



ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo

Leonardo Pellegrim Sanchez

PRÁTICAS EM PESQUISA ARTÍSTICA

performance,
criação
e cultura
contemporânea



ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo

Leonardo Pellegrin Sanchez

PRÁTICAS EM PESQUISA ARTÍSTICA

performance,
criação
e cultura
contemporânea



2024
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P474

Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação
e cultura contemporânea / Organização Bibiana Bragagnolo,
Leonardo Pellegrim Sanchez. – São Paulo: Pimenta
Cultural, 2024

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-120-8

DOI 10.31560/pimentacultural/2024.11208

1. Pesquisa artística. 2. Performance. 3. Cultura
contemporânea. 4. Criação. I. Bragagnolo, Bibiana (Org.).
II. Sanchez, Leonardo Pellegrim(Org.). III. Título.

CDD: 700.1

Índice para catálogo sistemático:

I. Arte - Pesquisa

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<<https://creativecommons.org/licenses/>>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Imagens da capa	Daniel Pellegrim Sanchez
Tipografias	Acumin, Belarius
Revisão	Marcos Viola Cardoso
Organizadores	Bibiana Bragagnolo Leonardo Pellegrim Sanchez

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro

Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos

e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Bibiana Braganolo

Leonardo Pellegrin Sanchez

Prefácio12

CAPÍTULO 1

Catarina Domenici

Teorias da performance musical e decolonialidade:

implicações para a pesquisa artística no Brasil19

CAPÍTULO 2

Ciane Fernandes

Melina Scialom

Somática e prática como pesquisa:

fronteiras fluidas, afetos expandidos e arte corporalizada99

CAPÍTULO 3

Isabel Nogueira

Poéticas da encantaria nas espirais do tempo:

pesquisa artística na universidade119

CAPÍTULO 4

Michael B MacDonald

Tradução de Leonardo P. Sanchez e Bibiana Bragagnolo

Pós-realismo ou qualquer que seja a sua forma:

uma conversa sobre música, cine-etnomusicologia

e pesquisa-criação cinematográfica142

CAPÍTULO 5

Narayane Ribeiro Medeiros
Carlos Henrique Costa Ribeiro
Leonardo Vieira Feichas

A ferramenta metodológica “Ciclo Artístico Reflexivo de Dupla Checagem (CARDIC)” e a proposta de um aplicativo para pesquisa em música:

diálogos entre a pesquisa artística e a performance musical 179

CAPÍTULO 6

Daniel Wolff

A recriação do *allegretto*, op. 92, de Beethoven, como estudo de tremolo para violão solo

..... 191

CAPÍTULO 7

Felipe Batistella Álvares

O baixo elétrico na música instrumental gaúcha:

uma proposta de aproximação idiomática

com instrumentos solistas..... 207

CAPÍTULO 8

Marcus Mota

Entre treinamento e montagem:

contribuição para se compreender processos criativos

em seus parâmetros e tipologias..... 233

CAPÍTULO 9

Paulo Rios Filho

Oxóssi, para percussão e eletrônica:

compor com subtração 251

CAPÍTULO 10

Rafael Gonçalves

Estudo narrativo sobre *Blue in Green*:

experimentação de roteiros de improvisação para guitarra solo 280

CAPÍTULO 11

Ricardo Capra Pauletti

Dança das segundas:

a cinestesia na composição para violão 298

Sobre os organizadores 319

Sobre os autores e as autoras..... 320

Índice remissivo 325

PREFÁCIO

Bibiana Braganolo, UFMT

bibiana.bragagnolo@ufmt.br

Leonardo Pellegrim Sanchez, UFPE

leonardo.pellegrim@ufpe.br

O presente e-book, intitulado *Práticas em Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea*, foi viabilizado pela concessão de recursos do Programa de Apoio à Pós-graduação (PROAP) e apresenta 11 artigos que fizeram parte do I ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA ARTÍSTICA (I EPA). Esse evento foi idealizado pelo grupo de pesquisa Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea (OLPA) e realizado na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO-UFMT), com apoio da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A atividade ocorreu nos dias 26, 27 e 28 de julho de 2023, em formato híbrido, na Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT.

O I EPA teve como propósito fomentar a partilha, o debate, a reflexão e a difusão das práticas em torno da Pesquisa Artística no Brasil e na América Latina. Neste e-book são apresentados 11 capítulos que se referem aos artigos advindos das conferências e mesas redondas e de algumas comunicações orais apresentadas no evento.

A primeira parte do livro conta com os textos provenientes das conferências e mesas redondas e é composta por 5 capítulos: de Catarina Domenici; Ciane Fernandes e Melina Scialon; Isabel Nogueira; Michael B. Mac Donald; Narayane Medeiros, Carlos Henrique Ribeiro e Leonardo Feichas.

Catarina Domenici, no artigo *Teorias da performance musical e decolonialidade: implicações para a pesquisa artística no Brasil*, apresenta três teorizações sobre práticas da performance no século XIX: duas embasadas na autora Lydia Goehr e uma em Mine Dogantan-Dack, trazendo reflexões sobre elas no contexto brasileiro. No decorrer do artigo, Domenici problematiza o conflito que emerge a prática artística construída a partir de um cânone e a demanda da investigação de processos criativos na pesquisa artística. Além disso, a autora traz importantes reflexões críticas sobre as marcas da colonialidade na prática musical brasileira.

No artigo *Somática e prática como pesquisa: fronteiras fluidas, afetos expandidos e arte corporalizada*, Ciane Fernandes e Melina Scialon apresentam um texto-performance. A todo momento, o(a) leitor(a) é convidado(a) a interagir com o texto, de modo a ocupar o espaço e refletir não somente através da interpretação textual, mas também por meio da percepção de seu próprio corpo enquanto lê. As autoras fazem essa vivência para acompanhar a reflexão sobre sua concepção de Prática Artística como Pesquisa, posta a partir do diálogo com diversos autores e autoras. O artigo busca chamar a atenção para o potencial da pesquisa artística, sobretudo aquela das artes corporalizadas, como possibilidade de expansão do reconhecimento, validação e divulgação de sabedorias fundadas no apoio da coletividade afetiva, sendo capaz de criar e consolidar os meios e materialidades para uma transformação contra-colonial transversal.

Isabel Nogueira, no seu artigo *Poéticas da encantaria nas espirais do tempo: pesquisa artística na universidade*, nos brinda com uma importante reflexão sobre as possibilidades e potencialidades da pesquisa artística, como as histórias e a ancestralidade dos(as) artistas-pesquisadores(as), centradas no processo criativo e na corporeidade. A autora narra a trajetória de uma metodologia de pesquisa artística assentada na criação e na experimentação, corporificada, feminista, antirracista e correlacionada com a autocriação a partir das suas histórias pessoais, que ela batizou de “metodologia

do encantamento". Para tanto, discute as fronteiras da pesquisa artística dentro do ambiente universitário e, com base na observação de sua própria carreira, se debruça sobre o pressuposto de que a criatividade tem origem em um conhecimento localizado e corporificado. Neste sentido, esse corpo de conhecimentos compele e dá significado a todo tipo de processo de tomada de decisão na criação sonora. Assume, assim, um formato de espiral que conecta reflexão e prática em gestos de retroalimentação.

O artigo *Pós-realismo ou qualquer que seja a sua forma: uma conversa sobre música, cine-etnomusicologia e pesquisa-criação cinematográfica*, de Michael B. MacDonald, traz uma profunda reflexão sobre a interconexão entre a produção cinematográfica e a etnomusicologia por meio da pesquisa artística (ou pesquisa-criação, nas palavras do autor). Para empreender sua argumentação, MacDonald critica o paradigma da documentação e aponta possíveis caminhos para a produção de filmes etnomusicológicos pós-realistas, introduzindo os conceitos de "mundificação" e de "cineworlding", sendo este último de sua autoria. Na segunda parte do artigo, o autor estabelece um diálogo ficcional entre si mesmo e um revisor de periódico (nomeado como "revisor B"), no qual ele responde perguntas e críticas em relação à sua visão de cineworlding, usando, para isso, sua produção cinematográfica "Ark", fruto de uma pesquisa-criação em etnomusicologia.

O artigo de Narayane Medeiros, Carlos Henrique Ribeiro e Leonardo Feichas, intitulado *A ferramenta metodológica ciclo artístico-reflexivo de dupla checagem (CARD C) e a proposta de um aplicativo para pesquisa em música: diálogos entre a pesquisa artística e a performance musical*, traz os resultados preliminares de uma pesquisa de iniciação científica interinstitucional (ITA/UFAC) em andamento. A autora e os autores têm como objetivo a criação de um aplicativo móvel baseado na ferramenta metodológica intitulada "ciclo artístico-reflexivo de dupla checagem" (CARD C), concebida por Feichas (2021; 2022). Essa ferramenta, de registro de

dados, tem como finalidade a sua aplicação em pesquisas da área da performance musical e, mais especificamente, da pesquisa artística. Partindo do entendimento preliminar entre a ferramenta CARDC e a linguagem técnica dos especialistas do aplicativo, propõe-se desenvolver um aplicativo que visa facilitar a organização formal da recolha de dados na pesquisa criativa. A autora e os autores apontam o aplicativo como uma opção acessível para replicar a ferramenta metodológica CARDC no campo da pesquisa artística em diálogo com a performance.

A segunda parte deste livro traz seis capítulos decorrentes de comunicações orais apresentadas no I EPA dos seguintes autores: Daniel Wolff, Felipe Álvares, Marcus Mota, Paulo Rios, Rafael Gonçalves e Ricardo Pauletti.

No artigo *A recriação do allegretto, op. 92, de Beethoven, como estudo de tremolo para violão solo*, Daniel Wolff apresenta os resultados de pesquisa que trata da adaptação para violão do *allegretto* da Sétima Sinfonia, op. 92, de Beethoven. O autor demonstra os processos de recriação dos recursos orquestrais presentes na obra, resultando em um estudo de tremolo baseado no original de Beethoven. Ele fez uso de técnicas de supressão de trecho e substituição do contraste tímbrico dos naipes orquestrais por técnicas específicas do violão. Wolff evidencia que, ainda que tenha optado por uma recriação musical, preservou as práticas da época, mantendo-se dentro do estilo da obra original.

No artigo *O baixo elétrico na música instrumental gaúcha: uma proposta de aproximação idiomática com instrumentos solistas*, Felipe Batistella Álvares argumenta que, a partir da percepção da escassez de produção dedicada ao contrabaixo elétrico na música instrumental gaúcha (MIG), havia a necessidade de desenvolver novas práticas capazes de expandir as possibilidades do instrumento em direção a uma condição de solista. Assim, propôs o desenvolvimento de abordagens idiomáticas, a qual consiste na exploração e

adaptação de recursos técnico-expressivos de outros instrumentos, como o violão e a guitarra elétrica, no baixo elétrico. Neste sentido propõe sua pesquisa a partir de três aspectos: (1) adaptações de natureza organológica; (2) melodia com acompanhamento; e (3) adaptação de procedimentos técnicos e mecânicos de ambas as mãos. A pesquisa realizada culminou nas criações que integram o álbum *Um lugar seguro*.

No artigo intitulado *Entre treinamento e montagem: contribuição para se compreender processos criativos em seus parâmetros e tipologias*, Marcus Mota apresenta uma pesquisa em andamento, desenvolvida no Laboratório de Dramaturgia da UnB, na qual se exploram os processos criativos e artísticos sem buscar uma performance final acabada. Para tal, o autor emprega uma metodologia que consiste na aplicação de alguns fundamentos de movimentação nos integrantes do projeto, a partir dos quais se busca constituir trocas entre os participantes. Essa proposição visa a construção de um corpo comum, sem a meta de se usar tais recursos para atualizar um roteiro de ações ou um conjunto de cenas. Ao fim, a partir dos materiais estudados e desenvolvidos nos exercícios, o autor propõe a seleção e organização de sequências para aquilo que chama de “performance assistida.” Com o uso dessa metodologia e das análises e observações decorrentes, Mota objetiva discutir formas de compreender parâmetros de organização de processos criativos, indo em direção a processos criativos não finalistas e abertos.

Em *Oxóssi, para percussão e eletrônica: compor com subtração*, Paulo Rios Filho desenvolve seu texto inspirado na “teoria afro-brasileira da criatividade” de Goldman (2009) e, articulando conceitos de Deleuze, Guattari, Ingold, Costa Lima e Silvio Ferraz, faz uma importante reflexão sobre o processo composicional e performativo da obra *Oxóssi*. No artigo, o autor deixa transparecer todas as dimensões poéticas, composicionais e performativas que envolvem os mundos-pletos de sua pesquisa. Para isso, ele detalha seus processos de criação em uma proposta de escrita que busca

o entrecruzamento “entre vetores complementares de valoração: ‘rigor’ musicológico, ‘vigor’ conceitual e ‘umor’ po(i)ético.” Ao final, por meio da subtração, Rios deixa transparecer fios e traços puxados das malhas complexas e emaranhadas, para compor outros emaranhamentos. Segundo o autor, *Oxóssi* põe linhas desse lugar-criação em movimento ao chacoalhar esse campo de fluxos criativos.

Em *Estudo narrativo sobre Blue in green: experimentação de roteiros de improvisação para guitarra solo*, Rafael Gonçalves propõe uma reflexão sobre o uso dos conceitos “storytelling” e “narratividade” de Byron Almén (2008) na análise e performance musical de obras selecionadas. Por meio da observação e aplicação dos conceitos de “markedness” e “transvaluation”, o autor tem como objetivo a criação de estudos, arranjos e uma perspectiva de autodesenvolvimento de habilidades de performance e improvisação na guitarra e violão. Essa pesquisa artística culminou na elaboração de um roteiro de performance de *Blue in green*, utilizando a base teórica proposta e respondendo, assim, à questão proposta de como seria possível aplicar os conceitos estudados para a criação de um roteiro de improvisação para essa peça.

Em seu artigo *Dança das segundas: a cinestesia na composição para violão*, Ricardo Cappra Pauletti apresenta reflexões sobre como a utilização de um instrumento musical no processo de criação pode interferir na obra por meio da cinestesia. O autor narra como o estudo dos textos de John Baily (1985) culminou na compreensão e elaboração de parâmetros e bases teóricas para a composição *Dança das segundas*, mostrando, assim, como a cinestesia foi utilizada como uma espécie de ferramenta composicional para violão. Sua perspectiva central no processo criativo foi a exploração do instrumento mediante a experimentação. Neste sentido, Pauletti propôs diversas reflexões sobre o uso de uma estrutura prévia na superfície ativa do instrumento para a criação musical, na qual a experimentação, em conjunto com a percepção artística, indicou materiais potenciais para a *Dança das segundas*.

A seleção de textos exposta neste livro traz um panorama das temáticas abordadas no I Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística, o primeiro evento no país exclusivamente dedicado à área, e reflete, por meio das inquietações e caminhos apresentados, os rumos que essa área de estudo vem tomando no Brasil. Esperamos que este material possa servir de inspiração para pesquisadores, artistas e artistas-pesquisadores, auxiliando na consolidação e no aprofundamento da pesquisa artística no país.



1

Catarina Domenici

TEORIAS DA PERFORMANCE MUSICAL E DECOLONIALIDADE:

**IMPLICAÇÕES PARA A PESQUISA
ARTÍSTICA NO BRASIL**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11208.1

INTRODUÇÃO

A pesquisa artística em performance musical emerge no Brasil em um momento¹ em que nós, artistas e pesquisadores, já trazíamos em nossa formação uma prática de origem europeia consolidada ao longo de 150 anos de história, transplantada acriticamente para o nosso país. Nossas crenças, atitudes e comportamentos foram modelados a partir de conceitos e valores considerados incontestáveis, forjando assim uma disciplina que estabelece de maneira normativa o que fazemos e como fazemos.

Diferentemente da música popular, do jazz ou da improvisação livre, a performance da música de concerto nos coloca frente a questões espinhosas e inevitáveis se pretendemos conduzir pesquisa artística em performance musical. Considerando a rígida separação entre composição e performance, (i) como podemos fazer pesquisa artística em performance a partir de um contexto permeado por relações de poder, no qual obras musicais são entendidas como objetos estáveis e perenes e a performance como a reprodução desses objetos?; (ii) como abordar processos criativos em performance, os quais são por natureza corporificados, se ainda nos apegamos à ideia da negação do corpo e da presença na performance para não “comprometer” ou “corromper” a (respeitabilidade da) obra musical?; e (iii) o que significa “música séria” e o que implica essa categorização para nós, músicos brasileiros?

O primeiro passo para tentar responder a essas questões consiste em tomar consciência dos conceitos, ideologias e comportamentos que moldaram a nossa prática, posto que esses se encontram de tal forma inscritos em nossos corpos e mentes que sequer notamos a incoerência presente. De um lado, entre o enfoque

1 Segunda década do século XXI, de acordo com o levantamento realizado por Bragagnolo e Sanchez (2022).

nos processos criativos do artista e pesquisador, caracterizando um projeto de pesquisa artística; de outro, entre conceitos, referenciais teóricos e metodologias que carregam de maneira implícita a ideia de performance como reprodução² de obras musicais. Tal ontologia da performance determina a natureza das relações que o performer estabelece com o texto musical, com as tradições de performance, com o público e com o seu próprio corpo.

Portanto, as teorias da performance abordadas neste trabalho não incluem teorias analítico-interpretativas, nem teorias da psicologia da música, do esporte de alto rendimento, da ergonomia etc., posto que essas são teorias de outras áreas do conhecimento aplicadas à performance. Via de regra, nesses trabalhos há um entendimento tácito, oculto, porém operacionalmente presente, do que seja a performance, o qual determina o horizonte de possibilidades e a maneira de agir do performer. Esse entendimento emerge, por exemplo, quando se define a performance a partir de modelos lineares de comunicação, no famoso tripé “compositor-performer-público”, no qual a comunicação se dá em um único sentido, fazendo com que a preocupação do performer, ou mesmo a definição do objeto de investigação, no caso da pesquisa, seja com a fidelidade da mensagem do compositor e/ou com a melhor forma de executar essa mensagem. Neste trabalho, são consideradas teorias de performance aquelas que pensam a performance como prática portadora dos significados que foram constituídos pelos valores e ideologias do grupo social que organizou a prática moderna da performance, significados esses que são expressos nas relações que o performer estabelece com os textos, as tradições interpretativas, o público, a sociedade e o corpo.

2 O termo “reprodução” é utilizado aqui no sentido expresso por Leech-Wilkinson (2015), de uma prática atormentada por problemas de conformidade com os desejos imaginados do compositor morto e com as normas vigentes, o que faz com que o espaço para interpretação seja muito estreito. Mesmo com as mudanças de estilo nas performances (Bowen, 1993; Leech-Wilkinson, 2009) a força centrípeta da autoridade do texto e das práticas interpretativas faz com que a aprendizagem por imitação (comum a várias práticas musicais) facilmente se torne, no ensino da música de concerto, não um estágio de aprendizagem, mas o objetivo final desse processo.

Portanto, retornar a performance ao contexto sociocultural é condição essencial para que possamos compreendê-la a partir de sua própria natureza.

Para Goehr (2007), a performance é um evento eminentemente social. A natureza social da performance enquanto evento é evidente. Contudo, frequentemente nos esquecemos da natureza sociocultural da nossa prática na solidão do nosso estudo cotidiano. Ali, estamos preocupados em resolver problemas de ordem técnica e musical, nos esquecendo de que a forma como concebemos a nossa atividade, como aprendemos e nos desenvolvemos como musicistas da música de concerto consiste de uma prática musical estruturada por um determinado grupo social inserido em uma determinada cultura. Nos esquecemos disso, talvez, pela retórica da universalidade da música de concerto, ou de que essa música seja *apenas* música *em sua forma mais pura*, livre da contaminação do mundo e da sociedade, o que mascara o fato de que “essa música é a expressão de um sistema de valores culturais específico numa época específica” (Bull, 2019, p. 174). Essas noções não dizem respeito ao repertório em si, posto que são construções discursivas³ que emergiram conjuntamente ao conceito de obra musical no contexto das mudanças ocorridas ao longo do século XIX, as quais resultaram na configuração da prática moderna da música de concerto. A sistematização da nossa prática prevê de maneira normativa as ações que desempenhamos dentro de um horizonte de possibilidades limitado pela centralidade da obra musical e regido pelo princípio da fidelidade cujo objetivo é a preservação das obras em um “museu” musical (Goehr, 2007). Tal estruturação da prática prescreve comportamentos (desde a escolha do vestuário até condutas consideradas apropriadas na performance), escolhas (o repertório canônico) e atitudes (com o texto e com o corpo, onde este é concebido como um meio – e um mal – necessário para dar vida ao texto) que constituem o nosso *habitus* de cada dia.

3

Ver Daniel Chua (2006) “Absolute Music and the Construction of Meaning” e Mark Evan Bonds (2017) “Absolute Music: The History of an Idea”.

Se desejamos retirar as obras do “museu” tornando-as atuais e relevantes para a sociedade do século XXI, necessitamos olhar criticamente para nossa prática e, sobretudo, questionar os valores e ideologias da burguesia europeia do século XIX que a fundaram.

Nesse empreendimento, a pesquisa artística configura-se em um instrumento potente para articular novas práticas à novas teorias. A disposição do nosso meio em abraçar a pesquisa é positiva, mas o intento não se realiza colocando novos rótulos em práticas antigas. Talvez estejamos em uma fase de transição, em que dispomos do conhecimento e das ferramentas da musicologia sistemática, porém não sabemos como utilizá-los de maneira criativa, senão apenas para continuarmos a justificar escolhas interpretativas apegadas ao ideal de fidelidade. Quando tentamos escapar da força centrípeta da tradição, caímos em um solipsismo que devora a si mesmo. Talvez nos falte teoria, como apontou Luca Chiantore (2020, p. 76, tradução nossa),

porque toda a teoria que nos ensinaram no conservatório é uma teoria da composição. Nos faltam ferramentas de análise, porque toda a análise que temos realizado consistiu de um estudo de obras a partir da observação de partituras impressas. E nos falta uma perspectiva que nos localize no marco de uma história que contemple a interpretação como parte do nosso legado musical, porque a história da música que temos estudado desde sempre é, irremediavelmente, uma sucessão de compositores e estilos composicionais.

Além disso, identifico um outro problema para nós, artistas brasileiros: toda a teoria a que Chiantore se refere é uma teoria sobre a música europeia, construída a partir da premissa de que esta constitua uma música universal. Nesse sentido, o presente trabalho pretende contribuir modestamente para o campo da pesquisa em performance e práticas interpretativas ao apresentar uma explanação de três teorias da performance do século XIX, além de problematizar aspectos que moldaram a nossa prática no Brasil a partir de uma

perspectiva decolonial. Essa visão vem do lugar que ocupo como artista e pesquisadora em zona de fronteira, espaço do qual emerge o “pensamento fronteiro” (*border thinking*), que é tanto estruturante quanto estruturado por uma prática artística que rejeita categorias pré-estabelecidas (Anzaldúa, 1987; Mignolo, 2013).

BREVE PANORAMA DA PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL NO BRASIL

A pesquisa em práticas interpretativas ou performance no Brasil teve início nos anos oitenta com a criação dos programas de pós-graduação. Em um primeiro momento, a grande maioria dessas pesquisas consistiu em análises de obras, categoria que ainda é proeminente na produção acadêmica, conforme levantamento feito por Fausto Borém e Sonia Ray (2012). Nesse trabalho, Borém e Ray criaram uma taxonomia com base na análise dos títulos, palavras-chave e resumo para examinar as temáticas dos trabalhos. As categorias, dez ao todo, foram desenvolvidas a partir da ideia de interface entre a performance musical e outras áreas, como as ciências da saúde e a literatura, por exemplo. A análise dos trabalhos aponta tendências importantes na trajetória da pesquisa em performance no Brasil, como a manutenção da escolha de interfaces da performance com as áreas tradicionais, como educação musical, musicologia e análise, bem como o crescimento da categoria “performance musical e técnica de execução”, o que pode sugerir uma tentativa da área de buscar sua própria epistemologia.

