

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**VALERIA MARIA FUSER BITTAR**

**MÚSICO E ATO**

**CAMPINAS-SP**

**2012**



VALERIA MARIA FUSER BITTAR

## MÚSICO E ATO

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da  
Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do título de Doutor(a) em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientador: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS-SP

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B548m Bittar, Valeria Maria Fuser.  
Músico e ato / Valeria Maria Fuser Bittar. – Campinas, SP:  
[s.n.], 2012.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Performance (Arte) 2. Dança. 3. Pesquisa.  
4. Música contemporânea. 5. Flauta doce. I. Sperber, Suzi  
Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Musician and act

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Performance (Art)

Dance

Research

Contemporary music

Recorder

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Denise Hortência Lopes Garcia

Jussara Correa Miller

Liduíno José Pitombeira de Oliveira

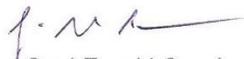
Carminda Mendes André

Data da defesa: 23-02-2012

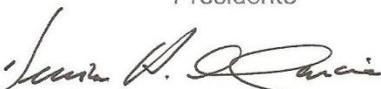
Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

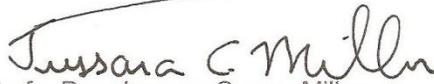
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Valéria Maria Fuser Bittar - RA 994682 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



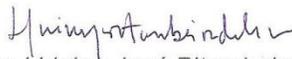
Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber  
Presidente



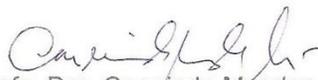
Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia  
Titular



Profa. Dra. Jussara Correa Miller  
Titular



Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira  
Titular



Profa. Dra. Carminda Mendes Andre  
Titular



Aos meus pais Neide Fuser e Omar Bittar, por sempre estarem ao meu lado com amor e respeito.

Aos meus filhos João e Francisco.

Ao meu marido Luiz Henrique Fiaminghi, pelos caminhos juntos de amor e de respeito.



## AGRADECIMENTOS

A construção desta tese foi forjada num longo processo particular com o ato musical. Por ser um processo, considero este trabalho um *work in progress*, onde muitas pessoas estão atavicamente envolvidas e por cujo envolvimento agradeço e agradecerei sempre.

Agradeço à minha orientadora Dra. Suzi Frankl Sperber por sua escuta sempre tão cuidadosa e sábia que tanto me estimulou a encontrar caminhos em direção à validação da minha experiência como músico em ato.

Agradeço ao Luiz Fiaminghi por sua disposição diária em me acompanhar nessa jornada com a vida em arte, sempre com amor e respeito.

Agradeço ao meu querido amigo Fernando Carvalhaes (*in memoriam*) pela amizade e pela demonstração de força e coragem.

Agradeço a todos os parceiros do Grupo ANIMA que ao longo dessa jornada de 24 anos envolveram-se, de corpo e alma, com a construção contínua deste trabalho de investigação musical, acreditando na busca de uma performance musical viva. Em especial agradeço ao meu querido amigo José Eduardo Gramani (*in memoriam*) pela amizade e pelo sorriso acolhedor. E aos atuais parceiros do Grupo ANIMA, pelo acolhimento desse nosso eterno “construir juntos”: Silvia Ricardino, Paulo Dias, Gisela Nogueira, Marlui Miranda e Marília Vargas.

Agradeço ao flautista Kees Boeke, cuja relação com a vida em música sempre será um exemplo para mim, mesmo na distância.

Agradeço à Profa. Dra. Jussara Miller, por me abrir para a Técnica Klauss Vianna e me ajudar, com atenção e carinho, a encontrar a minha escuta do corpo na música.

Agradeço aos meus amigos:

Albor Vives Reñones por sua amizade incondicional e pelo respeito que me ajudam e incentivam a validar minha experiência de vida em arte.

Silvia Ricardino pela demonstração de amizade e amor à qual desejo retribuir em igual profundidade sempre.

Aos amigos Eliza de Godoi, Angela Reñones, Simone Fakure Alves, Edigar Alves, Cristina Florentino, Fábio Vizotto, por sempre estarem comigo nas horas mais difíceis, possibilitando, depois destes momentos, a celebração da vida em felicidade.

Aos meus irmãos Luciana, José Eduardo e Stella (e aos outros irmãos: Ismail, Betina e Luciano) pelo respeito amoroso, pelo incentivo e pelo apoio em todas as horas.

Aos meus tios Raquel Araújo Fuser e Fausto Fuser por me mostrarem, com seu carinho e respeito, o amor à Arte e em especial ao Teatro.

Aos amigos de longe Claudia Krasel e Cyriak Jäger, pela longa amizade e carinho que nos unem, sobre os quais construímos nosso caminho junto com a música.

Aos meus terapeutas Fátima Fróes por me incentivar a escrever sobre esta minha experiência e Agenor Vieira de Moraes pela escuta compreensiva e amorosa, sempre.

Aos meus alunos queridos de flauta doce e aos meus queridos alunos do curso “Prática e Interpretação Musical através da *Escuta do Corpo* da Técnica Klauss Vianna” (UNESP, 2009), com os quais aprendi a aprender.

*Atenta para as sutilezas  
que não se dão em palavras.  
Compreende o que não se deixa  
capturar pelo entendimento.*

*Dentro do coração empedernido do homem  
Arde o fogo que derrete o véu de cima abaixo.  
Desfeito o véu,  
O coração descobre as histórias de Hidr  
E todo o saber que vem de nós.*

*A antiga história de amor  
Entre a alma e o coração  
Regressa sempre  
Em vestes renovadas.*

*Ao recitares “sol”,  
Contempla o sol.  
Sempre que recitares “não sou”,  
Contempla a fonte do que és.*

Jalal ud – Din Rumi. *O Divan de Shams de Tabriz.*



## RESUMO

O presente trabalho é dividido em três partes. A primeira é uma exposição crítica da formação do músico intérprete, forjada na metodologia do Conservatório pós-Revolução Francesa e estabelecida no Romantismo. Compara-se essa “mentalidade” à noção da “sociedade disciplinar”, “sociedade dos corpos dóceis”, desenvolvida por Michel Foucault (2007), como estrutura da formação musical, geradora de uma interpretação “transparente” (HAYNES, 2007), denominada nesta tese de “interpretação neutra”. O eixo dessa formação concentra-se no texto musical como valor absoluto, na autoria do texto e na decodificação lógico-abstrata feita pelo intérprete neutro, através de um treinamento técnico automatizado.

A segunda parte desta tese considerará que a Performance da Música Historicamente Informada HIP (*Historically Informed Performance*) e, ao mesmo tempo, o contato do músico intérprete com composições que contêm escrita de contornos “móveis” de autores contemporâneos, foram os principais fatores que desviaram o músico da interpretação musical “canonicista” consolidada no Romantismo e que ainda hoje, paradoxalmente, formata a performance musical. Ambos os fatores conduziram o performer musical a deslocar o eixo da interpretação *textocêntrica*, na qual o performer assumia o posto do “embaixador da vontade do autor da obra” (DUNSBY, 1995) e a musicologia assumia a função reguladora da performance. Sem desvalorizar o texto musical (seja escrito ou de transmissão oral), este deslocamento aciona a noção da performance como uma operação de ordem perceptiva, e não lógica, que ocorrerá no espaço de performance, no instante da performance, cujo eixo é o intérprete e a audiência.

Na terceira parte deste trabalho propõe-se primeiramente intensificar a vivência do performer através do conceito de “movência” do texto, termo cunhado pelo medievalista Paul Zumthor (1993), perante a “intervocalidade” que estrutura os textos da Idade Média, denotando a mobilidade e os “contornos frouxos” do texto. Propõe-se a aplicação do conceito de “movência” para a leitura /interpretação de qualquer texto. Partindo da conscientização da mobilidade do texto é considerada a abertura de um diálogo,

por parte do performer musical, com outras artes performáticas, o teatro e a dança contemporâneos.

Sugere-se o encontro de denominadores comuns entre estas artes – em especial o encontro com os conceitos fundamentados no teatro de Jerzy Grotowski, na antropologia teatral de Eugenio Barba e na Técnica Klauss Vianna de “Escuta do Corpo”. Neste diálogo é proposta como estruturação do performer para a performance musical perceptiva, a inclusão de fundamentos trazidos por este teatro e pela Técnica Klauss Vianna: acionamento da *atenção* que parte da desautomatização do corpo cotidiano e a consequente geração da *dilatação* e da *presença* do corpo do atuante no momento do Ato musical.

Expõe-se a experiência da autora como flautista doce no trabalho com o Grupo ANIMA, como síntese das propostas trazidas nesta tese, que caminham para a vivificação do Ato musical através da presença viva do músico atuante e de seu corpo em comunhão com a audiência.

PALAVRAS-CHAVE: performance musical, Interpretação Historicamente Informada, Técnica Klauss Vianna, Grupo ANIMA, flauta doce.

## ABSTRACT

The present work is divided into three parts. The first is a critical exposition of the formation of the music performer, forged in the methodology of the Conservatory after the French Revolution and settled in Romanticism. Here it will be compare this "mentality" to the notion of "disciplinary society", "society of docile bodies", developed by Michel Foucault (2007), as the structure of musical training, giving rise to an "transparent" interpretation (HAYNES, 2007), called here "neutral interpretation". The axis of this training focuses on the musical text as an absolute value, the authorship of the text and the decoding logic abstraction made by the neutral interpreter, through an automated technical training.

The second part will consider the Historically Informed Performance of music (HIP) and at the same time, the contact of performers with interpretation of compositions of contemporary authors containing instable contours, the main factors that deviated the musician from "canonical" interpretation settled in Romanticism and consolidated today. Both factors led the musical performer to shift the axis of 'textcentral' interpretation, in which the performer took the post of "Ambassador of the will of the author" (DUNSBY, 1995) and musicology assumed the function of regulatory performance. Without detriment to the musical text (whether written or oral transmission), this displacement drives the notion of performance as an operation of perceptual order, not logical, which occur in the space of performance, at the moment of performance, whose axis is the interpreter and audience.

In the third part of this study aims primarily to intensify the experience of the performer through the concept of 'mouvence' of the text, a term coined by medievalist Paul Zumthor (1993), facing the 'intervocalicality' which structures the texts of the Middle Ages, showing mobility and 'flexible edges' of the text. It is proposed to apply the concept of 'mouvence' for reading / interpretation of any text. Starting from the awareness of the mobility of the text, in the present work it will be considered the opening of a dialogue, by

the musical performer, with other performing arts, contemporary theater and contemporary dance.

It is suggested that the finding of common denominators between these arts - especially the meeting with the fundamental concepts in the theater of Jerzy Grotowski, the Theater Anthropology of Eugenio Barba and the KlausVianna Technique of "Body Hearing." This dialogue will propose that the structure of the performer, for musical perceptive performance, should be based on the inclusion of the concepts developed in Grotowski and Barba's theater and in the principles of the KlausVianna Technique as: drive the attention of the body through deautomatization of everyday body and the consequent generation of dilation of the body and the presence of the body in the musical Act.

It will be exposed the author's experience as recorder player together with Grupo ANIMA, as a synthesis of the proposals brought in this theses, that conduce to a lively musical Act through the living presence of the musician and its body in communion with the audience.

**KEY WORDS:** musical performance, Historically Informed Performance, KlausVianna Technique, Recorder, ANIMA Group.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
<b>1 MÚSICA E PERFORMANCE COMO TEXTO</b>	<b>29</b>
1.1 A FORMAÇÃO – PANÓPTICO	29
<b>1.1.1 As Disciplinas</b>	<b>41</b>
1.2 CONSIDERAÇÕES DA MUSICOLOGIA SOBRE PERFORMANCE MUSICAL	51
<b>1.2.1 Sequestro do Músico Atuante: o intérprete neutro</b>	<b>65</b>
<b>2 MÚSICA COMO PERFORMANCE: AINDA SEM O PERFORMADOR</b>	<b>77</b>
2.1 CAMINHOS E DESVIOS: EM BUSCA DA PERFORMANCE PERDIDA	77
2.2 ATENÇÃO: REVELAÇÃO DE UM CORPO PRÓPRIO - COM OS PRÓPRIOS PÉS	116
2.3 PERFORMANCE MUSICAL E CORPO –MÚSICO E CORPO (?)	138
<b>3 O CORPO SOB A GRAVIDADE, SOBRE O CHÃO, SOBE AO PALCO – O MÚSICO ATUANTE</b>	<b>157</b>
3.1 O TEXTO MUSICAL SE MOVE, SURGEM DELE O ATUANTE ENCARNADO E O ATO	159
3.2 AQUILO QUE O TEATRO CONTEMPORÂNEO PODE NOS MOSTRAR	173
3.3 POR UM CORPO DO MÚSICO – A <i>ESCUA DO CORPO</i> DE KLAUSS VIANNA	187
3.4 <i>UM PLANETA LUMINOSO</i> – INVOCAÇÃO DE UMA MEMÓRIA MUSICAL	207
<b>3.4.1 Musica Mundana Humana et Instrumentalis – No solo, não estamos sós</b>	<b>217</b>
<b>3.4.2 “Escuta a cana – ela conta tantas coisas!”</b>	<b>241</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>245</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>251</b>

<b>ANEXOS</b>	<b>257</b>
<b>Anexo 01 – Programa espetáculo <i>Espiral do Tempo</i></b>	<b>257</b>
<b>Anexo 02 – Programa espetáculo <i>Especiarias</i></b>	<b>259</b>
<b>Anexo 03 – Programa espetáculo <i>Amares</i></b>	<b>261</b>
<b>Anexo 04 – Programa espetáculo <i>Espelho</i></b>	<b>265</b>
<b>Anexo 05 – Programa espetáculo <i>Donzela Guerreira</i></b>	<b>267</b>

## INTRODUÇÃO

*Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de um quantum específico. Mas o tempo não deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? (ELIAS, 1998, p. 7)*

*Quid est ergo tempus ?(O que é o tempo?)*

*Se ninguém me pergunta, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei... (SANTO AGOSTINHO, Confissões, livro XI)*

A performance musical, assim como o Tempo, esquiva-se de ser apreendida por um processo direto capaz de reduzir suas particularidades ao alcance de um enfoque unicamente racional. O embate entre filósofos, teólogos e cientistas acerca do Tempo é uma questão ontológica que nos acompanha e nos define como humanos, e estabelece os parâmetros das relações sócio-culturais. Da mesma forma que o sociólogo Nobeert Elias(1998), refere-se às formas que a ciência desenvolveu para medir o Tempo, certamente podemos abordar a questão da performance, do ato musical, por um viés científico. A psicologia da música, a cognição musical, a medicina da música, a musicologia, etnomusicologia e a antropologia da performance fornecem dados fundamentais para a compreensão da Performance em seus mais diversos níveis e de ângulos variados, o que permite sobrepor à dúvida epistemológica lançada por Agostinho acerca da inefabilidade do Tempo, elementos concretos necessários para arquitetar a estrutura do conhecimento acerca do momento, do aqui e agora, do Ato, do tangível e do intangível *Hic et Nunc*.

Em meio a tantos caminhos para se chegar à performance musical, ao ato musical, escolhi um caminho que me parece natural, que é o da formação. Talvez porque o próprio substantivo já esteja contido na palavra. Talvez porque a memória se revele como forma em ato, e a memória, e o seu pulsar imaginativo, estejam urdidos na forma.

Deste modo, o início do trabalho trata sobre o legado da formação do músico a partir do século XVIII e que persiste, não somente como herança em nossa formação atual como performers da música erudita ocidental, mas também como substrato entranhado

em nossa memória auditiva e em nossa conduta com relação à própria performance da música. O material dessa herança, transmitido através de uma pedagogia musical veiculada por uma rígida e eficiente metodologia, nos forma e molda como músicos, sendo tramado na supressão da relação e do contato existentes entre o mestre e o aprendiz e na anulação, portanto, das vivências (*Erlebnisse*) e experiências (*Erfahrungen*) de ambos (GAGNEBIN *apud* DAWSEY, 2005, p. 172), considerando-os como faces complementares do mesmo processo perceptivo.

A estrutura geral deste trabalho é dividida em três capítulos. Os dois primeiros tratam da formação do músico, tanto em seus aspectos sistemáticos e de formação de uma mentalidade quanto enfocam minha formação específica como musicista, a partir da contextualização histórica e da reflexão crítica sobre os elementos que determinaram esta formação. São abordados também os principais fatores que contribuíram para direções desviantes dessa formação musical, e que apontaram para novos parâmetros de performance, não previstos pela formação convencional, e para a intersecção de caminhos com as artes performáticas, sobretudo o teatro e a dança contemporâneos.

Creio ser de utilidade estabelecer alguns critérios quanto à utilização de alguns termos ao longo do trabalho. No primeiro capítulo farei referência ao “intérprete” musical, relacionando esse termo à execução musical entendida como uma operação de decodificação do texto musical, marcada pela abstração e pela decifração do signo. Nos demais capítulos utilizarei os termos “performador musical” ou “atuante musical”, relacionando-os à performance ou ao Ato entendidos como processos estabelecidos pela percepção. Muitas vezes é mais simples dizer sobre o que determinado assunto não trata, para especificar, mais adiante, sobre o que realmente este assunto deve tratar. Pois bem. Os termos “performance” e “Ato” aqui, não correspondem à ópera, ou mesmo ao teatro musical, ou à improvisação *ex-tempore* típicas da música instrumental de caráter virtuosístico. Trata-se, sobretudo, do performador da música e da performance musical como operação de ordem perceptiva. O termo Ato será esclarecido nas Considerações Finais desta tese.

No desenrolar deste trabalho, os assuntos *performador* (interpretante, intérprete, performer), *performance* (interpretação, execução) e *ato*, em todas as artes presenciais, estão atados historicamente a conceitos formadores, tecidos numa trama complexa idealizada no pensamento dualista-mecânico firmado a partir do século XVII. Os fios desta urdidura permeiam ainda hoje a interpretação musical, a qual denominarei *performance da compreensão* e *performance da informação* cobrindo desde a formação do intérprete até a interpretação e a música em ação. A *performance da compreensão* traz como fio condutor uma posição centrada no texto, que poderíamos denominar de *textocêntrica* (ROUBINE, 2003) – até mesmo grafocêntrica (ZUMTHOR, 2007, p. 12) – de tal envergadura que, de maneira geral, impede uma passagem que nos leve em direção às questões relacionadas diretamente a uma operação de fundo perceptivo e a preparação do músico performador para o ato musical, no âmbito reservado à percepção e à sensibilização.

No CAPÍTULO 1, recorro a pensadores como Michael Foucault para traçar um panorama da formação do pensamento mecanicista e da formação da sociedade de controle – sociedade *disciplinar* e dos *corpos dóceis* –, noções essenciais para o entendimento dos processos envolvidos na formação do músico ditada pelos parâmetros da instituição do *Conservatoire* e seus desdobramentos até hoje. Traço, de maneira crítica, um breve cenário da estruturação da interpretação musical, partindo da formação do músico alicerçada sobre o pensamento dualista-mecânico que engendrou o método musical como sua ferramenta oficial. Essa metodologia, tributária dos ideais de igualdade e acesso universal ao conhecimento ditados pela Revolução Francesa, substituiu uma pedagogia empírica e artesanal, centrada na relação mestre-discípulo, implodida pela instituição do ensino de música padronizada a partir século XIX.

Ainda nesta primeira parte, exponho a visão *canônica* da musicologia sobre a *performance* e como os elementos do fenômeno musical contidos na *performance* são mencionados. Contraponho a esses conceitos que, no meu entender, têm sua sustentação no entendimento, na *informação* e na *compreensão* da música, uma outra visão, apoiada na *percepção* da música e na sensibilização do performador e do público. A *performance da compreensão*, da *informação* elaborada na musicologia e na análise textual musical,

estabelece um modelo de interpretação *neutra*, que surge, no século XX, como antonímia da interpretação *genial*, virtuosística e egocentrada, características dos ideais românticos do século XIX. Tanto a performance da *neutralidade* quanto a da *genialidade* convergem em muitos pontos e, em nome de ambas, operamos ainda hoje como performers ausentes, subjugados e submissos ao texto e à vontade do autor. Uma performance musical onde o performer não é. Está ausente.

Finalizo a primeira parte do trabalho, expondo, já no CAPÍTULO 2, minha experiência como músico performer da flauta doce. Esta exposição tem a finalidade de introduzir alguns desvios, ocorridos na musicologia ao longo do século XX. Esses desvios sinalizaram para um refletir sobre a performance (interpretação) e também sobre o performer, introduzindo caminhos que se contrapõem à forma universalizante e canônica de performance. Esses caminhos apontam para uma transformação da mentalidade na qual se forjou o *intérprete transparente* (HAYNES, 2007), o *intérprete neutro*. Essas fissuras foram geradas em dois momentos historicamente distintos: um advindo do próprio “movimento de música antiga” – hoje denominado de “HIP – Historical Informed Performance” (Performance Historicamente Informada) que, apesar de engendrado por uma motivação romântica de busca das origens, de autenticidade e de fidelidade (*Werktreue*) à obra e ao autor, impulsionou um importante desvio relacionado à replicação de um modelo interpretativo romântico e, sobretudo, o estabelecimento de uma renovada relação entre músico e instrumento musical, não engendrada no automatismo, mas ditada pelo questionamento, pela investigação sonora, pelas incógnitas e pelo desconhecido. A recuperação de instrumentos *antigos* – da qual a flauta doce é um dos exemplos mais significativos – e a atualização destes para o palco através da utilização do repertório original a eles dirigido, criou uma nova situação para a performance musical e do repertório *antigo*: um gesto de re-historicizar e re-espacializar (ZUMTHOR, 2007, p. 12) a ambos – instrumentos e repertório.

Ainda no CAPÍTULO 2, abordarei outro importante momento gerador de fissuras/desvios: o momento da ruptura irremediável com relação à estrutura e escrita tonal da música, impulsionada pelas tendências estéticas da música contemporânea. A flauta

doce, diferentemente dos demais instrumentos musicais ocidentais, tem a sua vida ligada ao repertório desses dois processos históricos ocorridos na música do Ocidente – a música antiga e a música contemporânea – o que possibilitou para mim um contato e vivência musical focado nas margens do canonicismo de textos, obras e autores característico dos períodos Clássico e Romântico. Sem dúvida, constatamos aqui que as limitações intrínsecas de um instrumento musical podem gerar impulsos criativos para superação dessas limitações, o que lhe proporcionará inesperadas aberturas artísticas. Muitos músicos ligados à música antiga, em especial os flautistas doce, tiveram a oportunidade de travar um *corpo-a-corpo* com a música do passado em condições construídas no presente em diálogo com a música contemporânea e em especial com a música da Idade Média, ambas não estratificadas e cristalizadas em uma memória próxima construída dentro do sistema tonal. Diante do que anteriormente lhes era familiar (escrita convencional moderna, sistema tonal) criou-se uma nova experiência na performance musical a partir do contato com a música destes dois períodos, um processo aberto através do *estranhamento* relacionado ao instrumento, ao repertório, à escrita, à escrita do texto musical medieval e do atonal. O performer da música antiga é sensibilizado pelo “passado que faz estremecer o presente” (BENJAMIN *apud* DAWSEY, 2005, p. 172).

Esses fatores apontaram para uma reação, ao mesmo tempo contrária e complementar, frente ao exercício do ofício de performer musical, e é justificada como um esgotamento das ferramentas desenvolvidas pela musicologia e pela análise musical. O performer parte para um processo de subjetivação diante da performance. A estruturação e formação do “intérprete” de flauta doce, a ampliação de sua subjetividade e a construção de uma performance musical subjetiva, fora do eixo da performance subjugada pelos polos do Autor e da Obra, permite ao músico atuante considerar o **momento** da ocupação plena do espaço de performance, caracterizando, portanto, a interpretação musical como Ato: o Ato da música como uma ação que vai além do texto, da partitura e se torna real através da percepção acordada por uma experiência somática, o que proporciona ao músico a ativação e a vivência do imaginário impresso no Ato musical.

Para a ativação deste processo proponho, no CAPÍTULO 3, um olhar para o caminho traçado por outras artes performáticas, desde a literatura até o teatro e a dança contemporâneas. A teoria literária nos mostrará, pelo viés do medievalista Paul Zumthor que o texto é móvel, pleno de fissuras, brechas e buracos, fendas que se abrem para a ocorrência da leitura como operação perceptiva, cujo nódulo concentra-se no leitor/operador “de corpo e alma”. Ao propor o deslocamento do eixo da performance para o músico atuante “encarnado” (MERLEAU-PONTY, 1971), busco seguir os passos do teatro e da dança contemporâneos, que empreenderam um processo de deslocamento do eixo textocêntrico, tecido na mentalidade do drama, que foi o alicerce do teatro clássico e romântico. Este desvio do teatro dramático, ocorrido nas artes teatrais com algumas décadas de antecedência em relação à música, abriu portas para uma ação da performance como operação perceptiva. Praticado desde o início do século XX, a partir dos princípios fundadores do teatro contemporâneo de Meyerhold, e posteriormente em seus múltiplos desdobramentos, trouxe o atuante e seu corpo como o “elemento estruturante do fenômeno teatral” (BONFITTO, 2002, p.26).

O objetivo deste trabalho consiste, em linhas gerais, numa leitura **perceptiva** da **escritura musical**, seja ela registrada pela escrita ou passada de memória, ou mesmo inteiramente improvisada. Para que esta leitura perceptiva da música ocorra, proponho um processo de acionamento do referencial corpóreo do atuante. Deste modo parto para uma diferenciação entre os conceitos de execução, interpretação, interpretação neutra, em contraposição aos conceitos de performance, performer, performatividade, através de um caminho em busca de um performer musical sequestrado da performance, ausente de corpo e ausente no espaço.

Neste percurso, recorri aos conceitos e princípios contidos nos trabalhos de Jerzy Grotowski e de Eugenio Barba como forma estrutural que conduzem a uma performance musical engendrada na operação perceptiva que ocorre no *Hic et Nunc*, no aqui e agora. Uma operação que quer “atravessar as palavras” (ZUMTHOR, 2007, p. 76), atravessar a compreensão do denso texto musical em direção ao ato musical.

Considero que o posicionamento de Grotowski pode auxiliar também o músico na construção de um processo de “autor-evelação” do sujeito performador que acorda de seu estado de dormência estruturado por uma formação calcada no *logos*. Esta auto-revelação acionada pela desautomatização do corpo do atuante musical é comparável ao sentido de uma “prática de si”, um “trabalho sobre si”, noção presente na cultura da Grécia clássica, como “pré-história da subjetividade.” (FOUCAULT, 2006) O *cuidado de si*, apontado por Michel Foucault, foi substituído lentamente, ao longo de centenas de anos, pelo *conhece-te a ti mesmo*, seguindo uma direção de separação corpo-espírito, corpo-razão [...], reforçando o oposto do despertar do sujeito, no caminho de sua própria dormência, esquecimento e ausência.

A simples percepção do músico performador sobre a natureza do seu treinamento técnico ser estritamente direcionado para uma atividade mecânica (como as atividades cotidianas de escovar os dentes, limpar os olhos, esfregar o chão, esperar na fila do ônibus, ajeitar o cabelo), poderia despertá-lo de dormência, dos estados automatizados onde forjaram-se as possibilidades de *neutralidade* e *ausência* do sujeito atuante objetivados pelo método do treinamento técnico do músico. Grotowski irá propor como fundamento de seu trabalho as ações físicas, diferenciadas do simples gesto cotidiano e do movimento técnico adestrado. Trata-se de um trabalho que antecede no performador qualquer leitura e compreensão, qualquer significação, qualquer reconhecimento de personagem, portanto um caminho aberto como proposta para as demais artes performativas. Estes caminhos são possíveis de serem apresentados para os performers musicais, quando estes tomam a performance musical como processo perceptivo. Grotowski redefine a atuação, mais que o teatro, como “experiência vital que deve engajar totalmente o par ator-espectador” (ROUBINE, 2003, p. 175), numa mudança de conduta e de mentalidade do atuante perante o ato. Acredito que este viés venha a ser orientador, não somente para o fenômeno teatral que tem “o ator/atuante como seu eixo de significações” (BONFITTO, 2002, p. 119), mas também para o músico performador.

Seguindo a mesma linha de atuação no fenômeno teatral de Grotowski, Eugenio Barba lançou mão dos princípios fundamentais de *ativação da atenção, desautomatização do corpo cotidiano, dilatação e presença do corpo*. Esses princípios, já há algum tempo incorporados no ensino e nas práticas do teatro contemporâneo, são ignorados no âmbito musical, mesmo nas práticas não vinculadas e herdeiras diretas do legado romântico, como a música contemporânea ou a música popular. Considero que esses princípios devem estruturar o trabalho do músico performer, aproximando-o de uma performance perceptiva que substitua a performance da compreensão e da informação.

Como parte deste olhar do músico dirigido ao teatro contemporâneo, me propus a trabalhar e vivenciar os conceitos de *dilatação e presença* diretamente em meu processo criativo com a música, considerando serem práticas fundamentais para um entendimento da performance e da atuação musical como operação de ordem perceptiva. Para tanto, recorri à *Técnica Klauss Vianna de Escuta do Corpo*, na qual encontrei ressonâncias dos princípios do teatro contemporâneo, e a possibilidade de transpor esta técnica somática para aperformance musical. Na Técnica desenvolvida pelo bailarino, coreógrafo e pedagogo brasileiro, Klauss Vianna, entre os anos 1960 e 1990, desdobram-se aberturas para a incorporação dos princípios postos para a performance teatral, cunhados por Grotowski e por Eugenio Barba da *dilatação* e da *presença* e pela invocação da memória como ação perceptiva. A ampliação destes princípios no estímulo perceptivo e na atuação musical mostra-se como um trajeto de texturas sutis e possíveis, apontando para o desatamento dos nós adquiridos no processo de formação do músico.

A partir do relato e da exposição de minha experiência com meu instrumento e com o meu corpo, sigo em direção à experiência da criação do Grupo ANIMA, ligada à minha busca íntima da memória de tempo e de espaço, e a um esforço de aproximação de culturas musicais, como a medieval europeia e a cultura oral brasileira, que apresentam afinidades latentes, porém encobertas pelo véu do historicismo, da interpretação ditada pela padronização romântica e das exacerbadas noções de origem e identidade defendidas pelo folclorismo.

Nesse sentido, o desvelamento da medievalidade contida nas entranhas da música brasileira articulou um processo dialógico revelado através da *desocultação* (*Entbergung*) do *ente* (HEIDEGGER, 2008). Esse processo atuou junto à partitura (seja esta escrita, oralmente transportada ou improvisada), junto à técnica, junto à libertação da técnica, junto à des-construção do corpo cotidiano, junto à percepção do corpo e à “escuta corporal” da música e junto ao outro. Possibilitou ao Ato musical sua libertação como realização, materialização em obra de arte no espaço e no tempo, no aqui e no agora. A atuação do músico que gera em cada pequeno instante a experiência de obra, o “*acontecer* (*Geschehen*) da verdade” (HEIDEGGER, 2008, p. 46).



# 1MÚSICA E PERFORMANCE COMO TEXTO

## 1.1 A FORMAÇÃO – PANÓPTICO

Esta tese irá operar num terreno de tensões entre opostos. Tratarei nesta parte do trabalho do primeiro par de opostos que se inscreve na formação daquele que faz a música tornar-se som, *o músico atuante*. Este primeiro par de opostos nomeio como a *música que soa e o texto musical* (texto musical enquanto tentativa de transposição da linguagem sonora [que contenha também palavras ou não] para a linguagem visual). O fazer musical no Ocidente, como o conhecemos hoje, lida continuamente com essa tensão gerada por estes polos de linguagens opostas: o som e a sua representação escrita. Audição e visão.<sup>1</sup>

Este fazer musical como o vivenciamos na atualidade enquanto fazedores e enquanto ouvintes, caminha firme e seguramente sobre a complexa manobra da decifração do signo escrito musical, para a posterior transposição da escrita em som. Essa manobra aponta para outra tensão de opostos: *o caminho silencioso visual e o caminho sonoro*. O complexo trajeto de transformação do visual escrito para o sonoro é denominado interpretação musical, execução musical e performance. Em tal trajeto o intérprete executará, na maioria das vezes, uma operação linear na ordem do raciocínio. Para que essa operação desempenhe bons resultados, o intérprete passará por um processo de formação estruturado num treinamento extenso e rigoroso; essa formação é conduzida por abordagens diversificadas, a começar pelo vasto campo da teoria da música, da musicologia e de outras várias áreas, principalmente da análise musical e de seus múltiplos sistemas analíticos. Todos estes campos, criados para formar o músico, por um viés da informação e da racionalidade, enfocam a interpretação musical a partir do texto musical e de sua escrita, ou

---

<sup>1</sup>Ao longo da tese irei expor que, no decorrer da história, esta tensão e esta divisão entre alguns opostos aqui citados oscilam por vezes entre oposições e cisões radicais e por vezes fundem-se, de modo a complementarem-se, demonstrando um processo ora dialético e ora dialógico.

seja, quando a linguagem sonora já se transformou em código escrito, através de uma operação abstrata e de síntese.

Pode-se concluir que a principal atividade do aprendiz de música resume-se na decifração do texto estabelecida num processo analítico, imposto pelas instituições de formação que, dando continuidade e ampliando a formação, combinarão essa compreensão para a decifração com o treinamento técnico direcionado para o desenvolvimento específico para fazer soar neste ou naquele instrumento musical, este ou aquele texto decifrado. Dado o alto grau de variantes e o alto grau de abstração que engendram o texto musical, esta formação que serve o futuro intérprete, e que deve cumprir rápida e eficientemente o preenchimento de postos de trabalho, refuta as ambiguidades e conflitos inerentes ao fenômeno musical, optando percorrer os caminhos sólidos da racionalidade e mostrando-se, com isso, suficiente e eficaz para a formação profissional do músico.

De maneira geral, é natural que o campo de ação desta didática musical no Ocidente seja inscrito na música que se tem mais próxima de nossos ouvidos, de nossa memória sonora cotidiana. Essa música é gerada e formulada no campo da *tonalidade*, fenômeno derivado de outros campos, ou espaços sonoros, principalmente do campo *modal*. O sistema tonal passou por um fértil período de cruzamento e transitoriedade com o sistema modal entre os séculos XVI e XVII vindo a fixar-se, propriamente, na música do Ocidente a partir do século XVIII, tornando-se no final desse século o emblema da expressão musical ocidental, gerando formas por sua vez também emblemáticas dessa cultura.

A partir da segunda metade do século XVIII, neste ambiente sonoro da tonalidade, a transmissão do conhecimento musical, até então bastante amalgamado ao fazer musical, sofreu, juntamente com todas as outras artes, transformações fundamentais.

A pedagogia e a formação de um músico até os dois primeiros séculos da música tonal (XVII-XVIII) têm seu *modus operandi* calcado na relação *mestre-aprendiz*. Esta maneira de transmissão do conhecimento difere-se em muito daquela exposta acima, a qual vivenciamos na atualidade. A partir das transformações ocorridas no Ocidente que culminaram na Revolução Francesa, a didática musical começa a transformar-se e esta

relação *mestre-aprendiz* é lentamente substituída por um ensino institucionalizado da música, fixado na figura emblemática do “conservatório”, como conhecemos até hoje, cujo modelo foi o *Conservatoire* de Paris, fundado em 1795 sob as premissas dos novos ideais revolucionários de acesso universal ao ensino e padronização didática por meio do *méthode*.

Na relação *mestre-aprendiz* havia um sentido de transmissão artesanal do saber que partia do compartilhamento das experiências musicais do mestre e das experiências musicais do aluno. Em sua tese “A Chave do Artesão – um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco”, o violinista brasileiro Luis Otavio Santos (2011) esclarece, de maneira bastante detalhada o que denomina de “a instituição mestre/aprendiz” e que pode nos auxiliar a compreender mais aprofundadamente a formação musical do intérprete antes da mudança para o ensino regulado pelo método conservatorial, gestado a partir da Revolução Francesa e fixado no “canonicismo artístico pedagógico dos ideais oitocentistas”:

[A] instituição mestre/aprendiz tem sua origem na forma de transmissão do conhecimento entre os artesãos. Esse conhecimento era, na maior parte das vezes, passado oralmente, através da prática iniciática e do ensino privado. No que concerne ao processo de ensino musical, esse sistema concentrava todas as funções pedagógicas na figura do tutor, ou mestre. Cabia ao tutor construir o processo de aprendizado, de acordo com as características intrínsecas de cada discípulo. (SANTOS, 2011, p. 5).

A relação entre o mestre e o aprendiz, era de caráter individualizado em contraposição ao “ensino metodizado de música”, que, como nos esclarece Luis Otavio Santos, “é próprio da instituição escola de música que possui um programa de estudos predeterminado e uma filosofia de ensino experimentada por todos os alunos.” (SANTOS, 2011, p. 5).

Santos esclarece a impessoalidade contida no ensino metodizado ao afirmar que “No lugar da autoridade do tutor/mestre, o aluno é orientado por uma equipe de professores que aplicam o mesmo método de ensino a todos.” (SANTOS, 2011, p. 5). Situação que será explorada no capítulo 1.2 e na parte 1.2.1 desta tese.

Até a segunda metade do século XVIII o fazer musical e a experiência do músico aconteciam, em grande parte, num amplo âmbito da matéria sonora, ou seja, do fenômeno sonoro. Sabemos há pouco tempo (há cerca de cinquenta anos) que muito da música que chegou até nós e que reconhecemos hoje, como por exemplo a música escrita no século XVII, possui um código de escrita sintetizado que é utilizado até hoje, o qual denomina-se escrita moderna ou convencional. Embora tal codificação contenha variados detalhes e refinamentos, este muitas vezes tornava-se registro sonoro escrito como fruto de um intenso processo de improvisação realizado pelo atuante-compositor. Abro um parêntese para a afirmação de que, até a segunda metade do século XIX, esta codificação em escrita musical era mais geral, isto é, não trazia símbolos que representassem exatamente costumes e hábitos musicais; estes estavam implícitos no fazer musical local/cultural.

É conhecido também que grandes tratadistas eram músicos práticos, isto quer dizer que, ao mesmo tempo em que escreviam sobre a teoria da música, ou sobre a prática da música, também no período da *música retórica* (séculos XVII e XVIII), compunham músicas baseados em sua prática enquanto fazedores e algumas vezes construía seus próprios instrumentos, ilustrados em seus tratados (como é o caso de Fontego Ganassi, Itália séc. XVI, Jakob van Eyck, Países Baixos, sécs. XVI-XVII). Muitos tratados eram escritos reproduzindo o modo greco-latino de diálogo, pergunta-resposta, entre o mestre e seu aluno. A narrativa contida nos tratados expressa o fazer, a ação e a experiência de um mestre que acionará a vontade da experimentação no aprendiz. Um processo empírico e artesanal de transmissão do conhecimento.

Luis Otavio Santos expõe que, ao contrário do “método” difundido pelo conservatório, os “tratados musicais [...] relatam e descrevem uma práxis específica de um instrumento ou da utilização prática de uma teoria musical, normalmente escritos com caráter autoral e individual.”<sup>2</sup> (SANTOS, 2011, p. 3).

---

<sup>2</sup>Santos define o tratado como sendo um documento de experiências particulares, emblema da relação mestre-aprendiz: “a filosofia pedagógica desses testemunhos era a do mestre-aprendiz, por variarem enormemente entre si quanto aos fundamentos da técnica, à ordem do processo de ensino (muitas vezes não progressivo ou repleto de lacunas) e ao caráter autoral de cada ensinamento proposto, baseado em experiências pessoais. A influência e a dissiminação

O autor irá reforçar o caráter pessoal e experiencial da estrutura dos tratados, ao afirmar de maneira elucidativa o seguinte:

[Os tratados] Podem eventualmente se chamar *essay* ou mesmo *méthode*, porém o que os define é o descompromisso com uma lógica pedagógica progressiva e atossuficiente. Por isso, eles podem ser ambíguos, repletos de lacunas e com opiniões autorais a respeito de determinados temas. São fruto do pensamento artesanal, com a intenção de registrar o *métier* do autor, mas, para atingir a sua completude, sempre dependentes dos segredos implícitos e não revelados pelo mestre. (SANTOS, 2011, p. 3).

Por outro lado, os “métodos”, documentos que surgem após a fundação do Conservatório de Paris (1795), vêm carregados de linearidade e previsibilidade que, segundo nos esclarece Santos, diferem dos tratados em muitos pontos, como posto a seguir:

[Os métodos] São os documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios de formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara. Mesmo que não atinjam esse objetivo, eles diferem dos tratados por serem mais diretos na previsão e na solução dos problemas do aprendizado, tornando-se, assim, menos ambíguos ou herméticos. Portanto, esse tipo de documento tem um caráter muito mais didático e funcional do que os tratados. Nesse estudo atribuímos a esse gênero de documento o papel de principal ferramenta utilizada no sistema de ensino coletivo, onde o método sintetiza um curso completo. (SANTOS, 2011, p. 4).

O fundamento do fazer musical que acontecia sobre a relação músico-instrumento e a formação musical que acontecia sobre a relação mestre-aprendiz, trazia seu eixo no músico, no fazedor, comotambém no artesanato, na “ação musical” (SANTOS, 2011), na linguagem subjetiva dos tratados e, sobretudo, na troca de experiências e na relação; esta mentalidade entrará em declínio no século XIX passando a dar prioridade ao eixo compositor/obra, ou seja, a considerar a música como texto fixo a ser fielmente executado por um intérprete bem treinado. Ao desumanizar-se e ao substituir o papel do saber oculto do Mestre pela racionalidade e clareza do método, o ensino de música foi tomado pela reflexão analítica e abstrata, e pelo crescente volume de informação. Estas são

---

desses ensinamentos se deram tanto pela herança do conhecimento obtido pelos alunos-discípulos, que por sua vez o passavam adiante, quanto pelas diversas edições e traduções que esses tratados tiveram com o correr do tempo. Todavia, apesar de contribuírem para consolidar estilos nacionais do período barroco – ainda que de forma espontânea – o ensino da música prática era de natureza informal, e a instituição pedagógica mestre-aprendiz manteve seu formato individualizado, sua “metodologia” flexível, pronta para se adaptar a cada situação durante a formação do discípulo.”(SANTOS, 2011, pp. 15-16).

ferramentas fundamentais do método científico-musical protagonizado pela instituição do *Conservatoire* com intensidade crescente a partir do século XIX.

O aprendiz de música, atualmente, é formado dentro dos princípios do método do *Conservatoire*, lentamente forjado no Iluminismo e na Revolução Francesa e, mais adiante e de maneira efetiva, no cientificismo positivista ao longo do século XIX. A ruptura para com a pedagogia musical exercida antes do século XVIII, fundamentada nesta relação *mestre-aprendiz*, contribuiu para a penetração da mentalidade metodológica que herdamos do *Conservatoire*, como também exemplifica Nikolaus Harnoncourt (violoncelista, regente atuante no movimento de música antiga), em seu livro *O Discurso dos Sons*:

Quanto à formação dos músicos, esta se dava da seguinte maneira em épocas anteriores: o músico formava aprendizes de acordo com a sua especialidade; quer dizer, havia uma relação entre aprendiz e mestre na música, similar àquela que, durante séculos, houve entre os artesãos. Ia-se a um determinado mestre para aprender com ele o “ofício”, sua maneira de fazer música. Tratava-se, antes de mais nada, da técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de se tornar a música eloqüente. Sempre se pregou, especialmente no barroco musical, desde cerca de 1600 até as últimas décadas do século XVIII, que a música é uma linguagem de sons, que nela se trava um diálogo, uma discussão dramática. O mestre ensinava ao aprendiz sua arte. Ele não ensinava somente tocar um instrumento, ou cantar, mas também a interpretar música. Nestas circunstâncias, não havia problemas, a evolução dos estilos se processava gradativamente, passando de uma geração à outra, de maneira que qualquer mudança nos conceitos, nas ideias, não era uma mudança propriamente dita, mas sim um crescimento e uma transformação orgânicos.

Há em todo este desenvolvimento algumas interessantes rupturas que passaram a questionar e modificar a relação mestre-aprendiz. Uma destas rupturas é a Revolução Francesa. Dentre as transformações que a Revolução promoveu, se distingue a função fundamentalmente nova que passaram a ter a formação e a vida musical de um modo geral. A relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório. Poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político-musical. A Revolução Francesa tinha quase todos os músicos ao seu lado, e logo se percebeu que, com a ajuda da arte, em especial da música – já que esta não trabalha com palavras, mas sim com “venenos” de efeito secreto –, se poderia influenciar as pessoas. Naturalmente que o aproveitamento político da arte para clara ou imperceptivelmente doutrinar o “cidadão” ou o súdito já vem de longa data; apenas isto ainda não tinha sido aplicado à música de forma tão sistemática.

No método francês, tratava-se de integrar a música ao processo político geral, através de uma minuciosa uniformização dos estilos musicais. O princípio teórico era o seguinte: a música deve ser suficientemente simples, para que possa ser por todos compreendida (contudo, a palavra “compreender” perde aqui o seu sentido próprio); ela deve tocar, excitar, adormecer... seja pessoa culta ou não; ela deve ser uma “língua” que todos entendam, sem precisar aprendê-la. [...]

Nestas condições, Cherubini colocou um termo na antiga relação mestre-aprendiz no conservatório. Ele encomendou às grandes autoridades da época obras didáticas, que deveriam realizar na música, o novo ideal de *égalité* [...] Os mais importantes professores de música na França precisavam consignar as novas ideias num sistema rígido.

[...] Porém, o que me parece mais grotesco é que, ainda hoje, tenhamos esse sistema como a base de nossa educação musical! Tudo o que era anteriormente importante foi dissolvido.

[...] Estritamente falando, o músico atual recebe uma formação, cujo método é muito pouco compreendido, tanto pelo seu professor, quanto por ele mesmo. [...] Aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há cento e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se compreendem mais. (HARNONCOURT, 1990, pp. 29-31).

Harnoncourt, neste capítulo que aborda a formação do músico atual e a decadência da música de concerto hoje, mostra que a ruptura mestre-aprendiz teve importantes reflexos na estética musical, sendo um *turning point* com respeito às práticas interpretativas, que não mais fariam parte de uma linguagem oralmente transmitida através do relacionamento mestre-aprendiz, mas deveriam ser determinadas por um código musical universal, tendo como fundamento o texto como obra e uma ideia abstrata da “intenção do compositor”.

Desde meados do século XIX, a escrita musical, a codificação visual do fenômeno sonoro, tendia cada vez mais a traçar uma suposta e desejada precisão e veicular a ideia de uma leitura controlada e informada do texto, controle este que partiria do escritor do texto, o criador da obra, o autor; este código musical escrito tinha a suposta intenção de mostrar a impossibilidade de interferência de fatores que “não aqueles contidos na obra e em sua escrita”. A conduta que parte da ideia romântica da autoria e do gênio, e que gera esta codificação mais detalhada na música da segunda metade do século XIX, caminha lado a lado com a metodologia do *Conservatoire*, num esforço de fazer chegar aos ouvidos da audiência o que denominaram de “as intenções dos compositores/autores”; esta metodologia virá a ser a ferramenta de controle que formará o músico/intérprete no papel de reprodutor e tradutor (aquele que transfere) obediente da escrita – uma espécie de “veículo neutro”, de “intérprete transparente” (cf. HAYNES, 2007, p. 60) – e não mais um co-autor da obra, como era o esperado nos séculos anteriores.

A essa apuração da escrita ocorrida desde finais do século XIX, soma-se o crescente enfoque do repertório de música de concerto para dois polos opostos e complementares, ao mesmo tempo: a música escrita para uma corporação, a orquestra sinfônica, com os músicos “operários” e o seu diretor (regente) e a música para solista, (e para solista e orquestra), de quem, por sua vez, espera-se que realize os parâmetros da estética vigente fundamentada sobre o virtuosismo e a genialidade do intérprete solista que irá reproduzir o virtuosismo da abstração do compositor.

A formação “metodizada” (SANTOS, 2011) do intérprete instaurada foi aprimorada durante dois séculos, como a água que penetra por um minúsculo furo, até espalhar-se e chegar ao formato atual praticado pelas instituições de ensino de música, na Europa e colônias e ex-colônias, nos quatro continentes. Tal metodologia entende a música como uma linguagem absoluta e universal, cujo aprendizado segue um roteiro, guia de informações, uma rota segura e automática, com objetivos, metas e resultados, sem desvios. Com objetivos claros, previsíveis, seguros, a conduta da metodologia para a formação do intérprete musical, a “mentalidade” que permeia este método de formação como o recebemos hoje, comparo à mentalidade denominada por Michel Foucault de mentalidade das “disciplinas” (FOUCAULT, 2007). As “disciplinas” têm início historicamente no pensamento iluminista, e sua continuidade e aprimoramento são traçados e estabelecidos ao longo dos séculos XVIII e XIX adentrando a atualidade em suas mais variadas representações, como o pensar e o fazer artísticos.

Propondo nesta tese uma aproximação entre a mentalidade constituída na metodologia musical e os conceitos da mentalidade disciplinar, mostrados com tanta clareza e lucidez pelo pensador francês, antes de dar continuidade a esta aproximação, faz-se necessário abrir um breve parêntese para contextualizar esta aguda visão da história da sociedade tecida por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*(1975); uma herança longínqua, contudo pulsante em nossas condutas atuais.

Ao analisar historicamente os sistemas de punição na sociedade que caminha para a industrialização a partir do século XVII, Foucault toma a punição como “uma função social complexa”, não somente através do simples “estudo dos mecanismos punitivos

unicamente em seus efeitos ‘repressivos’”, mas recoloca estes mecanismos também sob o viés dos “efeitos positivos que eles podem induzir, mesmo se à primeira vista [eles forem] marginais.”(FOUCAULT, 2007, p. 14).

O pensador francês interligará a “história do direito penal com a história das ciências humanas”, colocando a “tecnologia do poder no princípio tanto da humanização da penalidade quanto do conhecimento humano.” (FOUCAULT, 2007, p. 24, grifos meus). Estudará a passagem do sistema econômico feudal para o sistema industrial; no primeiro, estabelecido numa “economia servil, os mecanismos punitivos teriam como papel trazer mão-de-obra suplementar – e constituir uma ‘escravidão civil’”, cenário de intenso “crescimento dos castigos corporais – sendo o corpo, na maior parte dos casos o único bem acessível”. Já no segundo, no sistema industrial, “exigia[-se] um mercado de mão-de-obra livre, a parte do trabalho obrigatório diminuiria no século XIX nos mecanismos de punição, e seria substituída por uma detenção com fim corretivo”. (FOUCAULT, 2007, p. 25). Partindo das punições corporais Foucault propõe, em sua leitura histórica, o corpo como alvo dos novos mecanismos do poder, “mergulhado num campo político”:

[...] as relações de poder têm alcance imediato sobre ele [o corpo]; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); [...] essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; [...] pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não usar de armas nem de terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. (FOUCAULT, 2007, pp. 25-26, grifo meu).

Na nova sociedade que desponta, essa tecnologia não se mostra às claras, “é difusa” e formulada em discursos descontínuos, em peças desconectadas. “Trata-se de [...] uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições”, na qual:

[...] o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma apropriação, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; [...]

[...] Esse poder, [...] não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm” [o poder]; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança. (FOUCAULT, 2007, p. 26).

Partindo das considerações expostas acima, comparo o estabelecimento do *Conservatoire* e de seu método, surgidos na época clássica, com a afirmação de Foucault, de que nesse período houve uma “descoberta do corpo como objeto e alvo de poder” (FOUCAULT, 2007, p. 26). Corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, torna-se hábil. Citarei mais adiante La Mettrie, o criador do livro *O Homem-máquina*, contudo acredito ser esclarecedor comentar aqui que este livro, escrito no século XVII, trará duas abordagens, uma no campo “anátomo-metafísico” (com prefácio de Descartes) e outra num campo “técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo.” (FOUCAULT, 2007, p. 118). Tanto as abordagens de “submissão e utilização” quanto as de “funcionamento e de explicação” mostram uma “redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro das quais reina a noção de ‘docilidade.’” (FOUCAULT, 2007, pp. 117-118). Surgem lentamente, nesta nova sociedade, novas técnicas, como a escala do controle; o objeto do controle embasado na economia e na eficácia dos movimentos; a ‘cerimônia do exercício’:

A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. [...] fórmulas gerais de dominação [...] uma relação de submissão altamente codificada [...] (FOUCAULT, 2007, pp. 118-119).

As disciplinas demarcam a mudança do “eixo político da individualização”, que no feudalismo aparecia ao lado da soberania, nas regiões superiores do poder, constituindo

“procedimentos de uma individualização ‘ascendente’”. Contudo, no regime disciplinar, a individualização segue um direcionamento contrário:

[...] é ‘descendente’ na medida em que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais se exerce tendem a ser mais fortemente individualizados; e por fiscalizações mais que por cerimônias, por observações mais que por relatos comemorativos, por medidas comparativas que têm a “norma” como referência [...]; por “desvios” mais que por proezas.[...] O momento em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou lugar do ancestral [no sentido de linhagem e descendência] [...] substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia do corpo. (FOUCAULT, 2007, pp. 160-161).

Forma-se, nessa nova sociedade, uma série de ferramentas para garantir o “sucesso do poder disciplinar [...]: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame. Com uma variedade de “códigos” da individualidade disciplinar que permitem transcrever, homogeneizando-os, os traços individuais estabelecidos pelos exames.” (FOUCAULT, 2007, p. 160).

A escala, o aumento do número de operários nas grandes fábricas e edifícios, necessitarão essa vigilância enquadrada mais adiante no sistema corporativo; surgem, dessa maneira, a especialidade, a divisão do trabalho, as sanções e as normas. Provavelmente será na norma que poderá ser encontrada “uma nova lei da sociedade moderna”, que se unirá aos demais poderes: “[...] o da Lei, o da Palavra e do Texto e o da Tradição. O Normal se estabelece como princípio de coerção no ensino com a instauração de uma educação estandardizada e a criação das escolas normais.” (FOUCAULT, 2007, p. 153, grifos meus).

A metodologia criada para aplicação no *Conservatoire* e as suas atualizações em favor de uma proposta político-anímica e de uma tecnologia política do corpo(FOUCAULT, 2007, p. 26) sedimentam-se sobre terrenos cotidianos da técnica e das disciplinas metodológicas enquanto “táticas” usadas para alienação, ausência, *desenvolvimento* do sujeito único em detrimento de um indivíduo controlável. Tais táticas metodológicas apontam para esta homogeneização citada por Foucault (2007), num

posicionamento teleológico de ensino de música, sobre o qual nos formalizamos enquanto intérpretes músicos.

Como confirma o musicólogo Carl Dahlhaus (1976), este estrato, sobre o qual o músico é formatado até hoje, tem seu núcleo situado historicamente no texto musical e na sua codificação, como ferramenta normativa da música. Dahlhaus traça o trajeto, dentro da história da música erudita do Ocidente, do pensamento estético que molda o fazer musical dos séculos XIX, XX e, conseqüentemente do século XXI, esclarecendo que as bases da música Ocidental apontam para uma ênfase sobre o texto musical autônomo e não para os processos de performance do mesmo: “A notação não é mais um mero pré-texto que ‘coloca a música em obra’, mas sim, ela própria [a notação] é uma obra”. (DAHLHAUS, 1976, p. 20, tradução minha)<sup>3</sup>.

O método conservatorial criará suas ferramentas, como as disciplinas curriculares destinadas ao estudo e à análise do texto musical, que serão cumpridas pelo músico em estágio de formação. Nas faculdades de música e nos conservatórios segue, até hoje, o padrão metodológico esboçado por Santos e Harnoncourt, sendo as entidades “metodologia” e a “pedagogia” da música os suportes desta instituição que tomou o lugar da relação *mestre-aprendiz*.

A operação didática deste currículo oferecido pelas instituições musicais de ensino contará com o exercício de ordem estritamente racional, intelectual e com um grande volume de informação para a *compreensão* e o entendimento da performance, como elementos fundamentais do estudo da performance, do fazer musicais; informações para se entender o código, compreender a obra musical, o texto musical; será através da compreensão do texto musical que se pretenderá chegar à intenção do autor-criador, e ambos, o autor e a sua intenção, são invisíveis e intocáveis, frutos de um processo de abstração. (cf. HAYNES, 2007, p. 68).

---

<sup>3</sup>Do original: *Das Notierte ist nicht mehr eine bloße Vorschrift, Musik “ins Werk zu setzen”, sondern selbst ein Werk.*

### 1.1.1 As Disciplinas

No programa oitocentista da metodologia da música, foram especificadas e desenvolvidas separadamente do estudo do fazer musical, do instrumento musical, disciplinas que encaminhavam, e atualmente ainda encaminham o estudante e sua formação para o estudo da obra registrada. Retomo algumas considerações postas por Luis Otavio Santos sobre a “concepção teorizada da música herdada da tradição platônica que desconsiderava o aspecto prático da música” (SANTOS, 2011, p. 12), que, desde Boécio (c. 480-525) “inseriu a música no *quadrivium*, juntamente com a Aritmética, a Geometria e a Astronomia”. Santos apontará também para o retorno da “influência aristotélica” aflorado no Renascimento, como mais um passo em direção à dicotomia presente no estudo da música, em especial em tratados deste período onde se percebe a divisão entre *musica theorica* e *musica practica*. (SANTOS, 2011, p. 12).

Essa separação entre teoria e prática, que no período Barroco se funde, reaparece com contornos bastante nítidos no ensino metodizado, através do apagamento da instituição tradicional mestre-aprendiz e na implementação de uma forma coletiva de ensino, o que possibilitou aos alunos da instituição do conservatório “ter acesso a uma formação musical completa, orientada por uma equipe de professores”. (SANTOS, 2011, p. 21). O corpo docente, feito de especialistas, cuidava da formação e da informação do aluno, garantindo “que todos os alunos fossem instruídos da mesma maneira segundo a filosofia pedagógica da escola.” (SANTOS, 2011, p. 21).

Em linhas gerais essas matérias/disciplinas, verdadeiras ferramentas disciplinares que, ao longo de 150 anos aproximadamente, criaram campos de saber e competências, dividem-se em: Teoria da Música, História da Música, Estética da Música, Percepção Musical, Análise Musical, Harmonia da Música. Estas disciplinas são consideradas fundamentais para a formação do estudante, e correm paralelas às aulas individuais do instrumento e sua técnica, bem como às aulas de prática de música de câmara e prática de orquestra. Acabam por se tornar entidades autônomas, sem

continuidade ou diálogo entre elas, o que gera um aprendizado fragmentado e, muitas vezes, desprovido de sentido.

Da disciplina Teoria da Música, em graus mais avançados, derivou-se o que foi denominado ao longo dos séculos XIX e XX de “musicologia”, *Musikwissenschaft*<sup>4</sup> (Ciência da Música), portanto e, finalmente, uma verdadeira ciência que estuda as obras musicais do ponto de vista histórico, ou do ângulo estrutural. Segundo Jean-Jacques Nattiez (2005b), a musicologia surge próxima ao ano da morte de Beethoven, com quem a música ocidental atingiu o ápice de seu caminho rumo à abstração. Foi um pouco mais tarde, em 1885, que Guido Adler “publicou um artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Alcance, Métodos e Objetivo da Musicologia), considerado como a pedra fundamental da musicologia moderna.” (NATTIEZ, 2005a, p.8). Adler (2005a) dividirá esta ciência em dois grandes setores:

- a musicologia histórica, dividida nos ramos de estudos de: paleografia (notação), categorias históricas fundamentais (formas), estudo das regras e suas aplicações composicionais de acordo com cada período histórico, e a organologia dos instrumentos musicais;
- a musicologia sistemática, que trabalhará em sincronia com a histórica, estudará “os fundamentos das leis que revelam a história, quer se trate da harmonia, do ritmo e da melodia” (NATTIEZ, 2005a, p.8), e estão contidos na musicologia sistemática os estudos: estética, psicologia da música, e toda a educação musical, com suas disciplinas: “o ensino da harmonia, do contraponto, da composição, da orquestração, da interpretação, além daquilo que denominamos hoje etnomusicologia.” (NATTIEZ, 2005a, p. 8).

Considerada como uma derivação da musicologia, a etnomusicologia foi gerada a partir da musicologia aplicada (*vergleichende Musikwissenschaft*), na escola de Berlim, no início do século XX, como consequência do crescente interesse pelos estudos da música

---

<sup>4</sup>Segundo, Jean-Jacques Nattiez, este termo surgiu em 1837, “em um livro de um pedagogo alemão de nome Logier[...]” (NATTIEZ, 2005a, p.8).

de tradição oral. Encontraremos o estudo da etnomusicologia apenas em currículos de pós-graduação, e somente em algumas universidades.

O ensino da História da Música baseia-se, sobretudo, na história da música escrita, registrada; de maneira geral é oferecido um estudo com uma visão evolutiva e teleológica da história dos gêneros e das grandes formas musicais do Ocidente, com foco na autoria e com um grande peso na música e na escrita tonal após o período Barroco, no advento da orquestra sinfônica, nos gêneros musicais surgidos para esta agrupação, na ópera do classicismo a Wagner e na autonomia do compositor, ou o “compositor liberto” (cf.RAYNOR, 1981, p. 405).

A disciplina Estética da Música, também escrita, não faz parte do currículo de todas as escolas de música, incondicionalmente. Quando esta matéria chega a ser oferecida, não haverá um olhar para o surgimento, propriamente, do termo “estética” em música, que data do século XVIII e que foi o substituto oficial do termo “retórica” (ver parte 2.1). Estuda-se, portanto, muito pouco sobre o pensamento, a filosofia da música antes do século XVIII, antes da música prever uma estética. Também raros são os cursos de formação de músicos intérpretes que incluam em suas grades curriculares, num gesto transdisciplinar, os estudos da História da(s) Arte(s).

Ao estudante de um instrumento musical ou de canto são também oferecidas, ainda como desdobramentos teórico-práticos da musicologia sistemática, a Percepção Musical, cujo termo em inglês exemplifica melhor o conteúdo da matéria: “Ear Training” (treinamento do ouvido), como também em alemão: “Gehörbildung” (educação da audição). A Percepção Musical (termo utilizado nas universidades brasileiras), na maioria das vezes, tem o texto musical escrito/anotado e o reconhecimento de padrões rítmicos e melódicos/intervalares como objetivo final. O que se é treinado à exaustão, em realidade, é o reconhecimento sonoro daquilo que está escrito em partitura (ritmo, melodia, harmonia e, em determinados níveis de gêneros musicais, formas musicais e estilos composicionais). Uma “percepção” musical bastante pontual, um caminho que acredito ser embasado nos polos opostos *ouvido (sensor)-intelecção*.

Aliada a esta disciplina teórico-prática – prática porque, dentro dos limites colocados pelo texto musical anotado/escrito, é trabalhada a matéria sonora, mas raramente associada ao repertório que o estudante trabalha com seu instrumento – oferece-se ao estudante a matéria Harmonia, que genericamente pode-se definir como um sistema de codificar a música tonal; portanto, em meu entender, os estudos da harmonia da música limitam-se à compreensão de uma ou outra forma de codificação do sistema da música tonal. Resumidamente seria uma notação que explica a notação; uma significação do signo que representa o complexo sistema tonal. Foram muitos os teóricos e compositores ao longo dos séculos XIX e XX que criaram seus próprios métodos de codificação desta “leitura” da harmonia, o que nos abre para a questão da criação de um método de interpretação harmônica/tonal do texto musical anotado, o que não deixa de ser arbitrário, mas que se pretende universal e autônomo, da maneira como é geralmente apresentado para o estudante nas escolas, conservatórios e universidades de música.

Em um nível mais avançado de estudo, é também oferecida a disciplina Análise Musical, que também, como a etnomusicologia, é considerada como uma das grandes derivações da musicologia. São estudos do texto anotado que geram também sistemas, um método, para a compreensão da estrutura total do texto musical: morfologia, harmonia, rítmica, basicamente. Segundo Nattiez, a Análise Musical “tende a se tornar uma disciplina autônoma”, a partir dos teóricos, educadores e/ou compositores A. Schoenberg, H. Schenker, Réti e “atualmente, Ruwet, Forte, Meyer, Narmour e Lerdahl.” (NATTIEZ, 2005a, p. 9). Um sistema criado para “explicar” outro sistema.

Nas Práticas Interpretativas, como é denominado o estudo, propriamente, do fazer musical, da “performance” (*performance practice*, em inglês, *Aufführungspraxis*, em alemão) são situadas em um primeiro plano as aulas da técnica do instrumento, que seguem, muitas vezes, um ou mais “métodos” de ensino, ou seja, “obras didáticas” (HARNONCOURT, 1990, p.29), que, em sua maioria, seguem os princípios da música tonal (sistema de ordenação sonora que atingiu a forma vigente desde finais do séc. XVII e começo do XVIII, como citado no início desta parte da tese). Ainda hoje as aulas de instrumentos na universidade e nos conservatórios são dadas seguindo o formato da antiga

tradição *mestre-aprendiz*, no que diz respeito somente à privacidade da aula: um aluno por hora para o professor, numa sala de aula, ao contrário da ‘instituição mestre-aprendiz’, quando, em muitos casos o aprendiz convivia diariamente com o mestre em seu ambiente familiar. Atualmente, nas aulas privadas de prática musical de maneira geral o professor aplica uma metodologia. O estudo do método é alternado com o estudo do repertório específico de cada instrumento, solista, na maioria das vezes, e de câmara (coletivo pequeno), o que restringe o estudo muitas vezes a um determinado período histórico. Como dito, o estudante cumpre também a prática de repertório de música de câmara e a prática de música de orquestra (quando é o caso do instrumento estar inserido nos períodos históricos onde se escreveu música para orquestra - de câmara e a orquestra dita “sinfônica” – dos séculos XVII ao século XXI). O resultado atingido pelo estudante nos estudos de performance da música, ou práticas interpretativas, é medido por avaliações e exames regulares e também por audições bimestrais a semestrais dos alunos de determinada classe de professor, ouvidas pelo público acadêmico (em sua maioria) e por uma banca formada por professores de instrumentos. O aluno também é avaliado regularmente através dos exames nas disciplinas citadas acima.

É possível dizer que as ferramentas de ordem teórica, divididas e subdivididas, oferecidas aos estudantes músicos pelo “método”, correm paralelas ao estudo da performance musical e ainda concentram-se na especificidade da linguagem musical, sem que o currículo se abra para disciplinas de outras áreas, ainda que teóricas e conceituais, como: Filosofia, História das “outras” Artes e Literatura, Antropologia, etc. Caminho pedagógico que poderia localizar “no mundo”, o estudante em formação.

