

EM FOCO

DRAMATURGIA DO RITMO

RHYTHM DRAMATURGY

DRAMATURGIA DEL RITMO

CHRISTIANE DA CUNHA

ANDRÉ GARDEL

CUNHA, Christiane da; GARDEL, André.
Dramaturgia do ritmo.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **63-86**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38193>

RESUMO

Aborda-se, aqui, a pesquisa e desenvolvimento de uma dramaturgia do ritmo, enredada nas tessituras transdisciplinares das criações *Imbassaí* e *Desenho*. De caráter prático-teórico, no campo poético entre a dança, o desenho, a arte sonora e a cenografia digital, a pesquisa partiu da vivência orgânica e imagética do corpo que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz – na zona de contato com cosmologias animistas africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras. Diferentemente do antropocentrismo, o cerne do animismo não é o homem e sim a sociabilidade entre todos os seres, na qual o ritmo é um elemento primordial nas relações. Por meio do entrelaçamento de práticas artísticas contemporâneas com a multiplicidade de agenciamentos e alteridades que caracterizam o animismo, buscou-se trabalhar transdisciplinariamente uma dramaturgia do ritmo, envolvendo práticas e circuitos diversos. Desta forma, mediante a interlocução com saberes animistas na gênese da criação artística, foi elaborada uma perspectiva decolonial do ritmo no campo expandido da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

animismo; ritmo;
transdisciplinaridade;
processo de criação;
decolonialismo.

ABSTRACT

Here, we approach the research and development of a rhythm dramaturgy, entangled in the transdisciplinary weavings of the creations Imbassaí and Desenho. Within the poetic field between dance, drawing, sound art and digital scenography, the practical-theoretical research started from the organic and imagetive experience of the body that dances in the midst of forces, which are generated in the vibrational encounter between sound and rhythm in motion – in the contact zone with African, African-American and Brazilian Afro-Amerindian animist cosmologies. Unlike anthropocentrism, the core of animism is not man but the sociability between all beings – in which rhythm is a primary element of relationships. Through the intertwining of contemporary artistic practices with the multiplicity of agencies and alterities that characterize animism, we've searched to work transdisciplinarily on a dramaturgy of rhythm, involving different practices and circuits. Therefore, through the interlocution with animistic knowledge in the genesis of artistic creation, a decolonial perspective of rhythm in the expanded field of art was elaborated.

KEYWORDS:

*animism; rhythm;
transdisciplinarity; creative
process; decolonialism.*

RESUMEN

Aquí, se aborda la investigación y el desarrollo de una dramaturgia del ritmo, enredada en los tejidos transdisciplinarios de las creaciones Imbassaí y Desenho. La investigación teórico-práctica, en el campo poético entre danza, dibujo, arte sonoro y escenografía digital, comenzó a partir de la experiencia orgánica e imagética del cuerpo que baila en medio de las fuerzas generadas en el encuentro vibratorio entre el sonido y el ritmo motriz: en la zona de contacto con cosmologías animistas africanas, afroamericanas y afroamerindias. A diferencia del antropocentrismo, el núcleo del animismo no es el hombre sino la sociabilidad entre todos los seres, en el que el ritmo es un elemento primordial en las relaciones. A través del entrelazamiento de las prácticas artísticas contemporáneas con la multiplicidad de agencias y alteridades que caracterizan el animismo, buscamos trabajar transdisciplinariamente una dramaturgia del ritmo, involucrando diferentes prácticas y circuitos. De esta manera, a través de la interlocución con el conocimiento animista en la génesis de la creación artística, se elaboró una perspectiva descolonial del ritmo en el campo expandido del arte.

PALABRAS CLAVE:

animismo; ritmo; transdisciplinarietà; proceso creativo; decolonialismo.



INTRODUÇÃO

COM O PRESENTE ESTUDO, busca-se investigar o desenvolvimento transdisciplinar de uma dramaturgia do ritmo, a partir da noção de um corpomente¹ em *estado de ritmo*, de conversas em trânsito, elaborado na zona de contato entre cosmologias animistas africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras. O animismo,² cosmovisão não antropocêntrica, presente na África, América indígena e em inúmeras culturas, fundamenta-se na troca intersubjetiva entre humanos e não humanos, na interação do visível e do invisível, sem qualquer relação de dicotomia excludente. Ao enunciar um estado de ritmo oriundo desta outra sensibilidade na interação com o real, importa sublinhar a trama fluida de relações sutis entre ritmo, corpo, som, espaço, memória que, em seu complexo agenciamento, constitui um estado sensível no qual o ritmo opera em uma dimensão liminar, exercendo a função de agente criador e aglutinador entre o corpo e o mundo. Nesse âmbito, leva-se em consideração que os saberes e o apreço das antigas cosmogonias animistas pelo ritmo – que o reconheciam “[...] como a base de todo o universo”³ (SCHNEIDER, 1989, p. 62, tradução nossa) – encontram-se ainda disseminados em diversas práticas culturais nas sociedades seculares contemporâneas. O ritmo, assim compreendido, não se encerra tão somente em manifestações expressivas, mas opera como base de pensamento e intercomunicação entre matérias, poéticas e campos de saberes; como fluxo e potência criadora porosa às artes entre si e na relação com a vida.

1 O vocábulo trata da vivência rítmica das cosmovisões abordadas, nas quais corpo e mente são produtos indivisíveis de conteúdo sensível e reflexivo sobre o real. (RAMOSE, 1999)

2 Recuperado pelos debates pós-coloniais como uma outra ontologia e sensibilidade, o termo hoje se contrapõe à preconceituosa conceituação original de Edward B. Tylor. (FRANKE, 2012)

3 Texto original: “[...] as the basis of the whole universe”.

No percurso da pesquisa, duas criações, realizadas em colaboração com o coreógrafo e pesquisador togolês Anani Dodji Sanouvi⁴ – *Desenho*⁵ e *Imbassai*⁶ –, serviram de objeto por terem sido desenvolvidas em torno da vivência rítmica transdisciplinar entre a dança, o som, o desenho e a cenografia digital. Os espaços de interação entre as disciplinas, com isso, foram tomados como campo investigativo intersubjetivo, produzido por sensibilidades animistas. Nessas realizações, o conceito de dramaturgia foi ampliado, abrindo-se para ser entendido como “[...] o fluxo interno de um sistema dinâmico”. (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014, p. 11, tradução nossa) Constituiu-se assim, por meio do trânsito entre práticas e circuitos diversos, uma dramaturgia do ritmo, no âmbito do campo expandido da arte. Desse modo, os processos criativos em desenho, animação e cenografia digital, foram propostos como transdutores⁷ das vivências tecidas via e no corpomente do dançarino, para corpos digitais, sonoros e luminosos – que viriam a compor um espaço cênico actante.⁸



O vento atinge a superfície da água imprimindo sobre ela múltiplos impulsos. Entre o rio e o mar, ondulações opostas se chocam e se atravessam empurrando a areia em direções contrárias, que responde incutindo novos pulsos na água. Em todo lugar, por alguns instantes, padrões variados surgem e se dissolvem novamente insinuando quem e o quê agencia a sua matéria, o seu tempo e espaço.