Temos que lembrar que aproximadamente vinte anos atrás sequer podíamos falar de um conhecimento próprio da performance, e mesmo hoje encontramos diversos tipos de resistência no meio científico-acadêmico. O conhecimento musical tradicionalmente sancionado se encontrava na musicologia, na educação musical

e na teoria e análise, o que, a meu ver, explica a predileção da nossa área por essas interfaces. Contudo, as limitações desse modo de fazer pesquisa em performance foram paulatinamente sendo apontadas pelos nossos pares, como observado por Borém e Ray sobre o número elevado de trabalhos em conexão com a análise musical: “Esse número elevado esconde um dos problemas da área, pois são estudos que incluem procedimentos analíticos (especialmente de análises formais), mas que de fato não contribuem claramente para a interpretação da obra analisada” (Borém; Ray, 2012, p. 129). Mais recentemente, Bibiana Bragagnolo (2021), no artigo *Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a pesquisa artística*, problematiza o mesmo ponto, incluindo a psicologia da música às áreas tradicionalmente “emprestadas” pela performance, observando que

apesar de bastante válidos e relevantes para a área, estes tipos de pesquisa não trazem a performance enquanto criação artística para o centro das reflexões, sendo esta sempre um objeto de estudo observado por outra disciplina, o que acaba por manter uma ausência epistemológica e metodológica no que se refere à performance enquanto processo artístico e criativo, restringindo, inclusive, a possível atuação do próprio performer enquanto pesquisador artista (Bragagnolo, 2021, p. 2).

Em outro artigo, Bragagnolo e Sanchez (2022) fazem um levantamento dos trabalhos de pesquisa artística no Brasil e observam duas categorias: a primeira consiste em trabalhos teóricos, mas que não necessariamente se vinculam com propostas artísticas ou performances específicas; e a segunda engloba pesquisas de viés autoetnográfico, sendo relacionadas ao que poderia ser considerado pesquisa por meio da prática ou pesquisa baseada na prática, cuja finalidade seria produzir ou aprimorar a performance de uma determinada obra.

Ainda que haja muita confusão no cenário brasileiro sobre o que seja a pesquisa artística em performance e práticas interpretativas,

e a autoetnografia seja frequentemente utilizada de maneira indiscriminada e equivocada, percebo um progresso lento, mas constante. Afinal, equívocos e tropeços fazem parte tanto de processos artísticos quanto da construção de um campo de pesquisa. Não há como criar sem experimentar, e errar. Entretanto, o experimento e o erro foram excluídos da nossa prática; nosso pensamento crítico foi tolhido por uma disciplina calcada na obediência e na imitação; nossa criatividade, reprimida pela constante preocupação com fazer o “correto”, o “certo”. Fomos educados em um ambiente de certezas e respostas prontas. Nos acostumamos a obedecer e, por isso, sequer conseguíamos fazer perguntas para além de “a maneira como estou tocando está correta?”. Não tínhamos coragem para questionar “isto pode ser tocado diferente?”. Seríamos chamados de “ignorantes” porque julgariam que não sabemos como determinada obra deve ser tocada, como se isso fosse uma verdade escrita na pedra). Ou seríamos chamados de “criadores de caso” se quiséssemos experimentar, como se a performance pudesse ser desvinculada da experimentação. Tudo isso sem jamais nos explicarem por que tal obra se toca assim ou assado, ou por que há várias interpretações diferentes de uma mesma obra, igualmente válidas, belas e verdadeiras, ou, ainda, por que não podemos explorar novos percursos. Por isso, penso que temos que estar atentos e proceder com muito carinho na construção do campo da pesquisa artística no Brasil, pois ele é feito por nós e a intolerância ao erro é uma das coisas que nós, performers, trazemos na nossa bagagem, assim como o apego em reproduzir fórmulas seguras, “corretas”.

TEORIAS DA PERFORMANCE DO SÉCULO XIX

CONTEXTO

Em seu livro seminal, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Lydia Goehr (2007) explica como a emergência do conceito de obra musical assinala a passagem de uma *praxis* na qual composição e performance eram consideradas dois estágios de uma única atividade, para uma *praxis* em que composição e performance tornam-se atividades separadas, realizadas por sujeitos com papéis sociais distintos, hierarquicamente organizados. Essa mudança veio acompanhada de transformações nos campos filosófico e social: a emergência de um novo entendimento da música como atividade de caráter não utilitário, em contraste com períodos anteriores nos quais a música estava atrelada a funções religiosas e de entretenimento da nobreza, concatena-se com o surgimento do artista autônomo, um sujeito independente, não mais empregado da igreja ou da corte. Para clamar seu lugar no panteão das belas-artes, a música precisou demonstrar sua independência das outras artes, ao mesmo tempo que necessitou ser concebida não mais como uma atividade, mas como um conjunto de obras. A nova concepção de música como construto abstrato demandou uma nova atitude na performance, inaugurando uma relação entre a composição e a performance que permanece até os dias de hoje:

O ideal do *Werktreue* surgiu para capturar a nova relação entre obra e performance, bem como entre performer e compositor. Performances e seus performers eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao performer o cumprimento do seu

papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever comparável dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem de obras específicas, performers tinham que obedecer mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, havia uma sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura (Goehr, 2007, p. 231, tradução nossa).

Goehr esclarece que, apesar da demanda por fidelidade existir antes de 1800, é apenas no início do século XX que *Werktreue* passa a ter a força e a função de um mandamento (Goehr, 2007, xxxi).⁴

Ao longo do século XIX, a performance da música de concerto passou por um processo cujo objetivo foi forjar um tipo de performance adequado ao novo entendimento de música como arte, expresso no conceito de obra musical. No centro desse processo, estava o embate entre os ideais de visibilidade e invisibilidade na performance, tanto no sentido concreto da visibilidade ou invisibilidade do corpo do performer quanto no sentido metafórico da voz⁵ do performer.

4 Uma hipótese a ser examinada em um texto futuro é a de que *Werktreue* passou a exercer a força e a função de mandamento no momento em que a vinculação entre texto, tradição interpretativa, teorias analíticas, teorias estéticas e uma concepção dominante de performance estabelece uma circularidade que sustenta a prática da música de concerto.

5 O conceito de voz utilizado aqui refere-se à definição de Gorton e Östersjö (2016) como a manifestação das identidades artísticas dos músicos. Voz é pessoal, subjetiva e corporificada no sentido em que emerge da interação entre o instrumento, o *habitus* e o corpo.

DOIS IDEAIS RIVAIS DE PERFORMANCE NO SÉCULO XIX

Buscando compreender a lógica por trás das demandas contemporâneas do que devemos ou não ver nos performers, Goehr (1998) dedica o quarto capítulo de seu livro, *The Quest for Voice*, à comparação entre dois ideais de performance que competiram entre si ao longo do século XIX. Seu estudo é o primeiro a teorizar a prática da performance, tendo o corpo do performer como elemento central a partir do qual se articulam ideologias, afiliações estéticas, espaços de apresentação e modos de recepção e avaliação da performance. Ao descrever esses ideais, a autora nos lembra que a prática contemporânea da performance resulta da interação histórica e da sobreposição de diferentes tradições, concepções e modos de avaliação que emergem de antagonismos críticos (Goehr, 1998, p. 170). Contudo, a rivalidade entre esses ideais e modos de performance foi crucial para perfazer o que entendemos hoje como obra musical.

Para que o conceito de obra musical se tornasse real na concretude do mundo, era necessário não apenas partituras com notação completa, mas também uma prática interpretativa fundada no ideal de fidelidade às intenções do compositor, assim como uma maneira de apresentação que carregasse a noção de música como arte e os significados sociais atrelados a ela. Em outras palavras, não bastava apenas uma interpretação fiel do texto: era necessário que o ritual da performance atuasse nessas ideias no sentido performativo,⁶ por meio da conjunção entre um espaço específico para tal finalidade, um modo de apresentação da música calcado na contenção da presença e da voz do performer, e uma atitude de contemplação respeitosa e passiva do público.

6 "Performativo" é utilizado aqui no sentido de atos que produzem uma realidade, seguindo as teorias de Butler sobre a performatividade do gênero. Como exemplo do poder performativo do ritual da performance, ver a discussão apresentada por Goehr (2007, p. 264) sobre 4'33" de John Cage, onde conclui que "whatever changes have come about in our material understanding of musical sound, the formal constraints of the work-concept have ironically been maintained."

Hoje, nós podemos tocar sonatas de Beethoven na boleia de um caminhão pelas ruas de São Paulo, apresentar sinfonias em um parque e fazer concertos didáticos para crianças. Hoje, atribuímos o *status* de obra musical retroativamente à música composta com fins utilitários antes de 1800. Hoje, podemos prescindir de um ou mais elementos no ritual da performance, afinal, as obras musicais já estão constituídas como tal no nosso “museu”. Todavia, se a obra musical não necessita mais do espaço da sala sinfônica, nem do completo silêncio e da reverência do público para ser compreendida como tal, é a disciplina inscrita nos corpos e nas mentes dos performers o elemento duradouro que ainda sustenta essa prática. Esse é o maior desafio para performers se engajarem com a pesquisa artística, porque o entendimento de performance como reprodução⁷ de obras musicais é o fundamento sobre o qual se assentam a prática e a disciplina pelas quais nos tornamos performers da música de concerto. Ademais, é a pesquisa artística que poderá trazer transformações para o que Goehr denomina de *work-based practice* (Goehr, 2007, p. 261).⁸

Ao afirmar que “música significa algo não apenas porque é uma linguagem bem formada, mas porque quando seres humanos se engajam com essa linguagem expressam algo sobre si mesmos enquanto seres humanos” (Goehr, 1998, p. 1), a autora sintetiza o conflito entre a estética formalista e a antiformalista que dão suporte às concepções e aos modos de avaliação conflitantes da performance, os quais são denominadas de “performance perfeita da música” e “performance musical perfeita”. Apesar de ambas utilizarem operações de transformação, transfiguração, abstração e transcendência, derivadas de uma teoria estética que emergiu das tradições seculares e sagradas do teatro, do drama, do ritual e do espetáculo, adaptada

7 Ver nota de rodapé 3.

8 Para referências de propostas transformadoras de artistas/pesquisadores contemporâneos na tradição da música de concerto, ver Chiantore (2020) e Assis (2018).

para a nova condição da música como arte emancipada, a maneira como cada uma realiza essas operações sustenta concepções conflitantes de performance (Goehr, 1998, p.149-150). Em sua descrição, Goehr nos mostra que essas operações são realizadas em sua articulação com estéticas, espaços e atitudes distintas com o corpo.

A PERFORMANCE PERFEITA DA MÚSICA

Segundo Goehr (1998, p. 171), a performance perfeita da música (referida, doravante, como PPdM) emergiu como concepção mais intimamente identificada com a tradição sinfônica germânica, a cultura da alta burguesia e o formalismo. Alicerçada no ideal do *Werktreue*, o seu valor reside na fidelidade à obra e ao compositor, sendo a performance concebida como um meio e a obra, como um fim. A concepção platônica da obra musical a desloca para uma esfera separada do mundo, na qual existe em toda a sua completude, independente da performance. Dessa maneira, a performance é entendida como uma arte imperfeita por ser incapaz de atingir a perfeição da obra em seu estado ideal, e sua ecologia é compreendida como uma espécie de "corrupção" da obra, como ilustrado por Heinrich Schenker (2000, p. 3, tradução nossa) em seu livro *The art of performance*:⁹

Basicamente, a composição não requer uma performance para existir. [...] Uma vez que a performance ocorra, é necessário ter consciência que novos elementos são agregados à obra de arte completa: a natureza do instrumento que está sendo tocado; as propriedades do teatro, a sala, a plateia; o estado de humor do performer, técnica, *et cetera*. Se a composição precisa ser sagrada, mantida tal como era antes da performance, ela não pode ser comprometida por esses elementos (os quais, afinal de contas, são inteiramente estranhos a ela).

Goehr (1998, p. 134, grifo nosso) destaca “a tendência da estética formalista de negligenciar o papel da ação humana, negligência decorrente de uma antiga preferência do pensamento ocidental pelo ‘saber’ sobre o ‘fazer’”, complementando que o favorecimento da obra sobre a performance é calcado em um entendimento de autonomia, da música, orientado pelo conteúdo em detrimento do aspecto social.

O entendimento da música como arte puramente sonora requer a dissociação entre os aspectos visual e sonoro da performance, assim como a invisibilidade do performer. A ocultação do corpo, da presença e da voz do performer são requisitos para buscar a transparência da performance, cujo objetivo é iluminar a obra. Uma segunda demanda pela invisibilidade diz respeito à recepção, na qual somos lembrados que os sons que ouvimos são menos valiosos em relação ao significado transcendente da obra que esses sons buscam expressar. A estética da transcendência por meio do “puramente sonoro” requer que performers e instrumentos sejam ouvidos, mas não vistos, como indicadores imperfeitos, apenas na medida em que apontam para o significado transcendente. Por sua vez, o público não deve ser ouvido, mas “visto” apenas no sentido em que cada ouvinte está presente para alcançar a obra na privacidade da sua fruição contemplativa. Goehr (1998) ainda ressalta que, devido à atribuição de uma natureza divina aos compositores, estes não devem ser vistos nem ouvidos para enfatizar o mistério da ausência e do gênio.

A performance musical perfeita

Em contraposição, a *performance musical perfeita* (referida, doravante, como PMP) restaura o significado extramusical da música, não importando se é ou não a performance de uma obra. Vinculado à corrente antiformalista, esse ideal prioriza as ações envolvidas no contexto total da performance em vez de privilegiar a linguagem musical separada desse contexto. A importância dada às dimensões sociais

e culturais da performance evidencia o escopo em que circuitos comunicativos são gerados entre compositores, performers e público, sendo que o valor da performance reside nos atos criativos desses agentes, que dão significado à música a partir do seu engajamento ativo e coletivo. Portanto, o significado musical não está na obra, mas é emergente das transações humanas no momento da performance.

Nesse ideal, a performance é considerada uma atividade eminentemente social que aspira tornar o mundano não mundano por intermédio da transfiguração, despindo o ordinário de seus significados corriqueiros para imbuí-lo de qualidades simbólicas, metafóricas, míticas e extraordinárias. Alicerçada na concepção de transcendência como uma dimensão imanente ao mundo, a PMP realiza seu movimento de elevação mediante a celebração do efêmero, do humano e do engajamento ativo apoiado na inseparabilidade entre os aspectos visuais e sonoros da performance. A natureza participativa da PMP fez com que, durante o século XIX, ela fosse identificada com modos mais populares de performance, sendo associada à tradição de virtuosos e à ópera.

A citação abaixo, proveniente de um crítico francês sobre a performance de Liszt, ilustra uma operação de transfiguração, na qual o corpo do performer torna-se mais do que a carne ao ser indissociável da música que está sendo tocada e ao transformar o piano de um instrumento ordinário em uma “orquestra de mil vozes” por meio de suas ações corpóreas sobre o instrumento.

A alma de Liszt conduz suas mãos e, de fato, ele toca mais com seu coração, sua inteligência, e todo o seu ser do que com os seus dedos. Às vezes ele se inclina para trás e parece estar lendo no ar uma música que é sonhada, ou parece estar traduzindo algo que é cantado na esfera sublime das harmonias. Então ele inclina a cabeça sobre o teclado como se quisesse trazê-lo à vida; ele o agarra corporalmente, luta com ele, doma-o, abraça-o, magnetiza-o com suas mãos potentes. Então já não é mais um piano que se ouve; é uma orquestra de mil vozes (Saint-Rieul Dupouy *apud* Goehr, 1998, p. 155, tradução nossa).

Abaixo, outra citação sobre uma performance de Liszt, escrita por Robert Schumann em 1840, ilustra a dimensão social da performance e a união entre os aspectos sonoro e visual como o caminho para a experiência transcendente:

O demônio começou a flexionar os seus músculos. Ele primeiro tocou junto com [os membros da plateia], como se para senti-los, e então deu a eles um gostinho de algo mais substancial até que, com sua magia, ele prendeu a todos e pôde movê-los dessa ou aquela maneira. É improvável que algum artista, com exceção apenas de Paganini, tenha o poder de levantar e transportar uma plateia para um grau tão alto. [...] A performance de Liszt simplesmente precisa ser ouvida – e vista. Se Liszt tocasse atrás das cortinas, uma porção considerável de poesia seria perdida (Goehr, 1998, p. 154, tradução nossa).

A análise de Goehr (1998, p. 156) sobre as concepções de performance de Richard Wagner em Bayreuth aponta um aspecto interessante da busca do compositor por uma performance que evitasse o “vazio formalista” da PPdM, chegando a uma concepção de performance como o ato final constitutivo da obra, resgatando a relação fluida entre obra e performance, característica da prática pré-moderna.

Sintetizando

A diferença entre os dois ideais de performance pode ser sintetizada nesta frase de Goehr (1998, p. 164, tradução nossa):

Enquanto a performance perfeita da música alcançava seu significado transcendente negando a si mesma para iluminar a obra, a performance musical perfeita comunicava sua mensagem sublime através da afirmação da sua singularidade como um evento transfigurador, efêmero, e completamente situado sonora, visual e socialmente.

A autora aponta que o conflito entre os dois ideais de performance da música de concerto foi expresso (i) na demarcação de uma prática pré-moderna e outra moderna da performance; (ii) na tentativa de distinguir entre uma prática musical de elite e uma prática musical popular; e, paradoxalmente, (iii) na divisão entre uma tradição orquestral (comunitária) que enfatizou o individualismo na concepção e na experiência estética da performance, e uma tradição de solistas virtuosos (individual) que enfatizou a natureza e o propósito social da performance (Goehr, 1998, p. 170). Contudo, o vínculo estreito que se formou entre a PPdM, o conceito de obra musical e o estabelecimento de um repertório canônico, constituindo o que Goehr denomina de *work-based practice*, fez com que essa concepção se tornasse dominante principalmente no ensino formal de música.

Quando Goehr faz menção à sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue*, ela alerta que o ideal de fidelidade se constituiu em uma exigência por um determinado tipo de performance, posto que uma ideia particularmente autoritária da obra já estava firmemente estabelecida (Goehr, 2007, xxxi-xxxii). Contudo, a fidelidade ao texto não é suficiente para estabelecer uma ideia autoritária da obra. Para tanto foi necessário que houvesse uma prática interpretativa associada ao texto¹⁰ e que pudesse ser justificada por ele próprio. É isso que veremos a seguir.

TEORIA DO FRASEADO

No artigo *Phrasing — the very life of music: performing the music and nineteenth-century performance theory*, Mine Dogantan-Dack (2015) problematiza a concepção do texto reificado, o que Goehr chama de sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue*. Com base em

10

Chiantore (2017, p. 6) reforça essa posição ao afirmar que "consciously or unconsciously, when we think about classical music we are not thinking about a repertoire, but a *particular* repertoire played in a *particular* way".

teorias da performance do século XIX, a autora propõe que a fidelidade do performer seja, antes de tudo, para com a música. A partir das teorias de Mathis Lussy, Tobias Matthay e Stewart Macpherson, reunidas no que ela denomina de “ideologia da música por trás da partitura”, Dogantan-Dack (2015, p. 11) busca, com o conceito de fraseado, contemplar as qualidades dinâmicas da música, aquilo que a notação não é capaz de representar. Para a autora,

uma das transformações conceituais mais notáveis que ocorreram ao longo do século XIX é que os meios para atingir os requisitos fundamentais de inteligibilidade e expressão em uma performance musical convergiram no conceito e na prática do fraseado. Como conceito, o fraseado evoluiu para se referir à modelagem da frase musical e das subunidades de acordo com as suas estruturas dinâmicas internas de modo a torná-la simultaneamente inteligível e expressiva. [...] Hoje esse conceito continua ser a própria fundação da pedagogia da performance (Dogantan-Dack, 2015, p. 15, tradução nossa).

Os pilares teóricos que fundamentam a teoria do fraseado são o formalismo e as teorias da música do século XIX, que contribuíram para o entendimento da tonalidade do ponto de vista dinâmico, como as teorias de Fétis e Momigny (2015). A articulação entre esses dois pilares faz com que “tanto o compositor como o performer estejam sujeitos às leis da lógica musical na medida em que ambos experienciam as relações tonais dentro do sistema tonal ocidental necessariamente como hierárquicas e direcionais” (Fétis; Momigny, 2015, p. 21, tradução nossa). Para Dogantan-Dack (2015, p. 21), essa é a base para propor que a lealdade do performer seja com a música e que é apenas como consequência de ser fiel à música que a fidelidade ao compositor pode ser articulada. Notamos que essa articulação confirma o que Goehr aponta sobre o formalismo e seu entendimento da autonomia da música orientado pelo conteúdo em detrimento do aspecto social.

Em uma esfera apartada do social, o fator humano, representado no texto de Dogantan-Dack pelas figuras do compositor e do performer, está sujeito a uma lei superior ditada pela própria música.¹¹ Nesse movimento, é fundamental o aporte de Goehr (2007, p. 153): independente de as doutrinas sob o guarda-chuva da estética romântica serem mais ou menos “romântica”, “formalista” ou “idealista”, todas compartilhavam um argumento em comum, o qual consistiu (i) em um deslocamento transcendental do mundano e do particular para o espiritual e o universal; e (ii) em um deslocamento formalista que trouxe o significado da música do exterior para o interior desta.¹² A retirada da dimensão humana, cultural e social da música atende à reivindicação universal da música europeia, que se realiza mediante o caráter científico de suas teorias da música e da interpretação musical. Contudo, veremos justamente a importância da dimensão sociocultural na teoria do fraseado, dada a relevância dos processos de ensino, aprendizagem e modelagem para essa teoria.

Segundo Dogantan-Dack (2015, p. 11, tradução nossa), na “ideologia da música por trás da partitura”, essa é considerada “um objeto visual construído ou imaginado auditivamente como fenômeno sonoro, com detalhes expressivos adicionais que a partitura não especifica ou não pode especificar, ou seja, [a partitura seria] ‘a música’ que guia a performance”. Desse modo, “a partitura é compreendida como um guia para revelar na performance a música que o compositor criou, em vez de representar a sua obra final propriamente dita” (Dogantan-Dack 2015, p. 12, tradução nossa). Nesse sentido, seria responsabilidade do performer descobrir a música por trás das notas ou até mesmo alterar ou corrigir a notação do compositor, caso o performer considere que a representação visual não seja adequada para orientar uma performance inteligível e expressiva,

11 “[Momigny’s] theory attributes the tonal system an autonomy in that principles of movement, development and evolution of tonal forms are now seen to arise from the relationships between the tones themselves” (Dogantan-Dack, 2015, p. 19-20).

12 Para Daniel Chua (2006), a “música absoluta” é uma construção discursiva.

refletindo o significado musical que o performer acredita que o compositor intenciona (Dogantan-Dack, 2015, p. 11).

Comentando sobre a congruência entre a teoria de Momigny das atrações tonais e a estética formalista de Hanslick, Dogantan-Dack (2015, p. 21, tradução nossa) afirma que

o conceito de fraseado que surgiu como parte de uma teoria da performance durante o século XIX está intimamente relacionado com a teoria predominante da lógica musical: consequentemente, o fraseado adequado na performance é baseado na resposta do intérprete ao incitamento do material tonal ativo, em seu [do intérprete] reconhecimento das forças de atração que moldam o curso da frase.

A pergunta que deve ser respondida em seguida é de que maneira o intérprete é capaz de reconhecer e responder ao “incitamento do material tonal ativo”? Dogantan-Dack (2015, p. 21, tradução nossa) busca responder a essa pergunta recorrendo a Mathis Lussy, “um dos mais influentes teóricos da performance da segunda metade do século XIX”. A autora explica que a hipótese de Lussy, amparada pela estética formalista de Hanslick, de que há uma conexão entre as estruturas musicais e a expressividade na performance, é um marco conceitual na história da teoria da performance.¹³ Esse ponto é importante, considerando a simbiose que se estabeleceu ao longo do século XX entre tradições interpretativas e teorias analíticas. Ela aponta a contribuição da teoria de Lussy para a emergência do *performer-come-intérprete*, o qual age de acordo com a lógica musical e as leis da percepção musical (Dogantan-Dack, 2015, p. 24).

Mas de que maneira o intérprete é capaz de “agir de acordo com a lógica musical e as leis da percepção”? Fica realmente muito

13

Para se interessar em saber mais sobre a aplicação da teoria de Lussy em estudos da performance no Brasil, recomendo o artigo “Expressividade na teoria de Mathis Lussy: dinâmica e agógica em performances violonísticas” de Felipe Augusto Vieira da Silva e Rodolfo Coelho de Souza (2018).

difícil sustentar uma teoria da performance que pretende ser científica ao retirar o elemento humano das suas formulações, uma vez que, para ser realizada como tal, na performance, o elemento humano deve ser necessariamente reintegrado. A forma como isso ocorrerá é educando a percepção do intérprete para que ele consiga ouvir a música que está por trás da partitura e capacitando-o a compreender a lógica musical, a qual às vezes é revelada por performers durante a performance.¹⁴ Sendo assim, estamos falando de processos de ensino, aprendizagem e modelagem que são, por natureza, socioculturais. A reinserção ou reconsideração do “elemento humano” é problemática, uma vez que retorna a música para o âmbito social, para um grupo específico de pessoas que compartilham uma mesma prática musical. A tentativa de *des-humanizar* e *des-socializar* a música por meio de formulações teóricas que pretendem ser leis intrínsecas à música, à qual nós, humanos, estamos sujeitos, consiste em um esforço para imprimir nessas teorias um caráter científico, no sentido de ser um conhecimento que pode ser aplicado e replicado universalmente, independente do contexto sociocultural. Tal esforço revela um projeto imperialista de música.

