a vida que se leva”**

Milagres do Barão de Itararé e o álbum Guaiepeca: uma ilusão autobiográfica foram considerados pelo jornalista e crítico musical Juarez Fonseca como “a melhor ‘coisa’ que ouviu

sobre os dias que correm, vistos ao mesmo tempo por dentro e de fora” (FONSECA, jornal Zero Hora, 29/09/2023). O destaque à canção em sua relação aos tempos atuais representa uma importante legitimação em jornal de grande circulação, vinculada a uma produção independente ligada à uma pesquisa artística acadêmica. No âmbito da performance ao vivo, a canção foi potencializada pela direção cênica de Maria Falkembach e pelo acompanhamento do músico Negrinho Martins, deixando o corpo do cantautor livre para a interpretação da canção e incorporação do personagem. Na Figura 1 é possível visualizar a expressividade da canção que abre o concerto em seu formato atual.

Figura 1 - Leandro Maia e João Marcos - cena de “Milagres do Barão de Itararé”, julho de 2024, em Blumenau/SC.



Fonte: Festival Arte Para Todos. Teatro Carlos Gomes (2024). Crédito: Sabrina Marthendal

O papel de Aparício Torelly, o Barão de Itararé, é central em “Guaiepeca: uma ilusão autobiográfica”. Isto ocorre porque sua personalidade sintetiza vários componentes norteadores do “*guaiequismo*”: a crítica social por meio do humor; a irreverência com as relações de poder, sobretudo governantes e o clero; a biografia nebulosa e as informações ambíguas sobre seu nascimento - registrado em Rio Grande/RS, nascido em local impreciso na fronteira entre o Brasil e o Uruguai enquanto a família deslocava-se ao bordo de uma diligência. Sobre o aspecto autobiográfico de *Guaiepeca*, cabe destacar a referência a Pierre Bourdieu (1930-2002), em seu escrito sobre *a ilusão biográfica*:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos (...) é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 2006, p. 189-190).

Eis porque os testemunhos autobiográficos e depoimentos, conforme presentes neste trabalho, assumidamente flertam com a ficção, no sentido de memória inventada, permeada por poéticas do absurdo e pensamentos mágicos e fantásticos que assumem a ilusão narrativa desde o

início do processo criativo. O projeto Guaiepeca busca descrever uma trajetória independente e errante entre diversos suportes musicais e modos de produção que transitaram pelo vinil, pela fita cassete, pelo CD, o MP3 e plataformas de streaming. Maia integra uma geração que completou quarenta anos de idade em meio à derrocada do mercado fonográfico, da concentração da indústria musical e do fechamento de emissoras de rádio e televisão, públicas e privadas. A jornalista e pesquisadora Kátia Suman nos alerta sobre a concentração da indústria musical atual, em que um conglomerado de apenas três majors - Universal, Warner e Sony - controla mais de 90% do mercado fonográfico (SUMAN, 2016). A expressão guaiepeca busca traduzir a resistência e a resiliência de cancionistas independentes que persistem no seu fazer criativo, adaptando-se e deslocando-se entre tempos e espaços diversos. Trata-se da vira-latinice problematizando o complexo de vira-lata, conforme preconizado pejorativamente.

Nelson Rodrigues inventou a expressão “complexo de vira-lata” num contexto específico, o da viagem da seleção brasileira para a disputa da copa do mundo de 1958, na Suécia. Na crônica em que inventa a expressão, o autor declara que o sentimento do brasileiro, em relação àquela copa, oscilava entre o pessimismo e a esperança (Rodrigues, 1993, p. 51), e que a causa desse comportamento estaria no tal complexo. Diz ele: “por ‘complexo de vira-latas’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo” (idem). (SOUZA, 2013, p. 2).