Resguardados os limites existentes entre as linguagens, é também possível pensar e dizer que, num plano amplo, as disciplinas teóricas e teórico-práticas, ferramentas auxiliares do estudante músico no caminho da aquisição de informação e de sua compreensão do texto musical que irá tocar/cantar (no jargão convencional), irá interpretar, ou irá performar, são ferramentas que se dirigem ao texto musical, da mesma maneira que a análise literária. A Análise Musical, em seu extremo de sofisticação, ao criar sistemas analíticos dos textos musicais, da obra (como os sistemas “canônicos” de análise musical

desenvolvidos por Arnold Schoenberg e por Heinrich Schenker, além dos sistemas analíticos desenvolvidos a partir destes dois grandes sistemas, atualmente todos amplamente difundidos por seus criadores e discípulos nas Universidades de todo o mundo), estabelece um movimento que nos conduz a um novο texto musical, que, por sua vez, versa sobre um texto musical que lhe deu origem, subtraindo deste sua força e a possibilidade da realização em performance por parte do músico atuante.

A princípio considero a musicologia, em suas várias áreas, como uma ferramenta pedagógica para o aumento de informação e para o aprofundamento da compreensão da obra musical, cumprindo assim um papel propedêutico, construído sobre uma operação abstrata, que separa som-texto-realização. Entretanto vejo que a musicologia assume também um outro papel, que é o papel de ferramenta a serviço de um exercício do poder gestado na sociedade disciplinar. A musicologia em sua institucionalização, assume, desde sua origem, de maneira ampla, uma função normativa, “reguladora” da prática interpretativa, da performance, colocando-se acima da realização da música, num processo engendrado na subordinação e na submissão do atuante e da atuação à normatização dada por esta ferramenta. A tática de submissão ao texto e da autonomia deste texto compõe um dos itens fundamentais do pensamento da música romântica. Esta mentalidade, que se restringe a esse período específico do *belo musical*, penetrou em todo o fazer musical do ocidente e, de maneira geral, conduz ainda a atuação em música.

Aqui abro espaço para uma crítica originada nos estudos literários, mas que vejo ser possível adequar-se à música. O medievalista e escritor Paul Zumthor, a quem recorrerei muitas vezes ao longo de todo este trabalho, defende que a redução da obra de arte em sistemas analíticos [aqui posso ler também ‘musicológicos/analíticos’], “constituiu um trabalho pedagógico útil e *talvez* necessário, mas de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na ‘performance’”<sup>5</sup>. (ZUMTHOR, 2007, p. 29, grifo meu). Sendo assim, a musicologia e a análise, de maneira geral, quando instrumentos didáticos, ao assumirem o lugar de reguladores universais da performance musical, sobrepõem-se à ação performática.

---

<sup>5</sup>Noção que retomarei no capítulo 3.

Num raciocínio simples, também muito comum entre os intérpretes musicais (entre “quatro-paredes”), Zumthor ainda refere-se à regulação analítica, [e que penso, mais uma vez, poder transpor para a música diretamente]: “[...] porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.” (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

O foco dirigido ao texto musical e ao mesmo tempo à repetição de modelos técnicos não experienciados pelo aluno aponta para uma formação que opera no âmbito da separação e da abstração, partilhando informação e percepção, mente e corpo. O excesso de informação e o peso excessivo da compreensão, da inteligência, em detrimento de uma formação que parta da percepção e da integração entre inteligência e sujeito na formação do músico, demonstra que, da mesma maneira que o positivismo divorciou a Estética da Música dos estudos de História da Música (DAHLHAUS, 1976, pp. 105-110), seguindo as pegadas científicas, a musicologia tenta até hoje separar a performance da própria música, gerando a ideia de que a arte é “apagada” (*ausgelöscht*) da própria arte, considerando-se “a possibilidade extrema de uma História da Arte sem a arte”<sup>6</sup> (DAHLHAUS, 1976, p. 105, tradução minha) e de uma música sem som.

Por sua vez, as ferramentas estritamente informativas e racionais utilizadas pelo método conservatorial na formação do músico atuante, do “fazedor” da música, aquele que tornará real a música, antes de “apagarem” a arte da própria arte, parecem expulsar, em primeiro lugar, o operador da operação, o atuante do ato, portanto considero haver nessas ferramentas uma tentativa de “expulsar o homem, o humano, a vida, da arte.” (ORTEGA y GASSET, 1955 *apud* FABIAN, 2001, p. 165). O método em sua impessoalidade, o apagamento da relação mestre-aprendiz, desaguaram nessa expulsão do homem, do sujeito, da arte. E, esta tentativa de expulsão do humano da arte comparo à redução materialista da alma e ao controle do corpo (o humano), como previsto no livro *Homem-máquina*, de La Mettrie, citado acima, o qual citarei adiante.

---

<sup>6</sup>Do original: [...] *als Kunstwerk ausgelöscht, so daß sich im Extrem die Möglichkeit einer ‘Kunstgeschichte ohne Kunst’ abzeichnet.*

Até a década de 1980 a musicologia desconsiderou a performance como área de estudo da música e, a partir de então, a performance é tida na musicologia como uma sub-área, principalmente através das lentes das ciências da cognição, sobretudo nos EUA, na Inglaterra e na França. Em seu artigo *Between process and product: music and/as performance*(2001) [Entre processo e produto: música e/como performance], o musicólogo e analista britânico Nicholas Cook (2006) propõe refletir sobre a performance em música enquanto *processo*, diferentemente do pensamento convencional vigente, que ele denomina de performance da música enquanto *produto*, afirmando que esta traz como objetivos finais da performance a obra (considero, particularmente, a menção *obra* no sentido de *texto*) e a vontade do autor. Cook (2006) comenta esta *inversão de valores* ocorrida na prática interpretativa, ou performance da música, onde os sistemas engendrados no positivismo da mentalidade romântica, das Teorias Analíticas, assim como a Musicologia, espelhada na filologia e na análise literária, que se sobrepõem à própria performance:

É tentador dizer que tudo isso é bobagem [quando se refere à sua afirmação anterior de que o analista *se põe no comando* da performance] e que o que é necessário é simplesmente um senso adequado de equilíbrio e respeito mútuo entre os músicos. Mas isto é ignorar a influência do que chamo de gramática da performance: um paradigma conceitual que vê o processo como sendo subordinado ao produto. E o fato deste paradigma estar profundamente enraizado na musicologia não surpreende: em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no *status* e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários. Entretanto, e não importa o quanto isso seja implausível, somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento. Além disso, a orientação tradicional da musicologia pautada na reconstrução e disseminação de textos de autoridade refletiu uma preocupação básica com as obras musicais enquanto obras dos seus compositores, compreendendo-as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível.(COOK, 2006, § 5)

A partir dessa conclusão de Cook sobre o comando da Musicologia e da Análise Musical sobre a performance, comando calcado no texto e na autoria e sobre o método regulador do modelo técnico a ser replicado, é possível compreender que a prática interpretativa da música, retornando às considerações iniciais de Santos (2011) sobre o “programa pedagógico oitocentista”, está subordinada a um programa de controle, um

programa disciplinar, disseminado através do “método”, aperfeiçoado ao longo de 250 anos nas “grades” curriculares das instituições de ensino de música na *sociedade disciplinar*, numa mentalidade de controle dos *corpos dóceis*. Partindo novamente do pensamento de Michel Foucault, gostaria de comentar e comparar a aplicação das várias ferramentas utilizadas pelo método de formação musical a uma espécie de *Panóptico*. (FOUCAULT, 2007a, p. 162-192). Um “olho” controlador, que tudo vê, e, em nosso caso, que tudo ouve; um controlador do fazer musical. Uma entidade abstrata, uma estratégia do poder, o método vigia e controla a coletividade musical, através da individualidade de cada músico, e seus incontáveis fazeres musicais. O método e suas ferramentas – analítico/musicológicas –, sua “grade” curricular, poderiam, em extremo, num passado do qual “longinquamente derivam”, ser comparados a esta edificação de controle social, surgida em finais do século XVIII, o *Panóptico*<sup>7</sup>: “dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder” (FOUCAULT, 2007a, p. 167), sem que o intérprete sequer se dê conta do seu próprio ofício. Sobem ao palco a Musicologia e a Análise.

A questão da formação “metodizada” (SANTOS, 2011) do músico intérprete, de maneira geral, marca-se em duas faces da mesma moeda:

1. a escrita do texto musical;
2. a repetição automatizada de modelos de técnicas alheios à uma investigação e à vivência prévia do aprendiz, que será realizada no contato com o seu instrumento musical.

---

<sup>7</sup>Michel Foucault (1926-1984), em seu livro *Vigiar e Punir* (1975) e em entrevista publicada em seu livro *Microfísica do Poder* (1979), ao estudar as medidas tomadas para controle da peste no século XVII, apontou um sistema de inspeção e vigilância constantes para separar, dentro da cidade empesteada, os doentes dos sãos. Uma *divisão constante do normal e do anormal, a que todo indivíduo é submetido, leva até nós, e aplicando-os a objetos totalmente diversos, a marcação binária e o exílio dos leprosos; a existência de todo um conjunto de técnicas e de instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir os anormais, faz funcionar os dispositivos disciplinares que o medo da peste chamava. Todos os mecanismos de poder, que ainda em nossos dias, são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo, como para modificá-lo, compõem essas duas formas de que longinquamente derivam[...]* \* O *Panóptico* de [Jeremy] Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta está vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas celas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível.[...] Em suma, o princípio da masmorra é invertido. [...] Daí o efeito mais importante do *Panóptico*: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático de poder. [...] Fazer com que [...] esse aparelho arquitetural seja uma máquina de crer e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce. (FOUCAULT, 2007a, pp. 165-166). [...] O *Panóptico* funciona como uma espécie de laboratório de poder. [...] (Ibidem, p. 169).

Tal repetição automatizada que alheia o sujeito do processo, alheia também o sujeito do seu corpo, que considero ser o operador que fará soar este instrumento.

O valor desta moeda é medido pela compreensão e pela quantidade de informação, que irá separar o músico da música, o código escrito da realização da forma do som. Nessa operação, a experiência não é computada, conforme ressalta Bondía:

A ciência moderna, a que se inicia em Bacon e alcança sua formulação mais elaborada em Descartes, desconfia da experiência. E trata de convertê-la em um elemento do *método*, isto é, do caminho seguro da ciência. A experiência já não é o meio desse saber que forma e transforma a vida dos homens em sua singularidade, mas o método da ciência objetiva, da ciência que se dá como tarefa a apropriação e o domínio do mundo. (BONDÍA, 2002, p. 28).

A tradicional relação mestre-aprendiz trazia em seu cerne “o par experiência/sentido” (BONDÍA, 2002, p. 20) que foi substituída por uma pedagogia da informação/compreensão, subtraindo a experiência do processo ensino/aprendizado.

O filósofo da educação, Jorge Larrosa Bondía, afirma que o forte empobrecimento da experiência ocorre, sobretudo, pelo excesso de informação que assola nosso mundo, afirmando também que “informação não é experiência”:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. (BONDÍA, 2002, pp. 21-22)

Num impulso formador de música que quer resultados previsíveis através de cópias estáveis e seguras, o método surge suprimindo o diálogo e a subjetividade, o *corpo-a-corpo* mestre-aprendiz-instrumento-performance, a transmissão de conhecimento através da experiência; substitui o ensino artesanal, empírico, o espírito da experiência pela capacitação, pela *expertise*, pela minúcia, pela especialização. No método existem eminências pardas: quem é a pessoa no método? Quem elaborou o método? Para qual

pessoa o método se dirige? Afinal: quem é quem? Não se sabe mais. Despersonalizações e ausências. Neutralidade. Transparência.

Uma legião de indivíduos músicos sem subjetividade, acompanhados de jogos de abstração, de sua carga formadora, sem forma. Acompanhados por uma outra sombra; já não mais a sua sombra. Uma sombra que tomou o espaço daquela original. Do modelo que foi replicado. Um *encosto*. Desprovido de sentido. Desprovido de verdade.

A lenta construção da racionalização metodológica, um sistema complexo, abstrato, construiu a uniformidade, a homogeneização do método, para formatar uma legião de uniformidades individuais humanas, que irão se expor no “paredão” (a palavra não é forte) da *execução* musical.

## 1.2 CONSIDERAÇÕES DA MUSICOLOGIA SOBRE PERFORMANCE MUSICAL

O pianista e teórico da música, Jonathan Dunsby, responsável pela elaboração do verbete “Performance”, no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1995)[O Novo Dicionário Grove de Música e de Músicos], afirma no início das suas considerações que os elementos básicos da performance musical, aqueles que perduraram além daquilo que denomina “revolução eletrônica”, seriam os seguintes:

1. a compreensão, entendimento (*understanding*)
2. a atualidade (*actuality*)
3. o inefável (*the ineffable*). (DUNSBY, 1995, p. 347 *apud* SADIE, 1995, p. 347, tradução minha).

O primeiro elemento, “a compreensão”, ou o “entendimento”, é apontado por Dunsby como sendo a nossa capacidade de contextualização da performance e a intensidade informada. Em suas palavras: “O que realmente significa, então, ‘compreensão/entendimento’ em performance [musical] em geral, mantendo-se um olho

para outras culturas, e para outras formas de julgar exposição pública [...], é intensidade informada.”<sup>8</sup> (DUNSBY, 1995, p. 347 *apud* SADIE, 1995, p. 347, tradução minha).

A “atualidade”, o segundo componente básico da performance, é tida por Dunsby como um elemento pertencente à excitação gerada na apresentação pública enquanto “atividade comunal”, e que estaria “contida na agrupação, algo que toca nossa sensibilidade primeva”, sendo que essa “excitação” é também dependente de uma característica própria da música, que é a “natureza do som”. Dunsby continua, da seguinte maneira, a definir o segundo componente básico da performance:

Atualidade é a razão pela qual as pessoas se arrebanham para as performances ao vivo, e, outra vez, isto é um fato transcultural. A revolução tecnológica [...] não modificou isto.

[...] De todo modo, a excitação atual da performance testemunhada parece estar no final extremo da prática musical, o mediador autêntico da intensidade informada, e de desaparecimento improvável.<sup>9</sup> (DUNSBY, 1995, p. 347 *apud* SADIE, 1995, p. 347, tradução minha).

O terceiro elemento básico da performance, a ‘inefabilidade’, será descrito por Dunsby da seguinte maneira:

Aquilo que é nomeado o ‘inefável’ pode ser discutido sob muitas rubricas diferenciadas – fenômeno artístico, carisma, inspiração, mágica, estrelismo – nenhuma das quais pode sequer, minimamente, capturar uma qualidade para a qual os performers não aspirariam, contudo, se eles não acreditassem que o público estivesse, de maneira aguda, sensível à ela. Essa qualidade inefável da performance musical, em seu mais alto grau, está ligada à nossa tendência em acreditarmos que algo pode ser ‘perfeito’, e que este é o ideal da experiência artística (ver Kant, 1790; 1987, pp. 79-84, embora notando-se que infelizmente Kant acreditava que a música era somente de importância secundária), um ideal com delicada estabilidade pelo fato de que a performance musical, em tempo real, é inevitavelmente circunstancial, e que sempre envolve um elemento de risco.<sup>10</sup> (DUNSBY, 1995, p. 348, *apud* SADIE, 1995, p. 348, tradução minha).

---

<sup>8</sup>Do original: *What ‘understand’ really means, then, in musical performance in general, with an eye to other cultures, and to other forms of judge public exposure [...], is informed intensity.*

<sup>9</sup>Do original: *Actuality is the reason that people flock to live performances, and again this is a transcultural fact. The technological revolution [...] has not altered this.*

[...] *However, the excitement of actually witnessing performance seems to be at the sharp end of musical practice, the authentic medium for informed intensity, and unlikely to disappear.*

<sup>10</sup>Do original: *What is called above the ‘ineffable’ can be discussed under many different rubricas – artistry, charisma, inspiration, magic, star quality – none of which can ever quite capture a quality to which performers would nevertheless not aspire if they did not believe that audiences were acutely sensitive to it. This ineffable quality of musical performance at its highest, is bound up with our tendency to believe that something may be ‘perfect’, and that this is the ideal of artistic experience (see Kant, 1790; 1987, pp.79-84, although noting that unfortunately Kant believed music to be of only*

Ao iniciar a descrição de performance com a enumeração do que considera que são os três elementos que a compõe, Dunsby (1995) mostra, indiretamente, que os parâmetros escolhidos para descrever “performance” foram construídos numa mentalidade sistematizada na abstração, na informação, no entendimento, o que não poderia deixar de ser, em se tratando de um texto contido num dicionário; estes parâmetros são evidenciados, por exemplo, quando algumas questões que surgem, e que contêm um aporte de cunho transcendental de arte e de performance, serão referenciadas através de argumentos abstratos, como especulação teleológica, extratemporal; a estruturação de tais parâmetros descontextualizada historicamente sugere que a mentalidade contida na elaboração tenha sentido universalizante.

Dunsby, deste modo, iniciou a definição de performance musical elegendo três elementos básicos que a compõem, em lugar de tecer uma definição de performance que partisse da investigação da própria palavra performance. Tal posicionamento, como dito acima, reforçará o caminho intelectual onde se estruturou sua definição teórica de um fenômeno de ordem perceptiva, sobretudo, ordem esta não pronunciada por Dunsby no decorrer de toda a descrição. Para que ocorra este processo de ordem perceptiva, inerente à performance, existem inúmeros âmbitos, de ordens diversas – estímulos de ordens: perceptiva, sensitiva, reflexiva, racional, etc. – que podem vir a estruturar o processo em sua fase de construção.

Dito isto, proponho alguns contrapontos aos três elementos definidos por Dunsby como bases da performance.

Como mencionado acima, o olhar que desponta logo no início da citação demonstra ser formado numa racionalização sistematizada, o que se justifica também através da prioridade e do destaque que se dá, elegendo-se como primeiro elemento básico da performance, “a compreensão/o entendimento”. Por outro lado, tal componente pode ser considerado como pertencente à ordem de uma operação racional que surge ao longo de um processo didático relacionado à decifração do código escrito da música, portanto relaciona-

---

*secondary importance), an ideal in delicate balance with the fact that real time musical performance is inevitably contingent, always involving an element of risk.*

se ao aprendizado musical, pelo qual passa o fazedor da música, e relaciona-se à sua preparação e a uma parte da construção da interpretação de um texto musical.

A *compreensão*, como exposto no capítulo anterior, a contextualização e todos os processos analíticos que separam a *realidade* sonora da música, a materialização da música da *operação* que leva à realização da música num único instante, naquele único lugar – no *Hic et Nunc*, no aqui e agora (no tempo e no espaço de performance), estes sim presentes na performance – podem ser considerados, antes de mais nada, *ferramentas* utilizadas para um dos vários processos racionais de se aprender a complexidade do texto musical, um processo que acontece antes da performance e não em performance. As operações da compreensão, da racionalização, do entendimento, não comporiam, portanto, o ato musical. Baseio tal afirmação sobre as propostas do teórico do teatro Hans Thies Lehmann (a quem irei me referir adiante no capítulo 3), quando diz categoricamente que “o teatro [podemos ler aqui a música também] deixa de existir no momento em que dá início a compreensão, o entendimento do teatro [da música].”<sup>11</sup> (LEHMANN, 2010, s/p). Lehmann parte de uma afirmação exatamente oposta à do músico e teórico Dunsby, expondo que o lugar do entendimento e da racionalização não é na performance propriamente.

Dunsby visivelmente não considera, em sua definição, que a performance, enquanto ação que se realiza no aqui e no agora, seja operada numa esfera perceptiva, numa esfera do fazer, portanto em corporificação. Esta operação, a Ação (primeiro significado do Ato) “emana do homem, ou de um poder específico dele” (ABBAGNANO, 1998, p. 90) e é no homem e através do homem que atua naquele momento em que a performance torna-se realidade.

Adiante, no capítulo 3, como parte da proposta contida nesta tese, apresentarei um diálogo com outras artes performáticas – literatura, teatro contemporâneo e dança contemporânea – como sugestão de um caminho de aproximação com a performance, onde encontro, como denominador comum entre essas artes, o estrato perceptivo em que opera a

---

<sup>11</sup>LEHMANN, Hans Thies. Trecho proferido em palestra ministrada no dia 12 de agosto de 2010, organizada pelo CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

performance e o núcleo desta operação, o sujeito “encarnado em seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999), o fazedor, o atuante.

Ao listar em um segundo lugar o elemento “atualidade”, Dunsby considerou pontos relevantes referentes à performance, pontos estes que conectam o momento em que acontece a performance com o momento da presença do público e da escuta do público ao que está sendo realizado, ao que está sendo (no gerúndio) tornado real naquele instante. Porém, nesta reflexão importante, deixou de considerar que a performance, como considerado acima, é uma operação, um fazer, e que é neste operar da performance que se dá a atualização do som (música); música que, há poucos instantes, ainda se localizava noutros lugares, no lugar da memória do atuante e na memória do texto que, por sua vez, está no lugar da memória de quem codificou a música. Este som estava locado em espaços e de lá foi resgatado, ou “invocado” por um gesto perceptivo que continuamente, numa sequência infinita o atualizou, deu forma ao som, tornou real o que estava localizado em potência na memória do sujeito operador. Nesta operação de transformar a música potencial em realidade, em Ato, acontecerá uma operação semelhante que envolve um terceiro elemento, o público presente. Configura-se neste jogo de invocação da memória da música que existia em potência no atuante, e de invocação da memória do público presente, um plano de tensão de opostos: *Potência e Ato*. E neste caminho constroi-se outro plano de tensão de opostos: *Atuante presente e Público presente*. Cada um desses polos é constituído de um corpo único, presente, que vibrará para invocar a memória da música e torná-la real naquele instante, quando e onde se atualiza.

Seguindo ao terceiro componente fundamental da performance eleito por Dunsby, “o inefável” e as diferentes rubricas trazidas pelo autor, sobre as quais o inefável poderia ser discutido, tais como: “[...]fenômeno artístico, carisma, inspiração, mágica, estrelismo”<sup>12</sup> (DUNSBY, 1995, p. 348 *apud* SADIE, 1995, tradução minha), pode-se concluir que a afirmação de que o “inefável” é um componente da performance, posta-se mais como um exercício de abstração do que do Ato performático; um exercício que separa da performance a sua realização, enquanto experiência vivida num instante pelo atuante e

---

<sup>12</sup>Do original: [...] *artistry, charisma, inspiration, magic, star quality* [...]

pelo público que está no lugar onde acontece a performance (como discutido acima). As rubricas abstratas pertencentes à inefabilidade podem ser categorizadas num plano de consequências geradas pelo Ato enquanto processo perceptivo pelo qual o atuante e o público interagem.

Em continuação ao verbete, Dunsby (1995) irá desenvolver uma parte à qual denominará “Aprendendo a Performar” (*Learning to Perform*) – a formação do músico. Aqui remete-nos à realidade cotidiana daquele que lida com a performance em música e com o seu aprendizado. O musicólogo expõe que na cultura ocidental, em música, da mesma maneira que no aprendizado de uma língua estrangeira, há um treinamento que poderá vir a gerar sucesso e que o fator *sucesso* dependerá muito da idade em que se inicia este treinamento; isso, no seu entender, deveria ocorrer entre as idades de 5 a 8 anos. Afirma como exemplo do ensino institucionalizado da música, que a medida do sucesso é dada primeiramente pela avaliação do sucesso no aprendizado da performance musical e tal avaliação é de responsabilidade oficial de um conselho especializado, que no caso da Inglaterra é o Conselho dos Associados das Escolas Reais de Música da Inglaterra, que aplica mensalmente mais de 300.000 exames individuais. Dunsby (1995), entretanto, não apresenta os critérios mínimos sobre os quais as entidades que executam as avaliações se baseiam.

Mesmo que não tenha sido citado por Dunsby, considero relevante mencionar que, junto aos exames, não se pode esquecer que um dos componentes mais ativos no sucesso da performance, nesta formação do intérprete musical, é o concurso voltado para avaliar e validar o intérprete musical. Considerando-se o concurso a forma mais extrema da avaliação externa de resultados e metas, de desempenhos atingidos por um indivíduo, pode-se também dizer que é a forma mais extrema de se estabelecer a competição entre os músicos de uma nova legião de jovens profissionais que surge, em busca de uma inserção hierarquizada no mercado da música. Há um número infindável de concursos musicais, direcionados tanto para as primeiras fases de aprendizado quanto para jovens músicos profissionais.

Do mesmo modo que comparei, na primeira parte deste capítulo a mentalidade da instituição conservatorial, forjadora da atual formação do intérprete musical, ao regime das disciplinas, conceituado por Michel Foucault (2007) e da mesma maneira que comparei a metodologia do conservatório às ferramentas de controle e de manutenção do poder, comparo também os exames escolares aplicados pelas instituições de formação musical e os concursos de música (elaborados também por tais instituições, que em sua maioria estão relacionadas diretamente com o mercado da música) a esta mentalidade da sociedade do controle, sociedade dos corpos dóceis, onde o poder se torna anônimo e funcional e “aqueles sobre os quais se exerce [o poder] tendem a ser mais fortemente individualizados; e por fiscalizações [...], por observações [...], por medidas comparativas que têm a “norma” como referência [...]. (FOUCAULT, 2007, p. 160). Foucault expõe suas considerações sobre o exame:

O exame como fixação ao mesmo tempo ritual e “científica” das diferenças individuais, como a posição de cada um à sua própria singularidade [...] indica bem a aparição de uma nova modalidade de poder em que cada um recebe como status sua própria individualidade, e onde está estatutariamente ligado aos traços, às medidas, aos desvios, às “notas” que o caracterizam e fazem dele, de qualquer modo, um “caso”.

Finalmente, o exame está no centro dos processos que constituem o indivíduo como efeito e objeto de poder, como efeito e objeto de saber. É ele que, combinando vigilância hierárquica e sanção normalizadora, realiza as grandes funções disciplinares de repartição e classificação, de extração máxima das forças e do tempo, de acumulação genética contínua, de composição ótima das aptidões. Portanto, de fabricação da individualidade celular, orgânica, genética, combinatória. Com ele se ritualizam aquelas disciplinas que se pode caracterizar com uma palavra, dizendo que são uma modalidade de poder para o qual a diferença individual é pertinente. (FOUCAULT, 2007, p. 160).

No decorrer de suas ideias é nítido que a posição adotada por Dunsby (1995) para se definir performance e para citar o intérprete – este mencionado mais à margem das noções trazidas nesta descrição de performance – foi construída sobre os parâmetros da mentalidade da instituição do conservatório, portanto trata-se da veiculação do parâmetro oficial da performance da música ocidental; estes parâmetros, os quais comparo, como exposto acima, à mentalidade das disciplinas, foram lentamente construídos após o período Barroco, e desenvolvidos a partir da “música de concerto”, instaurada no século XVIII,

inicialmente na Alemanha (RAYNOR, 1981, pp. 363-381), já num momento de transição para o pensamento do Romantismo, quando o que estava sendo posto em jogo na composição musical e na performance musical era o indivíduo: primeiramente o indivíduo compositor, no plano de criador da obra, e noutro plano o intérprete musical, com a sua habilidade exercitada para levar a cabo uma reprodução perfeita e obediente da obra que contém a “intenção” do autor.

O que defino acima como parâmetro “oficial” de performance, inicia-se na formação do intérprete com base no método herdado da mentalidade inscrita na sociedade disciplinar, onde o *Conservatoire* é a instituição normalizadora e sancionadora da música. O conservatório, ao aplicar a ferramenta do método, as avaliações e exames, garantirá o cumprimento da Norma. As demais variantes de instituições sancionadoras das normas da performance musical são representadas por corporações musicais<sup>13</sup> como a orquestra sinfônica, a crítica musical, e mais efetivamente após a Segunda Guerra Mundial, a indústria fonográfica e a reprodução da interpretação musical através das tecnologias virtuais, nos últimos 20 anos do século XX e neste início do século XXI.

Deste modo, é possível observar que atualmente tanto as instituições de ensino de música, como a indústria fonográfica e o mercado de produção musical, encontram-se de uma maneira geral, mergulhados no conceito de performance musical forjado no Romantismo, onde os seus eixos são a verdade contida na obra e a vontade do autor, a intencionalidade autoral.

Nesse sentido, é significativo a definição que Dunsby dá para um dos papéis do intérprete na performance, formulada na atualidade: “embaixador do compositor”<sup>14</sup> (DUNSBY, 1995 *apud* SADIE, 1995, p. 346, tradução minha). Sabemos que a noção do intérprete enquanto “embaixador do compositor” foi tecida também no Romantismo (contextualização histórica importante, porém não tratada por Dunsby), como consequência do processo de individualização que despontava naquele período. Dunsby considera que

---

<sup>13</sup>Nomeio corporações neste trecho, no sentido dos grandes organismos subvencionados pelo Estado, ou por instituições privadas, hoje fortemente ligados ao “marketing cultural”. Denomino corporações não no sentido utilizado desde a Idade Média que segue até o Barroco e que, segundo Santos (2011, p.26), eram agrupações que perpetuavam o ofício, calcado no artesanato.

<sup>14</sup>Do original: [...] *performer is seen as the composer's ambassador* [...]

este “embaixador do compositor” com a sua habilidade e treinamento em cantar ou tocar “faz o ouvido consciente do verdadeiro conteúdo e afeto da composição.”<sup>15</sup> (DUNSBY, 1995 *apud* SADIE, 1995, p. 346, tradução minha). Leio aqui ‘conteúdo’ como quantidade de informação.

Ainda discorrerá sobre as posições da psicologia cognitiva da música e da semiótica da música, áreas da musicologia sistemática (ADLER, 2004, p. 117 *apud* NATTIEZ, 2005, p. 8) que caminham juntamente com as instituições de ensino contemporâneas, dando continuidade, de maneira mais ampliada, a este parâmetro romântico de interpretação. As considerações expostas por Dunsby(1995) sobre o posicionamento da psicologia cognitiva da música demonstram o quanto a musicologia e a psicologia engendram-se nesta complexa formação da individualidade, como “mecanismo científico-disciplinar (FOUCAULT, 2007, p. 161) ao definir um terceiro componente que surge nos estudos de performance musical, que é a “audiência”:

[...] a materialização temporal da obra musical, não emana do compositor sozinho, ou do intérprete sozinho, mas de uma inter-relação tripla entre compositor, performer e audiência [...] para os intérpretes desempenharem com fidelidade suas responsabilidades estéticas, eles precisam dar considerável atenção não somente ao seu entendimento daquilo que o autor demanda e deseja mas também às sensibilidades da audiência.<sup>16</sup>(NARMOUR, 1988, *apud* DUNSBY, 1995, p. 347 *apud* SADIE, 1995, tradução minha).

Embora no postulado de Eugene Narmour (1988), teórico da música e das ciências da cognição, esteja mencionada a “materialização temporal da obra musical”, parece que o sentido dado à “obra”, neste caso, está mais relacionado ao sentido de “texto”, ou seja, de um texto composto por um indivíduo que teria o talento de criar algo novo, original, dada a importância que se dá na descrição à expressão “desempenho fiel da obra”. Encontramos aqui também, nesta citação de E. Narmour, datada de 1988, que é afiliada à psicologia cognitiva, dois conceitos já bem sedimentados hoje, criados no século XIX: o de

---

<sup>15</sup> Do original: [...] *The ability through singing or playing to make the ear conscious of the true content and affect of a composition.* [...]

<sup>16</sup>Do original:[...] *the temporal materialization of a musical artwork emanates not from the composer alone or from the performer alone but from a triarchical interrelationship among composer, performer, and listener [...] for performers to discharge faithfully their aesthetic responsibilities, they must give considerable attention not only to their understanding of the composer's demands and desires but also to the sensibilities of the audience.*

*fidelidade* do intérprete à obra e o de *responsabilidade* estética para com o desejo do autor, somando-se a esses dois conceitos a noção também abstrata de *audiência*, como o terceiro agente da performance musical.

A noção de *fidelidade* ao autor, aos seus “desejos” e à sua obra é hoje amplamente discutida pela Performance Historicamente Informada (do inglês: *Historical Informed Performance* - HIP), movimento nascido no final do século XIX no âmbito da atuação, criado principalmente pelos intérpretes musicais e que caminhou para desvios perante a interpretação romântica, instigados, em parte, pelo diálogo com a musicologia histórica; o HIP foi denominado inicialmente de “movimento de música antiga”, um movimento de reação à mentalidade romântica de interpretação musical, sobre o qual falarei no próximo capítulo.

Como dito acima, a noção de *fidelidade* (em alemão: *Werktreue*= fidelidade à obra) é também forjada no Romantismo musical e ainda hoje compõe os ideais de performance, de maneira geral [como vimos no verbete do Novo Dicionário Grove de Música (1995)]. Em seu recente livro *The End of Early Music* (2007) [O Fim da Música Antiga], o flautista e oboísta, um dos protagonistas do movimento de música antiga (HIP), Bruce Haynes (a quem irei me referir também no cap. 3) confirma a forte presença dos preceitos românticos de interpretação musical que ainda se encontram no meio profissional da performance musical, destacando entre eles a fidelidade à intenção do compositor:

Reconhecendo ou não, as ideologias românticas ainda nos mantêm cativos (como, por exemplo, a intenção do compositor, *Werktreue*, o conceito de obra, o intérprete transparente, a supressão de ornamentações e da improvisação, música autônoma (música absoluta), o cânone musical e a “repetitividade”). Geralmente somos inconscientes destas ideias, elas são meras suposições inconscientes com as quais crescemos. [...] <sup>17</sup> (HAYNES, 2007, p. 35, tradução minha).

Haynes (2007) afirma que não somos sempre capazes de reconhecer o que chama de “os mitos e lendas do Romantismo”, que carregamos como heranças na

---

<sup>17</sup>Do original: *Whether we recognize it or not, Romantic ideologies stillhold most of us in thrall (like, for instance, composer-intention, Werktreue, the work concept, the transparent performer, the suppression of gracing and improvisation, absolute Musik, the musical Canon, and repeatability). We are generally unaware of these ideas, they are simply unconscious assumptions we have grown up with. [...]*

performance musical. Tal afirmação lista, detalhadamente estes mitos românticos, cuja origem volta a remeter ao processo de individualização do regime disciplinar (FOUCAULT, 2007), que fortemente se instalou neste período:

- canonicismo [(a eleição de grandes obras criadas por grandes gênios e que se tornaram parâmetros composicionais)],
- música autônoma (música absoluta),
- crença no progresso da tecnologia dos instrumentos musicais e da técnica,
- originalidade e culto ao gênio,
- preocupações referentes à atribuição,[atribuição de autoria]
- intocabilidade e fetichismo do texto,
- expectativa de que tudo seja belo,
- o intérprete transparente e a “perfeita submissão” à partitura,
- música como a autobiografia do artista-compositor,
- performance em forma de cerimônia e ritualizada,
- a imperativa origem do texto (Urtext=texto original),
- o regente intérprete.<sup>18</sup> (HAYNES, 2007, p. 68, tradução minha).

No verbete do Novo Dicionário Grove de Música (1995), o tratamento dado à performance, ao intérprete e ao público, evidentemente elaborado pela “musicologia oficial”, caminha até a alta capacitação do intérprete musical, e esta é ditada pelo “gênio”; o verbete menciona a audição crítica do público, conduzida pela crítica profissional de música. Tanto a alta capacitação, quanto a audiência crítica, são controladas pelas instituições sancionadoras das normas às quais a performance e o intérprete devem se submeter.

Embora a musicologia oficial tenha sua origem na História da Música e na Teoria da Música, quando tece e emite seus conceitos, exime-se de fazê-lo contextualizando a si mesma e aos seus conceitos na própria história da mentalidade de onde provém. Considero esse posicionamento, muito comum nas grandes instituições de ensino, como um gesto de manutenção de poder.

Os ideais românticos que perduram hoje na conduta da performance em música, como menciona Haynes, são, em meu entender, calcados principalmente na entidade do

---

<sup>18</sup>Do original: *Canonism, autonomous music (Absolute Music), belief in progress in instrument technology and technique, originality and the cult of genius, worrying about attribution, untouchability and text fetishism, expecting it all beautiful, the transparent performer and “perfect compliance” to the score, music as the autobiography of the artist-composer, ritualized and ceremonial performance, the Urtext Imperative, the interpretative conductor.*

gênio e na originalidade. Sabemos que, desde Santo Agostinho, há um grande esforço em se definir “o Gênio”, o que no Idealismo alemão (Kant, Schopenhauer, Fichte, Schlegel e Hegel) foi retomado com muita intensidade, chegando-se a definições que, em poucas palavras (se isso é possível), podem ser as seguintes: “é um favor especial da natureza, que não se pode explicar ulteriormente” (FICHTE, 1845-46, p. 92 *apud* PAREYSON, 1950, pp. 333 e ss. *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 481); segundo Schlegel a definição desenvolve-se da seguinte maneira: “mediador entre o Infinito e o finito” (ABBAGNANO, 1998, p. 481); e temos em Hegel esta ligação com a originalidade, ou melhor, com a autenticidade, no seguinte: “a capacidade geral de produzir autênticas obras de arte, acompanhada pela energia necessária à sua realização.” (HEGEL, 1832-4, p. 381 *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 481). E o Gênio, conforme é preconizado por Bergson, já no século XX, “também é a encarnação do Absoluto e destina-se a realizar o Absoluto no mundo.” (ABBAGNANO, 1998, p. 482).

Com esta menção de diferentes definições do Gênio, tenho a intenção de conduzir à seguinte reflexão, aplicando-a à mentalidade conservada na performance musical na atualidade, que irá definir o papel do intérprete musical: a obra de um gênio somente poderá ser interpretada por um indivíduo formatado na “submissão perfeita” e cuja interpretação necessariamente deverá ser “transparente”, um indivíduo que mecanicamente possa transmitir as intenções do autor, que estão contidas no texto. Este indivíduo, a ideia deste intérprete, passa a ser a ideia de um veículo neutro pelo qual a obra musical será transportada até os ouvidos da audiência. Este veículo neutro idealizado, de quem a subjetividade é subtraída, será treinado como máquina que, a qualquer momento, pode ser descartada, caso não cumpra mais os objetivos estabelecidos, caso demonstre incluir na interpretação da obra do gênio interferências originadas nesta sua própria subjetividade, caso ela venha a reaparecer no indivíduo.

Haynes assinala que o intérprete transparente foi descrito com entusiasmo pelo escritor romântico E.T.A. Hoffmann, que em 1810 escreveu:

O verdadeiro artista vive somente na Obra que ele tenha compreendido e a interprete da forma como o Mestre teve a intenção que ela fosse interpretada. Está acima de impor sua própria personalidade em qualquer instância, e todos seus

esforços são direcionados para um único fim: dar vida a todas as imagens e formas encantadoras que o compositor estampou em sua obra com força mágica.<sup>19</sup>(HOFFMANN, 1975, p. 89 *apud* HAYNES, 2007, p. 95, tradução minha).

A penetração da mentalidade romântica em relação à função do intérprete, pode ser medida pela transformação que o vocábulo *Vortrag* (apresentação) sofreu na passagem do século XVIII para o XIX. Haynes (2007) destaca que para Joachim Quantz e Carl Phillip Emanuel Bach, eminentes músicos e teóricos do século XVIII, *Vortrag* significava eloquência, e capacidade de mover e de tocar a audiência. Esse significado mudou radicalmente ao longo das décadas seguintes, acompanhando o declínio da *retórica* (ver parte 2.1) como sistema de regras do discurso – artístico ou falado – e sua substituição e a ascensão do conceito de *estética* em meados do século XIX. Haynes cita o *Lexikon* de Hermann Mendel, publicado em 1882, no qual *Vortrag* aparece com significados usados até hoje:

- O entendimento completo da notação empregada pelo artista criador (esse último é o compositor; as palavras deixam claro que o intérprete não é considerado como um artista criativo)
- Habilidade técnica para “executar” o que é indicado (o trabalho do pobre e não-criativo intérprete resume-se em praticar escalas e ser um especialista em decifrar más caligrafias).<sup>20</sup> (HAYNES, 2007, p. 95, tradução minha).

Dentro desta mentalidade, no longo processo de formação deste intérprete “transparente”, através de quem se deve vislumbrar a obra autobiográfica de um gênio, as questões como percepção e sensibilidade evidentemente não são consideradas pela pedagogia sancionadora das normas de interpretação musical, por estas questões pertencerem ao âmbito do sujeito (o intérprete). Por sua vez, as normas engendradas pela pedagogia oficial, como mencionado na parte anterior, levam em consideração a percepção

---

<sup>19</sup>Do original: *The true artist lives only in that work which he has comprehended and now performs as the master intended it to be performed. He is above putting his own personality forward in any way, and all his endeavours are directed towards a single end, to call to life all the enchanting pictures and shapes the composer has sealed into his work with magic power.*

<sup>20</sup>Do original: – *A complete understanding of the notational signs employed by the creative artist (This latter is the composer; the wording makes clear that the performer is not considered a creative artist.) – The technical skill to ‘execute’ what they indicate. (The poor ‘uncreative’ performer’s job was to practice scales and be an expert at deciphering bad handwriting).*

direcionada à cognição, no que diz respeito ao reconhecimento auditivo e à decodificação dos sons, formas, sistemas, gêneros, tendo como eixo o texto escrito. Neste sentido, os estudos sobre a performance em música, assim como a didática e a pedagogia musicais atuais, insistem em permanecer com um olhar puramente técnico de uma linguagem apartada de outras linguagens e descontextualizada; deixam, sistematicamente, de considerar e de examinar fundamentos da cultura ocidental, o que impossibilita um caminho que leve a uma consciência mais clara do processo de “sistematização do logos” que estrutura o mundo ocidental, e conseqüentemente a música ocidental.

A estranheza da linguagem musical e seus códigos próprios, diferentes da linguagem falada e seus signos e decodificação, leva o músico a se distanciar das outras artes e, de maneira geral, dos múltiplos contextos nos quais ele próprio pode estar incluído. Nossa formação é um treinamento tão fortemente isolado do mundo e da vida que chega a gerar um caminho simplista porque reduz o sujeito, aproximando-nos de um adestramento que isola o sujeito da sociedade. O treinamento do performer musical tem seu eixo fora da performance e, sobretudo, alheio ao próprio performer musical, quando vislumbra na performance a decifração “transparente” de um texto criado por um gênio. É fundamentalmente embasado na emulação vazia e sem reflexão, na repetição de padrões de diversas naturezas e na representação do texto musical. Considero que a formação do músico dissociada do sujeito, e de sua realidade no tempo e no espaço, faz com que a repetição automatizada da técnica se torne a própria performance. A performance torna-se um treinamento de ações mecânicas, que se transformam em um hábito, e o hábito em ações cotidianas.

A mentalidade da formação em música que se configura atualmente, mencionada acima, à qual comparo à mentalidade do regime disciplinar, estende-se à performance, tanto na música erudita, como também no jazz e na música popular (industrializada). Esta mentalidade formadora está situada sobre um estrato mecânico-dualista, calcado num método racional e abstrato, em métodos-entidades, o que considero um “estrato que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo”(DELEUZE, 1996, p. 21)

e que nos retira da terra. Um caminho para a performance da *compreensão*, da informação e do entendimento. Um fazer musical onde o humano foi expulso do Ato.

### 1.2.1 Sequestro do músico atuante: o intérprete neutro

*O intérprete, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa.*(NEWLIN, 1980, p. 164 *apud* COOK, 2006, §5).

Em parte, não se pode deixar de dar razão ao compositor Arnold Schoenberg ao denominar o intérprete da música um arrogante intolerável, totalmente desnecessário. Isso, se conseguirmos contextualizá-lo historicamente, da mesma maneira que ao intérprete musical, na época em que Schoenberg fez esta declaração. Criador do sistema musical *dodecafônico*, o compositor austríaco Arnold Schoenberg, nasceu em Viena em 1874 e faleceu em Los Angeles em 1951, tendo emigrado para a América do Norte em 1934, em consequência da ascensão do nazismo na Europa.

Como mencionado anteriormente, o Romantismo moldou o pensar e o fazer artísticos no final do século XIX entrando ao longo da primeira metade do século XX, se não como ideal estético a ser alcançado, certamente em decadência, embora ainda com um forte poder de contágio, mas como substrato do fenômeno musical em seus mais diversos níveis. Mesmo depois de as várias correntes alojadas no seio do Modernismo, tais como o Impressionismo e, posteriormente, o Expressionismo (do qual Schoenberg foi um representante na música), terem transformado os desejos e ideais artísticos do Romantismo, a conduta artística vigente ainda vinha impregnada do idealismo romântico, a começar pelos próprios movimentos estéticos que romperam com estes ideais e, na música, tanto na teoria musical, quanto na composição e na performance.

O que permaneceu intacto no modernismo, propagando-se com energia renovada na nova sociedade urbana e industrial do século XX, a despeito de todas as

políticas sanitárias e de modernização que varreram as cidades dos ares aristocráticos, foi o conceito de gênio – já aqui brevemente abordado no capítulo anterior. O artista, compositor ou intérprete, teve sua conduta delineada principalmente por esse conceito, conforme aponta Harnoncourt:

Esta situação é ainda reforçada pela imagem do artista que se forjou no século XIX; o romantismo fez do artista, gradativamente, uma espécie de “super-homem”, que, com a ajuda da intuição [e do ‘talento’], extrapola os limites do homem “normal”. Ele se tornou numa espécie de “semideus”, se julgava como tal e como tal se fazia devidamente incensar. Este “semideus” é um fenômeno absolutamente incrível no romantismo – pensemos em Berlioz, Liszt ou Wagner, tudo se encaixa perfeitamente na época. [...] Mas a imagem do artista tal como foi formada nesta época decadente, ficou petrificada, como tantas outras coisas desse século. (HARNONCOURT, 1990, p. 28).

Este relato faz-nos compreender a crítica ácida e agressiva de Schoenberg dirigida ao intérprete musical, acreditando que o compositor da Segunda Escola de Viena se referia a um intérprete também imbuído da aura romântica do gênio. Entretanto, paralela à imagem do gênio do compositor, tal imagem do intérprete musical mostrada por Harnoncourt também como gênio, não foi mencionada na listagem dos mitos do romantismo elaborada por Bruce Haynes (2007), que aponta o intérprete musical, no mito da performance romântica, como sendo um “intérprete transparente”.

Justifico essa quase “repulsa” de Schoenberg ao intérprete “gênio”, seguindo os postulados de Harnoncourt sobre o intérprete musical que também aparece na performance marcada pela herança romântica, ainda atualmente, da mesma maneira que o “intérprete transparente, neutro”. Porém, antes de Harnoncourt (1990) situar o intérprete no Romantismo, irá expor brevemente e de maneira geral as diferenciações existentes entre as categorias dos músicos, ou seja, as separações existentes entre os músicos teóricos, os músicos práticos e os músicos “completos” e suas características, que, desde a Idade Média, assemelham-se às categorias e características dos músicos profissionais da atualidade, apesar da distância cronológica:

O *teórico* era aquele que compreendia a construção da música, mas não a executava. Ele não tocava, nem compunha, mas entendia a montagem e a construção teórica da música e gozava de alta estima por parte de seus contemporâneos, pois a teoria da música era vista como uma ciência autônoma,

para a qual a música tocada na verdade não possuía importância alguma. (Ocasionalmente, encontramos certos reflexos desta concepção nos musicólogos atuais). O *prático*, ao contrário, não possuía qualquer conhecimento teórico a respeito de música, mas sabia tocá-la. Sua compreensão musical era instintiva. [...] Tal é a situação dos instrumentistas e cantores durante mil anos de história ocidental; eles não sabem, mas podem compreender sem saber.

Havia ainda o “*músico completo*”, o que era tanto teórico quanto prático. Este conhecia e entendia a teoria, mas não a considerava como uma coisa isolada e dissociada de uma prática auto-suficiente; ele podia compor e executar música, no sentido que conhecia e compreendia todas as relações. Era mais conceituado do que o teórico e o prático, pois dominava todas as formas do conhecimento e saber. (HARNONCOURT, 1990, pp. 26-27).

Sigo com a reflexão sobre o ataque de Schoenberg contra o performer, que certamente relaciona-se à imagem do gênio virtuose, o qual Harnoncourt situa como herdeiro das práticas românticas da performance musical, antecipando um debate que entraria em pauta na musicologia somente duas décadas depois:

[...] Já o prático, o instrumentista, é em princípio tão ignorante como o era há vários séculos. A ele, interessa principalmente a execução, a perfeição técnica, a ovação num concerto, ou o sucesso. Não cria a música. Simplesmente a toca. [...] expressa somente os componentes estéticos e emocionais da música e ignora o restante do conteúdo. (HARNONCOURT, 1990, pp. 27-28).

Com esta breve descrição do intérprete, Nikolaus Harnoncourt aproxima-se de um dos postulados elaborados pelo filósofo Emmanuel Kant, que une o fazer, e não o saber, à ideia de gênio:

O talento de descobrir chama-se gênio. Mas esse nome só se dá ao artista, àquele que sabe *fazer* alguma coisa, não àquele que conhece e sabe muito; e não se dá ao artista que imita apenas, mas àquele que é capaz de produzir sua obra com originalidade; enfim, só se dá quando seu produto é *magistral*, quando, por mérito, merece ser imitado. (KANT, 1798, §57 *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 481).

Ao mesmo tempo, encontramos neste postulado, onde Kant versa sobre o gênio e a arte, ligações com o “cânone”, o que no Romantismo também foi de grande importância na arte, ou seja, a obra que se torna referência e regra; o filósofo enfatiza também o “novo”, a “originalidade”, como característica contida no perfil da genialidade. Neste sentido Kant,

noutra definição de gênio, completa o círculo Gênio-Obra-Cânone: “[Gênio] talento (dom natural) que dita regras à arte.” (KANT, 1790, § 46 *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 481). O conceito do filósofo alemão do gênio produtor da obra, compreendo, contudo, como uma referência ao autor da obra.

Desse modo, o ideal romântico de obra e performance necessita de dois gênios: de um lado o autor da obra, ao qual se atribuem valores absolutos e de outro lado o intérprete que, com o domínio técnico, veiculará com habilidade e virtuosismo a virtuosidade e a genialidade contidas na obra do primeiro gênio. Por sua vez, a genialidade do intérprete toma proporções que podem transpor o virtuosismo da obra. Sendo assim, encontramos no ideal romântico duas possibilidades de exercício da função de intérprete da obra musical: o *intérprete gênio* pertencente a uma categoria oposta à do *intérprete transparente*, veículo neutro, à qual me referi acima, e à qual recorrerei mais adiante.

Por sua vez, os parâmetros de genialidade *autor-intérprete* estão inscritos na mentalidade romântica de *individualização* e, por conseguinte, de criação (autoria) e de reprodução (interpretação) da obra.

Retomando a reflexão sobre a declaração de Schoenberg (1980), afirmo que, mesmo compreendendo pontualmente a reação deste autor quanto ao intérprete musical, como reação diante dessa imagem do gênio, do virtuose *a-normal* (HARNONCOURT, 1990), do “intérprete gênio”, que faz a performance aproximar-se de uma acrobacia e de pura sedução e exibicionismo, causando o sentimento de assombro na audiência, entretanto aquilo que parece ser mais evidente nesta declaração do compositor é o enfoque sobre a autonomia da obra, do texto musical escrito – o que nos conduz aos conceitos românticos de autenticidade, canonicismo e fidelidade (*Werktreue*).

Ademais tal enfoque contido numa declaração de um compositor (autor), conseqüentemente, mostra uma forte hierarquização da criação musical, na qual à interpretação musical é destinada a categoria da mais baixa vassalagem e submissão, uma inutilidade que deve ser abolida.

Não acredito que esta declaração de Arnold Schoenberg (1980), portanto, seja unicamente uma reação à imagem reduzida do intérprete musical estampada no gênio exibicionista ignorante e vazio. É isso também. Mas, sobretudo, considero que o que está em jogo nesta declaração é a necessidade do indivíduo/autor de poder controlar todo o processo artístico, usando a obra como ferramenta de controle do indivíduo/intérprete. Outro *Panopticum*, talvez? O controle do autor sobre a interpretação. Ou o pavor do autor perante a interpretação? O pavor do autor perante o outro, o estranho?

Ao entender o intérprete como algo desnecessário e ao desejar que a obra musical seja lida pelo ouvinte, num processo silencioso, Schoenberg constroi seu desejo numa abstração extremada, algo também característico do Romantismo, afirmando, mesmo que indiretamente, que a música, o processo artístico é o código escrito pelo autor, e que este código fixo não pode sofrer a interferência da interpretação.

Porém, ao se excluir o intérprete músico do processo onde se realizaria o texto musical, para que Schoenberg tenha o controle desejado sobre o seu texto, ou seja, a sua obra, ele estaria afirmando que diante da extinção da intermediação do intérprete músico faz-se necessária uma leitura silenciosa de sua obra, que será realizada pela audiência letrada (especializada), num (im)possível processo não interpretativo de leitura. Por conseguinte, podemos concluir que ninguém poderá ler a obra, mesmo que silenciosamente, pois a leitura, em si é uma operação interpretativa. Portanto, sua declaração indica que a obra é absoluta, autônoma e isenta de interpretação. O que me leva a acreditar que a música, como Schoenberg a deseja, não necessita ser o som que se forma em ato, no espaço e no tempo. Nesta declaração, Schoenberg (2006) apresenta a música como sendo o som abstrato codificado em texto. Esse texto, por sua vez, não necessita ser colocado em forma sonora. Portanto, Schoenberg propõe acima de tudo em sua declaração, a extinção da performance e, conseqüentemente, a anulação dos operadores da performance: o músico atuante e a audiência que abriria seus ouvidos para receber sua música no instante de fruição da performance, realização plena do fenômeno musical.

Observo que o processo da criação musical operará também na tensão entre os polos *autor-intérprete*, *texto-performance*. Seguindo nesta linha de tensão sobre tais

oposições, considero ser necessária a discussão sobre o *intérprete transparente* (HAYNES, 2007), o qual denomino também *intérprete-neutro*, como uma das representações dos mitos do Romantismo que contagiam ainda hoje o processo de criação musical.

O desejo do autor de controlar o texto alia-se à forte reação contra o papel de gênio do intérprete. Entretanto, já que não se pode extinguir a figura incômoda do intérprete na performance, poder-se-ia, ao menos, anulá-lo ou neutralizá-lo. Desse modo, no início do século XX, esta tática de anulação do intérprete é vislumbrada na geração de uma ideia de interpretação neutra, denominada de *execução*, contrária à ideia de *interpretação*, pelo fato de a interpretação ser uma operação engendrada no *sujeito* (intérprete), portanto permeada de subjetividade. A *execução*, por sua vez, veicula a ideia de operação realizada por um *indivíduo controlável*, apto de operar abstraindo da operação a intervenção do sujeito.

Os polos *execução-interpretação* são confrontados nas definições deixadas pelo compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), quando, em sua autobiografia, “propõe uma filosofia de ‘música pura’”, e também a “execução objetiva” da música, conforme afirma o musicólogo Richard Taruskin:

[...]sobre a maneira propriamente ‘objetiva’ da performance, requisitada para realizar a pureza da música. A isso ele [Stravinsky] chama de ‘execução’ e ao definir execução (em *Poética Musical*) como ‘a estrita realização de um desejo explícito, que não contenha nada acima daquilo que ele comanda especificamente’, Stravinsky invoca a doutrina de um fundamentalismo quase religioso, aludido anteriormente: o que não é permitido é proibido. ‘Execução’ é contrastada, é claro, com ‘interpretação’, aquele velho terror stravinskyano”. (TARUSKIN, 1995, p. 129, tradução minha)<sup>21</sup>

Taruskin (1995) continua, no capítulo *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* [O Passado do Presente e a Presença do Passado], a debater os enunciados de Igor Stravinsky, quando este sustenta que “é o conflito entre estes dois princípios – execução e interpretação – onde está a raiz de todos os erros, todos os pecados, todos os mal-entendidos, que se interpõem entre a obra musical e o ouvinte, e que evita

---

<sup>21</sup>Do original: [...] and in his autobiography, Stravinsky propounded a philosophy of “pure music”, and the properly “objective” manner of performance required to realize its purity. This he called “execution”, and by defining it (in the Poetics of Music) as the “strict putting into effect of an explicit will that contains nothing beyond what it specifically commands”, Stravinsky invoked the doctrine of quasi-religious fundamentalism alluded before: what is not permitted is prohibited. “Execution” is contrasted, of course, with “interpretation,” that old Stravinskian bugaboo.

uma transmissão fiel de sua mensagem.”<sup>22</sup> (STRAVINSKY, 1970, p.163<sup>apud</sup> TARUSKIN, 1995, p. 129, tradução minha).

Para Stravinsky, seguindo ainda os comentários de Taruskin, o ideal do intérprete é o de “transmissor”. O compositor russo considera a existência de algo ainda pior que a interpretação em si, que seriam as “interpretações musicais baseadas em ideias ‘extramusicais’; estas eram as reais ‘violações criminais’ e ‘traições’”. Considerando que a mais alta qualidade num executante, por sua vez, é a ‘submissão.’” [...] <sup>23</sup> (STRAVINSKY, 1970, p. 163<sup>apud</sup> TARUSKIN, 1995, p. 129, tradução minha).

A tensão *autor-intérprete* e a seguinte *texto-performance* seguem século XX adentro, e quando a musicologia, ou o próprio âmbito da “teoria da performance”, pretende pôr em discussão o intérprete, será sempre dentro da mentalidade romântica, de uma maneira apartada do processo artístico, tal a condição de anulação a que foi submetido o intérprete o qual, por sua vez, permitiu-se sofrer tal processo de submissão. Vemos hoje ainda fortemente presente o eixo autor-texto, quando se discutem questões ligadas à performance. Nos congressos, artigos e demais publicações científicas de musicologia, nos quais a performance é o foco da discussão, o que se trata principalmente é o eixo autor-texto, tal a anulação destinada ao intérprete. Isso demonstra a conotação ainda racional e analítica que se dá à performance musical, em lugar de um olhar que considere a performance como operação também de ordem perceptiva. E é neste ponto de conflito entre razão e percepção que se sequestrará o intérprete da performance.

As novas ciências da música (psicologia da música, cognição musical, medicina da música), tratam o intérprete a partir de sua individualidade negativada, ou seja, a partir de suas anomalias, dores, fracassos, abstraindo o sujeito da performance e buscando para ele meios de reposicionamento na sociedade musical normatizada (tratarei desta questão na parte 2.3).

---

<sup>22</sup>Do original: [...] *it is the conflict of these two principles – execution and interpretation – that is at the root of all the errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener and prevent a faithful transmission of its message.*

<sup>23</sup>Do original: *Worst of all are interpretations based on ‘extramusical’ ideas; these are the real criminal ‘assaults’ and ‘betrayals’. The highest quality in an executant, on the other hand, is ‘submission’ [...]*

Algumas vezes vemos considerações desse gênero que incluem a percepção como componente da performance, relacionando percepção ao fato performático, à operação, e não considerando o operador da operação perceptiva como nódulo e núcleo da operação que, seguindo os rastros deixados pelo medievalista Paul Zumthor (2007), considerará o performer e seu corpo como os agentes que dão vida à arte.

A tensão entre os polos *autor-intérprete* e *texto-performance* estão no mundo mesmo antes do registro das poéticas trazer este enorme peso que carrega hoje. No longo e instigante período histórico ao qual se chamou Idade Média, o intérprete desempenhava papéis variados que muitas vezes entrecruzavam-se.

Segundo Zumthor (1993), os termos *jongleur*, *juglar*, *giullare* e em alemão *Spielmann* partem de uma “simplificação lexical”:

[...] Para designar os indivíduos que assumiam a função de divertimento, as sociedades medievais dispuseram de um vocabulário ao mesmo tempo rico e impreciso, cujos termos, na mobilidade geral, não param de deslizar uns sobre os outros. Sem dúvida, o grupo social a que se referem tem sua longínqua origem na tradição dos cantores de cantos germânicos, a qual se confunde com a dos músicos e atores da Antiguidade romana.

[...] Nos séculos XI e XII, generaliza-se nas línguas vulgares o uso dos derivados do latim *joculator* (de *jocus*: jogo): francês *jongleur* e *jongleir*, occitânico *joglar*, espanhol *juglar*, galego português *jogral*, italiano *giullare* e *giocolare*, inglês *jugelere* ou *jogler*, alemão *gengler*, neerlandês *gokelaer*... [...] o russo *smorokh* permanecerá em uso até o século XVIII, da mesma forma que o termo galês e irlandês de que fizemos o *bardo*. (ZUMTHOR, 1993, pp. 55-56).

As denominações *Minnesänger*, trovadores (*troubadours*), *trouvères*, são referências mais ligadas aos *compositores*; ao passo que, desde o século XIII, provavelmente com o surgimento “das cortes principescas, tanto quanto o meio burguês urbano, [...] designações novas aparecem: *ménestrel*, *ménétrier*, *minstrel*, *Meistersinger*, *cantastorie*. Na Espanha antiga distinguiu-se os instrumentistas dos cantores através da designação “jograis de boca” (*juglares de boca*), que são aqueles a quem Zumthor (1993) denomina de “os portadores da voz poética.” Zumthor (1993) ainda afirmará que o trovador Guiraut de Calanson exigia do intérprete a capacidade de tocar nove instrumentos

diferentes. Tais denominações demonstram a permanente troca de funções entre compositor, intérpretes instrumentistas e intérpretes cantores:

Onipresente, insistente, agitada, a massa dos intérpretes não tem delimitações fixas nem precisas. Socialmente heterogênea, recruta-se em todos os setores não camponeses da população e dá provas de uma mobilidade que, de um dia para o outro, pode modificar a condição do indivíduo. (ZUMTHOR, 1993, p. 59).

Percebemos muitas vezes parâmetros característicos do Romantismo, como os de autoria/autoridade, traçados em períodos históricos anteriores, mesmo na Idade Média, à medida que ocorre o processo de separação entre o intérprete e o autor. Ao redor do século XII, iremos encontrar referências à autoria bem delineadas, como na literatura, por exemplo, através do escritor Chrétien de Troyes. Já o momento em que surge “um verdadeiro cuidado de autenticidade autoral” (ZUMTHOR, 1993, p. 149) acontecerá um pouco mais adiante, quando encontraremos autores como Boccaccio e a sua obra *Decameron* (1349-52) e o compositor e Guillaume de Machaut (1300-1377), com sua vasta obra literária e musical. Estes autores foram estudados a partir do século XIX sob as lentes românticas da filologia e da musicologia, que conseqüentemente transformaram-nos em gênios e ícones de uma época.

O eixo *autor-intérprete* conduz, como exposto anteriormente, ao eixo *texto-performance* que, por sua vez, leva à oposição *texto com autoria* e *texto anônimo* (comum na Idade Média) e esta tensão apontará a tensão entre os polos *letrado-iletrado* (*litterati-illiterati*), que caminha para a oposição *prática-ciência* (*Usus-Scientia*).

Na Idade Média, de maneira geral, todas estas oposições ora separavam-se, ora fundiam-se, e muitas vezes, nessa fusão entre um polo e outro pode-se encontrar uma “tensão produtiva” (*eine produktive Spannung*) (GÜLKE, 1998, p. 119, tradução minha), o que evidencia o forte dinamismo existente nas artes daquele período, o que tornar-se-á mais estático na medida em que as atividades profissionais adquirirem contornos mais nítidos.

A separação extrema entre o “pensado” e o “percebido”, demonstrada nas declarações dos músicos Schoenberg e Stravinsky, remete-nos a momentos onde ocorre divisão semelhante à do período medieval o que, em ambas os casos, mostra uma disputa

de forças, protagonizada pelo mundo letrado, que é ilustrado na declaração atribuída a Guido D´Arezzo (c. 990 – 1050), considerado o pai da notação musical moderna. Neste postulado de D´Arezzo o termo *musicorum*, em latim, refere-se ao músico teórico e o termo *cantorum*, ao músico prático:

*Musicorum et cantorum magna est distantia:  
Isti dicunt, ille sciunt, quae componit musica.  
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*<sup>24</sup>

A distância entre músicos e cantores é grande:  
Aqueles dizem, todos sabem, o que compõe a música.  
Mas este que faz o que não entende, deveria ser denominado uma  
besta.(D´AREZZO, s/d *apud* GÜLKE, 1999, p. 119, tradução minha).

Se conseguirmos enxergar a linha do tempo das artes como uma linha descontínua, que se move a todo o momento, que se parte e volta a se atar, criando outras linhas, em diagonal e paralelas, podemos perceber, em momentos da história afastados pelo tempo condutor desta linha, reações humanas que se assemelham nas suas vontades. O conflito que separa *Usus* (prática) de *Scientia* (ciência), é semelhante ao conflito que separa percepção de razão, conflitos e opostos que sempre retornam. Porém a ruptura mais profunda ocorrida entre nós, acontecida há mais de dois mil anos e que vemos sempre retornar, ocorreu na Antiguidade clássica quando houve o movimento de separação entre espiritualidade e teologia (FOUCAULT, 2006, p. 40), conceitos opostos que, à semelhança do Ato e do Texto, estão alocados nos polos da *percepção e da razão*. Esta ruptura desprende o homem das “condições de espiritualidade que os haviam acompanhado até então, e cuja formulação mais geral era o princípio de *epiméleia heautoû* (princípio grego de *cuidado de si* ao qual irei me referir na parte 2.1)”, como uma [...] “condição de acesso do sujeito à verdade” (FOUCAULT, 2006, pp. 36-40).

Este “esquecimento da relação entre sujeito e verdade” que ocorreu na Antiguidade (FOUCAULT, 2006, p. 40), comparo à supressão do sujeito no processo artístico, ao apagar do humano na arte, onde restou somente o gênio sobre-humano estampado na obra. Tal apagamento do sujeito no processo artístico gerou um desvio, em

---

<sup>24</sup>Do original: *Zwischen Musikern und Sängern ist der Abstand groß: / Diesen sagen, jene wissen, was die Musik zusammenhält. / Wer aber tut was er nicht versteht, sollte ein Vieh genannt werden.*

reação contrária, um movimento de re-encontro do sujeito na arte. É sobre este processo desviante de re-encontro do sujeito atuante na música que construirei o capítulo seguinte, partindo depois para o terceiro capítulo, num caminho onde proporei que este re-encontro do sujeito atuante na música seja feito através de um olhar do músico fazedor para outras artes performáticas, em especial o teatro contemporâneo e a dança contemporânea, que buscaram este retorno ao sujeito corporificado como eixo da performance (lugar nodal da performance, segundo Zumthor (2007)), num gesto de transferência do eixo antes apoiado no texto e na autoria.



Scientia und Usus. König David mit Spielleuten, Tänzern und Musikanten, Handschrift des 12. Jahrhunderts aus Reims

**Figura 1.** *Scientia et Usus* (Ciência e Prática). Rei Davi com instrumentistas, dançarinos e músicos, manuscrito do século XII, Reims<sup>25</sup>, França. Fonte: GÜLKE, 1998, p. 117.