O objetivo de Dogantan-Dack (2015, p. 10, tradução nossa) nesse artigo é oferecer um contraponto à proposição de Goehr que, na sua visão, iguala a música à obra musical e, por consequência, ao texto. Mediante um estudo aprofundado e uma argumentação sólida, a autora resgata

a existência de duas histórias separadas que se desenvolveram em paralelo durante [o século XIX]: enquanto uma dessas histórias evoluiu para, de fato, igualar a partitura à obra, [...], outra história paralela foi gerada a partir da

14

“What is most significant for nineteenth-century history of the ideology of the-music-behind-the-score is that Lussy actually assigns performers epistemological primacy through this [o exemplo discutido é a *Dança Húngara n. 6* de J. Brahms] and other similar examples: by arguing that the anacrustic nature of this phrase was revealed to him during performances by the said performers [Hans von Bülow, Anton Rubinstein, e Francis Planté], Lussy elevates them to the status of the true source of musical knowledge” (Dogantan-Dack, 2015, p. 26).

crença de que 'a música' não está estritamente na partitura, surgindo apenas no ato da performance, o que é essencial para a emergência e a comunicação de qualquer significado musical.

O ponto que Dogantan-Dack estabelece a respeito da música surgir apenas no ato da performance aponta, em um nível ontológico, para práticas pré-modernas em que a performance era considerada o último passo constitutivo da música. Contudo, a teoria do fraseado tem como um de seus pilares teóricos o formalismo, retornando assim "a música" ao "texto". Essa contradição aparente entre elementos que caracterizam os dois ideais de performance (a PMP e a PPdM), remete ao que Goehr (1998, p. 170) observa sobre a prática contemporânea da performance resultar da sobreposição de diferentes tradições, concepções e modos de avaliação que emergem de antagonismos críticos.

Dogantan-Dack (2015, p. 15, tradução nossa) afirma acertadamente que "o conceito [de fraseado] continua a ser a própria fundação da pedagogia da performance", pois tanto o conceito quanto as teorias que o fundamentam estão na base da criação de tradições interpretativas. Assim, a prática moderna da performance se sustenta a partir de uma contradição interna: ao mesmo tempo que discursos proclamam a ideologia da fidelidade ao texto e ao compositor, na prática, na maneira como aprendemos a "execução adequada" desse repertório, nós estamos sendo fiéis a uma determinada tradição de interpretação. Esse ponto já foi problematizado em meu artigo *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz*,¹⁵ no qual examino a condição do performer a partir do século XX, refém de duas autoridades: uma que detém o poder simbólico, a composição, e a outra que detém o poder de fato, as tradições interpretativas. A articulação entre o discurso de fidelidade ao texto e ao compositor e uma

15

DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 5, , p. 65-97, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/RCM/article/view/2479>. Acesso em: 23 set. 2023.

determinada tradição interpretativa serve o propósito de conferir a esta autoridade para se destacar dentre tantas interpretações possíveis do texto musical (se essa tradição for amparada por teorias analíticas, tanto melhor!). É a autoridade de uma determinada tradição interpretativa que estabelece o que entendemos como obra musical na medida e na maneira em que esta realiza os espaços abertos da notação, terminando, justamente, por fechar esses espaços: Beethoven se toca assim, Schumann se toca assado, e assim por diante.¹⁶ Dessa forma, estabelece-se uma circularidade entre partitura, tradição interpretativa e teorias analíticas. É a união eficaz entre um determinado repertório, sua tradição analítico-interpretativa e suas formas de atuar conceitos e ideologias no ritual da performance que confere perenidade às obras musicais e estabilidade à nossa prática.

A ASSIMILAÇÃO DOS IDEAIS DE PERFORMANCE NO BRASIL

(BREVE) CONTEXTO BRASILEIRO NO SÉCULO XIX

A criação de tradições interpretativas veio suprir uma necessidade surgida pelas transformações ocorridas nas formas de transmissão da música: não era suficiente apenas comprar a partitura, mas era necessário saber como tocá-la. A segunda metade do século XIX testemunhou uma explosão na pedagogia da performance com a fundação de conservatórios em vários continentes, a publicação

16

Por favor, leitor/a, não tome ao pé da letra essa afirmação retórica. Sabemos que há várias interpretações de, por exemplo, uma sonata de Beethoven. Contudo, o espaço para a diferença é muito estreito, como já observou Leech-Wilkinson (2015) — ver nota de rodapé 3. E esse espaço é mais estreito ainda na pedagogia da performance, que é regida por interpretações normativas.

de métodos e partituras e o surgimento de um grande número de professores de música.

Desnecessário dizer que o Brasil importou tudo, desde métodos e partituras, até professores de música: em 1848, foi inaugurado o Conservatório Imperial de Música no Rio de Janeiro, com o objetivo “civilizatório” de trazer para o país a “boa música” europeia e seus cânones modelares (Queiroz, 2020, p. 163). Ainda durante o Segundo Reinado, chegam ao Rio de Janeiro o pianista português Artur Napoleão e, em São Paulo, o pianista italiano Luigi Chiaffarelli,¹⁷ considerados “fundadores da virtuosidade pianística nacional” (Amato, 2008, p. 169). Para aprender a “boa música” (leia-se “música europeia”), era necessário ser instruído por um professor europeu e, para fazer uma carreira de concertista, era praticamente obrigatório ir estudar na Europa depois de um estágio inicial na terra natal. Isso foi feito, por exemplo, pelos pianistas nascidos nas Américas, o norte-americano Louis Gottschalk, a venezuelana Teresa Careño e, posteriormente, as brasileiras Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes.

Escrevendo sobre a música que se fazia no Rio de Janeiro, por ocasião de sua primeira visita à cidade em 1861, o pianista e organista alemão Hugo Bussmeyer decreta que “chamar de música é dar valor demais ao desenvolvimento desta arte entre os brasileiros; ensaio da Música seria expressão mais apropriada” (Bussmeyer *apud* Barros, 1998, p. 19). Barros comenta que “aos olhos de Bussmeyer, a música feita no Brasil nada mais era do que uma tentativa ingênua de reprodução da música europeia” (Barros, 1998, p. 22) e que o músico alemão fixou residência no Rio de Janeiro a partir de 1874, ocupando uma cadeira de professor no Conservatório de Música e o cargo de mestre da Capela Imperial (Barros, 1998, p. 22).

Na cena carioca, as sociedades musicais privadas desempenharam um papel de destaque na organização de concertos e

17

Em 1906, Chiaffarelli participou da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

na definição dos rumos da vida musical no Brasil, particularmente no período de transição do Império para a República, introduzindo obras instrumentais e sinfônicas em seus programas de concerto, bem como novas condutas para o performer e para o público (Barros, 1998, p. 28-29). Dentre as sociedades musicais, destacou-se o Club Beethoven, fundado em 1882 pelo violinista, compositor e regente Robert Kinsman Benjamin (Magaldi, 1995). Considerado o clube mais influente e exclusivo,¹⁸ cujo propósito era, de acordo com o seu estatuto, “proporcionar aos homens da nossa sociedade um ponto de encontro onde possam gozar de todas as vantagens dos mais importantes clubes europeus, e, ao mesmo tempo, oferecer aos nossos membros a música da mais alta escola, interpretada pelos melhores executantes do Rio de Janeiro” (Magaldi, 1995, p. 11, tradução nossa). O caráter elitista, machista e conservador do Club Beethoven é salientado tanto por Magaldi (1995; 2004) quanto por Barros (1998). Ambos destacam a importância do clube na promoção de concertos para a difusão de obras do repertório sinfônico e camerístico do cânone germânico, repertório que passa a substituir o repertório operístico. Magaldi (2004) comenta que

de longe, a característica mais distinta do Club Beethoven era o seu compromisso com a música erudita. Em nenhum outro lugar do Rio de Janeiro imperial, nem mesmo nos camarotes da ópera, havia um repertório específico tão intimamente vinculado à exclusividade, à superioridade, à cultura europeia e ao domínio masculino. Não havia espaço para árias populares e bailes animados, para distrações com exhibições femininas ou socialização durante as apresentações; [havia espaço] apenas para obras de Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann

18

Janaina Giroto da Silva (2007, p. 14-15) afirma que: “de todos os clubes de música e recreação que surgiram na capital do Império, o Club Beethoven foi o que obteve maior destaque, conseguiu angariar homens e recursos, abriu seu espaço ofertando a seus membros concertos quinzenais, mensais, e o grande concerto anual, e ainda almoços, exercícios de esgrima e partidas de bilhar, xadrez e *uísste*, sala de leitura com os principais jornais da Europa. [...] [O Club] Beethoven desfrutava de um prestígio singular na capital do Império e um desses elementos era a qualidade de sua orquestra”.

e Mendelssohn – obras que exigiam um alto padrão tanto dos intérpretes quanto do público, e que deveriam ser admiradas respeitosamente como arte (Magaldi, 2004, p. 75, tradução nossa).

A MUDANÇA NO GOSTO MUSICAL NA CAPITAL DO IMPÉRIO

Se as sociedades musicais, em particular o Club Beethoven, tiveram um papel importante na introdução do repertório canônico instrumental e sinfônico de origem germânica, os periódicos foram igualmente cruciais para a difusão das novas atitudes e comportamentos associados a esse repertório, que então eram esperados do público e dos artistas. Na *Revista Musical e de Bellas Artes*, cujos editores eram Artur Napoleão e Leopoldo Miguez (1879, p. 5, grifo nosso), aparece no número 19 de 10 de maio de 1879 uma matéria intitulada “A música na Alemanha”,¹⁹ que apresenta considerações sobre a performance vocal naquele país:

Não se corre o risco de ver uma cantora ou cantor cujo talento musical ou dramático nos está prendendo e enleando (*sic*) avançar de repente até a *rampa* para agradecer os *bravos* com cortejos e sorrisos que estão em inteira antithese com a situação pathetica, e destroem toda a ilusão scenica. Vantagem ainda maior da reserva observada pelo publico durante a execução, é que o cantor em vez de procurar obter violentamente os aplausos por meio de alguma nota forçada, que o ponha em evidencia, habitua-se a moderar esses excessos de mau gosto. Sem pretender produzir esses entusiasmos frenéticos com os quaes se recompensa muitas vezes o tenor da moda, já pelas suas contorções, já pela sua berraria,

19

A coluna “Música na Alemanha” consistiu da tradução para o português de textos de Émile Michel publicados na *Revue des deux mondes* (Magaldi, 2004). Entre os meses de abril e julho de 1879, a coluna publicou 13 artigos dedicados ao enaltecimento da música germânica enquanto modelo de uma cultura musical superior. A publicação original da *Revista Musical e de Bellas Artes* pode ser acessada neste link: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-musical-de-bellas-artes/146633>.

o cantor alemão aspira á satisfação mais honrosa e elevada, de exprimir em toda a sua plenitude a criação (sic) do compositor, conservando-se por assim dizer na penumbra e fazendo reverter sobre esta toda a luz!

Nesse comentário, vemos a mudança na concepção de performance, evoluindo de um evento centrado na figura do performer que joga com o seu público, para um evento centrado na obra, em que cabe ao artista colocar-se a serviço desta, deslocando-se para a penumbra a fim de iluminar a criação do compositor. Da mesma forma, cabe ao público reprimir a interação com o artista para não interferir na obra. Nos termos de Goehr (1998), percebemos a passagem da prática de uma PMP para uma PPdM.

Segundo Maria Alice Volpe (2015, p. 151),

a identidade nacional brasileira nas últimas décadas do Império e primeiras décadas da República estava impregnada da aspiração de integrar o Brasil às “nações civilizadas”. Esse intuito supunha o entrelaçamento entre o “progresso” e o “caráter nacional”, no qual a música assumia um papel substancial, articulado particularmente por meio da crítica musical em jornais, diários, magazines e revistas especializadas.

Parte desse esforço civilizatório envolveu uma mudança de gosto, passando da ópera e dos concertos de virtuosos para os repertórios sinfônico e camerístico da tradição alemã. A citação abaixo, de trechos do artigo de Cristina Magaldi (1995, p. 31, tradução nossa), situa resumidamente essa transição:

A vida musical no Rio de Janeiro no reinado de Dom Pedro II ecoava o modelo parisiense. Fascinados pelo charme da burguesia francesa e vivendo na sombra de um regime monárquico, brasileiros apreciavam a ópera e música “moderna”, tais como as fantasias dos virtuosos e peças de música de câmara destinadas à performance em pequenas salas de concerto (p. 1) [...] Apesar da preferência

do público, a prevalência da música clássica em programas de concertos acabou sendo um fato, já que os organizadores desconsideraram o gosto do público em geral em favor de uma minoria de espectadores instruídos, organizados em sociedades privadas, que pudessem desfrutar da “verdadeira arte musical”. Em 1886, o *Jornal do Commercio* noticiou que “a música clássica começa a adaptar-se ao gosto do nosso público, e não hesitamos em atribuir esta transformação do nosso gosto artístico ao muito que para tal tem feito a Sociedade de Concertos Clássicos”. Surpreendentemente, no final do século, a novidade era a música clássica; incluía não apenas obras de Haydn, Mozart e Beethoven, mas também uma ampla gama de “composições do passado”.

A citação acima ilustra eloquentemente a mudança do gosto musical na capital do Império: a menção à “verdadeira arte musical” indica a mudança global do entendimento de música, que deixa de ser vista apenas como uma atividade ou entretenimento da elite para ser considerada como arte. Na Europa, essa mudança veio acompanhada por um movimento de antagonismo entre duas concepções de performance, do qual emerge uma concepção dominante (a PPdM) associada ao novo entendimento de música expresso no conceito de obra musical. Contudo, se na Europa esse antagonismo ocorreu dentro dos espaços burgueses de apresentação da música de concerto, como teria ocorrido essa mudança no Brasil?

O *MACHETE* DE MACHADO DE ASSIS

Investigando sobre o assunto, encontrei em *O machete*, de Machado de Assis, os dois ideais de performance que Goehr teoriza sendo “performados” na sala da casa de um músico em um subúrbio carioca. A escolha do cenário do embate é em si mesma muito significativa, indicando a possibilidade de ascensão ou queda da camada social intermediária por meio da identificação com um ou outro ideal de performance e funciona como uma metáfora para a

própria condição do Brasil da segunda metade do século XIX como um país que ainda não definiu seu status no cenário global. Tal definição depende em parte do alinhamento da classe média emergente à cultura europeia na medida em que adota essa como símbolo de civilização (Magaldi, 2004).

Machado de Assis era um ávido amante da música. Foi membro do Club Beethoven e escreveu críticas e ensaios sobre música em jornais e periódicos. Sua contribuição para o desenvolvimento do gosto musical no Brasil foi apontada por Raymond Sayers (2019, p. 8)²⁰ em seu estudo sobre a música na obra de Machado de Assis, chegando a afirmar que “a leitura de suas obras pode servir muito bem para o estudo da história da música no Brasil”.

O machete foi publicado em duas partes, sob o pseudônimo *Lara*, no *Jornal das Famílias* em 1878²¹, um ano antes do trecho citado da *Revista Musical e de Bellas Artes*. O *Jornal das Famílias*, periódico direcionado ao público feminino burguês, circulou durante quinze anos (1863-1878) no Brasil, França e Portugal, autoconsagrando-se como um defensor da moral e dos bons costumes (Pinheiro, 2004). O *Jornal das Famílias* ocupa uma posição cronológica entre outros dois periódicos voltados ao público feminino burguês: o *Jornal das Senhoras*, que circulou de 1852 a 1855, e *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, que circulou de 1879 a 1904.²² Como publicações

20 No texto de apresentação da publicação brasileira do texto original de Sayers intitulado “A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis” publicado na *Revista Hispânica Moderna* em 1968, Marcelo Diego (2019, p. 5) escreve que “Sayers foi o primeiro a dar relevo ao próprio tema [a música] e abordá-lo de modo sistemático e rigoroso”.

21 As citações de “O Machete” são extraídas da publicação original no *Jornal das Famílias*. Optei pela publicação original para que o/a leitor/a possa, em consulta ao original, apreender através das iconografias a dimensão sociocultural do conto de Machado em sua relação com o público-alvo do jornal (mulheres da alta sociedade carioca). A primeira parte de “O Machete” está disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1878_00002.pdf
A segunda e última parte do conto está disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1878_00003.pdf

22 A revista era uma continuação brasileira da publicação francesa *La Saison* que circulou no Brasil de 1872 a 1878 (Crestani, 2008).

voltadas ao público feminino, esses periódicos possuíam seções sobre moda, etiqueta social, moral, educação da mulher, romances, crônicas, poesias e comentários culturais sobre apresentações musicais e teatrais. O caráter moralizante, instrutivo e pedagógico desses periódicos objetivava a educação das mulheres “de boa família” na performance social de uma identidade de classe, considerando o papel delas central na formação de seus filhos de acordo com os valores morais e padrões comportamentais considerados adequados pela burguesia (Barbosa, 2014; Crestani, 2008; 2007; 2006). Além de instruir sobre questões de moralidade, esses periódicos serviam para atualizar o seu público acerca do que estava na moda na Europa, não apenas em termos de vestuário, mas também da cultura em geral, incluindo a música.

Em *O machete*, Machado de Assis traz para o cenário brasileiro o embate europeu entre duas concepções de performances: uma fundamentada na visibilidade do corpo e associada à prática de virtuosos e à ópera, e outra fundada na invisibilidade do corpo e associada à prática da música sinfônica. Via de regra, as análises desse conto são feitas dentro da moldura de um antagonismo entre a música erudita e a música popular (Wisnik, 2004; França, 2011; Nunes, 2008; Avelar, 2011; Bender; Saraiva, 2013; Estacio, 2020). Essa moldura só pode ser estabelecida em retrospectiva à luz de outro conto de Machado de Assis (1888), *Um homem célebre*, no qual as categorias de erudito e popular são postas de maneira explícita nas menções a gêneros musicais, obras e compositores. Na narrativa de *O machete*, não há referência a compositores europeus e suas obras, a não ser para indiciar a sua ausência: “[Barbosa] não tocou nem Weber, nem Mozart”. A obra que Inácio toca no violoncelo é uma composição de sua autoria, uma elegia que escreveu em homenagem à falecida mãe. O que levou, então, Sayers (2019, p. 11) afirmar que “um (*sic*) machete se refere à música alemã”? A resposta está justamente na análise da performance de Inácio: não no que ele toca, mas como ele toca, o que ele deseja comunicar para o público e qual

a reação espera provocar. É por meio de seu antagonista, Barbosa, que a concepção da PPdM define com mais clareza a sua estética e os conceitos e ideologias que a fundamentam.

Inácio, seu violoncelo e a performance perfeita da música

Inácio é filho de um músico da Capela Imperial que o ensinou os rudimentos da música. Tornou-se um “rabequista de primeira”, atividade que garantia o seu sustento “tocando ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja”, mas foi por meio do violoncelo que pode expressar a sua alma. Este lhe fora apresentado por um músico alemão que “arreatou o público tocando violoncelo” (Assis, 1878, p. 38) e lhe deu algumas lições no instrumento. Ao ouvir o violoncelista, Inácio sentiu uma comunicação entre a alma do violoncelista e a sua. Para o violoncelo, Inácio guardava “suas aspirações mais íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo” (Assis, 1878, p. 39). Já a rabeça, “não a tocava com a alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu ofício” (Assis, 1878, p. 39). A primeira composição de Inácio para o violoncelo foi uma elegia para a falecida mãe, a qual “não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal” (Assis, 1878, p. 39). A primeira audição da peça, “um suspiro fúnebre”, ocorreu oito dias depois de casado, quando sua esposa Carlotinha ouve Inácio tocar o violoncelo pela primeira vez.

O artista travou do instrumento, empunhou o arco, e as cordas geraram ao impulso da mão inspirada. Não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer; via a imagem da mãe e embebia-se todo em um mundo de harmonias celestiais. A execução durou vinte minutos. Quando a última nota expirou nas cordas do violoncelo, o braço do artista tombou não de fadiga, mas porque todo o corpo cedia ao abalo moral que a recordação e a obra lhe produziam.

– Oh! Lindo! Lindo! exclamou Carlotinha levantando-se e indo ter com o marido. Inácio estremeceu e olhou pasmado para a mulher. Aquela exclamação de entusiasmo destoara-lhe, em primeiro lugar porque o trecho que acabava de executar não era lindo, como ela dizia, mas severo e melancólico, e depois porque, em vez de aplauso ruidoso, ele preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra – duas lágrimas que fossem – duas, mas exprimidas do coração, como as que naquele momento lhe sulcavam o rosto. (Assis, 1878, p. 40)

Na descrição acima, temos a associação entre um instrumento da tradição sinfônica europeia, mais especificamente, da tradição germânica (Inácio foi apresentado ao violoncelo por um violoncelista e professor alemão), e a descrição de uma performance na qual o músico desloca-se para fora do mundo (“embebia-se todo em um mundo de harmonias celestiais”), o que faz com que seu corpo não esteja nem visível, nem presente, no sentido em que “não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer”, estando fechado para o jogo com o outro que assiste a performance. Em vez disso, Inácio vê a imagem da mãe falecida que inspirou a peça, imagem esta que habita uma esfera apartada do mundo físico. A peça é tanto uma maneira de mantê-la viva na memória quanto uma forma de representá-la no mundo dos vivos. A performance de Inácio é uma dramatização da ausência, visto que o objeto, a obra de Inácio, que está “fora desse mundo” é o foco da sua performance, assim apontando para uma concepção platônica de música.

Esse é um elemento central da PPdM e seu repertório museológico voltado para o passado e para os compositores mortos, na qual o performer nega a sua presença, ocultando o seu corpo com o propósito de iluminar a obra, a qual habita em uma esfera apartada do mundo. A performance de Inácio é um meio, e a mensagem contida na obra, o fim. A invisibilidade do corpo está associada à intenção de comunicar o significado transcendente daquilo que está sendo tocado, cabendo à plateia (no caso, Carlotinha) alcançar esse significado mediante uma experiência privada calcada em uma escuta contemplativa.

Analisando elementos do conto e a descrição da performance de Inácio, podemos concluir que Machado de Assis tece intencionalmente uma associação entre a invisibilidade do corpo, um instrumento da tradição sinfônica germânica, uma fruição estética contemplativa e uma concepção de música como arte, sendo apartada do mundano e objetivando expressar a alma. Não é a música que Inácio toca que veio da Europa, mas uma estética musical e suas práticas socioculturais; a performance, tanto do músico quanto do público, e os conceitos, ideologias e valores que fundamentam essa performance. Esse ponto é importante, pois Machado de Assis propõe os termos para uma distinção entre erudito e popular, mas não a efetua, deixando a questão aberta na esfera da composição. Note que ambos, Inácio e Barbosa, tocam composições próprias. No caso de Barbosa, parece ser mais um arranjo, alinhando-se à prática dos pianistas, arranjadores e compositores virtuosos associados ao ideal da PMP.

Barbosa, seu cavaquinho e a performance musical perfeita

Passemos agora a Barbosa, o antagonista com quem Inácio se rivaliza na música e no amor. Barbosa é estudante de direito, assim como seu amigo Amaral, com quem Inácio encontra grande afinidade artística. Amaral é descrito por Machado de Assis como “todo arte e literatura, tinha alma cheia de música alemã e poesia romântica, e era nada menos que um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna” (Assis, 1878, p. 43). Já Barbosa é “um espírito medíocre, avesso a todas essas coisas, não menos que ao direito que aliás forcejava por meter na cabeça” (Assis, 1878, p. 43). É Amaral quem revela a Inácio que Barbosa também é músico, “mas um pouco menos sublime do que o senhor” (Assis, 1878, p. 43), e se compromete a fazê-lo tocar um dia.

Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. Ali postos os quatro numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo. Foi um sucesso, – um sucesso de outro gênero, mas perigoso, porque, tão depressa Barbosa ouviu os cumprimentos de Carlotinha e Inácio, começou segunda execução, e iria à terceira, se Amaral não intervisse, dizendo: – Agora o violoncelo. (Assis, 1878, p. 43)

A performance de Barbosa ao cavaquinho²³ não foi de uma obra de Weber ou Mozart, mas “outro gênero”, “uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião”. A demonstração de virtuosismo (“a perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno”), a visibilidade do corpo e o jogo com o público ecoam o que Schumann escreveu sobre Liszt em 1840:

O demônio começou a flexionar os seus músculos. Ele primeiro tocou com [os membros da plateia], como se para senti-los, e então deu a eles um gostinho de algo mais substancial até que, com sua magia, ele prendeu a todos

23

Instrumento associado à prática da música popular urbana que em 1878 ainda estava em seu estágio embrionário. O primeiro grupo de choro no Rio de Janeiro foi fundado por Joaquim Antônio da Silva Callado em 1870. Segundo Viana e Moura (2022, p. 83), “[Ary] Vasconcelos registra [...] que, em 1891, o choro completara 21 anos.” A menção que Machado de Assis faz à “uma cantiga do tempo e da rua” não deixa claro se Barbosa toca um choro ou outro gênero popular. No conto, ambos, Inácio e Barbosa, tocam composições próprias. Considerando que o conto foi publicado em 1878, época em que as categorias de música erudita e música popular ainda não haviam se constituído como tal na música brasileira, a associação entre Barbosa e a música popular só pode ser feita retrospectivamente.

e pôde movê-los dessa ou aquela maneira. É improvável que algum artista, com exceção apenas de Paganini, tenha o poder de levantar e transportar uma plateia para um grau tão alto. [...] A performance de Liszt simplesmente precisa ser ouvida – e vista. Se Liszt tocasse atrás das cortinas, uma porção considerável de poesia seria perdida (Goehr, 1998, p. 154, tradução nossa).

A associação entre o violoncelo e “a alma” em Inácio e a associação entre o cavaquinho e “os nervos” de Barbosa remetem ao dualismo corpo e alma de Platão. A alma é identificada com o que há de superior em nós, a razão, e o corpo com a emoção e as paixões. A relação de Inácio com a rabeca, a qual Inácio tocava com as mãos, e o violoncelo, tocado com a alma, é tratada no conto como uma distinção kantiana entre o ofício (rabeca) e a arte (violoncelo), sendo que é justamente o dinheiro ganho através do ofício que subsidia os momentos ociosos nos quais Inácio pode dedicar-se à “verdadeira arte” (atividade livre do vínculo com o capital). Nesse sentido, a rabeca e o violoncelo representam, respectivamente, a música pré-moderna (como atividade funcional) e a música moderna (atividade não utilitária). A escolha da rabeca, um instrumento introduzido no Brasil pelos colonizadores portugueses,²⁴ e do violoncelo, um instrumento que simboliza a alta cultura (a música sinfônica germânica), reforça a imagem da passagem de um Brasil do passado para um Brasil moderno, em que o repertório e a estética da música germânica representam a modernidade.²⁵

24 De acordo com Virginia Rosa, bibliotecária da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=986:rabeca

25 A cultura germânica estabeleceu seu domínio no século XIX nos campos da música, da filosofia e da literatura. Apenas um exemplo curioso da força da influência da cultura alemã nas últimas décadas do século XIX: a primeira seção do jornal *A Estação: jornal ilustrado para a família* consistia de um “jornal de modas” que traz as tendências da moda parisiense, mas que, de acordo com Crestani, seria de fato filiado à publicação alemã *Die Modenwelt* (Crestani, 2008, p.326). O caminho da moda parece repetir o caminho da música: da Alemanha para o Brasil via Paris. Deixo aqui o link para o jornal na Hemeroteca Digital Brasileira para que o/a leitor/a possa, através da iconografia, visualizar um pouco do modo de vida da elite brasileira que ajudou a construir a nossa sociedade moderna: <https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>.

Carlotinha, o terceiro vértice do triângulo e o público brasileiro

A relação de antagonismo entre dois ideais de performance não estaria completa sem o público. No conto, Carlotinha é um dos vértices de um triângulo amoroso e estético. Atua como objeto do desejo de Inácio e Barbosa nos campos amoroso e estético, como público brasileiro. Quando Machado de Assis escreve as palavras “ela preferiu o machete”, proferidas por Inácio no final do conto, o cavaquinho é Barbosa, e o ideal de performance que ele representa é a PMP. A preferência musical de Carlotinha serve como uma “lição de moral” pela qual se educa os leitores do *Jornal das Famílias* (ou seja, a elite que frequenta concertos) na atualização dos seus modos de recepção. Considerando que apenas na década seguinte, a partir de 1880, o repertório do cânone germânico, que se firmou internacionalmente como dominante na prática musical a cerca de 1870 (Weber, 1999), foi sistematicamente introduzido no Rio de Janeiro (Magaldi, 1995), revela-se o caráter educativo do conto na forma de preparar o público para entender e apreciar o repertório. Isso estabelece um circuito entre cânone, performance e recepção, que dá sustentação à prática da música de concerto.

No conto, nem Barbosa nem Inácio tocam Mozart ou Weber: o foco do conto está na performance, tanto do músico quanto do público. É a maneira de atuar conceitos, ideologias e valores que está em jogo. Assim, Machado de Assis atualiza a elite brasileira de acordo com a tendência europeia em um momento no qual o Brasil está realizando uma transição de gosto, substituindo a preferência pelo *bel canto* pela “verdadeira arte musical” (Magaldi, 1995, p. 30-31). Em outras palavras, o autor operacionaliza os modos de transmissão e recepção antes de efetivamente vinculados ao repertório, o qual, através dos discursos na crítica e na estética, necessitou de um tipo específico de performance (a PPdM) para firmar a sua superioridade.

A análise de *O machete* sugere que o conceito de obra musical é entendido como um conjunto de práticas sociais vinculado a

um repertório estabelecido por meio de um cânone, ao qual é atribuído um valor sociocultural superior em relação a outras músicas, sendo introduzido no Brasil pela performance. Afinal, o que seria de uma simples partitura, ou de qualquer música, escrita ou não, se não encontrasse no ritual da performance condutas e comportamentos que atuassem em conceitos e ideologias associados a este por uma determinada cultura? É a performance, em seu sentido musical e social, que realiza os significados culturais depositados na música e, dessa maneira, produz realidades musicais e sociais.

O OLHAR DE FORA

Antes de concluir a minha interpretação do conto *O machete*, à luz da teorização que Goehr fez das duas concepções de performance na prática da música de concerto na Europa no século XIX, apresento uma justificativa para oferecer um olhar de fora, um olhar do outro, sobre nós. O percurso que estou delineando na minha argumentação segue o caminho vivido por mim, em que algo que havia sido propositalmente encoberto na minha cultura de origem foi revelado justamente pelo olhar de outra cultura.

Sou filha de mãe branca e pai birracial.²⁶ Cresci no samba com o meu pai, que era dentista e mestre de bateria. Mamãe sempre abominou o samba e todas as manifestações da cultura afro-brasileira.

26

A utilização do termo "birracial" surgiu da busca por um termo mais "neutro", menos carregado de conotações negativas como "pardo", o qual o movimento negro brasileiro diz que "é cor de papel" sem perceber que a rejeição do termo me coloca numa situação de ter que escolher as categorias branca ou negra e que ao escolher uma das categorias, tenho que negar ou esconder a outra! Os termos "mulata" e "mestiça" são discutidos por Gadra Kilomba (2019, p. 19) e, segundo ela, "têm a função de afirmar a inferioridade de uma identidade através da condição animal". O termo birracial também é problemático pois carrega em si a noção de "raça". A busca por um termo que descreva a peculiaridade da sua condição de um "outro" em uma moldura de categorias semanticamente carregadas e mutuamente excludentes talvez seja um exercício inútil!

Lembro-me de como ela se irritava quando meu pai ouvia Os Originais do Samba, o que era proibido nas viagens de família. No carro, apenas fitas cassetes de Ray Conniff e Paul Mauriat. Em sua tentativa de me “embranquecer”, mamãe consistentemente tentava apagar todas as referências da negritude. No entanto, tinha uma música em uma fita cassete sem caixa que o meu pai colocava às vezes e que eu amava! Essa música me marcou tanto que, durante quase 50 anos, procurei por ela até encontrá-la: era *Love’s theme* de Barry White, um músico negro norte-americano.

Quando minha avó Escolástica, filha de escravos libertos, vinha nos visitar, nunca entrava na casa. Tomava sua caneca de café com leite e comia o seu pão na varanda do quintal. Olhava para mim com olhos grandes de amor e reconhecimento, até o dia em que foi desencorajada a continuar nos visitando. Lembro-me que, depois disso, acompanhei meu pai até a casa onde ela morava, em um bairro afastado em São Miguel Arcanjo, uma casa de taipa com chão de barro.

Em todos os ambientes que eu frequentava, da infância até a adolescência, eu era a única “diferente” dos brancos a minha volta. A identificação com a cultura afro-brasileira permanecia no limiar da minha consciência, como um vulto que não se pode ver nem agarrar, até a minha mudança para os Estados Unidos. Naquele país, fui imediatamente reconhecida como negra. Fui abraçada e acolhida pelos negros norte-americanos e sofri com os olhares e as perguntas enviesadas dos brancos que não entendiam como uma negra podia ter um sobrenome italiano.

Retornando dos Estados Unidos, compartilhei, em um almoço de família, a minha felicidade em finalmente ter resolvido o enigma da minha identidade, para o horror da minha mãe, de quem ouvi as seguintes palavras proferidas com indignação: “Cátia, o seu pai não é negro, ele é dentista!”

Por trás do comportamento de mamãe, estava uma ideia muito clara de respeitabilidade engendrada na vinculação entre a branquitude e a classe social, a classe média. Mas como isso foi construído?

A MÚSICA NA MOLDURA DA COLONIALIDADE

Para tentar compreender essa construção, proponho uma articulação entre teoria decolonial e *respectability politics*. A primeira, nos situa em uma estrutura assimétrica de poder na qual somos inferiorizados (Mignolo, 2013); a segunda, se refere a uma estratégia de alinhamento e assimilação dos valores morais e comportamentos da cultura dominante (Pitcan; Marwick; Boyd, 2018). Essa articulação é útil para compreendermos como a música europeia em seu conjunto de conceitos, teorias e práticas foi assimilada no Brasil.

Luis Ricardo Queiroz (2017, p. 136), pesquisador que tem investigado sistematicamente a colonialidade no ensino de música no Brasil, define o conceito:

A colonialidade [...] é construída na base cultural de uma sociedade, nas suas formas de ser, ver, perceber, fazer, valorar e pensar. Colonialidade é a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação.

Dentro dessa estrutura simbólica de poder, localiza-se a diferença colonial, espaço onde a cultura dominante atribui aos indivíduos da cultura dominada a condição de inferioridade. É nesse espaço que *humanitas* cria a categoria de *anthropos*²⁷ para distinguir-se desse “outro” (Mignolo, 2013). Para Mignolo (2013, p. 134,

27 *Humanitas* e *Anthropos* são categorias criadas por Mignolo (2013, p. 134-135) para explicar como a cultura dominante marca a dominada. Para Mignolo, “*anthropos* stands for the concept of the ‘other’ in most contemporary debates about alterity [...] it is a discursive invention [...] (created by) an imperial epistemology that invented and established such categories and rankings”.

tradução nossa), "ou ele(a) aceita a sua inferioridade ou faz um esforço para demonstrar que ele(a) é um ser humano igual àqueles que o(a) colocaram como segunda classe".

*Respectability politics*²⁸ pode nos ajudar a compreender como, dentro da estrutura da colonialidade, a cultura inferiorizada reproduz o embate entre *anthropoi* e *humanitas*, no qual aqueles que aspiram à condição de *humanitas* buscam, por meio da respeitabilidade, distinguir-se dos *anthropoi*. Esse embate é dirigido a duas plateias: à cultura inferiorizada, que é estimulada a ambicionar o status de *humanitas*, e à cultura dominante, para demonstrar mediante esse esforço que é igual àquela que a inferiorizou²⁹.

De acordo com Pitcan, Marwick e Boyd (2018), *respectability politics* tem três aspectos principais: (1) o reforço da estratificação dentro de um mesmo grupo para justapor um "nós" respeitável contra um "outro" vergonhoso; (2) a respeitabilidade apoia valores que contradizem os estereótipos da cultura dominada que foram gerados pela cultura dominante; e (3) a prática da respeitabilidade envolve um alinhamento aos indicadores de status e privilégio da cultura dominante.

Dentro da moldura da colonialidade, a elite da cultura inferiorizada utiliza as estratégias da política da respeitabilidade com o objetivo de diminuir (ou mascarar) a diferença colonial. Nesse processo, o alinhamento aos indicadores de status e privilégio da cultura dominante implica na assimilação do sistema de valores, ideologias, conceitos e representações simbólicas que são utilizadas para reproduzir a estratificação entre um "nós" e um "outro" vergonhoso

28 O termo *respectability politics* teve origem no trabalho da pesquisadora norte-americana Evelyn Higginbotham (1993) que investigou estratégias comportamentais e atitudes das mulheres afro-americanas como parte de uma política de ascensão social através da respeitabilidade no livro *Righteous Discontent: The Women's Movement in the Black Baptist Church, 1880-1920*.

29 Tenho consciência que essa articulação necessita ser mais detalhada e que merece ser feita em outro artigo. Para poder manter o foco no tópico em questão, optei por resumir essa articulação.

dentro da cultura local na tentativa de construir uma contra narrativa que refute os estereótipos da cultura dominada que foram construídos pela cultura dominante. Dessa maneira, esse processo envolve tanto a assimilação de uma cultura dominada pela cultura dominante, quanto a apropriação, em que a cultura dominada lança mão de elementos da cultura dominante para, através da ressignificação e adaptação desses elementos ao contexto sociocultural local, reproduzir a diferença internamente seguindo o sistema de valores da cultura dominante.

No recorte examinado neste texto, das teorias da performance musical do século XIX, localizamos o conto “O Machete” no conjunto dos esforços empreendidos pelos “gestores da cultura”³⁰ para a construção da imagem de um Brasil “civilizado” e “culto”, alinhado ao projeto ocidental da modernidade do qual a música participou ativamente (Magaldi, 2004; Volpe, 2015; Andrade, 2013). Contudo, como revelado pelo olhar de fora, esse esforço foi inútil, pois já estávamos marcados como *anthropoi* desde o princípio.

No contexto da música europeia no século XIX, a respeitabilidade é utilizada para distinguir entre repertórios mais “leves” e repertórios mais “sérios”, assim como seus respectivos modos de transmissão e recepção, à medida que discursos críticos e novas teorias dão suporte ao conceito de obra musical. Lydia Goehr (1998, p. 134) nos lembra que a PPdM prevaleceu nos espaços e repertórios considerados mais sérios, enquanto a PMP continua sendo associada a modos de apresentação mais populares da música de concerto.

30 Magaldi (2004) utiliza a expressão “cultural managers” seguindo o termo “cultural management” cunhado por Daryle Williams (2001). Magaldi define “gestores da cultura” como membros da elite local que detinham o poder político e/ou financeiro e estavam direta ou indiretamente envolvidos no processo decisório. Para a autora, “although only a small percentage of the city’s (Rio de Janeiro) population actually adopted European music as their own, it was exactly those sectors in charge of establishing policies and maintaining the status quo – namely, a white elite and a local bourgeoisie made up of intellectuals and politicians – who immersed themselves in the imported music and used it as a valuable tool for transmitting and enforcing specific values” (Magaldi, 2004, p. xiii).

Valendo-se dos trabalhos de Leppert (1995) e Bull (2019), veremos como os ideais de performance teorizados por Goehr saem do espaço europeu em direção ao mundo. Nesse movimento de expansão cultural, o vínculo primordial entre os dois ideais de performance e o repertório europeu que eles representam é transformado para engendrar novas associações. A PPdM, acompanhada pela noção de música como arte expressa no conceito de obra musical, passa a ser associada ao repertório eurocêntrico de maneira geral, enquanto que a PMP é associada à música das culturas colonizadas. A demanda pela visibilidade e invisibilidade do corpo continua central a essas concepções de performance, e o palco onde o antagonismo tem lugar é um contexto transcultural.

Corpo e música

A relação entre corpo e música foi exemplarmente investigada por Richard Leppert (1995) em seu livro *The sight of sound*. Por meio de análises iconográficas, Leppert desvela o processo crescente de racionalização da música de 1600 a 1900, mostrando como a música séria e o controle sobre o corpo e a performance são associados ao poder econômico, ao prestígio social, à estrutura patriarcal e colonial e ao individualismo. A música outra, significando aqui a música das classes baixas e de culturas não europeias, é frequentemente representada como falta de controle sobre a música e sobre os corpos. No capítulo em que examina a relação entre o Império Britânico e suas colônias, Leppert (1995, p. 117, tradução nossa) conclui que “o império político é espelhado pelo império da cultura: *nossa arte, nossa moral, nossa literatura, nossas leis*”.

Em seu livro *Class, control, and classical music*, Anna Bull (2019) apresenta um estudo etnográfico com orquestras e coros jovens no Reino Unido. Nesse estudo, ela traça o processo de institucionalização da música como arte na Inglaterra em seu entrelaçamento

com a importância da respeitabilidade³¹ e da moralidade na constituição da identidade burguesa no século XIX. Seu objetivo é tentar compreender os paradoxos que ela vivenciou durante sua formação como violoncelista da música de concerto. Após realizar a sua pesquisa, Bull (2019) aponta como a principal contradição o fato de que a formação na música de concerto permitiu aos jovens encontrar uma voz expressiva, um forte senso de identidade e um suporte social, mas essa tradição que propiciou esses benefícios é a mesma que mantém velhas estruturas de poder, como o eurocentrismo e as hierarquias de classe e gênero. Outro paradoxo destacado por ela diz respeito ao conflito entre a necessidade do corpo para criar a música de maneira expressiva e a demanda pelo seu controle e transcendência, a fim de que a sua presença não corrompa o espírito da música. Para a autora, a demanda paradoxal entre controle do corpo e expressão musical “produz um tipo de corpo histórica e culturalmente específico que [...] é a personificação idealizada da branquitude da classe média”, complementando que a “branquitude como controle e transcendência do corpo é codificada na estética da música clássica por meio de suas práticas” (Bull, 2019, p. 95, tradução nossa). Bull (2019) identifica na noção de “*controlled excitement*” um tipo de corporeidade que requer a manutenção total do controle técnico ao mesmo tempo em que cultiva emoções fortes, traçando sua origem na formação de uma identidade burguesa concatenada com desenvolvimento e institucionalização das práticas musicais na primeira metade do século XIX.

31 O capítulo 2 do livro de Bull (2019) é dedicado à respeitabilidade. Com base no trabalho de Skeggs (1997), Bull discute o conceito de *gendered respectability*, em que a respeitabilidade burguesa é construída a partir do comportamento das mulheres, mais especificamente sobre o controle do seu comportamento sexual, para, ao longo do livro, traçar as formas de inscrição da respeitabilidade burguesa no repertório europeu da música erudita. Em sua crítica à estética formalista de Hanslick, Leppert (1995, p. 222, tradução nossa) comenta que “no ocidente, o ódio tácito à música - notadamente de músicas não sancionadas - é o análogo sonoro e (por vezes) agente do ódio às mulheres. O objetivo desses ódios é metaforicamente silenciar ambos”. Para quem se interessar, abordo esse tema no artigo “A Performance Musical e o Gênero Feminino” (2013).

Com a utilização da análise etnográfica dos ensaios dos grupos estudados, Bull identificou estratégias utilizadas para demarcar racialmente os repertórios europeu e não europeu por meio da visibilidade e invisibilidade do corpo. Na performance do repertório europeu, identificado com a identidade branca e considerado “música séria”, o corpo necessitava ser ocultado; já na performance do repertório não europeu, o corpo era coreografado em visibilidade e movimento. A autora conclui que é dessa forma que a branquitude é inscrita de maneira encoberta em alguns repertórios e não em outros, e que o repertório marcado como branco é considerado mais “sério” e emocionalmente mais profundo. A profundidade emocional em sua relação com a música de concerto aparece com frequência nas falas dos participantes da pesquisa de Bull (2019), e, de acordo com a autora, indicam uma seriedade e importância não encontrada em músicas consideradas mais prazerosas.

O crítico musical, Andrew Clements, do jornal *The Guardian*, nos oferece um exemplo que ilustra a análise feita por Bull.³² Escrevendo sobre o concerto da Orquestra Jovem Simon Bolívar no *BBC Proms* em 2007, Clements (2007) associa a visibilidade do corpo, no que ele percebeu ser uma atitude descontraída dos músicos, à falta de qualidade musical: “*Huapango*, de José Pablo Moncayo e *Danzon n. 2* de Arturo Marquez compensaram com a cor local e a excitação rítmica o que lhes faltava em qualidade musical dando aos músicos da orquestra mais oportunidade para se divertirem.” Convido os leitores e as leitoras a assistirem ao vídeo do concerto³³ e observarem que os músicos da orquestra mantiveram a mesma atitude corporal desde a *Décima Sinfonia* de Shostakovich até a *Suíte Estância* de Alberto Ginastera, salvo ao levantarem-se de suas cadeiras no ataque da última nota de *Danzon n. 2*. O que então

32 A crítica de Andrew Clements (2007) está disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2007/aug/21/proms2007/proms>

33 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=orix8tUtD7Q>

teria levado Clements a enxergar uma atitude descontraída apenas nas duas obras menos conhecidas do programa? Em outras palavras, por que o corpo de repente se tornou visível apenas nas obras latino-americanas que não fazem parte do cânone³⁴?

As análises de Leppert (1995) e Bull (2019) mostram como a música dos povos colonizados está associada a um corpo em evidência. A crítica de Clements corrobora essa associação³⁵ e explicita a correlação entre o valor atribuído à obra musical e a personificação idealizada da branquitude e da respeitabilidade burguesa³⁶ na performance. A lógica da correlação entre corporeidade e repertório funciona, grosso modo, de maneira a utilizar a visibilidade do corpo para justificar a “falta de qualidade musical”, da mesma forma que a percepção de uma “falta de qualidade musical”, coloca necessariamente o corpo em evidência.

A hipótese de Bull (2019) de que a branquitude é codificada no repertório europeu a partir de uma estética que requer o controle e a transcendência do corpo ao mesmo tempo em que pretende expressar uma subjetividade entendida como emocionalmente profunda, e portanto mais “séria”, para ser apreciada através

34 Lembrando aqui que após esse concerto, que foi seguido por uma turnê europeia e norte-americana da orquestra, a obra *Danzon n. 2* de Arturo Marquez entrou para o repertório das orquestras jovens e profissionais do mundo todo e hoje pode ser considerada como parte do repertório canônico. Contudo, um fato curioso emerge em algumas interpretações nas quais a coreografia dos músicos parece fazer parte da interpretação da obra, como na interpretação da *NYO National Inspire Orchestra* do Reino Unido: <https://www.youtube.com/watch?v=0H96wVmJleg> ou da Metropolitan Youth Symphony Orchestra of New York: <https://www.youtube.com/watch?v=M90upPdsYCc>

35 Marcia Citron (2000, p. 168) em seu livro *Gender and the Musical Canon*, aponta a utilização de metáforas da cultura na recepção musical. Para a autora, “reception not only gives expression to cultural metaphors but also provides for their control. The power of the pen can shape mightily how these metaphors are disseminated, understood, reinforced, or modified. [...] Reception reflects and establishes the criteria by which music is judged, and as such plays an obvious role in valuation”.

36 Com base no trabalho de Skeggs (1997), Bull entende a respeitabilidade como um complexo de representações e práticas que definem modos de comportamento, linguagem e aparência considerados adequados e apropriados; esses códigos morais e sociais regulam as identidades de classe e gênero (2019, p. 36).

da experiência interior de uma escuta individual, nos coloca frente à questões difíceis considerando que essa estética ao ser assimilada pelos países colonizados passa a definir paradigmaticamente o que é música de concerto em sociedades não-brancas.