Dependendo do campo no qual é observado – biológico, cultural, antropológico, artístico, cosmológico etc. –, o ritmo será descrito de inúmeras maneiras: princípio organizacional, estrutura recorrente, movimentos periódicos, poder invasivo, entre outros. Ao considerar o nosso corpo, emerge uma rede viva de padrões diversos, visuais, sonoros e motrizes, conectados por uma organicidade também rítmica. Já fora do corpo, padrões similares podem ser apreendidos. Os desenhos de nossas veias, por exemplo, podem ser reconhecidos nas formas dos raios

4 Anani Dodji Sanouvi é um coreógrafo, dançarino e pesquisador laureado pela Unesco, África Center, Fundação Sacatar, Prêmio Rolex Mentor & Protégé e Instituto Goethe.

5 Estreia: maio, 2019, Festival Entredanças – *O Corpo Negro*. Sesc Copacabana, RJ. Ver: <https://christianedacunha.wixsite.com/website-4/ver-sons-ouvir-imagens>

6 Estreia: julho, 2019, Festival de cinema avant garde Ecrã. Sesc São Gonçalo, RJ Ver: <https://christianedacunha.wixsite.com/website-4/imbassai>

7 Termo oriundo da biologia e da física que significa o processo pelo qual uma energia se transforma em outra. Neste estudo tem a acepção de trânsito vibratório entre as manifestações rítmicas.

8 O termo, procedente da Semiótica, é usado aqui conforme proposto por Bruno Latour (1994): sublinha o agenciamento dos não humanos e a sociabilidade na conjunção humano/não humano.

ou na vista aérea de uma bacia hidrográfica. Em constante movimento, ritmos regem planos micro e macrocósmicos, nos atravessando e interconectando continuamente as instâncias internas às externas de nosso corpo. Tal conexão entre aspectos micro e macro de manifestações rítmicas é explorada não só pela ciência, mas também pela cultura e qualquer outro campo que trate da questão da relação do homem com o mundo que o cerca. Em verdade, a maneira pela qual cada cultura se envolve e se constrói através do ritmo será diversa, no entanto todas refletirão sua forma particular de interação entre universos internos e externos ao homem.

Nas culturas africanas, a vitalidade da vida é cultivada e expressa através de padrões rítmicos gerados, moldados e articulados de forma a propiciar experiências que ativem a interconexão de diversos planos. Em seus contínuos estudos sobre a arte das regiões centro e oeste da África e, também, das diásporas africanas, o historiador americano Robert Farris Thompson distingue o movimento como o aspecto mais profundo da estética das culturas africanas e afro-americanas. Ao aplicar o movimento como critério estético de sua análise, conclui que as mesmas estratégias e qualidades de movimento usadas na dança se encontram presentes em outros contextos artísticos como na escultura, na estamparia e na música. Dança, som, visualidade se fundem na intenção e expressão do movimento. (THOMPSON, 1974) Thompson também observa que seja vestindo uma padronagem ou imprimindo na carne múltiplas respostas a múltiplos ritmos, o artista africano joga todo o tempo com padrões: na música, no corpo e nas estamparias que porta, como se seus padrões tivessem “vida própria” e simultaneamente dessem vida ao movimento.

Uma experiência holística do ritmo e do movimento, conforme descrita por Thompson, guia a obra do escultor Ewe, El Anatsui. Afiliado ao grupo nigeriano Nsukka – o qual investiga técnicas e estéticas tradicionais africanas no contexto da arte contemporânea –, Anatsui confere vida à escultura, ao dotá-la de movimentos característicos da fluidez dos tecidos. (ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2020) Concebidas em um jogo modular de padrões criados por milhares de tampinhas e cápsulas de metal descartadas, unidas por fios de cobre, suas esculturas dobráveis monumentais são marcadas pela indeterminabilidade da forma. Para o artista: “A vida está sempre em um estado de fluxo. Minhas obras de arte devem refletir

isso. Criar uma forma que é livre, se contrai e se expande, capaz de ser exibida de várias maneiras, em paredes, cercas etc.”.⁹ (BERK, 2017) Fluxo de padrões, que não se destinam à fixidade de formas, mas a uma busca “[...] pela gênese perpétua”¹⁰ (MBEMBE, 2005, p. 2, tradução nossa) também atravessa a música e a dança congoleza, segundo o filósofo camaronês Achille Mbembe. Mbembe (2005, p.85) enuncia que o ritmo na dança urbana congoleza: “[...] se imprime no corpo do dançarino, infundindo-o com ondas pulsantes de energia”. Em uma confluência de forças entre ritmo, som e movimento:

O corpo é fluxo absoluto e a música é investida com o poder de entrar, penetrando no núcleo. [...]. A música 'quebra ossos' (*buka mikuwa*) e 'lança corpos' (*bwakanka nzoto*), fazendo com que mulheres e homens 'se comportem como cobras' (*na zali ko bina lokolo nioka*).¹¹(MBEMBE, 2005, p. 85, grifos do autor, tradução nossa)

Ao descrever minuciosamente conceitos filosóficos e práticas ancestrais das culturas africanas, o filósofo, escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ, aponta possíveis procedências neste modo fluido de tratar padrões: como se tivessem vida própria. Relata, sob a perspectiva das tradições animistas africanas retratadas por ele, que uma ligação vibratória entre ritmo e movimento geraria “vida e ação”. Hampâté Bâ (1982, p. 174) situa o ritmo na gênese do próprio movimento ao afirmar que: “[...] o movimento precisa de ritmo, estando o próprio ritmo fundamentado no segredo dos números”. A presença do ritmo não seria apenas resultante da ação do movimento, mas propulsora dele próprio. Assim, ritmo e movimento encontraram-se enredados no cerne da criação, em todas as suas dimensões. Dando como exemplo o trabalho dos artesãos tradicionais, Hampâté Bâ (1982) trata de um processo em que o ritmo, em sua gênese conjunta ao movimento, guia no corpomente – na conjuntura de uma dimensão cosmológica – a movimentação do artesão; que, por sua vez, molda suas obras:

Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira [...]. O vaivém dos pés, que sobem e descem

9 Texto original: “Congolese dance embodies something that resembles a search for original life, for perpetual genesis”.

10 Texto original: “[...] for perpetual genesis”.

11 Texto original: “The body is absolute flux and music is invested with the power to enter it, penetrating it to the core. [...]. Music “breaks bones” (*buka mikuwa*) and “hurls bodies” (*bwakanka nzoto*), causing women and men to “behave like snakes” (*na zali ko bina lokolo nioka*).

para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos. [...] A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização. (HAMPÂTÊ BÂ, 1982, p.185 -186)