**Acima.** A ciência. Os corpos são estáticos e o Rei Davi está sentado com sua harpa ao colo; os cantores à direita seguram dois livros, seus olhares dirigem-se às partituras (texto). O instrumentista encontra-se atrás dos cantores que seguram a partitura – é o único grupo que parece estar em pé; o órgão é segurado pelos acionadores do fole e acima de todos está PITÁGORAS, tocando os sinos da medida da série harmônica com a mão esquerda, e com a mão direita tocando um monocórdio, que está sobre suas pernas. O monocórdio, na Idade Média, era usado também como um instrumento pedagógico, o que demonstra uma alusão ao papel propedêutico da ciência. Uma sugestão ao impulso apolíneo?

**Abaixo.** A prática. Músicos instrumentistas (rabeça e flauta de osso de chifre) e cantores, bailarinos e atores estão em pé, outros de ponta cabeça, sugerindo movimento com os pés e braços, circundando a figura central, que também se encontra em pé: a besta. Um misto de homem e animal, segura à sua frente um tambor de barrica (vinho?) que está pendurado à sua frente por um cordão que lhe desce pelo pescoço. Suas mãos (patas) têm um polegar somente, e nenhum outro dedo. Uma sugestão ao impulso dionisíaco?

Notar que em ambos os andares não há mulheres.

<sup>25</sup>Do original: *Scientia und Usus. König Davi mit Spielleuten, Tänzern und Musikanten, Handschrift des 12. Jahrhunderts aus Reims.*

## 2 MÚSICA COMO PERFORMANCE: AINDA SEM O PERFORMADOR

### 2.1 CAMINHOS E DESVIOS: EM BUSCA DA PERFORMANCE PERDIDA

O momento da geração da metodologia conservatorial, como dito nos capítulos anteriores, com o “momento das disciplinas” gerado no século XVIII (FOUCAULT, 2007, p. 119), que é representado na música, na pedagogia musical e na estruturação do intérprete e do “mercado de trabalho” musical, a meu ver, através do canonicismo Romântico, da interpretação neutra e objetiva, da imposição do sistema do método, da anulação de uma pedagogia existente através do diálogo entre mestre e aprendiz e do diálogo entre músico instrumentista e instrumento musical. O século XX fixou e estendeu este momento disciplinar da geração do método do conservatório, quando, ao mesmo tempo ocorreram, em movimento contrário, momentos que se desprenderam desta mentalidade das disciplinas, onde vislumbramos caminhos desviantes que puderam apontar para a performance enquanto realização da música.

Este desvio reativo deu-se a partir do confronto de músicos intérpretes com as questões ocorridas no desenrolar da história musical entre os séculos XIX e XX, questões sobre as quais gostaria de refletir neste capítulo e que irei também contextualizar num ambiente mais amplo, dentro de uma mentalidade a que o acontecimento musical está também circunscrito, tomando noções e conceitos estabelecidos por Michel Foucault e Paul Zumthor sobre os quais proponho algum embasamento, ainda que pequeno, frente à luminosidade contida nos pensamentos formulados por eles. Recorrerei também nos capítulos seguintes aos postulados propostos por Foucault e por Zumthor, principalmente.

As questões que penso serem responsáveis por um desvio do caminho estabelecido pela interpretação neutra e objetiva, a interpretação musical da informação, do entendimento e da compreensão, e que abordarei neste capítulo, são as seguintes:

1. O movimento de música antiga, ou Interpretação Historicamente Informada (HIP, em inglês); o confronto do intérprete musical com a “desterritorialização” e o

deslocamento das funções musicais da música antiga no contexto da atualidade (tempo-espaco-função);

2. Significação e interpretação de textos musicais de escritas mais antigas, fora do padrão de escrita estabelecido a partir do século XVII, que ocorre juntamente com o padrão da música tonal;

3. A interpretação de textos musicais contemporâneos (compostos, em sua maioria a partir da década de 1940) de escrita também não convencional que transitam em âmbitos não tonais. Muitas vezes, estas composições surgem de um intenso contato entre compositor e músico performer que, juntos, partilham a investigação sonora do instrumento (como é o caso, dentre muitos, da música *Gesti* de Luciano Berio, dedicada ao flautista doce Frans Brüggen, cujo título baseia-se nos gestos dos dedos sobre os buracos do instrumento, que no início da peça, deverão soar, somente ‘percutindo’, sem emissão do ar. A sequência de sons que será percutida é uma melodia extraída da obra de G. Ph. Telemann, Allegro (Giga) da Sonata para Flauta Doce e Baixo Contínuo, contida nos *Esercizi Musici*; a melodia soará levemente, para depois iniciar, concomitantemente, a emissão de ar pelo tubo do instrumento);

4. A partir da experiência com a Interpretação Historicamente Informada, a compreensão dos princípios da retórica, enquanto fundamentos do “discurso musical” e o confronto do intérprete musical com itens da retórica como *pronunciatio* e *actio* que apontam para a performance e para o performer;

5. Também a partir da experiência com a Interpretação Historicamente Informada e com parte da música composta atualmente (contemporânea), a recuperação do diálogo fundamental entre o intérprete musical e o instrumento musical, diálogo este abortado pelos padrões e objetivos contidos nas informações do método.

A partir deste capítulo, recorrerei muitas vezes à palavra *perceber*, por considerar que a percepção, mesmo que não intencionalmente nos primeiros momentos, foi o fator fundamental que gerou os processos que desviaram o intérprete musical da

performance neutra e a interpretação genial, levando-o em direção novamente à performance e a si mesmo enquanto performer. Retornarei à questão da *percepção* a partir das partes 3.1, 3.2 e 3.3 deste trabalho, quando abordarei o performer como eixo da performance, seu corpo em presença e a sua memória como ferramentas geradoras do estado de performance.

Para ilustrar aqui as questões que desviaram o intérprete musical de sua predestinação de ausência, usarei como referência minha vivência com meu instrumento, a flauta doce.

A flauta doce é instrumento cuja prática é recuperada a partir do chamado “movimento de música antiga” (*early music* [ingl.]; *Altemusik* [al.]; *musique ancienne* [fr.]), atualmente divulgado como “Interpretação Historicamente Informada” (sob a sigla inglesa HIP: *Historically Informed Performance*); um instrumento que hoje carrega três vidas, isto é, transita irregularmente entre repertórios de épocas e funções muito diferentes entre si: uma histórica, uma contemporânea e outra tida como “didática” – o que torna a flauta doce um instrumento muito particular, com uma sobre vida carregada de descontinuidade. A descontinuidade da vida musical desse instrumento, enxergo como um trunfo e não como um entrave. A minha própria formação musical, como a formação dos músicos/intérpretes de instrumentos e repertório históricos, é ainda hoje constituída no pensamento romântico e no ideal da interpretação canônica (capítulos 2.1-2.3). Seu cerne ideológico é a obra de arte com sua estrutura, sua leitura técnica, mecânica, que se expande para a tradição positivista, cientificista, onde a “obra possuía uma significação: a do escritor ou compositor.” (NATTIEZ, 2005, p. 147). A partir dessa tradição, a nossa formação enquanto músicos atuantes, que não considera o próprio músico, também deixa de considerar a audiência, a não ser quando direciona a performance para as expectativas de uma audiência formatada na crítica oficial da música e da musicologia, como exponho a seguir.

No entanto, não somente a formação e a estruturação do músico que trabalha com o repertório e com os instrumentos “históricos”, como também, e principalmente, a formação do músico erudito e do músico do âmbito da música popular está circunscrita a

essa ideologia, na qual um dos fundamentos é a música de escrita tonal, produzida a partir daquilo que denominamos “escrita moderna”, estruturada no Renascimento, finalizada no Alto Barroco, fruto da polifonia e do processo “tonalizador” da música do Ocidente, caminho trilhado ao longo de quatrocentos anos. Retomo Carl Dahlhaus para refletir, mais uma vez, sobre a calcificação de nossas heranças em nosso aprendizado de música, desde o século XVI: “A ideia de que música seria uma síntese de obra está tão fortemente enraizada há um século e meio, que, por conseguinte, não é nada menos que inquestionável. O início dessa ideia remonta ao século XVI.”<sup>26</sup> (DAHLHAUS, 1976, p. 20, tradução minha).

Muitos instrumentistas e cantores, entre as décadas de 1950 e 1980, ao saírem das aulas práticas de seus instrumentos, nas quais absorviam lições enquadradas na grade curricular do método tecnicista do “conservatório pós-revolução francesa” (cf. parte 1.2), deparavam-se com outra realidade na prática musical sobre o palco. A insuficiência de uma didática musical moldada no século XIX, dirigida a uma performance da *compreensão* e da *neutralidade*, surtia, no mínimo, um efeito de inquietação e, como decorrência, um questionamento vertical sobre a própria atuação do músico intérprete, sobretudo nessas quatro décadas do século XX.

O ressurgimento de uma prática em instrumentos “históricos”, como a flauta doce, está fortemente relacionado a movimentos artísticos e estéticos considerados polêmicos até a década de 1960, gerados mesmo antes do século XIX, e fixados no auge do período Romântico, como ilustra brevemente o texto da flautista e pesquisadora Eve O’Kelly, ao relatar os caminhos percorridos por Arnold Dolmetsch (1858-1940), um dos pioneiros da revitalização da construção de réplicas de flautas doce históricas, contidas em coleções particulares no final do século XIX. Seguindo O’Kelly, relaciono a retomada da interpretação musical de textos musicais anteriores ao século XIX sobre instrumentos antigos, ou originais, aos movimentos filosóficos, artísticos e políticos sistematizados no início do século XX, tais como os ocorridos na França, na Inglaterra e na Alemanha: “Movimento da Juventude”, *Hausmusik*, *Wandervogel*, dentre outros, desenvolvendo-se “todos com o propósito de promover o fazer musical doméstico e escolar.”

---

<sup>26</sup>Do original: *Die Vorstellung, daß Musik ein Inbegriff von Werken sei, ist demnach, so fest eingewurzelt sie seit anderthalb Jahrhunderten ist, nichts weniger als selbstverständlich. Ihre Anfänge reichen ins 16. Jahrhundert zurück. [...]*

(O'KELLY,1990, p. 8). Tais movimentos, cujo embrião foi gerado no século XVII, no século XX significaram, num primeiro momento“a manifestação inocente de um desejo de rejeição a valores artificiais de uma era de crescente mecanização.”(O'KELLY, 1990,p. 8):

A força popularizadora [da flauta doce] na Alemanha foi o *Movimento da Juventude*, um nome guarda-chuva que veio a ser aplicado a várias organizações como o movimento de *Hausmusik* (saraus domésticos), o *Singbewegung* (movimento do canto), e o *Wandervogel* (excursionista, andarilho), todos com o propósito de promover o fazer musical doméstico e escolar. O Movimento da Juventude foi contaminado pelo Nazismo, mas, no seu início, nas duas primeiras décadas do século XX, até que a ideologia nazista prevalecesse, foi a manifestação inocente de um desejo de rejeição a valores artificiais de uma era de crescente mecanização. Os líderes do Movimento da Juventude, como aqueles do Movimento de Artes e Ofícios na Inglaterra, com os quais Dolmetsch era familiarizado, muito afinados com uma filosofia que almejara um retorno aos valores de uma vida espiritual simples e buscavam a verdade e a beleza em todos os aspectos da vida cotidiana. A música era uma importante ferramenta e a atração exercida pela flauta doce e outros membros da família das gaitas foi imediata. O repertório, na maioria das vezes, consistia em canções folclóricas e música para dança, mas também surtiram efeito as crescentes ligações com o movimento de música antiga e, durante os anos trinta, obras do gênero *Hausmusik* puderam surgir.<sup>27</sup>(O'KELLY, 1990, p. 8, tradução minha).

Como fruto desses ideais, já no início do século XX, a flauta doce sai de um esquecimento de duzentos anos, juntamente com outros instrumentos: cravo (com forte destaque, graças à personalidade e ao espírito quase que “visionário” da cravista Wanda Landowska), viola da gamba, alaúde, teorba, piano-forte, Krummhorn, vihuela, citole, saltério, vielle, violino barroco, dentre muitos outros. De maneira exclusiva, a flauta doce transforma-se também, diferentemente de outros instrumentos históricos ou mesmo daqueles classificados como “modernos”, num instrumento utilizado, por excelência, para fins pedagógicos, na iniciação musical. E, a partir da segunda metade do século XX foi “revitalizado” como instrumento das salas de concerto para interpretação do repertório

---

<sup>27</sup>Do original: *The popularizing force in Germany was the Youth Movement, an umbrella name which came to be applied to several organizations such as the Hausmusik movement, the Singbewegung and the Wandervogel, all of which aimed to promote domestic and school music-making. The Youth Movement later became tainted with Nazism but in its beginnings in the first two decades of the twentieth century until Nazi ideology prevailed, it was an innocent manifestation of a desire to reject the artificial values of mechanical age. The leaders of the Youth Movement, like those of the Arts and Crafts Movement in England with whom Dolmetsch was acquainted and with whose philosophy he was very much in tune, wanted to return to simple spiritual values and seek truth and beauty in all aspects of everyday life. Music was an important tool and the appeal of the recorder and other members of the pipe family was immediate. Repertoire mainly consisted of folksongs and dance music, but increasingly close links with early music movement also had their effect and during the thirties many works in the Hausmusik genre made their appearance.*

histórico europeu (Idade Média, Renascença e Barroco) e do repertório de vanguarda, tanto no âmbito da música de câmara, quanto instrumento solista, assunto que irei focar com mais detalhes adiante.

Em 1891 ele [Dolmetsch] dá início a seus 'Historical Concerts' (Concertos Históricos), nos quais violas, alaúdes, cravos, virginais e outros instrumentos antigos foram apresentados ao o público pela primeira vez, tocando a música concebida para eles na maneira mais autêntica possível de então... Seu entusiasmo pelos instrumentos antigos e seu esforço persistente em comunicar suas descobertas levou até ele consideráveis seguidores provenientes da *intelligentsia* de Londres, dentre eles W.B. Yeats, Oscar Wilde, Walter Sickert, Walter Crane, Augustus John, William Morris, Herbert Horne, Edward Burne-Jones e George Bernard-Shaw.<sup>28</sup> (O'KELLY, 1990, p. 2, tradução minha).

A flauta doce assume esse papel duplo de instrumento histórico adaptado em sua construção para a educação musical metodológica nas escolas europeias (e, hoje em dia, nos quatro continentes); posteriormente à Segunda Grande Guerra, assume também o papel de instrumento nuclear na performance do repertório histórico, ao mesmo tempo que começa a ser utilizada por compositores contemporâneos como Benjamin Britten e Paul Hindemith (este último um dos primeiros a escrever conceitualmente sobre a retomada da prática musical através de instrumentos do passado) e compositores que a partir da década de 1950, mais intensamente após 1970, se dedicaram às linguagens composicionais fora do âmbito da tonalidade e que, muitas vezes, lançam mão de uma escrita, de uma notação musical própria, ou mesmo mesclada com a notação convencional, como: Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Makoto Shinohara, Ryohei Hirose (ver figuras 2A, 2B e 2C a seguir), Maki Ishii, Sylvano Bussotti, dentre outros.

---

<sup>28</sup>Do original: *In 1891 he [Dolmetsch] began to give his 'Historical Concerts' , in which viols, lutes, harpsichords, virginals and other early instruments were introduced to the public for the first time, playing the music which wasintended for them in a manner asauthentic as it was then possible to be... His enthusiasm for all early instruments and his passionate zeal in communicating his discoveries brought him a considerable following among the intelligentsia in London, among them W.B. Yeats, Oscar Wilde, Walter Sickert, Walter crane, Augustus John, William Morris, Herbert Horne, Edward Burne-Jones and George Bernard Shaw[...]*

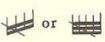
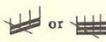
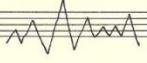
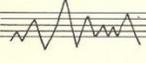
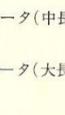
	$\frac{1}{4}$ 音高める		make this pitch $\frac{1}{4}$ tone higher		
	$\frac{3}{4}$ 音高める		make this pitch $\frac{3}{4}$ tone higher		
	$\frac{1}{4}$ 音低める		make this pitch $\frac{1}{4}$ tone lower		
	最高音		highest pitch		
	or 	可能なかぎりはやく		or 	as fast as possible
	→	四角の中の音形を自由に反復する		→	repeat at random this sequence of notes surrounded by squares
		ほぼ図に従って音高を選ぶ			itches accord approximately to the illustrated instruction.
		出来るだけはやくタンギングして左右の指をグラフィックな指示にしたがって動かす。音高は図の指示にしたがう。			tongue as fast as possible moving right and left fingers according to the illustrated instruction pitches accord approximately to the illustrated instruction.
		図のように歌口を唇に対し直角に構え記音の指孔で音をきぎむ			set the instrument to lips as below. "TKTK" is tonguing indication without utterance and fingering is the same as usual
	フェルマータ(小長)			short fermata	
	フェルマータ(中長)			medium fermata	
	フェルマータ(大長)			long fermata	

Figura 2A: HIROSE, Ryohei. Instruções para decifração da notação em *Meditation*. Fonte: Tóquio: Zen On, 1975.

*Ligaduras de pose ou art.*

103-1

MEDITATION for Alto recorde Solo  
「メディテーション」アルトリコーダーのための

I

広瀬量平  
RYOHEI HIROSE

The musical score is written on eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The second staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The third staff includes an *accel.* marking and a dashed line indicating a change in tempo. The fourth staff has a *tr.* marking under a slur. The fifth staff ends with a fermata and a triangle symbol. The sixth staff begins with a *p* marking and features a slur. The seventh staff has a circled measure with a '4' below it, a question mark above it, and a fingering '(0145)' with a *f* dynamic marking. The eighth staff continues the melodic line with a slur and a fermata.

© 1975 by ZEN-ON Music Co., Ltd.

Figura 2B: HIROSE, Ryohei. Trecho de *Meditation*. Fonte: Tóquio: Zen On, 1975.

2

(A) F.Z. = Flatterzunge (B)

(C)

(D)

音高は不確定  
indicates rhythm only not pitch

(E)

ほぼ図にしたがった音高を選ぶ  
pitches accord approximately to the illustrated instruction

(F)

(G)

閉管  
close all of the holes

(H)

任意の重音  
optional multiple-sound

(I) 音高は自由

indicates only rhythm, the player may select pitches.

頭部管をはずし、中部管の  
上部を尺八のように吹く

かざ息をいれて吹きながら、  
中部管をゆすって音をゆらす ※

(J)

横笛のようにかまえて第二孔を吹く  
音高は自由

②の各断片を奏者は自由に選ぶことができる  
各断片間の間隔も自由である  
同じ断片を二度以上選ぶことも出来る、しかし  
その時は省略や拡大など変奏を加えなければならない ※※

using the 2nd hole as a mouthpiece position  
the recorder, as if it were a flute.

3

※ remove the head joint and blow into the middle joint, in the same way as blowing across a bottle mouth to produce a sound.  
Add breathing noise and wave the instrument a little to produce an off key pitch.

※※ player can disturb this order (A)-(J) at his option and there are no instructions concerning  
the pause between any two phrases. Though it is possible to select the same phrase more  
than twice, then it must be ornamented division and expansion, etc.

Figura 2C: HIROSE, Ryohei: trecho de : Meditation. Tóquio: Zen On. 1975

Ao mesmo tempo, a partir dos anos 1960, novos estudos de musicologia histórica aliados à interpretação/performance musical possibilitaram uma maior abertura para questionamentos relacionados à metodologia, ao aprendizado/recepção do método e à posterior atuação dos intérpretes. O estudante e o intérprete de um instrumento “histórico”, já nas décadas de 1950 e 1960, ampliam o espectro puramente técnico do instrumento, formado pelo método conservatorial, para penetrar no âmbito da musicologia, a partir também de uma aproximação com tratados de época, afastando-se do método moderno. Isto virá a ser um passo importante para o intérprete, pois ele próprio irá dialogar com a musicologia, num caminho, agora, com duas vias. Não espera mais obedientemente a ordem vinda da musicologia, do método e da análise. O intérprete permite que o instrumento “fale” para ele (intérprete), e caminha para a contextualização de seu instrumento e da música feita para ele distribuindo o poder, antes detido exclusivamente pela musicologia, e agora dialogando com a musicologia. A própria musicologia, aplicada à performance, será um dos múltiplos estímulos utilizados pelo intérprete em performance.

No entanto, ocorre que o caminho mais simples a ser tomado por boa parte dos intérpretes de música antiga é o de prosseguir na tradição positivista, no sentido de uma visão “textocêntrica” herdada do romantismo, e que utiliza a ciência da música – a musicologia, como justificadora de uma interpretação “autêntica”, “fiel” aos textos musicais antigos.

Jean-Jacques Nattiez, ao considerar a tradição positivista como geradora do movimento da interpretação “historicamente orientada”, aponta para a armadilha montada pelas origens do movimento de música antiga que, com a prerrogativa da fidelidade ao texto e à obra, reforça a ideia romântica de interpretação fiel à “concepção do autor”:

[...] Isto pode ser reconstituído graças às pesquisas filológicas e históricas, ao esclarecimento biográfico, ao contexto artístico, filosófico, ideológico e ao espírito da época. Como escreveu Harnoncourt, em 1951, ‘uma interpretação só será fiel se traduzir a concepção do compositor no momento da composição’ (HARNONCOURT *apud* NATTIEZ, 1982, p. 15; 1990, p. 19). Nessa concepção, a pertinência situa-se do lado do poético. Foi a aquisição dos conhecimentos da musicologia histórica que engendrou a corrente “autenticista” de interpretação da música antiga, a ponto de se falar, às vezes, de ‘interpretações musicológicas’. (NATTIEZ, 2005, p. 147).

Com o “movimento” de música antiga estabelecido no pós-guerra e fixado como parte da prática musical dos palcos europeus e norte-americanos a partir da década de 50, o músico passa a vivenciar essas e outras várias contradições ao intencionar a interpretação de um texto musical histórico “fidedignamente”. Isto é: a partir de estudos de tratados e instrumentos de época, gerou-se também a ilusão, no músico e no público, de que se estaria a executar, a “representar” e a ouvir um texto musical, tal qual foi concebido em sua origem e criação:

A exatidão na performance histórica – significando ‘ser fiel à partitura’ e ‘deixando a música falar por si própria’ – tem sido uma noção que persiste. É comum considerar que o objetivo principal dos praticantes da música antiga para recriar as ‘intenções do compositor’ seja uma preocupação típica do século XX.<sup>29</sup> (FABIAN, 2001, p. 156, tradução minha).

As polêmicas e discussões sobre autenticidade e fidelidade ao autor e ao texto, aconteceram tanto no âmbito da musicologia, como no da própria performance. Primeiramente musicólogos (Th. Adorno; H. Heckmann, W. Fischer, G. von Dadelsen, dentre outros) e depois intérpretes (N. Harnoncourt), especialmente de língua alemã, questionaram o significado de “autenticidade”, conectando este significado à noção de “fidelidade à obra” (*Werktreue*), o que, segundo Fabian (2001) associa-se à “recriação da partitura numa maneira que reflete a intenção do compositor e a performance original da obra”.<sup>30</sup> Estes intérpretes e musicólogos consideraram “autenticidade como um conceito utópico”.<sup>31</sup> Essas considerações prosseguiram, atingindo a musicologia anglo-saxã (R. Taruskin; L. Dreyfus; P. Kivy), que também, a partir da década de 1980, amplia os debates e discussões críticas sobre o significado de “autenticidade” na interpretação do texto musical histórico. (FABIAN, 2001, p. 154).

---

<sup>29</sup>Do original: *Historical correctness in performance – meaning ‘being true to the score’ and ‘letting the music speak for it self’ – has been a persistent notion. It is customary to regard the flagship aim of early music practitioners to recreate the ‘composer’s intentions’ as a typical twentieth century preoccupation.*

<sup>30</sup>Do original: *The question of authenticity in performance is manifold. Most commonly [...]it is associated with ‘Werktreue’, with the recreation of a score in a manner reflecting the composer’s intentions and the work’s original performance.*

<sup>31</sup>Do original:[...] *regarded authenticity as an utopian concept [...]*

Essa tendência referente à autenticidade remete-nos ainda hoje à noção de interpretação “objetiva” e de interpretação “neutra”, como vimos nas declarações de Igor Stravinsky e de Arnold Schoenberg, no capítulo anterior.

Mesmo tendo aberto o debate para a questão da performance, a musicologia, ao persistir muitas vezes em seu “discurso parasitário” (NATTIEZ, 2005, pp. 6-8), adiciona, como que aproveitando o momento, um novo ingrediente ao seu controle sobre a interpretação e sobre o intérprete: o estudo da musicologia histórica atrelado aos conceitos de fidelidade e de autenticidade. A performance musical é agora também controlada pela musicologia histórica. Mais um ingrediente no “bolo” da performance da *compreensão*, da informação, da interpretação *neutra* ou *transparente*.

Sobre essa ilusão e sobre o estreitamento gerados pelo posicionamento “autenticista”, Jean-Jacques Nattiez comenta as considerações de Taruskin, que acrescenta ser impossível aceitar atualmente a posição historicista que visa descrever os fatos *wie es eigentlich gewesen ist* (como as coisas realmente se passaram) (NATTIEZ, 2005, p. 151). Mesmo antes da década de 1980, assim como o semiólogo e o musicólogo Nattiez e Taruskin, respectivamente, houve sempre aqueles que não se satisfaziam em acomodar-se naquilo que já era o previsto, e vejo que muitos músicos que trabalham e atuam com seus instrumentos dentro dos parâmetros “historicamente informados”, não se conformaram com o lugar destinado ao intérprete, de vassalo também da musicologia histórica.

Como vimos, o “movimento de música antiga” – Interpretação Historicamente Informada (HIP), foi uma corrente de interpretação que primeiro tentou um desvio do formato previsto para o intérprete, selado no romantismo, embora convergisse em muitos pontos para a ideia *stravinskyana* de interpretação neutra, objetiva, ao imaginar-se principalmente “autêntica” (FABIAN, 2001, p. 156). Mas acredito que foram os intérpretes de música antiga e não a musicologia histórica, dissociada da performance, que lançaram efetivamente o enfoque da realização da música numa dimensão performática, fato até então timidamente abordado, se não “escamoteado”, pelas áreas analíticas e musicológicas [partes 1.1 e 1.2].(cf. HAYNES, 2007, p. 203).

Frente aos demais instrumentos “históricos”, a flauta doce é um instrumento privilegiado, por poder contar com um repertório que perpassa séculos de história: Idade Média, Renascimento, Barroco e o repertório contemporâneo. As primeiras cinco décadas do século XX “inventariaram” os instrumentos históricos e o repertório para eles produzido, e, ao colocar a música do passado sobre o palco, lado a lado com a música composta na atualidade, instigou o próprio intérprete a escolher as ferramentas que lhe serviriam na interpretação. O músico foi incentivado a caminhar para a performance ao travar contato diretamente com os tratados antigos, que divergem muito, em seu *modus operandi*, da metodologia conservatorial (essa comparação entre o método formulado após o *Ancien Régime* e os tratados anteriores ao conservatório, foi abordada nas partes 1.1 e 1.2 deste trabalho). Nesse sentido, acredito que aí, principalmente, iniciou-se um processo que permitiu ao intérprete enxergar com maior distância e mais criticamente o método, aceitando, naturalmente, contingências ligadas à sua própria experiência com o instrumento musical, embora persistisse, e persista ainda hoje, paradoxalmente, uma postura extremamente voltada para o texto musical, desvinculada da performance e, sobretudo, desvinculada do intérprete, herdada da mentalidade do método (o que será comentado mais detalhadamente nas partes 2.2 e 2.3).

Como os demais músicos que trabalham com a música antiga, os intérpretes de flauta doce, através da prática da interpretação sobre o palco do seu vasto repertório histórico, deparam-se com o fenômeno de “deslocamento” e de “desterritorialização” da performance desse repertório. Junto à distância entre a escrita convencional, dita “moderna”, e as diversas escritas anteriores ao século XVII, o fenômeno de função que a música cumpria e o fenômeno de deslocamento e desterritorialização do espaço onde a música era realizada antes do século XVII, talvez sejam um dos principais fatores que conduziram os músicos a pensarem a interpretação de música e de instrumentos antigos não como um movimento em busca de uma autenticidade, mas sim como busca para a ênfase na interpretação que os direcionasse para a atualização daquele repertório, naquele momento e noutra cultura. No entanto, essa busca ainda separa interpretação do texto musical de performance e performance de performer, por acontecer imersa numa mentalidade

forjada na cultura cartesiana, justificada e legitimada pela musicologia e pelo pensamento analítico.

Considerando-se que somente a partir do século XVIII a música sobe ao palco e deixa de ser quase que exclusivamente funcional (cf. RAYNOR, 1981, p. 405), o intérprete atualmente lida com o componente importante da performance musical que é o de “adaptação” de toda uma imensa situação, a começar pela própria função do intérprete, que é a do deslocamento do espaço original para um outro espaço, o palco; a adaptação das funções dos repertórios específicos, para uma única função, a da performance desses repertórios que em sua maioria eram funcionais, para outra função: a de interpretação sobre o palco. O intérprete agora não será somente ouvido pelo público que irá dançar a música, por exemplo. Mas será ouvido, “visto”, “assistido” por um público que percebe a música sem o direcionamento direto da função à qual esta música esteve subordinada na época de sua criação, um público que se senta no espaço reservado à plateia e que não dançará a música diante do intérprete, que estará sobre o palco. O intérprete está sobre um plano diferenciado daquele que ocupava até então, isto é, como suporte de alguma função ritual, espiritual ou de diversão. Isso acabou gerando, a partir do século XVII e mais fortemente no século XIX, mudanças radicais também na escrita do repertório, que passa a ser direcionado para o palco. Juntamente à adaptação da função “para o palco”, outro ponto a ser considerado é que boa parte da música tocada até meados do século XVIII era música contemporânea, composta para aquele momento e para aquela função daquele momento, ou seja, não era tão presente essa nossa necessidade atual de interpretação e de audição de uma música do passado.

A Performance Historicamente Informada (HIP), sobretudo o músico que atua sob estes preceitos, lida hoje então, e somente, com ferramentas estritamente técnico-musicais estruturadas em sua formação (tratadas aqui nas partes 1.1 e 1.2), para a “adaptação” do espaço onde acontece a apresentação (sobre estas ferramentas e outras possibilidades que podem ser desenvolvidas pelo intérprete musical, considerarei mais adiante, neste e ao longo do último capítulo, que são a hipótese desta tese). Esse espaço foi deslocado no tempo para outro espaço/situação: para o palco de um teatro, nos séculos

XIX, XX e XXI, o que fez deslocar também a função dessa música. A “adaptação” à outra função do repertório (agora para um concerto) e do espaço começa a ressaltar que este novo espaço e esta nova função ainda estão vazios. Neste vazio, ressalto a dicotomia e mesmo a clivagem geradas pela formação profissional de um intérprete de flauta doce e de demais intérpretes que optaram por instrumentos históricos, após seu ressurgimento no século XX frente a essa nova situação gerada na história, pois entendo que neste vazio encontra-se a mentalidade que considera a performance como uma operação racional, intelectual e não uma operação perceptiva.

Esses instrumentos percorreram 800 anos de história musical, repertórios e posicionamentos estéticos diversos, mas não participam da música oficial dos movimentos estéticos do Classicismo e de todo o Romantismo (séc. XVII e XIX) e são, paradoxalmente “re-descobertos” por movimentos estéticos fermentados no próprio Romantismo. Repito que o espaço, a realização e a apresentação estavam fortemente ligados à função que a música cumpria, isto é, uma suíte de danças, no século XVI existia, enquanto tal, num salão de alguma corte, ou nalguma aldeia. Houve, a partir do final do século XIX, uma proliferação de palcos e salas de concertos, o que gerou posteriormente a transferência de função das obras ali então apresentadas, “re-descobertas” pelos compositores do Romantismo (Mendelssohn, Brahms, p. ex.), que “olharam” para a música do passado, colocando-as sobre o palco. A suíte de danças renascentistas sai do salão da corte e passa a ser apresentada sobre um palco, para uma audiência que não as dança, e sim as escuta; a canção de amigo sai das alcovas medievais e sobe ao palco – o trovador agora é um músico profissional, que cursou o conservatório, formatou-se nos moldes da grade curricular vigente e executa a canção para a donzela que, no caso, é um público especializado em ouvir música para uma orquestra sinfônica, para quem os palcos atuais, em sua maioria, foram projetados e construídos.

Além da questão do deslocamento de função e de espaço e de tempo, outra questão com a qual o intérprete de flauta doce (e sempre que me refiro ao “flautista doce”, incluo-me nessa categoria) da atualidade tem que se confrontar e para a qual a sua formação pouco poderá ajudá-lo, é a interpretação de um texto, de uma escritura musical

cuja notação pouco ou nada tem a ver com a notação convencional, sobre a qual ele próprio, intérprete, teve sua formação fundamentada. Por exemplo, se nos aproximarmos mais do texto musical medieval, concluiremos que o próprio texto de música na Idade Média vem carregado de flexibilidade, como nos diz Paul Zumthor (1993), tanto no tocante à interpretação da altura dos sons, quanto à duração dos sons, ao tempo. Se refletirmos um pouco ainda sobre nossa formação enquanto músicos do Ocidente (da Matriz ou da Colônia), perceberemos rapidamente que, ao sermos treinados através do método – ouvido e visão – dentro do mundo da música tonal, criamos para a interpretação sempre as expectativas geradas dentro desse próprio treinamento. Assim, se nosso treino foi realizado dentro do mundo tonal e do tempo gerado pela polifonia, pela heterofonia e pela tonalidade, faltam-nos meios para nos envolvermos com a realização de uma música que não pertence à nossa memória musical do mundo da tonalidade. E esses meios não são meramente a pesquisa racional e a decifração de signos antigos. Sobretudo, vejo atualmente surgir uma forte necessidade de ampliação de meios de percepção e de sensibilização que sirvam como guias do intérprete e da performance (questões que abordarei na última parte desta tese).

Especialmente no tocante à compreensão racional e à percepção do tempo musical, ao nos referirmos à música medieval dos séculos XII e XIII, principalmente, nossa formação mostra-se limitada, por ter sido estruturada primeiro numa métrica musical abstrata, criada em uma mentalidade aritmética, externa à métrica e à prosódia do texto, da palavra. Considero que todo o nosso treinamento perceptivo está fortemente atado a estruturas composicionais da música tonal escrita, dentro do rico universo da música do Renascimento, do Barroco e do Classicismo, períodos que serviram de molde para a “música estética”, romântica e, portanto, de nossa memória musical mais próxima.

Sirvo-me do trabalho da musicóloga e cantora Maya Suemy Lemos, *Do Tempo Analógico ao tempo abstrato: a musica mensurata e a construção da temporalidade moderna*(2005), onde afirma que o surgimento da escrita polifônica, da escrita da música *mensurata*, no século XIII, coincide com a divisão do tempo e do advento do relógio no Ocidente, como uma referência para ampliação da compreensão geral da transformação de

um fazer e de um pensar musicais opostos aos mesmos (fazer e pensar) onde nos encontramos submersos ainda hoje, derivados da *musica mensurata*:

Trata-se da “emergência de uma mentalidade aritmética”, de uma “invasão do número” (MURRAY *apud* LEMOS, 2005, p. 160), que afeta o mundo do mercado, sem dúvida, mas também a universidade. A música, disciplina prática por um lado, mas pertencente então ao *quadrivium* e, como tal, investida de um *status* de *scientia*, participa também desse movimento. Considerada expressão última do número, das relações numéricas (harmonia), mas, além disso, por sua natureza intrínseca, fenômeno necessariamente temporal, ela se encontra implicada em toda reflexão sobre o tempo e sua medida. De fato, há uma modernização do tempo na música dita mensurável e sistematizada através de um esforço prodigioso de abstração e objetivação do qual participam não apenas músicos, mas também teóricos ligados à universidade. O processo de transição da música não-mensurável à música mensurável é análogo, sob inúmeros pontos de vista, àquele que conduz do tempo medieval ao tempo moderno dos relógios mecânicos. Ele é, assim, revelador do movimento de ideias e de estruturas mentais de representação que leva à transformação da temporalidade. (LEMOS, 2005, p. 161).

Faço referência novamente a este artigo, para melhor compreender a diferença entre a percepção do tempo na música antes da notação *mensural* e depois da notação *mensural* (ver figuras 3A e 3B a seguir) e seu processo de transformação, que culmina na notação “moderna” (convencional):

Um sistema de notação da metade do século XII, [...] pode nos dar uma visão global do fluxo dos sons no tempo e da sincronia aproximada entre os sons de duas melodias, no caso de uma polifonia. Mas ele não nos informa nada sobre a duração de cada um dos sons, sobre as possíveis relações de tempo entre eles. Pois o ritmo do canto é ainda um reflexo da métrica e da prosódia do texto, tributário da fala e da declamação e, como tal, flexível, fluido e irregular. (LEMOS, 2005, p. 163).



Tanzende Juggleuse über einem in aquitanischen Neumen notierten Alleluia. Südfranzösische Handschrift des 11. Jahrhunderts.

**Figura 3A:** Jogral Dançante – sobre neuma da Aquitânia, *Alleluia* anotado no século XI, Manuscrito do Sul da França. Fonte: GÜLKE, 1998, p. 51.

M. Baude Cordier

Belle bonne sage plus sage que son  
 Le son d'une d'ouste nouuel  
 Et son mon  
 qui a vous se poeuvre  
 Encor Belle bonne  
 Oste Belle bonne  
 De respuer ce son ne force leuee se vous suppli ma  
 d'autre temps fille Belle bonne etc.  
 Il ne s'en vout car q'adonna ses mon m'ouste  
 c'est se fait q'Kua a son seule celle qui s'ame  
 mais que d'asun bonis appelle. Pleut  
 de haute par amors excellent  
 Belle bonne etc.

»Belle, bonne, sage«, von Baude Cordier,  
 französische Handschrift des späten 14. Jahrhunderts

Figura 3B: Belle, bonne, sage, de Baude Cordier. Fonte: Manuscrito francês do final do século XIV.

Para nos envolvermos um pouco mais a fundo com a música da Idade Média e sua interpretação, proponho, aqui, um exercício de compreensão da consciência do tempo na vida cotidiana urbana medieval. Ainda no mesmo artigo, Lemos (2005) relaciona os processos de transformação das noções do tempo, de analógico para abstrato, no mundo urbano medieval, aos processos de notação musical que surgiram lentamente na música ocidental, processos que caminharam para a criação da divisão, da partilha do tempo, através da criação do relógio e, na música, nos processos de criação da notação *mensural*, **embrião** da notação “moderna”.

[...] Esse novo tempo laicizado – tempo do trabalho [LE GOFF, 1977 *apud* LEMOS, 2005, p. 160] – se afirmará pouco a pouco, reflexo e expressão de uma nova sociedade e de uma nova economia que vem substituir uma economia medieval cadenciada pelos ritmos agrários, “isentos de pressa, sem preocupação com exatidão, sem imperativos de produtividade”, à imagem de uma sociedade ainda “sem grandes apetites, pouco exigente, pouco capaz de esforços quantitativos.” (LE GOFF, 1977, p.68 *apud* LEMOS, 2005, p. 160).

[...] Pois, até então, as horas civis correspondiam às horas canônicas dos ofícios litúrgicos, calculados de acordo com o ciclo solar (12 horas diurnas e 12 horas noturnas) e como tal desiguais, variando a estação do ano. O dia civil era cadenciado pela sinalização episódica dos ofícios litúrgicos [...]. A aparição do relógio mecânico conduzirá à substituição dessa temporalidade elástica por uma temporalidade regular, baseada em horas iguais, objetivando o tempo e trazendo a possibilidade de uma sincronização temporal rigorosa das ações humanas.

A nova contagem das horas, divorciada do ritmo natural do dia e da noite, se imporá paulatinamente, anunciando a modernidade. Sinalizadas uma a uma ao longo do dia, as horas iguais passarão a ritmar a existência nos centros urbanos em pleno desenvolvimento. Associadas a um novo tempo do trabalho, elas marcam, como dissemos, a transferência do poder da Igreja, como organizadora da vida civil, às autoridades laicas e à burguesia manufatureira. (LANDES, 1987 *apud* LEMOS, 2005, pp.125-126)

Os mesmos fatores que regem a transformação da temporalidade civil acionam também a transformação da temporalidade musical. Veremos que a música *mensurata*, expressão dessa transformação, é igualmente o resultado de um processo de racionalização do tempo; que este também passa a ser computado através de uma pulsação constante que obriga à substituição de uma rítmica antes flexível e irregular, permitindo conseqüentemente uma sincronização precisa dos eventos musicais; que a representação analógica do tempo musical também dará lugar a uma representação abstrata e numérica; e, finalmente, que essa transformação pode ser igualmente identificada a um processo de laicização da cultura urbana, materializada no abandono das leis divinas e naturais como organizadoras do tempo. (LE MOS, 2005, p.162)

Ao nos confrontarmos com a música do século XII, quando a percepção do tempo cronológico, partilhado e medido, misturava-se com o tempo não linear, regido pelo tempo único e próprio de cada indivíduo no mundo e na Natureza, surge naturalmente a necessidade de utilizarmos outros parâmetros para a apreensão e para a interpretação tanto do tempo musical, quanto da melodia e do texto, simbolizados na música medieval, que não sejam os mesmos fornecidos pela música tonal, por esta propor, sobretudo, uma métrica de pulso regular e pouco flexível, engendrada pelo movimento lógico e “verticalizado” da harmonia.

Nossas referências e memória musicais foram moldadas numa cultura da racionalidade, muito distantes da cultura e do momento medieval, o que fez que a nossa apreensão, a nossa compreensão e principalmente a nossa percepção e as nossas expectativas com relação às informações e signos contidos na escrita e na música da Idade Média, na “mensagem” medieval, operassem numa esfera que preenchesse a necessidade da razão, mas que escapa à percepção e à experiência de estruturas como as do tempo e da medida, contidas nesta mensagem. Nosso molde não se mostra suficiente, a meu ver, para a atualização, para o ato dessa música, no aqui e no agora. E neste confronto com a cultura medieval, pudemos caminhar para mais um desvio rumo à performance.

À estrutura “disciplinar”, a que nos submetemos ao longo de três séculos, escapa a percepção de um mundo no qual caminhavam em coexistência o tempo linear, cronológico, e o tempo não cronológico, não contado e nem dividido. Percebo que fomos perdendo, ao longo dos séculos, essa experiência do tempo não linear, a partir da própria cisão, ocorrida no mundo ocidental, entre as noções gregas do “cuidado de si” e do “conhece-te a ti mesmo” (FOUCAULT, 2006, pp. 4-7), gerada pela divisão que acontece entre a espiritualidade e a filosofia (FOUCAULT, 2006, p. 35) – divisão citada ao final da parte 1.2.1 –, muito antes mesmo da ocorrência do método cartesiano. De maneira bastante resumida, permito-me inserir aqui essas noções, estudadas pelo pensador Michel Foucault, que podem ilustrar este caminho que trilhamos cindidos em nosso perceber e em nosso pensar, quando nos confrontamos com a realização da música da Idade Média no contexto

atual. Anunciei na parte 1.2.1 superficialmente essas noções gregas do “cuidado de si” e do “conhece-te a ti mesmo”.

Para *percebermos* (insisto em percebermos) minimamente estas duas noções de tempo: linear e não linear, acredito não ser suficiente a compreensão convencional de história do tempo, partilha do tempo, advento do relógio, monodia, polifonia, *musica mensurata*. Principalmente no nosso caso, no caso da performance e do performer musical, creio ser importante percebermos, no desenrolar da história, o deslocamento do *sujeito* para o *cogito* (FOUCAULT, 2006), que, como entendo, também conduziu o sujeito para um *entendimento* do tempo fora de si mesmo retirando-o do contato e da percepção do fluir do tempo próprio e único de cada sujeito, tecido em urdimentos múltiplos, e a relação de seu tempo único com o tempo próprio do mundo. Há um sujeito agora apartado do mundo, invadido pela partilha do tempo cronológico, que sempre tem que ser alcançado e sempre está do lado de fora do tempo próprio do sujeito: um tempo *racionalizado*.

O movimento, ocorrido no mundo ocidental, de transferência do tempo não linear para o tempo cronológico partido, coincide, em meu entender, com a lenta transferência das noções gregas de “cuidado de si” (*epiméleia heautoû*) para a de “conhece-te a ti mesmo” (*gnôthi seautón*). Esta transferência de peso entre o “cuidado de si” e o “conhece-te a ti mesmo” pode ser entendida ao serem dimensionados os dois elementos, “sujeito” e “verdade”, não através de uma análise histórica habitual, como sustenta Foucault (2006), mas sim a partir de uma breve compreensão da noção do “cuidado de si”, que perdurou no pensamento grego até os primeiros séculos da era cristã, contrária à noção de “conhece-te a ti mesmo”:

[...] noção grega bastante complexa e rica, [...] e que perdurou longamente em toda a cultura grega: a de *epiméleia heautoû*, que os latinos traduziram, com toda aquela insipidez, é claro, tantas vezes denunciada ou pelo menos apontada, por algo assim como *cura de si*. *Epiméleia heautoû* é o cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo, etc. [...] escolher a noção de *epiméleia heautoû* para a qual a historiografia da filosofia, até o presente, não concede maior importância. [...] e desde muito tempo que a questão do sujeito (questão do conhecimento do sujeito, do conhecimento do sujeito por ele mesmo) foi originariamente colocada em uma fórmula totalmente diferente e em preceito totalmente outro: a famosa prescrição délfica do *gnôthi seautón* é sem dúvida, a fórmula fundadora da questão das relações entre sujeito e verdade. [...] questão

das relações entre a *epiméleia heautoû* (o cuidado de si) e o *gnôthi seautón* (o conhece-te a ti mesmo).

[...] sem dúvida, tal como foi formulado, de maneira tão ilustre e notória, gravado na pedra do templo, o *gnôthi seautón* não tinha, na origem, o valor que posteriormente lhe conferimos.

[...] Ora, quando surge este preceito délfico (*gnôthi seautón*), ele está, algumas vezes e de maneira muito significativa, acoplado, atrelado ao princípio do “cuida de ti mesmo”.

[...] Epicteto diz que o preceito *gnôthi seautón* foi inscrito no centro da comunidade humana.[...]

[...] ele foi inscrito, [...] mas com uma significação que certamente não era aquela do “conhece-te a ti mesmo” no sentido filosófico do termo. O que estava prescrito nesta fórmula não era o conhecimento de si, nem como fundamento da moral, nem como princípio de uma relação com os deuses. Algumas interpretações foram propostas. Há a velha interpretação de Roscher, de 1901, do *Philologus*, no qual lembra que, afinal todos os preceitos délficos endereçavam-se aos que vinham consultar o deus e deviam ser lidos como espécies de regras, recomendações rituais em relação ao próprio ato da consulta.

[...] Defrades (1954) propõe outra interpretação, mas que também ela, mostra, sugere que o *gnôthi seautón*, de modo algum é um princípio de conhecimento de si. Segundo Defrades, estes três preceitos délficos seriam imperativos gerais de prudência: “nada em demasia” na demanda, nas esperanças, nenhum excesso também na maneira de conduzir-se[...]; [...] e, quanto ao conhece-te a ti mesmo, seria o princípio [segundo o qual] é preciso continuamente lembrar-se de que, afinal, é-se somente um mortal e não um deus, devendo-se, pois, não contar demais com sua própria força nem afrontar-se com as potências que são as da divindade. (FOUCAULT, 2006, pp. 4-6).

Foucault traça este caminho para a racionalidade, não exclusivamente a partir de Descartes, tampouco a partir da ciência, mas de um longo e antigo processo de ruptura ocorrido lentamente entre religião e teologia:

Havia muito tempo já se iniciara o trabalho para desconectar o princípio de um acesso à verdade unicamente nos termos do sujeito cognoscente e, por outro lado, a necessidade espiritual de um trabalho do sujeito sobre si mesmo, transformando-se e esperando da verdade sua iluminação e sua transfiguração. Havia muito tempo que a dissociação começara a fazer-se e que um certo marco fora cravado entre estes dois elementos. E este marco, bem entendido, deve ser buscado... do lado da ciência? De modo algum. Deve-se buscá-lo do lado da teologia. A teologia (esta teologia que justamente, pode fundar-se em Aristóteles [...] e que, com Santo Tomás, a escolástica, etc., ocupará, na reflexão ocidental, o lugar que conhecemos), ao adotar como reflexão racional fundante, a partir do cristianismo, é claro, uma fé cuja vocação é universal, fundava, ao mesmo tempo, o princípio de um sujeito cognoscente em geral, sujeito cognoscente que encontrava em Deus, a um tempo, seu modelo, seu ponto de realização absoluto, seu mais alto grau de perfeição e, simultaneamente, seu Criador, assim como, por consequência, seu modelo. A correspondência entre um Deus que tudo conhece e

sujeitos capazes de conhecer, sob o amparo da fé é claro, constitui, sem dúvida um dos principais elementos que fazem [fizeram] com que o pensamento – ou as principais formas de reflexão – ocidental e, em particular, o pensamento filosófico se tenham desprendido, liberado, separado das condições de espiritualidade que os haviam acompanhado até então, e cuja formulação mais geral era o princípio da *epiméleia heautoû*. Creio ser preciso compreender bem o grande conflito que atravessou o cristianismo desde o fim do século V (incluindo Santo Agostinho, sem dúvida) até o século XVII. Durante estes doze séculos, o conflito não ocorria entre a espiritualidade e a ciência, mas entre a espiritualidade e a teologia. E a melhor prova de que não era entre a espiritualidade e a ciência está no florescimento de todas aquelas práticas do conhecimento espiritual, toda aquela ideia [...], segundo os quais não pode existir saber sem uma modificação profunda no ser do sujeito. (FOUCAULT, 2006, pp. 36-37).

Vejo também como fundamentais para os músicos que se dedicam à interpretação da música da Idade Média, mais especificamente, as concepções de Paul Zumthor, que justificam uma nova trajetória percorrida na interpretação de textos musicais desse período histórico, num caminho que enfoca a interpretação da música medieval como possibilidade de questionamento do método e da formação disciplinar conservatorial. Para tomar essas posições parto para as reflexões de Paul Zumthor, pelo fato de suas propostas [contidas em seus dois livros: *A Letra e a Voz*(1993) e *Performance, recepção, leitura* (2007)] permitirem uma aproximação da leitura da “poética” medieval e da “poética” oral com o ato/performance. Mesmo que Zumthor tenha trabalhado no âmbito de uma outra linguagem, que não a musical, a proximidade entre a poética medieval e a música é tão forte, já não próxima, mas tão misturada, que suas concepções quanto ao “ato de ler” a poesia medieval, servem muito bem para os músicos como possibilidade de novas ferramentas para o intérprete musical lidar com os deslocamentos e desterritorializações já aqui mencionados, abordagens que mostram caminhos perceptivos, não somente racionais, com uma maior penetração nesses textos.

Como dito anteriormente, os textos musicais da Idade Média possuem escritura permeável que podem levar o intérprete a tecer um diálogo quase que íntimo entre ele (intérprete) e o texto, o que faz gerar uma “leitura” musical dramaturgica – que Zumthor (1993) define como uma *teatralização do passado*– , onde o deslocamento da função, do local, da escrita e época originais, expostos acima, podem também ser interpretados e situados como ação cênica/ação musical:

[...] mas essas considerações concernem necessariamente, com nuances, a todos os tipos de performance. A ausência de signos rítmicos nos sistemas de notação musical dessa época [ao se referir à música medieval, anterior ao século XIII] poderia ser intencional e revelar a liberdade, deixada ao intérprete, de variar os efeitos vocais; cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz.[...] Musical, a voz poética emergia da onda indiferenciada dos ruídos e das palavras. **Ela criava o acontecimento** (grifo meu). Disso podemos estar certos, mesmo se nos escapam os contornos desse acontecimento... como nos foge a natureza exata dos instrumentos de música (de que maneira eram fabricados e a que tratamento eram previamente submetidos?) [...].

Toda voz emana de um corpo, e este, numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível. É por isso que, talvez, um valor central permaneça ligado a ela, durante esses séculos, no imaginário, na prática e na ética comuns. (ZUMTHOR, 1993, p. 240-241)

Zumthor (1993) acende um foco para os leitores do texto medieval e, conseqüentemente, para o intérprete da música medieval, para a performance, com uma nova paleta de matizes, uma caixa repleta de ferramentas, antes trancadas e inexploradas pelo músico, posicionando o intérprete/leitor/performador e o seu corpo (a voz), como os realizadores daquele texto – o corpo do performador/leitor naquele espaço e neste espaço, naquele tempo e neste tempo. Propõe um mergulho na “desterritorialização” e na “destemporalização” causadas pelo tempo cronológico, onde o corpo assumiria o papel da atualização, da interpretação e da leitura<sup>32</sup>.

Deste modo, a interpretação do repertório histórico, **em especial o da Idade Média**, levou o intérprete a perceber a necessidade de assumir posições diferentes diante de textos e de culturas tão antagônicas: o texto romântico para o qual foi direcionado nosso treinamento e o texto medieval, para o qual esse treinamento seria somente um primeiro passo em direção a um reconhecimento de área. Reconhece-se, a partir desse contato com a escritura musical medieval que seus textos possuem uma forma de escrita “aberta”, ou seja, onde nem tudo é detalhado por quem escreve; o texto escrito assume papel coadjuvante no momento de tornar real a mensagem: uma “partitura descritiva” – que descreve uma ação que pressupõe a interferência do intérprete – é música enquanto processo. Isso foi

---

<sup>32</sup>Ampliarei a questão da *corporalização* da performance em Zumthor mais adiante, nas partes 3.1, 3.2 e 3.3.

considerado oposto à “partitura prescritiva” – a partir do Romantismo – Sonatas de Beethoven – chegando às prescrições extremas do serialismo integral, quando a partitura prescreve uma ação como receita a ser seguida – Pierre Boulez: música enquanto produto. (COOK, 2006).

Tanto a música antiga quanto parte da música composta a partir da segunda metade do século XX, carregam um grande espaço para a improvisação. Em sua escrita, há um “lugar” para se pensar na performance, mas sobretudo, há um “lugar” para o performer se situar. Sabemos que, antes do Renascimento, mas mesmo dentro do sistema tonal, da Renascença, Barroco e parte do Classicismo, boa parte do processo de aprendizado do músico era estruturado na improvisação. Conhecemos muitas composições que, por vezes, eram registros de improvisações. A tradição mestre-aprendiz, o ensino e estudo “artesanal” de música, que chegou até nós através dos tratados, eram direcionados para que o aluno pudesse ser um improvisador autodidata, muito diferente da metodologia com bases engendradas na mentalidade romântica, que fixava fórmulas técnicas e analíticas a serem seguidas, onde a improvisação começou a ser vista com depreciação, a partir da ideia canônica de obra e da lenta penetração da interpretação canônica. Como já colocado anteriormente, compositores sempre foram performers/improvisadores, e muitas vezes construtores de seus instrumentos, educadores e tratadistas, até mesmo no Romantismo.

A escrita musical até o Classicismo, mesmo tendo caminhado, a partir do Barroco, para uma direção onde os limites e contornos eram dados pelo compositor, continha espaços entre o autor e o intérprete, onde o intérprete pôde colocar, por vezes, a sua experiência, muito também através da prática da improvisação.

Para nós, hoje, esse desvendar da improvisação, proposta pelo vasto repertório de diversos períodos históricos, foi também um elemento fundamental para tirar o intérprete do lugar reservado para ele na interpretação da compreensão, do entendimento, da neutralidade.

No texto medieval esse espaço para a improvisação é explícito, esperado e previsto, como também na música composta atualmente e na música tradicional, não registrada com escrita, transmitida oralmente. As técnicas improvisatórias variam de

período para período histórico, como de tradição para tradição. Mas é fato que a improvisação em música seja parte fundamental da realização musical, inclusive na música erudita do Ocidente.

Aos poucos os intérpretes de música antiga entenderam esses complexos sistemas improvisatórios, legitimando-se não somente como conhecedores do sistema, mas como parceiros do texto musical e do compositor desse texto, como performers.

Como disse anteriormente, também o confronto com algumas correntes de composição de “vanguarda” gerou no intérprete musical, em especial no intérprete de flauta doce, que pode lidar com estas duas culturas (Idade Média e contemporaneidade), experiências que recolocaram a performance como meio da operação do “performador”, na realização, no momento de tornar real e atual o fenômeno musical. O intérprete confronta-se, principalmente a partir das décadas de 1940-1950, com experiências extremas como as trazidas por John Cage (1912-1992). Para um ouvido estruturado na racionalidade da tonalidade, a experiência do *silêncio*, da *meditação* – especialmente nas músicas que trazem as aproximações do compositor com a cultura Zen budista: *Prelude for Meditation* [Prelúdio para Meditação] (1944), *Dream* [Sonho] (1948), *Ryoanji* (1985), *Two5* (1991) –, da não nomeação dos sons, a experiência com a não regularidade sonora do trânsito de Nova Iorque, todas propostas por Cage, empurraram o intérprete musical em direção à performance e à validação de si em diálogo com o compositor e o texto. A reabilitação do ato performático como elemento nodal da estrutura da composição da qual Cage foi um adepto pioneiro e exponencial ocorreu a despeito das muitas tendências herdeiras diretas da mentalidade romântica textocêntrica, que carregam os valores de música absoluta (*absolute music*) e de texto imutável, cuja elaboração de escrituras/notações assume um status que perpassa a própria música, o próprio som, e, naturalmente considera-se independente da performance, do intérprete e do próprio público, como, por exemplo, as composições de Milton Babbitt, como afirma Bruce Haynes:

A mais extrema manifestação de música absoluta foi a proposta surgida em 1958 num artigo intitulado “Quem se importa que você ouça?” de autoria do compositor Milton Babbitt. Babbitt comparou a composição moderna à matemática pura ou à física avançada, campos que poderiam somente ser entendidos por especialistas. Ele propôs que universidades e fundações

assumissem a tarefa de subvencionar a composição como uma espécie de “pesquisa pura” (e contra todas as disparidades, isso foi o que aconteceu). A implicação é que as composições musicais não são necessariamente intencionadas para serem ouvidas, certamente não pelo público em geral.<sup>33</sup> (HAYNES, 2007, p. 77, tradução minha).

Babbitt reforça os posicionamentos, também herdeiros do ideal romântico, inscritos nas declarações de Arnold Schoenberg e de Igor Stravinsky, imaginando o fenômeno da música separado do ato musical, ao contrário de demais compositores de seu tempo, como John Cage, que volto a citar, que, por exemplo, trabalhou numa longa parceria com o bailarino e coreógrafo Mercy Cunningham e com outros artistas. Ou Luciano Berio e tantos outros já citados.

A experiência do músico atuante com ambos os repertórios e com os instrumentos antigos levou-o à necessidade de descobrir, de adicionar e de perceber outras vias para enxergar a realização, a performatização dessas músicas. Isso contrastou, e contrasta ainda hoje, com os postulados estéticos idealizados desde o século XVI e fixados entre o século XIX e o XXI, que sustentam a obra como um produto acabado, restando ao intérprete a mera tarefa mecânica de traduzi-la da “melhor maneira possível”, obedecendo ao método e vestindo a fantasia de um veículo neutro, de um intérprete transparente, fiel ao texto, e “perfeitamente submisso” como ansiavam Stravinsky e, em 1810, E.T.A. Hoffmann. (HAYNES, 2007).

Retornando ao meu caminho com a flauta doce, no início dos anos 1980 deparei-me pela primeira vez com a escrita original do texto medieval, ao mesmo tempo em que comecei a me relacionar com o repertório contemporâneo dirigido ao meu instrumento. Vejo, hoje, que as diversas correntes musicais de composição rotuladas de maneira geral de música de “vanguarda”, que trabalham num âmbito composicional de estrutura *atonal*, conduziram-me, como intérprete musical, ao confronto com escrituras que pudessem me

---

<sup>33</sup>Do original: *The ultimate manifestation of Absolute music was the proposal that appeared in 1958 in an article called “Who cares if You Listen?” by the composer Milto Babbitt. Babbitt urged a situation in which artist-composers “would be free to pursue a private life of professional achievement, as opposed to a public life of unprofessional compromise and exhibitionism [...]” (BABBIT, 1958 apud HAYNES, 2007, p. 77) Babbitt compared modern composing to higher math or advanced physics, fields that could only be understood by specialists. He proposed that universities and foundations pick up the tab for supporting it as a kind of “pure research” (and against all odds, this is what has happened). The implication is that musical compositions are not necessarily meant to be listened to, certainly not by the general public.*

levar a um conceito ampliado da interpretação/performance do texto musical (escrito ou transmitido oralmente ou improvisado), permitindo muitas vezes a construção de uma *performance do fenômeno* musical que suplantasse a pura “representação” do texto (signo musical) aprisionada à notação musical convencional (“prescritiva”), e que me instigou, assim como instigou muitos outros músicos, a enfatizar o processo da performance como um processo perceptivo, num caminho que necessariamente trouxesse como eixo o intérprete, sua relação com o texto/autor e sua relação com o público.

Esse confronto com o texto da música da Idade Média e da música contemporânea fora do âmbito da tonalidade abriu o intérprete para inquietações sobre o signo musical e seu significado e tradução/interpretação. Nesse encontro entre intérprete e signo, os músicos, entre eles os intérpretes de flauta doce depararam-se com uma escrita de um texto cujo idioma lhes era totalmente desconhecido. O intérprete permitiu-se ser um estrangeiro perante seu próprio idioma. Vejo aqui o começo de um exercício fenomenológico perante a escritura musical, e o intérprete inicia um caminho, sem volta, de des-construção de sua própria memória musical, camada por camada. A escritura na música contemporânea, principalmente atonal, permitiu ao músico uma vivência direta e concreta com o material sonoro, despida de padrões culturais sedimentados entre os séculos XVII e XIX que intermedeiam os trajetos, abrindo o olhar e o ouvido do músico para aquilo que não está contido e nem escrito na própria notação musical convencional, mas, a partir de então, para aquilo que está nas entrelinhas de qualquer texto musical, seja este do século XXI, seja da Idade Média, seja originado na tradição oral.

A partir da década de 1960 o músico intérprete, o *performador*, aponta para si próprio caminhos que não aqueles oferecidos pela metodologia oficial da música ocidental.

Dou continuidade aqui, às reflexões sobre as experiências que surgiram com a Performance Historicamente Informada, em especial em meu caminho com a flauta doce.

Esses músicos, e entre eles incluo-me, traçaram caminhos “desviantes” dos propostos pela herança romântica. O que é fato hoje, é que esses “outros” parâmetros não poderiam ser unicamente aqueles fornecidos pela musicologia oficial, pelo método e pela estrutura de pensamento da música romântica, fundamentada na interpretação canônica e no

método oferecido amplamente nas melhores escolas e conservatórios de música, frutos de séculos de demarcação do território da “sociedade da disciplina” (FOUCAULT, 1997, p. 118), onde vejo que o método tornou-se um de seus agentes mais eficazes.

Como foi dito acima, a experiência e os parâmetros exigidos para a apreensão estrutural lógica da música do sistema tonal mostraram-se, ao longo dos séculos XX e XXI, insuficientes para o músico que lida com Idade Média e vanguarda. Isso ocorreu em grande parte também por múltiplas diferenças ligadas às questões técnicas e estruturais. O contato e a experiência com períodos históricos muito anteriores ao período romântico, como também com períodos posteriores, encaminhou-nos para um transbordamento sobre outros sistemas e “mentalidades”. Essa crise e essa ruptura mostram-se como reação contrária às várias ferramentas técnicas impostas pela formação, cristalizadas na racionalidade dissociada da experiência e do corpo, construídas, em diversos momentos da história, desde o “conhece-te a ti mesmo” até a “cultura cartesiana”. Os postulados técnicos são de maneira geral, ainda mesmo na Performance Historicamente Informada, admitidos como universais e inquestionáveis, duradouros, seguros, visando sobretudo resultados que preencham as expectativas do mercado acadêmico aliadas a expectativas da indústria cultural, da mesma maneira que o texto para o qual a técnica foi desenvolvida. É um repetir vicioso que ocorre no ideal romântico de fixação de interpretações canônicas, que bem servem ao poder vigente: o mercado cultural.

Os anos 1960 até 1990 foram de atividades intensas para os músicos da música antiga, também devido à formalização e à estabilização de cursos de bacharelado em instrumentos históricos em diversas universidades de música, principalmente em países europeus, a começar pela Holanda, seguida de Grã-Bretanha, Alemanha, Suíça, Áustria, França, Bélgica e Itália. Nos anos 1980 assistimos e participamos dos debates e discussões críticas sobre o significado de “autenticidade” na Performance Historicamente Informada (HIP), como já apontado. As polêmicas e discussões nasceram tanto no âmbito da musicologia, como no da performance histórica que lança mão da musicologia para a construção de seu conceito. (FABIAN, 2001, p. 156).

Assim, contrariamente a este modo de pensar da musicologia histórica (HAYNES, 2007), a partir também de meados dos anos 1980, os performers da música antiga têm a possibilidade de ampliação de sua gama de ferramentas dando um mergulho mais fundo no caminho da compreensão para uma interpretação da música antiga, em especial de textos mais próximos de sua memória musical, textos originados do Renascimento em diante.

Estudos musicológicos para a interpretação da música barroca principalmente, recuperam, melhor dizendo, re-descobrem a retórica como base e estrutura também do texto musical desde o Renascimento até o Classicismo. Essa busca dos intérpretes de parâmetros orientadores da performance recorre à compreensão do discurso musical, concluindo que todo texto desses períodos será estruturado na retórica:

A retórica foi para o músico da Renascença e do Barroco, aquilo que Windows é para o computador; retórica foi o seu sistema operacional, a fonte de suas suposições sobre o que a música era e o que era suposto alcançar.<sup>34</sup> (HAYNES, 2007, p. 166, tradução minha).

Desde a Renascença até meados do Classicismo, como nas outras artes, a partir da arte do discurso, a composição do discurso musical baseia-se, em sua construção e performance, nos princípios concebidos na Grécia antiga, formalizados sobretudo por Aristóteles. Esses princípios do discurso mantêm sua continuidade através de Cícero (106 a.C.-43 a.C) e Quintiliano (35 d.C.-95 d.C.).