Partindo das visões de raça nos trabalhos de Paul Gilroy e W. J. T. Mitchell, Maxine Cervulle, em seu ensaio *Looking into the light: Whiteness, racism and regimes of representation*,³⁷ expõe a noção de raça como uma marca das culturas colonial e imperialista na forma de ver e perceber o mundo. Dessa forma, raça é um meio, uma lente, um repertório de filtros cognitivos e conceituais através dos quais são mediadas formas de alteridade humana (Cervulle, 2017, p. xv). No contexto brasileiro, não seria o binômio música de concerto/branquitude uma ferramenta para a elite local buscar afirmar sua “civilidade” ou sua pretensa “condição europeia”? De que maneira teria essa elite considerado corporeidades e músicas não brancas na construção de uma estética local da música de concerto? Em sua análise do artigo intitulado “O Zé Pereira” publicado anonimamente na *Revista Musical e de Bellas Artes* em 28 de fevereiro de 1879,³⁸ Cristina Magaldi (2004, p.155) observa que o autor do artigo atribui à música afro-brasileira uma posição inferior em sua hierarquia. Para o autor anônimo,

A primeira manifestação musical da criança é o ritmo. [...]

Tanto menos civilizado é um povo; tanto mais pronunciada é a forma rítmica de seus cantos. [...]

O ritmo tanto pertence ao selvagem como ao homem civilizado; a melodia é o efeito musical mais acessível e mais fácil ao ouvido humano, e é por isso que ela impressiona com preferência os povos meridionais, tão propensos a tudo que lhes dê pouco trabalho; a harmonia é a última perfeição da arte, a sua parte mais bela e mais científica

37 Ensaio introdutório do livro *White* de Richard Dyer (2017).

38 Link para o artigo disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/146633/per146633_1879_00008.pdf

e a que indica mais o estado de adiantamento da arte entre qualquer povo.

O ritmo é de todos, a melodia de muitos, a harmonia de alguns.

A semelhança do tratamento dado ao ritmo entre o autor anônimo do artigo e Eduard Hanslick (2011, p. 95, tradução de Artur Mourão) em sua obra *Do belo musical* é flagrante:

A harmonia e a melodia não existem, pois, na natureza. Só um terceiro elemento, aquele que é sustentado pelos dois primeiros, existe já antes e fora do homem: o ritmo. [...] O ritmo, o único elemento musical primigênio na natureza, é também o primeiro a despertar no homem, porque mais cedo se desenvolve na criança, no selvagem. Quando os insulares dos mares do Sul batem ritmicamente em pedaços de metal e de madeira e emitem ao mesmo tempo um grito incompreensível, eis a música *natural*, porque não é na realidade música alguma. Mas se ouvirmos cantar um camponês do Tirol, ao qual aparentemente não chegou nenhum vislumbre da arte, trata-se de música inteiramente *artificial*.

A comparação entre as duas citações evidencia como a adoção da estética germânica reproduz processos de alteridade no contexto local. Ambos infantilizam e desvalorizam a prática musical dos “selvagens” através da oposição entre natureza e cultura, ao mesmo tempo em que valorizam a música *artificial* ou científica tomada como índice de civilização dos habitantes do hemisfério Norte. Para Hanslick (2011), os selvagens somos nós, o sul global; para o autor anônimo, os selvagens são os afro-brasileiros. O julgamento que o autor brasileiro faz dos “povos meridionais, tão propensos a tudo que lhes dê pouco trabalho”, é um indício de que o autor não se considera membro dessa categoria por compartilhar dos ideais de uma cultura considerada superior. Cristina Magaldi (2004, p. 156, tradução nossa) aponta que na década de 1880, essas noções serviram aos propósitos dos gestores da cultura, propósitos que excediam uma mera

escolha estética: “para eles, a centralidade do ritmo nas práticas musicais de afro-brasileiros era um signo da diferença que deslocou estrategicamente o elemento afro-brasileiro como “não-europeu”, e, portanto, menos “civilizado”, “primitivo”, e menos digno”. Através da circulação de representações da música europeia na imprensa brasileira, incluindo aqui o conto “O Machete” de Machado de Assis publicado em 1878, podemos inferir que os discursos sobre música trazem em seu bojo um sistema de valores fundado sobre uma lógica excludente e racista que é utilizado para reproduzir hierarquias na sociedade brasileira.

Anna Bull (2019) conclui sua análise etnográfica afirmando que a questão racial na música erudita não se limita apenas à representação e ao discurso, mas que as próprias práticas requeridas para produzir a estética da música erudita codificam e reproduzem a branquitude por meio de continuidades históricas. Dessa forma, uma mudança na prática implica em uma mudança estética, no sentido em que o alargamento das fronteiras musicais implica no alargamento das fronteiras sociais.

O OLHAR PARA DENTRO

Segundo Mignolo (2013, p. 134, tradução nossa), “assimilar significa que você aceitou sua inferioridade e se resignou a jogar o jogo que não é seu, mas que lhe foi imposto”. Para a elite brasileira, a sua condição de inferioridade aos olhos da cultura dominante foi mascarada internamente ao assimilar não apenas o repertório europeu, mas os conceitos, teorias, e as ideologias que fundamentam um sistema de valores de acordo com o qual nós já havíamos sido marcados como “outro”. A estratégia da política da respeitabilidade que almeja uma plateia externa – a cultura dominante, e uma plateia interna – a cultura inferiorizada, é incapaz de alterar o status da cultura inferiorizada perante a cultura dominante. O alinhamento aos indicadores de status e privilégio da cultura dominante

e a apropriação de suas representações simbólicas apenas termina por reproduzir as mesmas hierarquias e assimetrias do sistema de valores que atribuiu o status de cultura inferior à cultura dominada. Assim como a minha negritude foi revelada no contato com outra cultura, a nossa condição de *anthropoi* é evidenciada pelo olhar de fora. Independente do esforço da minha mãe para me proteger da discriminação; independente do esforço da nossa cultura para alcançar o status de *humanitas*, continuamos a ser considerados "outro" aos olhos da cultura Ocidental.³⁹

Concluindo a análise de *O machete*, a assimilação para o Brasil dos ideais de performance da música de concerto, que se rivalizaram de forma horizontal na cena europeia no século XIX, serviu, em um primeiro momento, para atualizar os modos de transmissão e recepção da elite brasileira. Essa atualização veio acompanhada do conceito de obra musical e do ideal de performance fundado no *Werktreue* (a PPdM), carregando consigo os valores de uma ideologia dominante que foi expressa nos termos de uma superioridade

39

De acordo com Samuel P. Huntington (1996, p. 85) em seu livro *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, o mundo contemporâneo se divide em oito civilizações, sendo que o Brasil faz parte da civilização Latino-Americana. A seguinte afirmação do autor, "If the United States is de-Westernized, the West is reduced to Europe and a few lightly populated overseas European settler countries", corrobora a exclusão do Brasil do que é considerado a civilização Ocidental pela ordem dominante. Para Huntington (1996, p. 310), "Normatively, the Western universalist belief posits that people throughout the world should embrace Western values, institutions, and culture because they embody the highest, most enlightened, most liberal, most rational, most modern, and most civilized thinking of humankind. [...] The almost universal reach of European power in the late nineteenth century and the global dominance of the United States in the late twentieth century spread much of Western civilization across the world. [...] Culture, as we have argued, follows power. If non-Western societies are once again to be shaped by Western culture, it will happen only as a result of the expansion, deployment, and impact of Western power. Imperialism is the necessary logical consequence of universalism". A importância da América Latina para a preservação do mundo ocidental é ressaltada por Huntington (1996, p. 311-312), para quem "To preserve Western civilization in the face of declining Western power, it is in the interest of the United States and European countries to encourage the 'Westernization' of Latin America". Contudo, a 'ocidentalização' da América Latina parece ser uma via de mão única, em que a nossa importância estratégica para a geopolítica não garante nosso status de cidadãos do mundo ocidental, como somos lembrados com frequência, especialmente por pares do meio acadêmico dos países ocidentais.

cultural, moral e intelectual atrelados à sinonímia entre a estética da música germânica e a “verdadeira arte”.⁴⁰

Ao encenar em terras brasileiras a rivalidade entre os dois ideais de performance mediante o antagonismo atuado por Inácio e Barbosa, percebemos que Inácio torna-se *humanitas* por meio da forma como cultiva a música, ao passo que Barbosa insiste em sua condição de *anthropos*. Ao localizar esse embate na camada intermediária da população, a classe média,⁴¹ Machado de Assis escolhe um terreno de mobilidade social, no qual, através da música, pode-se realizar um movimento ascendente ao adotar os termos da superioridade cultural, moral e intelectual, ou descendente ao rejeitá-los. Contudo, esses movimentos são acompanhados pela ambiguidade machadiana no sentido em que a ascensão artística e cultural de Inácio “gera um personagem que é um dos primeiros cornos de nossa ficção urbana” (Avelar, 2011, p. 184), ao passo que o “espírito medíocre” de Barbosa conquista a esposa de Inácio e o público.

É interessante observar como Machado de Assis constrói o espaço da música de Inácio. Essa construção envolve a demarcação de um espaço interior enquanto uma música da alma que encontra na noção de profundidade emocional e em seu caráter sério um fundamento para a sua transmissão e recepção, sendo expressa no vínculo de uma “paixão silenciosa e profunda” que une Inácio ao seu violoncelo. O espaço social é circunscrito à esfera doméstica, uma música “escondida entre as quatro paredes da sala de Inácio Ramos”, pois Inácio se recusa a dar um concerto por medo de não agradar o

40 Lembrando aqui que essa articulação já havia sido feita na Europa (Goehr, 1998; 2007), mas como distinção entre gêneros do próprio repertório europeu.

41 Segundo Carvalho (2020, p. 120), os personagens machadianos que pertencem à pequena classe média carioca são aqueles que recebem o suficiente “para consumirem lazeres culturais ou de vez ou outra praticarem o cobiçado ócio”. São esses os momentos em que Machado de Assis centrava a maior parte das narrativas centradas nesses personagens, “momento em que se pode ter o luxo de não produzir capital” (Carvalho, 2020, p. 121). Esse é o caso de Inácio, que dá aulas e toca rabeca para o seu sustento, mas é a sua atividade não produtiva que ocupa o centro da narrativa.

público, dizendo que “o violoncelo está tão ligado aos sucessos mais íntimos da minha vida, que eu o considero antes como a minha arte doméstica”. A música de Inácio é a música de um mundo interior, privado, seguro dentro das fronteiras do lar da classe média, onde é protegido da temida rejeição do público que não o compreende. A articulação entre os espaços interior e exterior da música de Inácio aparece na descrição de sua felicidade: “vida de arte, paz e ventura doméstica”. Protegida das atribulações do mundo exterior, é uma música que não vê ninguém, que vê e ouve a si própria, “sendo cada nota um eco das harmonias santas e elevadas”. A delimitação desse espaço seguro por ser isolado do mundo une simbolicamente a sacralidade do lar da classe média à sacralidade da música. Para Hanslick, “a música em sua forma mais pura não poderia se envolver com as vicissitudes da vida; isso, por sua vez, permitiu que funcionasse como um refúgio de pura beleza separado do mundano” (Bonds, 2007, p. 3). As fronteiras que ao mesmo tempo guardam e isolam a música de Inácio delimitam um espaço que exclui o público e a própria esposa pela sua incapacidade de compreender e apreciar a arte do marido. A valência positiva de uma música que é arte para poucos é tratada de forma ambígua por Machado de Assis ao transformar o isolamento da música na alienação mental de Inácio no final do conto.

A paz doméstica de Inácio é perturbada por uma fresta da janela, através da qual Amaral e Barbosa ouvem o som do violoncelo. Esta é a terceira performance de Inácio no conto. A primeira, a única que é descrita em detalhes, foi da elegia que compôs para a falecida mãe. A segunda, foi uma composição dedicada à esposa, e a terceira, uma composição dedicada ao filho recém-nascido. Nesta última ocasião, além de Carlotinha, o público era composto por “algumas pessoas de amizade”. A entrada dos dois bacharéis de direito no espaço doméstico e musical de Inácio provoca a desestabilização de sua “vida de arte, paz e ventura doméstica” através de Barbosa, sendo que Amaral é apresentado como o único que compreende e valoriza a música sublime do “artista divino”. A ligação entre Inácio

e Amaral no campo estético representa um tipo de intimidade que Inácio jamais desfrutou com Carlotinha, cuja frivolidade marcada por uma vida de “festas e passatempos”, mesmo curvando-se às exigências da vida conjugal, não permitiu que tivesse a profundidade emocional para compreender e se deixar penetrar verdadeiramente pela música de Inácio. No conto, a afinidade estética entre Amaral e Inácio representa um espaço exclusivo e masculino, no qual a música para poucos requer seriedade, profundidade e transcendência, um tipo específico de compreensão profunda (*deep understanding*) da música que, na visão de Kant, é o que conecta os homens ao sublime e às leis superiores do dever moral. Para Daniel Chua, “a música sublime não era apenas masculina, mas moralmente superior” (Chua, 2006, p. 138).

A inferioridade moral de Carlotinha é expressa na trivialidade que caracteriza sua vida antes do casamento, na sua incapacidade de compreender a música do marido e, por fim, no seu comportamento sexual quando abandona o marido e o filho para fugir com Barbosa. Não é apenas “naquela outra música” que Barbosa tocava que Carlotinha “achara infinita graça e vida”, mas também na sua performance. Ao vincular o ideal de performance da PMP, cuja performance se apoia em uma corporeidade em evidência que une os aspectos sonoro e visual criando circuitos comunicativos entre o performer e público, à uma música “outra” que desperta o desejo de Carlotinha, Machado de Assis expõe o grande perigo que as categorias “mulher” e “corpo” representam para uma música instrumental que não seja ancorada na razão da alma masculina. O enlouquecimento de Inácio no final do conto funciona dessa forma como uma metáfora para a concretização dessa ameaça: a música do violoncelo perde a razão e silencia.

Em seu livro *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Daniel Chua analisa como o gênero é utilizado pelos Iluministas no discurso estético da música instrumental do final do século XVIII e antecipa o movimento realizado no século XIX em direção à música absoluta:

A divisão básica da diferença sexual que forçou a música instrumental a alterar o seu gênero baseia-se na hierarquia cartesiana de corpo e alma. Não que as mulheres tivessem corpos e os homens tivessem almas, mas que as mulheres eram controladas pelos seus corpos sensíveis e os homens pelas suas almas racionais. [...] O que era necessário era o logos racional da alma masculina para resistir ao vazio moral do corpo feminino. O som precisava de uma voz autoral para lhe conferir significado, para que o corpo seguisse a alma e a música fosse feita à imagem do homem [...]

Para elevar a música instrumental à categoria do sublime, os românticos tiveram que criar uma mudança radical no discurso estético que dispensasse o jogo da semiótica corporal. Eles redefiniram a música instrumental não apenas como masculina, mas como uma configuração inteiramente diferente de masculinidade, a qual asseguraria a superioridade das formas instrumentais como absolutas. E, claro, todas as declarações absolutas são proferidas pelo desejo de restabelecer o poder. A supremacia da música instrumental nasceu de uma crise masculina (Chua, 2006, p. 130-131, tradução nossa).

Marcia Citron tem uma visão semelhante e detalha os mecanismos de construção dessa “configuração inteiramente diferente de masculinidade”:

Embora os românticos negassem a existência de conteúdo na música que consideravam absoluta, elevaram simultaneamente o conceito de “ideia pura” e de intelectualidade (“Geistigkeit”) que consideravam o âmago de tal música. Na busca pela transcendência, a música absoluta confiou nas faculdades superiores da mente. Assim, afirmou a ideologia do dualismo mente-corpo e consequentemente a desvalorização do corpo. As conotações de corpo estão ligadas ao feminino e às associações degradantes e moralmente inferiores da sexualidade feminina. A noção de música absoluta, portanto, atuou como um meio engenhoso de elevar a noção masculina de mente e, ao mesmo tempo, suprimir o corpo, a sexualidade e o feminino (Citron, 2000, p. 142, tradução nossa).

Retomando o argumento que propus no início deste artigo sobre o poder performativo da performance, em que através de suas ações no ritual da performance performers tornam reais conceitos e ideologias, podemos analisar o conflito entre os ideais de performance pela ótica do gênero. A Performance Perfeita da Música, ao buscar a transcendência através da invisibilidade do corpo cumpre o propósito de afirmar a masculinidade das obras que performa, ao passo que a visibilidade do corpo em sua vinculação à sexualidade feminina entendida como moralmente inferior e degradante marca a Performance Musical Perfeita como a performance de um “outro” (mulheres, negros, povos originários, enfim, tudo que não pertence à categoria masculinidade branca europeia).⁴²

O embate travado em “O Machete” ocorre no campo da estética tendo por protagonistas os ideais de performance (a PPdM e a PPM) teorizados por Goehr (1998). O fato que tanto Inácio quanto Barbosa tocam criações próprias deixa em aberto suas afiliações no terreno da composição. Na Europa, os debates no campo da estética estavam intimamente atrelados à produção e difusão de obras da música erudita que encontravam sua expressão nos ideais de performance vinculados à estética formalista e anti-formalista que se rivalizavam nos salões e nas salas de concerto. Para os cariocas, o embate nas últimas duas décadas do regime monárquico se dava entre o que chamavam de “música moderna”, a música importada de Paris, e “música clássica”, o repertório germânico composto por obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann e Mendelssohn (Magaldi, 2004, p. 65). Magaldi explica que a “música clássica” começou a ser introduzida em programas de concerto apenas no final da década de 1870, período no qual “O Machete” foi publicado, em decorrência

42

Por essa razão, performers do gênero feminino são constantemente patrulhadas pela mídia e pelo público em suas escolhas de vestuário. Mulheres que vestem roupas “apelativas” são frequentemente acusadas de quererem chamar a atenção para si em detrimento da música. A percepção da falta de respeitabilidade desafia a caracterização da masculinidade na performance através da perda do controle sobre o feminino. (Ver Domenici, 2013).

da valorização da música (e da estética) germânica pelo público francês. Para Magaldi, o consumo da “música clássica” era um ato simbólico de superioridade e uma ferramenta que foi utilizada para a distinção social e cultural:

A elite carioca foi particularmente cativada pela “aura de respeitabilidade” do repertório clássico, o qual contrastava com os arranjos populares e baratos da música operística que circulavam ampla e indiscriminadamente. Mas a “mística especial” representada pelo cânone clássico alemão foi mais atraente, uma qualidade que tinha pouco a ver com a música, mas sim com as conotações da música de edificação e progresso, sofisticação e preeminência. Assim como a música em si, as conotações ligadas ao repertório foram impostas e chegaram em terceira mão ao Rio de Janeiro, vindos da Alemanha, via Paris. Tal como a elite parisiense, a elite carioca abraçou a música clássica como uma ferramenta poderosa para se distinguir dos menos abastados e aparentemente menos cultos. [...] não foi de forma alguma apenas a moda que fez a elite carioca abrir as portas de suas salas de concerto exclusivas à música clássica, e certamente não foi uma apreciação verdadeira pela música, mas a crença sincera, aprendida de segunda mão com os parisienses, que a música clássica alemã incorporava algum tipo de código elevado que só poderia ser acessível a alguns (Magaldi, 2004, p. 66-67, tradução nossa).

Nesse cenário, poderíamos supor que a batalha travada entre Inácio e Barbosa pudesse ser um embate entre a “música clássica” e a “música moderna”, afinal ambos tocam composições próprias sendo que a rivalidade se dá no campo da performance e da estética que ambos representam. No conto, a única menção a compositores germânicos ocorre para situar o/a leitor/a que a música que Barbosa toca não é “nem Weber, nem Mozart”, mas sim “uma cantiga.” E a música que Inácio toca também não é nem Weber, nem Mozart, mas uma elegia que compôs para a falecida mãe. Volto a insistir no ponto que nem Inácio, nem Barbosa tocam algo que possa ser precisamente classificado como “erudito” ou “popular” na esfera da composição.

Aliás, é importante ressaltar que Machado de Assis descreve a música de Inácio ainda não como arte, mas como intento de uma expressão íntima, pessoal que “não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal”. O fato de Machado de Assis apresentar o conflito entre os dois ideais de performance desatrelados de um repertório que possa ser identificado⁴³ sugere que não é a música em si que importa, mas sim a performance no seu sentido social em que tanto quem toca quanto quem ouve é julgado de acordo com os valores que cada ideal incorpora: a Performance Perfeita da Música (PPdM) carrega consigo um sentido simbólico enquanto índice de respeitabilidade, civilização, sofisticação e alta cultura, ao passo que a Performance Musical Perfeita (PPM) representa a vulgaridade, a falta de decoro e a baixa cultura.

Se as análises contemporâneas de “O Machete” interpretam a rivalidade de Inácio e Barbosa como uma tensão entre a música erudita e a popular (Wisnik, 2004; França, 2011; Nunes, 2008; Avelar, 2011; Bender; Saraiva, 2013; Estacio, 2020) é porque o conto expõe o sistema de valores que servirá de base para que tal distinção seja feita posteriormente. É o que Machado de Assis realiza dez anos depois no conto “Um homem célebre”.

Nesse contexto, *O machete* pode ser localizado na primeira parte de um processo em duas etapas: na primeira, expõe-se os termos que fundamentam a distinção mediante a atuação de ideologias, valores morais e culturais na performance, atrelados, no campo conceitual, à antítese entre arte e entretenimento; na segunda, conclui-se esse processo por meio da vinculação de compositores e gêneros musicais aos valores expressos nas performances.

No conto *O machete*, o autor menciona o desejo de Inácio de escrever um concerto para violoncelo e cavaquinho, o qual

43 Não podemos afirmar que as performances descritas em “O Machete” sejam propriamente performances de músicas de estilos ou gêneros diferentes, sejam estes a “música moderna” ou a “música clássica”, ou o “erudito” e o “popular”.

não se concretiza. Inácio enlouquece e o conto acaba. Seguindo a proposição de uma linha de pensamento nos contos machadianos (França, 2011),⁴⁴ o que esperar do destino de Pestana no conto *Um homem célebre*, publicado em 1888? Poderíamos imaginar que, ao perder a razão, Inácio desvencilhara-se da lógica colonial, preparando o terreno para que Pestana escrevesse o tal concerto para violoncelo e cavaquinho? A agonia de Pestana entre a polca e a música séria só é compreendida mediante os termos que foram estabelecidos como base para tal distinção em *O machete*, agora associados diretamente ao repertório europeu. Pestana não é atormentado pelo repertório em si, mas sim pela superioridade moral, cultural e intelectual que esse repertório carrega. Infelizmente, ele morre insatisfeito e ressentido com sua condição de compositor de polcas de sucesso, sem conseguir realizar o sonho “de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann” (Assis, 1888).

Quando vistos da perspectiva de duas etapas de um mesmo processo, *O machete* e *Um homem célebre* nos revelam os termos que serviram de base para a distinção entre música erudita e música popular no Brasil. O que era potência a ser realizada na esfera da composição, espaço que Machado de Assis deixa em aberto pela música de Inácio, que ainda não era considerada arte, mas sim o intento de uma expressão pessoal, e pela música de Barbosa, uma cantiga⁴⁵ do tempo e da rua, transforma-se nos alçózes de Pestana: “os velhos mestres retratados [que] o fizeram sangrar de remorsos”; e, retroativamente, no alçoz de Inácio, a música popular. Presos a essa dicotomia, não interessa se somos Inácio ou Barbosa,

44 O autor propõe que há uma “linha de pensamento” ou “coesão” nos contos de Machado de Assis “a partir da qual conhecemos as suas concepções sobre artes, psicologia, criação, amor, educação, política, verdade, etc. [...] Nos contos de Machado encontramos não somente boas histórias, mas uma obra de ideias” (França, 2011, p. 105).

45 A palavra “cantiga” aqui pode se referir à modinha ou ao lundu-canção (Ferlim, 2015), mas talvez não ao maxixe que é um gênero dançante.

ou mesmo se somos Inácio e Barbosa. No palco global da performance, nós já fomos marcados como *anthropoi*.

Assim, a ferida colonial é encenada como uma tragédia dos trópicos. Entre dois algozes, dançam com o coração sangrando, de um lado, Chico Bororó, Francisco Mignone, Nazareth, Gnatalli; de outro lado, outras/os que sentem sua criatividade restringida pelo fardo de uma categorização de música de concerto como uma música “séria”, “transcendental”, pois a ferida colonial é “uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra” (Kilomba, 2019).

A DISTÂNCIA ENTRE O BRASIL E A EUROPA

Talvez a distância entre o Brasil da primeira República e a Europa possa ser sintetizada pela distinção emblemática entre pianistas e pianeiros. A definição de “pianista” já veio pronta da Europa e indica um indivíduo educado no *métier* do manejo técnico do instrumento em perfeita harmonia com a arte da interpretação do repertório europeu. Já a palavra “pianeiro”, cuja primeira aparição se deu no período da primeira República⁴⁶ para designar não apenas pianistas que atuavam em espaços de entretenimento, mas também “maus pianistas”, “pianistas que tocavam de ouvido”, “pianistas com formação considerada insuficiente para serem denominados como tal”, “pianistas que tocavam as danças europeias do ‘jeito brasileiro’” etc., é utilizada hoje genericamente para designar “pianista da música popular” (Marconato, 2021; Rosa, 2016).