Hampâtê Bâ assim aponta para um caráter reiterativo e transdisciplinar da performance – próprio das tradições orais. (TAYLOR, 2013) Na esfera das artes performativas ocidentais, segundo a teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2008), o ritmo tem sido usado como uma forma organizacional do tempo e das relações entre corporeidade, tonalidade e espacialidade. Enquanto que nas formas teatrais clássicas, essa estratégia se encontra subordinada à lógica da narrativa, na cena pós-dramática o ritmo se torna um princípio organizador dinâmico do tempo, que “[...] pressupõe uma transformação permanente e opera para promover essa mudança”. (FISCHER-LICHTE, 2008, p.133-134) Entretanto, apesar de diversas – uma passiva e outra dinâmica –, ambas reduzem o ritmo a uma noção de estrutura temporal e assim o circunscrevem em uma relação instrumental de divisão e percepção do tempo. Uma perspectiva relacional do ritmo como a relatada acima por Hampâtê Bâ (1982), o considera tanto como força vital, agenciadora de estados sensíveis no trânsito entre diferentes sistemas e linguagens, quanto como estrutura ou forma propagada por vibrações sonoras, visuais e motrizes. Esse enfoque do ritmo, como força criadora no cerne da porosidade entre as artes, indica que um espaço-tempo do entre se encontra em um trânsito vibratório, antes mesmo das linguagens assumirem suas respectivas formas perceptíveis aos sentidos. Qual seria o caminho para que conexões transversais se instalem desde a gênese da criação, em espaços intersubjetivos entre as artes performativas e as artes visuais – para além de uma relação de causa e efeito? A vida em fluxo na arte de Anatsui e na dança congoleza, conforme relatada por Mbembe, indicam que a busca seria pelo ritmo que, enquanto força vital, não é imposto, calculado, mas engajado e sentido, evocado, em uma trama sutil de eventos, como agente criador e aglutinador entre o corpo e o mundo.

ESTADO DE RITMO, ENTREGA ATIVA E A ZONA POLIRRÍTMICA

Por meio de sua natureza repetitiva, ritmos se assumem como intensidades e exercem um poder de atração e contágio. Entretanto, os ritmos das culturas ancestrais africanas imprimem sua força tanto em sua repetição quanto em sua capacidade de autodiferenciação. (ROUGET, 1990) Segundo o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, essas culturas “possuem uma sabedoria civilizacional e polirrítmica que consiste em gratificar a repetição como produção contínua de diferença”.¹² A polirritmia africana se caracteriza pela simultaneidade de duas ou mais camadas rítmicas em uma mesma organização musical, na qual cada camada é composta por repetições periódicas, que são subsequentemente aplicadas por diversas formas de variações: dinâmica, intensidade, acento etc. (ARON, 1991) Em diversas etnias, os dançarinos agem como uma camada adicional da polirritmia musical, uma camada rítmico-visual que afeta e é afetada pela música com que se relaciona. (SODRÉ, 2007) Nessa interação, padrões sonoros e motrizes se agregam e se chocam em um fluxo de deslocamentos que gera uma trama fluida de relações sutis entre corpo, som, espaço e memória – na qual um indivíduo incorpora sensivelmente o ritmo. Configura-se assim um estado de ritmo,¹³ um estado de consciência expandida, suscitado na vivência do corpo que dança em meio às forças geradas no encontro vibracional do ritmo sonoro com o ritmo motriz. Em tal estado, se constitui uma política de subjetivação transversal que articula e dá materialidade a um campo de forças invisíveis. Apesar de aparentemente demandar a mesma natureza de entrega que o transe, o *estado de ritmo* não implica numa dissolução total da consciência, acontecendo em uma via de intercâmbios em que se age sobre o ritmo ao permitir que ele habite o corpomente. Essa atitude paradoxal pode ser chamada, no contexto do estado de ritmo, de *entrega ativa*. Uma entrega total que não exclui a possibilidade de reações ou proposições, subvertendo assim o nexos das polaridades passivo/ativo.

Compete ao *corpomente* o *estado de ritmo* em sua *entrega ativa* ao ritmo no espaço profano – potencialmente oscilante com o sagrado – característico das danças tradicionais, sociais ou urbanas, originárias de manifestações rituais africanas, afro-americanas e afro-ameríndias brasileiras. Neste espaço fora de uma

12 Ver: Encontros: Sincopação do Mundo – Dinâmicas da Música e da Cultura – PGM 02 (2016).

13 Formulação desenvolvida por um dos autores deste artigo. (DA CUNHA, 2018)

circunstância normativa do rito, transita-se entre o ordinário e o extraordinário. E mesmo que neste âmbito não ocorra um abandono total caracterizado pela perda de consciência, que o etnomusicólogo Gilbert Rouget associa ao transe¹⁴ (ROUGET, 1990), outro estado liminar se configura, de acordo com as palavras do mestre de samba de roda e de caboclo Genésio Romoaldo de Souza (2007 apud DINIZ, 2008, p. 66): “Existe um tênue limite entre estar ou não no transe do encantado, entre o sagrado e o secular e, conseqüentemente, entre o samba de roda e o samba de caboclo”. Em um fluxo no qual o transe não acontece, mas se encontra latente – circunscrito na inclinação a uma entrega ao ritmo –, o dançarino exerce uma intuição ou sabedoria polirrítmica que lhe permite dançar em uma fronteira suscetível a barramentos,¹⁵ a estonteamentos, sem cruzar, contudo, o limite que o levaria ao transe.

Anani Sanouvi, Shailesh Bahoran,¹⁶ Archie Burnett¹⁷ e outros proeminentes “dançarinos provenientes das danças urbanas de matrizes africanas, chamam a entrada neste estado liminar de *get in the zone* – *entrar na zona*” (informação verbal, grifos nosso).¹⁸ Tanto o verbo entrar como o vocábulo zona indicam que esses dançarinos se referem não apenas a um estado, mas a um espaço que se articula dentro e fora do corpo. A música por si já incide como um espaço intra e extracorporal. (ROUGET, 1990) Para além do espaço da música, todavia, uma zona polirrítmica é entendida como um território de aglomerados rítmicos – sentidos como formas e simultaneamente como forças, um território de intensidades que ativa e é ativado por um corpomente em trânsito, pois além de “[...] existir como fluxo, o corpo também é um campo de força de contrastes”.¹⁹ (MBEMBE, 2005, p. 2, tradução nossa) No território da zona polirrítmica, em estado de ritmo, aquilo que comumente é visto como passos são, em sua essência, padrões flexíveis variados e reinventados a cada momento, em uma conversa vibratória, na qual o dançarino fala e se confunde com o ritmo. Como no encontro do rio com o mar, padrões surgem, se alternam e se dissolvem em diferentes partes do corpo, gerando um circuito corporal reverberativo, através do qual a energia circula, em um processo que retroalimenta uma trama fluida.

14 Segundo Rouget (1990), o transe de posseção – constantemente associado ao ritmo percussivo e à dança – caracteriza-se por uma perda total de consciência, além da amnésia.

15 “Estado especial de estonteamento que precede o transe”. (CACCIATORE, 1977, p. 62)

16 Bahoran é um coreógrafo e dançarino surinamês de origem hindu, baseado na Holanda, premiado internacionalmente na cena da dança contemporânea e nas batalhas das danças urbanas.

17 Burnett foi um dos fundadores do *House of Ninja*, coletivo crucial na cena underground de Nova York que, nos anos 1970 e 1980, marcou as danças urbanas com a *house dance* e o *vogue*.

18 Fala de Anani Sanouvi, Shailesh Bahoran e Archie Burnett, produção *Club Don't Hit Mama, Cia Don't Hit Mama*. Amsterdã, fev. 2008.

