

MÚSICA, PERFORMANCE E ATIVISMO: LEITURA CRÍTICA DA POÉTICA MUSICAL DO CIBERPAJÉ (E. FRANCO) E SEU CONTINUUM PERFORMATIVO

Leonardo Luigi Perotto¹

Resumo: Este artigo aborda a poética musical do artista Ciberpajé (aka Edgar Franco) a partir de três eixos principais: a música, suas performances artísticas e cotidianas assim como a conjunção de sua produção vista como uma forma de reivindicação política e ativista. O texto está dividido em duas partes: a primeira visa relacionar a sua experiência com a música junto a outras experiências de atuação em relação ao mundo, ou seja, da sua relação de ser e estar no mundo, de suas *performances cotidianas e culturais*, do seu *continuum performativo* que o leva a deslocar sua identidade como quadrinista e professor Edgar Franco para constituir-se como um novo ser multifacetado chamado Ciberpajé. A segunda é a relativização da sua produção musical junto a sua experiência de vida, conectando-a com os processos semânticos e híbridos de suas histórias, além das questões sobre ativismo e resistência, indagando a representação do homem como formas de constituir-se no mundo.

Palavras-Chave: Música, performance, ativismo, continuum performativo, política.

Abstract: This article approaches the musical poetry of the artist Ciberpajé (aka Edgar Franco) from three main axes: music, his artistic and daily performances as well as the conjunction of his production seen as a form of political and activist claim. The text is divided into two parts: the first aims to relate his experience with the music to other experiences of acting in relation to the world, that is, his experience of being in the world, the daily and cultural performances and his performative continuum that leads him to move his identity as a comicist and teacher Edgar Franco and to constitute himself as a new multifaceted being called Ciberpajé. The second is the relativization of their musical production with his life experience, connecting it with the semantic and hybrid processes of his histories, as well as the questions about activism and resistance, investigating the representation of man as forms of being in the world.

Key words: Music, performance, activism, performative continuum, politic.

INTRODUÇÃO: uma primeira leitura de imersão sobre a obra musical do Ciberpajé

Fiquei muito lisonjeado ao ser convidado para participar do presente dossiê sobre a obra artística de Ciberpajé (aka Edgar Franco), no intuito de abordar e dialogar criticamente a respeito de uma parte mais específica da sua produção artística – a musical. E posso afirmar que tratar de sua criação musical é um trabalho de certa forma intenso,

¹ Professor e artista. Graduado e mestre em música, atualmente está finalizando seu doutorado em Artes e Educação pela Universidade de Barcelona (Espanha). Email: leoperotto@gmail.com

pois necessita de uma entrega pessoal de quem o aborda, no sentido de empreender uma busca para dar conta de visualizar, de forma mais abrangente, como se condicionam as temáticas e as narrativas no âmago de sua produção. Faço este primeiro comentário porque há tantos elementos expressivos distintos entre si e unidos em uma dinâmica tão singular que é impossível manter-se impassível diante disso. É como experimentar uma substância entorpecente por primeira vez, onde se pode ter uma sensação emergente se dermos abertura a nossa percepção extra-sensorial pelos caminhos que a substância nos propõe levar, por outro lado, pode-se ter uma experiência negativa se não nos deixarmos “levar” pelos caminhos que a substância está nos sugerindo, pois nos colocamos de uma forma fechada e preconcebida diante dela (Castañeda, 2013).

Esta analogia pode sugerir diferentes interpretações e não é o que estou querendo neste momento, mas faço uso dela para argumentar que a música do Ciberpajé, para mim, funciona como um tipo de entorpecente orgânico e sonoro que toma para si uma narrativa particular, interseccionando várias temáticas que tangenciam desde saberes e descrições universais a ações cotidianas e rotineiras, no intuito de propor vetores de discussão sobre os lugares de ocupação do sujeito contemporâneo e de suas políticas de atuação. Isto, de alguma maneira, ocasiona diferentes experiências estéticas e pontos de fratura em sua audiência, nos levando a rever nossas próprias leituras sobre a realidade de nossas vidas sem exceção de causa. Essas rupturas são justamente o propósito em sua obra musical: ocasionar uma experiência que, se não deixarmos que se propague por nós no sentido de deixar que nos “leve” por aquilo que proporciona, como um entorpecente, pode causar um estranhamento opositivo e antagônico de uma maneira, quiçás, bastante dura.

Dentro deste contexto, posso afirmar que escrever sobre a prática musical de um artista como o Ciberpajé acaba sendo um exercício crítico que requer uma condição de imersão por parte de quem o escreve, porque não se trata apenas de abordar sua música em si de acordo a seus aspectos mais técnicos, mas sim processos de transformação e de constante reflexão sobre o que está porvir que, aliados aos sons, reivindicam um outro tipo de lugar donde se deve argumentar. Faz com que aprofundemos o olhar por nossas diversas ações cotidianas conectadas e referentes a diferentes atos de nossas vidas, que vão desde posicionamentos mais simples e rotineiros a atos políticos mais complexos: cyberbiologia, genética, tecnologia, robótica, fronteiras da comunicação, alteridades,

reflexões sobre nosso cotidiano constantemente fragmentado e informacional, nossos entornos sociais e nossas instituições governamentais, os diferentes tipos de hibridismo cultural e as novas conjecturas educacionais, a cultura de consumo e as políticas econômicas, globalização e fronteiras do conhecimento, assim como as novas noções sobre o nosso corpo, suas mutações e novos espaços de vivência.

Não há como debater sobre suas composições se não tivermos estes posicionamentos em mente. É necessário ampliar nosso olhar sobre estes temas para que possamos sair de um lugar de comodidade e nos atermos ao conjunto de sua obra como um todo, adentrando as discussões que o artista propõe e que indaga a respeito das maneiras que pensamos e percebemos nossa própria existência. Esta condição se dá porque o ato de fazer música do Ciberpajé não se constitui de acordo à conceitos técnicos tradicionais ou a uma categoria de bens culturais sonoros já instituídos, mas sim como um artefato cultural mutante e confidente do seu tempo, que mantém em seu cerne diversas informações culturais, sociais e políticas que reivindicam uma posição de diálogo.

Afirmo isto porque, a música de uma maneira em geral (e desde sempre), reivindicou tantos lugares quanto possíveis no mundo ocidental, já que ela se estabelece “entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que [ella] revela”² (ATTALI, p.33, 1995). Ou seja, a música de cada tempo histórico, de cada momento social, possui um sentido cultural e existencial intrínseco, pois não apresenta o conteúdo sonoro e único da própria música, mas de todo um fundo histórico e ritual do período a que está conectada, nos levando a entender certas condutas e ações que mantemos como forma de coesão social através dos tempos. No caso do Ciberpajé, sua música também está condicionada a tal conceito, mas em seu cerne se produz um importante debate político: une o passado fazendo referencia ao homem desde sua conexão instintiva junto a natureza; aborda o presente apresentando a autonomia do homem e sua crescente desconexão e perda de controle sobre o entendimento de suas raízes existenciais e de suas criações, além das concepções que ele institui e reproduz constantemente que começam a ter genealogias simbólicas e representacionais próprias; e posteriormente, indica as possibilidades de um

² “(...) Entre o ruído e o silêncio, entre o espaço da codificação que a música revela”
(tradução livre)

futuro próximo, do simbolismo criativo e autodestrutivo do homem, ou seja, daquilo que ele cria, modifica e transforma, assim como daquilo que ele viola, destrói e destitui, recriando seu sentido de existência e de estar no mundo como algo volátil, que pode tanto transitar por algo belo e ao mesmo tempo vil.

De acordo com esta estratégia inventiva, a forma como Ciberpajé incorpora a música em seus processos criativos acaba não sendo usual em relação ao que comumente conhecemos, principalmente no que tange as produções da indústria cultural massiva ou de ordem musical acadêmica mais tradicional, geralmente ligada as instituições de ensino superior ou a conservatórios. Na verdade, sua forma de pensar a música se encontra conectada a vertentes vanguardistas e transgressoras de gêneros musicais pop assim como da música eletrônica experimental, aliados a elementos performativos e sonoros advindos de suas diversas influências de grupos de rock, pós-metal eletrônico, *noise* e punk.

Mesmo tendo essa conexão com tais gêneros musicais, sua produção não se alinha a estes estilos porque incorpora uma outra dimensão sonora significativa ao seu deslocamento e fragmentação visual e física – uma clara referência a sua jornada como quadrinista, suas referências (e a adição) ao mundo metafísico dos filmes de terror e da representação visual de influência de outros artistas como H.R. Giger, H. P. Lovecraft e Hieronymous Bosch, por exemplo. Exibem uma condição violenta e orgânica dos sons que nos remetem sempre a situação do homem e de suas conjecturas reais, algo de incorpóreo e instável, assim como de profundo e visceral.

Nestes termos se incorpora rupturas nas estratégias de criação musical e, principalmente, nas propostas de suas performances musicais, porque a música atua como um elemento discursivo em meio a outros tipos de atuações e representações simbólicas que desfazem o conceito de performance musical (em seu sentido mais estrito e tradicionalmente difundido pelos períodos históricos da música). Deste modo, a música se torna uma ação que adentra uma profusão de sentimentos distintos e contraditórios, um objeto intercalado entre elementos visuais e corporais que se movimentam de forma incondicional à visão particular do autor, discutindo tanto o tempo presente quanto um tempo que ainda está por vir, daquilo que está afetando e afetará os homens proximamente em seus diversos modos de ser. Ou seja, seu processo musical termina sendo um modo de reivindicação de um tempo político em constante discussão sobre as transformações e

movimentos perpetuados pelos seres humanos, solicitando um outro (e novo) tipo de postura de quem os vive e os experimenta – o encontro entre a arte e o ativismo.