Não pretendo replicar aqui a discussão sobre a terminologia e o percurso semântico da palavra “pianeiro” desde suas primeiras acepções até os dias de hoje, tópico já abordado em trabalhos como

46

Autores divergem sobre a primeira aparição do termo. Rosa (2016) a situa em 1926, já Ribeiro e Verzoni (2017) encontraram o termo em 1904 e 1912.

os de Marconato (2021), Rosa (2016), Ribeiro e Verzoni (2017), dentre outros. O que me interessa aqui é salientar que (1) o termo “pianeiro” surgiu na esteira de um esforço empreendido pelo projeto de música nos primeiros anos da República, que visava distanciar a prática da música erudita da prática da música popular;⁴⁷ e (2) a prática pianeira dá continuidade à prática dos pianistas arranjadores e compositores virtuosos que “caiu de moda” na Europa, ou seja, perdeu prestígio, à medida que a PPdM passou a ser a prática dominante, definindo de maneira hegemônica o que é ser pianista. A interdependência entre esse ideal de performance, o conceito de obra musical e a conceituação de composição e performance como opostos binários (uma é o que a outra não é) coloca, naturalmente, a prática pianeira como antagonista da prática dominante. No entanto, não é só isso; é também, e sobretudo, por horizontalizar as danças de salão de origem europeia com a música da diáspora africana, criando assim um objeto sincrético (Wisnik, 2004), que a prática pianeira emerge como antagonista da prática dominante. Dessa forma, temos o “outro”, o *anthropoi*, marcado dentro da própria prática pianística.

A ameaça da música popular

Sobre o primeiro ponto, digamos que o assunto era bastante sério, a ponto de merecer ser abordado por Rui Barbosa em sessão do Senado Federal em 8 de novembro de 1914. Indignado com a apresentação ao violão do *Corta-jaca* de Francisca Gonzaga em uma festa diplomática no Palácio do Catete em 26 de outubro de 1914, Rui Barbosa dirige-se ao presidente da mesa no Senado Federal com as seguintes palavras:

47

Para saber mais sobre o assunto, recomendo o livro “A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil” de Clarissa Bomfim Andrade (2013) que nos mostra como o positivismo comtiano atuou como um elemento norteador das ideias de civilização e nacionalismo na formação do pensamento musical brasileiro nos primeiros anos da República.

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao *corta-jaca*? Uma das folhas de ontem estampou em *fac-sí-mile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (Verzoni, 2011, p. 165)

O foco da indignação de Rui Barbosa está na paridade do tratamento dado ao *Corta-jaca* e à música de Wagner e na vergonha que decorre dessa simetria perante dignitários estrangeiros e a elite brasileira, visto que essa simetria desacata a conformidade aos moldes coloniais de cultura. Em outras palavras, a inclusão do *Corta-jaca* no programa contraria a construção de uma contranarrativa de um Brasil “civilizado”, um Brasil *humanitas*.

Ainda dentro do primeiro ponto, quando o termo “pianeiro” surgiu na primeira República, um outro aspecto merece a nossa atenção: a diferenciação entre “pianista” e “pianeiro” que emerge de uma exclusão epistemológica. As teorias interpretativas desenvolvidas ao longo do século XIX, que fundamentam a pedagogia da performance do repertório europeu,⁴⁸ só chegaram ao Brasil de forma sistemática no século XX. Desta forma, salvo os cidadãos que tinham condições financeiras para pagar o estudo de piano na Europa ou a aulas particulares com professores com formação europeia, poucos eram os brasileiros que podiam ser denominados pianistas.

Aqueles que não tiveram a oportunidade de aprender a interpretação “correta” ou “adequada” do repertório europeu eram considerados pianeiros. Mesmo os que tiveram uma sólida formação em território brasileiro e que nutriram o sonho de se tornarem pianistas de concerto, como Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali, se ressentiram de não terem conseguido desenvolver a carreira de concertista por dificuldades financeiras (Bloes, 2006; Rosa, 2016; Verzoni, 2011).

A ameaça da “contaminação disruptiva”

Sobre o segundo ponto, Wisnik (2011) aponta que, além de fundir polcas, *habaneras*, lundus e fados com danças de origem negra, os pianeiros também convertiam formas vocais em formas tipicamente instrumentais. Esse procedimento é similar às práticas dos grandes pianistas, arranjadores e compositores europeus com *lieder* e árias de ópera, tais como Liszt e Thalberg, representantes da prática dos virtuosos associados ao ideal da PMP. Talvez a noção de pianeiro como músico de entretenimento, alguém que anima bailes, sonoriza filmes mudos, anima festas etc., dificulte o argumento que proponho da prática pianeira representar a continuidade de uma tradição europeia que perdeu seu prestígio. Ou talvez o tratamento genérico dado aos pianeiros, reunindo praticantes muito díspares em atuações, propostas, formações, estéticas etc. em uma mesma categoria seja a causa da dificuldade. Esse ponto é levantado por Marcelo Verzoni em seu excelente artigo sobre as diferenças entre Ernesto Nazareth e Francisca Gonzaga. Verzoni (2011, p. 155) diz que

o artigo foi desenvolvido a partir da constatação de ambos serem tratados da mesma maneira por diversos autores de *Histórias da música no Brasil*. Esta postura, reducionista e simplificadora, pode ser explicada por serem estes autores, majoritariamente, pessoas ligadas ao mundo da música de concerto e por não terem se aprofundado no exame das produções destes artistas mais populares.

A dificuldade emerge da estruturação do nosso pensamento sobre a nossa música, estruturação esta realizada dentro da moldura da colonialidade, que naturalizou a verticalidade nas relações étnicas, sociais e, conseqüentemente, musicais. É a elite de uma sociedade com passado escravocrata e embebida dos ideais positivistas que delimita os contornos desses territórios; não apenas em termos musicais, mas também sociais, econômicos e étnicos. Essa elite tem seus interesses marcados pela persistência de sua condição europeia (Rolnik, 1998). Nesse contexto, a produção dos pianistas, compositores, brasileiros é marginalizada do repertório de concerto pela sua “contaminação disruptiva” (Rolnik, 1998, p. 129).⁴⁹ Essa contaminação se refere à música da diáspora africana, tratada em plano horizontal à música europeia realizada pelos pianeiros sem o artifício da “folclorização” que assegura o distanciamento da chamada música popular.

A linhagem dos pianeiros brasileiros produziu, e ainda produz, um repertório inédito, cuja tradição interpretativa segue marginalizada em nossos cursos de bacharelado em Piano. Note que eu não referi à marginalização do repertório em si, mas sim à maneira de interpretar esse repertório. Mesmo que o meio acadêmico contemporâneo seja menos refratário do que no século passado, permitindo ocasionalmente o estudo desse repertório pelos alunos, as tradições interpretativas associadas a ele permanecem limitadas à disciplina da música popular, reféns de uma organização curricular que traz a marca da colonialidade.

Música e a violência da colonialidade

A violência da colonialidade marcou a trajetória de Ernesto Nazareth. Verzoni (2011) relata que Nazareth ainda não tinha completado

49 Rolnik (1998, p. 129-130) observa que a utilização da música popular como folclore é o que impede essa contaminação disruptiva, e que “a única relação possível [com a música popular] é enquanto patrocinador paternalista, figura que encobre o fechamento defensivo e permite livrar-se da má-consciência”.

17 anos quando se apresentou como recitalista no Club Mozart. Devido ao sucesso do recital, seus tios decidiram mandá-lo estudar na Europa, o que não aconteceu por falta de recursos. Entre os 21 e 23 anos de idade, Nazareth interrompeu sua atividade como compositor para estudar “a música séria dos recitais”, acalentando o sonho de uma carreira de virtuose. Diante da impossibilidade de realizar esse sonho pela falta de recursos, “Nazareth carregaria pelo resto da vida certo complexo por não poder, como alguns dos seus contemporâneos, gozar de uma formação na Europa” (Verzoni, 2011, p. 162). Vislumbrando ser reconhecido como compositor erudito, ele compôs em 1920 o seu *opus 1*, uma peça de concerto intitulada *Noturno*,⁵⁰ após ter mais de 120 obras publicadas. Não é à toa que costumamos enxergar retroativamente o Ernesto Nazareth no Pestana de Machado de Assis: a mesma angústia, o mesmo tormento, a mesma frustração, o mesmo anseio para ser reconhecido como *humanitas*.

Em depoimento ao biógrafo Luiz Antonio de Almeida, a pianista Maria Alice Saraiva conta que, durante um recital de Guiomar Novaes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1930, Nazareth

foi acometido por uma crise de choro que, não conseguindo controlar, viu-se obrigado a sair do Municipal para evitar ainda mais constrangimentos. Ao deixar o teatro, pegou o primeiro bonde que viu pela frente; nele ficando durante horas, de uma estação final a outra. Quando chegou em casa, muito além do horário previsto, o maestro encontrou seus familiares bastante preocupados, e ainda mais ficaram ao vê-lo com a fisionomia transtornada, olhos inchados de tanto chorar e repetindo sem parar as seguintes palavras:

– Por que eu não sou uma Guiomar Novaes?... – Por que eu não fui estudar na Europa?... – Se eu tivesse ido, eu seria uma Guiomar Novaes!... (Nazareth, 2008)

50

Esta obra só foi publicada em 2008 pelo portal Musica Brasilis, de acordo com informação disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/215>.

Verzoni (2011, p. 165) aponta que o compositor “sempre tratou suas obras como legítimas peças para piano. Embora utilizasse de gêneros inspirados originalmente em danças, não gostava de tocar para pares dançantes. Queria que a sua música fosse atentamente escutada, atitude mais característica de compositores que se dedicam à música de concerto”. Bloes (2006, p. 77) comenta sobre a ambivalência com que Nazareth era visto na cena musical brasileira: “para considerá-lo um erudito, ele era popular demais, e para classificá-lo como popular, os aspectos refinados e de acabamentos técnicos impedem essa classificação”.⁵¹

A classificação de Ernesto Nazareth como pianista, que automaticamente classifica a sua produção como música de entretenimento e não como arte, foi uma estratégia velha dos “gestores da cultura”⁵² para reprimir um possível caminho de desenvolvimento da música brasileira de concerto. Essa classificação ilustra como um homem branco no Brasil da primeira República não consegue estabelecer sua identidade como pianista da música de concerto por não ter tido a oportunidade de estudar na Europa, por atuar profissionalmente em locais onde a música tem um caráter funcional, não sendo considerada arte, e por cometer o “pecado mortal” de horizontalizar a música de origem europeia e a música da diáspora africana. Detrás da repressão de um possível caminho para a música brasileira de

51 É interessante observar o nosso costume de associar a música popular à falta de acabamento e à falta de técnica, e a música erudita à sofisticação. Ainda bem que músicos brasileiros extraordinários como Raphael Rabello, Yamandu Costa, Elis Regina, Monica Salmaso, Heloisa Fernandes, Lea Freire, Eliane Elias e tantos outros da nossa música estão aí para colocar em xeque essas associações absolutamente falaciosas e artificiais que operam sorrateiramente no nosso subconsciente.

52 Magaldi (2004) utiliza a expressão “cultural managers” seguindo o termo “cultural management” cunhado por Daryle Williams (2001). Magaldi define “gestores da cultura” como membros da elite local que detinham o poder político e/ou financeiro e estavam direta ou indiretamente envolvidos no processo decisório. Para a autora, “although only a small percentage of the city’s (Rio de Janeiro) population actually adopted European music as their own, it was exactly those sectors in charge of establishing policies and maintaining the status quo – namely, a white elite and a local bourgeoisie made up of intellectuals and politicians – who immersed themselves in the imported music and used it as a valuable tool for transmitting and enforcing specific values” (Magaldi, 2004, p. xiii).

concerto está o conceito de obra musical definido esteticamente pela música absoluta e compreendido nos termos europeus de uma superioridade cultural, intelectual e moral. O projeto modernista de utilizar a nossa música popular como “folclore”⁵³ pela música de concerto, na tentativa de forjar uma identidade nacional, uma espécie de “democracia racial” na música,⁵⁴ apenas colocou um *band-aid* sobre a ferida. Apesar disso, ela continua aberta, sangra e dói.

*O Brazil não conhece o Brasil
O Brasil nunca foi ao Brazil
O Brazil não merece o Brasil
O Brazil tá matando o Brasil
Do Brasil, SOS ao Brasil.*

Querellas do Brasil
(Blanc, 1978)

DELINKING OU A TERCEIRA VIA DE UMA ARTISTA TERCEIRO-MUNDISTA: NEM PIANISTA, NEM PIANEIRA

Once you realize that your inferiority is a fiction created to dominate you, and you do not want to either assimilate or accept in resignation the bad luck of having been born equal to all human beings, but having lost your equality shortly after being born, because of the place you were born, then you delink.

(Mignolo, 2013, p. 135)⁵⁵

53 Ver pé de página 35.

54 A farsa da “democracia racial” na música da escola nacionalista brasileira é exposta não apenas no campo composicional (na folclorização da música popular), mas também analítico-interpretativo — na circularidade que existe entre a teoria e um modo de enxergar o objeto da análise - e no campo da performance, cuja concepção dominante, a Performance Perfeita da Música consiste de uma disciplina para atuar a personificação da *branquitude* da classe média, conforme apontado por Bull (2019).

55 “Uma vez que você se dá conta que a sua inferioridade é uma ficção criada para te dominar, e que você não deseja nem assimilar, nem aceitar em resignação a má sorte de ter nascido igual a todos os seres humanos, mas ter perdido essa igualdade devido ao lugar que nasceu, aí você se recusa a aceitar as categorias impostas pela colonialidade”.

Sou do tempo em que era proibido tocar obras de Ernesto Nazareth, Francisca Gonzaga e Zequinha de Abreu em concursos de piano. Qual não foi a minha surpresa ao ver que a candidata canadense do concurso 3º Festival Internacional de Piano no Rio de Janeiro tocou em sua prova da semifinal um arranjo de *Tico-tico no fubá*, feito pelo também pianista canadense Marc-André Hamelin. Surpresa boa, mas que me levou a perguntar se algum dos candidatos do concurso se arriscaria a tocar o arranjo do pianista brasileiro Hércules Gomes ou mesmo a peça original de Zequinha de Abreu. Na inexistência de uma cláusula explícita nas regras dos concursos contemporâneos que proíba a execução de peças de pianeiros, diferentemente dos concursos de piano das décadas de 1980 e 1990, talvez essa escolha se enquadre na categoria das regras não ditas, mas entendidas como um senso comum.

Qual seria, afinal, esse “senso comum”? A utilização de algum elemento da música europeia, como a figuração da mão direita do *Estudo op. 10 n. 2* de Chopin no arranjo de Hamelin? Não seria essa a lógica que permitiria a um candidato apresentar *Saudades do Brasil* de Milhaud no mesmo concurso de piano que vetava obras de Ernesto Nazareth? O que é ser pianista no Brasil hoje? O que consideramos repertório de piano nos cursos de graduação e pós-graduação? O que entendemos que seja um pianista formado em nossos cursos superiores? Como enxergamos o que é produzido no nosso país e como interpretamos esse repertório? Faz sentido para nós continuarmos a nortear a nossa prática de acordo com a dicotomia entre erudito e popular?

Em seu artigo *Undisciplining music: artistic research and historiographic activism*, Luca Chiantore (2017) comenta sobre o caráter subversivo do manifesto publicado por Schechner (2015) em seu livro *Performed imaginaries* ao ser lido da perspectiva “das garantias da tradição da música de concerto” (Chiantore, 2017, p. 4). O manifesto de Schechner (2015, p. 8), intitulado *Can we be the (new) Third World?*, é apresentado no primeiro capítulo do seu livro.

Como artista terceiro-mundista, quis saber mais sobre o terceiro mundo de que Schechner fala:

In the 1950s, as a way of finding a new path, the "Third World" was imagined. The Third World was not communist, it was not capitalist; it was not allied with the Soviet Union nor with the USA: it was "non-aligned"

A inspiração de Schechner vem do discurso de Jawaharlal Nehru,⁵⁶ intitulado "*World peace and cooperation*", na Asian-African Conference em Bandung, Indonésia, em 22 de abril de 1955, dirigido a líderes de países que haviam recentemente conquistado sua independência. Ao defender o princípio da autodeterminação e o não alinhamento, Nehru rejeita a demanda para aderir ao bloco soviético ou ao bloco capitalista, vendo nisso uma nova forma de dominação, algo que "é muito degradante e humilhante para qualquer povo ou nação que se preze" (Nehru *apud* Schechner, 2015, p. 9, tradução nossa).

Vislumbrando um "novo Terceiro Mundo" não alinhado, Schechner se dirige à comunidade de artistas, ativistas e acadêmicos, unidos pelo propósito de se engajarem em modos experimentais de investigação e pela sensação de serem outros, e não *hangers-on*⁵⁷, propondo o seguinte manifesto:

1. *To perform is to explore, to play, to experiment with new relationships.*
2. *To perform is to cross borders. These borders are not only geographical but emotional, ideological, political, and personal.*
3. *To perform is to engage in lifelong active study. To grasp every book as a script – something to be played with, interpreted, and reformed/remade.*

56 Jawaharlal Nehru (1889-1964) foi o Primeiro Ministro da Índia após a sua independência em 1947.

57 A expressão *hanger-on* na língua inglesa pode significar tanto "maria-vai-com-as-outras", quanto alguém que se alia a grupos, instituições ou pessoas consideradas poderosas com o objetivo de obter benefícios próprios.

4. *To perform is to become someone else and yourself at the same time. To empathize, react, grow, and change.* (Schechner, 2015, p. 9)

Central ao manifesto de Schechner é a ideia de agir fora de traçados previamente definidos; daí o seu caráter subversivo que Chiantore apontou tão apropriadamente. Como pianista brasileira, sempre me senti compelida a escolher entre a música erudita e a música popular. Até 2015, a minha trajetória musical foi marcada por essa dicotomia, a qual entendo hoje como uma marca da colonialidade que me causou muita angústia e sofrimento.

No Brasil, ainda acatamos, sem questionar, a demarcação imposta pela colonialidade entre teorias e práticas musicais. Essas foram ressignificadas verticalmente no nosso país por uma elite que tem seus interesses marcados pela persistência de sua condição europeia (Rolnik, 1998), sendo expressas na dicotomia erudito *versus* popular, e continuamos sem saber o que fazer com tudo o que é produzido nas frestas dessa categorização binária.⁵⁸ Acomodamos a música produzida pelo nosso povo nas disciplinas acadêmicas da etnomusicologia e da música popular. Já a música brasileira de concerto figura timidamente nos repertórios estudados por nossos instrumentistas e, quando isso ocorre, ela sofre com a aplicação de teorias interpretativas e analíticas importadas, cujas lentes só enxergam o que de europeu há nelas.

As implicações dessa visão para a performance são consideradas por Chiantore (2017, p. 8, tradução nossa), que afirma:

No jogo historiográfico, a mesa está sempre posta com mais do que rótulos, nomeadamente o *status* oculto por trás desses rótulos. E a própria performance está totalmente envolvida nesse processo, porque há uma simbiose entre os enquadramentos historiográficos com os quais rotulamos os compositores e a forma como tocamos suas composições.

58

Quero fazer menção aqui a algumas instituições que vem desafiando essa categorização como o Instituto Piano Brasileiro e a Orquestra Ouro Preto. A elas, meu profundo respeito, admiração e gratidão!

Acrescento ainda à problematização de Chiantore a questão levantada por Anna Bull, que afirma que as práticas requeridas para produzir a estética da música erudita codificam e reproduzem a branquitude por meio de continuidades históricas. Para ilustrar o meu ponto, desafio os leitores a encontrar uma análise interpretativa da peça *Miudinho das Bachianas brasileiras n. 4* de Heitor Villa-Lobos, que faça menção ao samba chula baiano ou ao partido-alto carioca e ao passo do miudinho.⁵⁹

A origem da dicotomia que vivenciei se localiza no entrelaçamento da mestiçagem étnica e musical e se realiza de maneira conflituosa na formação em instituições de ensino técnico e superior de música. Criada em uma escola de samba, a Zô Livre de São Miguel Arcanjo, recebi minha educação⁶⁰ no samba de meu pai, tamborinista e mestre da bateria, e só conheci o piano na adolescência. A partir desse momento, a minha educação musical se dividiu em duas fases: o primeiro ano de aulas com a professora Angelina Colombo Ragazzi em Itapetininga; e, depois, uma formação continuada no Conservatório de Tatuí, na UNESP (bacharelado em Piano), e na Eastman School of Music (mestrado e doutorado).

A diferença entre as duas fases é que aprendi música com a Dona Angelina sem a separação institucionalizada entre popular e erudito; entre composição, performance e improvisação; entre a teoria e a prática. Ao ingressar no Conservatório de Tatuí, as fronteiras tornaram-se muito claras, não apenas por estarem expressas na organização curricular, com todos os seus méritos e deméritos, mas também porque vieram acompanhadas por julgamentos de valor e pelo que eu chamo aqui de sequestro de habilidades, repertórios e conceitos.

59 Melhor ainda se utilizar isso como referência para a construção de uma performance decolonial da obra de Villa-Lobos! Infelizmente, todas as análises que eu li até o momento só tem olhos para a música de J. S. Bach.

60 O que é chamado de "educação informal" é, na verdade, um tipo de aprendizagem bastante estruturada. A denominação "informal" refere-se ao contexto não institucional em que a aprendizagem ocorre.

Assim, era proibido tocar de ouvido nas aulas de piano, executar música popular, tocar música de pianeiros, apresentar composições próprias ou improvisar. A auralidade, espontaneidade, criatividade, sociabilidade e a própria corporeidade foram expulsas para a prática da música popular, enquanto a técnica, o letramento musical, a sofisticação e o acabamento tornaram-se exclusividade da prática da música erudita.

Sem conseguir parar de improvisar, tocar de ouvido ou compor, continuei a desempenhar essas atividades estudando e tocando MPB e jazz em paralelo ao curso de piano "erudito". Hoje, eu vejo nisso uma forma de resistência ao processo disciplinar do corpo a que se referiu Anna Bull (2019). Esse processo disciplinar diz respeito não apenas à adesão ao ideal da PPdM e seu processo de inscrição de uma corporeidade que produz e reproduz a branquitude, mas também a um determinado repertório, um conjunto de crenças e valores e a uma maneira de perceber e dar sentido aos sons e ao mundo. Naquela época, eu ainda não sabia que tipo de pianista queria ser, mas tinha certeza de que eu não queria ser aquilo!

Essa vivência em zona de fronteira expôs preconceitos formados no abismo entre esses dois campos. De um lado, parceiros da música popular acreditavam que o letramento poderia inibir a sua musicalidade, espontaneidade, criatividade e intuição. De outro, colegas da música erudita acreditavam que os músicos populares não possuíam técnica apurada, nem tinham acabamento e que improvisar era fácil, muito fácil, mesmo sem nunca terem experimentado. Afinal, uma outra crença os mantinha afastados dessa atividade: a crença de que a improvisação "estragava a técnica".⁶¹

Minha atuação como pianista em festivais de MPB, conjuntos de baile do interior e bares da capital paulista surgiu da necessidade de experimentar outras vivências musicais, além de uma

61

Toda e qualquer música para ser bem tocada requer técnica. A hegemonia da música erudita europeia determinou no campo estético o que é "bem tocada" e, no campo epistêmico, o que é "técnica".

necessidade financeira, após ser expulsa de casa aos dezesseis anos por ter escolhido a música como profissão. A capacitação como pianista erudita e a atuação como solista de orquestras, camerista e recitalista veio acompanhada de estranhamentos, não apenas por eu ser uma mulher que transitava entre várias práticas musicais,⁶² mas também porque não via ao meu redor professoras e pianistas negras ou misturadas⁶³ como eu.

A rebeldia contra a concepção reprodutiva da performance da música de concerto manifestou-se muito cedo, ainda no Conservatório de Tatuí. Eu tentava fugir do autoritarismo interpretativo do repertório de prática comum, buscando na música contemporânea um espaço para exercer a liberdade e a criatividade interpretativa, já que naquela época os cânones interpretativos da música contemporânea ainda não tinham a força da autoridade.