19 Texto original: “[...] addition to existing as flux, the body is also a force-field of contrasts. In addition to existing as flux, the body is also a force-field of contrasts.”

DESLOCAMENTOS VIBRATÓRIOS.

A vibração é o elemento que constitui e atravessa todas as instâncias aqui abordadas, assim como o espaço entre elas. Sua presença está no cerne do que Hampâté Bâ (1982, p. 172, grifo do autor) chama de uma “[...] ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação”. A vibração é o próprio vaivém – *yaa-warta*.²⁰ Vibramos porque pulsamos. E reverberamos com o chão onde pisamos, pois, ao pisarmos, emitimos um pulso à terra. Pulsando em conjunção com o chão e capturando as suas reverberações, o dançarino as propaga pelo resto do corpo, alimentando a sua motricidade. Fazendo e desfazendo padrões, gerando novas reverberações e alternando esse fluxo entre pés, pernas, joelhos, quadris, torso, cabeça, braços, mãos etc., gera-se um circuito corporal policêntrico,²¹ através do qual a energia transita, transmuta, é retornada ao chão e irradiada ao espaço. O policentrismo se encontra imbricado na polirritmia e com ela estabelece um jogo no qual o dançarino trabalha com padrões, como se cada um deles tivesse vida própria.

Na esfera das danças originárias das cosmologias tratadas aqui, quem dança, não dança sozinho, mas em um coletivo que participa direta ou indiretamente do dançar de cada indivíduo. No coletivo, o dançarino emana e igualmente se alimenta da energia daqueles que ali se encontram. Na roda, no cortejo, no bloco, no baile, ele encontra apoio e assim confia a sua entrega ao ritmo. Cada entrega individual dura poucos minutos, com a zona permanecendo ativa, pois, incessantemente, outros dançarinos em estado de ritmo propiciam a sua continuidade. A zona polirrítmica é sentida e alimentada por todos que ali se encontram. Desta forma, como estabelecê-la e fomentá-la sozinho, alcançando o estado de ritmo em um processo de criação? E como expandir sua temporalidade? Durante a pesquisa, elementos como a vibração, o pulso, o policentrismo e a superposição de camadas – no contexto de uma experiência sensorial ampliada – se mostraram como fundamentais na produção do estado de ritmo e na manutenção da zona polirrítmica. Assim – na ausência do coletivo e de sua potência energética –, foram elaboradas, em cada uma das criações, práticas rítmicas a partir de especificidades e atitudes fundamentais nas danças relativas ao estado de ritmo. Foram explorados o policentrismo e sua interação com o chão, mas, sobretudo, pulsos e vibrações, buscando uma entrega ativa. Em uma das práticas desenvolvidas

20 “[...] *yaa-warta*, na língua fulfulde da etnia fulani”. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.172)

21 Nessa dinâmica, o corpo realiza o movimento total enquanto suas diferentes partes podem simultaneamente executar tempos e qualidades de movimento diversas. (WELSH-ASANTE, 1985)

em *Desenho* por exemplo, foram justapostas as especificidades de duas danças,²² nas quais contrações e expansões do torso, em diálogo com pulsos sonoros, geram pulsões cíclicas que lançam e recolhem os braços alternadamente em grandes curvas, fazendo, desfazendo e refazendo padrões que difundem e concomitantemente capturam a energia no espaço. Já em *Imbassaí*, as práticas consistiam em explorações microvibratórias de especificidades do samba, como por exemplo, o miudinho e o requebrado, em diálogo com sonoridades da bioacústica – padrões sonoros emitidos por morsas e cigarras. Concomitantemente, os processos investiram em potencializar as relações sensoriais suscitadas pela polirritmia, por meio do entrelaçamento da sonoridade e da motricidade com a visualidade - através do desenho e da cenografia digital.

Ao olhar para as relações transdisciplinares, a abordagem do ritmo de Hampâté Bâ, como força criadora no cerne da porosidade entre as artes, assim como entre as artes e a vida, pode ser tramada com uma formulação do ritmo em Deleuze, em que o ritmo é designado como uma força vital que transpõe todos os domínios. Um ritmo presente e atuante, antes mesmo que se manifeste como ritmo específico em cada meio de expressão. Deleuze (1981, p. 23) assim, não se refere a ritmos expressos em padrões perceptíveis, mas a uma rítmica ao nível das sensações:

Mas esta operação só é possível se a sensação de tal ou tal domínio (aqui a sensação visual) estiver diretamente tomada de uma potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse. Esta potência, este Ritmo, é mais profundo que a visão, a audição, etc. E o ritmo aparece como música quando ele investe sobre o nível auditivo, como pintura ao investir no nível visual. Uma 'lógica do sentido' diria Cézanne, não racional, não cerebral.

A origem da palavra desenhar – *designare* – remete não só à produção de uma marca, mas sobretudo à motivação que a projeta. (MARTINS, 2007) Já envolveria assim um movimento do pensamento, anterior ao movimento da mão que produz uma marca sobre um suporte. Na cadência que o processo do desenhar assume em sua fronteira entre invisibilidade e visibilidade – desde o momento fugidio em que é intuído, até o momento preciso no qual será fixado por uma mídia sobre um suporte – o desenho ainda é potencialmente ritmo e movimento, música e dança.

22 *Agbadja* – dança tradicional da etnia Ewe e *hum-gã* – dança tradicional da etnia Fon.

Nascida na Etiópia, a artista visual americana Julie Mehretu, reconhecida pela gestualidade dinâmica de seus trabalhos, alude a uma *sonoridade* das marcas que seria sentida durante o processo criativo: “Eu sinto que as marcas fazem isso de certa maneira, eles participam disso, você quase pode ouvi-las [...] você quase pode sentir uma vibração entre elas”. (THE MODERN..., 2013) Já o artista transmídia sul africano William Kentridge (2012), desenvolveu um método criativo regulado pelo ritmo de suas idas e vindas entre o desenho e a câmera, para gravar cada modificação com um ou dois quadros de filme. De acordo com a historiadora Rosalind Krauss (2017), é sobretudo a natureza repetitiva desta interação física queliberta Kentridge para improvisar enquanto trabalha. Do mesmo modo que na música ou na dança, o desenho, em seu aglomerado de linhas, marcas, curvas, pontos, fugas, visíveis e invisíveis, pode ser um momento de imersão em uma outra lógica. Uma lógica do ritmo.