Sobre o conceito de “vira-latino”, aprofunda-se a discussão num ensaio publicado na revista Parêntese, Jornal Matinal de Porto Alegre (MAIA, 2023b). A “vira-latinice” guaiepeca contracoloniza, ao mesmo tempo em que problematiza identidades e estereótipos sabidos como ilusórios. Considerando-se um trabalho realizado no estado do Rio Grande do Sul, última fronteira do país com os vizinhos platinos, não se pode estar imune aos conflitos culturais pertinentes ao regionalismo gaúcho, sobretudo a “tradição inventada” (HOBSBAWN e RANGER, 1992) relacionada aos mitos fundadores do dito gauchismo, perpetuados pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Entre outras razões, a imagem do gaúcho foi estereotipada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) como um reflexo do sentimento de isolamento, engendrando uma memória seletiva, idealizando lugares de honra, masculinidade e liberdade e habitando uma vida campesina e bucólica onde indígenas livres, africanos corajosos e europeus abolicionistas supostamente viveriam sem conflitos, escravização ou genocídio. Trata-se de um mito fundacional que se refere à Revolução Farroupilha (1835-1845), na qual fazendeiros rebeldes instituíram com seus exércitos mestiços uma república independente contra o sistema imperial. A *guaiepequice sul generis* busca problematizar esta identidade construída com base em uma tradição inventada, mas que se impõe

muitas vezes como inquestionável e autêntica. Para o vira-latino guaiepeca, fronteiras existem e não são meras barreiras ou divisórias: são superfícies de contato.

No que se refere à criação, os processos envolvem compartilhamentos de motivos (SMITH-AUTARD, 2004), matrizes corporais (RETRATO, 2015), gestos musicais (MIDDLETON, 2000) e atitudes (LABAN, 1990) que integram arcabouços conceituais e práticos na perspectiva dos estudos da performance de Schechner, da pesquisa da prática artística (LOPEZ-CANO e OPAZO, 2014), da autoetnografia (FORTIN, 2009) e da teoria da prática de Pierre Bourdieu (1977; 1993). Desta forma, os corpos em ação materializam dispositivos criativos do habitus (BOURDIEU, 1993; MAIA, 2019) e comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2011) na busca pela criação de performance em conexão e escuta do outro. Assim, articulam-se distintos referenciais de modo a evidenciar a forma como pesquisadora e pesquisador contaminam a pesquisa um do outro ao colocar em diálogo arcabouços conceituais de cada prática artística em si, mantendo a integridade da estrutura conceitual de cada campo do conhecimento.

A noção de comportamento restaurado é utilizada nos estudos da performance para definir eventos, ações e comportamentos sociais como “conduta realizada duas vezes” (SCHECHNER, 2011, p. 37). Assim, a conduta que se restaura, se retoma e se atualiza, é também estabelecida por convenções estéticas, mas também é mais ampla do que isso. A conduta restaurada é traço da coletividade, pois somente existe no presente, no momento de sua realização e, portanto, de transmissão, memorização e rememoração. É material, é a materialidade do “como” uma ação é feita: é movimento corporal, é gesto, é postura, é som produzido corporalmente, é voz, é entonação, é cadência, é o modo do corpo usar instrumentos, figurinos, máscaras. É o modo dos corpos, em interação, colocar esses materiais em vida. Na atualização, no presente, existem rearranjos e deslocamentos:

sequências de conduta podem reordenar-se ou reconstruir-se e são independentes dos sistemas causais (sociais, psicológicos, tecnológicos) que lhes originaram. [...] A fonte da conduta pode perder-se, ignorar-se ou contradizer-se (mesmo quando aparentemente está sendo honrada e observada) (SCHECHNER, 2011, p. 35).

Nem sempre se sabe de onde e de quando se origina tal comportamento. Entendemos esses comportamentos tal como Leda Maria Martins descreve os conhecimentos culturais incorporados, “saberes de várias ordens [que] se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano” (MARTINS, 2021, p. 21). O lugar da conduta é o corpo em vida e, assim, a cada

atualização, quando há busca pela criação, pela improvisação, por permitir que o corpo seja o lugar de novos arranjos, a complexidade de rearranjos e deslocamentos é imensa. Essa complexidade que se transmite, que é percebida, coletivizada são saberes da dimensão da corporeidade.

A noção de conduta restaurada, própria do campo da performance, contribui para a ampliação da noção de oralidade como articulação de pensamento que se materializa também em movimento corporal - em coreografia, em dança. Conforme Leda Maria Martins:

Clivado de descontinuidade, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. (MARTINS, 2021 p. 80).