Para mim, neste sentido, ter contato com sua música é ser interpelado de diferentes modos, o que demanda uma atitude mais sensível de minha parte no intuito de visualizar novos caminhos perceptivos e reflexivos dentro daquilo que o artista propõe. Neste ponto se encontra a complexidade de abordar sua obra musical: não há como realizar uma leitura crítica de sua produção de acordo com as linhas de pensamentos musicais mais tradicionais as quais eu fui treinado, porque para podermos discernir a respeito de sua obra se faz solicitar um outro posicionamento daquele que à aborda, principalmente quilo que tange as suas propostas conceituais sobre novas poéticas tecnológicas e visuais³. Isto se dá porque o posicionamento que o artista defende não tange apenas a música, suas particularidades sonoras e suas maneiras de fazer, há uma associação de critérios criativos mesclados a outras linhas discursivas que expõe condições comuns das nossas vidas cotidianas, abordando sentidos mais subjetivos de nossa vivência terrena.

Assim, de acordo com este primeiro *frame* que expus sobre a obra do Ciberpajé, ressalto que para mim é gratificante poder escrever sobre sua produção musical, pois me permite abordar diferentes interpretações que venho construindo e desconstruindo a respeito da música na contemporaneidade e sobre o papel dos músicos neste entorno, a partir das minhas próprias práticas como artista e professor – o quê entendemos como música hoje em dia e o que aprendemos a partir dos seus discursos sobre nossa vida comum? O que ela representa sobre nós, desde nosso desenvolvimento cognitivo até nossa inserção social e cultural? Qual papel simbólico a música e os músicos possuem na atualidade? O quê socialmente e culturalmente se espera que seja o papel do músico (ou de como esperamos que se comportem em seus diferentes momentos)? Quais caminhos os educadores musicais (ou professores em geral) propõem para que as pessoas reconheçam na música um elo discursivo sobre sua realidade pessoal e sua dimensão política? Quais digressões e conservadorismos existem neste círculo de ensino e o que se propõe de novo? Que tipos de valores morais ou sociais o ensino da música nos remete ou possui em seu

³ Teorias desenvolvidas por Ciberpajé (aka Edgar Franco) em sua tese de doutorado “Perspectivas pós-humanas nas ciberartes”. Ver em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-154033/pt-br.php>>.

interior? E principalmente, o que a música e os sons podem simbolizar sobre nossos próprios atos cotidianos (tanto positivamente quanto negativamente), apresentando eles subjetivos sobre nossa noção de experiência e prática como forma de conceituar nossos sentidos e ações em relação ao mundo em que vivemos?

De acordo com estes questionamentos, observo que a obra musical do Ciberpajé se tornou uma referência muito pertinente para mim, porque não reivindica nenhum papel específico do músico em sua condição existencial, ao menos daquilo que se foi cristalizando através dos tempos, porque o autor insere interrogantes e desarticula o sentido do ser músico em meio a uma narrativa sonora ensamblada a várias outras narrativas. Suas diversas e diferentes formas de inserir elementos musicais e sonoros assumem um papel importante de acordo a esta particularidade narrativa, rompendo com aquilo que cremos que deveria ser uma performance musical tradicional ou uma composição com início, meio e fim, a elevando a outras categorias de desenvolvimento e de diversificação expressiva e estética.

Assim, o fato de empreender diálogos a partir de um tipo de produção musical tão singular e que apresenta tantos e diferentes processos semânticos em seu interior, também fazem com que surja uma determinada dose de apreensão por minha parte, no intuito de saber como dar conta de abordá-la de uma maneira mais adequada e pertinente. Como se tratam de estruturas sonoras reivindicantes do seu espaço dentro de um macro fazer artístico, deve-se tomar uma certa precaução para não recorrer a preceitos puramente técnicos ou a uma leitura acadêmica mais tradicional, ou mesmo conjecturar que o seu processo musical opere como um mero elemento condicional de “pano de fundo” para sustentar outros elementos expressivos.

Na verdade, é todo o inverso, sua música atua como um mecanismo tão relevante que dá coesão entre os diferentes elementos e processos artísticos, potencializando sua própria condição sonora e, de alguma maneira, desenvolvendo uma leitura peculiar sobre a sonoridade das coisas, dos espaços e lugares, revelando outros aspectos de nossa condição humana e fazendo sentir de forma distinta seu trabalho. Desta maneira, a música percorre outros caminhos, sugerindo outras leituras e conjecturas. Desta maneira, os sons terminam se incorporando a uma atmosfera mais ampla, não apenas como um objeto expressivo distinto, mas como um item a mais que possibilita o intercambio entre

diferentes fontes expressivas que somente juntas, funcionam e se consolidam. Acredito que a proposta musical do Ciberpajé, antes de mais nada, resida justamente neste vínculo sonoro somado com outras fontes expressivas, principalmente com as dinâmicas de performance que o autor propõe junto as elaboradas propostas visuais de suas apresentações.

Nestes casos, pouco importa o papel tradicional do músico, porque os valores que se observa/escuta/experimenta/pratica são maiores do que as categorias e as normas instituídas quanto a condição do ato tradicional de ser músico ou artista – suas propostas culminam na transformação do artista de acordo a seu próprio discurso e narrativas, pois ele é o discurso e se assume como tal. Desta forma, o próprio artista (ou habitante) se transforma nos termos que seu processo discursivo articula – ele já não é mais o mesmo, ele se torna um processo em constante mutação e movimento, ele agencia o discurso como uma nova forma de ser, se reinventando e se remodelando de acordo com aquilo que os novos tempos históricos e períodos sociais e culturais solicitam. Gradativamente, o autor se desliga pouco a pouco do seu primeiro modo ou sentido de ser (conhecido como Edgar Franco), transcendendo sua forma e existência, transmutando para uma nova espécie, uma nova condição de constituir-se e estar no mundo (neste caso, na sua transmutação em Ciberpajé). Esta é uma condição *sine que non* que nos revela formas diferentes de ver, escutar e assumir os sentidos que a música assume em sua obra, nos levando a adotar posturas distintas na descoberta de quem somos, de aquilo que gostaríamos de ser ou daquilo que poderíamos ser.

Tomando como ponto de partida minha própria experiência com sua obra, posso dizer que, para experimentá-la, é necessário estar aberto de uma forma crua e não linear, estar atento como um agente disruptivo e sujeito a transgressão, como uma maneira de deixar-se contrair por novos processos e novas informações (ou revelações) de um ato provedor de conhecimento, sem distinção ou pré-conceito anterior quanto a informações prévias em relação a potencialidade de novas e outras experiências (Larrosa, 2016). É deixar que a “substância entorpecente” lhe carregue e lhe proporcione outros tipos de experiências. E neste sentido me refiro, principalmente, a possibilidade do surgimento de qualidades críticas estimuladas a partir destas experiências, ou seja, de outras leituras que

se formam desde fora de determinados paradigmas, muitas vezes alicerçados a conceitos pré-estabelecidos e enraizados em nossos modos de ver o mundo ou mesmo de perceber as artes de uma maneira mais figurativa e desprovida de uma inserção construtiva (Dewey, 2008).

Seguindo estes temas introdutórios que abordei, donde falo desde a minha experiência com a música do Ciberpajé e de alguns princípios característicos da sua obra sonora, irei tentar situar neste artigo dois pontos importantes que para mim são pertinentes para uma melhor compreensão do seu universo musical, além de um primeiro passo para uma possível imersão em sua poética artística em geral: a questão da performance, do desenvolvimento musical de acordo com seus atos performativos cotidianos e a questão da arte enquanto ações de ativismo e resistência. Para isso, irei falar primeiramente sobre a minha aproximação com sua obra e porquê quis me acercar, para que o leitor entenda de que lugar estou falando e desde aonde estou falando; em seguida irei dividir o processo de escrita em duas partes: 1) relacionar a sua experiência com música junto a outras experiências de atuação em relação ao mundo, ou seja, da sua relação de ser e estar no mundo, de suas *performances cotidianas e culturais*, do seu *continuum performativo* que o leva a deslocar sua identidade como quadrinista e professor Edgar Franco para constituir-se como um novo ser multifacetado chamado Ciberpajé; 2) a relativização da sua produção musical junto a sua experiência de vida, conectando-a com outros processos semânticos e híbridos de suas história e de seu cotidiano, além das questões sobre ativismo e resistência que permeiam toda sua obra, indagando a representação e as simbologias do homem como formas de auto destruir-se assim como de se reinventar constantemente.