IMBASSAÍ

Sambar é pulsar ao pisar e vibrar ao pulsar, reverberando com o chão. É tornar-se ritmo. Em *Imbassaí*, uma polirritmia de padrões sonoros e luminosos cria um espaço-tempo, ao redor e no corpo da performer, onde o samba foge do imaginário sociocultural com o qual habitualmente o associamos.²³

O fluxo energético transversal que as dança policêntricas deflagram e instalam em sua interação com o solo, atravessa diversas camadas. Uma em especial – o piso – possui a mesma natureza permeável da pele, operando como uma interface palpável entre pulsações internas e externas. O piso, por ser suscetível a marcas, sedimentos e fluxos, é avaliado pelo filósofo Hilan Bensusan (2016) como rítmico – como pele do solo e concomitantemente dispositivo de registro. Assim como as ondas marítimas deixam os vestígios de sua energia cinética e de seus ritmos na pele da areia, na forma de sulcos ou transmutada em calor, poderia a dança impregnar, registrar e transmutar sua energia em um piso onde ela acontece? Se refletirmos sobre o que propõe Bensusan, via uma perspectiva animista, o piso se caracteriza como um território polirrítmico de múltiplos vértices e temporalidades, com ritmos sendo formados por sedimentações de fragmentos

23 Sinopse de *Imbassaí* (grifos da autora). Ver: <https://christianedacunha.wixsite.com/website-4/imbassai>.

materiais e imateriais. A relação vital com a terra – tanto com sua superfície quanto com seu mundo subterrâneo – é um elemento intrínseco das cosmologias aqui tratadas. Infundido desta relação, o ato de deslocar o *estado de ritmo* da dança para o desenho fundamentou a série que originou a obra cênica *Imbassaí* e vislumbrou uma transdução da zona polirrítmica para o território do piso.

No processo desenvolvido, através das práticas performativas citadas anteriormente, o dançar e o desenhar se confundem, mediados pelas sonoridades sob e sobre a interface do piso. Em cima de um papel ou tela, conformado sobre o solo como um piso – e preparados com materiais diversos –, são gravados vestígios materiais e imateriais do estado de ritmo. O papel ou tela enquanto piso, pele e dispositivo de registros, por onde atravessam e se sedimentam aglomerados rítmicos, comporta-se como espaço de interface entre o chão e o corpo. Posteriormente, os rastros são esquadrinhados e delineados, formando uma textura rítmica. Já em um dos primeiros desenhos, ficou evidente uma predominância da repetição e variação em consonância com a natureza rítmica das práticas. A pesquisa investigou então, modos de expandir graficamente as possibilidades de variações que, trabalhadas na periodicidade, produzem continuamente a diferença. Desse modo, buscou-se criar uma cenografia digital,²⁴ entrecruzada em sua gênese, com uma performance a ser concebida concomitantemente pelas mesmas práticas.

Segundo Christopher Baugh (2005, p. 213, tradução nossa), as novas tecnologias contribuem para a expansão do vocabulário cenográfico e para que a cenografia surja como um “[...] performer dentro da performance”.²⁵ A cenografia digital enquanto forma expressiva de um espaço-tempo imaterial, luminoso, fluido, possui um potencial de dialogar com os campos não só visíveis, mas também invisíveis da dança e, no caso desta pesquisa, com os campos visíveis e invisíveis do estado de ritmo. Assim, a partir de variações sucessivas, aplicadas sobre doze formas capturadas fotograficamente no desenho, foi criada uma animação abstrata, na forma de uma polirritmia visual não narrativa. Em diálogo com esse processo,²⁶ foi desenvolvida uma trilha sonora, trabalhando sonoridades usadas e gravadas durante as práticas.

24 A cenografia digital na cena se caracteriza pelo uso de imagens estáticas ou em movimento, na forma de projeções que revestem partes ou a totalidade do espaço cênico.

25 Texto original: “[...] performer within performance”.

26 Combinadas digitalmente, mediante diferentes superposições e inversões, 12 matrizes originaram 99 composições, recombinadas em 560, depois em 824 e assim por diante.

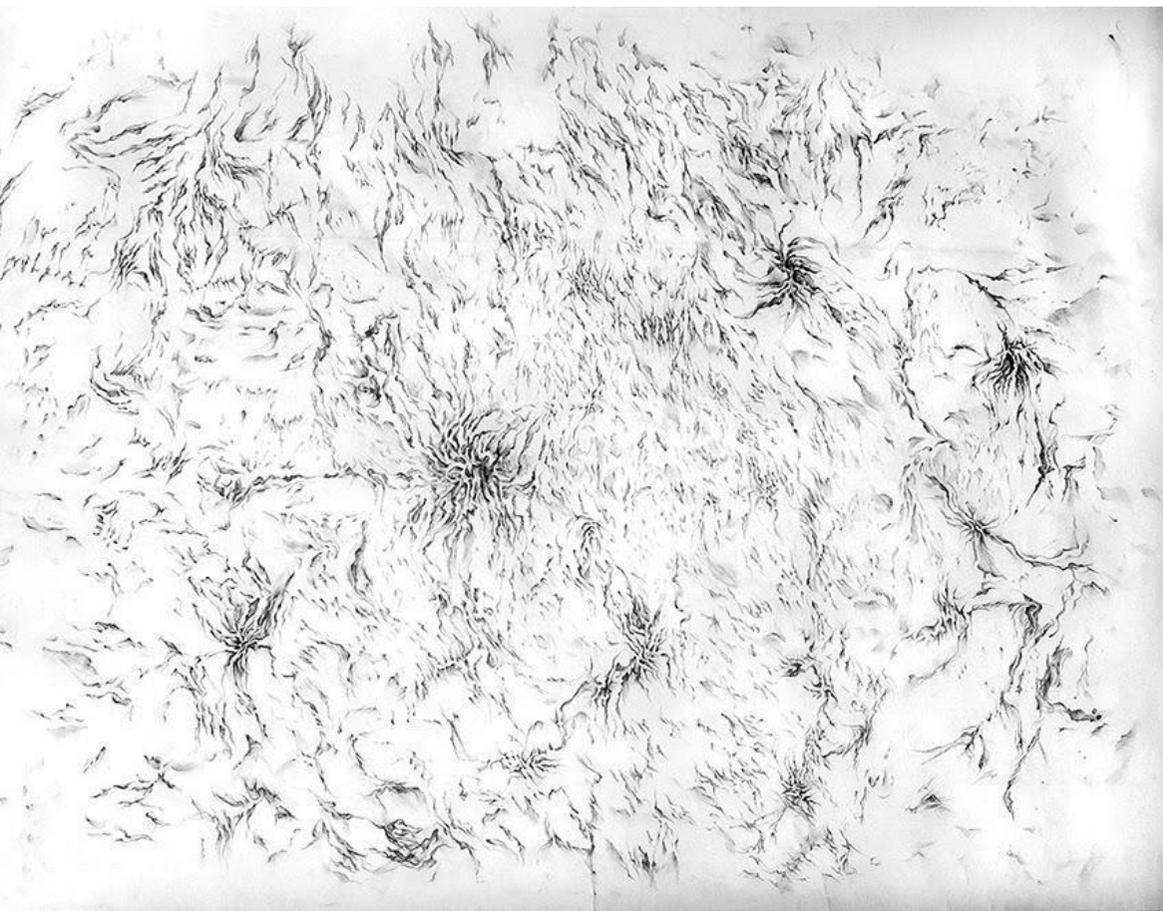


FIGURA 1: Desenho, *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Lápiz sobre papel, 105 x 130 cm (2014).

FIGURA 2: Padrões matrizes para a animação *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Desenho digitalizado (2014).