A relação entre memória e corporeidade, assim como a inter-relação entre performatividade e oralidade, é apresentada também em outros autores e perspectivas. Pierre Bourdieu, por exemplo, utiliza o termo *Hexis* para designar “a dimensão relativa ao aprendizado e internalização de um conjunto de maneiras de se relacionar com o próprio corpo” (SUFICIER et al, 2021, p. 899). Walter Ong, por sua vez, destaca que “a memória oral difere significativamente da memória textual, pois a memória oral tem um alto componente somático” (Ong, 2002, p. 65-66, tradução nossa). Em outras palavras, poderíamos compreender que os componentes somáticos e sinestésicos constituem-se em elementos fundamentais para a realização de processos criativos com base em culturas orais.

Ao criar o conceito de oralitura, Martins exalta a importância de saberes e cosmovisões reprimidos pelo processo de colonização. Segundo a autora, oralitura designa “alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico” (2021, p. 41). Quando falamos em conduta restaurada na performance do Guaiepeca, estamos tratando desses saberes corporificados, por vezes inviabilizados por processos coloniais, que se tecem em diálogo corporal, em cena.

Assim, o reconhecimento do comportamento da atriz-coreógrafa pelo cancionista-intérprete (e vice-versa) busca reiterar a gama de saberes envolvidos em cada trecho, em cada gesto (corporal ou musical), visando gerar profusão de fluxo de percepções e o compartilhamento dessa conexão entre os criadores com o público.

Concebida entre 2015 e 2019 como performance antifascista resultante de reflexões sobre identidade, gênero, raça e sociedade, os trabalhos derivam da pesquisa de doutorado "Poetics of

Song: songwriting habitus in the creative processes of Brazilian music" de Leandro Maia (2019), e da pesquisa "Dramaturgias do Corpo" de Maria Falkembach (2005), ampliada para a compreensão da formação do corpo-performer antifascista.

A performance busca, mais que denunciar a atitude fascista, formar uma atitude que é oposta à primeira: "almeja produzir um sujeito (corpo-sujeito cênico/performer antifascista) e um objeto (visível na prática desse sujeito) composto de elementos que implicam constante mobilidade: *Escuta, Entre, o Outro, Corpo coletivo e Incerteza*" (FALKEMBACH, 2021, p. 56).

Na descrição que Marcia Tiburi (2015, p. 27) faz do fascista, encontro a antítese das categorias que identifiquei como elementos constitutivos do corpo-sujeito cênico/performer que almejamos em nossas práticas: "Alguém que não se dispõe a escutar", logo, o oposto do que buscamos quando evidenciamos a *Escuta*. "Alguém que não fala para dialogar, mas apenas para mandar e dominar", portanto, o oposto do que buscamos quando damos foco para o *Entre* ou quando propomos um *Corpo Coletivo*. "Alguém que se tornou o sacerdote das verdades de sua vida e das vidas alheias", ou seja, o oposto do que buscamos ao construir processos na *Incerteza*. "Alguém que sabe tudo e está fechado para o outro", absolutamente o oposto do que almejamos quando enfatizamos a abertura ao *Outro* (FALKEMBACH, 2021, p. 55)⁴.

A presença desses elementos está nas operações do modo de compor da obra e também fortalece o caráter relacional e improvisacional de cada apresentação. Assim, proporciona a construção de experiência coletiva com o público, numa atitude antifascista, conforme iremos desenvolver a seguir.

O infinito e além de uma canção

A canção *Infinito e Além* apresenta a contradição entre o amor idealizado e o amor cotidiano. O amor idealizado não tem medida enquanto o amor cotidiano, de carne e osso, se faz no infinito de cada instante. A ideia de recomeço está tanto na música quanto na letra, que também celebra a amada, apelidada na infância como Ia, através da repetição das vogais "i" e "a", materializadas assim como elemento composicional no processo de acronomização de "infinito" e "além". A composição coreográfica tem inspiração no tipo de movimento de filmes musicais, que mesclam o jazz dance, sapateado e ações cotidianas. Para materializar a ideia de amor da canção, a coreografia trabalha em duas camadas de operações que se articulam. Primeiramente, na desconstrução dos

⁴ Detalhamento de cada um dos conceitos (*Escuta, Entre, o Outro, Corpo coletivo e Incerteza*) em FALKEMBACH, 2021.

movimentos virtuosos, por via do deboche e da falha, evidencia-se que o movimento virtuoso é inalcançável, utópico, assim como o amor infinito. Ao mostrar a recusa da performance virtuosa, apresentam-se outras alternativas (infinitas) de lógica poética, criando uma atitude de jogo que propicia a interação e a diversão, que resulta na sugestão de intimidade. A falha é transformada em cumplicidade, em ampliação da percepção cinestésica, que permite resposta intuitiva e reação imediata materializada em movimento corporal. Assim, atuam nas operações de composição e do ato da performance, principalmente, os princípios de *Escuta e Incerteza*.