Ainda que essa múltipla vivência em diversas práticas musicais tenha sido extremamente enriquecedora para o meu desenvolvimento musical, a minha identidade artística encontrava-se fragmentada entre modos distintos e aparentemente irreconciliáveis de atuação. Como um antigo LP, ora mostrava o lado A, ora o lado B. O preço dessa alternância é que você nunca está inteiro, pois ao mostrar uma face, você esconde a outra. Foi apenas em 2015 que a minha prática musical começou a mudar seguindo intuitivamente uma necessidade interna de criar um lado C, uma terceira via, um lado C de Catarina! Tomei consciência que alternar entre práticas musicais é acatar as demarcações territoriais impostas pela colonialidade ou, na visão de Nehru, ser um *hanger-on* que ora se alia um bloco, ora a outro, conforme seu interesse. Esse foi um período

62 Em uma sociedade patriarcal, a não conformidade às regras é, de certa forma, esperada e encorajada nos meninos; já as meninas são severamente punidas quando não se conformam a elas.

63 Devo dizer que utilizo a palavra "misturada" de maneira muito consciente. Tenho um enorme orgulho de ser afrodescendente, mas, parafraseando Glória Anzaldúa, percebi que negar a branca dentro de mim é tão ruim quanto negar a negra porque eu não sou uma OU outra. Sou uma E outra. Sou uma terceira coisa.

de desconstrução interna, de dismantelamento das fronteiras entre formas de fazer e pensar música. Ou, simplesmente, um retorno ao meu início, onde não havia fronteiras.

Ouvir meu corpo e todas as vivências musicais ali acumuladas, sem o filtro seletivo da “política de alinhamento”, foi essencial nesse processo de desconstrução, reconstrução e reencontro comigo mesma; um processo de descolonização de mim. Parafraseando Glória Anzaldúa (1987), esse foi o momento em que eu decidi ser uma encruzilhada ao integrar as diversas experiências musicais, rompendo com as fronteiras entre a composição e a performance, a música “erudita” e a “popular”.

CONCLUSÃO

Espero ter deixado claro porque não considero teorias analíticas como teorias da performance, porque estas são, na verdade, um suporte epistemológico para escolhas interpretativas de um **determinado** repertório vinculado a uma **determinada** teoria que foi construída a partir de uma **determinada** perspectiva estética, via de regra eurocêntrica, e que por esta razão não pode ser aplicada universalmente a todo e qualquer repertório. Nesse sentido, considero as teorias analíticas como ferramentas que podem ou não ser relevantes para serem utilizadas em um projeto criativo de performance, mas não sem antes respondermos às perguntas que são essenciais para a performance: o que pretendemos criar, para quem e a partir de qual lugar? De forma análoga, as teorias de outras áreas do conhecimento que costumam ser aplicadas à performance, partem do entendimento tácito, convencional, eurocêntrico e conservador da performance, assumindo que essas questões já foram historicamente respondidas e que o performer “já sabe o seu lugar”. Para nós, performers brasileiros formados na música de concerto, esse “saber o seu lugar” é bastante problemático.

De um lado, implica no apagamento de corporeidades, visões de mundo, práticas musicais e epistemologias não-brancas, e, de outro, na perpetuação de sistemas hierárquicos que reproduzem desigualdades de gênero, raça e classe social.

Mediante uma análise de três teorizações sobre a performance da música de concerto no século XIX, seguida de uma interpretação e discussão sobre a assimilação e a apropriação dessas teorias no contexto brasileiro, questioneei, justamente, qual é esse lugar que o performer “já sabe”. Tal questionamento é feito tanto em termos do que atuamos na performance, para além de “tocar a música”, quanto em termos do que consideramos repertório de concerto no Brasil. Nesse sentido, espero ter deixado claro que, quando performamos, performamos muito mais do que a música. A performance musical, por ser um evento social, é um ritual no qual atuamos a vinculação entre valores, estruturas de poder, conceitos, ideologias e um determinado repertório. Vista dessa perspectiva, revela-se o potencial transformador e *des-colonizador* da performance, em que novas vinculações podem ser engendradas, construindo, assim, novas significações para a música.

Por fim, penso que as universidades brasileiras têm a obrigação de refletir criticamente acerca dos termos pelos quais foram constituídos os territórios da música erudita e da música popular no Brasil; territórios em que construímos nossos cursos de música, nossos currículos, nossas práticas pedagógicas e nossa produção de conhecimento. Essa reflexão crítica é essencial para que possamos rever e, quem sabe, elaborar coletivamente novos termos a partir dos quais possamos construir novos conhecimentos, referenciais teóricos e práticas musicais. É nesse contexto que vejo com esperança o crescimento do campo da pesquisa artística em música no Brasil e, particularmente, em práticas interpretativas e performance musical, por meio de projetos criativos em performance que tragam reflexões e proposições a partir de uma perspectiva decolonial. Isso contribuirá para que não continuemos a perpetuar a tragédia dos trópicos.

AGRADECIMENTOS

À Ilza Nogueira pelo convite para escrever um capítulo de livro sobre teorias da performance e sua assimilação pelo contexto brasileiro. Este convite foi a fagulha que me instigou a indagar o que seria teoria da performance e de que maneiras essas formas assimiladas no Brasil, indagação que deu origem a este artigo.

À ANPPOM pelo convite para participar das mesas redondas nos Congressos de 2021 e 2022 e do Fórum Permanente de Pesquisa onde tive a oportunidade (e a motivação) para começar a estruturar algumas ideias basilares para este artigo.

À organização do Simpósio Música, Performance e Decolonialidade da ECA/USP (2023) pela oportunidade de apresentar e dialogar sobre os argumentos iniciais deste artigo em uma mesa redonda.

À Bibiana Bragagnolo e ao Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística da UFMT pelo convite para fazer a palestra de encerramento do I Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística e pela interlocução com outros praticantes da pesquisa artística.

Ao Guilherme Sauerbronn e à Mine Dogantan-Dack que gentilmente me enviaram seus trabalhos.

Ao meu companheiro, James Correa, pelo suporte tecnológico e emocional, e ao João Geraldo Segala pela leitura atenta da primeira versão do artigo.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 166-194, 2008.

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La Mestiza: The New Mestiza*. São Francisco: Spinsters/Aunt Lute Books, 1987.

ASSIS, Machado de. O Machete. *Jornal das Famílias*, Ano XVI, v. 2, 1878. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>. Acesso em: 30 set. 2023.

ASSIS, Machado de. Um homem célebre. *Gazeta de Notícias*, Ano XIV, 1888. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=14001. Acesso em: 30 set. 2023.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 37, p. 171-188, 2011.

BARBOSA, Everton Vieira. O Rio de Janeiro e as práticas musicais em meados do século XIX. *Anais do XIX Encontro Regional de História Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho*, Juiz de Fora, p. 1-12, 2014.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *O pianista brasileiro: do "mito" do virtuose à realidade do intérprete*. 1998. Dissertação de Mestrado — Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

BENDER, Débora; SARAIVA, Juracy Assmann. A Oposição entre Cultura Erudita e Popular no conto 'O Machete', de Machado de Assis. *Anais do V ENALLI – Encontro Nacional de Língua e Literatura*, Novo Hamburgo, v. 5, p. 1-13, 2013.

BLANC, Aldir. *Querellas do Brasil. Universal Music*, Rio de Janeiro, 1978.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. Dissertação de Mestrado — Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006.

BONDS, Mark Evans. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. *Anais do II SIMPOM*, Rio de Janeiro, p. 121-168, 2012.

BOWEN, José. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*, v. 11, n. 2, p. 139-173, 1993.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo P. Pesquisa Artística no Brasil: Mapas, caminhos e trajetos. *Orfeu*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 2-29, 2022.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de Desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-24, 2021.

BULL, Anna. *Class, Control, and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

CARVALHO, Icaro. A classe média machadiana. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 20, n. 3, p. 118-136, 2020.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades em la investigación artística em música clásica. *Quodlibet Revista de Especialización Musical*, Madri, n. 74, p. 55-68, 2020.

CHIANTORE, Luca. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *Impar – Online Journal for Artistic Research in Music*, Portugal, v. 1, n. 2, 2017.

CHUA, D. K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

CITRON, M. J. *Gender & the Musical Canon*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

CRESTANI, Jaison Luis. A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: subordinações e subversões. *Patrimônio e Memória – Revista Eletrônica do CEDAP* (UNESP), São Paulo, v. 2, n. 1, p. 146-173, 2006.

CRESTANI, Jaison Luis. Contos de Machado de Assis publicados no *Jornal Das Famílias*: A representação irônica das convenções da produção literária vinculada à imprensa periódica. *Patrimônio e Memória* – Revista Eletrônica do CEDAP (UNESP), São Paulo, v. 3, n. 2, p. 64-79, 2007.

CRESTANI, Jaison Luis. O perfil editorial da revista *A Estação*: Jornal ilustrado para a família. *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 25, p. 325-353, 2008.

DIEGO, Marcelo. Introdução. *Machado de Assis em Linha*, Brasil, v. 12, p. 4-7, 2019.

DOGANTAN-DACK, Mine. 'Phrasing – the Very Life of Music': Performing the Music and Nineteenth-Century Performance Theory. *Nineteenth-Century Music Review*, Reino Unido, v. 9, p. 7-30, 2015.

DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012.

DOMENICI, Catarina. A Performance Musical e o Gênero Feminino. In: NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS FONSECA, Susan; PEDRO, Joana; MOREIRA, Adriana Lopes (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música*: abordagens metodológicas. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 89-109.

DYER, Richard. *White*. New York: Routledge, 2017.

ESTÁCIO, Denise de Quintana. Músicos no Rio de Janeiro oitocentista: três contos de Machado de Assis. *Nau Literária*: crítica e teoria da literature em língua portuguesa, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 20-36, 2020.

FERLIM, Uliana Dias Campos. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates políticos e musicais na definição das "modinhas" como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 32-64, 2015.

FRANÇA, Eduardo Melo. Uma análise de *O Machete* e da importância dos primeiros contos de Machado de Assis. *Letras de Hoje*, Brasil, v. 46, n. 3, p. 97-106, 2011.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GOEHR, Lydia. *The Quest for Voice*: Music, Politics, and the Limits of Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GORTON, David; ÖSTERSJÖ, Stefan. Choose Your Own Adventure Music: On the Emergence of Voice in Musical Collaboration. *Contemporary Music Review*, Londres, v. 35, n. 6, p. 579-598, 2016.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Covilhã: LusoSofia Press, 2011. Disponível em: www.lusosofia.net. Acesso em: 30 mar. 2013.

HIGGINBOTHAM, Evelyn. *Righteous Discontent: The Women's Movement in the Black Baptist Church, 1880-1920*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HUNTINGTON, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nova York: Simon & Schuster, 1996.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. Londres: Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009. Disponível em: <https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Acesso em: 30 set. 2023.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them. *Challenging Performance*, Londres, 2015. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>. Acesso em: 30 set. 2023.

LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1995.

MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, Estados Unidos, v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Estados Unidos: Scarecrow Press, 2004.

MARCONATO, Thiago Leme. Nem sempre a resposta está em seu instrumento: Hércules Gomes e a tradição piaueira. 2021. Dissertação de Mestrado — Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.

MIGNOLO, W. D. Geopolitics of sensing and knowing: On (de)coloniality, border thinking, and epistemic disobedience. *Confero*, Noruega, v. 1, n. 1, p. 129-150, 2013.

NUNES, Jordão Horta. O machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 73-88, 2008.

PINHEIRO, Alexandra Santos. O Jornal das Famílias (1863-1878) e as Leitoras do Século XIX. *Revista Faz Ciência*, Cascavel, v. 6, n. 1, p. 115-135, 2004.

PITCAN, M.; MARWICK, A. E.; BOYD, D. Performing a Vanilla Self: Respectability Politics, Social Class, and the Digital World. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Estados Unidos, v. 23, p. 163-179, 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando, Brasil? Perspectivas Decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Brasil, v. 1, n. 10, p. 153-199, 2020.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Brasil, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

RIBEIRO, Stella Junia; VERZONI, Marcelo. Pianeiros, um termo e suas proposições. *Anais do 16º Colóquio de Pesquisa do PPG UFRJ*, Rio de Janeiro, p. 46-54, 2017. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/anaeis-do-16-coloquio-de-pesquisa-do-ppgm-ufrj/>. Acesso em: 23 set. 2023.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Ed.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2016.

SAYERS, R. S. A Caminho de Bayreuth: A Música na obra de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Brasil, v. 12, p. 7-25, 2019.

SCHECHNER, Richard. *Performed Imaginaries*. New York: Routledge, 2015.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Tradução de Irene Schereier Scott. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SILVA, Felipe Augusto Vieira da; SOUZA, Rodolfo Coelho Nogueira da. Expressividade na teoria de Mathis Lussy: dinâmica e agógica em performances violonísticas. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, Brasil, v. 3, n. 2, p. 227-257, 2018.

SILVA, Janaina Giroto da. *Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

SKEGGS, Beverley. *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*. Londres: Sage Publications, 1997.

VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música*, Brasil, v. 24, n. 1, p. 155-169, 2011.

VIANA, Fábio Henrique; MOURA, Robert. Ensino musical no Rio de Janeiro do final do século XIX: um cenário das aulas particulares de música na cidade. *Nova Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*, Juiz de Fora, v. 7, n. 2, p. 81-91, 2022.

VOLPE, Maria Alice. Do cronista ao crítico musical: imprensa periódica no Brasil do século XIX. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Periódicos Musicais: história, crítica e políticas editoriais*. Rio de Janeiro: Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, 2015. p. 141-159.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 336-355.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 4, n. 5, p. 13-79, 2004.

WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

2

*Ciane Fernandes
Melina Scialom*

SOMÁTICA E PRÁTICA COMO PESQUISA:

**FRONTEIRAS FLUIDAS, AFETOS
EXPANDIDOS E ARTE CORPORALIZADA**

*Movimento, não mais ponderação, é o
que traz novo conhecimento*

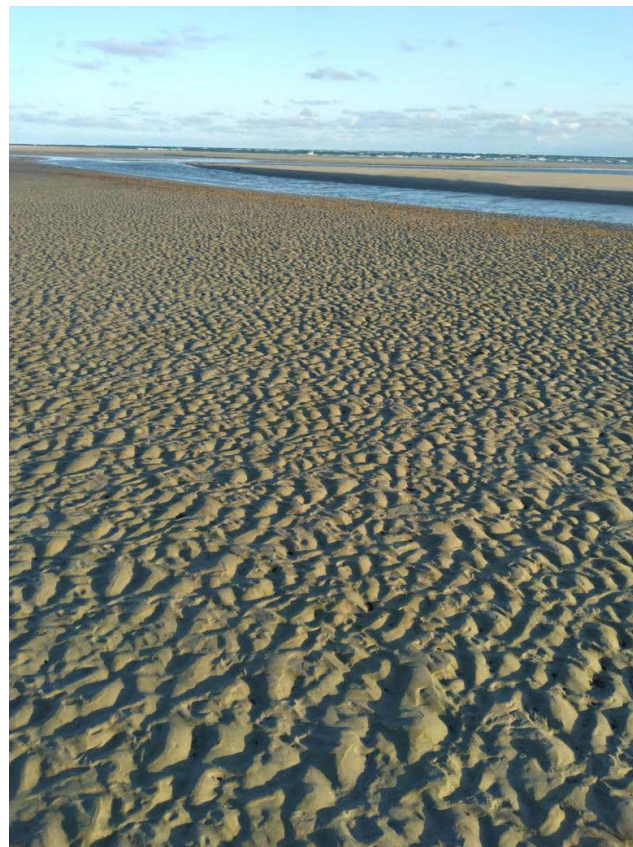
Irmgard Bartenieff *apud* Hackney
(1998, p. 3)

NARRATIVA CORPORALIZADA

O presente texto é um convite para uma leitura e experimentação somático-performativa que visa ativar a inteligência celular somática das corporeidades-leitoras. Algumas temáticas guiam esta escrita-vivência, como a maré baixando, que desenha curvas na areia ao recuar rumo ao grande oceano, como texturas da pele humana. Seguiremos, assim, fluxos sempre inusitados, porém rítmicos, que se fazem na relação de diferentes elementos, numa composição em tempo real. Ativamos essa composição por meio de perguntas que nos fazem mover em pensamentos e pensar em movimentos, múltiplos, a cera do nosso e do seu pesquisar, em artes. Para além de ser lido, este texto foi feito para ser utilizado, colocado em prática, na prática e com a prática.

Tanto quanto a conferência de abertura realizada pelas autoras no I Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística, na Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, 26 a 28 de julho de 2023, este artigo foi escrito em ondulações colaborativas. Trata-se de uma transposição afetiva de movimentos, palavras, sensações, intuições etc., em uma narrativa corporalizada que organiza palavras em um enunciado performativo (Austin, 1975). Isso significa que, por via das palavras, vamos navegando por impulsos textuais e vislumbres dinâmicos que trazem para o papel, real ou virtual, um percurso de ideias acerca da pesquisa e do pesquisar, ou da prática como pesquisa, em artes. Vamos dançando juntas em imersão corpo ambiente e imersão como pesquisa (Fernandes, 2023), criando, recriando e inventando espaçostempos de movimento-pensamento.

Figura 2.1 - Areia da praia com texturas deixadas pela maré que baixou o suficiente para ser vista apenas à distância. Itaparica BA, setembro de 2023



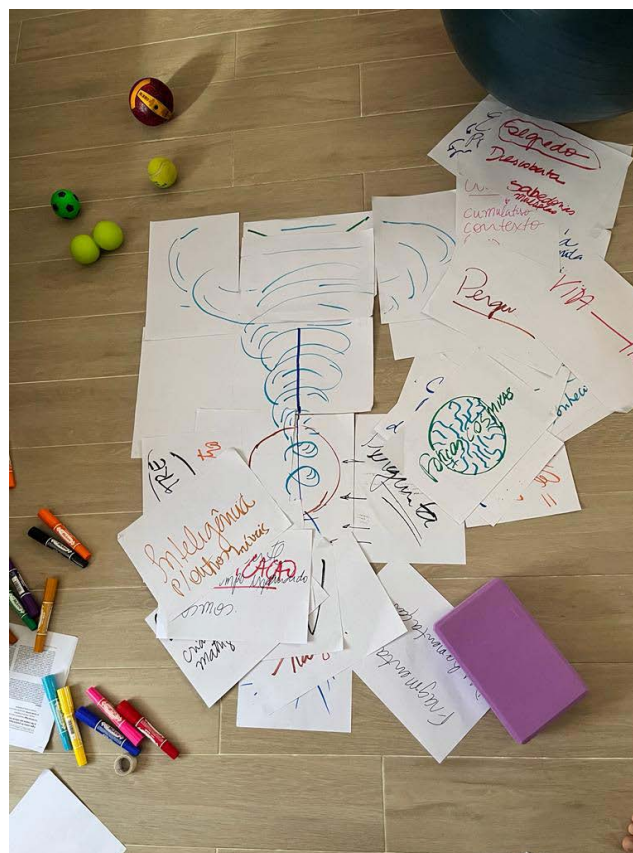
Fonte: Fernandes (2023).

EXPANDINDO A PESQUISA

Convidamos os leitores a vivenciarem o texto experimentando situações, desenhando, se movendo, anotando, dançando, contracenando, fotografando ou, simplesmente, se percebendo e

testemunhando seus estados e os do ambiente, as mudanças sutis e as permanências iminentes. Neste ambiente intermodal (Manning; Massumi, 2014), relações engendram inovações imprevisíveis, alinhadas com os fluxos ecológicos que transpassam nossas corporalidades, em vez de uma busca individualista, competitiva e isolada para atingir objetivos pré-determinados.

Figura 2.2 - Materiais resultantes da experimentação prática que aconteceu durante a palestra *on-line* ministrada pelas autoras no I Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística



Fonte: Scialom (2022).

Para gerar um ambiente intermodal aqui e agora, propomos que este texto não seja processado exclusivamente por um entendimento abstrato e neurotípico, mas que seja um convite para integrar os dois lados do cérebro, reconhecendo, validando e estimulando as infinitas modalidades de processar e reinventar informações por todas as células e sistemas do corpo. Enquanto a objetividade racional constrói categorias ou reafirma categorias hierárquicas pré-existentes, a subjetividade criativa é inter-relacional, conectiva de diferenças e multidimensional (Haraway, 1995). No campo somático (Nagatomo, 1992) e multidimensional, níveis distintos interagem, gerando uma “diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (Fortin, 1999, p. 42).

Esse campo multidimensional poderia ser também compreendido como campo expandido (Krauss, 1979), uma abertura de possibilidades performativas que configuram caminhos possíveis de pesquisa, muitas vezes ainda não percebidos nem traçados. Obviamente, tal campo de possibilidades é fundamental para o ato de pesquisar, em especial quando lidamos com a prática como metodologia de pesquisa e, ainda mais, a prática artística corporalizada. No entanto, na academia, é muito comum os projetos de pesquisa serem muito abrangentes e, portanto, precisarem do famoso “recorte do objeto de pesquisa”. Como podemos, então, recortar algo que ainda não brotou nem cresceu, ou seja, que não realizou, na prática, suas explorações intermodais e relacionais, até mesmo para saber o que precisa ser recortado?

Recortar sem explorar e descobrir, na e por meio da prática, quais os caminhos possíveis e quais dados ou opções são mais compatíveis e coerentes com a obra de arte criada, seria impor uma metodologia externa a essa própria prática criativa. Além disso, impor um recorte, *a priori*, fundado na análise abstrata de um projeto pode suscitar o perigo de reforçar ainda mais um contexto de constante docilização corporal, subalternização e invisibilização de sabedorias

diversas, o que é comum em nossa sociedade patriarcal em que impera a colonialidade. É preciso expandir antes de encontrar delimitações flexíveis que podem ser dadas por membranas porosas com critérios seletivos coerentes com a prática artística em processo.

Tais aspectos são possíveis de serem explorados por meio da respiração profunda. Por isso, propomos aos leitores que respirem profundamente ao longo da leitura, percebendo a expansão simultaneamente interna e externa, irrigando e levando vitalidade tanto a estruturas mais volumosas quanto a cantinhos e curvinhas muitas vezes esquecidos, como espaços intersticiais e camadas graduais de transição entre diferentes texturas e sistemas do corpo. Ocupemos o espaço, dentro e fora das células, entre elas, entre elas e o mundo, empurrando e, por fim, diluindo fronteiras limitantes. Nesse processo, julgamentos e restrições de qualquer tipo se esvaem como nuvens esparsas virando chuva ou simplesmente escorregando umas entre as outras, enquanto respiramos amplos e espalhados. Testemunhamos o opressor, mas não sucumbimos, seguimos expandindo.

Figura 2.3 - Nuvens esparsas em tom acinzentado flutuando sobre uma faixa de oceano e de floresta ao fundo. Itaparica BA, setembro de 2023



Fonte: Fernandes (2023).

SITUANDO A PESQUISA

Pensar no mundo envolve reconhecer nossos próprios valores ao perpetuar valores dominantes, em vez de nos recolhermos em uma posição segura de um ente iluminado externo que sabe melhor. [...] [Dizer] que o conhecimento é situado significa que conhecer e pensar são inconcebíveis sem uma multitude de relações que também tornam possíveis os mundos com os quais pensamos (Bellacasa, 2012, p. 197-8, tradução nossa).⁶⁴

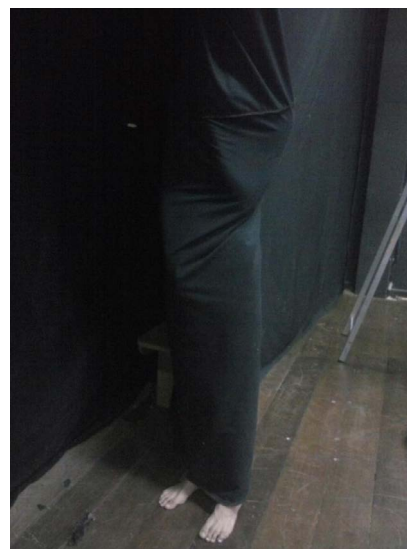
Onde estamos enquanto escrevemos e onde você está enquanto lê este texto? Como demarcamos o território onde nos encontramos de modo relacional, dinâmico e relativo? Vamos testemunhar nosso lugar não apenas como um ponto ou uma perspectiva estática única e isolada, mas também como possibilidades infinitas auto-organizadas, entre sensopercepções internas e multiplicidades de sabedorias espaçotemporais que criam contextos relacionais dinâmicos coesos, delimitados pela própria coerência interna relacional. Onde, como e com quem interagimos neste processo dinâmico de invenção coletiva acolhedora e sensível? Como contribuímos para esse contexto de modo relevante e único? A delimitação ou aproximação à temática e suas questões acontece ao longo de vários percursos de e em pesquisa ao longo de espaçotempos que se fazem, desfazem e refazem, contando histórias que se transformam e nos perpassam como buscas contra-coloniais (Santos, 2015) em movimento. Esses espaçotempos transbordam limites e sugerem um campo expandido que desafia limites conceituais enrijecedores. Aos poucos, o campo expandido, que criamos nesse texto e em nossas pesquisas, segue como universos em movimento, girando, contraindo e expandindo alternadamente.