Os músicos que trabalham com música antiga, ao terem acesso aos tratados antigos do Renascimento ao Classicismo, como aqueles publicados por Thomas Morley (1595) “O Primeiro Livro de Canções” (*The First Booke of Canzonets*); Francesco Geminiani (1751) “A Arte de tocar no violino” (*The Art of Playing on the Violine*); Johann Joachim Quantz (1752) “Ensaio de um Método para tocar a flauta transversal” (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu Spielen*); Johann Mattheson (1739) “O Mestre de Capela Completo” (*Der Vollkommene Capellmeister*), dentre muitos outros, entram em contato com questões ligadas diretamente à performance, adormecidas até então e

---

<sup>34</sup>Do original: *What Windows is to computers, Rhetoric was to Baroque and Renaissance musicians; it was their operating system, the source of their assumptions about what music was and what it was supposed to accomplish.*

preteridas pelo método romântico da música canônica. Do mesmo modo que o confronto com a notação musical da Idade Média, ou com a notação de um tempo irregular, as questões ligadas à retórica, questões essas agora novas para os intérpretes, mostram uma música estruturada como um discurso, desde sua criação até sua expressão, sendo que o discurso retórico, musical ou não, tem na persuasão do público seu objetivo final.

Aristóteles define o retor como alguém que sempre é capaz de enxergar o que é persuasivo (*Topics* VI.12, 149b25 apud RAPP: 2010). Correspondentemente, a retórica é definida como a habilidade de enxergar o que é possivelmente persuasivo em cada caso (RHET, I.2, 1355b26f).<sup>35</sup> (RAPP, 2010, s/p, tradução minha).

Já se adaptando à música, ao discurso musical, a estrutura retórica desse “discurso musical” será dividida e descrita da seguinte forma, segundo Bruce Haynes:

Enxergando do ponto de vista do performer, minha leitura de Cícero e Quintiliano iria organizar as cinco divisões [do discurso] da seguinte forma:

1. *Inventio* (invenção): inspirações e “invenções” na forma de figuras e gestos; a essência de uma peça
2. *Dispositio* (arranjo; sintaxe): organização das invenções em uma composição
3. *Elocutio* (técnica; estilo): precisão; acuidade; estar junto e afinado; projetando estilo
4. *Memória* (memória; saindo da página [do texto escrito]): ornamentações e *passaggi*, elementos improvisatórios
5. *Pronunciatio/Actio*: (efetivação; performance em movimento; entrega): declamação; *Vortrag* [apresentação]; eloquência (p. ex.: afetação da mente e do coração do ouvinte)<sup>36</sup>. (HAYNES, 2007, pp. 166-167, tradução minha).

---

<sup>35</sup>Do original: Aristotle defines the rhetorician as someone who is always able to see what is persuasive (*Topics* VI.12, 149b25). Correspondingly, rhetoric is defined as the ability to see what is possibly persuasive in every given case (Rhet. I.2, 1355b26f.).

<sup>36</sup>Do original: Looked at from the performer's angle, my reading of Cicero and Quintilian would organize the five divisions like this:

1. *Inventio* (invention): inspirations and “inventions” in the form of figures and gestures; the essence of a piece
2. *Dispositio* (arrangement; syntax): organizing inventions into a composition
3. *Elocutio* (technique; style): precision, accuracy; being together and in tune; projecting style
4. *Memoria* (memory; getting off the page): gracing and *passaggi*, improvisatory elements
5. *Pronunciatio/Actio* (effective, moving performance; delivery): declamation; *Vortrag*; eloquence (i.e., affecting the mind and heart of the listener)

O contato com a música e com os tratados do Renascimento ao Classicismo, a apresentação desses cinco cânones ou “momentos” de uma das três artes liberais (*Trivium*), a retórica clássica, que é a arte da persuasão, fazem aflorar (o contato, a apresentação e a retórica) e reviver em muitos performers da atualidade a possibilidade da performance, antes abafada pelo canonicismo, pela ideia da interpretação neutra e objetiva e “sequestrada” pela ciência da música. Aquele performer que anseia a performance depara-se com uma das divisões principais entre as cinco propostas por Cícero e seguidas pela arte da música: *Pronunciatio* ou *Actio*, a “entrega” do discurso, da mensagem para o ouvinte.

Entretanto, dos anos 1990 em diante, a performance da música antiga, em especial da música do Barroco e do Classicismo, irá voltar-se para a informação sobre retórica e para a compreensão do discurso musical, sobretudo aprofundando-se no significado dos três primeiros cânones da retórica, do discurso: *Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio*, os quais pertencem a uma esfera da estrutura da composição, do texto. Os itens ligados à expressão, à performance do discurso, *Memoria* e *Pronunciatio/Actio* são ainda pouco estudados, a partir do orador/performador.

Apesar de “a entrega da mensagem, [*Pronunciatio/Actio*], ser considerada pelo contemporâneo de Aristóteles, Demóstenes, como uma das principais divisões da retórica, e, geralmente tida como a mais importante delas” (TARLING, 2004, p. 99), quando *Actio* é abordada hoje, será, na maioria das vezes, numa esfera de regulação minuciosamente técnica da performance ligada à estrutura de composição do texto musical, dirigida aos elementos que causam o entretenimento do público:

Como vimos, as propostas principais do discursar são para entreter e para mover o público. Fazendo uso de dinâmicas, tons diferentes de vozes e falando claramente com articulação apropriada e entendimento, o orador pode manter a atenção do público e afetar as emoções deste, em qualquer caminho que ele favorecer. Esta habilidade era conhecida na França do século XVII como *declamação*, e foi definida por Rousseau como a arte de inflexão da melodia com o ritmo e ‘l’Accent grammatical & l’Accent oratoire’, desse modo incluindo tudo aquilo que um orador faz ou necessita fazer para entregar sua mensagem efetivamente.(ROUSSEAU, 1768*apud* TARLING, 2004, p. 99, trad. minha)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup>Do original: *As we have seen, the main purposes of speaking are to entertain and move the audience. By using a variety of dynamics, different tones of voice and speaking clearly with appropriate articulation and understanding, the orator can*

Elementos técnicos como a ênfase e a articulação, fundamentais na entrega da mensagem, serão contemplados nos tratados, como por exemplo, a ênfase nas dissonâncias, através da articulação, para “excitar as diferentes paixões [afetos]”. (QUANTZ, 1752 *apud* TARLING, 2004, p. 121, tradução minha). Tarling ainda cita as leis do gesto na *Actio*, a qual Quintiliano denomina de *chironomia*. O músico tratadista Mattheson escreveu que:

[...] ‘chironomia’ tem uma força maior que todas as palavras e que ‘sem ela o grande orador não é nada’. (MATTHESON, 1739 *apud* TARLING, 2004, p. 130, tradução minha).

A regulação da voz do orador, do rosto e do gesto era vista como parte da entrega [...] O orador deveria evitar excesso, mantendo movimentos repentinos sob controle, mas ainda refletindo a emoção prevalecente.<sup>38</sup> (TARLING, 2004, p. 130).

Sabemos da existência da “chironomia”, mas hoje não pesquisamos a “chironomia” a partir dos nossos corpos. Supomos movimentos a partir da codificação da dança barroca, herdeiros que somos do pensamento de uma performance anulada por uma soberania do autor e de seu texto. Seguimos as instruções dos autores dos tratados como métodos, para “manter movimentos repentinos sob controle”, sem sabermos ao certo o que significavam esses movimentos repentinos e sem nos perguntarmos a partir de que corpos esses movimentos surgiriam. Seguimos hoje um caminho comum onde enxergamos texto e autor na leitura retórica, e não a performance e o performer em *Actio* – atualização.

Todos cinco elementos tradicionais do “processo de criação” no pensamento retórico são de interesse dos performers. Músicos discutiram, durante séculos, como aplicar estes elementos à música, e estudos mais recentes têm a tendência de enxergar esses elementos do ponto de vista dos compositores (sem dúvida uma via herdada do Romantismo).<sup>39</sup> (HAYNES, 2007, p. 166, tradução minha).

O comentário de Haynes ajuda-nos a compreender que atualmente, mesmo que se caminhe através de estudos sobre retórica em direção à performance, pouco ou nada se

---

*hold the attention of the audience and affect their emotions in whatever way he pleases. This skill was known in seventeenth-century France as declamation, and was defined by Rousseau as the art of inflecting the melody with rhythm and ‘l’ Accent grammatical & l’Accent oratoire’, thereby including everything that an orator does or needs to do to deliver his message effectively. (ROUSSEAU: 1768).*

<sup>38</sup>Do original: ‘chironomy has greater force than all words’ and without it the greatest orator is nothing’.

<sup>39</sup>Do original: *All five traditional elements of the ‘processes of creation’ in Rhetorical thinking are of interest to performers. Musicians have been discussing how to apply these elements to music for centuries, and most recent studies tend to look at them from the point of view of composers (a bias inherited from Romanticism, no doubt).*

estuda sobre o primeiro dos três pilares da retórica clássica: o orador. Esse primeiro pilar, na própria retórica, é seguido na ordem, por: 2) o conteúdo do discurso; 3) o ouvinte para quem o discurso é endereçado. Insistimos ainda unicamente na análise do conteúdo do discurso enquanto verdade.

A Performance Historicamente Informada já é fato hoje. Já estamos nela. Não é mais um movimento, uma luta, já não é mais desvio. Já foi “apropriada” pelos mercados fonográfico e acadêmico, pela indústria cultural, o que justifica o fato de que a denominação tenha migrado, a partir dos anos 1990, de “movimento de música antiga”, para “Performance Historicamente Informada”. O próprio termo, cunhado há aproximadamente dez anos destaca os dois novos âmbitos apontados pela performance da música antiga:

- 1) Fala-se, discute-se sobre “performance” em música. Escreve-se mais sobre performance do que o esperado pelas interpretações canônicas de determinado cânone musical, o que, em si, já é muito positivo e detonador de processos imprevisíveis;
- 2) A regulação da performance dá-se explicitamente – como o nome já mostra: *Historically Informed Performance* (Interpretação Historicamente Informada) – através da informação, portanto da musicologia, da ciência, da racionalidade, do volume de informação – haja vista o exemplo dos estudos sobre retórica.

Na qualidade de performers, esses dois pontos podem nos ajudar a caminharmos em direção a um reposicionamento dessa hierarquia fixada no Romantismo, mas que, paradoxalmente, persiste ainda hoje.

Digo isto porque o primeiro ponto, a apresentação de questões sobre performance, já significou um grande avanço contrário à formação para uma interpretação “objetiva”, “neutra”, logo, a ilusão romântica de que poderia não haver performance na interpretação musical. Foi uma recuperação da performance, o que fez valer novamente o dito:

*Executio Anima Compositionis* (A performance é o princípio vital da composição)<sup>40</sup> Título contido na ilustração em metal de G. F. Schmidt, que finaliza o livro de Quantz (QUANTZ, 1985, p. 343 *apud* HAYNES, 2007, p. 165, tradução minha).

Entretanto essa própria epígrafe, cunhada no tratado barroco de J. J. Quantz, já traz seu foco na composição. Um paradoxo.

E quanto ao segundo ponto, a partir da terminologia Performance Historicamente Informada, querer mostrar que se mantém, apesar de tudo, uma ênfase na “performance da compreensão”, da racionalidade, da aquisição/consumo de informação e da regulação da musicologia sobre a performance. Não podemos deixar de considerar que essa insistente regulação da musicologia gerou naturalmente uma forte crítica contrária à musicologia pura e uma reação contra o poder da ciência da música e contra sua ferramenta, que é o método. Essa reação pôde fazer o performer caminhar em busca de um lugar seu, enquanto performer, na performance. É o que noto ser muito interessante nesse caminho que o performer está a trilhar, mesmo que como reação à musicologia e à análise, é que ele não desqualifica essas ciências. É comum vermos o performer, hoje, de mãos dadas com essas duas ciências. No entanto, a partir do seu lugar na performance, coloca a musicologia, a teoria da música e a análise, em seus devidos lugares: dentro e fora da performance. Ferramentas.

Gostaria de retornar aqui à flauta doce para a qual esses anos desde a segunda metade do século XX foram especiais. Juntamente com a pesquisa e exploração do repertório histórico, nunca se compôs tanto para esse instrumento, o que permitiu que a flauta doce “alcançasse reconhecimento nos círculos musicais (além do barroco) como um instrumento contemporâneo de sopro como lhe seria de direito”(VAN HAUWE, 1992, p. 7). Ambos os ocorridos, aliados à ampliação do espaço da música antiga junto à indústria fonográfica e ao mercado da música de concerto – os dois hoje em declínio vertiginoso – foram fatores que auxiliaram na ampliação da formação dos performers de flauta doce, criando raízes que se espalharam com inúmeras possibilidades para as questões

---

<sup>40</sup>Do original: *Executio Anima Compositionis (Performance is the vital principle in composing) (Motto in the scroll of G. F. Schmidt's engraving that closes Quantz's book)*.

interpretativas, além daquelas estabelecidas pelo método oficial positivista, ainda, paradoxalmente, em pleno vigor hoje e da consequente formação “autenticista”.

A partir de questões técnicas para interpretação do repertório histórico e do repertório contemporâneo para flauta doce, performers desse instrumento como Frans Brüggen, Walter van Hauwe, Kees Boeke e Pierre Hamon aprofundaram a pesquisa dessas condições técnicas demandadas do próprio confronto com o instrumento, abrindo um possível leque de caminhos junto ao músico-aprendiz para que ele extrapolasse o simples viés da informação na interpretação historicamente informada. Esses músicos partiram da atualização do fazer musical sinalizada pelo próprio instrumento, e não puramente por um conceito historicista “idealizado” na autenticidade e fidelidade.

Propostas como as do flautista performer e educador Walter van Hauwe, como confirma a introdução do terceiro volume do seu livro *The Modern Recorder Player*, v.3[O Moderno Tocador de Flauta Doce, v. 3](1992), podem ilustrar como os performers, no final do século XX, buscaram parâmetros que fossem embasados a partir de um caminho mais aprofundado sobre diversos pontos negligenciados pela rigidez da formação conservatorial do método e pela ênfase historicista da musicologia e, por conseguinte, questionamentos estes que puderam, de alguma maneira, inserir o intérprete no mundo, definir seus papéis, e suas funções no aqui-agora da materialização da música, voltando o músico para um intenso diálogo com seu instrumento musical:

Nós, intérpretes de flauta doce, hoje em dia, gostamos de nos enxergar a nós mesmos como muito familiarizados com a música barroca e pretendemos entender todos os *ins* e *outs*, que dizem respeito a ela, enquanto, ao mesmo tempo mostramos um baixo interesse envergonhado para com os tipos de música que são realmente de nossa própria época. Mas quão bom é o nosso entendimento de música barroca realmente?

- Quão bem entendemos os princípios de retórica, que são a raiz de boa parte da música barroca? É bem difícil encontrar informação propriamente sobre este assunto, que era considerado de vital importância no período barroco.
- Quão bem entendemos realmente a música barroca para a dança? Sentimos, realmente, em nossos ossos as diferenças entre os vários tipos, os quais eram interpretados (tocados) e apreciados ao redor de toda a Europa, da mesma maneira que sentimos as formas de dança de nosso próprio século?

- Como podemos estar seguros que experimentamos e respondemos aos variados sistemas de afinação, modos, tempi, timbres instrumentais, etc., da mesma maneira que as pessoas o faziam no período barroco? <sup>41</sup>(VAN HAUWE, 1992, p. 6, tradução minha).

No meu entender, esses questionamentos caminham para um afrouxamento dos limites que nós próprios nos impusemos ao nos deixarmos moldar pela mentalidade de acomodamento do método. Essas e outras questões, que levantarei no capítulo seguinte, partem de um retorno ao diálogo experimental, artesanal, existente na relação músico-instrumento. Esse diálogo era anulado nas instruções contidas da mentalidade metodológica. Seguiu-se as instruções, cumpria-se com as lições.

O encontro de muitos flautistas doce, e o meu próprio, com essa escritura musical da Idade Média, e também com o seu oposto no tempo, com a escritura musical atonal, e com um crescente diálogo com o instrumento, gerou, a partir da década de 1970, reflexões que permitiram ao performer desviar sua concepção e seu posicionamento como intérprete. A musicologia não previu, então, a performance, sendo assim, não calculou a situação – o lugar, o espaço da performance; esqueceu-se de calcular a atualização, o momento, o tempo onde a performance se dá. Assim não oferece ao performer aquilo que consideraria da maior importância: ferramentas para esta atualização da performance – a música enquanto ato. A musicologia explica, com palavras, um fenômeno que não é verbal; explica a história, sem investigar a memória e a ausência da memória. Esquece-se do plano perceptivo da arte. Esquece-se que a materialização da música no espaço e no tempo reais dá-se através do **corpo-em-vida** do performer para outros corpos-em-vida. E é, através da percepção deste seu corpo-em-vida, atado à memória, à experiência e à vivência, que a performance musical desse corpo vibrante para outros corpos vibrantes, desde o corpo do

---

<sup>41</sup>Do original: *We recorder players like to see ourselves today as very familiar with baroque music and pretend to understand all the ins and outs of it, while at the same time we show a shamefully low interest in the kinds of music which are really of our own time. But how good is our understanding of baroque music really?*

- *How well do we really understand the principles of rhetoric that are at the root of so much baroque music? It is actually quite difficult to find information on this subject, which was considered of vital importance in the baroque period.*
- *How well do we really understand baroque dance music? Do we really feel in our bones the differences between the various types, which were performed and enjoyed all over Europe, in anything like the same way we feel dance forms of our own century?*
- *How can we be sure that we experience and respond to the various tuning systems, modes, tempi, instrumental timbres, etc., in the same way that people did in the baroque period?*

instrumento musical ao corpo das pessoas que o assistem, faculta a apreensão, a incorporação das variações entre as múltiplas funções assumidas historicamente pela música, re-posicionadas sobre o palco. Variações entre o sagrado e o profano, entre a memória pessoal e particular, não linear e a histórica. Variações que se entrecruzam através de macro e micro-percepções.

Esse posicionamento “desviador” dentro da performance musical acontece como eco e reflexo de conceitos tecidos não somente pela musicologia histórica e pelo repertório. Acredito que vivenciamos uma situação de ruptura e de crise para caminharmos ao encontro de uma *ressignificação* do mundo (DAWSEY, 2005, p. 165). A insatisfação quanto ao isolamento do músico perante a própria linguagem musical, gerada por mudanças radicais que ocorreram no pós-guerra, foi contagiante. Mesmo que estivéssemos “lacrados” numa caixa de aço, ouviríamos os sussurros da sociedade; e mesmo se fôssemos surdos nossos pensamentos iriam nos incomodar, e dentro daquela caixa de aço, trancafiados, nossos corpos não iriam aguentar aquele estado de inércia e imobilidade físico-mental. Ao me deparar constantemente com os comentários de Schoenberg, ou de Stravinsky sobre a inutilidade e sobre uma imperativa neutralidade do intérprete musical, ao lidar com a regulação da musicologia histórica e seu conceito de autenticidade, e, ao mesmo tempo, ao “tocar” (com as mãos, com a boca, com o sopro: com o corpo) a música oferecida por Hirose, Ishii, ou outra anônima, contida no *Squarcialupi Codex*, do século XIV, é aí que percebo que estou no mundo. E neste mundo onde estou, se me deixasse petrificar nessa “zona de conforto” ditada pela ciência e sua racionalidade isolada, caminharia em direção à morte da própria cultura, da comunicação e das relações. Os autores estão aqui para caminhar conosco e nos instigar, atizar. Mesmo Stravinsky, mesmo que ele não o quisesse. Quanta coisa acontece a cada audição da *Sagração*! Mesmo Schoenberg. Desde minha adolescência, sou renovadamente afetada pelo *Pierrot Lunaire*. Eles são nossos companheiros, autor e obra. Eles não o queriam ser, mas os tornamos nossos companheiros. Eles ajudam o intérprete e o público a se desviarem desse conforto, da previsibilidade.

## 2.2 ATENÇÃO: REVELAÇÃO DE UM CORPO PRÓPRIO – COM OS PRÓPRIOS PÉS

*Nosso professor percorreu o caminho antes de nós, e vemos suas pegadas no pó da estrada.*(OIDA, 2001, p.173)

Há pouco tempo me propus um exercício de recordação daquele que seria o primeiro momento em que me vi diante da necessidade real de voltar-me para um caminho diferente daquele predestinado pela minha formação de performer musical – o caminho da performance da *compreensão/informação* e da *neutralidade*. É natural que “um” momento seja estruturado de infinitos outros momentos e experiências e “este” momento que vasculhei na minha memória veio, é certo, acompanhado de experiências e anseios subjetivos, nos caminhos até então traçados por mim, compondo uma inquietação, senão busca, pessoal.

Cheguei ao segundo dia de aula aberta ao público numa oficina ministrada pelo flautista Kees Boeke, promovida em 1985 pela hoje denominada Universität für Musik, Wien, na época Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, onde era aluna regular de flauta doce, do flautista Hans-Maria Kneihls. Apresentei para Kees Boeke três exercícios compostos em 1977 por ele – *Three Exercises for alto recorder* (Três Exercícios para Flauta Doce Contralto). Antes dessa oficina, estudei longo de quase um ano essas sete páginas de exercícios atonais para a mão direita, para a mão esquerda e para ambas as mãos.

Por ter superado o medo de me apresentar em público, que havia adquirido ao longo dos anos, e ter lidado com as consequências deste medo – desenvolvi uma doença denominada *colite* – significa hoje, fazendo esta retrospectiva, que nesses *Three Exercises for alto recorder* havia alguma indicação para que eu fosse, na época, ao encontro do preenchimento desses anseios próprios, mesmo que inconscientes.

Naquele dia, ao longo de minha exposição do primeiro exercício, apresentei algumas dificuldades de digitação de passagens. E desse dia em diante comecei um novo processo. Relato, então, como transcorreu a oficina e como estruturei meu caminho a partir

dessa e de demais experiências adquiridas por escolhas que fiz ao longo de minha jornada subjetiva com a performance musical.

Depois de me agradecer por ter escolhido uma composição sua para exposição em público, Kees Boeke sugeriu como que um jogo para adentrar no núcleo das dificuldades com digitação. Este núcleo considerava ser a **concentração**. Não se desviando daqueles três exercícios, propunha que a concentração, ou atenção naquilo que estava fazendo naquele momento exato, requeria que eu estivesse ali, plena, sem nenhum pensamento em minha mente, atenta exclusivamente para a passagem musical escolhida e para eventuais comandos determinados por mim mentalmente. Para isso propunha, de início, que trabalhasse a concentração com essas passagens repetidamente. Entretanto apresentou um forte diferencial de enfoque na repetição (no caso, na repetição dos movimentos dos dedos na determinada passagem musical). O diferencial apresentado por ele na repetição foi o direcionamento da atenção a cada repetição. Cada passagem poderia ser repetida somente oito vezes e eu deveria saber, a todo o momento, se estava na quinta, na quarta ou na oitava vez da repetição (p. ex.). Se, ao me perguntar internamente onde estava, em qual número, e não mais soubesse “em qual lugar me encontrava na contagem”, se na terceira, ou na quinta repetição da passagem, deveria re-iniciar o jogo. E, o fato de não saber em qual momento estava na repetição da passagem demonstrava que minha atenção não estava ali, naquele momento. Demonstrava que não estava concentrada. Assim Kees Boeke sugeria que um primeiro passo para observar minha atenção era de observar, enquanto tocava, o fluxo e a quantidade de pensamentos que se passavam em minha mente ao longo da repetição daquela passagem, o que demonstrava que a atenção sobre o que estava tocando, no momento de tocar, era frágil e inexistente.

Outro componente que fazia parte desse jogo proposto por Kees Boeke, para gerar concentração na performance, era que, ao repetir as oito vezes a determinada passagem, até oito sons (não mais que oito), era importante que se fizesse a repetição sem acelerar nem retardar o tempo. Não ir em direção a algo, correndo para alcançar. Kees Boeke sustentou que a oscilação do tempo lento para o rápido ou do rápido para o lento, bastante característicos da música tonal ocidental, são componentes de envolvimento

emocional que podem nos retirar da concentração. O deslocamento da tônica (nota fundamental de determinada tonalidade) e o desejo de retorno a ela podem contribuir para o desligamento da concentração. Por isso também aqueles três exercícios eram compostos sobre um campo atonal. O fato de serem compostos em campo atonal vem abrir a possibilidade para o performer de ruptura com a “facilidade” que está aí, na tonalidade, sedimentada e fixa em nossa memória cotidiana e automatizada da música.

Apresentados esses componentes básicos para a investigação em determinadas passagens, primeiramente, portanto, escolher a passagem (de dois até oito sons) e repeti-la oito vezes, sem acelerar ou retardar o tempo, propunha um próximo passo que seria o seguinte: assim que a passagem escolhida estivesse fluindo sob estes requisitos, o flautista deveria mudar o seu foco da atenção para, por exemplo, articulação da língua (de primeiro, se consoante D ou se T; ou se legato); ou para a relação língua/fluxo respiratório; ou para o posicionamento das mãos ao digitar... E ir sempre repetindo aquela ou outra passagem, alterando o foco da atenção.

Kees afirmava que o foco na atenção, de certo modo, conduzia a uma presença momentânea, e não a um mero automatismo do gesto dos dedos, ou do movimento da articulação da língua para as principais consoantes de articulação do som na flauta doce: T – D. A repetição não direcionada, mecânica, com os pensamentos pulando de foco em foco, em espaços de microssegundos, deixava toda a performance comprometida.

No prefácio desse seu livro *Three Exercises for Alto Recorder* [Três Exercícios para Flauta Doce Contralto] (1977), Kees Boeke afirma:

Esses três exercícios nasceram da lacuna na literatura da flauta doce referente ao material para lidar com o problema digitação-técnica, típico de nosso instrumento. Minha intenção é de concentrar o maior número possível de digitações específicas em cada exercício, sem me preocupar muito em ser musicalmente interessante, já que sinto que a técnica tem um fascínio por si só. Portanto você pode considerar cada compasso único ou grupos de compassos igualmente úteis como um exercício em si mesmo. Tocados em sua integridade, de qualquer forma, eles são válidos como um teste para a concentração prolongada e o mero condicionamento físico.

[...] Nenhum signo de “interpretação” foi adicionado, desde que considero estes exercícios como “material bruto”. Você pode fazer o que pensar ser útil: adicionar ligaduras, mudar o ritmo, adicionar pausas, etc. O símbolo de repetição

no final dos números I e II é, naturalmente, opcional (*memento mori*).<sup>42</sup> (BOEKE, 1977, Introdução, tradução minha).

Precisei de dois anos para direcionar particularmente suas propostas daquela segunda aula da oficina em Viena e de outras aulas que tive a oportunidade de ter com Kees Boeke: em 1986 e em 1987, em sua residência em Pitigliano, na Toscana; em uma oficina em Nürnberg que parcialmente tratou das cantatas de Johann Sebastian Bach que contêm partes para flauta doce e num workshop em Amsterdam. Ao mesmo tempo iniciei os estudos de duas músicas de compositores contemporâneos: *Pastorale VII*, de Rob du Bois, e *Meditation*, do compositor japonês Ryohei Hirose.

Também nessa época comecei um caminho “para trás” no repertório da flauta doce. Deixei um pouco de lado a música do período do “alto barroco” (Händel, Telemann, Barroco francês), para começar a tocar composições do baixo barroco (Virgiliano, Bassano, Frescobaldi, Castelo, Marini), que operam num âmbito harmônico de transição entre sistema modal e tonal, sendo que algumas dessas músicas estavam contidas em tratados de *diminuições* (improvisações e ornamentações), do final do século XVI. Ainda nesse período fiz as primeiras incursões na música da Idade Média, através das *estampies*, contidas no *Robertsbridge Codex*.

Ao mesmo tempo em que caminhava com repertórios menos convencionais, para a época, em Viena cursei uma disciplina denominada de Conjunto de Flauta Doce, para a qual ensaiei regularmente durante dois anos com alguns colegas de curso, com alguns dos quais travei fortes vínculos de amizade, que conservo até hoje. Trabalhávamos com instrumentos cedidos pela Hochschule, réplicas de flautas do tratado de Michael Praetorius (1571-1621), *Syntagma Musicum*, cujos originais se encontram ainda hoje no Kunsthistorisches Museum de Viena e que foram copiadas pelo construtor norte-americano

---

<sup>42</sup>Do original: *This three exercises were born from the lack in recorder literature of material to tackle the typical finger-technical problems of our instrument. My intention has been to concentrate as many specific fingering difficulties as possible in each exercise, without bothering to much about being musically interesting, since I felt that technique can have a fascination of its own. Thus you can consider every single measure or group of measures equally useful as an exercise by itself. Played in their entirety, though, they are valuable as a test for prolonged concentration and mere physical condition. [...] No « interpretation » marks have been added, since I consider these exercises as « raw material ». You can do with them whatever you think is useful: e. G. Add slurs, change the rhythm, add pauses etc. The repetition sign at the end of nos. I and III is, of course, optional (memento mori).*

Bob Marvin. Com esses instrumentos, os quais podíamos também levar para casa para estudarmos neles, tínhamos a sensação que eles (instrumentos) nos falavam aos ouvidos o que precisávamos fazer. Tocamos muito. Renascença espanhola (Cabezón), música dos diferentes períodos da escola franco-burgúndia e da corte de Maximiliano e muita música contemporânea para conjunto de flautas doce – p. ex.: *Arrangements*, do compositor polonês Kazimierz Serocki e *Epigenesis I*, do compositor austríaco Nicolaus A. Huber. Trabalhávamos horas sobre afinação e experimentávamos possibilidades de sistemas de afinações históricas, como por exemplo, o sistema *mesotônico*, adaptado para o conjunto de flautas. Sozinhos. Sem professor. Buscávamos e estávamos felizes em fazermos música juntos e através daqueles instrumentos que dialogavam conosco a todo o momento.

Tentava pôr em prática as noções de Kees Boeke também em conjunto. Com esses mesmos princípios de concentração propostos por Kees Boeke, em 1987, comecei os estudos do seu segundo livro: *The Complete Articulator for Treble Recorder and other Wind Instruments* [O Articulador Completo para Flauta Doce e outros Instrumentos de Sopro] (1986). O autor tratará detalhadamente da articulação da língua em relação à digitação de passagens diatônicas e não-diatônicas:

O “*Articulador Completo*” propõe ser um programa de treinamento para o controle perfeito da articulação de sílabas na flauta doce e outros instrumentos de sopro. Escolhi formas de articulações simples e duplas como peças fundamentais do sistema, usando tanto sílabas repetidas simples (*t* ou *d*), como uma mistura de sílabas fortes e de sílabas fracas (*t-d*, *t-r*, *t-k*, *d-g*, *d-r*, etc.) em qualquer combinação, a fim de alcançar liberdade completa de dicção. Para o puro aspecto *técnico* de articulação, como por exemplo como produzir as sílabas corretamente, recomendo, nesse assunto *The Modern Recorder Player* de Walter van Hauwe. Os estudos presentes lidam com a aplicação dos princípios delineados por Walter van Hauwe. Há uma série de “regras do jogo” as quais listo abaixo:

**0** princípio que fundamenta este método, justificado por considerações históricas e musicais [estes princípios acredito estarem ligados à “ênfase” e à “articulação” da *Actio* da retórica], como as que seguem abaixo:

**A** **Passagens Diatônicas** como escalas, mas não completas, são pensadas como grupos de notas ou linhas melódicas, comumente como uma série de articulações suaves depois de uma articulação inicial forte – em outros termos, o que é conhecido como “legato” ou “portato”. A forma extrema deste tipo de articulação é a ligadura.

**B** **Passagens Não-Diatônicas** (notas repetidas ou saltos intervalares) são pensadas como notas únicas, autônomas, expressadas por articulação de sílabas simples, fortes; estas são normalmente descritas como non-legato ou staccato.

**I** Deve-se sempre começar uma sequência de articulações com uma sílaba forte.

**II** Uma sílaba fraca poderá somente ser utilizada se for *precedida* de uma sílaba forte, ou de uma sílaba fraca.

**III** Um *t* seguido de um ou mais *ds* pode ser substituído por uma *ligadura* que começa em *t* e termina no último *d* disponível, por exemplo: *dttdtdt*.

**IV** A primeira nota de cada grupo de três ou de quatro notas (o “tempo forte”), tanto articuladas em *t* quanto em *d*, deverá sempre ser indicada pelo pé, uma extremidade que revela de forma infalível aquilo que sentimos verdadeiramente, pois muito frequentemente o tempo forte musical não coincide com a articulação forte (*t*). De fato, o conflito entre o tempo forte regular e os padrões silábicos é uma das principais dificuldades no jogo da articulação. [...] <sup>43</sup> (BOEKE, 1986, Introdução, tradução minha).

---

<sup>43</sup>Do original: *The Complete Articulator is intended to provide a training programme for the perfect control of articulation syllables on the recorder and other wind instruments. I have chosen single and double articulation forms as the building blocks of the system, using either repeated single syllables (t or d), or a mixture of strong and weak syllables (t-d, t-r, t-k, d-g, d-r, etc.) in any combination, in order to achieve complete freedom of diction. For the purely technical aspects of articulation, i.e. how to actually produce the syllables correctly, I recommend Walter van Hauwe's The Modern Recorder Player on the subject. The present studies deal with the application of the principles outlined by Walter van Hauwe. There are numbers of 'rules of the game' which I give below:*

**0** *The underlying musical principle in this method, which fulfils the demands of both historical and musical considerations, is as follows:*

**A** *Diatonic passages (scale type, but not complete scales) are thought as groups of notes or melodic lines, usually rendered by a number of soft articulations after an initial strong one – in other words, what is know as 'legato' or 'portato'. The extreme form of this type of articulation is the slur.*

**B** *Non-diatonic passages (repeated notes or notes that leap) are thought of as single, autonomous notes, expressed by single, strong articulation syllables; these are normally described as non-legato or staccato.*

**I** *One should always begin a sequence of articulations with a strong syllable.*

**II** *A weak syllable can only be used if preceded by a strong syllable, or another weak one.*

**III** *A t followed by one or more ds can be replaced by a slur starting on the t and ending on the last available d, for example dttdtdt.*

**IV** *The first of each group of three or four notes (the 'beat'), whether t or d, should always be indicated by the foot, an extremity that infallibly betrays our true feelings, because very often the strong musical beat does not coincide with the strong (t) articulation. In fact, this conflict between the regular beat and the patterns of syllables is one of the principal difficulties of the articulation game. [...]*

151-4

0 0 1 1  
2 3 2 3  
3 3 4 5  
6 7

### 左手の練習

"THE LEFT HAND"

The image shows a page of a music book with a handwritten exercise titled "左手の練習" (Left Hand Exercise) and "THE LEFT HAND". At the top left, there is a small musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below it are two columns of numbers: the first column has "0", "2", "3" and the second column has "0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7". To the right of these numbers is the title in Japanese and English. The main part of the page is a musical score for the left hand, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The score consists of 12 staves of music, each containing a series of rhythmic patterns. The patterns are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and asterisks (\*\*) throughout the score, indicating specific fingerings or techniques. The paper is aged and yellowed.

Figura 4A: Trecho de *A Mão Esquerda*. Fonte: BOEKE, 1977, p. 04.

# The Complete Articulator

for Treble Recorder and other Wind Instruments

## Part 1

Kees Boeke  
1985

DDD

0

TDD

I'

© 1986 Schott & Co. Ltd, London

Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.  
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann zivil- und strafrechtlich verfolgt werden.

**Figura 4B:** TrechodeO Articulador Completo para Flauta Doce e Outros Instrumentos de Soprano – Parte 1. Fonte: BOEKE, 1986, p. 01

Seguindo as recomendações de Kees Boeke, comecei aos poucos a trabalhar o livro *The Modern Recorder Player* (O Flautista Doce Moderno) (1984, 1987, 1992). Os princípios contidos nos três volumes desse livro de Walter van Hauwe, demonstram o enorme envolvimento do seu autor e performador da flauta doce com a investigação do instrumento e da técnica para o instrumento. Está acima de preceitos musicológicos e analíticos, ou melhor, sem desconsiderar os arcabouços musicológico e analítico musicais, dá a entender que partindo de princípios técnicos para tocar o instrumento, juntamente com a investigação histórica e analítica (não tratadas em seu método), há ferramentas para o performador dar forma à sua criatividade e vida ao repertório.

Escritos em 1984, 1987 e 1992, esses três volumes surgem como uma necessidade de detalhamento de abordagens técnicas mais objetivas para a flauta doce, como possibilidade de ampliar a competência do performador da flauta doce que, a partir da década de 1950, teve sua prática voltada para uma educação musical que, de certa maneira, afastava-se da performance, como também era usada pelos círculos amadores de música. Naquela década, contudo, a flauta doce “também começou a mover-se em direção a um status profissional.”<sup>44</sup>(VAN HAUWE, 1984, p. 6, tradução minha).

Em seu primeiro volume, van Hauwe critica os métodos de flauta doce, que surgiram no século XX, por serem escritos baseados em “resultados instantâneos” (VAN HAUWE, 1984, p. 7, tradução minha). Todos os métodos, até então, traziam uma breve explicação sobre “a posição das mãos, a posição do *orifício do polegar aberto pela metade*, orifícios 6 e 7 fechados pela metade, algo sobre ar, uma língua e ‘Vamos lá! Rápido’: a primeira melodia já pode ser tocada. E isto é o que os pais e avós esperam, para isto eles pagaram: eles sentem-se orgulhosos de que depois de duas aulas as crianças possam voltar para casa com algum resultado tangível.”<sup>45</sup> (VAN HAUWE, 1984, p. 7, tradução minha).

---

<sup>44</sup>Do original: *And was also beginning to move towards professional status.*

<sup>45</sup>Do original: *Based on getting instant results: a short explanation about position of the hands, the thumb-hole half opened, holes 6 and 7 half closed, some air, a tongue, and “hey presto”, the first tune can be produced. And that is what parents and grandparents expect, that is what they have paid for: they feel proud that after at the most two lessons, the children can return home with some tangible result.*

Van Hauwe argumenta que há bibliografia bastante dirigida à técnica do violino, do piano, da flauta transversal, e que “falta um sistema de treinamento apropriado para o flautista doce”.<sup>46</sup>(VAN HAUWE, 1984, p. 7, tradução minha).

Para os flautistas e demais instrumentistas que trabalham com os instrumentos ditos “históricos”, a técnica, na maneira como foi exposta por Walter van Hauwe, pôde sugerir e ampliar inúmeros caminhos e possibilidades, ao afirmar que parte da origem da performance depende da experiência técnica com o instrumento:

O propósito deste e dos demais volumes não é, em primeiro lugar, falar a você sobre a interpretação da música antiga ou da música moderna. Ao contrário, irá concentrar-se menos nos aspectos subjetivos do tocar flauta doce: essencialmente na técnica, e em como aquela técnica pode ser utilizada num caminho musical.<sup>47</sup> (VAN HAUWE, 1984, p. 7, tradução minha).

Walter van Hauwe trabalhará aspectos puramente técnicos, enumerados na ordem exposta abaixo, o que, no meu entender, pôde encaminhar flautistas (como foi meu caso) para processos anteriores de reconhecimento e de conscientização físicos, entretanto não apontados por van Hauwe<sup>48</sup>:

1. Como segurar a flauta-doce – tocar balanceado
2. Como movimentar os dedos – a “máquina” relaxada
3. Como respirar – o som
4. Como articular – o “falar” (VAN HAUWE, 1984, p. 8, tradução minha).

Seu último comentário nessa introdução do primeiro volume é especialmente importante e lembro-me que foi decisivo para que eu entendesse a “dureza” contida numa abordagem essencialmente técnica. Uma didática de abordagem detalhada da técnica, segundo van Hauwe, pode vir a incitar o aluno a uma investigação própria da técnica, gerando uma independência no seu caminhar na performance, sendo esta uma possibilidade

---

<sup>46</sup>Do original: *A proper training system for the professional recorder player is missing.*

<sup>47</sup>Do original: *The aim of this and the following volumes is not in the first place to tell you about interpretation of old or modern music. Instead, it will concentrate on the less subjective aspects of recorder playing: essentially the technique, and how that technique can be used in a musical way.*

<sup>48</sup>Do original: *1. How to hold the recorder – ‘balanced’ playing*

*2. How to move the fingers – the relaxed ‘machine’*

*3. How to breathe – the sound*

*4. How to articulate – the ‘speaking’*

de uma performance não replicante de um modelo externo ao aluno. Trata-se não de dependência para com o professor, mas acredito que isso não ocorra tão frequentemente quanto o esperado.

Com um encurtamento de bagagem técnica, o aluno pode facilmente ser influenciado pelas soluções do professor e seus gostos, ao invés de usar e criar seus próprios (soluções e gostos).<sup>49</sup>(VAN HAUWE, 1984, p. 8, tradução minha).

Antes de iniciar o método, propriamente, Walter van Hauwe define o que seriam as três habilidades básicas para a arte de tocar e da performance:

- (a) a puramente musical: a emoção pessoal “abstrata”
- (b) a técnica: o aspecto puramente físico
- (c) a técnica denominada “musicalmente-orientada”: como transformar uma ideia musical num som correspondente.<sup>50</sup>(VAN HAUWE, 1984, p. 7, tradução minha).

A posição de van Hauwe que se segue, baseando-se nestas três habilidades por ele enunciadas, servirá também para que eu possa descrever e adentrar mais ainda nos desdobramentos gerados em mim pelo contato com os métodos desses dois flautistas:

Penso que um performer irá sempre tentar comunicar seus pensamentos pessoais e sentimentos através do seu instrumento ou voz. Para o primeiro aspecto você precisará do terceiro [acima enumerados], o qual será impossível de alcançar sem o segundo. Escreverei principalmente sobre o segundo e o terceiro aspectos do tocar.<sup>51</sup> (VAN HAUWE, 1984, p. 7, tradução minha).

Partindo de um objetivo que visa alcançar um patamar de excelência ao se tocar o instrumento musical, Walter van Hauwe (1984), no primeiro capítulo, dedica 10 páginas ao assunto “segurar a flautadoce”. A partir da flauta e da digitação, alguns pontos são apresentados como tocar sentado e como tocar em pé. Ressalta, porém que as mãos das

---

<sup>49</sup>Do original: *with a shortage of technical baggage, the student can be too easily influenced by the teacher's solutions and tastes, instead of using and creating his own.*

<sup>50</sup>Do original: *The art of playing and performing is basically a composite of three kinds of skill:*

- (a) *the purely musical one: the personal “abstract” emotion*
- (b) *the technical one: the purely physical aspect*
- (c) *the so-called “musically-oriented” technique: how to transform a musical idea into the corresponding sound.*

<sup>51</sup>Do original: *A performer, I think, will always try to communicate his very personal thoughts and feelings through his instrument or voice. For this, the first aspect you need the knowledge of the third, which is impossible to achieve without the second. It is mainly about the second and third aspects of playing that I will write.*

pessoas são diferentes e sugere que o estudante adapte às condições físicas de suas mãos as informações contidas em seu livro. (VAN HAUWE, 1984, p 11). Apresentará brevemente questões sobre o “relaxamento” das mãos (7 páginas) e sobre a colocação da flauta sobre o lábio inferior (2 páginas); sobre o movimento dos dedos, dedicará 2 páginas, e assim por diante.

A terceira parte irá abordar a respiração que, como na primeira e na segunda partes, será já aplicada ao soprar e ao fazer soar o instrumento. Esta parte é tratada em 15 páginas, contendo instruções e exemplos físicos para que se entenda a inspiração e a expiração, para finalmente reter-se o ar com a finalidade de soltá-lo economicamente na execução de uma frase/ideia musical.

A quarta parte deste volume de van Hauwe será sobre a “articulação da língua – com as consoantes”. É a esta parte que Kees Boeke, em seu livro *The Complete Articulator*(1986), se refere. Aqui, van Hauwe afirma que, independentemente da língua-mãe do flautista, “tentará explicar um caminho apropriado para desenvolver sua articulação”. (VAN HAUWE, 1984, p.54). Tratará brevemente sobre a posição da língua na boca para a articulação das consoantes simples (T, D, R), a combinação entre elas – a articulação “dupla” (TD, TR, DR) e a combinação com as consoantes guturais (G e K – TG, TK, DG). Este capítulo sobre a articulação da língua terá 18 páginas.

Há inúmeros exercícios musicais nos três volumes, através dos quais esses princípios técnicos poderão ser treinados.

Todos três volumes têm o instrumento como centro, e a proposta para uma excelência técnica parte da profunda experiência desse performer, o que, em si, é um ótimo confronto e exemplo para o aprendiz. Porém hoje, com algum distanciamento, e baseando-me também em minha experiência, noto alguns pontos comuns em todos os “métodos”, pontos que também aparecem nos livros de Kees Boeke e de Walter van Hauwe (sobre os quais comentarei no próximo capítulo) e que inserem o caminho através do método numa reprodução fixada de parâmetros externos e alheios a uma conscientização preliminar do aprendiz, conscientização de muitas camadas de si próprio: de sua memória

musical e de seu próprio corpo no espaço – antes de receber instruções de como direcionar partes desse seu corpo, para realizar determinados resultados exigidos no método (texto).

Diferentemente de instrumentos como o violino, o piano, o violoncelo, a flauta transversal, instrumentos que tiveram continuidade no repertório, depois do século XVIII, e que sofreram grandes transformações em suas construções, a flauta doce foi relegada a uma dormência, como já vimos no capítulo anterior, juntamente com instrumentos como alaúde, gamba, dentre outros. Este adormecimento da flauta doce ocorre justamente nos cruzamentos estéticos entre Clássico e Romântico, quando houve o estabelecimento da mentalidade metodológica, na pedagogia musical. Essa mentalidade do método vem substituir uma cultura pedagógica mais empírica e artesanal, que tem suas bases na relação mestre-aprendiz, como afirmei no primeiro capítulo desta tese. Na continuidade historicamente linear ocorrida na música, o violino, o piano, o violoncelo, a flauta transversal, dentre outros instrumentos, receberam status de instrumentos canônicos, para os quais foram dirigidos métodos detalhados e minuciosos, que se transformaram nas grandes “escolas” desses instrumentos. Tais métodos iam ao encontro e preenchiam as expectativas de uma “música estética”, seguindo os padrões do “Belo Musical” que, em si, objetivava a fixação de uma interpretação musical canônica.

A flauta doce, até meados do século XX, não teve métodos dirigidos exclusivamente a ela. Os flautistas das primeiras gerações do movimento de música antiga travaram seus primeiros contatos com o instrumento através do próprio instrumento e do repertório da flauta doce e de tratados antigos, portanto não circunscreveram suas primeiras experiências à mentalidade metodológica. Paradoxalmente, esta era, porém, e temo dizer que ainda é, a mentalidade subjacente ao universo do flautista doce (e da música em geral), tanto das primeiras décadas do XX, quanto das décadas de 80 e 90 desse mesmo século e que nos acompanha hoje silenciosamente.

Deste modo, é possível afirmar que essa mentalidade do método canonicista está também presente no livro de van Hauwe e tem seu *modus operandi* nas afirmações que proponho a seguir:

- A técnica, proposta pelo método, existe para solucionar pontualmente questões surgidas na decodificação do texto musical;
- A técnica é intensamente detalhada, visando a alta capacitação do performer, como também o melhor e o correto desempenho;
- A didática e a técnica propostas têm em mente não a performance, mas o **não erro**. Ou: a performance resume-se na mais perfeita emulação do modelo externo;
- Sobre a “emoção pessoal abstrata” (VAN HAUWE, 1984) não se fala, não se coloca em discussão, pois num método não há diálogo, diferentemente dos tratados mais antigos, construídos à maneira clássica greco-latina, em formato de diálogo entre a experiência do mestre e a do aprendiz;
- No método musical, a técnica é tecida separadamente de todo o processo criativo; sendo assim, a aquisição da técnica é objetivo e finalidade;
- A técnica é entendida como uma **compreensão** que o corpo tem daquilo que será necessário ser realizado no cumprimento dos padrões externos apresentados pelo texto musical e pelo criador (quase que anônimo) do método;
- Os caminhos que cada performer trilha para acionar seu corpo no intuito de cumprir esses objetivos são desconhecidos e considerados desinteressantes, por não estarem diretamente conectados com o material textual da música;
- O treino é mecanizado e torna-se o centro, o objetivo final do treinador e do treinado;
- A performance restringe-se à habilidade em adequação ao treino proposto pelo método, visando desempenho = execução. Busca-se o acerto, evitando-se, a todo custo, o erro e o imprevisto (motivos para a desqualificação).

Enxergo que os métodos de Boeke e van Hauwe podem vir a limitar-se a um objetivo de “domínio” técnico que visa o “perfeito controle” (BOEKE, 1986), o que traduzo como perfeito desempenho. Esses métodos/propostas didáticas correm o risco de,

muitas vezes, cristalizarem a performance no puro domínio vazio da técnica, numa mera habilidade perfeitamente adequada ao adestramento proposto.

Pode-se dizer que os caminhos propostos por ambos são gerados num ambiente de treinamento, produtividade e impessoalidade. A “dureza” à qual me referi acima, muitas vezes veiculada pelo método de van Hauwe, sobretudo, é a expressão de um exercitar-se, treinar-se através da repetição mecânica que visa anular o erro e também da separação entre a proposta musical, a performance e o performer. Repetir para fixar o certo. O que está em jogo nessa didática do **certo**, externo ao sujeito, não é o sujeito, o performer. A impressão que tenho é que o performer, de início, já está errado. Então, já de início, é preciso consertá-lo e curá-lo. O músico não tem sua história nem sua memória. Não estão em jogo o performer e o momento, o ato. E não estão em jogo as qualidades inerentes a esse momento, a não ser aquelas do preenchimento do modelo externo ao sujeito e ao momento. A performance, o ato, reduziu-se à repetição de um modelo idealizado.

Minha experiência pessoal com esses dois métodos aponta um paradoxo: mesmo que inscritos nesta cultura que divide e separa tudo, ao falarem sobre técnica e apontarem como os agentes dessa técnica a língua, os dedos, algo sobre respiração, mesmo assim, tais abordagens técnicas de van Hauwe, assim como aquelas de Kees Boeke, ainda que não intencionalmente, podem apontar para caminhos a serem abertos por outros músicos, que transporiam as bases da interpretação historicamente informada, alçando-os para uma interpretação que alia os limites da compreensão histórica e do signo do texto a uma expansão da questão técnica em direção à percepção do corpo enquanto gerador de todo o aparato técnico musical, e o instrumento enquanto prolongamento desse corpo. “Um corpo disponível para a dança.” (MILLER, 2010, p.62). Que permito-me ler: “um corpo disponível para a música.”

Precisei de vinte anos para confiar que o caminho para o qual me direcionei era um caminho que tinha alguma validade, mesmo que marginal, pois este meu caminho não estava contido nos métodos, não pertencia a essa corrente de performance de música antiga e contemporânea. Embora reconheça que dei o primeiro passo para esse caminho naquela

primeira aula da oficina com Kees Boeke, sei o quanto tais encontros/aulas significaram para mim.

Mas também sei do sofrimento que vivenciei por estar circunscrita num grande sistema, numa cultura, de onde também vieram esses dois métodos. Mesmo sendo um ambiente da arte, foi um sistema estruturado com foco num padrão, num resultado a ser atingido, um padrão para se tocar flauta doce. Mesmo tendo encontrado componentes importantes para a performance, como a “concentração” e a técnica que parte do instrumento, as propostas desses artistas também foram geradas num “ambiente” de produtividade, desempenho e impessoalidade. O exercitar-se através da “repetição mecânica” continuou sendo um meio para a extinção do **erro** e um meio para a imposição de um padrão de **acerto**. A mentalidade do mundo da música continuou ali: é proibido errar. É preciso repetir para fixar o acerto. O que está em jogo nessa didática do **acerto** não é o performer nem o momento, nem o ato, nem mesmo as qualidades inerentes a esse momento, mas sim as qualidades do preenchimento do padrão de competência já canonizadas por outros.

Nesse ambiente, passei por uma dor extrema nos meus tendões do braço direito e depois, do braço esquerdo, até a necessidade de re-aprender a respirar numa interminável peregrinação pessoal a terapias físicas, como se a dor física fosse também mais um dos meus erros: RPG (Reeducação Postural Global), massagem senso-perceptiva (Marchewski), Cadeias Articulares e Musculares método GDS (Godelieve Denys-Struyf), *auto-genesis training*, tai chi chuan, Qi Gong, acupuntura, a Ginástica Holística de Lily Ehrenfried, meditação taoísta.

Mas, a partir desses músicos, mesmo com muita dor (talvez por causa dela mesma), foi urgente para mim a ampliação do arcabouço meramente técnico-mecânico para técnicas de consciência física, sistemas abertos a outras cargas de sentidos que não aqueles abrigados pelo estruturalismo, o formalismo e o historicismo musicológicos e puramente técnicos, com suas visões particulares plasmadas numa imagem universalizante de música e interpretação.

Em meio a tudo isso, penso hoje que pude me abrir para caminhos subjetivos e próprios, com a música e com a arte, por ter tido, sobretudo, um contato pessoal com Kees Boeke, a partir de um padrão didático oposto à própria impessoalidade do método, um padrão didático mais antigo, de antes mesmo do *Ancien Régime*, calcado na relação mestre-aprendiz, fora do ambiente da academia. Naqueles dois anos de contato com Kees Boeke, viajava de Viena para a Toscana, durante nove horas de trem; pagava pelas horas de aulas, que recebia dia sim, dia não. Alugava um quarto do açougueiro da cidadezinha, o Enrico. Foi tão importante para mim o que ocorreu em música nessas aulas, como o que pude vivenciar no convívio com Kees Boeke, em seu ambiente pessoal: comermos com seus amigos, festejarmos a Páscoa e a Pascoela, provar do vinho feito por Boeke, colhermos urtiga com sua esposa, para rechear os canelones, comer do cordeiro abatido e assado pelo Enrico. Falávamos de comida, de política, de filosofia. Conheci parte de sua família. Enfim: convivência, diálogo, troca. Pessoalidades. Comprometimentos.

Esta experiência com Kees Boeke permitiu sobretudo, que eu, enquanto artista, encontrasse um caminho subjetivo com a música. Este caminho, agora meu, apontou para um enfoque primeiramente nascido da investigação das necessidades do instrumento musical e do repertório dedicado ao instrumento, para uma dimensão performativa da música.

Os encontros e aulas com Kees Boeke, e também a trajetória com seus dois livros, abriram-me, não sem pouco sofrimento, para o fazer musical com foco na performance e detonaram em mim um processo de investigação física própria, quando me propôs, a seu modo, algo não existente em outras técnicas, como: “concentração”, “atenção”, “jogo”, “repetição não mecânica”, “esvaziar a mente dos pensamentos” dentre outras. Esses princípios, quando vivenciados como investigação e técnica, e não como molduras fixadas e imóveis de um quadro de regras, podem abrir o aprendiz para o encontro com o desejo particular de sua própria investigação, mas também para uma investigação de algo ainda maior que o objetivo final técnico da flauta doce, que é a performance, onde o próprio corpo do músico é o indicador dos caminhos técnicos. Olhando para esse passado, transcrevo aqui uma síntese do que essa experiência mestre-

aprendiz significou e significa para mim, através das palavras escritas por outro mestre, o ator Yoshi Oida:

Quando falamos de ensino, estamos simplesmente tratando da experiência de alguém. Nosso professor percorreu o caminho antes de nós, e vemos suas pegadas no pó da estrada. Elas podem nos fornecer algumas indicações sobre que direção tomar. Mas essas pistas fazem parte do passado de alguém, não são o nosso futuro. Todos os mapas e rotas são apenas mapas do passado de outras pessoas. Devemos absorvê-los e utilizá-los, mas sempre lembrar que nosso próprio caminho será diferente, e é esta trilha pessoal que devemos percorrer. Não tentem copiar exatamente o percurso de outra pessoa; sirvam-se de seus conhecimentos, mas mantenham-se alertas de que a “paisagem” particular de nosso próprio caminho é única. Entretanto, o paradoxo continua: devemos descobrir nosso próprio caminho, mas não podemos percebê-lo enquanto estamos nele, somente depois de tê-lo percorrido. (OIDA, 2001, p.173).

Sobre os meus pés, seguindo meu caminho, para que eu pudesse validar essa experiência, tive que caminhar por outras vias – o que não aconteceu também com pouco sofrimento. Vi mais tarde que a técnica não existe separada do corpo de quem a executa, o performer. Percebi que, não somente os aspectos técnicos, mas todos os aspectos subjetivos da performance – entendendo “subjetivo” como aquilo que se origina no sujeito em ação, e que nasce no corpo e do corpo desse sujeito –, são ferramentas para a atuação em música, para a performance da presença, a performance acordada.

Vejo que o que acionei em mim, estimulada por aqueles breves encontros e aulas com Kees Boeke, foi um processo de cuidado de mim mesma. Um processo que iniciei em mim para retirar-me do círculo “disciplinar” e inscrever minha vida a partir de princípios em música que conduzem à performance como estado e como vida. E assim, continuando nesta reflexão, enxergo que as propostas de Boeke junto à performance, podem lançar o aprendiz num caminho em direção à *epiméleia heautoû*. A ela retomo aqui, mais uma vez abrindo espaço para conceitos de Michel Foucault, daquilo que deveria ser retido desta noção grega de “cuidado de si”, o que considero justificar esta experiência e embasar minha proposta didática e ao mesmo tempo performática:

- Primeiramente, o tema de uma atitude geral, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relação com o outro. A *epiméleia heautoû* é uma atitude – para consigo, para com os outros, para com o mundo.

- Em segundo lugar, a *epiméleia heautoû* é também uma certa forma de atenção, de olhar. Cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, que se o conduza do exterior para... eu ia dizer “o interior”; deixemos de lado esta palavra (que, como sabemos, coloca muitos problemas) e digamos simplesmente que é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para “si mesmo”. O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento. Há um parentesco da palavra *epiméleia* com *meléte*, que quer dizer, ao mesmo tempo, exercício e meditação,[...]

- Em terceiro lugar, a noção de *epiméleia* não designa simplesmente esta atitude geral ou esta forma de atenção voltada para si. Também designa sempre ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. Daí, uma série de práticas que são, na sua maioria, exercícios, cujo destino (na história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidentais) será bem longo. São, por exemplo, as técnicas de meditação; as de memorização do passado; as de exame de consciência; as de verificações na medida em que elas se apresentam ao espírito, etc. [...]

[...] Enfim, com a noção de *epiméleia heautoû*, temos todo um *corpus* definindo uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante, não somente na história das representações, nem somente na história das noções ou das teorias, mas na própria história da subjetividade ou, se quisermos, na história das práticas da subjetividade. (FOUCAULT, 2006, pp. 14-15, grifos meus).

Aproximo esta noção de *epiméleia heautoû*, atualizando-a para meu processo didático e performático. Deste modo tomei rumos e desenvolvi mecanismos para traçar um caminho subjetivo que recorreu a muitas linguagens, mas principalmente àquelas ligadas diretamente ao teatro e à dança contemporâneos que trazem como núcleo não o texto, mas sim o performer e seu corpo. Hoje vejo que este meu caminho foi em direção a uma didática e a uma performance somática da música na qual adentrarei nos capítulos que seguirão. Um caminho traçado lentamente.

Um dos primeiros momentos de confirmação de que este poderia ser um caminho de validade também para um músico, foi a leitura dos livros *Um Ator Errante*(1999) e *O Ator Invisível*(2001), ambos de Yoshi Oida.

Pude encontrar nos dois livros procedimentos e confirmações que estavam latentes em mim após esses anos de trabalho com a repetição não mecanizada e a atenção/concentração. Posteriormente, voltei a essa busca de significado e de uma prática da

repetição não mecânica e da concentração, através do último momento das pesquisas de Jerzy Grotowski sobre a **Ação** (assunto que tratarei mais adiante).

Voltando, então, ao confronto com Yoshi Oida, uma das primeiras confirmações de que me encontrava num “bom caminho”, mesmo que aparentemente sozinha, e aparentemente alheia à linguagem musical, é que a atenção e a repetição propostas por Boeke precisavam, a meu ver, partir da atenção física como um todo (fato não abordado por Kees Boeke). Atenção e concentração nascem no corpo e não diretamente numa passagem de uma ideia musical.

Conseguia, desta maneira, perceber que a dor física e emocional que sentia, poderia ser fruto de um trabalho de concentração puramente mental, dissociado da atenção física, mesmo que essa concentração estivesse dirigida à atenção sobre a língua, sobre o movimento ou sobre o posicionamento dos dedos. Ela não partia do material do corpo, mas de uma idealização de uma parte do corpo, focando a execução de um texto e de um modelo também idealizados. Tal constatação, primeiramente, foi ressonância também das concepções de Yoshi Oida, como o que segue:

A concentração exige treinamento como o corpo. No teatro clássico japonês, começamos esse treinamento pedindo ao aluno que fixe sua concentração no *hara* (ponto localizado abaixo do abdômen, cerca de três centímetros abaixo do umbigo, considerado como um dos principais centros de energia do ser). Exige-se dos jovens atores que fiquem constantemente conscientes da presença deste ponto, e de torná-lo o ponto de partida de toda a movimentação corporal. (OIDA, 1992, p. 60).

Utilizei as concepções de Oida, como posteriormente o trabalho com a técnica Klaus Vianna e os princípios de presença e de dilatação cênica de Eugenio Barba (2009), respectivamente, para estruturar o efeito surtido em mim dos encontros com Kees Boeke, nessa busca, mesmo que de início inconsciente, de uma “técnica de si” para a música enquanto ato: uma busca de uma “escrita de si”. (FOUCAULT, 2006). Atualmente acredito que tanto o teatro contemporâneo como a dança carregam este “cuidar de si”, por considerarem com profundidade que a concentração e a atenção no processo artístico partem do corpo, soma, e entregam a responsabilidade do ato nas mãos do performer.

No budismo, nas práticas taoístas e nas práticas do islamismo esotérico (sufismo) – práticas com as quais travei contato em diferentes momentos – o tema da atenção e da concentração é amplamente estudado e sobretudo praticado: a atenção num foco e a atenção dilatada para o amplo, iniciando-se no corpo e expandindo-se para a mente e para fora da mente. Um caminho para o vazio e o silêncio da mente.

Considero que, atualmente essa noção e a prática da atenção na tradição do Ocidente foram recolocadas, sobretudo pelos artistas que caminham com a performance e em performance.

Foi também, e principalmente, lecionando e nas apresentações, concertos, que percebi que meu processo didático e meu processo particular enquanto performer musical estavam inteiramente voltados para a percepção do corpo e que todos os princípios técnicos do instrumento estavam subordinados à atenção do corpo e à percepção e sensibilização deste, nesta ordem. E, nesta ordem, cheguei a buscar conceitos, técnicas e princípios para a performance musical não encontrados na musicologia e na técnica do instrumento, mas sim parâmetros possíveis de serem encontrados na dança e no teatro, modernos e contemporâneos, que têm como cerne da formação do ator e do dançarino, o performer e seu corpo. O corpo como fundamento do músico na performance, um corpo presente, vivo, um corpo que intervém e dá forma. **Aqui, talvez, seja o começo desta tese.**

A concentração tão desejada, mesmo seguindo os passos propostos por Kees Boeke, exigia mais de mim, mais do que meu corpo poderia dar, por ser embasada num princípio de um **não erro**, atingido através da repetição mecânica para a fixação do acerto, como disse acima. Portanto a maneira e a mentalidade por detrás onde foi proposto o exercício para atingir-se a concentração, ou talvez como eu tenha recebido e entendido o proposto, era concentrar-me na concentração. Mas não na concentração plena, na presença plena e na libertação final da concentração.

Às vezes, comete-se o erro de acreditar que o objetivo último consiste em manter a concentração ancorada no *hara*, ao passo que isso é apenas um estágio preliminar do treinamento. Uma vez assimilado este primeiro item, pelo corpo e pelo espírito, pode-se passar ao momento seguinte: aprender a relaxar a concentração para libertá-la. Ou seja, uma vez adquirida a técnica da

concentração total, pode-se esquecê-la. O objetivo último é o de nunca ter de se concentrar na concentração. Não se deve ter consciência daquilo que faz a própria consciência. (OIDA, 1992, p. 60, grifo meu).

Seguindo os passos de Oida, esta consciência gerada pela concentração a partir do corpo não está ligada a uma máquina de pensar e também não é somente sensação (irei retornar ao assunto da consciência nos capítulos 4.1. e 4.2). Começou a ser possível para mim poder vislumbrar que a formação e a estruturação do performer musical pudesse interagir com a formação do ator de teatro contemporâneo, cujo eixo é o intérprete e o elemento que fundamenta o fenômeno teatral, e, em nosso caso, musical, é o corpo. Vejo, assim, que o músico amplia seus horizontes técnicos dirigindo-se a um fazer musical onde estão necessariamente presentes a relação cênica, o jogo, o lúdico, entre ele – músico – e o espectador. Tais enfoques, originados no teatro, possibilitam um salto do cotidiano para situações não cotidianas, o que gera um sobre-sentido (relação arte-sagrado), no momento da atuação musical, através de um corpo sentido.

Agora se trata de um corpo que deixa de ser e atuar dentro da informação, da compreensão e da percepção cotidianas. Há um performer com um corpo que entende não somente a execução da música para flauta doce a partir da repetição de “idealizações” de consoantes “T” e “D”, ou mesmo de movimentação dos dedos para execução do *flatement* em “glissando”, mas um corpo que percebe e sente a cavidade bucal, tem o peso do crânio consciente, seus metacarpos sentidos. Este corpo com a percepção ampliada expande-se em cena, sob a gravidade e sobre o palco, e o intérprete estrutura, a partir desse corpo expandido para Norte, Sul, Leste e Oeste, em cena, esse corpo não cotidiano, uma interpretação subjetiva e autoral do texto musical escrito ou não. Um corpo que intervém e dá forma.

2.3 PERFORMANCE MUSICAL E CORPO – MÚSICO E CORPO (?)



**Figura 5:** *Tratado sobre a Flauta.* Fonte: HOTTETERRE, 1968, p. 34

## TRATADO SOBRE AFLAUTA

### *Sobre a situação do corpo e a posição das mãos*

Como se faz necessário adicionar graça à habilidade, tanto quanto possível, de maneira a atingir perfeição na prática na qual você queira obter êxito, eu iniciarei este tratado com uma explicação da postura que você tem que assumir ao tocar a flauta.

Tanto tocando em pé, quanto sentado, deve-se manter o corpo ereto, a cabeça um tanto levantada e virada um pouco em direção ao ombro esquerdo, as mãos altas, porém sem levantar o cotovelo ou ombros, o pulso esquerdo curvado para dentro e o braço esquerdo próximo ao corpo.

Se você está em pé, deve permanecer firme com o pé esquerdo adiante, o peso do corpo apoiado sobre o quadril direito; tudo sem qualquer tensão. Deve-se, sobretudo, ser cuidadoso para não fazer movimento algum do corpo ou da cabeça como algumas pessoas fazem quando marcam o tempo. Esta atitude altamente valorosa é extremamente graciosa, e envolve tanto o olhar quanto as carícias prazerosas da sonoridade do instrumento para o ouvido.