A segunda camada é a variação do fluxo do movimento, produzindo oscilação entre as qualidades de movimento livre e controlada⁵. Na coreografia, os movimentos com qualidade livre se combinam com o tempo estendido e ressaltam sua dimensão emocional. A essa dinâmica, se intercalam movimentos com qualidade controlada, que se combinam com o tempo-ritmo da música, e evidenciam a concretude do corpo. Há uma atitude de busca pela repetição de movimentos, entretanto a repetição não se realiza - mesmo que se faça o mesmo movimento, ele se atualiza, porque é feito no tempo presente e, portanto, de modo diferente. Aparece, assim, um amor que não é fixo, que não é rígido, que não se forja em relações de dominação, mas que é inventado junto, tal como no princípio do *Corpo Coletivo*:

O fazer coletivo, ou o fazer do coletivo, como uma técnica que somente se realiza no coletivo. Coletivo que no instante que fazia inventava o modo de fazer, porque articulava e reelaborava as técnicas individuais. A conexão entre todos os indivíduos do grupo é definitiva na exploração dos modos de fazer (FALKEMBACH, 2021, p. 45).

A atitude de repetição do movimento também dialoga com a ideia de recomeço, expressa na letra da canção.

Infinito e Além (Ia)

Uma hora ia acontecer

Bem que eu sabia - e ainda sei

Indo ao infinito e além

Com você, meu bem

Nada me interessa - e assim

Só se acabasse - e aí

⁵ Nos estudos Labanianos, quatro *fatores de esforço*, em diferentes combinações, estabelecem a possibilidade de descrever a dinâmica do movimento, isto é, como o movimento acontece. Um desses elementos, o *fator fluxo*, descreve a característica do movimento, situada entre dois pólos: livre e controlado.

la ser, talvez, um problemão

*Se essa tua mão na minha mão
não amassasse mais o meu dedão
e essa outra mão na minha-tua mão
amasse outra mão, então
nada de tocar no rádio
nem no metacarpo
nem teu adutor
nada de olhar a lua
e fazer amor*

*Se essa hora ainda pode ser
e o que eu temia acontecer
indo ao infinito e além
sem você, meu bem
Mesmo que a vida seja assim
tudo tem início e tem um fim
então vamos começar mais uma vez*

A canção *Infinito e Além (la)*, também integrante da série composta para o Prêmio Ibermúsicas, antropofagiza a indústria fílmica em referência ao lema do personagem Buzz Lightyear, da animação *Toy Story*, filme de John Lasseter (Pixar/Disney, 1995). Trata-se de um astronauta de brinquedo, galã e arrogante, que se transforma e humaniza no decorrer da narrativa, paradoxalmente em que descobre ser apenas um brinquedo, e não um astronauta real. A ideia de *Infinito e Além* advém da livre associação do termo por meio de suas iniciais, as letras “i” e “a”, que formam a palavra “ia”, do pretérito imperfeito do indicativo, tanto o nome próprio *la*, apelido de Maria. Desta forma, utiliza-se o jogo de palavras e o uso motivico da sonoridade advinda do encontro das duas vogais. Assim, trechos como “ia acontecer”, “sabia e ainda sei”, “e assim”, “e aí ia ser” buscam reiterar a mensagem através de sua própria sonoridade associada a expressões idiomáticas típicas da oralidade, a presença de dêiticos e o discurso coloquial. No âmbito musical, vale ressaltar que o compositor explorou a simplicidade técnica ao piano, utilizando-se de movimentos descendentes de cinco notas em grau conjunto em modo lídio (maior), evitando traslados, saltos e arpejos, mas equilibrando a simplicidade melódica com a harmonia desenvolvida por empréstimos modais e cromatismo. O efeito que se busca é singelo, cômico, atrapalhado e infantil, realizado por meio de articulações rítmicas pontuadas em acordes maiores de articulação

pentatônica. No âmbito poético, a ambiguidade do uso de expressões como “rádio” - tanto veículo de comunicação como estrutura óssea do antebraço - corrobora com a busca pelo humor, estranheza, sinestesia e inocência. Mas não amor platônico. O amor de carne e osso: amasse e amassasse.