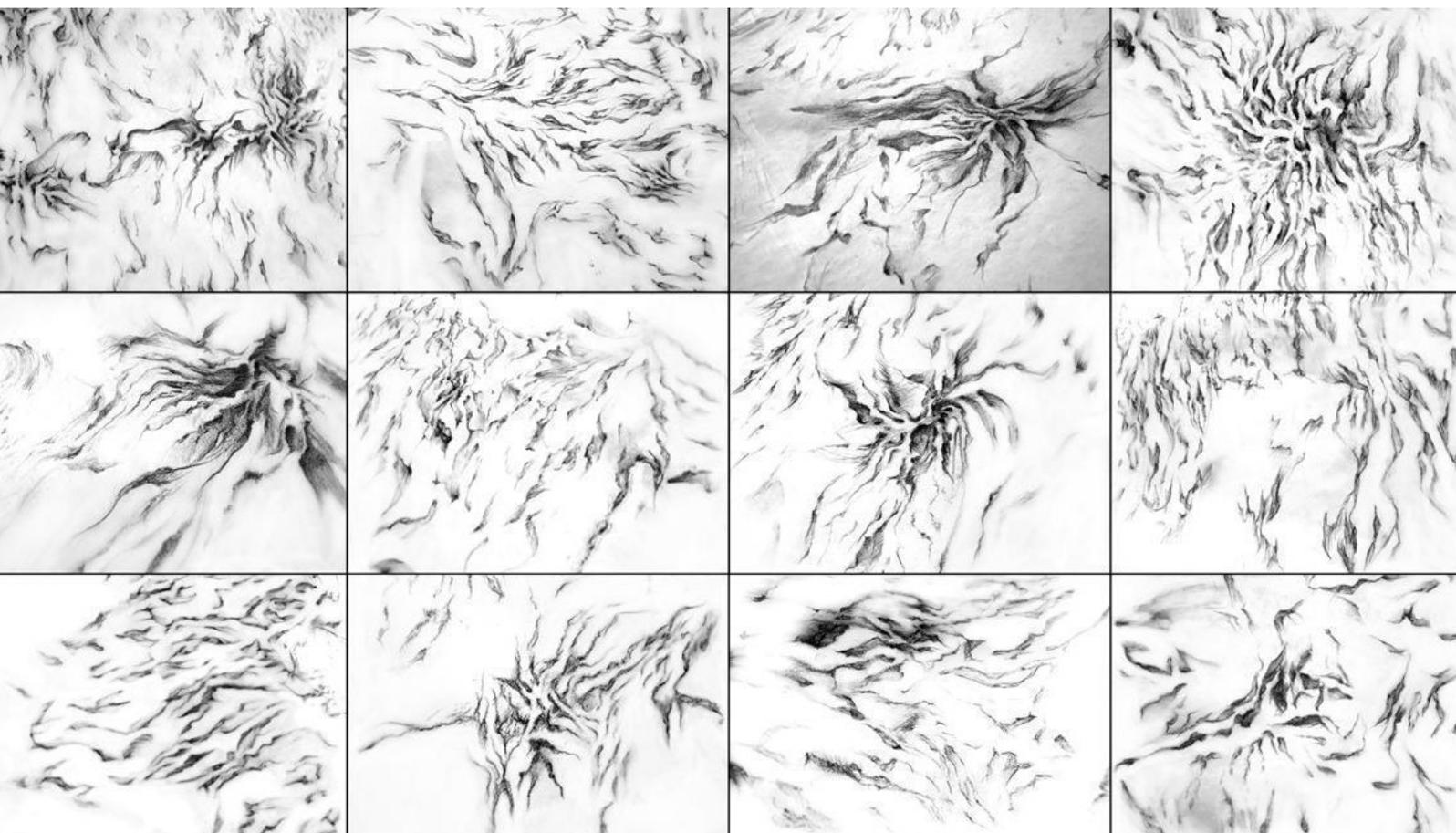


FIGURA 3: Still frame da animação *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Animação.16 min. Full HD (2018).



FIGURA 4: Dança transmídia, *Imbassaí*, Christiane da Cunha
Fonte: registro de Lyana Peck. Teatro – Sesc São Gonçalo (2019).



DESENHO

Biovirtualidade. A casca do osso. Ritmo: ligação que gera vida e ação, local de transgressão, lugar de confusão, pertencimento, existência. O ritmo atravessa os poros. Desenho: rastros viscerais de corpos efêmeros. Criando uma antinarrativa abstrata, camadas de sonoridades e imagens afetam e interagem entre si, produzindo continuamente diferentes sensações espaço-temporais. Em *Desenho*, o ritmo é a energia vital por trás da realidade fractal que conecta o corpo à natureza, permitindo em meio a fragmentação cotidiana, que nos reconheçamos como vibrações, pulsões e fluxos – desenhos em devir. (DA CUNHA, 2020 apud PEDROSA; BRYAN-WILSON; ARDUI, 2020)

Dentre as práticas animistas da etnia Ewe, deslocamentos e mudanças sutis de repetições são uma ferramenta ancestral para se alcançar um outro sentido de dimensão temporal. Para o etnomusicólogo Simha Arom (1991), a composição musical via deslocamentos sutis entre camadas e variações rítmicas na cultura africana, em especial a Ewe, expressa uma maximização do mínimo. Durante o percurso da pesquisa, Sanouvi, ele mesmo Ewe, compartilhou uma série de seus desenhos. Criados apenas com uma caneta esferográfica azul sobre papel, os desenhos apresentavam uma miríade de variações rítmicas através de campos de linhas repetidas. As repetições eram estruturadas por variações e deslocamentos espaciais, por vezes milimétricos, a partir de apenas dois ou três elementos.

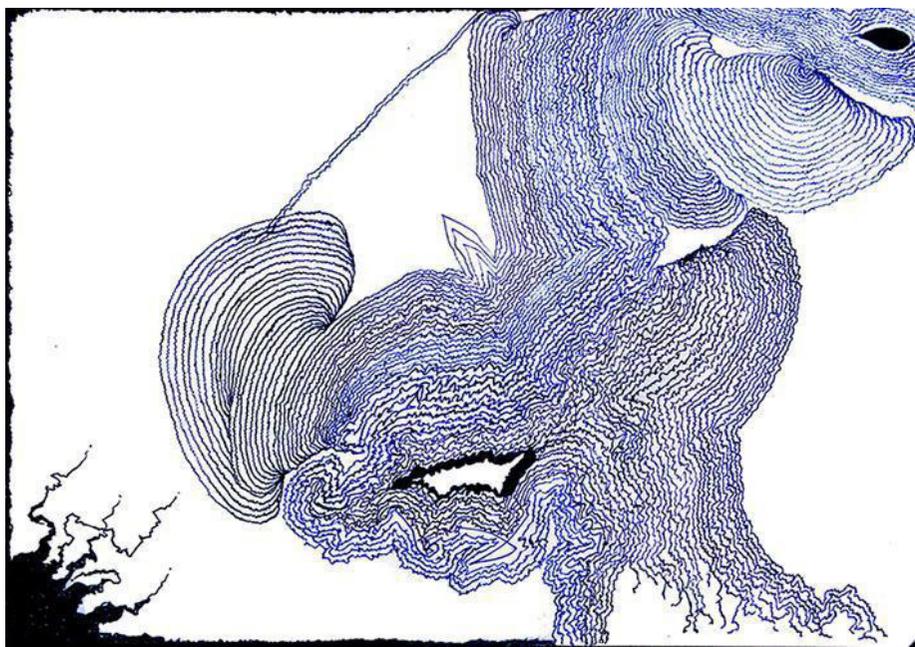


FIGURA 5: Desenho, *Sem título*, Anani Sanouvi
Fonte: elaborada por Anani Sanouvi. Caneta sobre papel, 100cm x 75cm (2017).