QUEM SOU EU E DESDE ONDE EU FALO: meu primeiro contato com o Ciberpajé e minha aproximação com sua obra

Sou músico e professor a 20 anos e desde 2006 ministro aulas de música na Fundação Cultural de Palmas (Tocantins), e atualmente encontro-me finalizando meu doutorado em Artes e Educação pela Universidade de Barcelona, na Espanha. Minha aproximação com o trabalho do Ciberpajé se deu pela pesquisa que venho desenvolvendo

em meu doutorado. Nesta proposta de estudo proponho uma investigação autoetnográfica⁴ baseada em meus atos performativos cotidianos e rotineiros, ações que me levaram a ter experiências relevantes e específicas que além de estimular meu desenvolvimento físico e cognitivo desde a infância até o início da vida adulta, traçaram movimentos que me introduziram em diversas práticas sociais e culturais cíclicas, constantes e intercambiantes, que foram sendo incorporadas por mim como atos ininterruptos de aprendizagem e prática (Winnicott, 1993; Piaget, 1998, 1999; Goffman, 2006; Schechner, 2012; Taylor, 2013).

Desta forma, vou analisando como eu, em minha condição de ator social, vou construindo leituras peculiares e absorvendo valores morais e sociais entre as vivências, diálogos e absorções dos diversos e diferentes espaços e lugares percorridos ao longo de minha vida – ambientes que apresentam em seu âmago distintas formas de vivência social e cultural (desde os eixos familiares, roda de amigos, da sociabilidade escolar até questões da burocracia da vida pública diária, por exemplo). Em meio a estas análises, o foco principal da investigação é compreender como se dá e inicia meu interesse pelas artes e o que me levou a observar nos atos musicais uma potencial condição de interesse, me encorajando a escolher este caminho como profissão além de um vínculo expressivo para o exercício poético do meu desenvolvimento como artista.

Para compreender melhor esta complexa rede relacional entre os caminhos que escolhi e as diferentes performances, fachadas e jogos que vivo e vou perpetrando em minha jornada – seja absorvendo o entorno ou permitindo o entorno me absorver – notei que era necessário estender a pesquisa junto a uma leitura mais detalhada da vida e obra de outros artistas para compreender tais aspectos, para que paralelamente a minha autoetnografia, nossos diálogos e debates me auxiliassem a aprofundar e a traçar teoricamente linhas interativas sobre nossas jornadas e nossas performances cotidianas, para compreender como estas condicionantes nos estimularam a realizar escolhas e tomadas de caminho em nossas vidas, e principalmente, aquelas que assumimos pelas vias artísticas. Este entrelaçamento entre nossas jornadas me permite visualizar melhor a tese

4 Para mais informações a respeito da pesquisa autoetnográfica: Castaño & Ariza (2012); Denzin (2003), (2014); Hernández & Rifá (2012); Arfuch (2007), (2014); Jones (2015).

que proponho sobre as ações performativas cotidianas como elos entre nossa construção pessoal e nosso desenvolvimento artístico. Assim, convidei três artistas para serem sujeitos da presente investigação, tecendo uma analogia desde as minhas histórias de vida junto as suas histórias de vida utilizando a teoria fundamentada⁵ (*Grounded Theory*) como metodologia e procedimento de codificação e análise.

A escolha dos três artistas foi realizada de acordo com dois critérios básicos: 1) que observassem na música um foco pertinente em seus trabalhos, intercalando-a junto a outros tipos de elementos expressivos, principalmente, com as questões da *performance*; 2) que suas propostas artísticas também tivessem relação com trabalhos voltados a educação das artes em geral. Assim, de acordo com tais critérios, convidei os seguintes artistas: Tim Rescala, músico, maestro e ator, que possui uma extensa carreira como compositor de óperas, música de câmara, trilhas sonoras de filmes, peças teatrais e para programas de televisão, além de participar como ator em diversas produções cenográficas e possuir um trabalho de educação musical voltado a faixa etária infanto-juvenil; Laia Estruch, performer catalã que possui um trabalho baseado em diferentes vertentes das artes visuais e da *art performance*, desenvolvendo uma linguagem artística que dialoga com a música e outros elementos sonoros e visuais; e por último, Ciberpajé, pelo seu trabalho com música entremeada a uma linguagem expressiva específica entre *performance* e artes visuais, além de sua leitura particular sobre a existência dos atores sociais, do mundo e de suas diferentes metamorfoses. Para compreender melhor tais questionamentos, realizei entrevistas com ambos os sujeitos, além de recolher elementos de sua produção artística e realizar a codificação dos dados para me aproximar de seus universos poéticos e compreender como foram sendo desenvolvidos.

No caso da obra do Ciberpajé, me sinto muito próximo de sua realidade mesmo que ambos produzamos artefatos artísticos distintos. Este fato é importante porque me faz questionar e perguntar-me como nossas práticas, tão singulares entre si e diferentes em sua realidade, possuem experiências de vida tão próximas que ajudam a desenvolver nossas realizações artísticas, diferentes nas formas de realiza-las mais transversais de acordo com aquilo que pretendemos debater. E digo próximas porque, por meio de nosso

⁵ Sobre Teoria Fundamentada (*Grounded Theory*): Abela, Garcia-Nieto & Corbacho, (2007); Charmaz, (2009); Tarozzi, (2011); Strauss & Corbin, (2008); Segovia (2017).

contato pessoal e de nossos diálogos, pude perceber como existiam várias similaridades entre nossas ações cotidianas, tanto de infâncias até nossa adolescência, mas que por questões de escolhas, nos levaram a optar por caminhos diferentes.

Neste contexto, é preciso visualizar a conjunção de realidades entre nossas vidas e jornadas profissionais como uma forma relacional de perspectivas enviesadas, seja tanto de acordo as condições de presença ou mesmo de ausência das ações existentes entre esta relação. Neste caso, não são ações que se constituem como formas de proximidades hierárquicas ou estritamente necessárias para nossas finalidades artísticas, mas que adquirem um sentido preciso quando colocadas em acordo com o enfoque espaço/tempo em que acontecem, na qual existe uma simultaneidade de ocorrências que, por isso mesmo, podem transformar-se em sintomáticas e ser suscetíveis de articulação, ou seja, de uma leitura mais compreensiva da construção de um marco maior e mais amplo correspondente a um determinado período ou época (Arfuch, 2010).

Para mim, o contato com sua obra e principalmente com o artista me conduz a um desafio particular, porque escrever a seu respeito me consente fazer algo que poucas vezes tive oportunidade de fazer no mundo da música acadêmica: relativizar minhas próprias leituras musicais, meus atos cotidianos e minhas posições de ser e estar no mundo em relação aos modos específicos de ver e experimentar a música e os sons de outro artista, de suas perspectivas e modos de perceber a vida que não tem como característica a música acadêmica, mas sim outros caminhos sonoros, visuais e cotidianos que o ajudam a desenvolver suas próprias formas poéticas. Servem como estímulo para que eu compreenda, sobre tudo, meus próprios caminhos. Não é apenas uma aproximação de pensamentos soltos, mas sim de preocupações sobretudo políticas, que interferem em nossas maneiras de ver as coisas e estão embasadas em outras teorias, sejam desde a arte, das ciências sociais ou mesmo das tecnologias e dos conceitos pós-modernos e inconstantes a que estamos inseridos, seja no mundo acadêmico ou fora dele.



Fig. 1 – Ciberpajé - aka Edgar Franco.



Fig. 2 e 3 – Ensaios fotográficos que comporiam as imagens gráficas de meu primeiro cd⁶.

PERFORMACES COTIDIANAS E O CONCEITO DE *CONTINUUM PERFORMATIVO*

No universo criativo musical do Ciberpajé, se faz importante abordar alguns pontos e conceitos sobre performance, cotidianidade, experiência e prática, porque são noções que abordam diferentes movimentos e ações que atuam em distintos estágios de nossas vidas, condutas que nos levam a novas práticas e formas de desenvolvimento e aprendizagem. Nesta parte do artigo pretendo abordar tais temas para situar algumas direções que podem

6 Álbum chamado “Centro Metropolitano”, lançado entre 2011 e 2012 com patrocínio do Banco da Amazônia e Sesc Tocantins. Ensaio fotográfico realizado entre os dias 18 e 19 de setembro de 2010. Maiores informações em: <www.leoperotto.mus.br>.

ser observadas nas experiências das performances cotidianas do Ciberpajé, para lançarmos um olhar mais aprofundado sobre suas escolhas artísticas e musicais. Deste modo, é importante contextualizar o que significam as performances cotidianas em nossos desenvolvimentos cognitivos e de como influenciam nossos direcionamentos pessoais, tanto em termos sociais quanto nas formas de agência cultural, aperfeiçoando nossa demanda por tipos característicos de consumo como forma de desenvolver atitudes progressivas de transformação criativa (Certeau, 2014).

Entretanto, é necessário deixar claro que quando faço referência aos conceitos de performance não me refiro aqui aos conceitos de performance desenvolvidos durante o século XX pelas artes visuais e cênicas, pois eles se situam como um *modus poético* (de muita importância) na observação crítica e estética da realidade cotidiana, e tão pouco faço alusão ao termo performance enquanto denominador de desempenho de fatores diversos, sejam estes econômicos, políticos ou industriais (McKenzie, 2001; Fischer-Lichte, 2011). Me refiro a performance como um processo de formação dos desenvolvimentos cognitivos dos indivíduos de um modo em geral, sejam tanto psicomotores quanto reflexivos, que nos condicionam a estruturar nosso corpo e mente a espaços, lugares, pessoas e objetos (Piaget, 1998, 2005; Winnicot, 1993, Goffman, 2006, Schechner, 2012). Neste sentido considero a performance como um conteúdo de desenvolvimento contínuo, que passa por diversos estágios até chegar a construções de pensamentos mais complexas, posteriormente colaborando para a absorção do jogo como fonte de interação e relacionamento entre diferentes condições sociais além de nossa própria compreensão de ser e estar no mundo (Winnicot, 1991; Kaprow, Fischer-Lichte, 2011; Taylor, 2013).