A codificação hegemônica do corpo, que determina as partes do corpo relacionadas com a sexualidade é desmontada, ao trazer o dedão (e o metacarpo, o adutor, o rádio) como lugar da sensualidade, do prazer e da intimidade. A canção traz uma descrição da sexualidade oposta àquela de práticas que difundem a objetificação do corpo da mulher, ao mesmo tempo um corpo imagem “sem defeitos”, cujo padrão é produto da lógica do mercado, e um corpo tocável e penetrável. A canção se contrapõe ao padrão de sexualidade difundida, por exemplo, pelos padrões impostos pela indústria pornográfica mainstream, que compõem o discurso da estrutura patriarcal, “que atua a discriminação e que promove o silenciamento das mulheres” (Bercht, 2022, p. 9). Suspende a característica fálica de uma masculinidade resultado dessa mesma lógica e estrutura.

Figura 2 - Leandro Maia e Maria Falkembach em *Infinito e Além* - cena do show Guaiepeca, em julho de 2024, em Blumenau/SC.



Fonte: Festival Arte Para Todos. Teatro Carlos Gomes (2024). Crédito: Sabrina Marthendal

Os elementos da performance antifascista descritos anteriormente - *Escuta, Entre, o Outro, Corpo coletivo e Incerteza*" (FALKEMBACH, 2021) - são fundamentos da coreografia de *Infinito e Além*. A escolha pela performance não virtuosa ao piano se articula com as escolhas da coreografia, sob a forma de jogo, envolvendo improvisação entre performers. Cabe destacar que a gravação da

faixa no disco *Guaiepeca: uma ilusão autobiográfica*, foi realizada num piano de parede tocado com surdina e técnica pianística rudimentar, nada virtuosística.⁶

Diadorim ginga entre deus e o diabo: perigo é amar

Trata-se de uma obra derivada do livro *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa, cuja primeira publicação data do ano de 1956. Sobre Diadorim, “foi o próprio Guimarães Rosa que expressou ao escritor Ariano Suassuna a filiação do seu romance ao poema ibérico *A donzela que foi à guerra*” (BESSA, 2022, p. 109). Segundo Leandro Bessa, tal informação - embora privilegiada pelo autor - não contempla a complexidade da personagem, pois não contempla “as variações possíveis da transgeneridade em Diadorim, ou das fronteiras e linhas de tensão que balizam tal sexualidade” (idem).

A composição da coreografia da canção *Diadorim*, partiu da busca pela corporificação da tensão e do perigo (um composto de medo e de atitude alerta), pela construção corporal de um espaço amplo (embora realizado em espaço restrito) e pela organização de movimentos que pudessem esconder o gênero feminino. O corpo em perigo foi construído por via de uma forte tensão muscular interna articulado com pequenos movimentos súbitos e fortes, principalmente da cabeça. A construção do espaço fictício foi realizada a partir da projeção do olhar (para frente) e da percepção cinestésica das costas (para trás).

O perigo, conforme abordado no pré-refrão *perigo, amigo, é amar* envolve não somente o amor em meio à guerra e aos jagunços, mas a ambiguidade deste amor entre amigos, deixando aberta a possibilidade de interpretação de uma relação homoafetiva:

Nasce, pois, uma paixão desdobrada num verdadeiro amor tabu, misto de medo e repulsa. Reforço daquela imagem dialética delineada por Silvano Santiago – ‘Mas, dois guerreiros, como é, como eu poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas?’ (Rosa, 2015: 468) (BESSA, 2022, p. 114)

A ginga da capoeira, nem sempre visível, mas internalizada, foi fundamental para chegar numa atitude de ataque e defesa ao mesmo tempo. Além disso, na ginga, o corpo em situação ritualizada, se conecta com uma concepção de tempo não linear, com o princípio da ancestralidade, “regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não

⁶ Pode-se ouvir *Infinito e além (Ia)* em www.leandromaia.com.br/media/guaipeca. A faixa não está disponível nas plataformas de streaming

comensurado pelo modelo ocidental [...]. Um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma sophya e uma cronosofia em espirais.” (MARTINS, 2021, p. 42). É a noção de tempo que rege a oralitura, noção de tempo espiralar. O corpo-dança em ginga também chega neste estado porque se conecta com o corpo-violão percutido, que constroi o tempo num jogo rítmico - polirrítmico.