Considerando a posição de suas mãos, você pode ver uma ilustração relativa a isto, acima, a qual será mais instrutiva do que tudo o que eu poderia escrever sobre esta matéria. [...] (HOTTETERRE, 1978, p. 35, tradução minha)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>Do original: *TREATISE ON THE FLUTE*

### *On the situation of the body and the positions of the hands*

*As it is necessary to add grace to skill as far as possible in order to attain perfection in the practice in which you want to succeed, I will begin this treatise with an explanation of the posture you must assume when playing the flute.*

*Whether you play standing or seated, you must hold your body erect, your head somewhat raised and turned a little towards your left shoulder, your hands high but without raising your elbows or shoulders, your left wrist bent inwards, and your left arm close to your body.*

*If you are standing you must stand firm with your left foot forward, the weight of your body resting on your right hip; all without any constraint. You must, above all, be careful not to make any movement of your body or head, as some people do when beating time. This highly valued attitude is extremely gracious, and engages the eyes no less than the sound of the instrument pleasantly caresses the ear.*

*Regarding the position of your hands, you can see a picture of this above, which will be more instructive than everything I could write on this subject. [...]*



**Figura 6:** *Tratado sobre a Flauta Doce.* Fonte: HOTTETERRE, 1968, p. 72.

## TRATADO SOBRE A FLAUTA-DOCE

### *Sobre a situação da flauta-doce e a posição das mãos*

A flauta-doce tendo seus méritos e partidários, assim como a flauta, eu acredito que não seria completamente inútil oferecer aqui um pequeno tratado especialmente para ela.

Irei começar com uma explicação do caminho de como se deve segurar a flauta-doce, e da posição na qual devem estar as mãos, o que se pode ver representado na ilustração acima.

( I )Você precisa segurar a flauta reta à sua frente; e colocar o final superior A (chamado de bico) entre os seus lábios, um pouco à frente, como você conseguir. O final inferior B (chamado de pé) deve estar aproximadamente a um pé de distância de seu corpo, de maneira que você pode posicionar suas mãos na parte de cima da flauta-doce, sem tensioná-las. Você não deve subir os cotovelos, mas deixá-los cair soltos próximos ao corpo. [...] (HOTTETERRE, 1978, p. 73, tradução minha)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>Do original: *TREATISE ON THE RECORDER*

*On the situation of the recorder and the position of the hands*

Assim como este tratado de Jacques-Martin Hotteterre Le Romain (Paris 1680 - Paris 1761), *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D'Allemagne. De La Flute a Bec, ou Flute Douce, et Du Haut-Bois, Divisez par Traitez* (1707) [Tratado da Flauta Traverso, ou Flauta da Alemanha. Da Flauta de Bisel, ou Flauta Doce, e do Oboé, Dividido em Tratados], os métodos dirigidos aos instrumentos musicais e ao canto dos séculos XVIII/XIX, e também aqueles elaborados no século XX (ver capítulo anterior, Van Hauwe), carregam muitos pontos em comum, como aqueles mostrados no capítulo anterior.

Retomo como referência o conceito da “sociedade dos corpos dóceis” de Michel Foucault (2007), aproximando-o da mentalidade do método musical forjada nos séculos XVIII/XIX, a partir da instituição do Conservatório de Paris, com a incidência desta mesma mentalidade que perdura até hoje no fazer e no pensar musicais. Num segundo momento, comparo as atuais inserções do corpo na didática da performance musical com as políticas de coerção e de controle do corpo na “sociedade das disciplinas”, segundo os conceitos de Foucault, que inclui as noções de “docilidade que une ao corpo analisável o corpo manipulável” (FOUCAULT, 2007, p. 118) e de visibilidade do corpo através do julgamento e do exame (cf. capítulo 1), tendo como parâmetro a padronização ditada pelo poder na sociedade de controle. Como conclusão, traçarei, no final desta parte, uma reflexão crítica sobre os padrões de inserção do corpo na performance e esboço uma proposta de flexibilização desses padrões que caminha em direção a uma formação e a uma performance musical perceptiva e somática, que detalharei, então, nos seguintes capítulos.

Os pontos de contato apontados acima têm, no desenvolvimento das habilidades corporais para realização de uma performance musical perfeita, a sua finalidade e o seu fundamento. A forma de veiculação, subentendida nessa pedagogia, continua sendo a mesma ao longo de quatro séculos, e que sintetizo da seguinte maneira:

---

*The recorder having its merits and its partisans just like the flute, I believed that it would not be completely useless to give here a little treatise especially for it.  
I will commence with an explanation of the way in which you must hold the recorder, and of the position in which your hands must be; which you can already see represented in the above picture.  
( I ) You must hold the recorder straight in front of you; and place the high end A (called the beak) between your leaps, as little forward as you can. The low end B(called the foot) must be about a foot in distance from your body, so that you can place your hands on top of the recorder without constraining them. You should not raise your elbows, but let them fall loosely near your body. [...]*

- A técnica é uma só e pode ser aplicada a todos;
- A relação entre o método e o executante do método é uma relação entre um coletivo anônimo executante e uma representação repetida de um modelo abstrato de perfeição (cânone) de execução musical, apresentado pelo criador do método (geralmente alguém com alto *status*);
- O individual é reconhecido através das provas, exames e concursos, onde a partir da homogeneização geral irá aparecer o individual, revelado por seu maior ou menor (geralmente menor) desempenho das habilidades prescritas (FOUCAULT, 2007);
- Essa técnica impõe-se a partir de idealizações de modelos alheias à experiência única de cada ser executante;
- Mesmo que os enunciados técnicos partam de questões corporais, esse aporte corpóreo é direcionado para o domínio perfeito de padrões externos ao próprio corpo executante;
- A técnica apresentada não tem a intenção de gerar no executante a vontade da investigação própria, tanto do instrumento musical quanto do corpo que fará soar o instrumento musical;
- Os exercícios corporais propostos são estritamente ligados à execução do texto e contam com um padrão de “treinamento” (VIGARELLO, 2008) gerado na “sociedade da disciplina” (FOUCAULT, 2007) que prevê o desenvolvimento e o aumento das habilidades, das capacidades, das aptidões corporais direcionadas. A partir do padrão do treinamento instaurado no século XIX, cuja ferramenta é a repetição desacordada e mecânica, a performance musical aproxima-se do conceito da performance do esporte, cuja finalidade é o desempenho e a demonstração (exibição) das habilidades;
- Como dito acima, a repetição de movimentos corporais necessários à execução deve ser mecânica, automatizada e o corpo individual que fará esses movimentos deve adequar-se ao exigido e à ergonomia do instrumento. As ações corporais e, conseqüentemente, o gesto, não partem do conhecimento e da percepção de cada corpo de cada ser; pelo contrário partem do controle de partes separadas do corpo, ideia

baseada nas diferenças de funções de cada uma destas partes: mãos, dedos, braços, ombros, cotovelos, boca, lábios, língua, pescoço, cintura escapular, musculatura respiratória dentre outras.

Nesses tratados e métodos, escritos em especial a partir do período Clássico até o século XX, na maioria das vezes escritos por músicos profissionais de destaque, subvencionados por instituições detentoras de poder (cortes, governos, escolas, universidades, instituições modernas ligadas à cultura, etc.), evidencia-se que a finalidade didática deles apoia-se sobre um padrão de perfeição para a execução do texto musical (HOTTETERRE, 1978, p. 35; BOEKE, 1986, Introdução), e as ferramentas técnicas que devem conduzir a esse padrão, por sua vez, delineiam modelos externos aos quais o aprendiz deverá se submeter e adequar-se, a fim de que o padrão estipulado seja atingido, como apresentado também no capítulo anterior. Nos métodos direcionados para a técnica do instrumento (tanto no século XIX quanto no século XXI) encontramos:

[...]um exemplo do que se poderia chamar a codificação instrumental do corpo. Consiste numa decomposição do gesto global em duas séries paralelas: a dos elementos do corpo que serão postos em jogo [...], a dos elementos do objeto manipulado [...] (FOUCAULT, 2007, p. 130).

A mentalidade expressada por essa metodologia, seja no século XVII, seja no século XX, está assegurada na obediência, na manipulação, na submissão e no treinamento mecânico veiculados por um silencioso adestramento do corpo de um homem disciplinado a serviço de uma “microfísica do poder”, de uma política de coerções, como enunciado por Michel Foucault:

Forma-se então uma política das coerções, que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica de poder” [...]; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência).

Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 2007, p. 119, grifo meu)

O trabalho de um ideal de performance que desconsidera a própria performance e, sobretudo, o sujeito performador, sofre, em meados do século XX, transformações e possíveis mutações de paradigmas, a partir de rupturas ocorridas na performance da música do Ocidente, também através do movimento de música antiga – Performance Historicamente Informada (HIP) e da performance da música contemporânea, fato esse já discutido nas partes anteriores, quando também considerei que esta mentalidade do método conservatorial caminha de mãos dadas com o poder institucional acadêmico, pela musicologia, pela análise, e hoje é fortemente apropriada pela indústria cultural. Embora essas mudanças de paradigmas ocorridas na performance musical nos séculos XX e XXI desponham ocasionalmente, é paradoxal e muito intensa a presença de condutas herdadas do passado em todo o pensar, o fazer, o ensinar e o aprender música. Tais condutas vêm à tona através de muitos detalhes e posicionamentos. O que me permite concluir aqui que o herdado adquiriu mais força do que o antepassado gerador.

Nessa mistura paradoxal entre uma performance sobrecarregada dessa herança conservatorial e uma performance que aponta para novos paradigmas, vejo o despontar de questões que incluem o corpo do performador como possível “participante” da performance musical, pois, lado a lado com o automatismo do corpo, “na virada do século, [...], a relação entre o sujeito e o seu corpo começou a ser definida em outros termos:

Nosso século apagou a linha divisória do ‘corpo’ e do ‘espírito’ e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo [...]. Para muitos pensadores, no final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado. (MERLEAU-PONTY *apud* COURTINE, 2008, p. 7)

Segundo Courtine, “o século XX é que inventou teoricamente o corpo”. Esse caminho tem início nas observações de Freud, que apontaram para as “questões das somatizações, e fez que se levasse em conta a imagem do corpo na formação do sujeito [...]”; passando pela ideia que Edmund Husserl fazia do corpo humano como ‘berço original’ de toda a significação, chegando “à concepção elaborada por Maurice Merleau-Ponty do corpo como ‘encarnação da consciência’, seu desdobramento no tempo e no espaço, como ‘pivô do mundo.’” (MERLEAU-PONTY *apud* COURTINE, 2008, p.8).

Numa relação paradoxal frente aos conceitos de Merleau-Ponty, porém, é mais frequente encontrar-se no século XX e no século XXI, a ideia de um corpo partido, retalhado, automatizado.

Na performance musical vejo que existe uma nítida linha que separa a performance que inclui o corpo do executante, do próprio ser executante, o performer. Enxergo, porém, um caminhar ainda tímido para uma pedagogia que inclua o corpo que performa, uma didática somática para a música, enquanto estímulo perceptivo para a estruturação do músico em performance. Entretanto esta inclusão do corpo na pedagogia da performance musical enquadra-se em mais uma das disciplinas do treinamento técnico do aprendiz, separando corpo de performance, performer de corpo: “a educação somática torna-se então um ingrediente de formação complementar a esta mais tradicional aula técnica cotidiana” (FORTIN, 1999, p. 45).

Esse treino técnico do corpo na didática da performance musical trabalhará também em uma esfera automatizada, na aquisição de mais uma técnica, que ao mesmo tempo é apartada do sujeito performer. Isso me faz concluir que mesmo enxergando o corpo como participante da performance, ainda carregamos esta visão do corpo totalmente imersa na mentalidade das disciplinas, dentro dessa ênfase política da coerção, moldadora de nossa experiência enquanto seres únicos, como continuadores mecânicos do processo disciplinar, conforme apontado por Michel Foucault:

Uma observação minuciosa do detalhe, e ao mesmo tempo um enfoque político dessas pequenas coisas, para controle e utilização dos homens, sobem através da era clássica, levando consigo todo um conjunto de técnicas, todo um corpo de processos e de saber, de descrições, de receitas e dados. E desses esmiuçamentos,

sem dúvida, nasceu o homem do humanismo moderno. (FOUCAULT, 2007, p. 121).

Tal concepção enfatiza a aproximação da noção atual de corpo na música, com esse momento das disciplinas dos corpos dóceis, corpos úteis e inteligíveis, gerados no corpo-máquina, como apresentado por Foucault ao fundamentar a noção de corpos dóceis a partir, dentre outros, do livro *L'Homme Machine* (O Homem-máquina), escrito em 1748 pelo médico e filósofo francês Julien Offray de La Mettrie (1709-1751), um dos fundadores da ciência cognitiva. O “Homem-máquina” de La Mettrie evidencia o paradoxo e o anacronismo das didáticas atuais de música e as abordagens do corpo dessa didática direcionada para a formação do músico/executante. A definição da mentalidade geradora dos corpos dóceis formulada por Foucault, que tomou o exemplo de La Mettrie como ponto de partida, é esclarecedora:

“O Homem-máquina” de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de “docilidade” que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder: obsessão de Frederico II, rei minucioso das pequenas máquinas, dos regimentos bem treinados e dos longos exércitos. (FOUCAULT, 2007, p. 118).

Em consonância com a apropriação do espaço político que o corpo vem ocupar principalmente a partir da segunda metade do século XIX, como continuidade das técnicas disciplinares, pode-se dizer que atualmente existe uma afinidade entre segmentos da teoria musical, das ciências da cognição, da ergonomia, da neuro-fisiologia, da educação física e da psicologia da música com questões relacionadas ao corpo, num sentido de análise, de medição e enquadramento em gráficos e tabelas dos gestos corporais, que em algumas propostas podem gerar exercícios de treinamento corporal para a melhor performance-desempenho, ou mesmo examinar problemas e riscos dos esforços realizados numa execução musical.

Atualmente encontramos em variadas grades curriculares de faculdades de música uma disciplina que prevê o trabalho com o corpo como uma terapia preventiva da

Lesão por Esforço Repetitivo (L.E.R.). Há trabalhos escritos sob o viés da educação do corpo que, entretanto, não apontam para uma pedagogia musical que vislumbre uma formação e estruturação de identidade e da subjetividade do artista, através de um corpo integrado e cenicamente presente, que estaria envolvido inteiramente na ação do fazer musical, em performance, que mobiliza e afeta o público. Os trabalhos que apontam para um olhar do corpo na formação do músico tratam a “educação somática como mais um ingrediente, ou algo complementar a implantar na dança [em nosso caso, na música]”. (MILLER, 2010, p. 61) Trabalham, sim, um corpo individual do músico, a partir de sua doença, deformação, inadequação; a individualidade corpórea que aparece na educação do performer musical opera, na maioria das vezes, por “medidas comparativas que têm a ‘norma’ como referência [...]; por ‘desvios’ mais que por proezas [...] mecanismos científicos disciplinares”. (FOUCAULT, 2007, pp. 160-161).

Entendo que os trabalhos atuais de disciplinas que incluam a instrumentalização corporal, em música, como prevenção de doenças, trazem como núcleo a mentalidade do “treinamento” (VIGARELLO, 2008, p. 197), aliada à ideia derivada das “disciplinas” que comandam os “corpos dóceis” (FOUCAULT, 2007, p. 117), no treino do corpo na educação musical. Tais disciplinas objetivam uma “ação saudável e eficaz” (PEDERIVA e GALVÃO, s/d, p. 2). Nesse momento notamos uma forte aceitação da eficácia da técnica aliada ao trabalho preventivo corporal, como determinadores de uma “performance de sucesso”.

Na mesma virada do século em que vemos a automatização do corpo voltada para os domínios técnicos para um melhor desempenho, vemos, porém, na didática musical alguns momentos de reação a este sistema de controle do corpo e de mentalização do corpo. Esses momentos surgem já no final do século XIX, como uma reação que se origina nas descobertas do subconsciente e também num sentimento de retorno à natureza, como o do *Jugendbewegung* (movimento da juventude), citado no capítulo 3.1 – também responsável pela formação do movimento de música antiga. Esses olhares se voltam para o corpo, apontando para a *Körperkultur* (cultura do corpo), que pretende uma transformação do extremo racionalismo para uma consciência do corpo. Esse retorno a um “impulso

dionisíaco” (BONFITTO, 2002) tem também suas ressonâncias na pedagogia musical, como reação ao regime do Conservatório, através do método desenvolvido pelo músico e pedagogo suíço Émile-Jacques Dalcroze (1865-1950). Dalcroze, também fortemente influenciado pelo sistema das expressões desenvolvido pelo cantor e ator francês François Delsarte, “começa a elaborar estratégias as quais envolvem progressivamente o corpo do aluno.” Sua proposta pedagógica coloca o “corpo como conector entre os sons e o pensamento” (BONFITTO, 2002, p. 10-11); cria o método chamado *Eurritmia*, propondo que:

A possibilidade do movimento tem sua fonte em um ‘intercâmbio contínuo de eflúvios psíquicos e de repercussões sensoriais’

[...] o movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido – o ‘sentido muscular’. (DALCROZE *apud* SUQUET *apud* COURTINE, 2008, p. 515)

Esse sentido muscular “é consequência, por sua vez, das relações entre a dinâmica dos movimentos e a situação do corpo no espaço. [...] Segundo ele, o intelecto também deve estar envolvido nesse processo, pois é por meio dele que se chegará à *consciência rítmica*”. (BONFITTO, 2002, pp. 11-12).

Esse enfoque que parte do corpo, do movimento, da escuta e do ritmo, contidos na pedagogia musical de Dalcroze expande-se e influencia diretamente toda uma geração da dança moderna alemã, também estimulando as investigações sobre o ritmo, o corpo e o movimento no teatro de seu tempo. Embora seu método de trabalho com a música tenha adeptos no mundo e o Instituto Dalcroze de Genebra conte atualmente com 2.500 alunos, entre crianças, jovens, adultos e idosos<sup>54</sup>, o ambiente oficial da música, enxerga esta pedagogia musical com ressalvas, por propor ferramentas didáticas que não partem exclusivamente da linguagem musical. (PEDERIVA/GALVÃO, s/d).

Com uma proposta também questionadora dos valores veiculados pela formação musical na atualidade, a violinista e pedagoga francesa Dominique Hoppenot, no primeiro capítulo de seu livro *Le Violon Intérieur* (1981)[O Violino Interior], mostra que a

---

<sup>54</sup>Informações extraídas do web-site do Instituto Dalcroze de Genebra. Disponível em : <www.dalcroze.ch>. Acesso em: 03.01.12).

partir da incorporação do ensino “conservatorial” de música, que põe à frente um aprendiz técnico do instrumento que se serve de modelos mais ou menos fixados sobre vagas imagens e estereótipos exteriores, os primeiros avisos para o intérprete de que a metodologia vigente se mostra insuficiente são o sofrimento e a frustração, “o sofrimento do instrumento”, ou como denomina Hoppenot, “*le mal du violon*” (HOPPENOT, 1981, p. 7), seguido imediatamente de vários outros avisos: frustração, desconcentração, insatisfação ao se apresentar, decepção, passividade, medo...

Desde os primeiros contatos com os músicos que pedem meus conselhos, observo fortes sinais de um sofrimento quase pudico, dissimulado, que se insere dentro daquilo que eu poderia chamar de “sofrimento do violino!”. Para um grande número dentre eles, o violino é, de fato, sinônimo de sofrimento – a palavra não é forte demais. Eles desenvolvem, sem estar conscientes, uma triste e dolorosa relação, dramatizada ao extremo, desde o início de seus estudos, que os acorrenta insensivelmente a um tipo de escravidão. O infortúnio manifesta-se de diversas formas: a frustração por não poder se expressar, a incapacidade de resolver e até mesmo de colocar um problema técnico; angustiante desconhecimento de si próprios em situação de performance.

Acrescento ainda os medos: todos os medos, desde o medo de tocar, de falhar, até o medo persistente do mestre e de seu julgamento irrevogável. Enfim, a ilusão de ser um caso único de insucesso, todos os outros músicos se viram tão bem [...] (HOPPENOT, 1981, p. 7, tradução de Stella Fuser Bittar)<sup>55</sup>.

Acredito que Hoppenot vê nesse sofrimento um sofrimento que transcende a dor física. Ela olha em primeiro plano para o desconhecimento que o músico tem de si próprio, quando se deixa invadir pelo medo. Hoppenot, ao invés de falar de um corpo doente, de um músico doente, aponta o sistema didático que causa a doença, e a relação didática entre o aluno e o professor que está persistentemente julgando esse indivíduo errado – “caso único de insucesso”. Logo, subentende-se que o sistema didático é o que deve estar doente: o olhar, a vigia, o controle, o exame, o julgamento. Ações fundamentais

---

<sup>55</sup>Do original: *Dès les premiers contacts avec les musiciens qui sollicitent mes conseils, je décèle, dans une forte proportion, les signes d'une souffrance plus ou moins pudiquement dissimulée qui s'inscrit dans ce que je pourrais nommer le 'mal du violon'. Pour un nombre beaucoup trop élevé d'entre eux, le violon est en effet synonyme de souffrance – le mot n'est pas trop fort. Ils développent, sans même en être conscients, une relation triste et doloriste avec un instrument dramatisé à l'extrême depuis début de leurs études qui les enchaîne insensiblement dans une sorte d'esclavage. Leur infortune s'exprime sous des formes multiples: frustration due à leur impossibilité de s'exprimer, impuissance à résoudre un problème technique, voire même à le poser; méconnaissance angoissante d'eux-mêmes en situation de jeu. J'ajoute encore les peurs: tout les peurs, depuis la peur de jouer, la peur de rater, jusqu'à la peur combien tenace du maître et de son jugement irrévocable. Enfin l'illusion d'être un cas d'échec unique, tous les autres musiciens se débrouillant si bien[...]*

dirigidas ao controle e à coerção. Hoppenot, ao longo desse belo livro, irá mostrar uma proposta pedagógica que sai dessa relação da coerção e caminha em direção a uma relação didática de compreensão mútua, que inclui a integração mestre-aprendiz-instrumento-corpo-mente-performance. Corpo como estrutura do sujeito.

No breve artigo *A Construção e Vivência do corpo na performance musical(s/d)*, os autores Patrícia Lima Martins Pederiva e Afonso Galvão expõem que hoje há na formação para a performance musical perspectivas com grande ênfase numa preocupação quanto ao número crescente de cantores e instrumentistas que trazem lesões físicas e emocionais durante o percurso de sua profissionalização. Neste tipo de posicionamento que surge no final do século XX e que inclui alguma inserção do corpo na educação do performer musical, observa-se primeiramente um olhar para o corpo e para o trabalho com o corpo que parte do fim, da dor, do corpo doente, da lesão e de como contornar o “problema”, de maneira terapêutica, para que o músico possa voltar a ter sua **produtividade** musical dentro dos parâmetros exigidos pelas instituições musicais de formação e de mercado.

Pesquisas são realizadas em diversas partes do planeta, onde o “corpo-músico” é o foco. [...] Somos profissionais do movimento, “músicos-atletas” (Andrade e Fonseca, 2000). A formação do músico, porém, (principalmente do professor de instrumento), ainda não viabiliza a compreensão do corpo e suas dimensões, física, emocional e mental. Sem a pretensão de nos tornarmos médicos, fisioterapeutas, ou professores de educação física, necessitamos entender um pouco sobre alguns princípios que envolvem a relação músico-corpo-instrumento. É por isso que precisamos nos aproximar destas áreas do conhecimento. Não conseguiríamos compreender questões que envolvem “corpo-músico”, apenas com nossos conhecimentos “técnicos musicais”, tão específicos. (PEDERIVA/GALVÃO, s/d, p. 1).

No artigo os autores sugerem o entendimento de “o corpo-vivência: a corporeidade”, como um fator determinante para a formação do músico/intérprete, o que denota um avanço em relação às metodologias oitocentistas. É, sem dúvida, uma mudança de valores, mas não ainda uma exposição que contenha propostas de mudança de paradigmas. Ao inserirem a noção de corporeidade no contexto histórico/social, os autores afastam-se da pura mecanicidade dos métodos, mostrando-se receptivos à operação do corpo enquanto agente de tais transformações:

Como corporeidade, o corpo humano não termina nos limites que a anatomia e a fisiologia lhe impõem, sendo construído nas relações sócio-históricas e trazendo em si a marca da individualidade.

[...] Essência e existência estariam mescladas na corporeidade. (FREITAS,1999, s/p. *apud* PEDERIVA/GALVÃO, s/d, p. 6).

Embora nesse artigo os autores concordem que deva existir na performance o conceito de corporeidade, mencionado acima, não há uma exploração das ações, na didática musical, que levem o músico a trazer para a performance essa importante noção de corporeidade. Apontam para uma modificação de valores, que no meu entender estão primeiramente contidos numa mentalidade que deveria ser transformada. Entretanto não apontam para uma prática que leve a esta inversão de valores.

Considero de grande relevância o desejo demonstrado pelos autores para que haja uma integração do corpo à didática musical. Essa necessidade é expressada quando apresentam a ideia de que o corpo do músico é fragmentado da ação musical, “em função dos objetivos a serem alcançados: a descodificação do símbolo, o domínio técnico do instrumento e da expressão” (PEDERIVA/GALVÃO, s/d,p.2). Mas a própria crítica tecida pelos autores aponta caminhos que conduzem não à performance e à estruturação do sujeito performer, através de uma didática somática em música que leve à construção de um corpo único de cada músicoperformador, mas sim conduzem meramente à uma constatação primeira de um corpo doente do músico e aos aparelhamentos e técnicas terapêuticas que possam restaurar a produtividade do músico visando o melhor desempenho musical e uma melhora da qualidade de vida do músico.

No último item deste artigo, *O Corpo-performance-musical*, o corpo na performance musical é considerado sob um aspecto de desenvolvimento de habilidades (como no tratado de Hotteterre Le Romain e de Walter van Hauwe) e também sob os aspectos ergonômico e terapêutico.

Embora esses e demais autores afirmem existir atualmente uma “necessidade sentida pela comunidade musical, de professores, pesquisadores, instrumentistas e alunos, de encontrar um caminho para a compreensão do estado do corpo na performance musical” (PEDERIVA/GALVÃO, s/d, p. 14), vejo que a busca de caminhos para a inclusão do corpo

na pedagogia musical opera na maioria das vezes numa posição de “compreensão” do estado do corpo na performance musical. Este posicionamento recorrente é comprovado pelas várias propostas de entrecruzamentos com “neurologia, psicologia, sociologia, antropologia” e afirma que estes caminhos também “fazem interfaces com a medicina, com a fisioterapia, com a psicologia e com as ciências da motricidade humana”.

Num espectro analítico da performance, o artigo *The Body in Performance* (O Corpo em Performance), escrito por Eric Clarke e Jane Davidson, ao expor um estudo de caso através da performance do *Prelúdio op. 28 no. 4* de F. Chopin, em dois gráficos de performance (*Performance Graphs* ®) – é curioso o símbolo de marca registrada para o gráfico do musicólogo britânico que aparece no conceituado estudo –, comprovará e analisará variedades e naturezas distintas de movimentos expressivos do corpo na performance musical. Afirmará também que a questão da maior ou menor oscilação dos movimentos corporais no se fazer música pode “ser uma resposta à música ou um estímulo à música – e que talvez a dificuldade de responder a esta questão seja a razão para notar o dualismo implícito de ação e percepção que a questão, ela mesma, pressupõe.”<sup>56</sup> (CLARKE/DAVIDSON, 1998, p. 87, tradução minha).

Apesar desse enfoque extremamente analítico contido neste artigo, que opera no âmbito da ciência da cognição e que trata o corpo, mais especificamente o movimento do corpo, na performance musical, os autores constatam que há uma forte racionalização em disciplinas como a psicologia da música, que leva à desconsideração da questão do movimento corporal nos estudos da performance musical:

De acordo com o curso dominante na psicologia cognitiva moderna, muito da psicologia da música adotou quase que inteiramente um enfoque “desincorporado” referente a essa matéria. A preponderância de um mentalismo radical, resultou que os ouvintes e os performers fossem considerados como dispositivos de processamentos de informação, com entradas e saídas que chegam a, e que saem de uma “unidade” central que é localizada firmemente na cabeça e a qual possui uma pequena conexão com algo que seja físico, como um braço, uma perna, uma mão – ou mesmo um ouvido. Se isto exagera ligeiramente o caso, mesmo para o trabalho dos anos 1970 e 1980 (onde o final mais psicoacústico da psicologia da música era um tanto mais consciente de, e sensível à, realidades físicas), houve, definitivamente, uma conscientização crescente na

---

<sup>56</sup>Do original: [...] *The sway is a response to, or input into, the music – and perhaps the difficulty of answering this question is a reason for striking at the implicit dualism of action and perception that the question itself pre-supposes.*

década de 1990, das vantagens de um enfoque corpóreo um pouco mais realisticamente. [...] Em particular, um recente número significativo de publicações que enfocam a performance, incorporaram um elemento corpóreo, ou uma preocupação com o movimento físico, e há agora a perspectiva de um enfoque em música um tanto menos fortemente dualista (o qual, por um longo tempo, foi elevado à posição de uma abstração quase que puramente cerebral). [...] (CLARKE/DAVIDSON, 1998, p. 74, tradução minha)<sup>57</sup>.

Continuando ainda nesse âmbito da análise do corpo na performance musical, os autores, entretanto, e de maneira bastante racionalizada, demonstram uma forte tendência em entender o corpo separadamente da performance musical e mais distante ainda do sujeito performer, ao dizerem que:

[...]no entanto, na intenção de incorporar um maior reconhecimento do papel do corpo e do movimento físico na performance musical, necessita-se tomar cuidado para distinguir entre ao menos três níveis diferentes, ou manifestações, desse fenômeno: fatores verdadeiramente fisiológicos, representações cognitivas e um uso mais metafórico de uma linguagem física ou corporal ao falar-se sobre música.(CLARKE/DAVIDSON, 1998, p. 75, tradução minha)<sup>58</sup>.

Essa aproximação do corpo do performer musical na performance musical, que vem ocorrendo nas últimas décadas, enxerga *soma* enquanto objeto de estudo e análise, enquadrando a performance musical em um gráfico de medida dos movimentos. Enxerga também uma educação somática da música como uma terapia, no sentido de aquisição de mais uma técnica e uma prevenção das lesões causadas por esta “profissão de risco”; buscase uma “melhor qualidade de vida” para o músico (PEDERIVA/GALVÃO, s/d, p. 15)– o que, em si, já pode ser visto como um passo muito positivo dado dentro da performance

---

<sup>57</sup>Do original:*In common with the dominant trend in modern cognitive psychology, a great deal of the psychology of music has adopted an almost entirely ‘disembodied’ approach to its subject matter. The preponderance of a radical mentalism has resulted in listeners and performers being regarded as information-processing devices, with inputs and outputs coming to and going from a central ‘unit’ which is located firmly in the head and which has little connection with anything as physical as an arm, a leg, a hand – or even an ear. If this alightly overstates the case even for the work of the 1970s and 1980s (where the more psychoacoustical end of the psychology of music was rather more aware of, and responsive to, physical realities), there has definitely been a growing awareness in the 1990s of the advantages of a rather more realistically corporeal approach [...]. In particular, significant numbers of recent publications focusing on performance have incorporated a bodily element or a concern with physical movement, and there is now the prospect of a rather less starkly dualistic approach to music (which for a long time has been elevated to a position of almost pure cerebral abstraction).*

<sup>58</sup>Do original:[...] *nonetheless, in attempting to incorporate a greater recognition of the role of the body and of physical motion in musical performance, care needs to be taken to distinguish between at least three different levels or manifestations of these phenomena: truly physiological factors, cognitive representations, and more metaphorical use of a physical or bodily language in talking about music.*

musical. Continuo, contudo, a enxergar que essa inclusão do corpo na formação do músico e na performance musical está imersa na mentalidade de um corpo partido protagonizado na cultura cartesiana, uma vez que esta “qualidade de vida” não está vinculada a um “cuidado de si” integrador, o que se pode evidenciar em posicionamentos que apontam, por exemplo, para a necessidade da criação de uma medicina da música (PEDERIVA/GALVÃO, s/d, p. 14) – é fato hoje o uso frequente de psicotrópicos no meio musical, utilizados como maneira de tornar o momento da performance suportável, adormecendo o músico do pavor da apresentação, do julgamento e da frustração, frente ao erro e ao insucesso. Esse fenômeno atualíssimo, bastante presente entre músicos das orquestras e de corais, remete ao conceito de ‘penalidade incorpórea’ apontado por Foucault: “[...] o emprego da psicofarmacologia e de diversos ‘desligadores’ fisiológicos, ainda que provisório, corresponde perfeitamente ao sentido de penalidade ‘incorpórea’” (FOUCAULT, 2007, p. 14), utilizada pela sociedade dos corpos dóceis.

Vejo que, mesmo os caminhos que conduzem para a busca de novos sistemas analíticos que trabalhem na medição do movimento corporal do músico na performance musical (CLARKE/DAVIDSON, 1998) e declarações de que a “atividade musical requer bom condicionamento físico, alongamentos específicos e pausas sistemáticas” (PEDERIVA/GALVÃO), são mentalidades que dão continuidade ao corpo analisável, ao corpo manipulável.

A tradição cartesiana habituou-nos a desprender-nos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e a da alma, definindo o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância. Essas definições correlativas estabelecem a clareza em nós e fora de nós: transparência de um objeto sem dobras, transparência de um sujeito que é apenas aquilo que pensa ser. O objeto é objeto do começo ao fim, e a consciência é consciência do começo ao fim. Há dois sentidos e apenas dois sentidos da palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência.

A experiência do corpo próprio, ao contrário, revela-nos um modo de existência ambíguo. Se tento pensá-lo como um conjunto de processos em terceira pessoa – “visão”, “motricidade”, “sexualidade” – percebo que essas “funções” não podem estar ligadas entre si e ao mundo exterior por relações de causalidade, todas elas estão confusamente retomadas e implicadas em um drama único. Portanto, o corpo não é um objeto. Pela mesma razão, a consciência que tenho dele não é um pensamento, quer dizer, não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma ideia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa. Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade,

enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado. (MERLEAU-PONTY, 1999, pp. 268-269)

O corpo para a performance musical, continuou partido e caminhou para uma medicina da música, mas não para a “**dança em si** [leio: **música em si**], com todos os seus princípios vivenciados e aplicados na experiência do corpo próprio, proporcionando uma dança [música] somática.” (MILLER, 2010, p. 61).

Às vezes, porém, temos a sorte de, num instante, numa “linha de fuga” percebemo-nos ser esta máquina adestrada, e nesse instante podemos nos abrir para uma leitura da escritura musical que seja feita não somente através da pura técnica musical, mas que encare a técnica musical, em especial a técnica para produzir o som, como uma percepção e uma sensibilização corpórea intensas, dando vazão a um interminável trabalho de “micro-percepções” (DELEUZE, 1996) do corpo, a uma interminável geração de múltiplas camadas, conduzindo a um fazer musical em constante processo de geração de sensações, originadas num corpo sentido.

Apresentarei nos próximos capítulos interfaces com o teatro contemporâneo, e com a técnica Klauss Vianna, tendo em mente um jogo musical que ocupe finalmente o espaço cênico e que exista enquanto ato cênico, mesmo que puramente através do som, buscando a performance musical que brota do imaginário impresso em música.

Percebo, em meu trajeto particular, que para tal fato chegar a ser concretizado, a atuação técnico/musical do intérprete, calcada no historicismo, no positivismo e no estruturalismo musicológico, torna-se insuficiente. Os textos musicais de escrita permeável, tanto da Idade Média quanto de compositores da atualidade, como também os posicionamentos de Kees Boeke, em seus livros já aqui citados, ajudam a conduzir o músico para essa “inversão de valores”, para a “transformação de mentalidade”, apontando para essa camada de envolvimento corpóreo como caminho para uma outra forma de envolvimento com a música e principalmente para a atuação musical enquanto fato perceptivo, numa mentalidade transformada.

Antes de finalizar este capítulo, volto à questão da existência da forte tensão entre ciência e prática, que formulei no primeiro capítulo desta tese e, retornando a esta questão, faço uma pergunta: por que o músico insiste em focar o corpo na performance, sempre e somente através de interfaces com disciplinas científicas, sem ao menos olhar as experiências dos “vizinhos do lado” – o teatro e a dança? Será que isso ocorre pelo fato da música ter sido sempre considerada uma arte superior? Por ter pertencido ao *Quadrivium* – a mais alta hierarquia das *Sete Artes Liberais (Artes Liberales)* – juntamente com a aritmética, a geometria e a astronomia, tendo sido alçada ao status de *Scientia*? Não chegaremos a religar os momentos da *Scientia* e do *Usus (práxis)*, sempre preferindo assegurar nosso lugar no andar de cima da ilustração de Reims (séc. XII) [ver capítulo 1.2], no *status* da música das classes superiores=ciência, esquivando-nos do status do andar de baixo, da música das classes inferiores, da música performance=música da besta?

Leve a arma à frente. Em três tempos. Levanta-se o fuzil com a mão direita, aproximando-o do corpo para mantê-lo perpendicularmente em frente ao joelho direito, a ponta do cano à altura do olho, apanhando-o batendo com a mão esquerda, o braço esticado colado ao corpo à altura do cinturão. No segundo, traz-se o fuzil com a mão esquerda diante de si, o cano para dentro entre os dois olhos, a prumo, a mão direita o apanha pelo punho, com o braço direito esticado, o guarda-mato apoiado sobre o primeiro dedo, a mão esquerda deixa o fuzil e cai ao longo da coxa, a mão direita o eleva, com o fecho para fora e em frente ao peito, com o braço direito meio esticado, o cotovelo colado ao corpo, o polegar estendido contra o fecho, apoiado ao primeiro parafuso, o cão apoiado sobre o primeiro dedo, o cano a prumo. (FOUCAULT, 2007, p. 130).

### 3 O CORPO SOB A GRAVIDADE, SOBRE O CHÃO, SOBE AO PALCO – O MÚSICO ATUANTE

Busco refletir, a partir deste ponto, a performance em música enquanto ato. Traço um paralelo ocorrido no teatro contemporâneo, em especial o *pós-dramático*, por este haver deslocado o seu eixo primeiramente apoiado no duplo texto-representação, para o eixo ator-espectador, desviando o peso outrora jogado sobre o texto dramático. O teatro entre os séculos XX e XXI resultou num movimento de busca de igualdade de forças entre o texto e o processo de leitura deste que, já em si, é considerado ato performático, e o operador desta ação, o agente desse processo, o performer materializado, encarnado e desautomatizado.

A reflexão que trago a seguir baseia-se nas propostas da leitura enquanto performance, do medievalista e escritor Paul Zumthor e no conceito que desenvolveu, denominado *movência*: a falta de contornos exatos e a instabilidade contidos no texto da Idade Média. Entendo que a incorporação de tal conceito possa ser aplicada em qualquer texto, como uma primeira etapa em direção à mudança do eixo texto-autor para performer-corpo. Construí este entendimento ao longo de mais de vinte anos juntamente com a flauta doce, o Grupo ANIMA e o Núcleo Tálea de música medieval – processo que detalharei na parte 3.4.

Nesta busca do atuante, através do deslocamento do peso do texto, baseio-me também nas propostas e conceitos trazidos por Jerzy Grotowski(2001) e por Eugenio Barba (2009), que apontarão para mudanças de conduta que entendem como necessárias para que haja teatro, para que haja o ato. Seguindo uma procura que nasceu no teatro no final do século XIX, ambos os encenadores apontam o ato como operação de ordem perceptiva. O trabalho com o ator através do corpo do ator é o núcleo desses dois pensadores do teatro e da arte, como também o é o re-encontro do teatro enquanto ritual. Entendo que elementos trabalhados por ambos são também recorrentes na educação somática voltada para a dança e para o teatro contemporâneos no Brasil, desenvolvida pelo bailarino e educador Klauss

Vianna. A técnica somática proposta por Klauss Vianna baseia-se em princípios semelhantes aos encontrados em Grotowski e Barba que, grosso modo, têm seu núcleo assentado sobre o sujeito acordado, através da percepção de um corpo único presente. É, portanto, através do trabalho com a técnica Klauss Vianna que posso aplicar à música o trabalho de uma performance livre de automatização (ver parte 3.3).

Diante dessa reflexão que perpassa a literatura, o teatro e a dança contemporâneos, proponho um trabalho com a performance musical e com o performer musical que pretende:

- O re-encontro e a vivificação do performer através do re-encontro do corpo do performer enquanto lugar nodal da performance;
- A vivificação da performance musical através do reconhecimento da instabilidade do texto, de sua inconstância e de sua labilidade: “Para criarmos o teatro devemos ir além da literatura” (GROTOWSKI, 2001, p. 115) Este reconhecimento pode ser ampliado a partir da experiência com textos musicais e escrituras musicais que existem fora do âmbito da memória musical mais próxima do performer;
- Este re-encontro com uma música mais distante da nossa música cotidiana gera, por sua vez, um re-encontro com o ato musical enquanto ritual (ver parte 3.4).

### 3.1 O TEXTO MUSICAL SE MOVE, SURGEM DELE O ATUANTE ENCARNADO E O ATO

*A voz decerto une; só a escritura distingue eficazmente entre os termos daquilo cuja análise ela permite. No calor das presenças simultâneas em performance, a voz poética não tem outro poder senão exaltar essa comunidade, no consentimento ou na resistência. (ZUMTHOR, 1993, p. 143)*

Expus, nos primeiros capítulos deste trabalho, as direções para as quais apontam os holofotes da formação do músico performer, a mentalidade na qual os contornos dessa formação se delineiam, e as forças que desenham esses contornos há quatro séculos, forças que regulam e controlam a performance cujo representante é um performer desprovido de sua subjetividade e privado de sua experiência, privado de seu “passado íntimo” (ROUBINE, 2003, p. 118). Numa operação abstrata, esse processo de formação do intérprete musical formula uma ideia de neutralização do sujeito na performance, em nome de uma “objetividade”, estipulando uma idealização de performance musical a qual denominei de “interpretação neutra”, “interpretação da compreensão/informação” e denominada por Bruce Haynes (2007) de “interpretação transparente”. Partindo da complexa decifração do signo contido na escritura musical, tal performance reduz-se a essa decifração.

Diante do enorme arcabouço técnico, analítico e musicológico criado para regular, justificar e valorizar um padrão de performance musical, torna-se quase impossível re-encontrar na formação do músico e no músico “já formatado” a necessidade da performance, a necessidade de vida na performance, e mais impossível ainda encontrar, em meio a tudo isso, o sujeito performer nesse músico.

Neste ambiente carregado pelo domínio estritamente racional-automático da técnica, da informação e do entendimento, que separa informação e técnica de soma e sujeito, ocorreram ao longo do século XX iniciativas que desviaram o músico performer (as quais apresentei nas três partes do capítulo 2 deste trabalho), que instigaram esse músico a re-encontrar um sentido na performance, a partir de um acionamento do sujeito gerado por estímulos alheios a essa mentalidade de controle, presente no caminho

logocêntrico instaurado na formação musical. Dentre essas iniciativas desviantes dessa mentalidade, destaco em especial o confronto do músico com textos musicais antigos e igualmente com textos musicais de vanguarda. Em ambos os casos, acredito ter sido forte o desvio causado pelo contato dos músicos com a escritura dos textos da Idade Média (mais do que por textos de períodos posteriores) e com textos musicais contemporâneos cuja linguagem escrita – sua grafia e simbologia – não assume status de independência do fenômeno sonoro. Como dito na parte 2.1, o desvio ocorrido foi ocasionado pelo estranhamento nascido no confronto com os dois universos de escritas tão distantes da escrita convencional, e com o *corpo-a-corpo* entre músico e o instrumento musical exigido por estes textos – antigos e modernos – forjados na mentalidade e em momentos de fuga do pensamento cartesiano mecanicista.

Essa racionalidade imperativa contida na formação do músico e em todo o aparato sustentador do fazer musical traz seu fundamento num padrão externo ao sujeito, calcado na reprodução mecânica e automatizada desse modelo (partes 2.2 e 2.3). O registro escrito musical torna-se o modelo visual que, ao ser decifrado e decodificado em suas estruturas e história, passará a ilusão de modelo sonoro fixo a ser replicado. A máxima recorrente no meio musical: “tocar aquilo que está escrito, nada mais, nada menos.”

Neste ponto do presente trabalho, recorro ao meu confronto com a música medieval que me mostrou os desvios que me conduziram a um re-encontro próprio com a necessidade da performance, necessidade nascida muito tempo antes da minha formação como músico profissional.

Neste e nos próximos capítulos irei me reportar, portanto, a este re-encontro com a necessidade de performance como fruto de uma busca do sujeito performer “sequestrado” e esquecido, apartado e ausentado da própria performance.

O confronto particular que vivenciei com a prática da música da Idade Média foi reforçado e ampliado, em mim, através da experiência que durou 16 anos (1991-2006) como integrante do Núcleo Tália de música medieval, dirigido em São Paulo pelo cantor e medievalista Fernando Carvalhaes (1950-2006) e, conseqüentemente, pelo trabalho junto ao Grupo ANIMA – do qual sou fundadora (1989) e do qual sou integrante até hoje.

Por intermédio e orientação de Carvalhaes, tive a oportunidade de conhecer as propostas sobre performance vindas da filologia e da teoria literária da Idade Média, formuladas por Paul Zumthor. O escritor e medievalista suíço norteou as conceituações tecidas por Carvalhaes em suas pesquisas e em suas criações de espetáculos, de alguns dos quais pude participar: *A Carreira sem Fim de Fauvel, o Asno*(1999-2000)<sup>59</sup>; *Quem Canta um Conto* (1994); *Carmina Burana na Casa da Fama* (1996). A experiência que tive ao lado de Fernando Carvalhaes abriu, se não todos, a maior parte dos caminhos, veredas e desvios que trilho hoje com a performance musical (ver parte 3.4).

O contato com os conceitos de Zumthor através da prática musical junto a Carvalhaes estimulou o meu re-encontro com a performance, enquanto ação perceptiva, levando-me, muito tempo depois, à elaboração do presente trabalho.

Acredito não se tratar de mera coincidência que músicos que trabalham com a música medieval tenham sinalizado um retorno à performance e ao performer na música (como apontado no capítulo 2.1 desta tese), ao mesmo tempo em que um estudioso da literatura medieval e da “poesia vocal” [termo utilizado por Zumthor para afastar-se da denominação da poética oral chamada com frequência de “literatura oral”] (ZUMTHOR, 2007, p. 12), também situou a performance como núcleo da escritura (oral ou literária) medieval.

Transportarei para a linguagem musical as reflexões e alguns dos conceitos elaborados pelo teórico da poética da Idade Média, resguardando as diferenças específicas entre as naturezas existentes em ambas as linguagens, considerando, contudo, a existência do forte diálogo e da forte intersecção existentes entre poesia e música no período medieval. Ao lidarmos com o vasto e complexo mundo da música medieval somos forçados a reconhecer, queiramos ou não, que a mera decifração da escrita da Idade Média exige um outro posicionamento do músico performer e que o próprio registro musical demanda outras exigências do músico (como comentado brevemente no capítulo 3.1), diferentes daquelas existentes nos textos fixados entre os séculos XVIII e XIX e dos dispositivos

---

<sup>59</sup>No ano 2000 transformou-se em tese de doutorado de Carvalhaes: *O Silêncio de Fortuna Artefato e Performance no Roman de Fauvel (França, 1316)*, PUC, São Paulo, 2000.

puramente analíticos e históricos de que a musicologia dispõe para a decifração e decodificação.

Parto das reflexões críticas do medievalista suíço referentes ao apego extremado da mentalidade mecanicista ao signo escrito e ao registro mecânico da voz, da decodificação do registro escrito do texto (todos procedimentos ainda encontrados no processo de formação e de performance do músico, como na filologia medieval). Partindo dessas e outras reflexões críticas, Zumthor elaborou o conceito de *movência* (*mouvance*) da escritura da poética medieval, que nasce de um processo de intervocalidade (que difere da intertextualidade) existente nos cruzamentos entre a escritura medieval e a escritura da tradição oral, cujo traçado é dado pela voz, por uma voz do passado constantemente atualizada na voz da performance que ecoa a partir do corpo do performer, no ato da leitura.

A intensa experiência de Paul Zumthor com a poética da Idade Média e com a estreita afinidade existente entre a escritura medieval e a *poesia vocal* encontrada na tradição – a forma oral como foram transmitidos e, posteriormente, registrados boa parte de gêneros poético-musicais daquele período –, gerou a percepção da *movência* contida naqueles textos, conceito criado por Zumthor.

Como que “tocados” pela *movência* do texto medieval, fomos empurrados para uma mudança radical em nosso posicionamento diante da leitura e da interpretação do texto musical, o que nos conduziu à necessidade de um performer que atualiza a leitura em performance.

Exponho, de maneira bem resumida, alguns componentes pertencentes ao conceito de *movência* que podem esclarecer a intensidade do conceito e permitir, um pouco mais adiante, uma ampliação da percepção deste conceito para demais textos (escritos ou não).

Zumthor explicou *mouvance* como um produto da cultura oral da Idade Média, uma rede “intervocal” (como oposição a “intertextual”) que oferece acesso a variadas possibilidades de recursos para a composição poética; as diferentes realizações de um “trabalho” refletiram a interação contínua entre cultura escrita e cultura oral em cada estágio de transmissão”.<sup>60</sup>(ZUMTHOR, 1985, pp. 160-8)<sup>61</sup>

É certo que o conceito de *mouvance*, traduzido para o português como *movência* por Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira em *A Letra e a Voz*(1993), está construído a princípio para a compreensão da transmissão da literatura vernacular medieval. Esse conceito é aplicado, sobretudo, nos gêneros característicos desta literatura vernacular:

- *Chanson de geste* (canção de gesta)
- Romances
- Poesia lírica
- *Fabliaux*(ZUMTHOR, 1993)<sup>62</sup>

Ocorre que “a *amplitude da movência* nos aparece então muito diferente, de gênero poético a gênero poético, até de texto a texto, e também de século a século.” (ZUMTHOR, 1993, p. 144, grifos e tradução meus).

É certo ainda que Paul Zumthor expõe essa “conversa” existente entre a tradição oral e a escrita, e a importância contida na transmissão feita da memória da escritura, como lugares nucleares da *movência*:

Nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira.

[...] A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. (ZUMTHOR, 1993, p. 143).

---

<sup>60</sup>Do original: *Zumthor explained ‘mouvance’ as a product of the oral culture of the Middle Ages, as ‘intervocal’ (as opposed to ‘intertextual’) network of offering Access to a variety of possible resources for poetic composition; the different realizations of a ‘work’ reflected a continuing interaction between written and oral culture at each stage of transmission.*

<sup>61</sup>Disponível em:<[www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm](http://www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm)>. Acesso em: 05/01/2012.

<sup>62</sup>Disponível em:<[www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm](http://www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm)>. Acesso em: 05/01/2012

Para alcançar esta formulação da “intervocalidade” existente no diálogo entre a memória, a vocalidade da transmissão e a escritura, Zumthor parte da ‘teoria dos estados latentes’, formulada há meio século por Menéndez Pidal:

[...] o texto existe de modo latente; a voz do recitante o atualiza por um momento; depois ele retorna a seu estado, até que o outro recitante dele se aproprie. Menéndez Pidal encarava assim uma tradição puramente oral. Mas sua concepção se aplica muito bem às tradições complexas, nas quais os textos são transmitidos pela voz. (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

A lenta transformação em escrita, pela qual passou a arte que foi transmitida da tradição pela voz, transitou passando de voz a voz, de ouvido a ouvido e de mãos a mãos de copistas, e essa contínua ação demonstra sua mobilidade nuclear:

A complexa unidade constituída pela coletividade de suas versões materiais; a síntese dos signos empregada pelo “autor” sucessivo (cantores, recitadores, copistas) e da literalidade dos textos [...] a obra é fundamentalmente móvel. O “trabalho” (a obra) não era estático, um ponto de partida cronológico para o processo de transmissão do manuscrito, mas dinâmico, passando no curso de sua transmissão através de fases de crescimento, transformação e declínio.<sup>63</sup> (ZUMTHOR, 1987, p. 73, tradução minha).

A obra literária na Idade Média é variável [...] O fato de que uma mão teria sido a primeira é algumas vezes, sem dúvida, menos significativo do que o constante re-escrever de um trabalho que pertence a qualquer um que reformule e dê a ele uma nova forma.<sup>64</sup> (CERQUIGLINI, 1985, p. 57, tradução minha).

É possível concluir que essas contínuas instabilidades e transformações, mesmo que fixadas simbolicamente no papel, estão latentes, ou pulsantes, no próprio texto escrito:

Ao ouvido dos homens dos séculos XII, XIII, XIV, [...] – autores, intérpretes, consumidores – essa poesia aparecia como um vasto concerto de sonoridades agradáveis, harmoniosas ou discordantes, um jogo vocal que recobre o ruído comum da vida e que se eleva, reflui, retoma, amplifica-se ou pulveriza-se em apelos ou gritos, dos quais nenhum é perfeitamente identificável. Compreendida

---

<sup>63</sup>Do original: *The complex unity constituted by the collectivity of its material versions; the synthesis of the signs employed by the successive "authors" (singers, reciters, copyists) and of the literality of the texts .... The work is fundamentally mobile'). The 'work' was not static, a chronological starting-point for the process of manuscript transmission, but dynamic, passing in the course of its transmission through phases of growth, transformation, and decline.* (ZUMTHOR, 1987, p. 73). Disponível em: <[www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm](http://www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm)>. Acesso em: 05.01.2012.

<sup>64</sup>Do original: *The literary work, in the Middle Ages, is a variable [...] The fact that one hand was the first is sometimes, undoubtedly, less significant than this constant rewriting of a work which belongs to whoever recasts it and gives it a new form.* (CERQUIGLINI, 1985, p. 57). Disponível em: <[www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm](http://www.soton.ac.uk/~wpwt/mouvance/mouvance.htm)>. Acesso em: 05.01.2012.

assim, a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas revelações com os outros. (ZUMTHOR, 1993, p. 146).

A experiência com o texto medieval, com a sua escritura híbrida, de múltiplos autores, gera em nós músicos a percepção da *movência*, mesmo que ainda não parta de uma conceituação tão brilhantemente formulada, ou mesmo que nasça da pura experiência e de toda a carga de empirismo que a vivência dessa experiência possa trazer. Enquanto músicos, caminhamos com a percepção desse conceito de mobilidade do texto registrado nas canções dos trovadores, nos romances da Idade Média, criado nessa longa gestação onde se confundem a transmissão oral, a falta de um autor, a memória de uma coletividade e a memória do sujeito (mais do que de um indivíduo), a transmissão que vibra através da voz (e do instrumento musical), a transmissão que vibra no símbolo que sintetizou em imagem a voz, os múltiplos espaços e tempos através dos quais deslizam e perpassam essas vozes, esses instrumentos, esses signos. Um constante e interminável ato de re-significação da obra em performance:

É assim que perdem toda substância tanto o mito positivista das “fontes” quanto uma série de noções provindas de nossa prática clássica da escritura: estabilidade do texto, autenticidade, identidade – e todas as metáforas estereis de nossas “histórias literárias”; como origem, criação, destino de uma obra; evolução, apogeu, decadência de um gênero... E, sem dúvida, a imagem paternal do autor. Imprimir um texto medieval (como somos forçados – felizmente a fazer) comporta um contra-senso histórico que as prudências editoriais não podem simplesmente corrigir. Na noção de “texto autêntico” (a mais perversa e ainda vigorosa, apesar dos periódicos questionamentos), perdura um pensamento teológico, relativo (paradoxalmente) à tradição da *Palavra* de Deus. Toda vez que uma plenitude de manuscritos nos permite controlar sua natureza, a reprodução do texto nos aparece fundamentalmente como re-escritura, re-organização, compilação. Durante os mesmos séculos, os teóricos árabes fizeram expressamente desses caracteres o próprio ser da poesia que designaram com o nome *saripat* (literalmente, “plágio”). A era ontológica do poema é a tradição que o suporta. Uma voz o atualiza, mas não tem origem nem destino, não evolui nem decai, não reivindica nenhuma filiação; é formalizada pelos movimentos físicos do corpo, ainda mais do que pelas palavras pronunciadas. Tudo o que tende a esse ato da performance é como se estivesse previamente demarcado. [...] a quem ouve, ele faz referência a um campo poético concreto, extrínseco, que se identifica com quem o percebe aqui e agora. (ZUMTHOR, 1993, p. 149, grifos meus).

Como dito anteriormente, o conceito de *movência* aplica-se especificamente ao fenômeno de intervocalidade de determinados textos poéticos e poético-musicais da Idade Média, e também se aplica ao “estado latente” da vocalidade do texto, à mistura contida na escrita onde é perceptível a tradição oral da transmissão, à ausência da autoria, à coletividade contida numa tradição que sintetizou esse texto numa composição de signos visuais. Zumthor ainda afirma:

[...] o canto, mais do que o dizer, amplia a zona de recepção das frases que ele traz – até além das fronteiras da incompreensão. Os modelos musicais são mais largamente móveis: trazidos, é certo, pela voz (e, portanto, implicando as palavras de uma língua), mas confirmados pelos instrumentos. (ZUMTHOR, 1996, p. 151).

Numa esfera perceptível, proponho, de maneira bastante generalizada, uma projeção do conceito de *movência* do texto, – sabendo entrar na área de risco que as generalizações podem gerar – para tentar uma abrangência maior da síntese da escrita da música através da mobilidade contida no texto, seja da música medieval, seja da música barroca, ou mesmo da música romântica – extremamente codificada pelo autor – e da música contemporânea.

A ideia de *movência* da escritura pode suscitar no músico intérprete um maior desapego à decodificação do símbolo musical enquanto redução da performance musical, atitude, esta, construída por sua formação musical (exposta nos capítulos 1 e 2 desta tese). Essa redução da performance proveniente da decodificação do signo musical é embasada na repetição vazia, no treino automatizado (tratados amplamente nos capítulos anteriores); a percepção da *movência*, mesmo que de forma generalizante, pode vir a valorizar a experiência do músico nesse confronto com o texto, porque ao percebermos as qualidades da *movência* identificamos na escritura dos textos, mesmo de textos musicais não pertencentes ao período medieval, “contornos frouxos” que “os limitam de modo imperfeito.” (ZUMTHOR, 1993, p. 147).

Essa percepção transferida para uma experiência musical pode gerar no músico uma mudança de mentalidade no confronto com a escrita e com a inexatidão, com a imperfeição – fato que considero ter acontecido com centenas de músicos que tiveram esse

*corpo-a-corpo* com a Idade Média (seja na música, seja na literatura, seja no texto teatral). Remetemo-nos aos primeiros momentos, quando pegamos com nossas mãos uma partitura, abrimos o livro, folheamos suas páginas, encaramos os signos musicais que reconhecemos ou não. Estes primeiros momentos veem carregados de incerteza, de dúvida, gerando-se a partir daí uma busca e a nossa exposição diante da labilidade da escrita e da constante variabilidade contida em nós e na escrita, tanto poética quanto musical; dessa maneira, estes primeiros momentos apontam para a igual labilidade do momento em que aquele texto se transformará em música. Há transformação na materialização e na atualização contínua do texto, no aqui e agora, na performance que, por sua vez, é materializada pelo performer encarnado.

Em seus livros *A Letra e a Voz*(1987), conforme citei acima, e também o livro *Falando de Idade Média*(1980), que trafegam no âmbito da poética da Idade Média, considero que Paul Zumthor tece os caminhos conceituais que o levam a recorrer à performance e à materialização da performance no ato da leitura, através do performer encarnado em seu corpo. E é em seu livro *Performance, Recepção, Leitura*(ed. 2007) que tratará exclusivamente da performance, de maneira franca, com “radicalidade e paixão”, como ele mesmo diz. Não se trata de um livro sobre performance no teatro, na dança e menos ainda sobre performance musical (que são atualmente consideradas as artes presenciais, performáticas). É um livro sobre o ato de ler, sobre a literatura enquanto ato, e, no meu entender, um livro que conta o processo pessoal de Zumthor com relação à escrita e ao ato da leitura, que considera performance, talvez instigado, que foi, por sua aguda percepção da *movência* encontrada (por ele mesmo) nos textos da Idade Média, com os quais conviveu ao longo de toda a sua vida. Acredito que este seja um testamento e um testemunho sobre a performance, importante de ser compartilhado com aqueles que trilham os caminhos das artes.

Oriento-me, portanto, por este caminho pessoal e “próprio” traçado na literatura por Paul Zumthor, para dialogar com minhas necessidades em me desviar da designação da musicologia oficial sobre performance em música (capítulos 1, 2), focalizadas na escrita musical, na obra e na autoria. Mais adiante farei uma reflexão sobre alguns caminhos

traçados pelo teatro contemporâneo que apontaram para essa supremacia fixada no texto, desviando-se dele, partindo para o eixo da performance, o performer.

Ao seguir esta orientação de leitura enquanto ato performático, posicione-me num caminho de desvio total ao predestinado pela musicologia histórico-autenticista ao acolher uma das primeiras propostas de Zumthor em suas observações preliminares sobre a “leitura” de um texto, que é a seguinte:

Coloco-me do ponto de vista do leitor, mais do que da *leitura*, no sentido em que esta palavra designa abstratamente uma operação. O que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação de ler.(ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Reposiciono, como disse acima, o que Zumthor define como leitura de um texto da linguagem da palavra (falada e escrita), para a leitura de um texto da linguagem da música, abrindo minhas ponderações para instâncias do fato musical. Quando falamos de formação, sempre falamos da formação voltada para “a performance em música”; quando dizemos performance, sempre nos referimos à própria performance, aquilo que contém informações para a compreensão da escritura, tanto na posição de ouvintes da música como na posição de performers, ou professores de música; timidamente ousamos falar sobre o leitor (os leitores) do texto musical, o intérprete que toca o instrumento, que faz soar a música, o operador da música, e o ouvinte desta música. Falamos a respeito, ou enfocamos o leitor do texto musical, quando a leitura do texto, realizada pelo leitor/intérprete, joga com componentes de sedução, esses componentes são reconhecidos por nós como compreensíveis e cumpridores de padrões estabelecidos, tais como: virtuosismo, excentricidade, ou ‘instinto’, ou o contrário destes: ‘limpeza’ e ‘objetividade’ técnica, articulação de ideias musicais, demonstração de conhecimento de conceitos musicológico-analíticos, ‘impessoalidade’, neutralidade.

Zumthor enfatiza o operador, mais do que a operação. Baseia-se na sua experiência de leitor do texto medieval, de escritura móvel e instável, de contornos “frouxos”, tecendo um caminho de busca deste operador, performer do texto medieval, prosseguindo além dos medievalistas dos anos 1960-1970, que em suas pesquisas

buscavam “até em que medida, a poesia medieval tinha sido objeto das tradições orais.”

Zumthor considerava este:

[...]um ponto válido de informação, mas que nada alcançava o essencial, isto é, o *efeito exercido pela oralidade* (grifo meu) sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso, então, concentrar-se na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares [...] para voltar em seguida a eles e *re-historicizar, re-espacializar*, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação. (ZUMTHOR, 2007, p.12).

Quebrando o “círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos e grafocêntricos” (ZUMTHOR, 2007, p.12), abrem-se caminhos com mais vias e possibilidades para encontrar o performador da operação “leitura do texto medieval”, através do encontro da tradição e da transmissão orais. Deste modo, concluo que é na *escritura* oral que o sentido da operação da leitura se dá: através do ato e, principalmente, através da voz que acontece no e do corpo do operador, performador. Um caminho de duas mãos, de expressão, de percepções que partem do corpo, repercutem no corpo, no instrumento musical (na voz), que vibram e voltam novamente para os corpos.

Comparando os meios eletrônicos (auditivos e audiovisuais) à escrita, Zumthor critica a fixação da voz do intérprete (voz cantada, voz falada, recitada, instrumento musical) realizada por esses meios, porque tal fixação anula a carnalidade do momento, a saber:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. Mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. Pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto. (ZUMTHOR, 2007, p. 14).

Ao fixar a voz e a imagem, os meios mecânicos de registro, transforma-os em abstrações, porque essa fixação é capaz de sempre repetir da mesma maneira aquele momento que petrificou. Separa a voz do portador da voz, do corpo portador da voz, do momento da emissão da voz e do momento de troca existente entre emissão e audição,

“‘momento de proximidade dos organismos vivos’ que contraria a distância e a abstração que são essenciais para o drama.”<sup>65</sup>(GROTOWSKI *apud* ROUBINE, 1980, p. 107 *apud* LEHMANN, 2007, p. 265).

A fixação da mediação eletrônica anula a variabilidade, as nuances, a instabilidade, a labilidade contidas na performance, o “seu caráter efêmero”, ao qual Zumthor (2007) denomina de *tactilidade*. O que observo ser também fundamental em suas posições sobre a fixação eletrônica é que essa fixação causará a perda da “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. [...] uma alienação particular, uma desencarnação” (ZUMTHOR, 2007, p. 16); uma anulação da proximidade física e fisiológica presentes em performance onde estão também em jogo a respiração do performer e do ouvinte “[...] (suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõem à significação mental [...]” (LEHMANN, 2007, pp. 265-266).

Ao nos colocarmos no ponto de vista do leitor, reforçaremos a afirmação de que a existência, a materialização de um texto somente ocorrerá “na medida em que há leitores”:

A “*leitura* [performance] [...] designa abstratamente uma operação. O que nos leva a uma dupla trajetória:

1. ao “lugar nodal em que o ‘literário’ [escrito] se articula na percepção.
2. e aquela em que se encontraria um homem particular, feito de carne e de sangue”. (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Neste lugar está o corpo percebido, que percebe o texto:

[...] é ele que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Num belo relato de uma experiência vivida em sua juventude, quando ouvia um cantador de rua, Zumthor conta que a atração para aquela audição estava atada ao espetáculo. Tudo o que participava daquele momento estava em jogo, desde o céu do lugar,

---

<sup>65</sup>Entendendo-se ‘drama’ a partir de sua inserção nos parâmetros formais aristotélicos da tragédia, posteriores ao ‘teatro’.

sua cor e luminosidade, os barulhos adjacentes, os passantes, os que ficavam para ouvir. Tudo “*era a canção*”. Mesmo que tentasse reproduzir aquela experiência noutras ocasiões, como cantarolar a melodia ou ler o texto da canção, nada era tão forte quanto o vivido naquele instante. Desse modo, depois de décadas, conclui que o que havia percebido era uma “ ‘forma’: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado”. (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

Pelo sentido de forma e materialização, Zumthor chega à performance e expõe:

A palavra não é inocente, e há cinquenta anos se arrasta no uso comum [...]. Embora historicamente de formação francesa<sup>66</sup>, ela vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada do vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma. Se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra. Neste sentido, a performance é para etnólogos uma noção central no estudo da comunicação oral. [...] As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Ainda que originadas em reflexões sobre a linguagem literária, mas também por esse mesmo motivo, nas afirmações acima podemos identificar que, no confronto com o texto musical, no momento em que nos posicionamos de maneira meramente lógica, no momento em que separamos o objeto texto de todo o processo perceptivo que é acionado pelo próprio contato com o texto, deixa de haver performance, “a forma se quebra”.