As performances, nestes casos, operam como ações ininterruptas de alargamento e de progressões individuais baseadas em uma aprendizagem relacional entre o convívio de diferentes sujeitos, um alicerce de livres associações entre subjetividades distintas e entre diversas atitudes que nos formam e auxiliam na articulação de nosso desenvolvimento, assim como começam a dar os contornos das nossas características quanto a identidade, gostos, formas de sentir e de pensar. Tais ações são baseadas previamente em condições de experiência e prática a que estamos expostos socialmente e culturalmente, assim como das experiências e práticas de tempos futuros que vamos incorporando em nosso repertório

gestual, tanto de atitudes quanto de toma de decisões (Goffman, 2006, 2011, 2013; Schechner, 2012; Taylor; 2013).

Considero, por exemplo, que situações como o desenvolvimento funcional de uma criança até determinados posicionamentos durante sua vida adulta são condições de performance que se perpetuam durante toda nossa vida, seguindo um *continuum* incessante de estímulos e consequências. O bebê, por exemplo, quando coloca a sua mão na boca e sente prazer em tal atividade, ou quando acaricia um pedaço de lã e sente algum tipo de segurança nesta atitude, não está apenas tendo experiências funcionais, mas sim experiências que são acompanhadas de uma constante formação de pensamentos e de fantasias (Winnicott, 1993). Esta colocação expõe - assim como as teorias sobre afetividade e inteligência de Jean Piaget (2005) - que as funções afetivas e as funções cognitivas do indivíduo atuam de forma conjunta, se estruturando de acordo com estas ações ininterruptas de experiência e prática, para criar gradativamente noções mais complexas sobre a realidade do eu-sujeito junto aos seus entornos de vivência. Como mesmo cita Piaget (2001), as representações de mundo nas crianças sucedem a partir de sua lógica ambientada na sociabilização do seu pensamento, e para mim, esta lógica vai sendo estimulada e aprofundada com o passar dos anos, junto ao crescimento do indivíduo e sua progressiva vivência cotidiana, só que de formas mais profundas e intrincadas.

Assim, a performance se situa como uma ponte entre a experiência e a prática, constituindo-se como o núcleo conceitual entre as diferentes formas de se movimentar dos sujeitos. Ou seja, o indivíduo assume responsabilidades e se aprofunda nelas, desde atitudes rotineiras até reflexões mais abrangentes sobre estar no mundo, conforme aquilo que seu desenvolvimento pessoal solicita de acordo a progressão temporal de sua vida. A performance, neste sentido, é uma condição indispensável a construção das formas de ser do indivíduo, perdurando durante toda sua vida, desde a infância até a sua senilidade. Na própria adolescência o indivíduo já inicia trajetórias mais relevantes de acordo com aquilo que ele vai projetando junto aos espaços e lugares em que se encontra, além de compartilhar sua presença com outros indivíduos, objetos, situações e lugares. Neste emaranhado de experiências e práticas, o indivíduo vai trabalhando suas escolhas, e de acordo a tais estímulos, vai optando por caminhos que lhe são mais adequados ou interessantes.

Entretanto, estas escolhas não sucedem como situações lógicas ou de controle total por parte do indivíduo do que vai acontecer ou do que está por vir, na realidade a experiência é um estímulo que nem sempre “fica” com o indivíduo e que tão pouco se encontra permanentemente centrada dentro dele. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, nada nos acontece” (Larrosa, p.18, 2016). Ou seja, uma experiência pode acontecer e não suscitar nada para um determinado indivíduo, mas para outro sujeito, a mesma experiência pode ser algo que possibilita mudanças em suas perspectivas e direções de vida, sendo importante em seu desenvolvimento e no decorrer de outras oportunidades ou mesmo, de proporcionar novas situações e outras experiências.

O que sucede muitas vezes e que estas experiências são apenas acontecimentos ordinários, não se constituem como pontos positivos ou negativos e não possuem uma intenção racional propriamente dita. Por outro lado, uma experiência pode transformar o sujeito, quando esta sucede enquanto ruptura da sua observação ordinária, mudando ou revelando algo novo e distintas possibilidades. Assim elas se transformam em transgressões de um estado anterior para um novo estado de ser, que nos proporcionam um outro tipo de coesão relacional com e entre as coisas. Um bom exemplo disso é sublinhado por Allan Kaprow (2007), quando este comenta que a observação de uma esteira de bagagem em um aeroporto qualquer pode não significar nada para muitas pessoas, por ser algo corriqueiro e ordinário, ao mesmo tempo que pode suceder de ser observado de outra maneira por outro indivíduo e criar um impulso criativo, de descoberta e de revelação, supondo uma manifestação criativa que sai de um estado ordinário e estático para um estado extraordinário e de movimento (Kaprow, 2007; Veiga, 2008). Em consequência disso, o indivíduo tende a querer experimentá-la novamente, ou seja, em querer praticá-la novamente e em outras oportunidades.

A busca e a prática reiterada por estas experiências podem ser codificadas como atos performativos que se acumulam como ações constantemente desenvolvidas e retrabalhadas (Schechener, 2011). Ou seja, tais atos performativos, com o passar do tempo, vão se tornando maiores e exigindo capacidades e conhecimentos mais aprofundados, para

que possamos dar conta de realizar outras práticas mais específicas (como tocar violão, nadar, ou manusear motores elétricos ou softwares de computadores, por exemplo). Entretanto, nos meios sociais e culturais, a prática da performance sugere uma ação de jogos que possibilitam ao sujeito expor distintos tipos de fachadas pessoais, onde as pessoas se adequam de acordo com aquilo que seus grupos sociais solicitam, atendendo a determinadas demandas de acordo com o que seus grupos de circulação requerem (Goffman, 2006, 2011). Em ambos os casos, tudo forma parte do indivíduo, todas as experiências e práticas estão dentro de um mesmo cerne de convicção, criando a imagem do sujeito, sua própria condição de ser e estar no mundo. Por conta disso, muitos atos performativos desenvolvidos na primeira infância ainda irão reverberar em outros momentos de sua vida, não de uma maneira decisiva, como no caso da interação social na vida adulta, mas estarão sempre ali, colaborando ou se fazendo vivos quando necessário para alguma decisão mais adequada – perfazendo o contorno de sua identidade.

Para explicar este constante retorno dos atos performativos, tomo emprestado o termo de órbitas concêntricas de Jorge Larrosa (2008) para explicar como os atos performativos estão associados ao nosso desenvolvimento. Adotando um vetor horizontal como o exemplo da linha de vida de um indivíduo – representando-o desde o momento de seu nascimento até sua morte – veremos que cada ação performativa irá interceder em uma parte de sua vida, de acordo com aquilo que o indivíduo necessita para se desenvolver. Após determinados estágios e rituais de passagem em sua linha do tempo, estes atos performativos vão perdendo importância e se transformando em outros atos performativos, de acordo com a sua demanda e complexidade, e assim sucessivamente.

Entretanto, os atos performativos anteriores continuaram fazendo parte de um repertório de ações de conservação tanto quanto de sugestões de renovação de novas ações, prevalecendo no subjetivo inconsciente dos indivíduos como um constructo do seu próprio *self*. Isto seria o que chamo de *continuum performativo* de cada pessoa, onde estes círculos, as órbitas concêntricas, guardam informações a respeito daquele momento específico da vida do indivíduo, e entre cada limite de uma órbita para outra, se transformam ou se esvanecem, permitindo o surgimento de novos atos performativos por meio de novas experiências e práticas. Entretanto, eles nunca desaparecem, pois sempre

vão continuar presentes como eixos perceptivos e sensoriais do indivíduo por toda a sua vida.

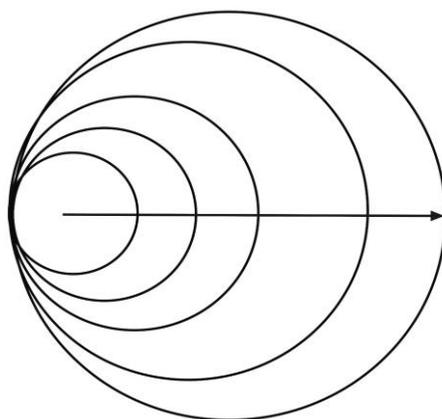


Fig. 5 – Representação gráfica do conceito de *continuum performativo*.

Para compreender melhor a base da teoria do *continuum performativo*, utilizo minha história de vida e dos sujeitos que estudo em minha tese, aplicando este conceito aos relatos que ambos me proporcionam. No caso do Ciberpajé, para escrever a respeito do seu mundo sonoro e musical, eu aplico tal conceito como uma forma de compreender como se dá sua demanda por este tipo específico de fazer musical, e de como se apresentam as superfícies de suas órbitas concêntricas entre as diferentes passagens de sua vida. Assim, as órbitas terminam funcionando como ciclos constantes que se intercalam entre uma ação e outra, nos levando de um caminho para o outro, de um meio para novos ambientes.