A atitude *entre* ataque e defesa também busca a corporificação do que é transmitido na canção de Maia: a situação *entre* deus e o diabo, na encruzilhada. O cruzo também é lugar em que o tempo não tem evolução linear e progressiva. Essa posição *entre* o ataque e a defesa, na encruzilhada, contribui com a performance de uma corporeidade que não é nem masculina nem feminina.

A música de Diadorim apresenta a articulação do violão rítmico, pizzicato *mute* e arpejado que se acelera a partir da introdução enquanto apresenta o motivo repetido nos baixos, articulado no que se reconhece como um *quintillo* ou clave de candombe, ritmo afro-uruguaio de matriz banto que mescla-se com baião e maracatu, provendo diversas ambientações para a inquietação do protagonista “Riobaldo”, de Grande Sertão Veredas, de João Guimarães Rosa (ROSA, 2019). A canção é modal e busca a ambientação sertânica e árida através de dissonâncias, glissandos, sons harmônicos e cromatismos. A expressão “aeiouar” é retirada diretamente do conto “Buriti” - (ROSA, 2021).⁷

Diadorim

*Deus é todo certeza
o diabo é quando há certeza demais
quando Deus vira a mesa
o diabo é aquele que puxa pra trás
enquanto o diabo aconselha
Deus tapa a orelha e faz velhos sinais
Deus e o diabo na terra
são dois jagunços das Minas Gerais
Perigo, amigo, é amar*

*Diadorim me encontra
Diadorim me vê*

⁷ A coreografia de *Diadorim*, captada por Juliano Ambrosini e Nando Rossa para o filme *Paisagens* pode ser visualizada em <https://youtu.be/OtQYHXO4NGo?si=VXVIHv3nAyG9xafD>

Diadorim me conta

Quem é você

Quando a lua vermelha vela a vereda pro vento passar

Lua que o vento venera

lua que o vento revela voraz

e veio com o vento uma névoa

e era uma névoa capaz de cegar

E era neblina maleva

treva e nem vela podia soprar

Perigo, amigo é amar

Quando vier a certeza

e um dia essa guerra maleva acabar

Deus e o Diabo na terra

Todo segredo à tona virá

E toda neblina e a treva

névoa que o vento do tempo soprar

varre a neblina maleva

e o vento destino assim aeiouar, aeiouar

Perigo, amigo, é amar

Figuras 2 e 3 - Leandro Maia e Maria Falkembach em Diadorim.





Fonte: Filme Paisagens, de Leandro Maia (2020). Fotos de Juliano Ambrosini e Nando Rossa.

O perigo e o medo do fascismo sorrateiro é subliminar na performance *Diadorim*. Cancionista e bailarina colocam-se em cena, um ao lado do outro, numa postura de apoio mútuo e encorajamento para enfrentar essa "névoa". É cada vez mais notório o apego do fascismo ao binarismo de gênero e o apelo à família patriarcal através da condenação da fluidez das mais diversas matizes do arco-íris. Nesta performance, estão presentes os elementos que fundamentam o corpo-sujeito antifascista. Nos processos de colonização,

por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimentos que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas" (MARTINS, 2021, p. 35).

É no momento da interação dos artistas em performance antifascista e contracolonial que os saberes ancestrais, antes silenciados, agora se fazem presentes nas práticas colaborativas, ao mesmo tempo intuitivas - porque fluidas - e reflexivas - porque éticas. Cabe ressaltar a importância e a necessidade de reflexões-ações em pesquisa artística que advém dos riscos pertinentes às práticas artísticas em si, problematizadoras de processos coloniais e normatizadores. Consagra-se a materialidade fluida do movimento, o desenho no corpo-espaço, o corpo-artista presente sob a forma de cantautor-bailarino e bailarina-intérprete em seus processos de desautomatização e exploração com vistas ao jogo cênico-musical.