Enquanto músicos performers, em nosso posicionamento cotidiano diante da performance, iremos operar, como dito no início do primeiro capítulo deste trabalho, com ferramentas de ordem meramente intelectual, mesmo no que diz respeito à aquisição de uma técnica para a execução virtuosa desse texto (ver adiante referência ao virtuosismo posta por Eugenio Barba, 2009), quebrando a todo o momento a forma da performance.

---

<sup>66</sup>*Performance*, Etim. ing (1531), de *to perform* ‘alcançar’, ‘executar’ e, este, do fr. ant. *parfourmer* ‘cumprir, acabar, concluir’, de *former*, ‘formar’, ‘dar forma a’, ‘criar’, do lat. *formāre*, ‘formar’, ‘dar forma’. (HOUAISS, 2001, p. 2.187).

Sempre pergunto a meus alunos e a mim mesma o que seria a forma na performance. Sempre tenho respostas semelhantes: no momento do ato musical os sons, que antes do ato estavam em forma latente no texto (seja simbolizado em escrita, seja na memória), estavam também em estado de caos, e o corpo, antes de todos esses estados, já contém a forma e no instante, no *Hic et Nunc*, dá a forma ao som.

Como músicos, podemos nos projetar sobre os muitos caminhos que Zumthor apontou, traçados a partir de sua experiência com a poética medieval. Desde o conceito de *movência*, que ampliado para variados contextos históricos e culturais induz o performer musical a encarar o texto em toda a sua labilidade e instabilidade, conduzindo à sensação de movimento, de dinâmica e de incertezas gerados por este confronto, ingredientes mais próximos da criatividade do performer. Para vivenciar a voz da *oralidade*, existente na intervocalidade dos textos medievais, seus passos o conduziram pela etnologia (Zumthor chegou a visitar o nordeste do Brasil) e o levaram à participação da tradição oral e da memória vivas, pulsantes e continuamente atuais, não só em nosso país. Esses passos o conduziram à experiência da forma na performance, encontrando na percepção e na presença do corpo, na “carne” (MERLEAU-PONTY *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 80) do operador da performance, o lugar nodal da performance e do texto.

Em meu confronto com a música procuro tomar estes passos de Zumthor como indicadores de reflexões sobre o performer e o ato musical, e como indicadores de ações do performer. E vejo que, ao ter desviado por estas veredas que principalmente a música da Idade Média, a música de tradição oral e, sem deixar de lado, a música contemporânea, me apresentaram, encontrei no caminho do Núcleo Tálea e com o Grupo ANIMA experiências semelhantes às expostas por Zumthor, quando decidi traçar meus próprios riscos na performance. Busquei um chão para experienciar o significado da performance fora do solo da música, através de conceitos gerados na literatura e noutras linguagens. Nas próximas partes trarei reflexões para o fazer musical que busquei no teatro chamado “pós-dramático” (LEHMANN, 2007) e na dança contemporânea (que muitas vezes se funde com o teatro). Nesses momentos, se também resguardarmos as diferenças específicas de cada

linguagem, podemos encontrar conceitos comuns que nos levam à performance em música e a um re-encontro com a necessidade de performance.

### 3.2 AQUILO QUE O TEATRO CONTEMPORÂNEO PODE NOS MOSTRAR

Muitas são as vezes em que me pergunto se é possível beber em outras fontes que, em suas expressões, aparentemente são tão diferentes da música – literatura, teatro, dança. Será um contrassenso? Respondo a mim mesma: sim, é um contrassenso, uma contrarrazão. Não é o caminho lógico. Entretanto, não acredito que o caminho para a performance musical tenha que ser necessariamente, e a todo o momento, o caminho da razão e da linearidade.

Muitas são as vezes em que me pergunto sobre as diferentes naturezas de cada linguagem que impossibilitariam um trânsito entre elas, num esforço para definir algo comum a todas elas que, a meu ver é a necessidade de performance, a performance e o caminho do performer como materializador. Percebo uma intensa afinidade entre as linguagens da performance em música, teatro e dança; e o que trazem em comum é o performer no momento, no ato, na performance e a sua comunhão com o espectador nesse momento.

Reconhecemos como comuns nas artes performáticas a presença do corpo do performer e do espectador e cada um desses corpos, o corpo de um sujeito único: “o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu com o seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal.” E o corpo do performer na determinada situação entra em um fluxo de tensões com a oposição do corpo do outro, que o ouve e o escuta. Neste fluxo de tensões, neste momento é gerada “uma formidável energia”, energia a qual Zumthor(2007) denomina de “a energia propriamente poética”. E, neste momento, ambos reproduzem “juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral” (ZUMTHOR, 2007). O ato performático une o(s) corpo(s) ao espaço, não somente ao espaço físico onde acontece a performance, mas ao “espaço de ficção”, que está já ali, mesmo antes do corpo

do performer fazer parte dele e antes mesmo da ‘formalização’ já estar em processo. Aqui estabelece-se um dos critérios que faz-nos traçar a afinidade entre as artes performativas, que é o critério de *teatralidade* (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 30-40). *Teatralidade*, diferentemente de *espetacularidade*, é um critério que se formaliza quando “esse espaço ficcional se enquadra de maneira programada” e a *espetacularidade* (com o qual, nos dias de hoje, estamos mais familiarizados) não o formaliza. Por sua vez, a *teatralidade* contém a *intenção de teatro*. A situação performacial é um ato performativo daquele que contempla e daquele que oferece a contemplação. (FÉRAL, 1988, pp. 347-361 *apud* ZUMTHOR, 2007, pp. 30-40). Féral ainda expõe que a *teatralidade* se dá num espaço ficcional apartado do cotidiano – “um espaço de transição entre o real e a ficção” (FÉRAL, 2009, p. 83), o que percebo ser uma condição fundamental para a performance, e que também diferencia teatralidade de espetacularidade.

Permito-me, ainda, citar mais um critério comum existente entre as artes performativas, que me conduz sempre a caminhar nos campos do teatro e da dança contemporâneos. Este outro critério é o da existência de *performatividade*. Segundo Féral (2009), ao estudar os *Performance Studies* de Schechner, na *performatividade* há um forte caminho de “reportar-se a si e à identidade”, caminho mais forte na *performatividade* do que na *teatralidade*. Este caminho é explicado por Josette Féral de maneira simplificada, contudo bastante esclarecedora, que leva-nos à compreensão da performance enquanto operação perceptiva:

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu [*moi*], sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com o seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca, nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano. (FÉRAL, 2009, pp. 82-83, grifo meu).

Vejo os critérios de *teatralidade* e de *performatividade* como critérios comuns às artes performáticas, embora a *performatividade*, enquanto conceito, contenha maior elasticidade para poder abarcar essas artes em suas diferenças.

Nesta última parte do presente trabalho, parto para uma proposta reflexiva sobre essas proximidades entre literatura, teatro e dança contemporâneos e como, a partir dessas proximidades, posso conduzir-me em direção à necessidade de performance, à performance em música e, sobretudo, ao atuante em música. Nesta aproximação com a performance no teatro e na dança também entrarei num terreno de generalização, mas assumo o risco, porque percebo que o risco está contido no ato.

Houve vários momentos nas artes performáticas no século XX, e incluo a música nesses momentos também (como dito na parte 2.1), de desvios daquilo que foi detalhado e exaustivamente programado pela mentalidade mecanicista dos séculos anteriores, e esses desvios muitas vezes geraram novas tomadas de posição nas artes.

Na música esses desvios e até rompimentos aconteceram com grande intensidade, sobretudo na ação e nos posicionamentos dos compositores, mais do que nos músicos performadores. Compositores que, em sua grande maioria, desempenham um papel muito diferente do papel de compositor dos séculos anteriores, quando exerciam muitas vezes, ao mesmo tempo, funções distintas, sendo a atividade de composição mais uma dentre as suas atividades musicais: músicos práticos, performadores, improvisadores, que ao mesmo tempo cumpriam funções de professores, tratadistas, às vezes mesmo de construtores de seus próprios instrumentos e de compositores (cf. Jacques Martin Hotteterre, *Le Romain*, parte 2.3). Este exercício de múltiplas funções era geral, mas muitas vezes era contraposto por divisões de territórios, principalmente pela divisão entre o músico teórico e o músico prático. Essa separação, como dito nos primeiros capítulos, existiu desde a Idade Média. Boa parte da imagem que temos dos compositores hoje está mais ligada à imagem do compositor que desempenhava o papel do músico teórico, dentro da divisão entre o músico teórico (aquele que tem o conhecimento) e o músico prático (aquele ignorante das estruturas e sistemas, aquele que é comandado pelos instintos – portanto a besta a ser domada). Em contrapartida a essa imagem do compositor teórico temos, ao

longo da história, inúmeros compositores que exerceram igualmente os ofícios de teóricos e de praticantes, desde Francesco Landini (século XIV), até Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms, dentre muitos outros.

Volto aos desvios que puderam ou não gerar uma transformação efetiva na maneira da operação da performance musical ao encontrar, então, com muito mais frequência no performer musical e na performance musical do que no performer e na performance do teatro e da dança atuais, uma relação ainda fortemente vinculada à estrutura da escrita do texto e à sua decodificação racional e à sua veiculação técnica mecânica; na performance musical transparece ainda hoje uma sobrecarga advinda da herança da formação mecanicista e racional numa linha ainda contínua, diferentemente da performance no teatro e na dança atuais, onde aparecem desvios, rupturas, quebras e consequentemente posicionamentos renovados, com muito mais frequência e, sobretudo, com muito mais intensidade. Já a intensidade dos desvios que concerne à performance musical é ainda suave, quando a comparamos com as mudanças que ocorreram na criação do texto musical, na composição musical. Naturalmente, não se trata, aqui, de isolar cada fenômeno, composição e performance, mesmo porque os desvios ocorridos se transpassam. Mas, mesmo na Performance Historicamente Informada, como também na performance de música contemporânea (atividades geradoras de desvios na performance e no performer em face da performance, como dito na parte 2.1 desta tese), os desvios ainda dão continuidade à herança, pois performamos dentro do que foi previsto.

Proponho uma reflexão sobre aquilo que percebo na performance do teatro e da dança atuais que acredito ser possível de se transpor para a performance musical atual, vivências que em geral não temos nem em nossa formação e nem em nosso caminho enquanto performers de música; proponho essa “interface” (palavra em moda) com o teatro, dado que as vivências no teatro podem trazer para o músico performer a chance de uma performance imbuída de vida, e um assumir mais categórico dos desvios exigidos pela vivência e pelas múltiplas experiências do músico performer da atualidade. A experiência de determinados movimentos ocorridos na performance do teatro pode servir

de impulso para o performer musical re-encontrar seu lugar na performance e re-encontrar a própria necessidade de performance.

Dei início a essas reflexões pela projeção que pode ser feita do ato da leitura enquanto performance, reflexão oferecida pelo teórico da poética medieval Paul Zumthor que, por sua vez, foi instigado pelo confronto com um texto de fronteiras e margens “frouxas” e incertas (no caso, o texto medieval e seu contínuo cruzamento com a tradição e com a transmissão orais), que ele denominou *movênciado* texto. Esta percepção da *movênciado* texto inicialmente foi um fenômeno vivenciado por músicos que lidam especificamente com Idade Média e permito-me descontextualizar o conceito de *movência* ampliando-o para o fazer musical também de outros períodos.

Resguardadas as diferenças de expressão das linguagens, como disse acima, passo para as instigações e inquietações que ocorreram no âmbito do teatro. Essas inquietações, que resultaram em desvios e mudanças de mentalidades no teatro contemporâneo, passaram também pela percepção da labilidade e da instabilidade contidas no texto, da frouxidão dos contornos que o texto (qualquer escritura) pode oferecer e, conseqüentemente, pelo deslocamento do eixo da realização do teatro, eixo antes reservado ao texto escrito e que, no século XX, passou para o ator.

Desse modo entendo ser possível projetar os postulados de Zumthor para o teatro, quando, ao longo do século passado, são crescentes nessa arte as inquietações surgidas no confronto com o texto, especificamente com o texto do drama. O século XX viveu momentos de rompimentos claros entre drama e teatro, quando o texto foi visto na performance teatral como “um componente, entre outros” (LEHMANN, 2007, p. 75) daquilo que está em jogo. A denominação *teatro pós-dramático* constata que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro” (LEHMANN, 2007, p. 75). Segundo Lehmann, o *teatro* surge ainda antes do *drama*, originado no ritual, “uma prática antes de qualquer escritura”, em que os atores [...] “representavam processos de forte carga afetiva (caça, fecundidade) em que usavam máscaras, fantasias, apetrechos e se combinavam dança, música e representação de papéis.” (EBERLE *apud* LEHMANN, 2007, p. 76).

No teatro dramático, já em sua forma de “teatro *literário* moderno”, o “texto escrito – a literatura – ganhou [...] a posição dominante, quase incontestável, na hierarquia cultural.” (LEHMANN, 2007, p. 76), uma ocorrência já um pouco diferente do drama da Renascença e do Barroco.

O *teatro pós-dramático*, por sua vez, acontece entre os anos 1970 e 1990, quando esse período foi denominado, de maneira geral, de época do *teatro pós-moderno*. Por sua vez o *teatro pós-dramático* liga-se, sobretudo, às forças opostas ‘teatro – drama’, diferentemente do que se denominou *teatro pós-moderno*, que em poucas linhas poderia ser definido como “um teatro sem discurso, em que predominariam a meditação, a gestualidade, o ritmo, o tom. [...] desdobra-se em outras classificações, tais como ‘teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro restaurador tradicional/convencional, teatro dos gestos e movimentos.” (LEHMANN, 2007, pp. 30-31).

São plurais as manifestações e os representantes do *teatro pós-dramático* que, em relação ao teatro dramático e seus novos desdobramentos, passam sobretudo, segundo Hans-Thies Lehmann, por “uma referência não tanto às mudanças do texto teatral quanto à transformação dos modos de expressão” (LEHMANN, 2007, p. 75, grifo meu). É neste ponto que podemos, enquanto músicos, fazer-nos valer da experiência do *teatro pós-dramático*, transpondo-a para o fazer musical, porque a transformação dos modos de expressão permite-nos buscar um re-encontro com a possibilidade de performance, a necessidade de performance e, acima de tudo, um re-encontro com o eixo da performance que é o músico performador.

Desse modo, busco refletir sobre alguns (entre muitos) posicionamentos do *teatro pós-dramático* que carregam em seus fundamentos experiências que considero conceitualmente importantes de serem expostas nesta parte do presente trabalho, por se tratar de movimentos que, partindo do desvio do texto dramático escrito, encontraram o núcleo do teatro em ato, que é a relação ator-espectador. Entretanto, já desde o início do século XX, a partir do encenador russo Meyerhold, é que podemos sentir efetivamente no teatro uma necessidade de “devolver o teatro a seu núcleo fundador (o ator)” (ROUBINE, 2003, p. 183) e no núcleo deste núcleo o corpo do núcleo. Meyerhold “afirmava reconhecer

o talento de um ator pelos pés, pelo dinamismo com que se apoiava no chão e se deslocava” (BARBA, 2009, p. 43).

Reconheço existir um abismo entre as linguagens “música” e “teatro”, mas a afinidade que existe entre elas (critérios expostos acima), embora com limites fortemente demarcados em sua expressão, permite-me, em minha busca e na tentativa de expor uma proposta própria de performance viva em música, beber na fonte do teatro. Busco me abrir para meu trabalho como performadora em música e para a performance, refletindo, sobretudo, sobre o teatro proposto, conceituado e vivenciado por Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, que estão contidos nesse imenso arcabouço do *teatro pós-dramático*.

Em busca de e no re-encontro com o ritual e o sagrado, contidos no teatro em sua “pré-história”, Grotowski, já numa segunda fase de sua vida dedicada ao teatro, apontou para esta ruptura entre o drama (texto) e o teatro, em ações, que nos auxiliam a redefinir nossa relação com o ato musical:

O teatro, quando era ainda parte da religião, era já teatro. Liberava a energia espiritual da congregação ou da tribo incorporando o mito e profanando-o ou, antes, transcendendo-o. O espectador, dessa maneira, encontrava uma consciência renovada da sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e do sentido do sagrado, chegava à catarse. (GROTOWSKI, 2001, p. 110).

Neste segundo momento, no *Teatro das 13 Filas*, em Opole, na Polônia (1959), encontramos o cerne de todo o trabalho posterior de Grotowski, que pode nos incitar a constantes buscas em nosso ofício de músicos. Segundo De Marinis, pode-se identificar nesta segunda fase:

Ainda que em estado embrionário, alguns dos elementos chave ao redor dos quais girará, se radicalizando cada vez mais, toda a investigação posterior de Grotowski:

- A autonomia do teatro em relação à matriz literária [...]
- O protagonismo do ator e sua expressão física;
- O contato com o espectador (DE MARINIS, 1988, p. 98 *apud* SCHEFFLER, 2004).

Esta autonomia do teatro em relação ao texto, à matriz literária, conseqüentemente já aciona o ator e seu corpo como eixos fundamentais do teatro,

conforme formulou o companheiro de Grotowski do *Teatro Laboratório*, Ludwik Flaszen: “Dever-se-ia começar a pensar de modo radical naquilo que não está na palavra: no teatro. [...] para criar o teatro devemos ir além da literatura; ele começa lá onde acaba a palavra” (FLASZEN, 2001, pp. 114-115).

Flaszen prossegue conduzindo a autonomia do teatro em relação à matriz literária, em direção ao ato enquanto processo perceptivo, em direção ao eixo corpo-ator-corpo-audiência (e concluo também na ação em direção oposta, em direção a: audiência-corpo-ator-corpo), com o seguinte pensamento:

O teatro pode prescindir da cenografia, dos narizes de mentira, dos rostos maquiados, dos jogos de luzes, da música, de qualquer efeito técnico. O teatro não pode prescindir unicamente do ator e da ligação viva, literal, inter-humana que o ator estreita entre ele e o próprio *partner* e a plateia. [...] O processo manifestado através das reações corpóreas e vocais do organismo humano vivo. Eis a essência da teatralidade. (FLASZEN, 2001, pp. 15-116).

Pode não ser um exercício muito complexo para um músico, estabelecer um vínculo de reflexão diante dessas ações de Grotowski e diante de outras que vieram depois, em outras fases de sua vida no teatro, sobretudo porque Grotowski não propunha um método, mas sim propunha condutas. Portanto, pode-se pensar em propostas que nos auxiliem a caminhar em direção a uma mudança de posição, uma transformação de mentalidade, que nos permitam sair do lugar predestinado e do conforto e segurança almejados por essa mentalidade na qual nos “formatamos”:

Grotowski repudia qualquer referência “aos métodos” de Grotowski, resistindo enfaticamente a qualquer tentativa de categorizar e ‘normalizar’ os resultados de sua investigação teatral, com finalidade de criar um método comercializável semelhante ao de Stanislavski e Brecht. [...] para o grupo do Teatro Laboratório não existe nenhuma técnica, exercício ou método de valor absoluto, como tampouco existe um traço permanente em seu treinamento. (KUMIEGA, 1986, p. 242 *apud* SCHEFFLER, 2004, p. 1).

Em um terceiro momento (1962-1969), denominado de *Teatro Laboratório*, Grotowski “passa a investigar e explorar a base fundamental da comunicação teatral” (SCHEFFLER, 2004, p.2). Nessa e nas próximas fases de trabalho de Jerzy Grotowski é visível uma forte resistência quanto:

- à *representação mimética* de textos, quando afirma: “sabemos que o texto por si só não é teatro, que se torna teatro só por meio do uso que o ator faz dele – ou seja, graças às entonações, às associações de sons, à musicalidade da linguagem” (GROTOWSKI, 2001, p. 109);

- ao *treinamento* do ator, quanto ao ecletismo e as múltiplas técnicas que visam a aquisição de habilidades.

A intersecção existente entre *representação mimética*, cópia, replicação e o *treinamento* do músico são as bases de nossa formação (como dito em capítulos anteriores). É com esses alicerces que nos sentimos seguros de representar a supostamente sólida estrutura do texto musical, que deciframos graças à análise. Posso afirmar que esses dois pontos tocam em toda a estrutura do performer. Esses dois pontos recusados por Grotowski, são os pontos onde o músico idealiza mais segurança. Ao questioná-los, seguindo Grotowski, já ouço os milhares de vozes dos meus colegas músicos afirmando com veemência e certa razão:

*“Mas e a técnica? Serve para quê, a não ser para adquirirmos mais e mais habilidades e reproduzirmos exatamente aquilo que está escrito na partitura?”*

Deduzo das propostas de Grotowski, 2001 que as bases da técnica devem nascer da investigação e, quando projetamos esses conceitos para a música, tal investigação nasce primeiramente no *corpo-a-corpo* travado entre o músico performer consigo mesmo e entre o músico performer e o instrumento musical (que pode ser a voz também). Permito-me concluir que Grotowski propõe (também para nós músicos) que técnica não se adquire, técnica é um contínuo processo investigatório que desemboca na performance. Naturalmente, o operador dessa investigação é o performer.

Ainda nesta fase investigativa, as “experimentações sobre o trabalho do ator” (SCHEFFLER, 2004, p. 2) são conceituadas através do *Teatro Pobre*, quando esse treinamento acumulativo de habilidades será amplamente questionado e novas propostas serão formuladas:

Não queremos ensinar ao ator um conjunto pré-determinado de habilidades ou dar-lhe uma “bagagem de truques”. O nosso não é um método dedutivo para colecionar técnicas. Aqui tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um complexo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isto sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência. O ator faz total doação de si mesmo. (GROTOWSKI, 2001, p. 106).

Esta afirmação deixa clara uma transformação de conduta na didática, na formação e, sobretudo, na relação entre o artista e o ofício. Tal relação, proposta pelo teatro de Grotowski, não passa pelo processo de dormência, ao qual estamos acostumados, gerada por um treinamento alheio ao artista, um treinamento que parte de uma adequação do sujeito artista “esvaziado”, que permitirá, por repetição automatizada, adquirir e acumular um modelo de técnica idealizado externamente. Pode-se concluir que este caminho apontado por Grotowski passa por um retorno ao “mistério” contido na relação mestre-aprendiz.

Nas seguintes fases de seu trabalho, Grotowski abdica da encenação e da produção de outras peças teatrais. Em 1986 inicia o último período de seu trabalho de pesquisa, denominado *Artes Rituais* ou *Arte como Veículo*, como o designou o encenador Peter Brook, 2009. Sua investigação nessa última fase, embora tenha continuado com a ênfase na experiência artística, como ele mesmo define: “não busca a montagem na percepção dos espectadores, mas nas pessoas que fazem”. (GROTOWSKI, 1993, p. 16 *apud* SCHEFFLER, 200, p. 4).

Como desde o início, conectando arte e ritual, Grotowski, com a *Arte como Veículo* (2007), enfocará o atuante, trazendo grande ênfase à transformação energética do atuante enquanto aquele que faz. Trata-se de transformar energias mais grosseiras em energias mais sutis: “Quando me refiro ao ritual, falo de sua objetividade; quer dizer que os elementos da Ação são os instrumentos de trabalho *sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes*.” (GROTOWSKI, 2007, p. 235). Nessa transformação das energias, que se dá numa linha vertical, está “a organicidade e *the awareness*. *Awareness* quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (à máquina de pensar), mas à Presença”. (GROTOWSKI, 2001, p. 235).

Esse fluxo de transformação verticalizada de energias é acionado com a ajuda de “cantos rituais de tradição antiga”, onde estão em jogo “as qualidades vibratórias que se tornam o sentido do canto”, e nesse processo de buscar a *sonoridade* encontram-se os impulsos do corpo, o que para Grotowski significa que: “a sonoridade e os impulsos *são* o sentido, diretamente”. É evidente que para se descobrir “a qualidade vibratória de um canto ritual tem-se que perceber a diferença entre a melodia e as qualidades vibratórias” e as qualidades não estão na seqüência melódica e rítmica dos sons, mas sim nas “diferenças de ressonância”. Os cantos tradicionais como os afro-caribenhos pesquisados por Grotowski, “são radicados na organicidade”, são “cantos-corpos”, sempre associados aos impulsos da vida.”(GROTOWSKI, 2001, p. 236). Vejo nessa proposta de Grotowski não uma busca pela estética do canto, mas sim pela matriz geradora do canto, da voz da performance – isto será proposto e estudado pelo ângulo da semiótica musical por Fernando Carvalhaes, conforme veremos na parte 3.4. A proposta de Grotowski não busca a estética do canto, mas sim conduz a um caminho contrário à repetição automatizada dessa voz, desse canto, dessa melodia. Assim, a matriz geradora do canto é um fluxo ditado pelo corpo do fazedor, que ressoa no corpo da coletividade presente no ato de comunhão. Forma-se, conseqüentemente restabelecendo o *ritual*. Do corpo real, ao espaço ficcional, à situação única de performance.

Percebo que para que se estabeleça essa comunhão de corpos em performance, em *ritual* (a palavra é forte, mas pode ser amenizada quando a descolamos do sentido estrito do dogma religioso), há elementos e processos apontados por Grotowski que é necessário explorar. Alguns deles ressurgem em conceitos expostos pelo encenador Eugenio Barba, 2009, os mesmos que, por sua vez, também surgem no processo de educação somática proposto pelo bailarino, educador e coreógrafo brasileiro Klauss Vianna (2008):

- 1) Desautomatização do cotidiano e desautomatização do corpo cotidiano;
- 2) Oposições geram movimento;
- 3) Dilatação e / ou Tridimensionalidade do corpo em performance;
- 4) Presença

Ao buscar-se a matriz geradora do ato e ao encontrar-se o fluxo corpóreo dessa matriz, o músico já passará a introduzir em seu trabalho uma alteração do foco da mentalidade onde esteve circunscrito inicialmente. O trabalho de percepção primeira do “corpo cotidiano” e da percepção dos níveis de automatismos desse corpo cotidiano passam, posteriormente, para uma experimentação de desconstrução desse corpo e de construção de um corpo “disponível”, “acordado” e “atento” para a ação musical; quando saímos do cotidiano e dos automatismos desse cotidiano, geramos novamente a necessidade e a intenção de performance, necessidade pulsante camuflada nas ilusões da racionalidade, da informação, da desmitificação da vida. Dessa razão que separou corpo de mente. Da mesma forma que o ator e o dançarino, o músico pode vir a restabelecer, no momento da atuação musical, um momento e um processo contínuo de desautomatização do cotidiano, processo que acontece *com* o músico e *no* músico em comunhão com o espectador.

[...] a desconstrução do corpo cotidiano e a sua reconstrução artística como estratégia fundamental para se atingir uma eficácia comunicativa. Assim como na dança, esse teatro [essa performance musical] pretende mobilizar o público também por canais sinestésicos e sensoriais, despertando novas formas de percepção e apreensão do mundo. Para tanto, o corpo em cena coloca em cheque os aspectos inerciais e passivos do nosso estar no mundo habitual.” (...) Nesta perspectiva, “o corpo cotidiano” é entendido geralmente como um corpo automatizado, em que o agir está muitas vezes desligado do pensamento e da atenção. (QUILICI, 2006, p. 1).

Eugenio Barba irá sugerir a diferenciação entre cotidiano automatizado e extracotidiano, separando o corpo cultural do corpo não mais cultural (hábitos corpóreos adquiridos pela cultura), no seguinte postulado:

O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação, existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana.

[...] O primeiro passo para descobrir quais podem ser o princípio do *bios* cênico do ator, a sua “vida”, consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas, que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo.

As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, ao contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes, até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que

caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio de um resultado máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 2009, p. 34, grifo meu).

Ainda dentro da distinção acima reproduzida entre cotidiano e extracotidiano do corpo, Eugenio Barba irá apontar para uma segunda distinção, que entendo ser também fundamental, a ser feita pelos artistas que buscam o sujeito performador em performance. Pode-se dizer que Barba afirma haver uma substituição das técnicas cotidianas por “outras técnicas”, não se tratando ainda de técnicas extracotidianas. Essa confusão é gerada no teatro (e certamente na música também) pela ideia de aquisição de técnicas que geram habilidades até o nível do virtuosismo, preenchendo, desse modo, a necessidade de virtuosismo, como meio de sedução e “assombramento” contidos no objetivo de desempenho da performance – mentalidade fortemente presente entre os acrobatas e entre os músicos acrobatas (muitas notas em poucos segundos, agilidade, eficiência, perfeição):

[...] Já não se trata de técnicas extracotidianas, mas simplesmente de “outras técnicas”. Nesse caso, não existe uma dilatação de energia que caracteriza as técnicas extracotidianas, quando elas se contrapõem às técnicas cotidianas. Em outras palavras, já não existe relação dialética, só distância; a inacessibilidade, em definitivo, de um corpo virtuoso.

As técnicas cotidianas do corpo tendem à comunicação; as do virtuosismo, provocam assombro. As técnicas extracotidianas tendem à informação: literalmente *põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*. Nisso consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que o transformam no corpo *incrível* do acrobata e do virtuoso. (BARBA, 2009, p. 35).

Neste ponto Barba toca naquilo em que *acreditamos*, considerando-o algo contido na performance. Pode-se concluir, deste modo, que a performance lida com a *verdade*, já que acreditamos. Entramos num estado de *des-ilusão*, gerado pelo *corpo presente* em performance. A busca da desautomatização do corpo aumenta a possibilidade da *presença*, saindo da ausência gerada pelo cotidiano e do vazio gerado pelo virtuosismo. É uma presença que se identifica com *vida*, como afirma Barba:

A comprovação de uma qualidade particular de presença cênica leva à distinção entre técnicas cotidianas, técnicas de virtuosismo e técnicas extracotidianas do corpo. Estas são as que têm relação com a pré-expressividade do ator, a vida do ator. *Elas a caracterizam ainda antes que essa vida comece a querer representar algo*. (BARBA, 2009, p. 35).

A busca pessoal de desautomatizações, a busca de investigação do próprio corpo, a relação direta entre o sujeito e o seu corpo, tudo a caminho de técnicas que operam fora do cotidiano do atuante, revelam um corpo num eixo, apoiado sobre seus pés no solo, apontando seu crânio para o alto, revelando o corpo como um campo de tensões de forças de oposições, oposições em todos os sentidos – baixo, alto, lados, frente, trás. Nessa geração de opostos, o movimento por eles gerado traz a intensa *presença* tridimensional das tensões, revelando um corpo em *dilatação*.

Conceitualmente, Barba une dilatação a uma operação que ocorre entre o corpo e a mente do fazedor, na seguinte afirmação, que considero particularmente fundamental para uma transformação da mentalidade que circunscreve o fazer musical atual, que por sua vez privilegia e enfoca a técnica como uma ferramenta que se adquire e se dispara automaticamente:

Existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu “comportamento”. A dilatação não pertence ao físico, mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação, mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente, quando imaginamos, refletimos, agimos. (BARBA, 2009, p. 139).

É nessa mudança de pensamento, nessa tomada de posição, nessa afirmação do sujeito atuante, e não na ausência deste sujeito, que acredito ser a nossa busca, enquanto músicos, um movimento contínuo de encontro e desencontro da necessidade de performance, portanto de verdade e *des-ilusão*.

Nesta busca desautomatizada, entretanto, não podemos deixar de ter em mente o que Barba apontou como caminho, que fundamenta a expressão: “naturalmente, a ruptura dos automatismos, não é expressão. Porém sem a ruptura dos automatismos, não há expressão.” (BARBA, 2009, p. 59).

Ligo este corpo automatizado ao aprendizado do método conservatorial que objetiva resultados, que considero possíveis somente a partir da automatização do corpo e de seus movimentos (de dedos, mãos, língua, pernas, braços) e da dormência e da ausência do corpo, da mente, da atenção e das sensações.

Encaro as metodologias em música fixadas nos parâmetros do séc. XVIII, fixadas em parâmetros de uma sociedade da disciplina (FOUCAULT, 2007), como formas de “alienação metafísica” (VATTIMO, 1992, p. 62), que caminham lado a lado com a segurança e a conciliação, com os automatismos e com a desvitalização que separam o corpo da mente. Essas metodologias, entretanto, caminharam para um esgotamento de si e pedem uma continuidade, mesmo que um rompimento, de início, se faça necessário. Vejo este desvio do método, não como uma negação do texto e nem da técnica, mas sim, na desautomatização da técnica, também como acontece na dança, no teatro e noutras artes, como um vislumbrar da ação musical numa “espécie de contínua e desenfreada provocação recíproca de homem e ser”. (VATTIMO, 1992, p. 62).

Vejo uma relação forte entre os caminhos apontados por Eugenio Barba que, certamente, se apoiou em sua experiência junto a Jerzy Grotowski, e as proposições estabelecidas por Klauss Vianna na técnica de educação somática, na *Escuta do Corpo* (MILLER, 2006). Como musicista, considero, hoje, que a minha maneira de pôr em prática estes conceitos contidos nas buscas de Grotowski e Barba passa por um mergulho na técnica Klauss Vianna, enquanto didática somática para música e em performance, como discorrerei na parte que seguirá.

### 3.3 POR UM CORPO DO MÚSICO – A *ESCUTA DO CORPO* DE KLAUSS VIANNA

*Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato...*(MERLEAU-PONTY, 1971, p. 242).

Na busca de um sujeito/corpo que estivesse no ato musical e que acionasse um re-encontro meu com a necessidade de performance, cheguei à Técnica Klauss Vianna. É preciso dizer, aqui, que, de início, procurava a cura para um corpo doído, assimétrico. Buscava mais uma terapia na minha lista (RPG, Massagem senso-perceptiva, Ginástica

Holística, Método de Cadeias Articulares e Musculares, Rolfing, osteopatia, dentre outras). Havia, sim, essa necessidade de ter o suporte de uma terapia que me ajudasse na minha busca pessoal em direção ao meu corpo, entretanto em direção a uma simetria estática e fixada numa imagem externalizada de perfeição. Mesclada a essa necessidade, entretanto, sempre carreguei uma vontade de aplicar ao meu fazer musical aquilo que foi trabalhado em terapia, as descobertas que surgiam nesse diálogo entre mim e meu corpo, abertas não somente pela eminência da dor, mas pela busca e pela pesquisa em música que tecia e teço. Essas técnicas terapêuticas, “abordagens somáticas” (MILLER, 2010, p. 20) aliadas à minha vontade de percepção de meu corpo conduziram-me à Técnica Klauss Vianna.

Quem me apresentou a técnica, e com quem trabalho há sete anos, foi a educadora somática e bailarina Jussara Miller, que dirige o Salão do Movimento, em Campinas, São Paulo. Todo o meu contato com a Técnica Klauss Vianna nasceu dessa relação mestre-aprendiz com Jussara Miller. Frutos de sua experiência enquanto bailarina, pesquisadora e educadora somática e de seu aprendizado como aluna “da família Vianna”, (MILLER, 2007, p.33). Tanto seu livro *A Escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna* (2006), como também seu trabalho de doutorado, *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico* (2010), são também o fundamento de cada aula vivenciada por centenas de seus alunos hoje. Um trabalho que considera a “pesquisa da Técnica Klauss Vianna como prática corporal para a construção de um corpo cênico” (MILLER, 2010, p. VII).

A Técnica Klauss Vianna é uma técnica brasileira pioneira em educação somática e que tem como núcleo o “processo de investigação que provoca e proporciona, a partir de procedimentos específicos, um caminho de construção de um corpo cênico” (MILLER, 2010, p. 21).

Como flautista atuante e educadora, tomo como alicerce e técnica para o trabalho dirigido à performance musical e a uma educação somática para a performance em música os princípios didático-somáticos presentes nessa técnica, embasando-me, sobretudo, em minha experiência tecida ao longo de sete anos de trabalho com a Técnica Klauss Vianna. Propositamente, lanço mão desses princípios, por trabalharem corporalmente

noções e conceitos também apresentados por determinadas correntes do teatro contemporâneo, em especial geradas por Jerzy Grotowski e, em continuidade, por Eugenio Barba (de que tratei nas partes acima). Por a Técnica Klauss Vianna não concentrar-se nas questões de construção de papéis e personagens, mas sim de trabalhar a matéria corpo em performance (seja em performance teatral, em performance da dança, em performance da música), a ponte necessária para chegar-se ao corpo do músico, sinto estar mais livre para um trabalho didático-somático em música. Considero recorrentes na Técnica Klauss Vianna, noções e conceitos lançados por Grotowski e Barba, fundamentais para a performance (seja musical ou não), principalmente as noções de: **atenção, presença/dormência, corpo cotidiano/corpo extracotidiano, ação cênica, dilatação**. Transponho para o fazer musical e para a performance musical – desde a formação do músico até o ato musical em si – tanto essas noções e conceitos comuns existentes no teatro atual, quanto o trabalho técnico oferecido para a performance por Klauss Vianna.

Nas minhas primeiras aulas da Técnica Klauss Vianna, percebi um forte impacto no meu corpo diante da vida e do fazer musical, gerado pela estrutura do trabalho proposto por essa Técnica. Tal impacto nasceu inicialmente perante uma conduta pedagógica que não traz como núcleo um modelo idealizado do corpo, que deverá ser impresso em meu corpo. Essa conduta pedagógica tão diferente, que então se abria para mim, veio ao encontro de mudanças de valores e mentalidades pelas quais inconscientemente ansiava. Essas mudanças de que necessitava apontavam para uma busca de uma técnica que nascesse no corpo do performer em performance, uma necessidade de “encarnação” da performance e do performer, para colocar em prática o *corpo-a-corpo* músico-instrumento musical em performance.

Em uma breve passagem de seu livro *A Dança*(2005), Klauss Vianna questiona a existência de um modelo externo aos corpos dos bailarinos, tanto do aprendiz quanto do professor, que, por sua vez, repetem esse modelo estereotipado, o que transponho com facilidade para a mesma questão relacionada à pedagogia e à técnica musicais ainda vigentes:

Observei, de início, a posição do dedo anular nas pinturas renascentistas e fiquei fascinado com a relação entre esses desenhos e a postura exigida para as mãos no

balé: em ambos os casos, a certeza de que o movimento parte de dentro e não pode, jamais, ser apenas forma.

Vejamos: quando você aperta o dedo anular para dentro sente todo o braço reagir e é por isso que a mão tem essa postura no balé clássico. O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser oposto: a forma surgir como consequência do trabalho. (VIANNA, 2005, pp. 29-30).

Na observação de meu caminho junto aos métodos e técnicas de ensino e também na observação dos caminhos de meus alunos, vejo a recorrente tentativa de fixar, a partir do modelo externo, uma forma já canonizada como correta e bem sucedida, repetindo-se, replicando-se esse modelo, sem a atuação da percepção e da reflexão do caminho que o corpo trilhou para alcançar essa forma, esse modelo. Por outro lado, o que observo como recorrente na didática somática proposta pela Técnica Klauss Vianna não é uma crítica à forma, ao modelo em si, mesmo porque essa Técnica foi criada a partir da experiência de Klauss Vianna com o balé clássico. Antes, sim, vejo bastante envolvida nessa nova pedagogia somática uma reação a uma mentalidade, a uma maneira mecânica e passiva de se posicionar e de se aceitar propostas técnicas e estéticas.

A forma compreendida como fim em si mesma aparece desprovida dos impulsos internos que a provocaram originalmente, desconectada da totalidade que é o corpo. Ela deve ter uma razão de ser no corpo que a executa. E por “razão de ser” não se deve limitar a compreensão a uma estória, uma emoção [uma partitura, um texto]. Trata-se da necessidade que acarretou o movimento, da musculatura que o executa, das imagens mentais e sensações que emergem como fatores constitutivos do movimento.

[...] Assim, a forma final do movimento deve conter a percepção daquilo que o provocou e tudo o mais que o transforma a cada momento. Dessa maneira, ele vem carregado da integralidade do corpo. (NEVES, 2008, p. 50).

Em oposição a este posicionamento passivo de aceitação de padrões, formas e modelos externos, a Técnica Klauss Vianna propõe uma constante investigação do corpo, como processo didático e de criação, seja este processo criativo a dança, o teatro, a música, ou a vida. Entendo como fundamento dos procedimentos didáticos de investigação do corpo de cada um, apresentados pela Técnica Klauss Vianna, um processo que não separa a técnica do sujeito. Separando-se técnica, corpo e sujeito, a didática entraria no terreno da

abstração, uma maneira incorpórea de tratar o corpo, com fundamento exclusivamente mental trazido por demais didáticas corporais e musicais.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Com pouco tempo de prática, minha vontade passiva de ter mais uma terapia ajudando o meu corpo doente deu lugar aos meus anseios por uma proposta em música de educação somática que se mistura com a própria performance, onde didática, soma e performance estão a todo o momento se entrelaçando. Percebe-se que a Técnica Klauss Vianna, “não desvincula sala de aula do processo criativo” (MILLER, 2010, p. 47), da performance. Tanto no estudar (praticar) o instrumento musical, quanto no ensinar essa prática, e quanto na performance musical, confirmo a compreensão desta noção tão característica da Técnica Klauss Vianna, uma educação somática que nasceu no palco, na performance, e confirmo também a possibilidade de uma educação somática para o performer musical na performance musical, partindo da proposição mencionada por Jussara Miller:

[...] A técnica não se fecha em si mesma, mas abre possibilidades de acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo e não somente no produto artístico, resultando assim, num entrelaçamento de técnica e criação.

Essa abordagem é considerada tanto uma técnica de dança quanto de educação somática. O trabalho desenvolvido por Vianna foi pesquisado a partir de suas necessidades de investigação como artista-pesquisador no seu percurso em Artes Cênicas (dança e teatro) e chegou à Educação Somática e à Saúde como consequência da compreensão perceptiva do corpo e da elaboração do uso dos direcionamentos ósseos para potencializar o movimento, proporcionando acesso a imagens e informações que emergem no movimento expressivo com sua infinita possibilidade de reinvenção. (MILLER, 2010, p. 46).

Essa vontade e disponibilidade para uma mudança que me acompanhavam em minha vida e em minha vida em performance, uma transformação de posicionamento e de conduta diante da didática convencionada no mecanicismo imposto pela sociedade dos corpos dóceis, foi acionada quando entrei numa sala ampla sem uma cama-maca onde meu corpo se deitaria em abandono, mas uma sala com um piso de madeira e pé-direito alto; naquela sala, o chão de madeira era limitado por paredes com quatro janelas também amplas, por onde entravam a luz e as cores de fora, que se fundiam com a luz e as cores de dentro, integrando-se aos corpos naquele espaço; uma sala sem espelhos; nessa sala havia uma professora que não prescrevia posturas e gestos que deviam ser copiados, uma professora que não esperava pelo “erro” que deveria corrigir, ou por um sintoma para ser diagnosticado e tratado.

As demais técnicas de educação somática apresentam o caminho inverso, pois partiram de estudos terapêuticos e objetivos específicos da Saúde de algo a ser tratado para, num segundo momento, poderem ser aplicadas em um processo artístico. Portanto, a meu ver, a contribuição diferenciada de Klauss Vianna para os estudos do corpo e práxis artística está, principalmente, na sua atenção pedagógica de propor quebras, outros olhares e, conseqüentemente, outros saberes. Ele propôs uma pedagogia do corpo com aspectos filosóficos, ou seja, uma filosofia do corpo que joga luz sobre a dança, o teatro, a saúde e os estudos do corpo expressivo em todos os seus aspectos.

Hoje, alguns artistas cênicos, principalmente os artistas da dança, têm buscado técnicas de educação somática para conhecer melhor o seu corpo em movimento, melhorar seu desempenho físico, resolver traumatismos provocados pela prática intensiva ou inadequada da dança, teatro, circo, música, e encontrar novos caminhos de investigação do movimento para a criação. Mas, na rotina diária prevalecem os exaustivos e repetitivos exercícios técnicos que podem incluir uma gama diversa de procedimentos da dança moderna e da dança contemporânea e, até mesmo, a exigência do balé clássico. A repetição mecânica acaba sendo sinônimo de adquirir mais técnica, portanto mais habilidades corporais de dança, distanciando-se do pensamento das técnicas somáticas e culminando numa certa contradição. (MILLER, 2010, p. 47).

Pude perceber nas primeiras aulas, que a Técnica Klauss Vianna não se insere em parâmetros terapêuticos, o que prevalece é uma didática somática para a expressão, o que é confirmado por Klauss Vianna:

Quero esclarecer que, ao contrário do que muita gente pensa, meu trabalho não é uma terapia nem serve para tal. É certo que são maiores as possibilidades de resolvermos nossos problemas à medida que conseguimos formulá-los. Contudo, esse processo, quando aplicado somente ao corpo, é insuficiente. O trabalho

corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda. [...] (VIANNA, 2008, p. 70).

Nessa aula, essencialmente coletiva, há, sobretudo, uma proposta para a investigação do corpo de cada sujeito no espaço, o que permite surgir, de imediato, um estado de atenção no e do corpo, processo que faz emergir um corpo acordado pelo próprio aluno. Da pesquisa do corpo de cada aluno, passa-se à investigação do corpo nesse espaço; cada corpo movimentando-se no espaço a partir do nível baixo, seguindo para o nível médio e para o nível alto e vice versa, como se fosse rememorado, a cada prática, o nosso trajeto com nosso corpo em vida no mundo – nossa chegada neste mundo e nossa partida deste mundo; no mundo e em relação aos outros corpos que habitam esse espaço. Abro, aqui, um parêntese para remeter-nos ao citado na parte 3.2 sobre a *verticalidade* buscada por Grotowski, no fluxo das energias menos e mais sutis, o subir e o descer energético propostos por ele (mais adiante ligarei as afirmações abaixo, a demais posicionamentos de Klauss Vianna):

Não se trata de renunciar a uma parte de nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre a cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve ser esticada entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness*, quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (a máquina para pensar), mas à Presença. (GROTOWSKI, 2001, p. 235).

A aula, que tem duração de uma hora e meia, é um constante e crescente “acordar do corpo” de cada aluno no espaço e em relação aos corpos no mundo.

O acionamento desses três níveis de atenção – atenção para com meu corpo, atenção para com meu corpo no espaço e atenção para com meu corpo no espaço em relação aos outros – conduziu-me, e ainda me conduz, de volta àquela primeira oficina de Kees Boeke quando, pela primeira vez, foi acionada em mim a noção de que a atenção é um ingrediente fundamental da técnica e que, depois de algum tempo, num processo próprio de investigação dessas propostas de Boeke, pude perceber que a atenção nasce no corpo (OIDA, 2001), a partir de um processo contrário à automatização do corpo, a partir de um corpo acordado e disponível. Por sua vez, os três níveis de atenção (no corpo, no

corpo no espaço e no corpo em relação a outros corpos) remetem à noção de dilatação proposta por Eugenio Barba (2009). Nessa busca, lentamente percebi que os meios para a técnica estão no próprio corpo (NEVES, 2008, p. 52) em performance. Da mesma maneira, o instrumento “diz aos nossos ouvidos”, aquilo que precisa ser feito pelo nosso corpo para que nasça o som. Há um diálogo entre corpos. E para que haja esse diálogo, os ouvidos precisam estar disponíveis. É um *corpo-a-corpo* entre o músico e o instrumento. Uma *escuta do corpo*. (MILLER, 2007).

Nesse caminho para re-contextualizar a técnica na performance em música partindo de um corpo acordado e da ampliação da atenção através desse corpo, encontrei nas aulas da Técnica Klauss Vianna fundamentação para meu processo de investigação de um corpo cênico do músico em música e os elementos para uma didática somática da música, onde o professor se define como [...] “ ‘parteiro’ das possibilidades do aluno. Aquele que propicia, dá ferramentas para que o outro desenvolva algo cujas possibilidades já traz em si.” (NEVES, 2008, p. 38).

O processo investigatório na didática da Técnica Klauss Vianna mostra-se como um processo detonador das potencialidades latentes do sujeito e não como um processo anulador dessas potencialidades, como o convencional na formação para a performance musical neutra.

A formação para a neutralidade anula essas possibilidades latentes únicas, próprias de cada sujeito; a formação para a performance neutra faz uso quase que exclusivamente da compreensão e do raciocínio, ferramentas que substituem as possibilidades próprias de cada sujeito. Uma formação para a performance que anula a necessidade inicial de performance no performer e no ouvinte. As potencialidades de cada sujeito são substituídas por uma forma, por um modelo estereotipado de sucesso, um modelo correto e perfeito a ser seguido. Quando a interpretação musical neutra quer um músico que não está ali, ela gera uma noção de ser sem sujeito; um ser não materializado; um ser não encarnado; uma ausência de um corpo. Esse caminho de anulação do sujeito tem início na anulação do corpo do sujeito chegando então, e meramente, na mente do sujeito, agora sem o obstáculo do corpo, da carne, da matéria. Esta formação do músico que

apresenta uma técnica com modelos e objetivos a serem alcançados, e cujo objetivo máximo é atingir a neutralidade, é uma técnica que precisa nascer num sujeito já anulado. Não pode haver obstáculos. O sujeito integrado ao seu corpo deve ser anulado. Neste suposto vazio, agora sem sujeito e sem corpo, há lugar para o modelo.

Entendo que o processo didático da Técnica Klauss Vianna tenha sido gerado também, mas não somente, como uma reação às formas didáticas de coerção do corpo pelo treinamento automático, acumulativo de habilidades. Técnicas de padronização que formatam indivíduos que “decoram passos, não aprendem caminhos” (VIANNA, 2005 *apud* NEVES, 2008, p. 21). Essa inquietação didática perante essa padronização técnica é esclarecida na seguinte declaração de Klauss Vianna: “Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais que mudam com o tempo.” (VIANNA, 2005, p. 82).

Esta reação de Klauss Vianna contrária à dormência, à padronização, ao padrão do cotidiano, acredito terem sido também os impulsos que acionaram Grotowski a criar, mais do que um método, uma mudança de conduta, que, sobretudo visava o trabalho do ator sobre si mesmo. E esta reação desencadeou os procedimentos propostos pelo seu colaborador, Eugenio Barba.

Da mesma maneira que ocorre na dança e no teatro, a aceitação passiva e a incorporação da técnica preconizada no método canonicista da música vêm acopladas à mentalidade dos corpos dóceis que mencionei no capítulo anterior. E vejo nos princípios tanto didáticos quanto de processos de criação da Técnica Klauss Vianna que se opõe à dualidade corpo e objeto, surgir uma busca do corpo em direção à experiência do corpo, já longe da desatenção.

A técnica proposta por Klauss Vianna possibilita a construção da subjetividade, que nasce no acordar do corpo do sujeito, que encarna a presença desse sujeito. Partindo da realidade e das possibilidades de cada corpo de cada pessoa, como dito acima, “não há um modelo Klauss Vianna, uma estética determinada a priori, mas há corpos pensantes descobrindo sempre mais, a partir dos princípios desenvolvidos por ele.” O que me leva à

comparação com as propostas de Grotowski, feita anteriormente (NEVES, 2005, p. 38).

Esses princípios, por sua vez, põem em evidência que:

[...] a percepção, a prontidão ou consciência enquanto *awareness*<sup>67</sup> (estado de alerta) do corpo e de seus movimentos é vista como condição fundamental para a expressão. [...] Expressão de cada corpo num determinado momento; dos recursos e da história deste corpo e não a repetição ou execução desatenta, que ele identifica como forma desprovida de verdade e vida. (NEVES, 2005, pp. 38-39).

A Técnica Klaus Vianna instiga cada sujeito a se abrir para a disponibilidade de estruturar seu próprio caminho e seu próprio corpo. É uma didática que parte da investigação contínua, gerada na percepção e gerando mais percepção e o autoconhecimento (NEVES, 2005, p. 17) num caminho que conduz ao soma integrado ao sujeito e à expressão. Esta integração corpo – sujeito é o fundamento do conceito desenvolvido pelo pesquisador Thomas Hanna, um dos pioneiros da Educação Somática, conforme apresentado abaixo:

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu, o ser corporal”. [...] O soma é vivo; ele está sempre se contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsão, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. [...] Os somas são os seres vivos e orgânicos que você é *nesse* momento, *nesse* lugar onde você está. (HANNA, 1972 *apud* MILLER, 2010, p. 6).

Trabalha-se a Técnica Klaus Vianna em três estágios, sistematizados da seguinte maneira (MILLER, 2007, p. 52):

1. Processo lúdico
2. Processo dos vetores
3. Processo criativo e/ou processo didático

O seu primeiro estágio traz como fundamento o “acordar o corpo”, quando serão trabalhados sete “tópicos corporais, estabelecendo um jogo de inter-relações com todos eles”, conforme esclarece Jussara Miller (2007, p. 53):

---

<sup>67</sup>Segundo Neves (2005, pp. 38-39), a noção de *awareness*, pode ser designada da seguinte maneira: *palavra inglesa que significa consciência enquanto prontidão. Diferentemente de consciousness, é a experiência física, que lida com conteúdos diretamente acessíveis; um estágio indispensável ao corpo para lidar com a informação. A consciousness é o saber da awareness.* [...]

- Presença
- Articulações
- Peso
- Apoios
- Resistência
- Oposições
- Eixo Global

Quando em uma aula convencional de música me observo e observo os músicos que estão ao meu redor, vejo que entramos na sala, começamos a praticar nosso instrumento, pegamos nossos instrumentos, lemos a partitura, subimos no palco, distantes do palco, do público e de nosso próprio corpo. Estamos ali como se não estivéssemos. Nossa presença é ausente. Uma ideia de corpo e uma ideia distorcida de nosso corpo adentram um espaço. É um corpo que se movimenta mostrando movimentos preconcebidos, automatizados, formas e “padrões posturais” herdados e outros adquiridos.

O processo proposto pela Técnica Klauss Vianna aos poucos transforma a *ausência* corporal em *presença* corporal. Ele é gerado desde o primeiro momento que estamos no espaço, quando acordamos nossos pés e deitamos-nos sobre o chão. Damos início ao nosso processo particular de desautomatização e de desestruturação do corpo:

Estimulamos o aluno a (re) conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de *ausência* corporal para *presença* corporal, ou seja, da “dormência” para “o acordar”, e, conseqüentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante presente. Essa transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico<sup>68</sup>, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, 2007, p. 54).

Neste processo de transformação entre o estado de dormência e o estado de presença que experienciamos constantemente através da Técnica Klauss Vianna no “Processo Lúdico”, pode-se pôr em prática aquilo que concluí após as aulas com Kees

---

<sup>68</sup>Entendendo *cinestesia* como desenvolvimento da *propriocepção*, a saber: “*Propriocepção é a percepção espacial do corpo em situações dinâmicas e estáticas. A regulação do tônus muscular é função do sistema proprioceptivo*”. (TAVARES *apud* MILLER, 2007, p. 68) Segundo a autora francesa Annie Suquet, *A neurofisiologia, ciência fundada em 1906 pelo inglês Charles Scott Sherrington, “reúne, sob o termo ‘propriocepção’ [noção contida no livro de Sherrington The integrative action of the nervous system – A Ação Integrativa do sistema Nervoso], o conjunto dos comportamentos perceptivos para este sexto sentido que hoje recebe o nome de ‘sentido do movimento’ ou ‘cinestesia’*. Muito complexo, ele traça informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. (SUQUET, 2008, p. 516).

Boeke: que a atenção, enquanto núcleo da técnica e da performance em música, assim como a necessidade da técnica e a necessidade da performance, nascem no corpo acordado, num corpo disponível constantemente para mergulhar num processo de reconhecimento do corpo cotidiano e em busca de um corpo não entregue ao cotidiano; para que se acorde esse corpo é preciso que estejamos disponíveis para iniciarmos um processo de desestruturação e de descondicionamento do corpo, também a partir de uma desestruturação de uma mentalidade alicerçada sobre preconceitos, sobre imagens preconcebidas, de formas e modelos idealizados de propostas técnico-musicais, que já entraram em nosso cotidiano com a música e mesmo de modelos corporais adquiridos e herdados. Como confirma o posicionamento que transcrevo a seguir:

O que ocorre é uma desestruturação, não só física, mas conceitual, pois o aluno pode apresentar uma carga de pré-informações ou pré-conceitos de corpo ou de dança que, por vezes prejudica a recepção do trabalho, por exemplo: movimentos formais, sem espontaneidade, que permanecem impregnados no corpo, e a preocupação com o acerto com base no julgamento binário ou dualista de belo e feio, bom e ruim, certo e errado etc. [...]

A pesquisa com o próprio corpo se estabelece, aos poucos, como consequência do ritmo de cada um. O processo é encaminhado de maneira lúdica, como um jogo de experimentações orientado pelo professor. (MILLER, 2007, p. 54).

Nesse processo de desestruturação de padrões, a atenção expande-se para as *articulações*, nossas dobradiças, e os movimentos articulares em várias situações espaciais que nos encontramos. As articulações são trabalhadas muitas vezes como aquecimento ou mesmo como lubrificações, tanto em sua estrutura parcial (uma falange, por exemplo) quanto em sua estrutura total (todo o corpo articulando-se). Sejamos bailarinos, sejamos músicos, ferreiros, professores, taxistas ou cozinheiros, a percepção e o trabalho sobre as articulações é de grande importância porque articulamo-nos a toda a hora – quando agachamos para pegar o lápis no chão, quando levamos a flauta à boca (movimentamos as articulações entre úmero e escápula, as articulações de cotovelo, punhos, metacarpos, falanges, dentre muitas outras...), quando nos sentamos e quando nos levantamos, caminhamos, dançamos...

À medida que trabalhamos as articulações, caminhamos mais alguns passos em direção à diluição de tensões, e os “espaços articulares vão se ampliando” (MILLER, 2007, p. 63).

O trabalho com os *espaços articulares* proporciona um aprofundamento nas micro- percepções de lugares do corpo pouco acionados cotidianamente, ampliando ainda mais a atenção que se direcionará para o fluxo respiratório existente nesses espaços articulares acionados conscientemente. Klauss Vianna define os espaços articulares do seguinte modo:

Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram.

Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes e no qual se inserem os vários grupos musculares. Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. (VIANNA, 2008, pp. 70-71).

Essa noção dos espaços articulares trazida pela Técnica Klauss Vianna surtiu um forte impacto em mim no trabalho técnico com a flauta doce, ao mesmo tempo em que ficou nítida a transformação em meu corpo, que mais e mais se tornou disponível para a performance por meio da liberação do fluxo existente na respiração entre “expansão e recolhimento.” (VIANNA, 2008).

Abro um parêntese para mencionar que lentamente, com este trabalho, a questão “respiração”, passou a não ser mais para mim um mistério, um problema, uma meta ou um controle de algo. Quando nos dedicamos a tocar um instrumento de sopro, os diversos modelos técnicos para o “correto controle da respiração” quando partem de pesquisas têm suas bases na fisiologia, que contém informações também importantes. Mas são somente informações. Operam num campo meramente mental. Porém, quando o músico transpõe o que compreendeu sobre a respiração para o corpo, ele partirá de uma imagem, de uma ideia que construiu através de uma informação de natureza racional. O

corpo desse músico, por sua vez, não “compreendeu” a questão. O sistema respiratório é mostrado e explicado a partir de uma imagem de um outro corpo, que não está ali em matéria. O músico adequará essas informações e imagens partindo de um corpo que não investigou o seu próprio sistema respiratório.

No trabalho com a Técnica Klauss Vianna, encontramos a possibilidade de abrir os espaços articulares para a sua oxigenação, adicionando a noção e a sensação de que a respiração não começa somente nas narinas, brônquios e pulmões. Dessa maneira, podemos diluir esse foco tão intenso que nós, instrumentistas de sopro e cantores, colocamos sobre modelos estereotipados do sistema respiratório e da respiração.

A respiração, na Técnica Klauss Vianna, não é direcionada com exercícios específicos, como é comum em algumas técnicas corporais. Ela é livre e acontece como consequência do trabalho de despertar e de ganhar espaços na caixa torácica e nas diversas articulações do corpo como um todo. “A reorganização da respiração é bem sucedida na medida em que, indiretamente, nós aperfeiçoamos a organização dos músculos do esqueleto para uma melhor movimentação e posição. (VIANNA, 2008, p. 71 *apud* MILLER, 2007, p. 61).

Hoje, quando toco flauta (e sobre o tocar flauta, irei me posicionar na parte 3.4), ou mesmo em trabalho puramente corporal de percepção de meu corpo, sinto o fluxo respiratório circular em meu corpo numa elipse, sem começo nem fim. Estão acionados: solas dos pés, calcanhares, coxas, púbis, sacro, bacia, períneo, púbis, ísquios, glúteos, transverso, costelas, intercostais, vértebras, intravertebrais, pulmões, dedos, mãos, braços, axilas, cintura escapular, base occipital, topo do crânio, cavidade ocular, cavidade bucal, palato mole, língua, ouvidos, lábios... num recomeço perceptivo contínuo.

À percepção dos movimentos articulatorios, e dos espaços articulares, junta-se a percepção do “*peso* de cada parte do corpo e do corpo como um todo”:

Empregamos o termo “peso” segundo o conceito da física, ou seja, resultante da ação da gravidade sobre os corpos. [...] É importante salientar a relação de peso e leveza, pois exploramos a independência das articulações por meio da força e da tensão da musculatura, o que pode resultar na retração da articulação. Portanto, o direcionamento do peso do corpo pelo espaço possibilita a leveza do movimento. É pelo uso do peso do meu corpo, e não pelo abandono deste, que me oponho à gravidade. (MILLER, 2007, p. 56).

O chão é o fundamento e “a mais concreta referência para o aluno se observar e perceber” (MILLER, 2007, p. 59). É no chão também que, através da observação de partes do corpo que o tocam e outras que não o tocam, podemos iniciar a percepção das diferentes categorias de *apoios*:

- *passivo* – “com o corpo ou parte dele pesando, cedendo sobre algo ou sobre parte do próprio corpo.” (NEVES, 2008, p. 40).
- *ativo* – “[apoios] direcionados, usando intencionalmente o peso do corpo direcionado para uma superfície qualquer de apoio.” (NEVES, 2008, p. 40).

Observamos os apoios em pausa e em movimento. Em consequência, observo também a transferência dos apoios tanto no nível baixo, quanto no médio, quanto no alto, utilizando demais objetos para me apoiar e relacionar, como também o meu próprio corpo. (MILLER, 2007, pp. 67-68). Na Técnica Klauss Vianna a transferência de peso e de apoios buscada no corpo é conduzida pelo próprio corpo, sem um modelo anteriormente estipulado, o que suscita constantemente a geração da “descoberta de novos caminhos internos, novos desenhos de movimento no espaço.” (NEVES, 2008, p. 41).

No apoio passivo, quando abandonamos o nosso corpo, nos entregando à gravidade, o peso do corpo é fortemente perceptível. Quando nos “empurramos” de maneira ativa (com ação, em ato, com a vontade acionadora) para qualquer direção, a favor da gravidade, criamos ao mesmo tempo uma ação e a sua reação, “que transmite o movimento pela estrutura óssea e muscular.” (NEVES, 2008, p. 41). Conhecemos este mesmo princípio que é o da terceira lei de Newton: “Se um corpo aplica uma força sobre outro corpo, receberá uma força reação com a mesma intensidade, na mesma direção e no sentido oposto.” (MILLER, 2007, p. 57).

O “empurrar o chão” com os próprios pés, como denomina a Técnica Klauss Vianna, remete-nos a um dos campos fundamentais de trabalho de Eugenio Barba, junto ao *Odin Teatret*, que, como na observação já apresentada sobre Meyerhold (na parte 3.2), é também um dos cernes do trabalho corporal de Jerzy Grotovski, como ele mesmo confirma: “Os pés são o centro da expressividade e comunicam suas reações ao resto do corpo.”

(GROTOWSKI, 1968, p. 143 *apud* BARBA, 2009, p. 44). Essa certeza de Grotowski traz conseqüências notáveis para seu treinamento de composição com dezenas e dezenas de exercícios e tarefas para se desenvolverem novas posturas e dinamismos.” (BARBA, 2009, p. 44). Voltarei em vários momentos, nas próximas páginas que seguirão, a citar a importância nuclear dos pés também apontada na Técnica Klauss Vianna.

Seguindo na percepção da lei de Newton, a partir dos apoios, a partir de ação-reação, conseqüentemente, experimentaremos a noção de *resistência*: ela ocorre quando acionamos “o músculo que realiza o movimento” (agonista) e o músculo “que realiza o movimento contrário” (antagonista). (MILLER, 2007, p. 57) Em *resistência* o corpo adquire os sentidos da *tridimensão*: cima/baixo, frente/atrás, laterais direita/esquerda. Esses mesmos sentidos estão também presentes na respiração dos espaços articulares (mencionados acima) e na respiração como um todo.

A *resistência* une-se ao tópico *oposição*, geradora do movimento, noção nodal do trabalho da Técnica Klauss Vianna. Apoios e resistência acionam as forças de oposição. Ao se trabalhar as oposições, possibilitamos a *tridimensão* do corpo nos “três planos anatômicos nos quais se realizam os movimentos: transversal, frontal e sagital.” (MILLER, 2007, p. 71). “Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço.” (VIANNA *apud* MILLER, 2007, p. 71).

A experiência do músico em performance está fundamentada num corpo estático que se mostra, em geral, frontalmente. De maneira estática e praticamente fixa no espaço de que dispõe, geralmente o instrumentista, sobretudo o músico instrumentista de uma orquestra, apresenta-se sentado, excluindo a possibilidade de movimentar os pés, as pernas e a bacia, ou de movimentar seu corpo pelo espaço. Do mesmo modo, também os corpos dos cantores de um coro apresentam-se fixamente, embora muitas vezes em pé.

Somos treinados para sermos a reprodução da imagem de um modelo fixado nas páginas do método.