DESENVOLVIMENTO ATIVO DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE CIBERPAJE DE ACORDO COM SEU *CONTINUUM PERFORMATIVO*

Nos processos criativos do Ciberpajé é possível notar como tais procedimentos perfazem seu *continuum performativo* e se revalidam em sua criação artística, expondo formas peculiares de reivindicar sua presença no mundo desde atitudes que advêm desde sua infância e, posteriormente, se cristalizam na sua adolescência e nos seus primeiros passos durante a vida adulta. Durante as duas entrevistas que realizamos para minha

pesquisa de doutorado⁷, pude observar vários momentos que ajudaram a compreender as perspectivas do seu *continuum performativo*, entretanto, para o propósito deste texto, selecionei alguns momentos importantes que podem auxiliar o leitor em uma melhor compreensão de suas escolhas e nas definições de sua proposta estética musical. A primeira referência importante que o autor salienta é em relação a sua infância, onde ele desenvolve um real interesse por quadrinhos e filmes de horror, sempre estimulado por seu pai que promovia experiências e práticas de interação quando o levava a determinados lugares, como a banca de jornal de sua cidade natal, fomentando uma ação constante de experiência e prática em relação a determinadas ações cotidianas.

“A coisa mais importante no arco visceral da minha vida pra eu entrar no mundo da cultura e das artes foi nascer num lar em que meu pai, um intelectual autodidata, tinha na época do meu nascimento em nossa casa, uma biblioteca pessoal com cerca de 3000 volumes. Então eu nasci neste meio, em uma cidade interiorana do estado de Minas Gerais no Triângulo Mineiro, Ituiutaba, minha cidade natal, mas com essa chance única de nascer em um lar com uma pessoa apaixonada por cultura. Meu pai além de ser um apaixonado por literatura em geral, também gostava de quadrinhos e muito de cinema, desde muito cedo ele começou a trazer pra mim essas experiências. Ainda bebê eu ia pra banca com ele, tinha na cidade uma única banca de revistas que também era uma livraria, a livraria Barros. Uma das diversões do meu pai no final de semana era ir pra livraria. E ele me levava desde bebê. Eu fui me tornando um pouco maior e ele já começou a comprar gibi para mim. Quando eu ia com ele eu já escolhia o gibi, mesmo antes de saber ler. Então a partir dos 02 anos de idade eu levava o gibi e ele lia pra mim. Isso inclusive acelerou meu processo de aprendizado da leitura. Quando eu fui pra escola – fui também muito cedo pra escola – eu já sabia ler razoavelmente por conta dele ter me ensinado. Eu ficava muito curioso com a questão da união das letras e isso aconteceu por causa das histórias em quadrinhos. Então as HQs estão lá nesse início e isso nunca parou, até o fim da minha adolescência quando eu saí da cidade. Meu pai sempre teve conta na livraria que era banca de revistas. A livraria Barros fechou antes da minha adolescência e outra livraria e banca de revistas abriu na cidade, e era lá que meu pai tinha conta. Os pais dos meus “amigos” tinham contas em botecos pra eles comprarem salgado, tomarem guaraná, e meu pai não, o lugar que eu podia pegar alguma coisa na conta era na banca da cidade. Até os 07, 08 anos de idade eu consumia os quadrinhos infantis. Por volta dos 09 anos de idade eu comecei a me interessar por horror, foi uma coisa natural, eu comecei a me interessar mais por cinema de horror, mas aí eu encontrei nas bancas na época, alguns títulos de quadrinhos em preto e branco de horror. E aquilo foi um encantamento total e eu mudei drasticamente o meu interesse na época, que era um interesse até então, por quadrinhos infantis (...)”

⁷ Utilizo no artigo excertos de trechos da entrevista que foi realizada com o artista durante o mês de novembro de 2015, como parte da coleta de dados para minha pesquisa de doutorado. As transcrições foram realizadas de modo idêntico a como nos expressamos naturalmente, podendo ocasionar diferenças em relação a maneira que lemos.

Nesta parte do seu depoimento é notável perceber como sucede uma transformação do seu interesse primordial pelo mundo dos quadrinhos mais tradicionais em detrimento dos quadrinhos de temática relacionada ao horror. Na história que nos narra, o autor conta como se dá seu interesse inicial por “gibis”, assim como do constante estímulo de seu pai em relação a estas experiências específicas, por ser um intelectual autodidata. Porém, quando este se depara com quadrinhos dedicados a conteúdos específicos de horror, sua atenção muda, como se abrisse uma nova porta o direcionando para algo novo, algo emblemático e atraente para seus pensamentos e fantasias de até então. Não sabemos como determinar porque exatamente aconteceu esta atração, que é a *experiência* em si, mas podemos afirmar que o autor teve um impulso relacional, uma descoberta que o atraiu, que o deixou curioso em saber algo a mais em relação ao que havia sucedido, alguma coisa que o movimentou para uma nova direção. Neste sentido, ele se torna o *sujeito da experiência*, ou seja, ele se transforma em “um território de passagem, (...) uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (Larrosa, p.25, 2016).

Deste modo, a partir desta primeira experiência, nasce em consequência uma prática, uma repetição específica como forma contínua de experimentação, uma ação de consumo no sentido de se “alimentar” cada vez mais destas histórias em quadrinhos, construindo uma representação específica sobre estes registros para desenvolver seu próprio mundo de fantasias e reflexões (Certeau, 2014). O ato do Ciberpajé tomar estas histórias de horror para si, podem ser situadas como *fenômenos transicionais*, ou seja, como ações que adquirem uma importância vital para o desenvolvimento do indivíduo. Posteriormente, estas ações vão se condicionando também em diferentes coisas, chamadas de *objetos transicionais*, que por meio do seu manuseio e de suas distintas visualidades, vão atuar como dispositivos de significância simbólica na vida do indivíduo (Winnicott, 1993) – e neste caso específico, na atuação e nas perspectivas de ver o mundo do Ciberpajé pela lente das histórias em quadrinhos. É importante ressaltar que faço referência aos objetos e fenômenos transicionais na vida do indivíduo como um transcurso que possui um intuito específico, a fixação da experiência em sua forma subjetiva e relacional entre as ações cotidianas dos atores sociais.

Todavia é necessário ressaltar que com o passar do tempo, entre os períodos de vida do sujeito e de seus interesses particulares, estes mesmos objetos e fenômenos transicionais vão perdendo sua força no instante em que indivíduo começa a situar-se em meio a outras e novas experiências e práticas, transformando seu olhar e o direcionando a distintos caminhos de interesse. Os objetos e fenômenos começam a cair em um esquecimento e sua atenção começa a ser transferida para outros elementos. Isto acontece porque gradualmente, os objetos e fenômenos ajudam a desenvolver diferentes categorias críticas na vida dos indivíduos, auxiliando na abertura e aproximação com experiências posteriores por meio de práticas repetidas e contínuas, instauradas por condutas constantemente reiteradas (Schechner, 2011). Entretanto, estes objetos jamais deixam de estar presentes em sua memória e em suas atuações cotidianas, porque continuam em seus modos de ser e em suas intenções durante a sua vida, porque permanecem como parte de uma das órbitas concêntricas do seu *continuum performativo* – da subjetividade e dos valores concentrados na figura do indivíduo e de tudo aquilo que lhe estrutura. Ou seja, eles sempre estarão ali, de alguma forma, como uma parte identitária de sua personalidade. Podemos observar esta consequência cumulativa dos objetos transicionais quando o autor revela outro rito de passagem de sua vida ao querer assistir um filme de horror na televisão, confirmando sua atenção pelo gênero, e posteriormente, seu interesse por começar a desenhar e criar seus próprios desenhos.

*(...) quando eu estava com 04 anos e pouco, prestes a fazer 05 anos, passou uma propaganda na TV que demarcou a experiência primordial da minha paixão pelo horror. Era o trailer de um filme da Hammer, uma produtora inglesa, a versão do filme anunciado não era um musical: “O Fantasma da Ópera”. Eu estava na sala vendo desenho animado e passou a propaganda do filme que ia passar na Globo [*canal de uma cadeia de televisão brasileira*], começava onze da noite. Eu fiquei encantado com aquele negócio, um filme de horror – 04, não tinha nem 05 anos ainda. Meu pai viu aquilo e eu perguntei pra ele: “pai, eu posso ver esse filme? Você vê comigo?” / “Pode”, e aí ele deixou eu ver o filme com ele e assistimos. E ele conta que eu fiquei vidrado, assisti o filme inteiro “sem piscar”, ele brinca, curtindo-o. E, ao final, aquela coisa de que criança pode ter medo, ele disse que eu não tive medo nenhum. Eu já dormia num quarto separado dos meus pais, fui pro quarto, ele me deitou na cama, [me] cobriu e dormi. Eu acho que ali nasceu essa paixão minha pelo horror.*

Por volta dos [11 anos] eu comecei a desenhar, gostava de rabiscar, e nesta época com o envolvimento com o quadrinho de horror, eu comecei a curtir mesmo a questão do desenho. Comecei a desenhar, só que eu era cabeça dura, meus amigos que começaram a desenhar na mesma época gostavam de quadrinho de herói

copiavam os super-heróis. Eu não achava legal o negócio de copiar, copiei um ou outro desenho que eu gostava, mas eu tinha um negócio de querer fazer meus próprios desenhos. Isso, de certa forma, ajudou com que eu desenvolvesse um estilo próprio mais rápido, fez com que as pessoas reconhecessem o meu desenho ao olharem para ele. Quando eu queria fazer uma cena, com um monstro, com alguma coisa assim, eu buscava referência fotográfica e do corpo humano. Então “ah, eu quero desenhar um lobisomem atacando uma mulher”, aí eu ia buscar referências – era muito difícil na época, você não tinha internet – ia buscar a imagem de um lobo, e pegava revista de nu feminino, pra desenhar mulheres. Tentava construir essas imagens a partir das referências que eu conseguia reunir pra não copiar os desenhos daqueles quadrinistas que eu gostava. Era muito difícil, mas raramente eu copiava alguma coisa, e só fazia isso pra aprender, mas nunca usava a cópia em uma HQ minha.