É transitando pelas múltiplas identidades em cena e problematizando questões de gênero, raça e sexualidade que os artistas-pesquisadores buscam compartilhar perspectivas antifascistas

na prática, assumindo atitudes que permitem ao público intervir e contaminar a própria performance. A proposta guaiepeca visa celebrar diversidades e contestar normatividades.

Referências

BESSA, Leandro. DIADORIM-MENINO: transgeneridade e imagem mitopoética em Grande Sertão: Veredas. *Iluminuras*, v. 23, n. 62, 2022.

BERCHT, Gabriela. Pornografia e atos de fala: a perspectiva de Catharine MacKinnon. *Revista Estudos Feministas*, 30 (2). Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n277282>. Acesso em: 11 jul 2025.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity, 1993.

CORPAS, Danielle. *Grande Sertão: Veredas e formação brasileira*. *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 24, 2008.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Formação do corpo-sujeito/performer antifascista: currículo em tempos de governamentalidade algorítmica*. In: ICLE, Gilberto (Org.). *Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas*. São Paulo: Max Limonad, 2021. p. 34-59.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/files/pesquisa/DISSERTACAO%20COMPLETA%20PDF.pdf. Acesso em: 08 jun 2024.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*. Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154> Acesso em: 08 jun 2024.

GONZÁLEZ, Danae Gallo et al. Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais. *outra travessia*, v. 1, n. 37, p. 8-21, 2024. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/102789> Acesso em 10 mar 2025

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). *The invention of tradition*. Cambridge university press, 2012.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Ullmann, Lisa (ed.). Trad. Maria da Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LILLIESTAM, Lars. On playing by ear. *Popular music*, v. 15, n. 2, p. 195-216, 1996.

LORD, A.B. *The Singer of Tales*. London: Oxford University Press, 1971.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL OPAZO, Ú. Investigación artística en música. Barcelona: Grup de Recerca, 2014.

MAIA, Leandro. Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music. Tese (Doutorado em Música). Bath Spa University, 2019.

MAIA, Leandro. Guaieca. Parêntese. Porto Alegre, 11fev.2023. Disponível em <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/resenha/guaipeca/> Acesso em 09 jun 2024

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021.

MIDDLETON, Richard (Ed.). Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music. Oxford University Press, USA, 2000.

OJALA, Aleks; VÄKEVÄ, Lauri. Keeping it real: addressing authenticity in classroom popular music pedagogy. Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 16, 87–99, 2015. Disponível em <http://hdl.handle.net/11250/2425455> acesso 10/03/2025

ONG, Walter J.; HARTLEY, John. Orality and literacy. Abington: Routledge, 2013.

RETRATO da atriz enquanto corpo na criação de Molly Bloom. Maria Falkembach, Temis Nicolaidis. Catarse Coletivo de Comunicação, 2015. DVD.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Editora Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. Noites do sertão. Global editora, 2021.

SCHECHNER, Ricahrd. Restauración de la conducta. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). Estudios avanzados de performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p. 31-50.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense. Pelotas: Fructos do Paiz, 2019. 2v. 992 p.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Desejo homoerótico em Grande sertão: veredas. Revista da ANPOLL, v. 1, n. 24, 2008.

SMITH-AUTARD, Jaqueline M. Dance composition: a practical guide to creative success in dance making. Fifth Edition. New York: Routledge, 2004. 212 p.

SOUZA, Marcelo Henrique Marques de. O complexo de vira-lata e o vira-lata complexo. *TRANZ: Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo*, 2013. p. 1-8. Disponível em https://tranz.org.br/8_edicao/TranZ13-Marcelo-Formatado.pdf acesso em 09 jun 2024

SUFICIER, D. M.; SANTOS, A. A. dos; VIEIRA, M. T.; MUZZETI, L. R. A noção bourdieusiana de hexis corporal em teses e dissertações brasileiras. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, v. 26, n. 51, 2021. DOI: 10.52780/res.14265. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/14265>. Acesso em: 09 jun 2024.

SUMAN, Katia. O jabá e a formação do gosto musical: um estudo sobre o mundo das FMs. In LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; FISCHER, Luís Augusto. O Alcance da Canção: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

TAGG, Philip. Kojak-50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music. Tese de Doutorado. University of Gothenburg 1979.