Ao conversarmos, entendemos que Sanouvi não articula tais deslocamentos sutis e variações de forma consciente quando desenha, mas que estes são intrínsecos à sua sensibilidade, sendo parte de um conjunto de conhecimentos incorporados por meio da dança. E, assim como no dançar, o seu ato de desenhar é guiado por uma relação orgânica com o som – elemento, para ele, indissociável do dançar. Porém o som, no processo do desenho, desponta de seu próprio corpo de forma gutural. Segundo ele, a emissão de sons ocorria para dar continuidade às linhas quando o esforço físico era intenso; outras vezes, apenas para guiá-las e, em situações distintas, era impulsionada pelas marcas que se imprimiam no papel, como seu rastro.

Assim, a criação da performance buscou, através das práticas exploratórias do estado de ritmo, uma entrega ativa igualmente despontada por sons emitidos pelo performer – cujas sonoridades gravadas e ao vivo vieram a fundamentar a criação sonora, na qual ele foi cocriador. As práticas, concebidas a partir de especificidades e atitudes de danças tradicionais africanas, conforme exemplo anterior, trabalharam elementos escolhidos de acordo com a organicidade dos desenhos. Os desenhos, por sua vez, originaram uma animação via processos em *motion graphics*, cuja dinâmica se desenvolveu em diálogo com a ritmicidade despontada nas práticas. Neste percurso, a cenografia digital foi trabalhada – a exemplo do processo em *Imbassaí* – como um elemento constituinte de um espaço actante porém multidimensional, na função de uma zona polirrítmica.

Sendo a luz a matéria prima da projeção de vídeo, sua presença na cena é con-tígua à escuridão. Desta forma, na transdução dos desenhos sobre o papel para meios digitais, suas cores originais foram invertidas, de modo que a ausência de luz fosse incluída como parte ativa dos desenhos a serem animados. Não só a movimentação da luz, mas, também, a sua ausência, interage com o dançarino, com seus movimentos e sua recepção. Concomitantemente, imagens projetadas podem agir nas superfícies que as recebem, como uma espécie de pele virtual. A projeção de vídeo subverte a fixidez opaca das superfícies, quando as incorpora ao movimento fílmico e lhes confere uma materialidade luminosa dinâmica. Na projeção-pele, o espaço luminoso criado persegue a aderência ao presente e não evoca, ou se desdobra, em espaços virtuais para além do momento em cena.

FIGURA 6: Still frame da animação *Desenho*, Christiane da Cunha
Fonte: elaborada por Christiane da Cunha. Still frame. Animação. 45 min. Full HD (2019).

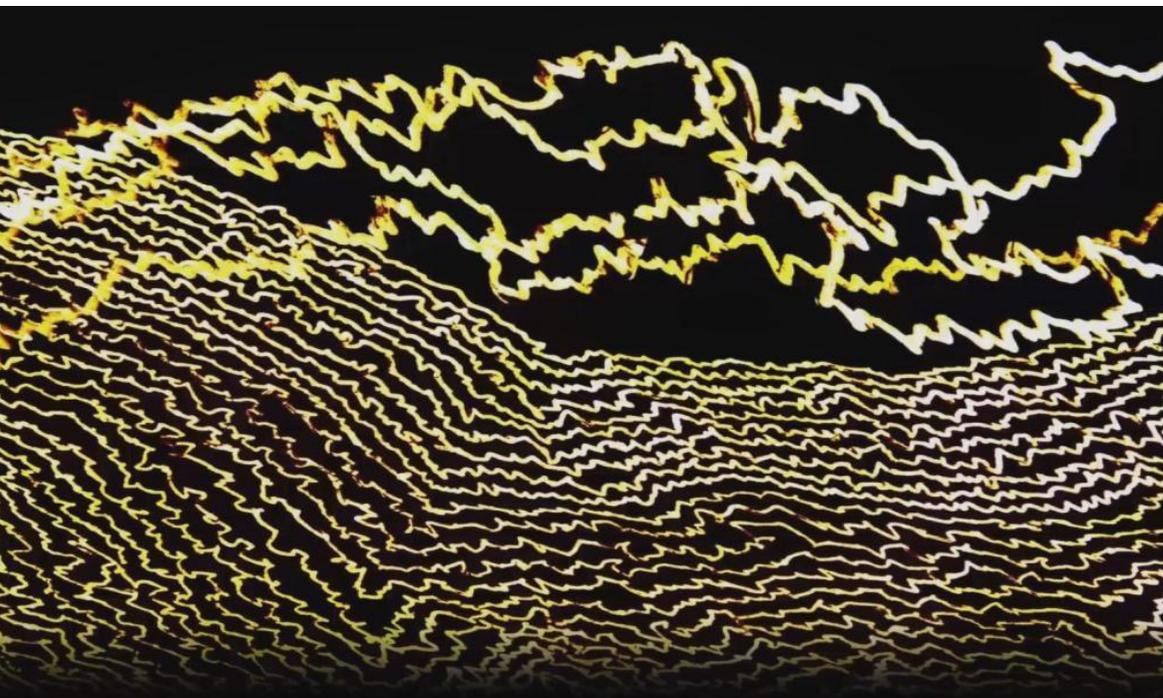


FIGURA 7: Dança transmídia *Desenho*, Anani Sanouvi e Christiane da Cunha
Fonte: registro de Lyana Peck. Sesc Copacabana (2019).



DRAMATURGIA DO RITMO

Se a dramaturgia é “o próprio movimento”, como afirmou a dramaturga Marianne Van Kerkhoven (2009, p. 7), o ritmo – pensando com Hampâté Bâ (1982) – se encontra em sua gênese. E sua presença não seria apenas resultante da ação do movimento/dramaturgia, mas propulsora dela própria. Em uma dramaturgia do ritmo, o ritmo é o chão com o qual se pulsa, que vibra e abriga toda a criação, interseccionando vivência, processo e compartilhamento. Entendendo a dramaturgia como “[...] o fluxo interno de um sistema dinâmico”²⁷ (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014, p. 11, tradução nossa), o ritmo – ao nível das sensações e enquanto manifestação expressiva – foi tomado como agenciador do fluxo de tessituras das diferentes camadas envolvidas nos processos criativos.

Cada criação partiu da vivência dos artistas com o *estado de ritmo*, buscando traduzi-la e reverberá-la para outras instâncias e matérias. Nesse processo, as diferentes camadas entre dança, som e cenografia digital foram desenvolvidas concomitantemente, em um trânsito de contínuo vai e vem entre os processos criativos. Ao longo do percurso, o ritmo foi o elemento determinante na criação de cada processo e de seu entrelaçamento aos outros. Assim, ao invés de pensadas em cenas, as camadas foram entrelaçadas em conjuntos de frequências – cinco, em *Imbassaí* e nove, em *Desenho*. Na performance, cada conjunto traz diferentes intensidades em suas camadas e mudanças no fluxo polirrítmico. Ocorre assim um movimento oscilatório durante toda a performance, por meio do qual os conjuntos se sucedem em contínua reverberação. Em cada conjunto, o dançarino dispõe de um vocabulário vibratório a ser articulado livremente, de acordo com o que sucede no estado de ritmo atingido em conexão com o espaço e o público de cada performance.