Estes exemplos pontuam como o autor vai incorporando outras práticas as suas experiências, formando constantes vínculos de compreensão e aproximação entre o gênero de horror, convertendo-as em convicções que vão fazendo-o aprofundar-se cada vez mais com este tipo de expressão artística em específico. Há um acúmulo de experiências e de fenômenos transicionais. Também se faz notar o desenvolvendo do seu discernimento crítico em relação aos modos de realizar os desenhos, novos julgamentos que vão tomando conta de suas formas de experimentar e de praticar o ato de desenhar e de observar. O fato do Ciberpajé não querer desenhar efetuando cópias de outros desenhos, por exemplo, define um ponto de reflexão crítica em sua conduta, fazendo uma escolha técnica para definir que caminho escolher em prol de seu engajamento com este tipo de prática.

Neste ponto, ele estabelece suas próprias condições operacionais para realizar associações com a realidade e pô-las em prática, associações que “geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses, (...) que dá amplitude a nossa imaginação e a nossa capacidade de perfazer uma série de atuações”, ou seja, de poder relacionar por entre as coisas, com os objetos, os movimentos, sem a necessidade efetiva de manipulá-los, “tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física” (Ostrower, p.20, 2004). Dentro deste contexto, vai se configurando diferentes elucubrações junto ao gênero de horror que se soma as suas intercalações da vida comum das pessoas, dos símbolos em relação aos medos diante de situações adversas, da fragilidade do ser humano frente ao outro, de um significativo metafísico em meio a nossa vida e das coisas que permeiam um juízo de critérios quanto ao desenvolvimento do homem, tanto de suas relações sociais quanto de suas vivências culturais.

O próprio interesse citado pelo artista pela figura do lobisomem, por exemplo, não por acaso caracteriza-se como uma marca dentro de sua produção visual e está sempre ligada a conotação conceitual e simbólica que autor representa sobre o homem. Indica a relação entre o indivíduo e a natureza, do seu lado mais instintivo e animal assim como carnal e violento, sugerindo o lobo como um ser místico que estende suas próprias táticas de vivência a outros organismos (tal qual o homem realiza, guardada as suas propriedades de alcance de cada um). Está característica vai se tornando mais evidente com o decorrer dos anos em suas práticas de composição imagética, não só em relação aos desenhos mas também quanto a proporcionalidade em relação as suas performances artísticas e criações musicais. Há uma intencionalidade em sua obra no fato de apresentar simbolicamente o homem como um ser animal, no sentido mais próximo a pertencente do seu princípio orgânico e bestial do que em relação ao seu senso mais racional, estabelecendo uma condição antagônica a natureza. Algo que vamos esquecendo paulatinamente, conforme o artista vai situando o princípio da racionalidade humana como uma premissa de austeridade em relação aos outros seres, um advento que assume a potência de soberba que corrompe e define rumos distintos para os homens em detrimento de outros seres.

De acordo a esta linha de raciocínio, quando o Ciberpajé se aproxima do fazer musical e, posteriormente, dá início aos seus processos criativos junto a performances artísticas, se observa a continuidade destes atributos junto aos primeiros vínculos estabelecidos na infância, indo cada vez mais em uma direção contundente e aplicada ao questionamento do eu situado ao mundo e de nossa razão de ser (Lipovetsky, 2011). Tal procedimento situa-se de acordo com um tipo de conduta expressiva que o autor soube compreender intuitivamente durante seu desenvolvimento inicial enquanto ator social, descobrindo e o estimulando-o com o passar dos anos por direções mais agudas de emissão comunicativa e expressividade estética, visando sobre tudo o questionamento sobre qual o lugar do homem no mundo assim como de suas distintas representações.

Neste caso, o autor intercala dois modos expressivos característicos em suas condutas de acordo com estas atividades significativas: a expressividade enquanto uma maneira de transmissão comunicacional e a expressividade enquanto emissão de um sentido, ou seja, dos seus modos de exteriorizar outros sentidos e emoções diante dos outros (Goffmann, 2013). A primeira seria a transmissão no seu sentido estritamente

comunicacional, de acordo com tudo aquilo que o sujeito utiliza como símbolos verbais e informacionais que têm o intuito de informar ou direcionar um diálogo, ou mesmo de especificar em detalhes uma determinada ação. No segundo caso, seria uma série de ações sintomáticas do indivíduo, ou seja, das condições de suas ações cotidianas enquanto performance propriamente ditas, deduzindo-se que qualquer ação “foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida”⁸ (Goffman, p.14, 2013).

Ou seja, há as ações diretas e objetivas que estão circunscritas ao primeiro caso, e outras situadas e individualizadas conectadas ao segundo caso. Neste sentido, as ações do segundo caso são como uma parte integrante do sujeito, dos seus modos de vida que o constituem por meio de atitudes e ações cotidianas, que não se restringem apenas a serem formas de comunicação estritas, mas transmitem conteúdos que se referem a algo que não necessariamente tenha ou possua um sentido racional explícito, elas carregam outros tipos de perspectivas mais substanciais e tangenciais sobre as pessoas, seja por seu mimetismo histórico, pela incorporação de elementos subjetivos e relacionais do entorno do indivíduo ou por ações de coesão social entre atores de um mesmo grupo de vivência.

É justamente daí, nesta relação perceptiva entre diferentes concepções que surge a aproximação do Ciberpajé com a música, não por conceitos musicais ou sonoros específicos, mas principalmente pelas imagens associadas aos músicos que deslocam as formas expressivas da música para algo mais característico do homem, principalmente no que se refere ao seu modo de ser mais degradante, tal qual um espiral em declínio simbolizando sua destituição humanística. Esta concepção se dá principalmente quando o Ciberpajé tem contato com as bandas de heavy metal e inicia, junto com seus amigos, a prática deste gênero musical ainda de maneira amadora, aprendendo a tocar instrumentos, idealizando as capas de suas “demos tapes”, confeccionando cartazes de shows, etc.

8 É necessário fazer uma ressalva que, de acordo com Goffman, ambos tipos de expressividade podem ser manipuladas por falsa intencionalidade (no primeiro caso), ou dissimulação (no segundo caso). Entretanto, abordo este conceito como uma forma de compreender como se desenvolve dois elementos distintos no artista, a expressividade artística propriamente dita e a expressividade comunicacional cotidiana. Ambas são importantes para compreendermos como o discurso artístico extrapola os limites e vai transformando o ator social Edgar Franco em uma nova forma de ser, neste caso o Ciberpajé.

Neste caso, as formas de atuar e interagir com a música se intercalam com outros tipos de expressividade ligadas aos artistas que influenciaram o Ciberpajé, principalmente nas formas simbólicas de expressar a música por meio de ações e atuações sociais e culturais que não são condutas normativas e que, de alguma forma, estão conectadas a formas mais marginalizadas quanto ao estado de ser no mundo social (Frith, 1996; Goffman, 2013). As influências de artistas como “King Diamond”, por exemplo, que se utilizam de “corpse paints”⁹ em suas atuações musicais, representando um ser mortificado ou transformado em um simulacro do ser humano, e que expõe em suas canções um desencanto pela situação do homem de maneira em geral, ajudam a compreender determinados direcionamentos que são bastante evidentes nas produções artísticas do Ciberpajé.

“Eu tinha por volta de 16, 17 [anos]. Isso foi um pouco antes de ir pra faculdade, de me mudar pra Brasília. No fim da adolescência, ainda lá em Ituiutaba, 16, 17, até uns 18 [anos]. Foi a época das bandas de metal, bandinhas de “fundo de quintal”, chegaram a tocar pros amigos, mas nunca passou muito disso. Gravar uma demo muito mal gravada de “fundo de quintal”, mas essa fase já demarcou a minha relação da música com a questão da visualidade. Eu amava aquilo, foi nessa época que comecei a conhecer as primeiras bandas que investiam forte no apelo visual nos palcos, como por exemplo o Mercyful Fate.”