*“Mas como posso me movimentar se tenho que segurar este instrumento tão pesado, que é o meu contrabaixo, que me imobiliza e me esconde?”*

Na pesquisa do movimento, que nasce do acordar do corpo, da atenção do corpo no espaço, ao explorar o território das oposições, partindo da percepção dos apoios e da musculatura agonista e antagonista, potencializa-se, para o músico instrumentista em performance, a vivência de seu corpo em movimento, pois terá a percepção tridimensional do corpo ativada. O uso das *tensões opostas* na Técnica Klauss Vianna que enfatiza os “espaços intervertebrais com a oposição sacro/crânio; ou, ainda, com a oposição entre as duas escápulas ou, mais especificamente, entre os acrômios; entre os cotovelos; crânio e escápulas; ísquios e calcanhares etc.” (MILLER, 2007, p. 71-72) re-contextualiza o corpo do contrabaixista (p. ex.) citado acima, devolvendo-lhe o sentido do movimento, pela *presença* surgida nesta ativação que ele próprio proporcionou em seu corpo, partindo do movimento de “empurrar o chão com seus pés” – apoio ativo. Sua postura estática rígida em pé, onde a bacia está constantemente rodada, é flexibilizada pelo movimento gerado pelas oposições dos acrômios, cotovelos, crânio etc. Na impossibilidade do movimento do corpo por todo o espaço onde se encontra, o movimento interno desse corpo não é interrompido. O corpo, mesmo que frontalmente colocado e sentado, pode expressar a sua *tridimensão*: “[...] pelo contrário, na pausa há um movimento interno, com uma atenção e prontidão musculares em que o corpo ganha outra dimensão, ou melhor, uma tridimensão, o que poderíamos chamar de presença cênica.” (MILLER, 2008, p. 70). Comento que, tanto Grotowski como Barba lançarão mão de exercícios corporais que, através da desautomatização do corpo, chegam à resistência que gera a tridimensão – **dilatação** e à **presença**.

Todo o processo que experienciamos neste primeiro caminho para *o acordar* do corpo, na percepção e no trabalho das *oposições*, desemboca para a vivência do *eixo global* de nosso corpo. Ao lidarmos com o eixo por intermédio do movimento, isto é, como o corpo lida com o seu eixo em movimento, continua ainda nítida em nosso corpo a noção da *tridimensão*. Esta noção de *tridimensão* acredito poder comparar ao que Barba (2009) considera *dilatação*, que pratica a partir da desautomatização do corpo em seu cotidiano.

Em *eixo global* a “integração do corpo com a gravidade” (MILLER, 2007, p.73), a partir do enraizamento dos pés sobre o chão, organizará todo o corpo até o topo da cabeça: “O contato dos pés com o chão interfere na posição dos joelhos, da bacia, do tronco e da cabeça.” (MILLER, 2007, p. 74).

A relação entre a bacia, em toda a sua circunferência, a caixa torácica e o crânio é mediada pela coluna vertebral, flexível e ao mesmo tempo sustentadora. O trabalho de percepção do peso do crânio, e da condução do peso do crânio pela ação gravitacional, permite um maior entendimento do corpo da flexibilização de toda a coluna, de suas vértebras e de sua sinuosidade, em seus três segmentos: cervical, torácica e lombar. O alinhamento da circunferência da bacia, da caixa torácica e do crânio proporcionará a exploração da “independência dos membros”. (MILLER, 2007, p. 74).

Enquanto músicos, nosso treino, que surge de uma repetição de uma forma corporal idealizada externa onde não há a possibilidade da exploração do movimento, dirige-nos para a fixação e rigidez dessa postura copiada. Ao vivenciarmos o eixo global, experimentamos uma coluna que impulsiona o topo do crânio numa linha vertical, organizando nosso olhar, que também é flexível, não rígido e nem fixo (na partitura); a mobilidade de nossa coluna impulsionará, ao mesmo tempo em que dirigiu o crânio para o alto, o sacro e os ísquios que apontarão para nossos calcanhares, recomeçando a ativação dos nossos pés que estão sobre o chão, estejamos em pé ou sentados com nossos instrumentos musicais em ação.

Este direcionamento ósseo será detalhadamente explorado na segunda etapa do trabalho da Técnica Klauss Vianna, denominada *Processo dos Vetores*: “O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo.” (MILLER, 2007, p. 75).

Num trabalho de exploração óssea e de exploração da ação desses oito vetores sobre determinadas musculaturas, percebe-se que os oito “vetores de força” direcionam e “determinam o movimento” (MILLER, 2007, p.75). São eles:

1. metatarso
2. calcâneo
3. púbis
4. sacro
5. escápulas
6. cotovelos
7. metacarpo
8. sétima vértebra cervical (MILLER, 2007, p.77-87).

Diferentemente de demais técnicas corporais das mais variadas origens, numa aula de Técnica Klauss Vianna, não se trabalha “com imagem metafórica como estímulo para o movimento” (MILLER, 2007, p.75). Essa conduta fundamental da didática da Técnica Klauss Vianna me marcou muito desde o início de meu relacionamento com a Técnica. Tudo parte do corpo, da matéria, não há uma abstração que separa imagem e corpo, inclusive as instruções para os direcionamentos ósseos, acessando diversas possibilidades, como explica Jussara Miller:

[...] acessar memórias, imagens e sensações, não dando margem a possíveis interpretações que possam distanciá-los da sensopercepção. (MILLER, 2007, p. 76).

A sensopercepção é um conceito muito difícil de definir com palavras, pois a linguagem é um processo linear e a sensopercepção é uma experiência não linear. Consequentemente, perdem-se dimensões de significado na tentativa de articular essa experiência. [...] Pode-se dizer que a sensopercepção é o meio pelo qual experienciamos a totalidade da sensação.(LEVINE, 1999, p. 68-9 *apud* MILLER, 2007, pp. 76-77).

É muito comum, no trabalho com os vetores, observar em mim mesma e muitas vezes em alunos músicos, em especial, uma forte tendência a transformarmos as instruções de estímulo em um processo extremamente analítico da estrutura anatômica dos ossos explorados, fugindo da experiência da sensação. Tal é a força de nosso treino mental e de nossa relação mental com o nosso corpo. Para desviar-me desse processo mental é muito importante considerar o trabalho com os *vetores de força* uma ação que gera e conduz o movimento.

Sempre finalizamos uma aula com o corpo em movimento no espaço e essa movimentação é acionada pelo tópico investigado em aula (p. ex.: se o tópico trabalhado naquele dia prioritariamente foram os *apoios*, o repertório dos movimentos partirá da

exploração dos apoios). Muitas vezes, em aula ou em performance, proponho para o aluno ou para mim mesma tocar o instrumento acionando os apoios dos pés empurrando o chão e organizando o olhar, a partir da sétima vértebra cervical (tópicos trabalhados na aula ou em meu aquecimento antes de subir ao palco). O movimento e a ação nascem da disponibilidade do corpo para tal e o movimento e a ação são acionados pelo processo de investigação do corpo acontecido em aula, momento em que se percebe que a didática, a técnica e a performance estão mescladas.

Quando me refiro a essa técnica, estou falando de dança e de educação somática com todo o seu leque de possibilidades de investigação, pois a proposição, aqui, é que a *educação somática* proposta pela técnica Klauss Vianna trabalha a construção do corpo cênico focado na *dança* ou, dizendo de outro modo, a *abordagem de dança* proposta por Vianna trabalha a construção do corpo próprio, o soma, focado na *educação somática*. A dança e a educação somática se apresentam em estado de fusão e entrecruzamento que proporciona uma articulação de aprendizagem holística.

[...] Assim, os princípios da dança imbricados no pensamento e procedimentos em sala de aula já diluem as fronteiras entre dança e educação somática, portanto não há a necessidade do diálogo entre, em relação ou algo que caracterize dois universos distintos: o soma já está em processo no trabalho de construção de um corpo disponível para o movimento. (MILLER, 2010, pp.61-62).

Nos primeiros anos de contato com a Técnica, o final das aulas era o momento de angústia e de maior dificuldade para mim. Confrontava-me com uma situação onde ficava clara e exposta a cisão entre minha mente e meu corpo. Considero hoje, em busca de uma performance que se materialize através de meu corpo também materializado, percebido e “encarnado”, que nesse confronto, na tensão destes dois opostos, mente-corpo, e no meu esforço gerado para integrá-los, entrego-me ao movimento e à ação. Nessa entrega, onde sempre estará a tensão gerada pelas oposições, acredito estar o ato. A performance. O que me remete ao *Actio* (parte 2.1), uma das partes nucleares da retórica clássica e do barroco musical: a entrega da mensagem, a entrega do segredo.

A necessidade de performance dá início à disponibilidade de cada sujeito para uma transformação de mentalidades e condutas. Uma abertura do sujeito física e mental. E assim começa o ato. Como afirma Eugenio Barba:

No momento em que o ator começa a comportar-se desse modo, geralmente experimenta uma mudança significativa no modo de perceber e de pensar o que faz. Alguns atores dizem que, nesse momento, começam a “chegar imagens” às suas mentes. Outros afirmam que, quando o trabalho “funciona”, é abolida distância entre a mente, que comanda, e o corpo, que executa. Outros acrescentam: “O corpo conduz, a mente segue”. E outros ainda: “É o corpo que pensa: os ombros, os cotovelos, os joelhos, as costas...”. (BARBA, 2009, p. 179).

E completo dizendo que é o corpo que lê, é o corpo que toca, e é através do corpo que “tomamos posição”, no sentido ético.

O trabalho de desautomatização através do corpo acordado, que gera presença e dilatação para o músico, pode situar-se na linha tênue entre texto, trabalho técnico e ato. Numa constante troca entre performance e corpo, uma performance antes da performance, ou uma performance já em performance: Uma arquitetura em movimento. (CRAIG *apud* BARBA, 2009, p. 176).

Ao trabalhar sobre a técnica Klaus Vianna enquanto busca do ato musical e do sujeito no ato musical, vejo nessa integração somática um processo de subjetivação, um processo contínuo que começa no soma retornando para ele.

### 3.4 UM PLANETA LUMINOSO - INVOCAÇÃO DE UMA MEMÓRIA MUSICAL

*Um planeta luminoso passeia na minha frente...  
Uma deusa encantada me acha tão excelente...  
Dá-me um beijo de poesia, começo a fazer repente*  
(trecho de ‘repente’ anônimo utilizado como introdução do espetáculo *A Carreira sem Fim de Fauvel, o Asno*, 1999-2000).

Parto para a experiência da criação e da atuação junto ao Grupo ANIMA de música de câmara (biografia em anexo), ligada à minha busca íntima da memória de tempo e de espaço, que se iniciou em mim num sentimento de nostalgia e saudade de uma memória musical que não vivenciei. Concluo que hoje o Grupo ANIMA conseguiu, para

mim, “catar” os resíduos da história e articulá-los no presente (DAWSEY, 2005, p. 165), dentro e fora de mim.

Esta “saudade” de uma música que não vivi e que não guardo na minha memória, aportou em mim por algumas vias: uma primeira via na prática diária da interpretação da música antiga, principalmente da música medieval e suas evidências e proximidades, geradas pela experimentação dessa música com a de transmissão oral atual. Aqui fui instigada, e ainda sou, pelo trabalho com o Núcleo Tália de música medieval, dirigido por Fernando Carvalhaes, e sou sempre tocada pela vivacidade dos conceitos tecidos por Paul Zumthor.

Uma segunda via de ativação dessa “saudade” foi primeiramente, de relance quase, constituída de alguns momentos de leitura de Guimarães Rosa:

Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e de reis. Adorava escutá-las. (ROSA *apud* VASCONCELOS, 1997, p. 11).

Confesso que, junto à saudade de algo não vivido, mas desejado, carrego ainda um sentimento de inveja dessa situação vivida num passado que não me pertenceu, num mundo real e irreal de Guimarães Rosa. O mundo das contadeiras, das estórias... da vida não urbana, de um outro tempo, não partilhado em segundos, mas em dia e noite, verão e inverno, sol e lua.

É claro, para mim, que neste trajeto de saudade de uma memória de algo e de uma música que nunca experimentei, caminhei para o ANIMA com vontade de cruzar “o narrador oral e o narrador erudito”, seguindo os caminhos sinalizados por Guimarães Rosa que “faz com que ele conserve ‘a alma, o olho e a mão’ do artesão, que fia e tece suas histórias obedecendo a um tempo e a um ritmo de trabalho que já desapareceram do cenário urbano mas ainda subsistem no espaço do campo, recriado pela sua obra.” (VASCONCELOS, 1997, p. 11).

Este trajeto particular acontece como ressonância de todo o meu processo de formação musical e das experiências em performance que sucederam dando continuidade

aos princípios que fundamentam essa formação. Esse processo está descrito nos primeiros capítulos desta tese, o que me conduziu a sintetizar que a formação para performance é textocêntrica (ZUMTHOR, 1997), e no caso da música, continua sendo. Por um lado, não poderia deixar de ser, dados os complexos sistemas engendrados pela abstração que separa o músico da performance, separa o músico do mito e do rito. O processo de produção musical desde o século XVI é voltado para a abstração, tem como núcleo operacional o logos do autor e o jogo travado entre *autor – racionalidade* e *tonalidade – escrita*. Considero que este jogo desapodera o performer.

A radical abstração da música ocidental, e o extremo esforço que os performers precisam fazer para que tecnicamente e logicamente consigam atingir esse elevado patamar da abstração, tem um custo alto: o distanciamento do mundo do mito e do rito no ato musical.

Concluo, após muito tempo, que ao ter tomado a posição de criar um grupo como o ANIMA, dei um passo em direção à continuidade das reverberações que, num primeiro momento, percebia inconscientemente deste distanciamento do qual participava e do sofrimento que, por um lado, este distanciamento me causava.

Esta percepção foi instigada pelo contato com a música medieval e, por essa via, pelo contato com a oralidade latente contida em alguns gêneros da música medieval. Considero, no presente trabalho, que esta intervocalidade contida no texto escrito medieval leva o atuante à percepção da sua vocalidade/corporalidade iniciais, revertendo a escritura musical para uma forma híbrida de escrita e corpo, corpo passado, voz vibrante no passado e atualizada a todo o momento pelo corpo presente do atuante.

Nesses contornos frouxos do texto escrito medieval e nessa evidente presença de uma intervocalidade apresentada pela tensão voz-escrita-voz-corpo percebe-se a latência intensa de performance na voz do leitor-atuante. A performance musical em ato é uma escrita e a autoridade naquele momento, o escritor, é o performer. O deslocamento do eixo, outrora centrado no texto, passa para o atuante que materializa o texto em ato. Uma noção de performance mais densa, onde não basta a mera execução que tece uma complexa teia forjada no momento de abstração do autor.

Descrevo o Grupo ANIMA como o lugar onde o desejo de acionamento de uma memória de algo, de uma música que não vivemos, se junta à vivificação do ato dessa música através do sujeito atuante.

Ao trabalhar no Núcleo Tálea de música medieval, principalmente no espetáculo *A Carreira sem Fim de Fauvel, o Asno* (1999-2000), vivenciei ao lado de parceiros músicos as buscas de Fernando Carvalhaes, diretor do núcleo, que me abriram para este caminho de percepção da mobilidade do texto medieval e da latência da intervocalidade com a música de tradição oral. Esta experiência conduziu-me a propor no ANIMA, ao lado de José Eduardo Gramani (1944-1998), um caminho que inicialmente transitasse entre a música antiga e a de tradição oral e que nossa dinâmica de trabalho tivesse seu núcleo naquilo que denominei de *Laboratório de Arranjos Coletivos*. Nesses *Laboratórios*, que também eram encarados como ensaios, trabalhávamos os arranjos musicais tendo como base a cooperação entre os músicos que atuavam naquele momento no grupo.

Volto, entretanto, às inquietações surgidas através do trabalho com Carvalhaes para, mais adiante, detalhar os passos do grupo ANIMA.

Desde os primeiros encontros com o Núcleo Tálea, na primeira versão da montagem do espetáculo musical posteriormente denominado *A Carreira sem Fim de Fauvel, o Asno* (1999-2000), esteve presente um núcleo que encaro hoje como sendo um cerne de busca de Carvalhaes, que se resumia em três sons recorrentes no canto do aboio – muitos deles espalhados pelo mundo e vivos ainda hoje no Brasil. Percebia que este núcleo era um elemento proposto por Carvalhaes que potencializava o acionamento de nossas memórias mais antigas, e proporcionava a possibilidade de um encontro de nós, atuantes, com a origem. Esclareço brevemente sobre o que se tratou neste espetáculo *A Carreira sem Fim de Fauvel, o Asno* (baseado no *Roman de Fauvel*) e ressalto, mais adiante, alguns passos traçados por Carvalhaes que considero terem sido fontes de minhas buscas e que hoje religo às minhas propostas de trabalho com a atuação musical.

O *Roman de Fauvel* (França, 1316) é uma narrativa alegórica, cujas personagens principais – a besta Fauvel e a semidivindade Fortuna, protagonizam o que hoje seria considerado uma sátira política (DUARTE, 2000 *apud* DUARTE, 2006, p.

66). O animal fabuloso foi criado na França do conturbado século XIV (1310), época dos “reis malditos”, da dinastia dos Capetos. Os atributos de Fauvel, um cavalo, constam de seu nome: falso véu e uma série de vícios (acrósticos de lisonja, avareza, vilania, inconstância, inveja e covardia: *flaterie, avarice, (u)vilanie, variété, envie, lacheté*). Imperador, Fauvel é o responsável por toda a corrupção que grassa e que grassará sobre o mundo.

Na adaptação da sátira o animal é transformado em um asno, que tem mais chances, hoje, de alegorizar os atributos de Fauvel [...]. Ao prólogo segue-se a narrativa, toda ela cantada em sextilhas de cantoria, uma versão que realizei a partir do poema original. O espetáculo obedeceu a uma estrutura de intercalações e fusões dessas cantorias e de peças musicais da tradição oral brasileira com uma seleção de peças musicais adicionadas ao romance, transcritas em seu principal manuscrito (um vasto repertório de cerca de 160 itens). A contraposição de uma era mítica a uma idade histórica teve a função, na adaptação, de sublinhar os paralelos traçados tanto com a cultura oral brasileira como com a situação do Brasil em 1992, hoje considerada “a era Collor” (data de criação de *A carreira...*). Mantive as mesmas alusões alegóricas nas execuções posteriores do espetáculo; a carreira do falso-véu é interminável. (DUARTE, 2006, p.66).

O arranjo do prólogo da versão de Carvalhaes do *Roman* trouxe como ponto inicial um canto de aboio que, aos poucos, fundia-se a uma melodia anônima, *Orientis Partibus*, onde “prenunciava essa idade mítica do prólogo, dimensão atemporal longínqua que integra o pensamento milenarista, pelo qual a perdida idade de ouro projeta-se no futuro redentor.” (DUARTE, 2006, pp. 65-66).

No ensaio intitulado *Sobre Jogos e Júbilos: o percurso de uma invocação*(2006), o cantor, compositor, diretor musical e professor, irá expor o percurso de seu trabalho onde utilizou o aboio como célula mãe nos quatro espetáculos *Epifania* (performance teatral - 1987), *A Carreira sem fim de Fauvel, o Asno* (Núcleo Tália - 1991-2000), *Hagoromu – manto de Plumas* (de Zeami -1363-1443; montagem teatral com tradução de Haroldo de Campos, direção Alice Ka – 1994), *Sacromaquia* (espetáculo teatral da Cia Balagan de teatro, dirigido por Maria Thaís – 2000) e no exercício denominado *O Recado do Morro Boi*, dentro do projeto *Vaqueiros* (2003) da Cia Balagan de teatro.

Carvalhaes considerava o aboio uma invocação, “um grito, sinal sonoro por meio do qual o indivíduo se coloca no espaço”. (DUARTE, 2006, pp. 64). O aboio, que na maioria das vezes aparece sem palavras, “um canto *sine verbis, sine littera*”, (DUARTE,

2006, 59) é a pura vibração dos corpos presentes, como afirma Annie Gay neste ensaio citado:

A vibração do ar emitido pelo corpo humano prolonga o indivíduo ao exterior de si mesmo. Ela lhe permite enviar no espaço, por delegação, o traço imaterial, porém físico de suas emoções e de seus pensamentos; por meio de uma simples travessia de um lugar. (GAY *apud* DUARTE, 2006, p. 64).

Como se essas três notas do aboio fossem disparadas de um só som, esta “energia sonora” rasga o ar, ainda sem o logos da palavra que, no desenrolar do espetáculo, será buscada na narrativa: “O canto sem palavras precede, portanto, o canto narrativo, formato que, ainda vivo na tradição brasileira, era comum na Europa, pelo menos até o final do século XII.” (DUARTE, 2006, p. 67).

Essa invocação do aboio é comparada por Carvalhaes à noção de *gesto verbo-motor* elaborada por Marcel Jousse, que pode ser resumida da seguinte maneira: “[...] termo cunhado para conceituar um gesto no qual o poder de abstração nunca se desliga daquilo que é fundamentalmente fisiológico, concreto.” (DUARTE, 2006, p. 60). [...]“Ela é a palavra em si mesma, viva, *satiente* e *cognoscente*.” (JOUSSE *apud* DUARTE, 2006, p. 60).

O espaço sonoro que seguirá por todo o espetáculo *A Carreira sem Fim do Asno Fauvel* (1999-2000) é de âmbito modal, e fundem-se aos arranjos elaborados por Carvalhaes improvisações propostas pelos integrantes do Núcleo Tálea, “mantendo os modos e fórmulas da prática tradicional da cantoria nordestina.” (DUARTE, 2006, p. 67). As várias melodias extraídas da tradição oral brasileira que compõem o espetáculo, algumas delas anotadas por Mário de Andrade, reforçam e instigam com intensidade a performance, por conterem aquilo que Paul Zumthor considera como traço fundamental da “poética da oralidade: o ‘triunfo do fático’”, que é associado aos ritos, “às atividades de uma fala que além de convincente é encantatória” (DUARTE, 2006, p. 67).

Cruzando-se e entrecruzando-se ao longo do espetáculo, ouvem-se as canções tradicionais brasileiras e os *motetos* contidos no *Roman*, como os compostos por Philippe

de Vitry, e demais polifonias e monodias, lamentos e canções lúdicas que Carvalhaes, em alusão a Zumthor, compara a círculos onde se juntam “jogo e rito”.

Esse aboio que transpassa todo o trabalho musical de Fernando Carvalhaes e toda a intenção contida na utilização desses três sons (no caso ‘lá-do-ré’), essa “flecha disparada ao infinito”, disparou no meu trabalho com a performance musical um sentido de inquietação e, ao mesmo tempo, de busca e vontade.

Percebo que os posicionamentos de Carvalhaes contidos em suas propostas para a performance musical e em suas conceituações, tecidos ao longo de sua vida, entrecruzam-se com muitos dos conceitos encontrados no teatro de Grotowski, em especial o protagonismo do ator e de seu corpo no ato, e a busca do “rito em arte” através da performance. Tal busca é explicada por Grotowski como “[...] sonhos, tentações de reencontrar no teatro o mito, de reencontrar o ritual.” (GROTOWSKI, 2001, p. 119).

O processo de vivificação do rito que pode ocorrer na performance musical, e que no trabalho com Fernando Carvalhaes, provavelmente não de maneira explícita ou de maneira proposital, tenha acionado aberturas para uma busca do rito no ato musical, relaciono com a reflexão sobre o processo de retorno ao rito que acontece no teatro, contida na declaração de Grotowski sobre o enunciado de Bertold Brecht:

Uma vez Brecht observou com grande agudeza que é verdade que o teatro começou no ritual, mas tornou-se teatro graças ao fato de que deixou de ser ritual. A nossa situação é em certo sentido análoga: abandonamos a ideia do teatro ritual para – como resultado evidente – renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano: através do ato, não através da fé. (GROTOWSKI, 2001, p. 135).

Carvalhaes, num caminho da memória, ao buscar a tradição oral, os cantos originais e os antigos cantos da Idade Média, viu nessas tradições uma vida pulsante possível de repetir-se em sua transformação em performance. A atual materialização corporal de vozes de corpos ancestrais. O corpo gerador de som.

Nas pesquisas feitas sobre cantos ancestrais, Grotowski afirmava que o canto se tornava o próprio sentido “através das qualidades vibratórias; mesmo se as palavras não são compreendidas”. O som e o impulso do corpo são o sentido. (GROTOWSKI, 2001, p.

236).Abro um parêntese para comentar que Carvalhaes em suas intensas pesquisas corporais dirigidas ao canto (que geraram sua tese de mestrado nos anos 1980) sempre se dedicou a uma interminável busca do corpo como acionador da voz e do processo de performance. Isso nos leva a entender, portanto, que as propostas de Grotowski encontram eco também nas reflexões de Carvalhaes (2006) sobre o aboio enquanto Invocação e também enquanto Júbilo.

Os cantos de júbilo usados por Carvalhaes na peça teatral *Sacromaquia*(2000)foram compostos pela beata Hildegard von Bingen (1098-1179), e estão contidos na sua obra *Ordo Virtutum*. Em seu ensaio (citado acima) Carvalhaes afirma o conteúdo de transcendência contido nos júbilos:

O júbilo teria penetrado no mundo latino a partir do Oriente no século III, e mantido certas características do canto extático ou de possessão, relacionado ao “entusiasmo”, no sentido etimológico do vocábulo, permitindo ao fiel ser inspirado, ou possuído pelo divino. O caráter “pneumático” da melodia litúrgica, sobretudo a melismática, é o que lhe forneceria um teor transcendental, de movimento em direção ao êxtase (*odas pneumaticas*; *pneuma* como ar e espírito) (GÜLKE, 1971, *apud* DUARTE, 2006, p. 76).

“A jubilação continha qualidades purificadoras e catárticas” (DUARTE, 2006, p. 77) e o sentido de elevação.Acredita-se que a atualização desses cantos, dessas músicas em um contexto performático invocará a memória de cantos que vivenciaremos naquele momento e que são cantos que não estão em nossa memória próxima, mas estão em nossa memória de mundo. Entendo que as qualidades de purificação, elevação e catarse contidas nos cantos de júbilo de Hildegard von Bingen, dentre muitos outros também, podem ser invocadas através do acionamento do corpo em performance, num esforço de corporificação e de atualização da memória de um canto que estava locado em nossa memória do mundo. Este trajeto do âmbito da percepção, que é próprio da memória, é descrito brevemente pela atriz e encenadora Raquel Fuser: “[...] por sua vez [a memória] atuará no processo interpretativo tanto na condição de fator desencadeado pelo jogo do ator, como no elemento desencadeador do próprio jogo.” (FUSER, 2000, p.101).

*Mnemosine* (deusa memória) é a mãe das nove Musas “que mantêm o domínio da revelação e inspiram o artista no processo criativo, ela é, então, estreitamente ligada à criação artística. É ela quem ‘[...] assegura a circulação das forças entre o domínio do Invisível e o Visível’.” (FUSER, 2000, p. 103).

Tal processo, já conhecido pelo homem e descrito através da mitologia, na Antiguidade clássica grega, foi amplamente estudado e novamente confirmado pela própria ciência, pela educação, pela filosofia, pela psicologia, como pela fenomenologia. Todas essas áreas “consideram a memória como uma ocorrência em **devir**, ou seja, como algo que não tem existência prévia e é construído no instante em que se apresenta à consciência.” (FUSER, 2000, p. 104).

Os estudos de Bergson sobre a memória confirmam que, a despeito do elevado paradoxo que possa parecer, a memória constroi-se no acontecer, conforme as necessidades presentes do sujeito que a invoca. Desse modo, pode-se concluir que a memória, localizada no passado, pertence ao presente, porque é nele que se construirá e que vibrará:

Os **elementos do passado**, os quais passariam a ser percebidos no presente, numa espécie de **imitação de percepção**, isto é, **como se fosse uma percepção**, provocando no indivíduo que recorda reações muito semelhantes àquelas experimentadas através do estímulo de uma percepção verdadeira. (FUSER, 2000, p. 105)

Segundo Bergson (*apud* FUSER, 2000, p. 105) todo esse processo ocorre a partir do corpo que agirá possibilitando a operação realizada pela memória.

Entendo que as tomadas de posição de Carvalhaes e de Grotowski participam de uma procura da memória de uma origem que, na abstração lógica, ficou apartada de cada sujeito. As pesquisas de ambos, mesmo que ocorridas sem uma relação intencional direta, repercutiram em muitos movimentos artísticos ao longo de décadas e continuam a reverberar.

Em minhas propostas de trabalhos ao longo destes vinte e cinco anos com a performance musical, tenho a intenção de manter vivificadas as experiências passadas ao lado de Fernando Carvalhaes e nos breves encontros com o flautista Kees Boeke que, a

partir da indicação da atenção ao tocar (parte 2.2), me permitiu trilhar um caminho próprio de performance. Encaro tais experiências como detonadoras de processos que se transformaram em buscas contínuas e em propostas.

Minha atuação com a flauta doce carrega essas buscas, que apresento aqui como propostas para uma transformação de uma conduta já automatizada que temos com a performance musical. Resumo, em dois pontos, o que proponho que esteja contido numa necessidade de performance e num re-encontro da performance enquanto processo de percepção:

- a atualização da memória no presente e na sua materialização em ato-performance através de processos de desautomatizações, tanto físicos quanto mentais, o que possibilita uma operação de ordem primeiramente perceptiva perante a atuação;
- a convivência inquietante com a tensão dos opostos contida na atuação, através do reconhecimento das várias esferas onde residem esses opostos:
  - sentido literal abstrato acionado pelo registro escrito. Este sentido pertence à esfera da inteligência, e acontecerá muito antes da performance. O sentido literal, lógico, não participa do momento da performance, nem tampouco do espaço de performance;
  - sentido performático que traz a escritura para o real, para a *realidade* (que comparo a um movimento de aterramento), para a materialização - já contido na linguagem escrita. Este sentido pertence à esfera da percepção, portanto, ao ato.

Entendendo *realidade* como um misto entre: o *material*, o *feito*, o factível e o *efeito* causado pelo *feito*.

O *efeito* causado pelo *feito* pode ser reconhecido através de uma das palavras que significam *realidade* em língua alemã. Além das duas palavras mais próximas do português, '*Realität*' e '*Tatsache*' (aquilo que é fato, fazer, do verbo alemão '*tun*'), esta terceira palavra em alemão para designar *realidade*, contém o sentido de *efeito*; é a palavra '*Wirklichkeit*', onde o real = '*Wirklich*', provém da palavra '*Wirkung*' = efeito. Compreendo, por conseguinte, que o misto entre o *fazer* e o *efeito* do que é *feito* contém também mais uma tensão de opostos que conversam entre si.

- o acionamento da memória, que é uma operação física, em oposição à imagem contida em nossa consciência de maneira lógica e abstrata e que será recuperada por essa operação que parte do corpo.

- o jogo de opostos apresentado continuamente pelas ações físicas em performance, que nascem do movimento e de oposições contínuas do corpo em gravidade, que geram outros movimentos (parte 3.3).

### **3.4.1 Musica Mundana Humana et Instrumentalis – No solo, não estamos sós**

Desde 1988, época em que retornei ao Brasil, construo meu *corpo-a-corpo* com a flauta doce, principalmente como integrante do Grupo ANIMA. Nesse conjunto musical percebi um espaço para a construção (ou re-construção) de uma necessidade da performance e propus, desde seu início, essa aproximação com os conceitos nascidos no teatro contemporâneo que encontram ecos também nas proposições de Carvalhaes, para preencher essa necessidade de performance, tão apagada de nossa formação musical e de nossa memória de músicos.

Relato, a seguir, esta constante construção do Grupo ANIMA, como caminhos de re-encontro coletivo com a performance.

Os primeiros passos do ANIMA foram dados pelo repertório de música antiga, mais especificamente, de música barroca. Em 1989, propus a realização de um recital de música antiga alemã cujo repertório começava no século XIII (música dos *Minnesänger*) chegando até o século XVIII (alto barroco). Nesse concerto tive minha primeira experiência com o Núcleo Tálea de música medieval, dirigido por Carvalhaes, que participou do recital como grupo convidado. A partir de então, contando com a forte presença de José Eduardo Gramani (violino barroco e posteriormente rabecas brasileiras), um dos primeiros integrantes do grupo, as propostas de repertórios do ANIMA afastavam-se cada vez mais da música dos séculos XVII e XVIII – cuja escrita dos textos tem mais proximidade com a escrita moderna convencional – e aproximavam-se dos repertórios renascentista e medieval – em cuja escrita a “mobilidade” (parte 3.1) é mais evidente.

Nossos primeiros passos em direção a um texto com “contornos mais frouxos”, e que nos permitiram experimentarmos a improvisação e o arranjo de maneira coletiva,

aconteceram no projeto denominado *Espiral do Tempo* (1992-1997), onde já pudemos colocar em prática os desejos também de pesquisa sobre instrumentos utilizados na Idade Média, mas acima de tudo a pesquisa sobre instrumentos que partissem de nossas duas realidades:

1. instrumentos criados por artesãos tradicionais brasileiros, em especial as rabecas brasileiras encontradas, em sua maioria, em áreas rurais ou semirurais com forte presença de população iletrada, protagonista de uma tradição oral;
2. instrumentos que tínhamos à mão naquele momento, trazidos pelos diversos integrantes que passavam pelo grupo.

Nessa maneira de agir, o ANIMA iniciou um caminho oposto (um desvio) ao prescrito pela musicologia histórica. Para a musicologia histórica é condicional fazer-se a música de cada período no instrumento daquele período e daquele lugar onde o repertório foi criado. Esse posicionamento é fundamental nos trabalhos de performance musical historicamente informada (HIP), o que considero, grosso modo, o passo mais importante dado na performance em música, no início do século XX e que possibilitou caminhos de reencontro com a performance em si (parte 2.1). Mesmo originados do movimento de performance historicamente informada, começamos a agir em contradição ao fundamento do movimento, ao não adotarmos, naquela fase no ANIMA, este caminho como condicional, dada a flexibilidade da dinâmica de trabalho acionada no Grupo por José Eduardo Gramani, dada a necessidade de buscarmos uma memória dos instrumentos da tradição brasileira e dada a mobilidade dos textos musicais que começávamos a pesquisar, que além da Idade Média vinham principalmente da música transmitida de forma oral.

Tal postura, que admito ser um tanto irreverente perante a musicologia histórica, permitiu ao ANIMA, entretanto, delinear, já de início, esta conduta de pesquisa bastante flexível relacionada aos timbres e aos espaços sonoros (tonal e modal), propostos pelos instrumentos presentes e pelos repertórios pesquisados, o que também cumpriu a função, para nós, de nos afastarmos da tendência “autenticista” contida, em parte, na Performance Historicamente Informada (parte 2.1).

Essa tomada de posição mais flexível e tolerante permitiu-nos trabalhar por muito tempo a linguagem modal, onde opera a música da Idade Média e parte da música de tradição oral brasileira, com instrumentos emblemáticos da música tonal ocidental – como o cravo (que participou do ANIMA até meados do ano 2007) e a viola brasileira de dez cordas, a chamada viola caipira, ou sertaneja (que participou do ANIMA também até meados do mesmo ano). Tal atitude seria certamente condenada pela musicologia histórica e pela HIP, que visa a “autenticidade da performance”.

Gramani iniciou suas pesquisas com as rabecas brasileiras entre 1991 e 1992, época de que datam as suas primeiras composições para rabeca e cravo como, dentre outras, as dedicadas ao ANIMA: *Deodora* (cujo arranjo foi realizado coletivamente) e *Além de Olinda* (com arranjo também realizado de maneira coletiva) para rabeca, voz e cravo – ambas registradas no CD *Espiral do Tempo* (1997) [v. resenha em anexo]. No Grupo ANIMA, Gramani, desde o início de suas pesquisas com as rabecas brasileiras, utilizou as rabecas tanto nas suas composições que ofereceu ao grupo, quanto nas demais músicas selecionadas pelo grupo, oriundas do repertório da Idade Média e do repertório gerado na tradição oral. A introdução da rabeca no ANIMA possibilitou aos integrantes voltarem-se para seus instrumentos com o mesmo tipo de olhar que Gramani dirigiu às suas rabecas: um olhar investigativo. As descobertas de características timbrísticas e articulatórias particulares de cada rabeca incentivaram nos músicos participantes do grupo uma aproximação com seu próprio instrumento, gerando, em alguns de nós, esse *corpo-a-corpo* músico-instrumento-músico que irá definir muitos contornos nos arranjos que, em nosso caso, sempre se realizam coletivamente.

Há um processo muito vivo contido nesse *corpo-a-corpo* músico-instrumento-músico, que parte de dois indivíduos, o músico e seu instrumento e termina na congregação desse *corpo-a-corpo* com os outros corpos dos outros músicos e dos outros instrumentos. Essa congregação de corpos, por sua vez, dialoga com a sonoridade dos arranjos criados coletivamente no Grupo ANIMA e que, por sua vez, se espalha a partir do palco para outros espaços-corpos.

De maneira empírica e experimental chegamos a uma mistura peculiar, por ser própria das propostas do Grupo, entre os instrumentos de origem tonal (cravo e viola brasileira) e aqueles de origens que operam no modalismo (rabecas, flautas e a voz). Essa mistura proporcionou por algum tempo no grupo, ao longo de dois espetáculos, um diálogo com a música popular, que tem seu núcleo na tonalidade e na verticalidade do ritmo tonal. Estes espetáculos foram *Especiarias* (2000) e *Amares* (2003), projetos esses que ocorreram já sem a presença de José Eduardo Gramani, falecido em julho de 1998.

Percebendo uma ocupação muito forte da tonalidade no espaço modal trazido por grande parte de nosso repertório, ocupação tão forte que chegava a anular as principais características da própria linguagem modal, apresentei com minhas flautas, para muitos arranjos, soluções que fugissem dos dois mundos, tonal e modal. Essas propostas partiam e ainda partem, em arranjos atuais, de campos sonoros atonais (espetáculos *Teatro do Descobrimento* (1999), *Especiarias*(2000), *Amares*(2003), *Espelho*(2006-2007) e, já com outra instrumentação presente no Grupo ANIMA, o espetáculo *Donzela Guerreira* (2009-2010).

Movidos por essa intuição de um esgotamento do diálogo tonalidade-modalidade, Luiz Henrique Fiaminghi (rabecas brasileiras e execução dos projetos) e eu convidamos Fernando Carvalhaes para trabalhar em cooperação com o ANIMA, no projeto *Espelho* (que detalharei mais adiante e em anexo). Fernando envolveu-se com esse projeto propondo três arranjos nos quais, mesmo que utilizássemos o cravo e a viola brasileira, poderíamos encontrar, ainda pulsante, um espaço modal. Em oficinas que propus ao grupo, Fernando dialogou com o grupo também nos arranjos coletivos e nas improvisações, fazendo com que nos abrísssemos para essa riqueza do espaço sonoro da música modal. Uma das músicas escolhidas por Carvalhaes e arranjada por ele para o espetáculo foi um canto gregoriano que utilizamos como abertura da última parte do espetáculo, intitulada por nós de *Princípio*. O gregoriano em questão, *Rorate Caeli Desuper*, era usado em sua origem “como *introito* do quarto domingo do Advento, contido nos manuscritos da Abadia de Silos, Burgos, Espanha.” (BITTAR, 2006, p. 72). Neste arranjo Carvalhaes adiciona ao *introito* a mesma célula de três sons do aboio, para ele tão cara e especial – e para aqueles

do grupo que sempre trabalharam com ele, também. Lá era disparada, mais uma vez, a flecha da memória, a Invocação da inspiração. Esse gregoriano, cujo texto em latim apresenta o movimento vertical alto-baixo e o retorno baixo-alto, materializado na encarnação do Salvador, é a representação simbólica do “sentido anagógico da música que integrava o pensamento exegético, especulativo e teológico dos teóricos (a exegese caminhava por etapas, do sentido literal ao anagógico, ou ao escatológico; anagogia: conduzir ao alto).” (DUARTE, 2006, p. 80):

*Rorate Caeli desuper  
Et nubes pluant iustum:  
Aperiatur terra,  
et germinet salvatorem*

Gotejai, oh, céus, lá do alto  
Das nuvens chuva caía sobre o justo;  
Abra-se a terra,  
e brote o Salvador(BITTAR, 2006, p. 47, tradução minha)

Antes de continuar discorrendo sobre o caminho do grupo ANIMA, abro um parêntese para prosseguir com o comentário de Carvalhaes sobre a anagogia, embasado nos conceitos apresentados pelo medievalista alemão Peter Gülke. Este comentário remete-nos às qualidades que podem ser acionadas em performance na invocação da memória e que, neste mesmo sentido de verticalização, encontra eco nos conceitos tecidos por Jerzy Grotowski (2001) e nos momentos introdutórios da técnica Klauss Vianna (v. partes 3.2 e 3.3):

Como aponta Peter Gülke, esta etapa anagógica era relacionada, por via da antiga crença do poder ordenativo dos sons, da harmonização do cosmo, à atribuição de símbolos a detalhes musicais, especialmente os símbolos numéricos (as etapas da interpretação, do sentido literal ao anagógico de um texto, ou signo, correspondem, segundo o autor, ao que ele considera “níveis” de formulação, de uma “*musica instrumentalis*”, via “*musica humana*” até à “*música mundana*”, cósmica, segundo a famosa tripartição de Boécio (DUARTE, 2006, p. 80).

Cabe aqui ser ressaltado que, quando foi fundado o Grupo ANIMA, ao batizá-lo de ANIMA, alma, sopro inicial, coloquei como um “apelido” ao primeiro nome o conceito

de Boécio: *musica mundana, humana et instrumentalis*, que no meu entender na época, e ainda hoje, significa a busca e o caminho que temos que percorrer em direção à alma.

Este sentido vertical que surge a todo o momento no ato, através da invocação da memória, como ação perceptiva, pode-se também encontrar nas últimas pesquisas de Grotowski que o levaram à formulação da Ação (parte 3.2), e que entendo ser uma formulação semelhante ao sentido anagógico contido também no ato musical:

A busca de Grotowski em Ação era compreender a transição da energia no corpo do ator, compreender e transformar energias mais “grosseiras” em energias mais “sutis”; ele chama a isso de ‘verticalização’ das energias. “[...] Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deveria acontecer entre a organicidade e o estado de atenção – estado de atenção quer dizer a consciência que não está ligada à linguagem (à máquina de pensar), mas à Presença.” (GROTOWSKI, 1999 *apud* COPELIOVITCH, s/d, p. 1)

[...] Ele busca compreender e repetir os mecanismos de transformação da energia, sabendo que essa compreensão não se dá através do pensamento linear de significante e significado, no qual as palavras são signos concretos da técnica: o que Grotowski chama de linguagem, Heidegger chama de “língua técnica”. (HEIDEGGER, 1962 *apud* COPELIOVITCH, s/d, p. 1).

Como disse acima, desde o início do Grupo ANIMA denominei nossos ensaios de Laboratórios de Arranjos Coletivos e de Pesquisa. A dinâmica de trabalho e de relações que desde início se instaurou no Grupo ANIMA e que, parcialmente, até hoje continua, partia, na maioria dos casos, dos posicionamentos propostos por Gramani. O núcleo de seus posicionamentos assentava-se na presença da intensa cooperação estabelecida entre artistas, tanto nas fases de pesquisa, quanto na seleção das músicas apresentadas no recital, quanto na composição coletiva dos arranjos e em performance. O que, por princípio, funcionaria como um trabalho onde se configura como desnecessária a presença de um único diretor musical. Gramani, como também Grotowski, sempre foi avesso tanto ao método, enquanto regulador da formação e da performance, quanto à direção de trabalhos artísticos realizada por uma única pessoa (cf. FIAMINGHI, 2008). Grotowski, por sua vez, intitulava-se o primeiro espectador, *O diretor como Espectador de Profissão*, não como o diretor dos trabalhos cênicos, condutor dos sujeitos atuantes (GROTOWSKI, 2007, p. 212) e entendo a postura de Gramani também deste modo.

No ANIMA, hoje, essa dinâmica transformou-se num trabalho de música de câmara onde cada integrante expõe para o grupo suas direções de trabalho com a música e com outras linguagens (teatro, literatura, principalmente), tanto nos Laboratórios de Pesquisa de Repertório, quanto nos Laboratórios de Arranjos. O que se desenvolve neste percurso entre os músicos atuantes, todos diretores (hoje somos sete diretores artísticos e musicais), é um processo de ampliação contínua da *escuta de si* e da *escuta do outro*. A escuta não é somente uma escuta das propostas musicais, mas também das propostas de roteiros, caminhos de pesquisas e temáticas que desejamos individualmente desenvolver dentro do grupo. Há sempre um longo processo de maturação dessa escuta e as decisões que definirão o percurso de cada trabalho são sempre consensuais, ou seja, cada um de nós também abre mão de algo para que o consenso aconteça.

A partir de desejos já surgidos inicialmente, no início da década de 90, em discussões travadas entre José Eduardo Gramani, o músico e diretor musical Fábio Cintra e eu, percebíamos a necessidade de trazer, por meio da música que o ANIMA fazia, o ambiente e o contexto em que foram forjadas as músicas que trabalhávamos, na transposição das músicas para o palco, em concerto. Antes de mais nada, sabíamos, por experiência própria e intuitivamente, que a maneira “clássica” de apresentação em forma de recital retirava muita força da música mais antiga e da música de tradição oral, no momento da apresentação. Essa maneira ocorre em geral desde o século XVIII, porém mais acentuadamente e convencionalmente no século XIX, adentrando o século XX e perdurando até os dias atuais, em salas e palcos, e também na apresentação da música popular e do jazz.

O contexto histórico da música e da performance musical, desde o final do século XVIII, teve suas bases em parâmetros (trazidos na parte 1.2) de uma linguagem elaborada nos ideais de uma “música absoluta” (*absolute Music*) e do “belo musical”, onde a música basta por si só, é autônoma. Processo iniciado na estética do romantismo cujo núcleo assenta-se sobre os seguintes posicionamentos, dentre outros (como já citado): sobre o texto musical, sobre a autoria deste texto – cuja imagem está totalmente formada no culto à originalidade do gênio e à interpretação de um “performador transparente”, que carrega

um estado de “submissão perfeita” para com o texto e para com o autor (HAYNES, 2007, p.68).

Sabíamos, desde o início, que essa conduta, essa mentalidade não preenchia as necessidades da performance da música que fazíamos, também porque, alguns dos integrantes do Grupo ANIMA, sobretudo José Gramani, eu e Luiz Fiaminghi, depois do falecimento de Gramani, tivemos uma longa experiência com a prática da música antiga sobre instrumentos históricos, prática construída sob os parâmetros do movimento de música antiga (atualmente denominado HIP – *Historical Informed Performance*. Ver parte 2.1), onde o performer aos poucos recuperou um lugar na performance; o performer caminhava a partir da HIP lado a lado com a musicologia e no nosso caso, no ANIMA, também lado a lado com a etnomusicologia. Performadores pesquisadores. Percebíamos que, quanto mais “para trás” caminhávamos com o repertório na linha do tempo, menos ferramentas encontrávamos na formação convencionalizada no método do *Conservatoire* do século XIX (cap. 1.1) regulador das características de performance trazidas acima. Já nos encontrávamos nos desvios desses caminhos. E tomamos muitos desvios, desde então. Chegando à *movência* dos textos medievais e da tradição oral, buscamos rotas de fuga para nos desviarmos.

Tocados de um lado por esses posicionamentos acionados pela HIP e pela etnomusicologia, e de outro lado, por buscas particulares de cada integrante do Grupo ANIMA, naquele momento em especial da parte de Gramani, de Fiaminghi e de minha parte, pudemos introduzir aos poucos, nos demais trabalhos desenvolvidos pelo grupo, já sem a presença de Gramani, infelizmente, elementos extra-musicais que permitiram o surgimento de muitas mudanças de condutas com relação à performance musical, além daquelas expostas acima.

Como rota desviante, caminhamos para uma aproximação com a performance teatral desde o segundo e o terceiro espetáculos: *Teatro do Descobrimento* – que foi uma direção musical em parceria com a cantora Anna Maria Kieffer, em 1999. Este espetáculo, como o espetáculo seguinte do ANIMA, *Especiarias* (2000), teve como pano de fundo a temática dos 500 Anos de Descobrimento do Brasil. Em especial, com Anna Maria Kieffer,

houve um roteiro musical construído a partir do repertório pesquisado pela cantora e, parcialmente, por integrantes do Grupo, por Fiaminghi principalmente.

A maneira de apresentação das músicas no roteiro posicionava as músicas ligadas entre si, em diferentes blocos temáticos alusivos ao descobrimento. Nos arranjos, construíamos as interligações entre uma música e outra. Este tipo de apresentação, onde uma música já contém a seguinte, mostra uma proposta diferenciada em relação à apresentação convencional romântica, onde a cada música interrompe-se a apresentação para recebimento de aplausos, para depois ter início a próxima música. Considero que, no contexto da música não romântica, esta convenção romântica de apresentação musical incide em dois “escoadores de energia” na performance musical desse outro gênero de música:

1. fixação da performance no parâmetro romântico da “demonstração”, do “assombramento perante o virtuosismo” (BARBA, 2009), onde o demonstrador (intérprete) apresenta suas proezas e aguarda pelo reconhecimento de seu desempenho através das palmas que receberá. Este tipo de caminho de tensão (tensão gerada pelo virtuosismo, desde o virtuosismo da escrita até o virtuosismo técnico decifratório da interpretação) e de distensão (chegada ao final), também está contido numa música de linguagem tonal.
2. quebra do fluxo energético contido no espetáculo, enquanto portador de uma narrativa musical.

Desde cedo tínhamos consciência que essa maneira de apresentação restringia-se a um determinado repertório, circunscrito a um período específico da história.

Essa forma de construção do roteiro musical, à qual chegamos junto com Anna Maria Kieffer e que também, Fiaminghi e eu, pudemos experienciar junto com Fernando Carvalhaes nos espetáculos musicais do Núcleo Tálea, voltou a ser utilizada novamente no grupo ANIMA no espetáculo *Espelho*(2006-2007)[porém com pouca intensidade, pelo fato de a maioria dos integrantes que participavam do ANIMA àquela altura não concordarem

com esse posicionamento como fundamento para a performance daquele repertório selecionado].

No espetáculo atual do grupo ANIMA, intitulado *Donzela Guerreira*(2010), houve, desde o início, um comprometimento de cada músico com esta proposta de roteiro musical sobre o tema da donzela que vai à guerra. No espetáculo, o mito da donzela guerreira é narrado musicalmente em três partes/blocos intituladas: *O Tempo Mítico (Anima)*, *O Sangue Fecunda a Terra (Animus)*, *A Revelação e o Encontro (Animus e Anima)*. Voltarei mais detalhadamente a este espetáculo mais adiante.

Lentamente, desde o espetáculo *Especiarias* (2000), mesmo sem a construção de um roteiro musical, iniciamos um processo de aproximação com demais linguagens artísticas, em especial com o teatro, e com a literatura também. Na época trabalhava conosco o violeiro, compositor e escritor Paulo Freire, que nos abriu para esta interface com a literatura e com a “contação” de histórias. Dada a sua intensa convivência com comunidades do Vale do Rio Urucuia, Jequitinhonha, Minas Gerais, o violeiro trouxe contribuições bastante positivas relacionadas ao contexto modal que estrutura as músicas de tradição oral, em especial aquelas que foram selecionadas para o espetáculo. Após a montagem do programa *Especiarias* (2000) e de seu registro em CD já ter sido realizado (vide programa no Anexo desta tese), e, mesmo depois de seu lançamento em concertos ao longo do ano 2000, convidamos a encenadora, atriz e pedagoga de teatro Raquel Araújo Fuser (Escola de Arte Dramática de São Paulo), para nos auxiliar nessa aproximação entre linguagens, em janeiro de 2001. Esse convite que fizemos ocorreu em função de uma apresentação que o grupo faria num grande evento musical, o *Rock’n Rio*. Iríamos apresentar *Especiarias* num dos espaços do evento direcionado ao gênero desenvolvido pela indústria musical do entretenimento denominado “world music”, que entendo ser uma mistura entre música “folclórica” e “pop music”. Esse espaço, chamado pelos organizadores daquele grande evento de *Tenda Raízes*, tinha o formato de arena coberta e por esse motivo, fazia-se mais do que necessário um direcionamento cênico do espetáculo.

A diretora trabalhou aquilo que hoje considero como sendo as qualidades de *performatividade* (parte 3.1) implícitas em cada música, mesmo que, em sua disposição no

programa musical, estivessem desvinculadas umas das outras. O trabalho de Fuser, grosso modo, partia de uma ampliação da percepção física dos músicos atuantes, instrumentistas e cantora, na atuação, aproveitando também as qualidades narrativas de cada texto literário de cada canção. Foi com Raquel Araújo Fuser que começamos a perceber as muitas dimensões do som no espaço cênico e de cada corpo-músico neste espaço.

Desde maio de 2000, o grupo ANIMA contava com a produção de concertos nos Estados Unidos da América do escritório Lisa Sapinkopf Artists. Com o espetáculo *Especiarias* o Grupo Anima apresentou-se em diversas turnês através dos EUA, mesmo sem o violeiro Paulo Freire, que, em julho de 2001, já não poderia mais participar do grupo, por motivo de incompatibilidade de agenda.

No quarto espetáculo musical, que intitulamos *Amares* (2003) (vide programa em Anexo a esta tese), a ligação com um tema em especial já se delineava com mais nitidez, desde o título do espetáculo até a escolha do repertório mais direcionada ao tema. O mar, a travessia do mar e a “dona” deixada do outro lado do mar permearam a seleção das músicas que, mais uma vez, foram apresentadas dentro da concepção romântica convencional. Por outro lado, a breve experiência com a diretora Raquel Fuser, levou-me a propor para o ANIMA mais um trabalho com direção cênica externa ao grupo. Considero que este primeiro trabalho realizado com Fuser encontrou fortes ecos em anseios particulares meus, antes acionados pela convivência com as propostas de Carvalhaes e pelo intenso trabalho corporal que continuamente fazia, entretanto ainda com viés terapêutico.

Por indicação dos encenadores Raquel Fuser e Fausto Fuser, após registrarmos o programa *Amares* em CD, e lançarmos o CD em alguns concertos, inclusive em turnê pelo Canadá e pelos EUA (maio de 2003), contatei, em meados de 2004, a coreógrafa, bailarina e encenadora Lu Favoreto, diretora da *Companhia 8 Nova Dança*, para um trabalho cênico que nos auxiliasse na apresentação do espetáculo. As propostas de Favoreto para o ANIMA eram embasadas em seu trabalho com a técnica holandesa *nova dança* e sobre a sua experiência de montagem do espetáculo *Trapiche*(2002) que, por sua vez, foi calcada na pesquisa da tradição da dança e da música do *fandango* (manifestação do litoral sul do Estado de São Paulo e norte Estado do Paraná – de onde provêm algumas das

rabecas utilizadas por Gramani e por Fiaminghi no Grupo ANIMA e uma das músicas do espetáculo *Amares*).

Trabalhamos o palco em suas inúmeras linhas espaciais e o corpo de cada músico nesse espaço em relação aos corpos dos outros músicos. Houve uma reservada intenção de se alinhar algumas das músicas em “roteiro”. Essa leve sugestão de Favoreto incluiu textos curtos criados por alguns dos integrantes do grupo – por Fiaminghi, pelo então violonista do grupo, Ricardo Matsuda, e por mim. Estes textos curtos serviram de “ponte de passagem” entre uma e outra música, sugerindo um roteiro dramaturgicamente, que contou também com o trabalho da antropóloga e dramaturga Valéria Cano e da figurinista e cenógrafa Cláudia Schapira. Esse roteiro musical foi reforçado pela estruturação de iluminação trazida pelo iluminador Fábio Retti. Toda essa equipe externa trazida por Favoreto trabalhou coletivamente com os músicos do Grupo ANIMA.

O trabalho de percepção corporal e de geração de atenção e presença cênicas, proposto pela coreógrafa, enfatizava a verticalidade das oposições ósseas, desde a percepção do “triângulo dos pés” (calcanhar, as oposições entre metatarso do polegar-metatarso do dedo mínimo), passando pela percepção do posicionamento e do molejo dos joelhos, que acionam, juntamente com os pés, o posicionamento e a mobilidade da bacia e de toda a coluna vertebral, chegando à projeção do crânio para o alto. Esta verticalidade do corpo no espaço gerava um intenso sentido de flexibilidade e de movimentação, mesmo se não movimentássemos nosso corpo através do espaço. O figurino e o cenário reforçavam por sua vez a dramaturgia e simbolizavam também o entrecruzamento dos mundos da música de tradição oral brasileira (naquele espetáculo, em sua maioria, oriunda da região sudeste do Brasil), da Idade Média e das composições de autoria de integrantes do grupo ANIMA, José Eduardo Gramani e Ricardo Matsuda. Atuamos em apresentações com esses parâmetros construídos juntamente com Lu Favoreto e a equipe técnica da *Companhia 8 Nova Dança*, ao longo do segundo semestre de 2004, até uma pequena turnê pelos EUA, em dezembro desse mesmo ano.

Parte do repertório do espetáculo *Amares*(2003)foi apresentada no ano seguinte ao da montagem de Favoreto, quando incluímos, aos poucos, algumas das novas músicas

que comporiam o novo espetáculo do Grupo ANIMA. Esse programa misto foi apresentado entre 06 de outubro e 18 de dezembro se 2005 (70 dias) em 60 concertos por quase todos os estados brasileiros, em turnê organizada pelo SESC Nacional (Serviço Social do Comércio, entidade apoiadora e organizadora de eventos esportivos, educativos, de entretenimento, lazer e cultura).

Em meados de janeiro de 2006, logo após a realização dessa turnê, iniciamos a construção do quinto espetáculo do grupo ANIMA, ao qual demos o nome de *Espelho* (2006-2007)[v. programa anexo] e para o qual Luiz Fiaminghi e eu tomamos a iniciativa de convidar o compositor Fernando Carvalhaes, conforme mencionado acima. O tema escolhido, o espelho, bastante veladamente, trazia a ideia da ilusão da cópia, ilusão veiculada pelo nosso encontro com o espelho. Esse espelhamento, que não é réplica, reflete, em nosso entender, a música que o ANIMA faz, trazida de tempos e lugares muito distantes, e que se encontra espelhada em nossa memória. Bem depois de terminarmos a gravação do CD, em setembro de 2006, dividimos o repertório em quatro partes, tomando como base o título do livro do poeta Augusto de Campos, *Verso, Reverso e Controverso*(1988). Denominamos as quatro partes da seguinte forma: *Verso, Reverso, Controverso* e *Princípio* (esta última parte já mencionada acima). Com esse formato, intencionávamos veicular a imagem do eterno retorno, que foi simbolizado na última parte do espetáculo, reforçado pelo sentido de encontro e de elevação trazido pelas músicas propostas por Carvalhaes: o gregoriano já aqui descrito, *Rorate Caeli Desuper*, que se ligava, em arranjo, com a música, também sugerida por Carvalhaes e de quem é o arranjo também, *Nas Horas das Horas*. No texto desta música, transmitida oralmente e encontrada no Estado da Paraíba, podemos encontrar semelhanças temáticas com o texto do gregoriano. A título de ilustração, apresento a letra da música abaixo:

Deus fez o sol e a lua  
Fez suas verdes campinas  
Com suas flores cheirosas  
E as águas cristalinas.

Deus fez o sol e a lua  
Fez as estrelas também  
Seguindo nossa viagem  
Na hora de Deus, amém. (BITTAR, 2006, p. 49).

Decidimos coletivamente que o trabalho de direção cênica seria realizado pelos atores Jesser de Souza e por Raquel Scotti Hirson, integrantes do *Lume Teatro*, Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas, São Paulo). O figurino e o cenário foram idealizados por Márcio Tadeu Santos Souza (Universidade Estadual de Campinas) e o desenho de luz foi realizado pelo iluminador Eduardo Albergaria (*Lume*).

O trabalho com Souza e Hirson trouxe aberturas para muitos caminhos para o ANIMA e, acredito, também para os músicos integrantes que participaram daquele projeto, que aconteceu durante os anos 2006 e 2007 (v. anexo). Os diretores propuseram variados exercícios de ampliação da atenção que partiam do corpo, assim como práticas para a geração de dilatação e de presença corporais e jogos de intensificação da interação cênica<sup>69</sup>. Neste espetáculo, como mencionado acima, tivemos a possibilidade também de ligarmos pelos arranjos algumas das músicas que compunham uma das quatro partes do espetáculo. Hirson e Souza construíram conosco algumas cenas, uma nova experiência para o Grupo ANIMA. Entendo essas cenas quase como sugestões de situações e personagens. Reforçou-se também em *Espelho* (2006-2007), como nos dois espetáculos anteriores, a vivência com a movimentação dos músicos sobre o palco, acionada pelos exercícios corporais de atenção, dilatação e presença.

Esse tema complexo que escolhemos foi trabalhado ao longo do ano em diálogos, em sua maioria com Fernando Carvalhaes e com os atores Raquel S. Hirson e Jesser de Souza. Os múltiplos conceitos extraídos dessa palavra serviram de base para a composição do espetáculo tanto em sua parte musical quanto em sua parte cênica. Segue abaixo texto de minha autoria, que está contido no livro onde é encartado o CD, que traz, resumidamente os significados deste “símbolo dos símbolos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, pp. 393-396 *apud* BITTAR, 2006, pp. 76-78), que nos serviu de base e que demonstra alguns focos do trabalho nessa fase específica do ANIMA, nos anos 2006 e 2007:

---

<sup>69</sup>Disponíveis no site do Grupo ANIMA: [www.animamusica.art.br](http://www.animamusica.art.br).

Em ESPELHO, o seu quarto CD, o Grupo ANIMA mostra, (...) as mútuas reflexões entre repertórios musicais da música antiga europeia, especialmente os de linguagem modal e o da música de tradição oral brasileira. Aqui, entretanto, alguns dos temas das canções participam desse jogo especular (...) a interpretação do ANIMA é o que faz com que ESPELHO, reflita de modo tão marcante e nítido para nossos ouvidos atuais essa música das origens, produzida por um homem ancestral. Uma música que já carrega em si um especial poder de refletir o mundo, compartilhando as mesmas propriedades do instrumento ótico. (DUARTE, 2006<sup>apud</sup> BITTAR, 2006, pp. 76-78).

Espelho, desde os antigos, é atributo de Sabedoria, mas Carnalidade também o segura nas mãos; nem é preciso dizer que se trata de uma Virtude e de um Vício. (DUARTE, 2006<sup>apud</sup> BITTAR, 2006, pp. 76-78).

ESPELHO é uma alegoria musical que parte da hipótese que a música é também um poderoso espelho capaz de refletir culturas e mundos distantes, mensagens escritas há muito tempo e captadas hoje – refletidas pelos seus intérpretes – não fidedignamente, mas com lealdade e também distorções, a ferrugem do tempo, o filtro das culturas e as impurezas de uma, entre as infinitas interpretações possíveis do passado, no presente. Sabíamos de antemão, da impossibilidade de lidar com a dimensão de um tema desta profundidade – o espelho constitui, na mística muçulmana, por exemplo, o próprio *símbolo do simbolismo* (CHEVALIER, 1991, pp. 393-396<sup>apud</sup> BITTAR, 2006, pp. 76-78). Nem seria esta nossa intenção, meros músicos “práticos” que somos. Compartilhamos, como tal, do princípio que a música se faz a partir da “concretude” dos sons – considerando que esta seja apenas uma “meia-verdade”, ou melhor, um terço de verdade. Contraditoriamente, porém, o mar revolto da criação, símbolo da própria liberdade criativa, gerou a necessidade de âncoras de segurança, ou melhor, de pontos de apoio para a organização do “caos”.

O primeiro ponto de organização, ou apoio, é a própria poética dos artistas anônimos, espalhados pelo tempo e espelhados no Brasil contemporâneo, engendrando a arte que sobrepõe a pobreza material das vítimas potenciais de todos os esquecimentos. Este homem, originado em uma cultura iletrada, anônima, que transmite sua arte e conhecimento através da oralidade, é exemplo de um grande jogo de espelhos, que reflete os saberes de geração em geração, com olhares múltiplos gerados pela porosidade das fronteiras e da memória.

Um segundo ponto de apoio será, como conseqüência, o trabalho realizado por pesquisadores e musicólogos que registraram pacientemente em suas imensas jornadas e acervos, material musical, disponibilizando-o a futuros intérpretes como nós. Nesse âmbito, a reverência é sempre à figura de Mário de Andrade. Não menos importante, apoiamos também grande parte do trabalho do ANIMA sobre os de artistas que, em diferentes épocas e locais, tanto *luthiers* renomados quanto artesãos anônimos, fabricaram nossos instrumentos musicais - nossos guias a partir dos quais, por um caminho inicialmente traçado às cegas, construímos uma arquitetura musical sustentada pela própria diversidade de origem desses mesmos instrumentos.

Uma outra questão importante para nós é a “reflexão” sobre o fazer musical no palco, a *performance* musical. Uma questão relativamente nova na arte dos sons, principalmente em se tratando da transposição de práticas musicais ligadas a algum ritual (boi-bumbá; reisados; cantos de devoção ou ligados a alguma

liturgia, danças medievais, etc.) para o ambiente de concerto, moldado para receber mais apropriadamente a “música pura” do que uma “música híbrida”. Aqui também o espelho nos oferece uma bela metáfora, como bem nos mostrou Fernando Carvalhaes: “a tida peça musical reflete de maneira especial o mundo ao qual ela se abre, pois o ouvinte nela também se reconhece, agindo em cada escuta. Nós, os espectadores – ouvintes de uma interpretação musical – somos, por nossa vez, um espelho para o retrato – uma obra de arte a refletir a realidade, emprestando-lhe sensibilidade e sentido” (DUARTE, 2006apud BITTAR, 2006, pp. 76-78). Após quinze anos trilhando esse caminho, percebemos que, o momento transformador do palco não deveria ser imposto a nós como uma questão fechada, mas, pelo contrário, susceptível a leituras diversas, assim como o são os arranjos e composições escritos para ou pelo grupo. Para tanto, buscamos ajuda de outros olhares sensíveis a tais realidades e encontramos no LUME – Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp, dirigido pelo Jessor de Souza e pela Raquel Hirson, uma acolhida calorosa nos auxiliando a levar essa música para o palco também enquanto linguagem cênica.

Em ESPELHO contamos, sobretudo, com a participação fundamental do medievalista, musicólogo, compositor, arranjador, cantor e amigo Fernando Carvalhaes Duarte, que elaborou três arranjos especialmente para este projeto, nos orientou emprestando sua sensibilidade musical com inestimáveis trocas de correspondência, ensaios e aconselhamentos sobre interpretação. A ele dedicamos este trabalho *in memoriam*.(BITTAR, 2006, p.76-78).

Após a segunda turnê de lançamento do CD *Espelho*, no ano 2007, registramos esse trabalho também em DVD – que conteve a edição de três apresentações realizadas em 2007.

No ano seguinte, a partir de abril de 2008, com exceção de Luiz Henrique Fiaminghi e Valeria Bittar, os demais participantes do projeto *Espelho* e de demais projetos anteriores, afastaram-se definitivamente do Grupo ANIMA.

Desde 2001, Fiaminghi e eu partilhávamos um desejo comum de montarmos com o Grupo ANIMA um espetáculo baseado no mito da donzela guerreira. A partir de maio de 2008 demos início à montagem deste projeto, incentivados pela série musical dirigida por nós, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro intitulada *Donzela Guerreira – as faces do feminino na música*(2008).