Na fluidez de alteridades e multiplicidades de agenciamentos que caracterizam o Animismo (CASTRO, 1996), o ritmo atravessa diferentes planos e temporalidades. Pensá-lo no contexto de uma dramaturgia expandida, entendida na ação de agenciar diferentes instâncias (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014), significa afirmar que é no momento de compartilhamento, no encontro multissensorial com o público, que a memória e a sensibilidade rítmica de cada elemento presente irá agir na criação de sentido de uma obra em constante devir, interação, troca, abertura.

27 Texto original: “[...] the inner flow of a dynamic system”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, foi gerada e compreendida, no entrecruzamento de práticas e circuitos diversos, uma dramaturgia do ritmo. Este investimento carnal e tecnológico no trânsito entre o visível e o invisível, teve como perspectiva – a exemplo das práticas animistas – a insurgência do sentido não apenas no inteligível, mas, principalmente, em uma experiência sensorial multiforme. (PICON-VALLIN, 2008) Segundo a diretora australiana Rachael Swain (2014, p. 147, tradução nossa):

Estratégias para explorar ‘modos de percepção’ alternativos e outras experiências de espaço e tempo emergindo de além das fronteiras das perspectivas ocidentais dominantes, são centrais para novas noções de uma dramaturgia que está profundamente conectada à relação de um artista com o mundo.²⁸

Na urgência por uma reescrita da história, por uma nova “imaginação moral”, conforme propõe Mbembe (2014, p. 60), são necessários debates e referências em diferentes frentes. Sabemos que processos criativos não são neutros e, sim, moldados por políticas que refletem formas específicas de pensar e ser no mundo. Não por acaso, no Brasil, a gênese de diversas danças afro-brasileiras é marcada, historicamente, pela repressão colonial de culturas que nutrem, em sua configuração última, o ritmo como algo elementar à existência. Sob o viés de uma sensibilidade animista – esta sensibilidade outra sobre o real que o dramaturgo e escritor nigeriano, Nobel de literatura, Wole Soyinka define como “[...] um molde não doutrinário de atetividade constante”²⁹ (SOYINKA, 1990, p. 54, tradução nossa) –, a pesquisa espera ter explorado relações decoloniais, atravessada, em seu corpo, pela andadura rítmica de processos artísticos no campo da arte expandida.

28 Texto original”

29 Texto original: “[...] a non-doctrinaire mould of constant awareness”.

REFERÊNCIAS

AROM, S. *African Polyphony and Polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BAUGH, C. *Theatre, Performance and Technology: the development of scenography in the twentieth century*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

BERK, A. Material Matters: el anatsui. *Sculpture Nature*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://www.sculpturenature.com/en/material-matters-el-anatsui/>. Acesso em: 3 dez. 2018.

BENSUSAN, H. *Being Up for Grabs: on Speculative Anarcheology*. Londres: Ed. Open Humanities Press, 2016.

CACCIATORE, O. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. São Paulo: Forense Universitária, 1977.

CASTRO, E. V. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

DA CUNHA, C. L. *Estado de Ritmo – Entrelaçamentos entre arte e animismo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal Fluminense, 2018.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, F. C. Samba de roda em Curitiba desde a década de 1960. In: SIMPEMUS- SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 5., 2008, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: De Artes UFPR, 2008. v. 5, p. 107-114.

ENCONTROS: Sincopação do Mundo - Dinâmicas da Música e da Cultura – PGM 01. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (35 min). Publicado pelo canal Univesp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUtCDV5A5h4>. Acesso em: 2 jun. 2016.

ENCONTROS: Sincopação do mundo – Dinâmicas da música e da cultura – PGM 02. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (65 min). Publicado pelo canal Univesp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXoxbCT01DU>. Acesso em: 2 jun. 2016.

ENWEZOR, O.; OKEKE-AGULU, C. *Triumphant Scale*. Munique: Prestel Verlag GmbH & Company KG, 2020.

FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. Translated by Saskia Iris Jain. New York: Routledge, 2008.

FRANKE, A. Animism: notes on an exhibition. *E-flux journal*, Nova York, v. 36, p. 2012. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/>. Acesso em: 5 abr. 2016.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.

KRAUSS, R. *William Kentridge*. Londres: The MIT Press, 2017.

KENTRIDGE, W. Fortuna: nem programa, nem acaso na realização de imagens. (Palestra, 1993). In: TONE, L. *William kentridge: fortuna*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2012. p. 294. Catálogo da exposição.

LATOURE, B. *On technical mediation – philosophy, sociology, genealogy*. Common Knowledge, London, v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.

MARTINS, L. G. F. A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e de conhecimento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo, 2007. p. 1-11. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1866-1.pdf>. Acesso em: abr. 2016.

MBEMBE, A. Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds. *Politique africaine*, Paris, v. 4, n. 100, p. 69-91, 2005. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2005-4-page-69.htm>. Acesso em: 5 out. 2017.

MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Antígona, Lisboa, 2014.

PEDROSA, A.; BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. *Histórias da dança*: catálogo. São Paulo: MASP, 2020.

PICON-VALLIN, B. *A cena em ensaios*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

RAMOSE, M. B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999.

ROUGET, G. *La musique et la transe*. Paris: Editions Gallimard, 1990.

SAWIN, R. Time and a Mirror: Towards a Hybrid Dramaturgy for Intercultural Indigenous Performance. In: TRENCSENYI, K.; COCHRANE, B. *New Dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. London: Bloomsbury Publishing, 2014. p. 145-163.

SCHNEIDER, M. Acoustic Symbolism in Foreign Cultures. In: COSMIC MUSIC. *Musical Keys to the Interpretation of Reality*, Rochester: Vermont, 1989. p.36-57.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

THOMPSON, R. F. *African Art in Motion: icon and act*. California: University of California Press, 1974.

THE MODERN Art Notes Podcast n. 38. [Locução de] Ken Gonzales. [S. l.: s. n.], 2013. Podcast. Disponível em: <https://manpodcast.com/portfolio/no-82-julie-mehretu/>. Acesso em: 3 jul. 2017

WELSH-ASANTE, K. Commonalities in African Dance: an aesthetic foundation. In: AFRICAN Cultures: Rhythms of Unity. New Haven: Greenwood, 1985.p. 71-82.

TRENCSENYI, K.; COCHRANE, B. *New Dramaturgy: international perspectives on theory and practice*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2014.

VAN KERKHOVEN, M. European Dramaturgy in the 21st Century. A Constant Movement. *Performance Research, On Dramaturgy*, [s. l.], v. 14, n. 3, p.7-11, 2009.

CHRISTIANE DA CUNHA: é doutoranda em Artes Cênicas na UNIRIO. Artista cênica e visual, realizou diversas exposições e produções no Brasil e internacionalmente.

ANDRÉ GARDEL: é professor Associado II do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.