*“O vocalista King Diamond trabalhava a visualidade, eu gostava muito daquilo. E os “corpse paints” [*pintura facial típica das bandas de black metal*] também, nessa fase conheci as primeiras bandas brasileiras que usavam “corpse paint”, com destaque para o “Sarcófago”, lá de BH [Belo Horizonte], da Cogumelo Records, a banda toda pintava a cara. Aquilo me encantava profundamente”.*

Esta aproximação com o heavy metal, com seres fictícios criados pelos músicos como personagens simbólicos advindos de outros lugares fantásticos e metafísicos, vão se aliando ao imaginário construído pelo Ciberpajé, indicando novos caminhos reflexivos em suas atividades profissionais e, conseqüentemente, um aprofundamento conceitual sobre estas experiências e práticas. Ou seja, não é apenas pela música ser mais agressiva (característica intrínseca do estilo musical em si), mas principalmente pela aparência e as

⁹ “Corpse Paints” (pinturas de cadáver, tradução livre para o português) são pinturas faciais em preto e branco utilizadas por muitas bandas de gêneros extremos, como o “death metal” e o “black metal”, que simulam outros personagens, tal qual um *alter ego* sombrio e desvinculado ao mundo carnal. Entretanto, estas pinturas são utilizadas por diferentes grupos musicais sem ter essa associação temática explícita. No Brasil, este tipo de pintura ficou muito conhecida por grupos de rock como “Secos e Molhados” e a “Casa das Máquinas”, na década de 1970.

atitudes que as bandas assumem na sua representação cotidiana, desde caveiras, cinturões de projéteis, tatuagens e cabelos cumpridos, assumindo uma postura que os vincula a um determinado grupo social – no caso das pessoas que gostam do gênero musical e o praticam – mas que além de tudo os identificam enquanto um grupo social que possui uma postura de ser no mundo de acordo as suas representações em relação aos outros, de suas ações e processos cotidianos de representar o que realmente querem ser (Hall, 2006; Goffman 2013).



Fig. 5 – King Diamond, vocalista da banda de heavy-metal Mercyful Fate.

Posteriormente, o Ciberpajé inicia seu ciclo experimental com a música saindo cada vez mais do eixo do heavy metal tradicional para entrar pouco a pouco nos caminhos da música eletrônica, após ter contato com produções artísticas da música concreta e eletrônica de vanguarda, assim como das músicas de rock progressivo e das bandas de death metal que, pouco a pouco, vão criar um novo gênero musical chamado de pós-metal.

(...) o meu estudo de música é algo muito básico, construído em cima do autodidatismo desde que comecei como baixista, e depois migrei para o mundo da música digital, criada com sintetizadores e tal. É importante ressaltar minha formação musical como ouvinte de música, que considero relevante para o músico que me tornei. Já na década de 90, quando eu estava na universidade, comecei a me interessar por outros estilos musicais, desde música eletroacústica, música concreta. Naturalmente interessei-me por estas vertentes experimentais da música, um reflexo do experimentalismo na criação de minhas narrativas em quadrinhos, porque eu sempre fui um cara questionador. Nos fanzines em que eu publicava tinha gente que escrevia “ah, o que este cara faz não parece quadrinho, isso é poesia ilustrada, isso é não sei o quê”. Sempre houveram estes questionamentos em relação à minha

produção narrativa, e sempre houve interesse meu em explorar os limites da linguagem dos quadrinhos. Com a música foi parecido, a raiz veio do heavy metal, mas de repente eu comecei a conhecer a música progressiva, e a gostar muito de bandas como Camel, King Crimson, Pink Floyd, Tangerine Dream, bandas do progressivo que são altamente experimentais. (...) Encantei-me com aquilo, com aqueles climas sonoros, ambiências sonoras. Eu desenhei muito sobre o efeito dessas ambiências sonoras, nunca deixei de ouvir heavy metal, mas eu vou ter essa amplitude de prazeres, novos prazeres musicais, muito baseados nesta estrutura mais ambiental da construção sonora. (...) e aí conheci uma gravadora da Suécia, a Cold Meat Industry que edita trabalhos de bandas experimentais que nasceram a partir da cena metal. Como por exemplo o Abruption, uma banda altamente experimental encabeçada pelo guitarrista do Marduk, uma banda de black metal famosa lá da Suécia. Incluindo experimentos sonoros com ruídos e outras sonoridades estranhas, aquilo vai me encantar, bandas que trabalham misturas sonoras de elementos étnicos para criar estas ambiências sonoras e rupturas. Conheci essas bandas experimentais porque elas derivavam da cena metal, mas a partir delas vou chegar depois na música concreta, na música eletroacústica”

Na narrativa do Ciberpajé, observa-se como ele apresenta o seu caminho gradual de experimentação com a música, saindo de um meio autodidata para a descoberta de outras propostas musicais ou, como o próprio autor ressalta, de “outros prazeres sonoros”. Ou seja, em sua aproximação com a música há um referente em comum quanto ao seu *continuum performativo*, desde suas primeiras experiências e práticas artísticas aliadas a um estímulo característico do tempo presente, conferidos ao ato de absorver e de transformar o que consumimos em novas narrativas ou a narrativas reestruturadas (Certeau, 2014; Borriaud, 2009). Assim, o artista posteriormente redimensiona estas novas formas de pensar sobre a música e, conseqüentemente, sobre o nosso entorno, em dimensões expansivas dentro de sua produção artística. Neste ponto encontra-se relevos de resistência a de um tipo característico de ativismo contra um status quo dominante.

Nota-se que em sua criação musical – sobretudo nas narrativas sobre violência e em situações que invocam outros tipos de seres, seja sobre a fantasmagoria acompanhados de símbolos e temas ocultistas ou atributos considerados profanos – reside um propósito de oposição a uma normalização cultural alicerçada em performances culturais seculares, ações contínuas que possuem um forte exercício no ato de habitar o inconsciente coletivo das pessoas com propósitos manipulativos. Há também uma negativa no cerne de suas criações que rompem com determinados conceitos sobre o que seria moralmente aceito, ou mesmo com aquilo que se é adequado de ser ou em atuar junto a determinados grupos sociais ou círculos culturais. O fato de contestar tais símbolos como algo que deve ser

admitido moralmente faz com que se criem mecanismos de resistência no cerne de sua produção musical.

Aqui se inicia um outro percurso reflexivo na obra do Ciberpajé em relação aos seus entornos culturais, caracterizando-se como uma nova categoria de consequências e responsabilidades no sentido de assumir uma postura de resistência. Está intimamente relacionado com as maneiras que realizamos as leituras das coisas, situações, vivências e experiências e as tomamos para si, assumindo posturas e modos de agir em relação a estes estímulos (Certeau, 2014). Aqui se encontra os contornos da premissa ativista na obra do Ciberpajé, entretanto não no sentido de um ativismo ideológico ou situado de acordo a forças políticas antagônicas, tradicionais e mais generalistas, mas de acordo com um desígnio de políticas culturais em referencia ao conceito de alteridade e do seu núcleo cultural (Foster, 2017).

MUSICA, QUADRINHOS E PERFORMACE ENQUANTO RESISTÊNCIA E ATIVISMO: considerações finais

Neste eixo de experiências e práticas do Ciberpajé por intermédio dos quadrinhos, da música e das performances, enquanto temáticas que simbolizam a observação do artista sobre suas formas de ver o mundo, é possível observar as perspectivas críticas que emergem em sua obra desde os eventos que acontecem. Neste âmbito, há perspectivas que se constituem como modos de ler e constituir uma interpretação criteriosa em relação com aquilo que se consome e com que se reproduz a partir dessas experiências (Certeau, 2014; Borriaud, 2009). São condições que se interpõe em nosso tempo atual, por serem características comumente ligadas aos efeitos da globalização, do multiculturalismo e de referencias neoliberais (Canclini, 2011).

A partir da década de 1970, junto as mudanças tecnológicas e do efeito tempo-espaco na vida das pessoas, vão se inserindo e desenvolvendo outros e novos hábitos cotidianos que, de alguma maneira, alteram nossas relações sociais e nossos momentos de ser e estar nos lugares como seres consumidores e produtores que atuam ao mesmo tempo. Para Michel Certeau (2014), as relações sociais anteriormente tinham como premissa o sujeito como núcleo, o que nos permitia ir deduzindo as nossas relações sociais de acordo

com nossos diferentes grupos de vivência, sempre tendo em mente o sujeito como centro. Entretanto, Certeau propõe que as relações sociais, na verdade, são a conjunção de uma volátil e inconstante constituição de ações, hábitos e estratégias que os indivíduos utilizam como um ato condicional para suas determinantes relacionais, se referindo aos “modos de operação ou esquemas de ação e não diretamente ao sujeito que é o seu autor ou seu veículo” (Certeau, p.37, 2014).

Neste âmbito, Certeau se refere as ações ou performances como processos cotidianos que se somam e se multiplicam, fazendo com que o indivíduo reordene e atue de acordo com cada momento em que ele vive ou experimenta o presente. Esta reordenação esta conectada com a experiência e prática do sujeito junto as coisas, de como ordena suas leituras sobre os objetos, as coisas, as pessoas e os momentos (sejam de nossos ritos mais íntimos aos macros ritos sociais). Esta ordenação, a que se refere Certeau, se reflete nas formas do Ciberpajé utilizar sua produção artística como uma constante categoria de reivindicação, tal qual um produtor de símbolos e significantes que atua como um etnógrafo em meio a uma quantidade infinita de elementos sócio culturais (Foster, 2017).