Esse projeto levou aos palcos do CCBB Rio de Janeiro sete apresentações musicais diferentes e que tinham como tema central a música das mulheres. A série também trouxe três estudiosos, dois da música antiga – Maya Suemi Lemos e Luis Otávio

Santos, e da teoria literária a professora e escritora Walnice Nogueira Galvão. Os dois músicos discursaram sobre esse mito contido na ópera de Monteverdi, com libreto de Torquato Tasso (apresentada na série), *Combatimento di Tancredi e Clorinda* e a palestra da escritora Walnice Nogueira Galvão, intitulada *Metamorfozes da Donzela Guerreira* (s/referência), tratou das inúmeras formas que a donzela guerreira assume pelo mundo afora, tema de seu livro *A Donzela Guerreira – um estudo de gênero* (GALVÃO, 1997).

As apresentações musicais foram dos grupos e solistas:

1. Harmonia Universalis-núcleo de música antiga: *Vergine Bella*
2. Izabel Padovani: *O Feminino na Canção Brasileira*
3. Os Músicos de Capella: *Canti Guerrieri ed Amorosi*
4. Grupo Anima: *Romance da Donzela Guerreira*
5. Marlui Miranda e Índias Wauja: *O Canto das Mulheres Indígenas*
6. Paulo Freire Trio: *Diadorim: o Segredo*
7. Joyce: *O que é Feminina*

A série finalizou no mês de maio de 2008, quando já contávamos com a nova formação do Grupo ANIMA, com a qual trabalhamos hoje e com a qual montamos o espetáculo *Donzela Guerreira* e gravamos o CD homônimo:

- Silvia Ricardino – harpa medieval (que também participou de todas as montagens com o Núcleo Tálea de música medieval, desde 1985)
- Paulo Dias – percussão
- Gisela Nogueira – viola de arame (que também participou do Núcleo Tálea de música medieval e foi integrante do ANIMA, no final dos anos 1980)
- Marlui Miranda – canto e percussão
- Marília Vargas – soprano convidada
- Luiz Fiaminghi – rabecas brasileiras e vielle
- Valeria Bittar – flautas doce históricas e flauta *yākwá*

Baseamos a pesquisa de repertório e a posterior elaboração do roteiro musical no livro de Walnice Nogueira Galvão (1997). O *Romance da Donzela Guerreira* encontrado na Paraíba, s/d, o *Romance da Donzela que vai para a Guerra* coletado por Rossini Tavares de Lima na Bahia, em 1956, e o Romance *La Guerriera*, com origem na tradição oral italiana, que contêm a narrativa do mito no espetáculo, apresentam finais diferentes do Romance de Guimarães Rosa que conta, em seu épico *Grande Sertão: Veredas* (1978), a saga da donzela guerreira *Diadorim*, que em muito se assemelha ao final de *Combatimento di Tancredi e Clorinda* de Torquato Tasso (1998). Intercalamos os romances ao longo do espetáculo, dividido nas três partes citadas acima, e em nosso arranjo do *Romance da Donzela que vai para a Guerra* acrescentamos dois finais, o do próprio Romance e o de *Grande Sertão: veredas*, o trecho em que é revelada a identidade feminina de *Diadorim*, encontrada morta por *Riobaldo*.

Este roteiro foi trabalhado e retrabalhado, semanalmente, desde maio de 2008 até julho de 2009, quando gravamos o CD, no estúdio Sala Viva, Associação Cultural Cachuera!, São Paulo. Com alguns encontros entre o Grupo ANIMA, a escritora Walnice Nogueira Galvão e o artista plástico pernambucano Adão Pinheiro, que pintou uma série de donzelas guerreiras (contidas no encarte do CD e no cenário do espetáculo) pudemos vivenciar o tema estudado por esta escritora, o que contribuiu também para a roteirização do espetáculo. Trabalhando em uma dinâmica de intensa colaboração existente entre os músicos, entendo que o Grupo ANIMA caminha com esta proposta da cooperação entre os artistas de maneira amadurecida, surgida no Grupo embrionariamente como desejo de um trabalho de música de câmara de José Eduardo Gramani. O envolvimento em investigação literária, histórica, etnomusicológica que se configura atualmente no Grupo, e o constante interesse em transpor para o palco uma linguagem construída e amadurecida coletivamente, são de uma força energética muito intensa. Percebo que esta intensidade gerada pelo dinamismo da cooperação tem no ato, na performance, sua forma plena de expressão.

Logo no início desta nova formação, propus para o Grupo, visando uma maior integração entre os novos componentes, um breve trabalho com Jussara Miller, de Técnica Klaus Vianna, no final de 2008. Tinha a intenção de ativar nosso trabalho pela via

corporal, que sei poder gerar muito mais do que somente a integração. Trabalhamos com a Técnica Klauss Vianna antes de lançarmos o espetáculo na Sala Del Grecchetto, Biblioteca Sormani, em Milão na Itália, em 11 de dezembro de 2011.

Para o espetáculo de lançamento do CD *Donzela Guerreira*, em 2009, já com o roteiro musical construído, foi consensual no grupo que tivéssemos um enfoque na performance que cruzasse linguagens. Para tal trabalho, convidamos Maria Thais, diretora da Cia Balagan de Teatro, São Paulo, com quem tantas vezes Carvalhaes trabalhou e dialogou. Juntamente com Maria Thais participaram dos ensaios de montagem do espetáculo o cenógrafo e figurinista Márcio Medina (Cia Balagan de Teatro) e o desenho de luz foi realizado por Fábio Retti (que também trabalhou conosco no espetáculo *Amares*, 2003). Para melhor compreensão desta fase de trabalho do grupo, resumo, a seguir, o roteiro musical que redigi para os programas impressos das apresentações e para a imprensa:

*Donzela Guerreira* trafega no espaço imaginário entre fronteiras: tradição oral brasileira/música medieval europeia; erudito/popular; feminino/masculino. Através do diálogo musical entre culturas distantes no tempo e no espaço, ANIMA construiu um roteiro musical, baseando seu repertório em leituras da música da sacerdotisa visionária Hildegard von Bingen, da música das mulheres indígenas, das versões ibero-americanas do romance da *Donzela Guerreira*, das tradições afro-brasileiras do Congado e de cantigas de trovadores portugueses.

Coloca os atributos da *Donzela Guerreira* como norteadores de seu roteiro dramaturgico-musical, tomando como base o livro “A *Donzela-Guerreira*, um estudo de gênero”, de Walnice Nogueira Galvão.

O mito da donzela que vai à guerra traça o caminho da experiência humana de conciliação e encontro entre os polos opostos, *anima* e *animus* – feminino e masculino.

ANIMA apresenta este trajeto iniciando o roteiro na exposição da alma feminina, que carrega atributos da figura mítica de Palas Atena, protótipo de todas as donzelas guerreiras – Ato I: *O Tempo Mítico (Anima)*. Representa o tecer de estratégias, o combate por justiça, o convencimento pela sabedoria, a capacidade de visionária e o não conformismo com o destino. Inicia o espetáculo com a intersecção do mundo das visionárias Kaxinawá, que possuídas recebem a visão do “desenho verdadeiro” e do mundo da “Sibila do Reno”, Hildegard von Bingen (1098 – 1179). Ainda no ambiente de Palas Atena, apresenta a música das sacerdotisas do Maranhão, Caixeiras do Divino Espírito Santo da Casa Fanti-Ashanti, onde o culto ao Divino apresenta a peculiaridade de ser oficiado por estas mulheres, compositoras e intérpretes. Intercala as músicas do Divino com a cantiga atribuída ao rei sábio, Dom Afonso X (1221 – 1284), *Rosa das Rosas*, que versa sobre as virtudes da Virgem Maria.

Finaliza a primeira parte, apresentando arranjo musical com três momentos alusivos aos atributos do mito de Palas Atena, a sabedoria e a virgindade. Esse arranjo sobrepõe o gregoriano da oração *Ave Maria* a uma improvisação melódica sobre texto transcrito desta oração para a língua Tupi, cuja finalidade adaptava-se à catequização, e a uma improvisação livre do responsório *Ave Maria* de Hildegard von Bingen. Todas estas músicas são interligadas.

Na **segunda parte** do espetáculo – Ato II: *O Sangue Fecunda a Terra (Animus)* – introduz a alma masculina (Animus) a partir do espírito guerreiro masculino, onde a guerra mostra o emblema do masculino, hoje também caracterizado pelo domínio da ciência e da tecnologia.

Expõe narrativas que cantam a saga da transformação da Donzela, que parte para o universo masculino, através do romance da tradição oral brasileira (“Romance da Donzela Guerreira”- PB). Contrapõe a donzela mítica deste romance, que corta seus cabelos numa tentativa de penetrar no mundo bélico dos homens, apresentando a figura de uma donzela histórica, a Rainha Ginga (*Nzinga Mbandi*), nascida no território de Ndongo, atual Angola, em 1582, falecida em 1663. Este personagem histórico-mitológico encontra-se fortemente presente no imaginário da cultura popular brasileira, nos *congós* de São Gonçalo do Amarante, RN, como o recolhido por Paulo Dias e apresentado no espetáculo.

Nesta segunda parte do roteiro musical o mundo masculino da guerra é apresentado pela dança medieval “*Estampie Belicha*”, pela festa representada pela composição “*Calanguinho*”, de José Eduardo Gramani; por fragmentos de uma *congada* de São Sebastião, SP, e por uma versão de *coco*, recolhido por Mário de Andrade, 1928, RN. O Grupo apresenta o universo do vaqueiro e do sertão em “*Aboio de Arribada*”, recolhido por Marlui Miranda e uma improvisação sobre texto do povo Yanomami, RR, também recolhido por Marlui Miranda.

A **última parte** – Ato III: *A Revelação e o Encontro (Animus e Anima)* – é caracterizada pela conciliação entre a alma feminina (Anima) e a alma masculina (Animus), presentes nos romances “*La Guerriera*”, da tradição oral da Itália, e “*Donzela que vai para a Guerra*”, recolhido por Rossini T. de Lima, 1953, BA. Este romance da tradição oral abre para o “encontro” através da revelação do feminino e do masculino na trilha da Donzela e de seu combatente. Apresentamos, em nosso arranjo, também a possibilidade do encontro consigo próprio através da revelação na morte, inserindo trecho da morte de *Diadorim*, de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

Finalizamos com o fragmento de um canto das mulheres do povo Mebengokrê, PA, “Eremona”, coletado por Marlui Miranda e a cantiga de amigo “*Mandad’ei Comigo*” do trovador galego Martin Codax (séc. XIII), onde o feminino é cantado por uma mulher ciente de sua identidade. (BITTAR, 2010).

Desde o início do trabalho com Maria Thais era nítida a escuta atenta da encenadora e dos demais integrantes da equipe, respeitando ao máximo o roteiro já constituído pelos sete integrantes do Grupo. Este exemplo de “escuta” bastante acentuado em muitas linhas de teatro hoje, os quais denominei acima de *escuta de si* e *escuta do outro*, tomando emprestada a terminologia de Michel Foucault (2006) é o núcleo do que

buscamos enquanto cooperação entre os artistas, num grupo de música de câmara. Ao longo dos anos e graças ao trabalho conjunto com outras linguagens, dialogando sempre com o teatro, considero que o Grupo ANIMA tornou-se um lugar para a música de câmara onde esta busca da escuta e da cooperação são fundamentais e condutoras da performance.

O trabalho de ocupação do espaço cênico proposto por Maria Thais tem início fora do palco, com uma procissão de uma “sacerdotisa” que traz o fogo em suas mãos e um espírito da flauta que a acompanha em direção ao palco. No palco a percussão de cerâmica dialoga com estes dois seres.

O espetáculo *Donzela Guerreira*, foi lançado no formato cênico criado por Maria Thais desde 2010 no Brasil e na Europa: Regensburg (2010) e Weimar (2011), Alemanha; Áustria (2010), Luxemburgo (2011), Festival de Inverno de Campos do Jordão (2010), dentre outros lugares. Desde o início do trabalho com Maria Thais criamos um trabalho cênico onde o núcleo estava na comunicação corporal entre os músicos e o espaço, bastante independente de qualquer adereço de cenário. Embora utilizemos quatro “pernas” de tecidos que medem três metros de altura por 1,5m de largura, dispostos em diferentes planos de profundidade e nestas “pernas” de tecido quase transparente estejam impressas as donzelas desenhadas por Adão Pinheiro, em muitos espaços de concertos de música de câmara não existe a possibilidade de utilização de cenário como o nosso, mesmo que mínima. Tampouco, muitas vezes nesses espaços, tem-se a possibilidade de execução de qualquer plano de iluminação. Sabendo destas limitações dos espaços, Medina e Maria Thais colocaram o foco da leitura cênica do roteiro musical no diálogo corporal executado entre os músicos e entre os músicos e todo o espaço cênico, a começar pelo espaço da plateia. Desse modo temos a oportunidade de dialogar com as possibilidades do lugar onde estamos, das situações propostas pelos espaços, o que, em si, é muito enriquecedor. E algumas vezes, temos a sorte de nos apresentarmos em espaços que, por si só, já são cenários deslumbrantes, como foi o caso de nossa apresentação na *Reichssaal*, uma sala gótica, no Festival Tage alter Musik Regensburg, Alemanha, 2010.

O grupo ANIMA trabalha atualmente em seu próximo espetáculo, denominado provisoriamente *Encantaria*. Também uma cooperação com Walnice Nogueira Galvão e

Adão Pinheiro, cujo roteiro musical contará o mito do retorno de Dom Sebastião, o encantado, o rei desejado, em forma de um touro encantado que habita o imaginário popular do Brasil.

Da mesma maneira que neste novo espetáculo, todos os trabalhos do Grupo ANIMA (desde 1989), não tiveram patrocínios para as suas montagens, desde as primeiras pesquisas até a finalização cênica, passando pelos Laboratórios de Arranjos Coletivos e pelos ensaios. Com exceção do projeto *Espelho*, que teve todas as suas etapas, inclusive as duas turnês de lançamento e a realização do CD (2006) e do DVD (2008), patrocinadas exclusivamente pela Petrobras. A gravação dos CD's *Teatro do Descobrimento* (1999) e *Amares* (2003) tiveram patrocínio parcial e *Donzela Guerreira* (2010) teve patrocínio para a pesquisa, arranjos e gravação. O primeiro CD, *Espiral do Tempo* (1997) foi realizado através de fundos de venda antecipada do CD e o CD *Especiarias* (2009) foi realizado através do dinheiro conseguido com as vendas do CD anterior. Todos os CD's tiveram encartes especiais, dos quais fiz as produções gráfica e executiva. Nesse ponto da produção gráfica dos encartes, sempre entendi que o trabalho do ANIMA deveria e deve hoje, ainda mais, abrir lugares para diálogos com outras linguagens artísticas e a minha vontade de dialogar com as artes plásticas foi apoiada por Gramani e rejeitada pelo Grupo até meados dos anos 2000. Trabalhamos na criação e na composição gráficas sempre em conjunto com artistas plásticos, que criaram artesanalmente ilustrações para os encartes em forma de livros, em todos os CD's.

A produção executiva dos CD's, de gravação e de concertos, foram sempre tarefas executadas por Fiaminghi e por mim. Ambos começamos a receber honorários por este trabalho, após o CD *Amares* (2003). Entendo ser relevante comentar sobre a gerência executiva e a sobrevivência do Grupo ANIMA, porque o percurso artístico e o percurso paralelo de produção, na maioria das vezes, contaram e contam ainda com a doação de tempo de trabalho de todos os integrantes, inclusive de muitos dos diretores cênicos e das equipes que conosco trabalham. Acredito que parte da vida profissional em arte necessite de doação e entrega, mesmo que saibamos que o reconhecimento financeiro seja um fator vital, por sua vez, para a continuidade dos trabalhos.

Considero que o trabalho com o Grupo ANIMA abriu para o meu trabalho com a música muitos caminhos, que sempre busquei ao desejar a arte como minha proposta de vida. Pude, ao longo dos anos, apaziguar um sentimento de angústia gerado na instabilidade de se trabalhar à margem da convenção. Compreendi, através do ANIMA, que o performer pode querer, desejar e necessitar algo para a performance, para o ato musical, que não passa pela prescrição daquilo que está convencionado sobre princípios e mentalidades que não participam de milhões de desejos de milhões de outros e variados artistas, de uma legião de sujeitos. Uma legião de diferentes.

Desejo esta experiência com a pesquisa coletiva em música como uma proposta de trabalho na música de câmara e acredito que este trabalho possa ser continuamente feito quando o músico olhar mais para a percepção, enquanto via de acesso para o Ato. E para que isso ocorra é muito saudável o seu confronto frequente com outras linguagens artísticas e a comunhão com os parceiros de caminho. Não estamos sozinhos. Este é o núcleo da dinâmica do Grupo ANIMA, que é cooperação entre os músicos em comunhão com o público. A comunhão instaura uma outra dimensão no espectador e no atuante. Entendo que esta deva ser uma via possível para a performance da música. Deixo-me guiar pelas palavras expressadas em entrevista dada pela encenadora francesa, Ariane Mnouchkine:

É preciso saber também que no teatro não se faz nada sozinho, que tudo é dado pelo outro. Que não se faz nada se não souber escutar, que não se faz nada sem perceber. Que é sempre muito difícil de saber, num espetáculo, quem deu o quê, de onde veio o quê. (FÉRAL, 2010, p. 139).

[...] Um público é uma junção de humanidade no que ela tem de melhor. É raro. É extraordinário, seiscentas, setecentas ou novecentas pessoas que fizeram o esforço de virem juntas compartilhar um texto que, no caso, tem dois mil e quinhentos anos ou dez, não importa! Eles vieram alimentar-se. Alimentar a inteligência, os olhos, o coração. Portanto, é verdade que, durante um momento, o público é o que há de melhor. [...] (FÉRAL, 2010, p. 142).

Estas duas declarações dessa grande encenadora esclarecem para os artistas do século XXI, que a solidão do gênio, o isolamento do criador, ideais onde se inscreve a performance romântica, devem ser entendidos como uma mentalidade restrita num período determinado da arte na Europa do século XIX, como o *drama* também (parte 3.2). Esse fenômeno restrito a um período histórico caminhou para a sua forma extrema, gerando

posicionamentos que chegam ao total desrespeito ao ser humano e ao mundo. Aqui no Brasil temos exemplos extremados muito atuais, vindos de todas as áreas artísticas, como o exemplo de um famoso compositor e intérprete da *bossa nova* que para subir ao palco necessita que seu instrumento já esteja lá e que tenha sido afinado não por ele, nos momentos que antecedem a apresentação, mas por um “contratado” que fará esse serviço. E esse artista precisa de um copo de uísque ao seu lado durante o espetáculo, no meu entender para desligar-se de todos ali presentes e para desligar-se do próprio momento, para o qual chega com uma hora e meia de atraso. Esses e muitos outros símbolos da “genialidade” servem à indústria do entretenimento, mas não servem à Arte e à experiência em Arte, e espero que não participem da formação do jovem artista.

Neste capítulo expus minha própria trajetória de reflexão sobre o músico em Ato. Esta reflexão partiu do núcleo do ATO, ou, seja, o MÚSICO encarnado. O músico num momento não cotidiano, numa ação perceptiva de realização da música, que ocorre no espaço da performance no instante em que há a audiência.

Desse modo, parti do músico atuante como realizador da escrita musical (codificada ou não), num processo puramente perceptivo. Neste processo identifico propostas para um fazer musical que considero terem me auxiliado a re-encontrar o sujeito músico em Ato, vivificando o Ato musical:

- Identificação do papel propedêutico das variadas disciplinas teóricas, necessárias para o processo de compreensão racional pura do texto musical. Tal processo não participa do ATO;
- Definição deste papel pedagógico das disciplinas de ordem teórica, em contraposição ao papel perceptivo da performance;
- Acionamento de uma condução entre os polos **teórico e prático** através da vivência da teoria musical: ampliação da prática da música na sua história (Laboratórios de prática de História da Música), confronto com escritas e codificações de outras épocas e de outras culturas;

- Estudos da história e da antropologia da performance na música e nas artes performáticas;
- Reconhecimento dos componentes da performance romântica não como uma finalidade, mas como uma ocorrência restrita a uma mentalidade de uma época, inscrita na abstração;
- Investigação das diferenças de termos utilizados para definições, como: abstrato e subjetivo;
- O reconhecimento do ATO como processo de percepção, implica, por sua vez no seguinte:
  - quem é o músico? Ele é a vida do texto musical, ele dará o primeiro passo de invocação da memória. Esta tomada de posição se dá em presença física do atuante e da audiência. A ativação desta presença é disponibilizada pelo corpo gerando a comunhão entre músico atuante e audiência. Esta comunhão instaura percepções de outras dimensões do percebido, tanto no espectador, quanto no atuante.

### 3.4.2 “Escuta a cana – ela conta tantas coisas!” (RUMI, *Mathnavi*, 1, 599)

Para continuar meu *corpo-a-corpo* com a flauta e com a performance em música precisei do ANIMA. E neste caminho sempre estiveram José Eduardo Gramani, Luiz Fiaminghi, o Núcleo Tálea e Fernando Carvalhaes, o teatro e os conceitos de Grotowski e Barba e a experiência com o trabalho somático em performance para a estrutura de um corpo cênico que busco e sempre encontro em constante movimento e transformação por meio da Técnica Klauss Vianna.

No ANIMA adquiri coragem para experimentar a improvisação, algo que sempre desejei e que me foi trazido pela prática com a música contemporânea, acima de tudo. À medida que adquiri mais confiança na improvisação atonal, pude experienciar no

ANIMA, em especial o espaço modal para improvisação, incentivada pelo posicionamento receptivo de Gramani e de Fiaminghi. Considero, entretanto, que o principal condutor para a improvisação é o constante trabalho de percepção física e, ao mesmo tempo, a invocação da memória do corpo.

Pela experiência com o ANIMA de um retorno ao espaço sonoro da modalidade, incentivado pela criação coletiva dos arranjos realizados em cooperação, entendo hoje que as vias abstratas de leitura do texto musical, acionadas geralmente pela linguagem da tonalidade, tiveram seu espaço delimitado na minha prática musical, não sendo mais tão dominantes, como o previsto por nossa formação.

Desde 1999, por incentivo de Anna Maria Kieffer, iniciei um processo de aproximação e de investigação sonora das flautas indígenas brasileiras, em especial as *Kulutas* dos povos *Kalapalo* e *Mehinaco* (Xingu) e as *Yãkwá*, do povo *Enauenê-nauê*, na Serra do Roncador. Travei meu *corpo-a-corpo* com esses instrumentos sagrados que são o cerne de muitos povos indígenas brasileiros. As flautas são os instrumentos dos curandeiros das tribos que, no ritual de cura, inalam o espírito da doença e exalam este espírito através do som da flauta. As flautas geralmente não são instrumentos tocados (nem ouvidos e nem vistos, em alguns lugares) por mulheres. Ciente desta intrincada trama traçada entre esferas não pertencentes ao universo da performance musical, decidi, desde o primeiro contato com esses instrumentos, trabalhá-los num processo de investigação sonora e corporal, isto é, do corpo do instrumento e do meu corpo agindo sobre o instrumento. Tomei esta decisão nas primeiras semanas em que comecei as pesquisas com a *kuluta Kalapalo*, através de um sonho que tive duas vezes. Nesse sonho, eu tocava a *kuluta* e os sons ocupavam, aos poucos, todo o espaço, e eu entrava na *kuluta* e enxergava o espaço de fora, do lado de dentro da flauta, através de seus buracos, como se eu tivesse me transformado em flauta, eu fosse a flauta e os buracos fossem os meus olhos, por onde também saíam os sons. A partir desses sonhos, decidi que não poderia trazer para a situação de performance as músicas tocadas nos rituais de cura.

Este instrumento “sem polidez”, de mecânica idêntica à das flautas doce europeias, sem verniz, feito numa taquara, me encaminhou para a improvisação pura que é

a investigação, pesquisa. O sistema de organização dos sons nas flautas de povos indígenas brasileiros varia de instrumento para instrumento (mas nunca pesquisei essas flautas por esse prisma); motivada pela “aparente” desorganização dos sons nessas flautas, comecei a construir as improvisações sobre os impulsos corporais gerados pelo trabalho corporal que faço com a Técnica Klauss Vianna. O motivo musical é gerado pelo impulso do corpo e pelo movimento do corpo, a começar pelo movimento corporal do fluxo respiratório, passando pelo movimento do ar no instrumento e os sons que partem desse conjunto de movimentos, acionados pelas oposições ósseas. O tema é dado e formado pelo impulso do corpo acordado, em dilatação e presente naquele lugar, no espaço de performance e naquele instante. Depois de algum tempo dei início a improvisações nas flautas históricas tendo como base estes mesmos princípios utilizados nas flautas *kuluta* e *yākwá*.

Ampliei este princípio para uma esfera de “leitura que o corpo faz do texto musical” (são muitas as esferas da interpretação, esta é mais uma) e, mesmo que não esteja em momento de improvisação, mesmo que esteja tocando música escrita convencionalmente, sobre instrumentos “polidos” do século XVII (os quais amo com a mesma intensidade com que amo as *kuluta*), trago esta “tomada de posição”, como diz Eugenio Barba, como núcleo de meu tocar.

Rumi conta que o Profeta Maomé, em certa ocasião, revelou ao genro ‘Ali, segredos que lhe proibiu repetir. Durante quarenta dias, ‘Ali esforçou-se por manter a palavra dada; depois, incapaz de controlar-se por mais tempo, dirigiu-se ao deserto, onde, com a cabeça inclinada sobre a abertura de um poço pôs-se a narrar as verdades esotéricas. Enquanto durou esse momento de êxtase, sua saliva foi tombando dentro do poço. Pouco tempo depois, brotou um pé de cana nesse mesmo poço. Um pastor cortou-o fez buracos num dos pedaços, e começou a tocar no tubo de bambu. Essas melodias tornaram-se célebres; vinham multidões para ouvi-las, enlevadas. Até mesmo os camelos chegavam e punham-se à escuta, em volta do pastor. A notícia chegou aos ouvidos do Profeta, que chamou o pastor e lhe pediu para tocar. Todos os assistentes entraram em êxtase:

Essas melodias [disse então o Profeta] são o comentário dos mistérios que eu comuniquei a ‘Ali em segredo. Contudo, se alguém dentre vós, homens puros, estiver destituído de pureza, não poderá ouvir e entender os segredos sentidos na melodia da flauta, ou gozá-los, pois a fé é toda ela feita de prazer e paixão. (RUMI *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 435).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título deste trabalho – *Músico e Ato* – é uma resposta à primeira pergunta feita com voz própria, ao ter me proposto realizar uma tese sobre performance em música. Esta pergunta foi: *qual é o núcleo da performance musical?*

Desde a estruturação do projeto desta tese, até o processo de sua elaboração, surgiram mais e mais questões quanto ao *Músico* e algumas reflexões quanto ao *Ato*. As reflexões surgiram no confronto com as palavras e, por esse caminho considerei a reflexão de São Tomás sobre o *Ato*, de que este é a forma e a “integridade da coisa” e, ao mesmo tempo, também é a própria operação” (SÃO TOMÁS, 1938, p. 59 *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 91), como uma afirmação que conduz à pergunta: “e o que opera a operação”? Nesse passo a passo das palavras, que leva necessariamente à reflexão sobre seus sentidos ontológicos, e à imersão no *corpo-a-corpo*, no jogo do próprio processo hermenêutico que as transforma, respondo à questão considerando seus vários níveis, dos mais abstratos aos essencialmente práticos, tomando por parâmetro que o operador da operação é o sujeito encarnado, de corpo aterrado, aquele que é o atuante.

Desde o início da escrita desta tese, assumi enquadrar esse núcleo nas margens tortas e descontínuas de minha experiência com a performance musical. Margens que aprendi a prezar e a validar no decorrer desse processo que trouxe em si outra dimensão para o “aterramento” mencionado anteriormente, aquele decorrente da conscientização e formalização racional de uma prática formada por longo tempo de dedicação às artes performáticas.

A partir dessa decisão, tomei como base o meu processo de formação musical que, apesar de ter acontecido há vinte e cinco anos, ainda contém os fundamentos da mentalidade atual que permeia a formação de jovens músicos. Esta opção por começar a reflexão sobre a performance musical partindo da formação do performer levou-me à conclusão de que formação e performance sempre estarão entrelaçadas; a performance é a contínua formação, é estar continuamente transformando (no gerúndio) a *matéria-prima*.

Ao refletir sobre a mentalidade onde se inscreve nossa formação musical, permiti-me considerar o método da formação do músico difundido pelo conservatório, fundado no final do século XVIII, como um dos muitos reflexos de uma modalidade de poder marcada pela mentalidade do “regime disciplinar”, da “vigilância hierárquica”, produtora dos “corpos dóceis”, que fundamenta o conceito de *Conservatoire* engendrado dentro de um macro sistema sócio-cultural característico de uma época. Tais considerações têm por base os conceitos desenvolvidos, em seus mais diversos prismas, por Michel Foucault. Ao contrário do ocorrido em outras áreas das artes performáticas, como o teatro e a dança, a formação do músico, tanto o popular quanto o erudito, é ainda fortemente dominada por tais conceitos, que permeiam de tal forma sua mentalidade a ponto de sua própria existência como músico ser colocada em questão, quando a incontestável eficiência da formação tradicional é colocada em cheque.

Esse posicionamento crítico que transpassa boa parte desta tese é proposital, porque vejo que sem ele não seria possível para mim chegar a uma proposta de mudança dessa conduta, mudança dessa mentalidade, para que a performance musical aconteça provida de vida e verdade. Para desejar esta transformação na conduta do performer diante da performance, indiquei o que está contido nessa mentalidade, que considero ter suprimido o núcleo da própria performance. Afirmando nesta tese, portanto, que o núcleo da performance, *músico e ato*, na formação inserida na mentalidade do “regime disciplinar”, foi excluído da própria performance. E apresento algumas propostas numa tentativa de reencontro do músico e do ato no fenômeno musical.

O que é veiculado pela formação musical, no lugar da performance, é um confronto do atuante musical, distanciado de si e o acionamento de uma relação entre atuante e texto musical baseada num processo de abstração meramente lógica. Um processo longe de ser também perceptivo.

Por sua vez a operação de *apagamento* deste núcleo, *músico-ato*, é elaborada por ferramentas inseridas no cotidiano das técnicas pedagógicas e em outras técnicas, “táticas” (usando a terminologia de Foucault). Essas técnicas, por sua vez, são edificadas sobre a noção de “docilidade” que “une ao corpo analisável o corpo manipulável”

(FOUCAULT, 2007, p. 118) do atuante na música; como em outras artes, uma das áreas de atuação dessas técnicas é a do treinamento automatizado. Considero esta automatização o lugar onde se criam corpos ausentes, desprovidos de presença e vida e com mentes ausentes. Em tais noções de uma mentalidade, de um poder, e de suas ferramentas de ação –“táticas organizadas nas disciplinas” (FOUCAULT, 2007, p. 141) – embaso o caminho que trilho nesta tese para exprimir a ocorrência do *apagamento* do sujeito performador e da performance, que nasce num processo inicial de *apagamento* da percepção.

Portanto a crítica que teço não é contra o poder em si, pois, como afirma Michel Foucault: “[...] Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção.” (FOUCAULT, 2007, p. 141). Se pensarmos que a arte é um desses “campos de objetos e rituais de verdade”, cabe-nos refletir se conseguimos inverter os poderes para que esse ritual de verdade sobreviva à mentalidade sob a qual foi forjada, já fora do espaço dessa mentalidade.

Afirmo, neste trabalho, que não encontro caminhos que apontem para uma transformação no âmbito da performance, visando recuperar o lugar apagado da performance e do performador, através da formação musical cujo núcleo é assentado no texto escrito “intocável” e não maleável, na autoridade do compositor, no culto ao gênio e na “submissão perfeita” e, menos ainda, nas reflexões e críticas tecidas na musicologia. Por outro lado, encontrei tomadas de posição vindas da própria performance que se *desviaram* dessas mentalidades geradas no Conservatório e no Romantismo, e estes desvios direcionaram caminhos para o re-encontro do performador e da performance.

Os desvios que levaram a este re-encontro, no âmbito estritamente musical, são estratificados em duas correntes: o “movimento de música antiga”, atualmente denominado HIP (sigla do correspondente em inglês a Performance Historicamente Informada), e, em parte, o confronto do performador com a música contemporânea, notadamente a produção musical recente não ligada à hegemonia do texto escrito e ao legado da música romântica. Ambas as experiências trabalharão numa esfera *perceptiva* onde o texto musical demonstra contornos “frouxos” e móveis, o que faz acionar no músico atuante um

descondicionamento diante destas condutas herdadas do Romantismo. Tomo emprestado de Paul Zumthor o conceito de *movência* do texto medieval, ampliando-o para a experiência do músico na leitura de qualquer texto musical.

Este outro olhar para com os desvios ocorridos na formação do músico e da performance musical mostrou que a operação da leitura do texto musical é fundamentalmente perceptiva e, ao se permitir ser perceptiva, o operador encontra o texto escrito não como uma matéria final da música, fixada em signos, mas como uma linguagem, como todas as outras, escritas ou não, provida de labilidade, de frouxidão e de instabilidade, que carrega brechas e “buracos, com zonas de sombras, com contradições, com enigmas que cada um poderá preencher” (FÉRAL, 2010, p. 73). Desse modo, estes desvios conduziram o atuante a re-encontrar a performance no instante da leitura e, neste caminho de ampliação de sua percepção e não de decifração do signo escrito, há a conscientização do performer de que o “lugar nodal da performance” é ele mesmo, o atuante e seu corpo.

A partir dessas reflexões, proponho, neste trabalho, uma ampliação da experiência do músico atuante através dos caminhos percorridos pelo teatro pós-dramático que, desde o início do século passado, busca uma mudança de eixo para a performance, saindo do peso assentado no texto e pousando no performer e no corpo do performer. Este eixo *performador-corpo* é o denominador comum que perpassa as artes performativas. Deste modo, partindo de minha experiência, proponho um olhar para a educação somática do músico, o que vivencio em meu fazer musical na Técnica Klaus Vianna. Esta técnica, criada na e *para* a performance, traz em seu cerne o vivificar do corpo, o acordar do corpo via descondicionamento, ações contrárias ao treinamento automatizado do corpo. Nessa geração de presença de um corpo não cotidiano, esta técnica somática, por sua vez, entrecruza-se com os conceitos propostos pelo teatro de Jerzy Grotowski e de Eugenio Barba. Também vai ao encontro das necessidades da performance musical, geradas nos desvios da performance da música antiga, principalmente da Idade Média, e da música contemporânea.

Estas reflexões são frutos dos passos com meu instrumento musical, a flauta doce, e com meu trabalho como integrante do Grupo ANIMA, aos quais agrego uma proposta de vivificação da performance e o re-encontro do performer originado no entrecruzamento entre as linguagens do teatro e da dança contemporâneos. Este trabalho, em muito, foi baseado no convívio musical com o cantor, compositor, educador e diretor do Núcleo Tália de música medieval Fernando Carvalhaes, e também no convívio musical com o rabequeiro, violinista, educador e compositor José Eduardo Gramani. Com suas ações e posicionamentos perante o fazer musical, ambos abriram caminhos para a performance musical que acionam no músico atuante um confronto com a música que tem início na percepção e que se equilibra no músico presente, com possíveis diálogos com a compreensão intelectual. Neste trabalho, a exposição da experiência com o Grupo ANIMA não tem a intenção de justificar as propostas que trago aqui para a performance em música, mas sim de trazer exemplos de acionamento do processo perceptivo do atuante perante o texto e perante a invocação da memória. Esse processo da percepção está totalmente amalgamado no corpo do performer e considero ser fundamental para a construção do núcleo *músico e ato*.

Ao abordar o *músico* deparei-me com perguntas e buscas que passam pelo confronto da ausência do sujeito atuante e pelo re-encontro do sujeito no músico, uma ação que nasce na percepção que, por sua vez, será iniciada no corpo. Este re-encontro do sujeito no músico revela um olhar do músico para si mesmo, um cuidar de si mesmo, uma preparação para o momento, o instante. Um cuidado que gera a responsabilidade na performance; um impulso de busca contínua: re-search, ri-cerca, re-cherche. Um incessante “procurar de novo.” (COPELIOVITCH, s/d, p. 2).

Ao abordar o *ato*, cheguei a um sentido antigo da performance, que não se conecta à aplicação moderna, desgastada pela ideia do desempenho, da execução de modelos, mas sim ao instante em que o Ato toma forma, torna-se realidade. Isso me levou a ver na performance os significados do Ato, que se resumem a dois: o primeiro deles é o significado de ação, “como operação que emana do homem ou de um poder específico dele.” (ABBAGNANO, 1998, p. 90). Já o segundo significado aproxima-nos mais do Ato e

de conceitos que nos acompanham na compreensão de nosso ofício na condição de atuantes. São conceitos tecidos pela filosofia aristotélica, locados em nossa memória, que brotam como gêiseres e são invocados por nós num gesto perceptivo, e nos ajudam a entrever outros sentidos no Ato, rompendo a crosta endurecida pelo pensamento cientificista amadurecido ao longo dos séculos de dominação do método da Ciência em detrimento da Arte.

[...] essa palavra [Ato] faz referência explícita à metafísica de Aristóteles e à sua distinção entre potência e ato. O Ato é a própria existência do objeto: está para a potência “assim como construir está para saber construir, como estar acordado está para dormir [...], e assim como o objeto extraído da matéria e elaborado à perfeição está para a matéria bruta e para o objeto ainda não acabado.

Alguns Atos são movimentos, outros são ações [...] A ação perfeita, que tem seu fim em si mesma é chamada por Aristóteles Ato final ou *enteléquia*. Enquanto o movimento é o processo que leva gradualmente ao Ato o que antes estava em potência, a *enteléquia* é o termo final (*telos*) do movimento, a sua perfeita realização. Como tal é também a realização completa, portanto, a *forma* perfeita do que vem a ser a espécie e a substância. O Ato precede a potência tanto em relação ao tempo quanto em relação à substância, pois, embora a semente venha antes da planta, na realidade ela só pode provir de uma planta. Aquilo que no devir é último é, substancialmente, primeiro: a galinha é anterior ao ovo. (ARISTÓTELES, 1924, 1949, pp.10 e ss. *apud* ABBAGNANO, 1998, pp. 90-91)

[...]O Ato é duplo, isto é, primeiro e segundo. O Ato primeiro é a forma e a integridade da coisa (*forma et integritas rei*); o Ato segundo é operação (*operatio*). (SÃO THOMÁS, 1938, p. 59*apud* ABBAGNANO, 1998, pp. 90-91).

Na experiência com a atuação em música percebo no *ato* o movimento contínuo gerado por oposições e tensões permanentes: impulso do intelecto – impulso da percepção; mente – corpo; caos – forma; a música que soa – a música que é escrita. Este jogo de opostos remete ao teatro em sua forma originária, quando teatro, música e dança agiam entrecruzando-se continuamente, num momento em que a música ainda trazia a capacidade de frear o pensamento linear, sugerindo um impulso “dionisíaco”. Neste teatro ritual, neste jogo entre opostos não havia vencedores, havia somente o jogo entre os impulsos de Apolo e os de Dionísio.

## REFERÊNCIAS<sup>70</sup>

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Coleção Os Pensadores. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril, 1973.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves. Brasília: Dulcina, 2009.

BERIO, Luciano. **Gesti for Alto Recorder**. Londres: Universal Edition, 1966.

BITTAR, Valeria. **Espelho**. São Paulo: AnimaMusica, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lançamento do Espetáculo Donzela Guerreira** (release para imprensa, não publicado), 2010.

BOEKE, Kees. **Three Exercises for alto recorder**. Tóquio: Zen-On Music Company, 1978.

\_\_\_\_\_. **The Complete Articulator**. Inglaterra: Schott, 1986.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, Campinas, 2002.

BONFITTO, Matheus. **O Ator Compositor – ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Carlos Sussekind (coord). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CLARKE, Eric; DAVIDSON, Jane. The Body in Performance. In: THOMAS, Wyndham (Org.). **Composition Performance Reception-Studies in the Creative Process in Music**. Ashgate Publishing, 1998.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto. Tradução de Fausto Borém. **Revista Acadêmica Per Musi**, n. 14, Belo Horizonte, p.05-22, 2006.

COPELIOVITCH, Andrea. **A Pesquisa em teatro e a arte como veículo**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/estudosperformance/>>. Acesso em: s/d.

---

<sup>70</sup>Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

COURTINE, Jean Jacques; CORCIN, Alain; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do Corpo – as Mutações do Olhar; O século XX**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

DAHLHAUS, Carl. **Musikästhetik**. 3. ed. Colônia: Hans Gerig, 1976.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, n. 13, São Paulo, pp. 163-176, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DE MARINIS, Marco. Nova Teatrolgia e Performance Studies: Questões para um Diálogo. Tradução de Joice Aglaé Brondaini. In: **Repertório: Teatro & Dança**. Ano 13. n. 15. UFBA, Bahia, 2010. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5216>>. Acesso em: 05/11/2011

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. Sobre Jogos e Júbilos: O Percurso de uma Invocação. In: **Arte e Cultura IV – estudos interdisciplinares**. SEKEFF, Maria de L. et All. (org.). São Paulo: Anna Blume, 2006, pp. 59-91.

\_\_\_\_\_. **O Silêncio de Fortuna: Artefato e Performance no Roman de Fauvel**. Tese (Doutoramento em Comunicação e Semiótica). PUC/SP, São Paulo, 2000.

ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FABIAN, Dorottya. The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review. In: **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**. v. 32, n. 2, pp 153-167, dec. 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1562264>>. Acesso em: 17/09/2010.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os Performance Studies? Tradução de E. Mostaço e Cláudia Sachs. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (orgs.). **Sobre Performatividade**. Série intertextos, Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, pp. 49-86.

\_\_\_\_\_. Acerca de La Teatralidad. **Cuadernos de Teatro XXI**. PELLITIERI, Osvaldo (dir.). Buenos Aires, 2001.

\_\_\_\_\_. **Encontros com Ariane Mnouchkine – erguendo um monumento ao efêmero**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac e Sesc, 2010.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O Violino Violado**. 2008. (Tese Doutorado em Práticas Interpretativas), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FLASZEN, Ludwik. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969**. Tradução de Berenice Raulino. Fondazione Pontedera Teatro. São Paulo: Sesc e Perspectiva, 2001.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática – novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução de Márcia Strazzacappa. **Cadernos do JIPE-CIT**. n. 2. Estudos do Corpo, Salvador-BA, fev. 1999.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. (a). **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado (org.). 27. ed. São Paulo: Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FUSER, Raquel A. B. **O Fio do Novelo: um estudo sobre a pré-atuação do ator**. 2000. (Tese e Doutorado em Artes Cênicas), Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, São Paulo, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A Donzela-Guerreira, um estudo de gênero**. São Paulo: Editora Senac, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969**. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sobre o método das ações físicas**. Disponível em: <[HTTP://www.grupotempo.com.br/tex\\_gro.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_gro.html)>. Acesso em: 09/16/2010.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1988.

GÜLKE, Peter. **Mönche, Bürger, Minnesänger – Die Musik in der Welt des Mittelalters**. 3.ed. Laaber: Laaber Verlag, 1998.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century**. New York: Oxford University Press, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical**. 2.ed. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições, 2008.

\_\_\_\_\_. O conceito de tempo / A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Cadernos de Tradução**. n. 2. Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1997.

HOPPENOT, Dominique. **Le Violon Intérieur**. Paris: Van de Velde, 1981.

HOTTETERRE LE ROMAIN, Jacques. **Principles of the Flute, Recorder and Oboe**. Tradução de David Lasocki. Londres: Barrie and Jenkins, 1978.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LEMOS, Maya Suemi. Do tempo analógico ao tempo abstrato: a musica mensurata e a construção da temporalidade moderna. In: **Estudos Históricos**. n. 35. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Visível e o Invisível**. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MILLER, JUSSARA. **A Escuta do Corpo –sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Qual é o corpo que dança? – Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico**. (Tese de Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu – ensaios de semiologia musical aplicada**. Tradução de Eduardo Senkman. São Paulo: Via Lettera, 2005.

\_\_\_\_\_. (a). O Desconforto da Musicologia. Tradução de Luis Paulo Sampaio. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**. n. 11, Belo Horizonte, pp. 5-18, 2005.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna – estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

OIDA, YOSHI. **Um Ator Errante**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Ator Invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

O'KELLY, Eve. **The Recorder Today**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; GALVÃO, Afonso. A construção e a vivência do corpo na performance musical. In: **Performance Online**. v. 1, n. 1, Lisboa, s/a.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator Performer e a Crítica do “Corpo Cotidiano”**. 3. ed. 1º sem/2006. Disponível em: <[http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc03\\_r08.htm](http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc03_r08.htm)>. Acesso em: s/d.

RAPP, Cristof. **Aristotle Rhetoric – The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Spring Edition). Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/aristotle-rhetoric/>>. Acesso em: s/d.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música –Da Idade Média a Beethoven**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 12. ed. Rio de Janeiro, 1978.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SADIE, Stanley; FORTUNE, Nigel. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. v. 19. New York: Oxford University Press, 1995.

SANTOS, Luis Otavio. **“A Chave do Artesão” um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. (Tese Doutorado em Práticas Interpretativas), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SCHEFFLER, Ismael. Elos de uma mesma cadeia – diferentes períodos no transcurso de Jerzy Grotowski. In: **Revista Espaço Acadêmico**, n. 43, ano IV, Curitiba, dez. 2004. Disponível em: <[ww.espacoacademico.com.br/043](http://ww.espacoacademico.com.br/043)>. Acesso em: s/d.

TARLING, Judith. **The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences**. Cidade: Corda Music, 2004.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act – Essays on Music and Performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

TASSO, Torquato. **Jerusalém Libertada**. Tradução de José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VAN HAUWE, Walter. **The Modern Recorder Player**. v. 1. Mainz: Schott, 1984.

\_\_\_\_\_. **The Modern Recorder Player**. v. 3. Mainz: Schott, 1992.

VATTIMO, Gianni. **A Sociedade Transparente**. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. São Paulo: Relógio D´Aqua, 1992.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz- a “Literatura” Medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Falando de Idade Média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

## **ANEXO 01–Programa espetáculo *Espiral do Tempo***

O espetáculo **ESPIRAL DO TEMPO**, teve sua estreia em 1993, através do Prêmio Estímulo da Secretaria Municipal de Cultura de Campinas. Seu registro em CD foi realizado em 1997 e seu lançamento continuou ao longo do ano 1998. No mês de julho deste mesmo ano, faleceu o violinista e rabequeiro José Eduardo Gramani, fundador do Grupo ANIMA juntamente com Valeria Bittar, entre 1988 e 1998.

De 1996 até julho de 1998, o Grupo ANIMA passou a ter 7 integrantes. Convidamos o Luiz Fiaminghi para entrar no Grupo em 1996, como rabequeiro, ao lado de “Zé” Gramani. Participou do projeto ESPIRAL DO TEMPO, desde 1993, o compositor e violeiro, Ivan Vilela, que se manteve no ANIMA até maio de 1999. O CD ESPIRAL DO TEMPO teve a contribuição da artista plástica Marlene Perlinger, que cedeu suas xilogravuras para comporem o encarte do CD. Foi agraciado com o "**PRÊMIO APCA**" (Associação Paulista de Críticos de Arte)- melhor grupo de música de câmara erudita e com o "**Prêmio Movimento de música popular brasileira**" na categoria melhor CD instrumental.

Gravado em junho de 1997 na igreja do Mosteiro de São Bento em Vinhedo, SP, em sistema de “par-espaçado”, por Plínio Hessel.

"**Prêmio MOVIMENTO**" de Música Popular Brasileira como melhor CD de música instrumental.

### **Integrantes do espetáculo e do CD ESPIRAL DO TEMPO:**

**DALGA LARRONDO**– percussão

**ISA TAUBE**– voz

**IVAN VILELA**– viola brasileira

**JOSÉ EDUARDO GRAMANI**– rabecas brasileiras e dulcimer

**LUIZ FIAMINGHI**– rabecas brasileiras

**PATRICIA GATTI**– cravo

**VALERIA BITTAR**– flautas doce

**Direção Artística**– ANIMA

**Produção Executiva**– Valeria Bittar

**Produção Fonográfica**– Valeria Bittar

**Criação e projeto gráficos**– Marcelo Taube

**Produção Gráfica**– Valeria Bittar

**Fotos**– Eduardo Mandell

**Gravado em sistema "par-espçado" por Plínio Hessel**

## PROGRAMA

1. **Deodora** – José Eduardo Gramani (1944-1998)
2. **Tartarassa** – Peire Cardenal (1180-1278)
3. **Cant´as Mangueira/Adeus Surpresa** –trad. oral bras., Bahia/ trad.oral bras., Bahia do Norte
4. **El Testament d´Amélia** – tradição oral catalã
5. **Estampie** – anôn. séc. XIV
6. **Mestre Pequeno** – tradição oral brasileira, Rio Grande do Norte
7. **Se Jamais Tour** – anôn. séc. IV
8. **Além de Olinda** – José Eduardo Gramani (1944-1998)
9. **Duas Gigas** – tradição oral escocesa
10. **Tirana da Rosa** – tradição oral brasileira, Minas Gerais
11. **A Força do Boi** – Ivan Vilela (1962-)
12. **Je Vivroie Liement** – Guillaume de Machaut (1300-1377)
13. **Beira Mar** – tradição oral brasileira, Minas Gerais

Músicas disponíveis para audição *no web* site do Grupo ANIMA: [www.animamusica.art.br](http://www.animamusica.art.br)

## **ANEXO 02–Programa espetáculo *Especiarias***

No espetáculo e no **CD ESPECIARIAS**, lançado no ano 2000, integrou o ANIMA, como violeiro, compositor e contribuindo como pesquisador da tradição oral brasileira, Paulo Freire, que permaneceu no ANIMA de 1999 até junho de 2001. O programa musical foi construído como uma homenagem ao Descobrimento do Brasil. Todos os arranjos foram elaborados pelos então integrantes do Grupo ANIMA, de maneira coletiva.

Para a apresentação do espetáculo ESPECIARIAS no Rock'n Rio 2001, contamos com a direção cênica da diretora e atriz Raquel Araújo Fuser e os figurinos foram assinados por Neide Fuser. A pesquisa de imagens para o encarte do CD ESPECIARIAS foi realizada por Valeria Bittar junto ao Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Com este CD o Grupo ANIMA recebeu o **V Prêmio CARLOS GOMES**, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, como melhor conjunto de música de câmara, no ano 2000. O espetáculo ESPECIARIAS foi apresentado em várias turnês pelos EUA, Argentina, Bolívia, Paraguai, Uruguai e Colômbia.

Gravado em fevereiro do ano 2000, no Auditório do Teatro Alfa, São Paulo, por Plínio Hessel, em sistema de microfones de *par- espaçado*.

### **Integrantes do espetáculo e do CD ESPECIARIAS**

**DALGA LARRONDO** – percussão

**ISA TAUBE** – voz

**PAULO FREIRE** – viola brasileira

**LUIZ FIAMINGHI** – rabecas brasileiras

**PATRICIA GATTI** – cravo

**VALERIA BITTAR** – flautas doce e kuluta

**Direção Artística**–Grupo ANIMA

**Produção Executiva**– Valeria Bittar

**Produção Fonográfica**– Valeria Bittar

**Criação e Projeto Gráficos**– Marcelo Taube

**Produção Gráfica**– Valeria Bittar

**Gravação** – Plínio Hessel

**Fotos**– Eduardo Mandell

## **PROGRAMA**

01. **Tupinambá** –tradição oral brasileira, Bahia
02. **Baiãozim Calungô** – Ivan Vilela (1962-)
03. **Quantas Sabedes Amar** – Martin Codas, séc. XIII
04. **Folia de Reis** – tradição oral brasileira, Minas Gerais
05. **Craião** – José Eduardo Gramani (1944-1998)
06. **Moreninha** – tradição oral brasileira
07. **Ó Mana/ La Rotta** –tradição oral brasileira/anôn. séc. XIV
08. **Canto das Fiandeiras** – tradição oral brasileira, Minas Gerais
09. **Tu Guitanas Que Adevinas** – anôn. Séc. XVI
10. **Que He o Que Vejo** – anôn. séc. XVI
11. **Gotejando** – José Eduardo Gramani (1944-1998)
12. **Lundu/ Solta o Sapo** – trad. Oral brasileira/Paulo Freire (1958-)
13. **Manuelzão** – Paulo Freire
14. **Blanca Nina** – tradição oral sefardita
15. **Saltarello/Aboio** – anôn. séc. XIV/tradição oral brasileira
16. **Ay Luna/A Lua Girou** – anôn. séc. XVI/tradição oral brasileira, Bahia

Músicas disponíveis para audição no *web site* do Grupo ANIMA: [www.animamusica.art.br](http://www.animamusica.art.br)

### **ANEXO 03–Programa espetáculo *Amares***

O espetáculo e o CD AMARES tiveram seu lançamento em 2004, danças e cantigas medievais ibéricas mescladas a fandangos, catiras, bois e cantorias oriundos das pequenas comunidades rurais brasileiras, traçando o caminho de amores que atravessaram o oceano e aqui aportaram, traduzindo-se em saudades e canções que evocam o grande caldeirão cultural que é o Brasil. A música do passado e de nossas tradições focalizadas de maneira dinâmica e aberta às intervenções do presente.

No repertório, ANIMA trouxe uma nova leitura de um dos sete poemas musicados do trovador português Martin Codax “Ondas do Mar de Vigo”; da Espanha sefardita o romance “ En La Mar hay una Torre” e a dança contida no “Manuscript du Roy”, a Estampie Ghaetta. Da tradição oral brasileira apresenta danças do litoral paulista, de Ubatuba e de Paraty, uma moda de “Xiba” e uma “Tontinha”, e da Paraíba e do Ceará uma “Marujada” e um “Cavalo Marinho”, respectivamente, além das composições de José Eduardo Gramani (1944-1998) - um dos fundadores do grupo e rabequeiro - e de Ricardo Matsuda, violeiro que integrou o Grupo ANIMA de 2000 a 2008-, dentre outras composições.

O CD AMARES obteve o patrocínio do Grupo REDE de Energia Elétrica. O espetáculo AMARES contou com a direção cênica de Lu Favoreto - Estúdio Nova Dança, São Paulo; os figurinos e o cenário foram idealizados pela atriz e diretora Cláudia Schapira e o desenho de luz foi realizado por Fábio Retti. AMARES foi apresentado no Canadá, nos EUA e na Bolívia e em turnê organizada e patrocinada pelo SESC NACIONAL, dentro da série Sonora Brasil. Nesta turnê, o ANIMA apresentou AMARES durante 70 dias em 60 Teatros de capitais, até pequenas comunidades de todo o Brasil. O repertório do CD AMARES contou com 2 composições de Ricardo Matsuda, que desde agosto de 2001 até abril de 2008 trabalhou com o ANIMA, enquanto violeiro. A direção gráfica é assinada por Valeria Bittar e a Direção Executiva, a Produção Fonográfica e a Coordenação do Projeto é de Valeria Bittar e Luiz Fiaminghi. Gravado em Maio de 2003, por André Mais, no MM Estúdio, Campinas, SP.

**Integrantes do espetáculo e do CD AMARES:**

**DALGA LARRONDO**– percussão

**ISA TAUBE**– voz

**LUIZ FIAMINGHI**– rabecas brasileiras

**PATRICIA GATTI**– cravo

**RICARDO MATSUDA**– viola brasileira e violão

**VALERIA BITTAR**–flautas doce e flauta *yãkwá*

**Direção Artística**– ANIMA

**Produção Executiva**– Valeria Bittar, Luiz Fiaminghi

**Produção Fonográfica**– Patricia Gatti

**Gravação**– André Mais/MM Estúdio, Campinas, SP

**Mixagem** – Ricardo Matsuda, André Mais

**Fotos**– Adriano Rosa, Carlino Amaral, Angélica del Neri, Luciano Ponzio

**Criação e Projeto Gráfico**– Marcelo Taube

**Ilustrações em Aquarela**– Marcelo Taube

**Produção Gráfica** – Valeria Bittar

**PROGRAMA**

01. **Tontinha** – tradição oral brasileira, Rio de Janeiro
02. **Banhão-nhão** – José Eduardo Gramani (1944-1998)
03. **En La Mar** – tradição oral sefardita
04. **Barcarola** – tradição oral brasileira, Paraíba
05. **Aleijadinho** – Ricardo Matsuda (1965-)
06. **Ondas do Mar do Vigo** – Martin Codax, séc. XIII
07. **Estampie "Ghaetta"** – anôn., séc. XIV

08. **Menina Donzela** – tradição oral brasileira, São Paulo
09. **Improviso** – Dalgalarrondo (1957-) e Valeria Bittar (1962-)
10. **Forrobodó** – Ricardo Matsuda (1965-)
11. **Carta pro Zé** – Ricardo Matsuda (1965-)
12. **Viva o Sol e Viva a Lua** – tradição oral brasileira, Paraíba

Músicas disponíveis para audição *no web* site do Grupo ANIMA: [www.animamusica.art.br](http://www.animamusica.art.br)



#### **ANEXO 04–Programa espetáculo *Espelho***

O espetáculo e o CD **ESPELHO**, lançados em 2006/2007, obtiveram o patrocínio da PETROBRAS. Os arranjos das músicas são em sua maioria de autoria coletiva, entretanto convidamos o músico Fernando Carvalhaes para nos auxiliar com a pesquisa de repertório medieval, interpretação desse repertório e elaboração de alguns arranjos. Fernando, cantor, medievalista, professor e compositor, acompanhou todo o projeto ESPELHO, participou de diversos encontros, trabalhando conosco e nos oferecendo arranjos para as músicas da Idade Média desse CD, propostas por ele, como também esteve muito presente em todas as fases de elaboração do CD.

Fernando faleceu alguns dias depois de a "master" do CD estar na fábrica, no dia 23 de agosto, na cidade de São Paulo. Não somente os integrantes do ANIMA, mas a música, em especial a música medieval, perderam seu "alter - ego", um grande exemplo e bússola, e um grande amigo de muitos anos de Valeria Bittar e Luiz Fiaminghi. O CD ESPELHO é dedicado a Fernando Carvalhaes.

O espetáculo ESPELHO contou com a direção cênica do LUME TEATRO: **Raquel ScottiHirson** e **Jesser de Souza**; os figurinos e o cenário são de autoria de **Márcio Tadeu**; o desenho de luz foi elaborado pelo **Eduardo Albergaria**, do LUME também. As fotos são de autoria de **Fernando Laszlo** e de **Gabriela Bernd** e a arte do encarte é assinada por **Mickael Jacques**, **Karla Wanderley** e **Izabella Del Castillo**. A Direção Executiva e, a Produção Fonográfica e a Coordenação do Projeto são de **LUIZ FIAMINGHI** e de **VALERIA BITTAR**. Gravado no Estúdio MM, por André Mais, em Campinas, São Paulo, no mês de julho de 2006.

### **Integrantes do espetáculo e do CDESPELHO:**

**DALGALARRONDO** – percussão

**ISA TAUBE** – voz

**LUIZ FIAMINGHI** – rabecas brasileiras

**PATRICIA GATTI** – cravo

**RICARDO MATSUDA** – viola brasileira

**VALERIA BITTAR** – flautas doce históricas e *yãkwá*

### **PROGRAMA**

1. **SANTIDADE / MUNDANO** – tradição oral brasileira, Minas Gerais
2. **BENDITO DO MENINO JESUS** – tradição oral brasileira
3. **STELLA SPLENDENS IN MONTE** – anôn., Espanha, séc. XIV
4. **DOS ESTRELLAS LE SIGUEN** – Manuel Machado, Portugal (c. 1585-1646)
5. **A CHANTAR** – Beatriz de Dia (*Comtessa de Dia*), séc. XII
6. **CALEIDOSCÓPIO**– Ricardo Matsuda (1965)
7. **ENGENHO NOVO** – tradição oral brasileira
8. **JONGO** – tradição oral brasileira
9. **SEREIA** – tradição oral brasileira, Pará
10. **BEIRA-MAR** vinheta – tradição oral brasileira, Minas Gerais
11. **LAMENTO** – Ricardo Matsuda (1965)
12. **CASINHA PEQUENINA** – tradição oral brasileira, São Paulo
13. **CHOMINCIAMENTO DI GIOIA - ABOIO** – anônimo, séc. XIV
14. **ROSA DAS ROSAS** – Dom Afonso X, o sábio, Portugal, séc. XII
15. **RORATE CAELI DESUPER** – liturgia cristã, Abadia de Silos
16. **NAS HORAS DA HORA** – tradição oral brasileira
17. **VIVA JANEIRO** – tradição oral brasileira
18. **BEIRA-MAR**– tradição oral brasileira, Minas Gerais (Faixa adicional)

Músicas disponíveis para audição no *web site* do Grupo ANIMA: [www.animamusica.art.br](http://www.animamusica.art.br)

## **ANEXO 05–Programa espetáculo *Donzela Guerreira***

O espetáculo e o CD **DONZELA GUERREIRA** trafegam entre fronteiras diversas: tradição oral brasileira/música medieval europeia; erudito/popular; contemporâneo/histórico; feminino/masculino. Através do diálogo musical entre culturas distantes no tempo e no espaço, o Grupo ANIMA constroi um roteiro dramático, baseando seu repertório em leituras inovadoras da música de Hildegard von Bingen (séc. XII), da música ancestral das mulheres indígenas, das versões iberoamericanas do romance da Donzela Guerreira, das tradições afro-brasileiras do Congado, das Caixeiras do Divino e de cantigas de amigo de trovadores portugueses. Conceitualmente coloca os atributos da **DONZELA GUERREIRA** como norteadores de seu roteiro dramaturgico-musical. O espetáculo parte do princípio de que o mito da Donzela Guerreira traça o caminho da experiência humana de conciliação e encontro entre os polos opostos, anima e animus – feminino e masculino – aparentemente irreconciliáveis. **DONZELA GUERREIRA – encontro entre anima e animus.**

O roteiro musical foi construído baseado no livro **A DONZELA GUERREIRA** – um estudo de gênero, de autoria de WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, e tanto o cenário do espetáculo, como o livro-encarte do CD, são compostos por ilustrações da **DONZELA GUERREIRA** criadas pelo artista plástico pernambucano ADÃO PINHEIRO.

### **Integrantes do Espetáculo e do CD DONZELA GUERREIRA**

**GISELA NOGUEIRA** – viola de arame

**LUIZ FIAMINGHI** – rabecas brasileiras e vielle

**MARÍLIA VARGAS** – soprano convidada

**MARLUI MIRANDA** – voz e instrumentos indígenas brasileiros

**PAULO DIAS** – percussão

**SILVIA RICARDINO** – harpa medieval

**VALERIA BITTAR** – flautas doce históricas e *yãkwá*

**direção cênica**–**Maria Thais**  
**cenário e figurino**–**Márcio Medina**  
**desenho de luz**–**Fábio Retti**  
**assistente de figurino**–**Carol Badra**

**direção artística** –Luiz Fiaminghi e Valeria Bittar  
**direção executiva**– Luiz Fiaminghi e Valeria Bittar  
**direção musical** –Grupo ANIMA:Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marília Vargas, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar  
**dramaturgia musical** –Grupo ANIMA:Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marília Vargas, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar  
**direção cênica**– Maria Thais Lima Santos  
**cenário e figurino** –Márcio Medina  
**assistente de figurino**–Carol Badra  
**desenho de luz**– Fábio Retti  
**montagem de palco e operação de luz**– Mauricio Coronado Junior  
**produção** –Luiz Fiaminghi e Valeria Bittar  
**pesquisa de repertório**–Gisela Nogueira, Luiz Fiaminghi, Marília Vargas, Marlui Miranda, Paulo Dias, Silvia Ricardino, Valeria Bittar  
**ilustrações** – Adão Pinheiro  
**fotos Grupo ANIMA** –Gabriela Bernd e Ed Viggiani  
**conceito gráfico inicial**–Karla Wanderley e Mickael Jacques  
**acompanhamento gráfico** –Valeria Bittar  
**gravação**–Carlos (KK) Akamine  
**assistentes de gravação**– Silvio Romualdo e Gustavo Breier  
**mixagem e sound design** –Carlos (KK) Akamine  
**assistência de mixagem**– Luiz Fiaminghi e Paulo Dias  
**coordenação de estúdio**– Shen Ribeiro  
**masterização**–Reference Mastering Studio – Homero Lotito

**Gravado no** Estúdio Sala Viva – Espaço Cachuera!, em São Paulo, entre os dias 11 e 17 de julho do ano de 2009

## **PROGRAMA**

### **O TEMPO MÍTICO (ANIMA)**

1. **Visão**– canto do cipó Kaxinawá – AC
2. **O Frondens Virga**– Hildegard von Bingen (1098 - 1179)
3. **Alvoradinha**– recolhido por Paulo Dias, cantado pelas Caixeiras do Divino Espírito Santo, da Casa Fanti-Ashanti, Maranhão
4. **Rosa das Rosas**– canção de louvor à Virgem, atribuída à corte de Dom Afonso X, o sábio, séc. XII
5. **Nossa Senhora da Guia**– recolhido por Paulo Dias, cantado pelas Caixeiras do Divino Espírito Santo, da Casa Fanti-Ashanti, Maranhão
6. **Ave Maria** – **TUPÃ CY** canto gregoriano – Tupã Cy – improvisação sobre Hildegard von Bingen (1098 - 1179)

### **O SANGUE FECUNDA A TERRA (ANIMUS)**

7. **Corra Sangue Pela Terra**– congada de São Sebastião – SP
8. **Romance da Donzela Guerreira**– romance – PB
9. **Arvoredos**– coco – RN
10. **Lai – Fogo**– Gautier de Coinci (1177 - 1236) – congos de São Gonçalo do Amarante – RN
11. **Ñaumu**– recolhido por Marlui Miranda, tribo Yanomami, Roraima

12. **Estampie Belicha**– dança anônima, séc. XIV, LBM add. 29987
13. **Aboio De Arribada**– aboio - RO
14. **Calanguinho** – José Eduardo Gramani (194 - 1998)
15. **Mandado de Rainha Ginga**–congos de São Gonçalo do Amarante – RN
16. **Rainha Ginga**– congos de São Gonçalo do Amarante – RN

### **A REVELAÇÃO E O ENCONTRO (ANIMUS e ANIMA)**

17. **La Guerriera**– tradição oral italiana, Jesi
18. **Donzela que vai para a Guerra**– romance – BA
19. **Eremona**– fragmentos de canto do ritual Bep, Mebengokrê – PA
20. **Mandad´ei Comigo**– cantiga d´amigo de Martin Codax, Galícia, séc. XIII

Músicas disponíveis para audição no *web site* do Grupo ANIMA: [www.animamusica.art.br](http://www.animamusica.art.br)