Neste sentido, há uma clara referência quanto ao um novo paradigma em sua produção artística tal qual um produto de símbolos referentes a cultura política da alteridade, ou em outro sentido, da mudança gradual do foco de contestação sobre a instituição da arte capitalista-burguesa para o seu outro, o eixo cultural e/ou étnico, caracterizando uma ruptura na definição do artista que era “definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de relação cultural” (Foster, p. 161, 2017). Neste caso, a proposta do artista como etnógrafo se interpõe entre as relações comuns da vida dos indivíduos, e o artista enquanto um ator social vinculado a diferentes espaços e ambientes, transforma estes múltiplos sentidos em diálogos e propostas expressivas, propondo um olhar crítico sobre aquilo que acontece naquele exato momento.

Essa transformação do artista em um etnógrafo também dialoga com a proposta conceitual difundida por Nicolas Bourriaud (2009) sobre a produção de arte enquanto uma ação relacional entre os artistas e suas interações humanas. Bourriaud observa nas obras de arte atuais, que estas se debruçam sobre características de deslocamento e de variações entre seu elo social e cultural, ao invés de levar em conta as particularidades simbólicas da arte vinculadas aos espaços privados e autônomos. De acordo com este

argumento, qualquer produção artística atual poderia estar conectada como uma manifestação relacional entre os indivíduos junto ao mundo das coisas, tomando como referencia teórica a esfera das relações humanas e dos seus contextos sociais como pretexto para sua criação.

Considero que estes três conceitos difundidos por Michel Certeau, Hal Foster e Nicolas Borriaud, são princípios que permeiam várias formas de desenvolvimento artístico em nossa atualidade, mas que principalmente, apontam para eixos de contestação e exigência sobre as novas fronteiras de reflexão sobre o ser humano, seus novos rumos políticos, econômicos e culturais além das digressões sobre os próprios paradoxos e dúvidas sobre as incertezas existenciais dos homens. No contexto da obra artística de Ciberpajé, estes três conceitos se consolidam tal como perguntas, principalmente quando tangenciam reflexões sobre as transformações do ser humano em outros seres, refletindo uma imagem contínua tanto degradada quanto de ressurgimento dos homens, principalmente pelo advento de novas gerações de indivíduos cada vez mais volatizadas e transformadas, representadas como novos seres que evoluem de acordo a uma nova lógica progressiva de metamorfose física e mental, mesclada as máquinas e as categorias do mundo cibernético.

Mesmo que o Ciberpajé situe sua obra artística dentro de uma condição futura, ela está alicerçada na continuidade de ações habituais e comuns do nosso cotidiano atual. Neste sentido, se evidenciam várias perspectivas: as ações cotidianas como um consumo diário de ritos, informações, modelos, condutas, práticas e experimentações, transformadas por seus receptores e devolvidas ao seu próprio ambiente de uma maneira modificada, onde atuam como (re)produtores culturais que assumem também a postura de consumidores, em um ciclo ininterrupto; o paradigma da alteridade, onde o artista volta seu interesse pelo que é do cotidiano, da vida habitual e do que acontece nos círculos em que está inserido, relacionando-os com seu outro cultural, social ou étnico, apontando sistemas e condutas tecnológicas e industriais que modificam todo um estado de ser entre os seres, os objetos e os lugares; e por último, a arte relacional, apoiando-se na premissa da sua relação junto a vida comum dos indivíduos como condição formativa de um horizonte teórico e conceitual para novas produções artísticas, confrontando estados convencionais e

mais conservadores em relação a uma nova ordem estrutural que está se desenvolvendo no mundo das coisas. Neste sentido, a obra do Ciberpajé expõe outras e novas condutas, e de acordo com a sua proposta, se conceitua dentro de um âmbito da arte enquanto desígnio de revolução, no sentido de propor uma nova perspectiva sobre as coisas desde uma nova mirada, atentando para as diversas mudanças que sua obra antecede. Mesmo porque poderíamos considerar que uma obra de arte pode ser considerada como revolucionária, quando sua equidade quanto a transformação estética que propõe, representada por meio “(...) del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación)¹⁰” (Marcuse, p. 54, 2007).

REFERÊNCIAS

ABELA, J. A.; GARCIA-NIETO, A.; CORBACHO, A. M. P. (2007). *Cuadernos Metodológicos vol. 40: Evolución de la Teoría Fundamentada como Técnica de Análisis Cualitativo*. Madrid: CIS - Centro de Investigaciones Sociológicas.

ARFUCH, L. (2007). *El Espacio Biográfico*. Buenos Aires: FCE - Fondo de Cultura Económico.

ARFUCH, L. (2014). *Memoria y Autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE – Fondo de Cultura Económico.

ATTALI, J. (2011). *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. México, D.F.: Siglo XXI editores.

BOLÍVAR, A. (2014). Narras la Organización Educativa: memoria institucional y constitución de la identidad. In: ABRAHÃO, M. H. M. B; BOLÍVAR, A. (orgz). *La Investigación (auto)biográfica en Educación: miradas cruzadas entre Brasil y España*. Granada/Porto Alegre: EUG – EDIPUCRS.

CERTEAU, M. (2014). *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.

CANCLINI, N. G. (2011). *Cultura Híbridas*. São Paulo: Editora USP.

¹⁰ “(...) do destino exemplar dos indivíduos a falta de liberdade prevalecente e as forças que são reveladas, abrindo assim um caminho entre o mistificado (e petrificada) realidade social e descobrindo o horizonte da mudança (libertação)” – tradução livre.

CASTAÑEDA, C. (2013). *A Erva do Diabo: ensinamentos de Dom Juan*. São Paulo: Bestseller.

CASTAÑO, C. E. P.; ARIZA, G. G. (2012). *El Efecto Telaraña: reflexividad y autoetnografía en ciencias sociales*. Buenos Aires: SB.

CHARMAZ, K. (2009). *A Construção da Teoria Fundamentalada: guia prático para análise qualitativa*. Porto Alegre: Artemed.

DENZIN, N. K. (2003). *Performing Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture*. Californis: SAGE publications.

DENZIN, N. K. (2014). *Interpretative Autoethnography*. California: SAGE publications.

DEWEY, J. (2008). *El Arte como Experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós.

FERRANDO, B. (2012). *Arte y Cotidianidad hacia la Transformación de la Vida en Arte*. Madrid: Ediciones Ardora.

FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA editores.

FRITH, S. (1996). *Performing Rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University press.

GOFFMAN, E. (2006). *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS - Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI editores.

GOFFMAN, E. (2011). *Ritual de Interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes.

GOFFMAN, E. (2013). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.

HALL, S. (2006). *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HERNÁNDEZ, F.; RIFÁ, M. (2011). Para una Génesis de la investigación autobiográfica y de su lugar en educación. pp.21-48. In: HERNÁNDEZ, F.; RIFÁ, M. (eds.). *Investigación Autobiográfica y Cambio Social*. Barcelona: Octaedro.

INGLEHART, R. *Culture shift in advanced industrial society*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

INGLEHART, R. *The Silent Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

- INGLEHART, Ronald; ABRAMSON, Paul. Measuring Postmaterialism. In: *American Political Science Review*, v. 93, n. 3, p. 665-677, 1999.
- JONES, S. H. (2015). Autoetnografía. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. (Coords.). *Manual SAGE de Investigación Cualitativa volumen IV: métodos de recolección y análisis de datos*. Barcelona: Gedisa.
- KAPROW, A. (2007). *La Educación del des-artista*. Madrid: Ediciones Ardora.
- KUHN, A. (2002). *Family Secrets: acts of memory and imagination*. New York: Verso.
- LIPOVETSKY, G. (2011). *A Cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MADRID, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. Trans – *revista transcultural de música*, n^o13. Aceso en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>>
- MARCUSE, H. (2007). *La Dimensión Estética: crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid/Espanha: Editorial Biblioteca Nueva.
- McLAREN, P. (1997). The Ethnographer as Postmodern Flâneur: critical reflexivity and posthybridity as narrative engagement. In: TIERNEY, W. G.; LINCOLN, Y. S. (eds). *Representation and the Text Re-Framing the Narrative Voice*. Albany, NY: SUNY press.
- McKENZIE, J. (2001). *Perform or Else: from discipline to performance*. New York: Routledge.
- PIAGET, J. (1998). *La Equilibración de las Estructuras Cognitivas: problema central del desarrollo*. Madrid: Siglo XXI editores.
- PIAGET, J. (2001). *La Representación del Mundo en el Niño*. 9^aed. Madrid: Ediciones Morata.
- PIAGET, J (2005). *Inteligencia y Afectividad*. Buenos Aires: Aique grupo editor.
- SCHECHNER, R. (2011). Restauración de la Conducta. In: In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. (eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México, D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económico/Instituto Hemisférico de Performance e Política.
- SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la Representación: una introducción*. México: FCE.
- SEGOVIA, S. C. (2017). *Desplazamientos y tránsitos en un proceso de investigación sobre el lugar del cuerpo en las trayectorias y formación inicial de profesores de educación artística*. (Tese de doutorado). Barcelona: Universidad de Barcelona.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. (2008). *Pesquisa Qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. Porto Alegre: Artmed.

TAROZZI, M. (2011). *O que é a Grounded Theory: metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados*. Petrópolis: Editora Vozes.

TAYLOR, D. (2013). *O Arquivo e o Repertório: Performance e a Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

WINNICOTT, D.W. (1993). *Realidad y Juego*. Barcelona: Gedisa.