64

"Thinking in the world involves acknowledging our own values in perpetuating dominant values, rather than retreating into the secure position of an enlightened outsider who knows better. [...] That knowledge is situated means that knowing and thinking are inconceivable without a multitude of relations that also make possible the worlds we think with." (Bellacasa, 2012, p. 197-8)

Pausa. Pause. Explore diferentes locais e perspectivas onde você está. Como é estar no meio da sala ou do jardim, ou no meio de uma cama, ou de um sofá, ou, ainda, deitado neste chão, ou embaixo do sofá, ou numa quina da cama, ou num cantinho próximo ao rodapé da parede, ou ao lado de uma pedra no jardim... O que existe num raio de um metro, dez, cem e mil metros de você? Perceba o espaçotempo elástico e maleável, às vezes amplo, às vezes comprimido, moldando-se conosco, e como esse jogo de forças cria tensões, contrastes e variações que, em si mesmas, borbulham de temas, questões e conceitos-chave. Como essas forças agem em você? Você consegue percebê-las? Você poderia descrevê-las? Quais suportes ou extensões ou desdobramentos você precisa para realizar essa descrição: linguagem verbal, desenhos, tintas, fotografias, sons, movimentos...? Na prática como pesquisa, materiais, materialidades e suportes são métodos, incluindo as propriedades características de cada um. Convidamos você a se permitir, a se arriscar no mergulho em seus métodos.

Figura 2.4 - Leonardo Paulino explorando sua pesquisa de doutorado com uma cortina da sala 05 da Escola de Teatro durante aula do Laboratório de Performance (PPGAC0043) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), 2014



Fonte: Fernandes (2023).

Entender a pesquisa como movimento, dinâmica e mutação, e as práticas artísticas como métodos faz parte do universo da prática como pesquisa. O que impulsiona sua pesquisa a avançar e espalhar-se? O que a comprime e delimita? Seria possível uma delimitação suave e flexível? Seria possível enraizar-se em matrizes diversas para voar em inovações imprevisíveis e únicas? Como conectar essas diferenças no trânsito da pesquisa, entre referências e inovações, matrizes e inesperado, controle e fluidez? Como pesquisar e se deixar levar pela pesquisa nessa prática que cresce e encolhe, avança e recua, eleva e afunda, gira, torce e estica, movendo e sendo comovido? Como essa prática cria conhecimento e que tipo de conhecimento é esse?

Aquilo que legitima realizar perguntas sobre nossas pesquisas que envolvem termos e conceitos de nossas próprias práticas (como espalhar, delimitar, suavizar, flexibilizar, crescer, encolher, avançar, recuar, elevar, girar, torcer, esticar etc.) é nos situarmos no universo epistemológico e acadêmico da prática como pesquisa.

A Prática como Pesquisa, ou PaR (*Practice as Research*) (Nelson, 2013; Fernandes; Scialom, 2022), é um sistema epistemológico que considera a prática ou o conhecimento tácito (Polanyi, 1966) como um saber articulável e acadêmico, que apresenta e valida um fazer corporal como uma ação cognitiva e portadora de saberes particulares. Prática comporta conhecimentos específicos e oriundos do fazer, da técnica e da tecnologia que a descrevem. Esses podem ser técnicos, estéticos, pedagógicos, criativos, terapêuticos entre muitos outros.

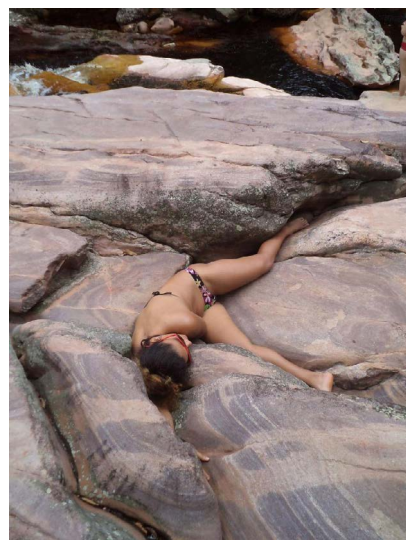
Prática Artística como Pesquisa explicita os fazeres e as técnicas criativas como saberes articuladores de conhecimento. Esse sistema epistemológico traz uma série de premissas que já foram amplamente discutidas por nós anteriormente como, por exemplo, em Fernandes (2014), Fernandes e Scialom (2022), Fernandes, Pizarro e Scialom (2022) e Scialom (2022). Desta forma, não repetiremos os postulados já realizados e continuaremos a desdobrar as relações possíveis desse sistema.

Aqui contextualizamos a Prática como Pesquisa em campo expandido, o que nos permite uma investigação contra-colonial de nossos fazeres artísticos, acadêmicos, cotidianos, afetivos, científicos. Essa abordagem propicia a validação de um conhecimento ancestral e originário no contexto contemporâneo. Isso significa que não estamos presos a uma epistemologia nomeada ou sistematizada no Hemisfério Norte, que suprime de forma colonial o sujeito desterritorializado e disciplinado, passando a impor (de)limitações externas às suas pesquisas e às suas coerências internas individuais. Toda a complexa teia de dominação colonial e sua “antiética de guerra” (Maldonado-Torres, 2007) se baseia num violento processo de descorporização. A colonização foi e segue sendo, como colonialidade, a imposição de um modelo hegemônico racional sobre corpos dóceis (Foucault, 1987). Pelo contrário, utilizamos sua base crítico-filosófica para reconhecer, validar e impulsionar fazeres e(m) pesquisas locais. Relevamos o corpo, as práticas originárias e ancestrais, os afetos, a criatividade, entre outros, como fontes de conhecimento significativas a serem articuladas em pesquisa. Desta forma, propomos a reativação dos fluxos e pulsões, devolvendo à corporeidade o lugar que lhe foi retirado pela colonização, em especial no contexto das artes.

De forma contra-colonial, optamos aqui por uma perspectiva experiencial situada na Prática como Pesquisa. É justamente em seu contexto relacional, interno-externo, que descobrimos o caráter único e inovador de cada pesquisa e sua relevância. Ou seja, o diálogo interno-externo, um dos 4 temas do Sistema Laban/Bartenieff (Fernandes, 2002, p. 247), está presente em nossas explorações, enfatizando o processo pessoal num contexto somático integrado no e com o ambiente. A conexão interna-externa também acontece entre o universo da pesquisa e seu diálogo com o contexto em que ela se insere, como, por exemplo, nas universidades. Biggs e Buchler (2008) nomeiam dois tipos de posição nas universidades, a isolacionista e a situada:

A posição isolacionista defende que as Artes são especiais demais e, portanto, devem e precisam estar separadas e distintas do restante, bem como de seus critérios, que não servem às especificidades das Artes. Já a posição situada localiza as Artes no contexto universitário, buscando compreender como as Artes podem dialogar com os modelos existentes e consolidados de outras áreas, sem, no entanto, perder suas necessidades e propósitos. Ou seja, como ser fiel às nossas metodologias criativas e responder ao contexto maior de pesquisas na universidade? (Fernandes; Pizarro; Scialom, 2022)

Figura 2.5 - Líria Morais explorando sua pesquisa de doutorado no Poço Halley, Lençóis BA. Viagens de campo do Laboratório de Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), 2012



Fonte: Mariana Terra.

Prática como Pesquisa no contexto contra-colonial não se faz em ambiente hermético e isolado da realidade espaçotemporal em que a pesquisa e os pesquisadores se encontram. Pesquisa em contexto contra-colonial se faz situada e implicada no ambiente e nos locais onde se está, aqui ou lá, de fato, alternando entre locais e trânsitos,

estabilidade e mobilidade, pausa e movimento, em percursos que se desenham também nas pausas, já que seguimos em movimento interno e/ou percebendo o movimento do ambiente, seus elementos e forças.

Enquanto não materializarmos, na prática artística-acadêmica, esta reterritorialização corporal, seguiremos reafirmando modelos hegemônicos de conhecimento, em detrimento de saberes corporalizados integrados:

Os territórios epistemológicos constituem saberes fundados em espaços geográficos, legados coloniais de histórias cruzadas, localizadas, a partir do confronto com projetos globais [...] Se não conseguimos dar visibilidade e situá-los nesse processo, nessas experiências espaços-temporais, continuaremos acreditando na falácia descartiana do conhecimento desincorporado [sic]. (Pereira, 2000, p. 11)

RECONNECTANDO PRÁTICA E PESQUISA

“Eu promovo integração e sou porta de passagem [...] Transição - Transcrição - Transdução - Tradução - Transicional - Trans - gosto de ficar aí, no meio, no inequívoco, no além, no através, no viés, no voyer. Eu olho pra você, copio sua alma, só porque quero seu convite para mover junto. O que vem daí é furacão. Será o início? Ou já foi? Vento líquido.

“Biografia poética” de Diego Pizarro em somatização com a membrana celular
Pizarro (2017, p. 35)

Figura 2.6 - Melina Scialom em pesquisa no ambiente em Hong Kong, Junho de 2023



Fonte: Scialom (2022).

A afetividade que surge a partir da prática é um componente importante no processo de decolonizar modos de pesquisa que impuseram a dualidade no sujeito pesquisador. Para garantir coerência metodológica de uma proposta, o sujeito foi forçado a segmentar seus processos separando prática de pesquisa, corpo de mente e afetividade de objetividade. No contexto cartesiano dualista, o estilhaçamento dos sujeitos contemporâneos vem mascarado de uma suposta liberdade de opções diante do excesso de informações, porém sem critérios seletivos e auto-organizados de coerência afetiva. Tal contexto de isolamento e negligência crônica das subalternidades pulveriza associações afetivas em defesa de relações altamente instáveis ou “líquidas” (Baumann, 2001). No entanto, tais relações são, de fato, o resultado de uma extrema secura intersticial que nos impede de conectar e interligar todos os níveis de modo somático, integrando diferenças coletivamente, na e por meio da prática. Afinal, a prática é uma categoria subalternizada não apenas na academia, mas também em nossa sociedade em geral, sendo associada ao trabalho manual, artesanal etc., assim como à servidão e à escravidão, em oposição ao renomado e valorizado pensamento abstrato.

No entanto, a prática, apesar de libertária, não está livre de colonização. Como afirmou Foucault, “a especificidade do racismo moderno [...] não está ligada a mentalidades, a ideologias, a mentiras do poder. Está ligada a técnicas do poder, à tecnologia do poder” (Foucault, 2000, p. 39). Neste sentido, o poder é performativo, realiza coisas e materialidades na prática por intermédio de modos e técnicas. Por isso, é justamente a prática e, mais especificamente, a prática artística corporalizada, que é capaz de reverter esse domínio genocida perverso e transformar relações de poder em relações afetivas.

A relação estreita entre o colonizador e a cognição excludente de diferenças é explicitada por Maldonado-Torres (2007):

A ideia cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa* (consciência e substância), que se traduz na divisão entre mente e corpo ou entre humano e natural precede e até mesmo, tem-se a tentação de dizer, até certo ponto, se construído sobre uma diferença colonial antropológica entre ego conquistador e ego conquistado. [...] Se o ego cogito foi construído sobre as fundações do ego conquiro, o “eu penso, logo existo” pressupõe duas dimensões não reconhecidas [...] levando-nos à expressão mais complexa e exata, tanto filosófica quanto historicamente: “eu penso (outros não pensam, ou não pensam apropriadamente), logo existo (outros não existem, falta-lhes ser, não devem existir ou são dispensáveis)” (Maldonado-Torres, 2007, p. 244-245, 252; tradução nossa).⁶⁵

Assim, o dualismo corpo-mente, e os subsequentes prática-teoria, trabalho concreto-pensamento abstrato, movimento-palavra, performance-análise, materialidade-espiritualidade etc., são carregados de

65

“The Cartesian idea about the division between *res cogitans* and *res extensa* (consciousness and matter) which translates itself into a divide between the mind and the body or between the human and nature is preceded and even, one has the temptation to say, to some extent built upon an anthropological colonial difference between the ego conquistador and the ego conquistado. [...] If the ego cogito was built upon the foundations of the ego conquiro, the ‘I think, therefore I am’ presupposes two unacknowledged dimensions [...] we are led to the more complex and both philosophically and historically accurate expression: ‘I think (others do not think, or do not think properly), therefore I am (others are-not, lack being, should not exist or are dispensable)’” (Maldonado-Torres, 2007, p. 245, 252).

colonialidade e genocídio em todos os seus desdobramentos. Não por acaso, as forças de opressão, dominação e fragmentação, em contraste, estão unidas de modo bastante coeso: “toda opressão e sistemas de violência estão unidos e são micro e macro formas inseparáveis de violência do pessoal ao global” (Mingus, 2017).

Para diluir tais sistemas coesos de opressão, é necessária a consistência gelatinosa que agrega, como a 4ª fase da água (Pollack, 2014), em vez de relações ressecadas pela produtividade e competitividade compulsória subserviente. Ativando fluxos e pulsões por meio da Prática como Pesquisa, recuperamos três níveis contra-coloniais fundamentais: reconquista de territórios espaçotemporais expandidos; integração dos níveis sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual, bem como social, político e ecológico, conforme preconizado por culturas originárias e afrodiaspóricas, tanto quanto pela Somática; e criação de laços afetivos de apoio mútuo numa coletividade genuinamente criativa, autossustentável e que reconhece e valoriza matrizes diversas e contra-hegemônicas.

Figura 2.7 - Oficina *Imersão como pesquisa: pluralidade em expansão fluida*, ministrada por Ciane Fernandes, com mediação de Ricardo Fagundes. Performers: Saulus Castro, Denni Sales, Elisa Porto e Laura Salvatore, Festival de Teatro Latino-Americano FILTE 2022 (coordenação de Luís Alonso-Aude), praia do Porto da Barra, Salvador BA, dezembro de 2022⁶⁶



Fonte: Fernandes (2023).⁶⁷

66 Para detalhes da abordagem desenvolvida na oficina, vide Fernandes, 2022.

67 Vídeo editado da oficina disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ew_2_zlxN6Y.

Dessa forma, a Prática como Pesquisa em campo expandido advoga pela reconquista de espaçotempos situados, reterritorializa matrizes culturais e estéticas integradas, transformando a academia em local de criação de conhecimento no contexto da justiça social, justamente a partir da valorização da vivência pessoal múltipla.

Surge aí uma delimitação que expande, em vez de dominar e controlar. Afinal, não queremos reproduzir a violência, e precisamos aprender a usar o limite da membrana a nosso favor, isto é, para proteção contra todas as formas de violência, muitas vezes bastante invisíveis. A criação de sentidos a partir de vínculos afetivos, tanto interpessoais quanto sociais e ecológicos, desenha membranas intersticiais que dissolvem dualidades entre corpo e mente, forma e significado, pessoal e social, matriz ancestral e futuro inovador, arte e ciência, natural e civilizado. Tais membranas acolhedoras de apoio mútuo configuram paradigmas realmente diversos dos modelos hegemônicos vigentes, criando paisagens intersticiais de conexão e troca radical entre diferenças.

Figura 2.8 - Melina Scialom em pesquisa no ambiente em Hong Kong, outubro de 2022



Fonte: Scialom (2022).

A coerência interna que cria a membrana e delimita a pesquisa vem dos laços afetivos criados nas relações intermodais dos elementos envolvidos, os quais precisam ser visibilizados, em vez de

excluídos pela colonialidade. Isso porque o processo de dominação, que se impõe na pesquisa pelo dualismo racionalista, o faz justamente pela rejeição da corporeidade, em especial as não hegemônicas e dissidentes, como sabedorias ancestrais e integradoras.

A criação dessas redes de apoio afetivo-criativo corporalizado inverte a relação de poder por sistemas opressores violentos, que estão unidos contra indivíduos isolados, compulsoriamente produtivos e competitivos. Em seu lugar, instaura um ambiente de colaboração fundado nos afetos, no bem-estar e no empoderamento de sabedorias subalternizadas, as quais têm suas raízes na prática e na intermodalidade, até por motivos de sobrevivência.

Cabe às artes, em especial às artes corporalizadas na universidade, abrir espaçostempos expandidos de reconhecimento, validação e divulgação destas sabedorias fundadas no apoio da coletividade afetiva, criando e consolidando os meios e as materialidades para uma transformação contra-colonial transversal de integração em todos os níveis.

“[N]ós somos unidas em virtude de existirmos neste planeta. Nós somos interdependentes com o planeta.”⁶⁸

Mia Mingus (2017)

Figura 2.9 - Artistas e pesquisadoras Andrea Rabelo, Ludimila Nunes, Marta Bezerra, Gabriela Holanda e Ana de São José de mãos dadas em roda do Coletivo A-FETO, direção de Ciane Fernandes, para entrar na performance *EntreTons*. VIII Mostra de Performance da Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2018



REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2 ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BAUMANN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BELLACASA, María Puig de la. Nothing comes without its world: Thinking with care. *The Sociological Review*, Estados Unidos, v. 60, n. 2, p. 197-216, 2012.
- BIGGS, Michael; BUCHLER, Daniela. Eight criteria for practice-based research in the creative and cultural industries. *Art, Design & Communication in Higher Education*, Estados Unidos, v. 7, n. 1, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, Natal, v. 1, n. 2, p. 72-91, 2014.

FERNANDES, Ciane. No movimento das marés: Somática, Imersão como Pesquisa e criação em dança. In: FERNANDES, C.; SANTANA, I., SEBIANE, L. (Org). *Somática, Performance e Novas Mídias*. Salvador: EDUFBA, 2022. p. 303-320.

FERNANDES, Ciane. Do Rio ao MaR: Imersão Corpo Ambiente e Imersão como Pesquisa. *Corpo-Rio Revista/catálogo*, Cachoeiro do Itapemirim, n. 1, p. 55-72, 2023. Disponível em: <https://corporio.my.canva.site>. Acesso em: 6 nov. 2023.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. Prática artística como pesquisa no Brasil: Algumas reflexões iniciais. *Revista De Ciências Humanas*, Brasil, v. 2, n. 22, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/14230>. Acesso em: 2 nov. 2023.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina; PIZARRO, Diego. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 200-223, 2022.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 2, p. 40-55, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections*: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals. Amsterdam: Gordon & Breach Science Publishers, 1998.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-42, 1995. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.ifch.unicamp.br/pagu/files/pagu05.02.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2019.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, Estados Unidos, v. 8, p. 30- 44, 1979.

MALDONADO-TORRES, N. On the coloniality of being. *Cultural Studies*, Estados Unidos, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, 2007.

MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. *Thought in the act. Passagens in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MINGUS, Mia. Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice. *Leaving Evidence*, Estados Unidos, 2017. Disponível em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>. Acesso em: 5 nov. 2022.

NAGATOMO, Shigenori. *Attunement through the Body*. New York: State University of New York, 1992.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. PEREIRA, Edir Augusto Dias. *Oficina das águas*. Cametá, 2020.

PIZARRO, Diego. Biografia Poética. In: PIZARRO, Diego. *Mitopoiesis: Dança, educação somática e biologia celular*. Brasília: Editora do Instituto Federal de Brasília, 2017.

POLLACK, Gerald. *The fourth phase of water: Beyond solid, liquid, and vapor*. Springfield: Ebner & Sons, 2014.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: Modos e significados*. Brasília: Secretaria de Políticas Culturais, Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, Ministério da Cultura, 2015.

SCIALOM, Melina. A prática como pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. In: FERNANDES, C., SANTANA, I., SEBIANE, L. (Org). *Somática, Performance e Novas Mídias*. Salvador: EDUFBA, 2022. p. 253-271.



3

Isabel Nogueira

**POÉTICAS DA ENCANTARIA
NAS ESPIRAIS DO TEMPO:**

PESQUISA ARTÍSTICA NA UNIVERSIDADE

DOI: [10.31560/pimentacultural/2024.11208.3](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2024.11208.3)

Sobre todas as coisas que a pesquisa artística traz para a universidade, aqui não tenho a pretensão de traçar um mapa exaustivo. Área transversal, que conecta aspectos de performance, investigação, métodos e práticas, seus caminhos e rumos ainda estão em construção. No entanto, considero que novas epistemologias sobre o fazer musical aparecem e são mapeadas por meio das práticas da pesquisa artística, e são alguns desses percursos que quero compartilhar atualmente aqui, apresentando o trabalho que venho desenvolvendo.

Acredito em uma prática de pesquisar artística decolonial centrada na prática criativa como dispositivo de fomento ao desejo e como ação micropolítica dentro de um inconsciente colonial cafetístico, conforme coloca Suely Rolnik (2018). Penso, então, em uma pesquisa artística que venha das histórias, memórias e ancestralidade das pessoas pesquisadoras, desvinculada do repertório canônico, mas baseada no processo criativo e na corporeidade. Para isso, trago os conceitos da pedagogia engajada de bell hooks (2013), que fala sobre o diálogo, a troca na comunidade da aula e a imaginação como dispositivos importantes para a criação dentro das universidades.

As reflexões que apresento neste texto fazem parte de uma investigação em pesquisa artística que venho desenvolvendo desde 2013, passando pela música experimental, poesia e canção, a partir do corpo-voz. Por sua vez, os temas que são importantes para mim na pesquisa artística resultam das investigações realizadas em musicologia desde 2001, mais especificamente nas temáticas de música e gênero e na percepção dos lugares generificados da música e do patriarcado musical.

Convido os leitores e as leitoras para um passeio através dessas trajetórias, histórias, memórias e reflexões, para pensar uma pesquisa artística vinculada com a educação na universidade e também com as comunidades e o mundo artístico fora dela.

Me dá tua mão, que no caminho eu te explico.

Traço meu caminho para mostrar as formas como cheguei ao meu atual pensamento, desenvolvendo uma metodologia de pesquisa artística baseada na criação e na experimentação, corporificada, feminista, antirracista e conectada com a ideia de autocriação a partir das histórias pessoais. A esse processo, tenho chamado Metodologia do encantamento.

Pensando nessas tramas, apresento-me como uma mulher cisgênera e heterossexual, lida como branca, do sul do Brasil. Sou mãe do Pedro e do Gabriel, sou filha de Rosa, neta de Jacy e Lúcia, bisneta de Ernestina, Gregória, Rosa e de Maria da Conceição. Sou artista, pianista, poeta, cantora, mulher de terreiro, pesquisadora, yogini e professora universitária. Eu venho de um sul que é racista e machista, que se considera muito branco, mas é cheio de atravessamentos.

Nessas teias e histórias entrelaçadas, minha avó Lúcia fazia banho de ervas, minha avó Jacy fazia benzeduras e minha bisavó Ernestina tinha um terreiro e um congá em casa. Muitos elementos da religiosidade afro-brasileira e afro-ameríndia estão presentes nas minhas origens e vivências, e por isso exponho a ideia de uma pesquisa artística em campo, baseada na vivência e na experimentação, tendo como método e foco a noção de encantamento e encantaria.

Este trabalho que apresento é fruto das minhas reflexões teóricas desenvolvidas sobre minha prática artística e está alicerçado em algumas ideias com as quais teço diálogos, as quais serão detalhadas a seguir.

Para Lucy Green (2001), a música não é um lugar neutro. Algumas atividades, como a de cantora, professora ou instrumentista, são mais bem-vistas para mulheres, enquanto atuações como compositoras, improvisadoras ou pessoas que lidam com tecnologia são consideradas menos apropriadas. Pode-se observar a permanência desse modelo nos dias de hoje, pela ausência das mulheres

compositoras nos repertórios ensinados e utilizados como exemplos de aulas nas universidades, bem como pela falta de incentivo às mulheres para ocuparem esses lugares e como consequência da ausência de desejo em experimentar tais possibilidades. Ao mesmo tempo, reivindico a possibilidade de que nós, mulheres, não precisemos necessariamente escolher apenas um destes papéis, mas possamos desenvolver vários deles ao longo da vida, tendo como balizador dessas escolhas o nosso desejo. Green (2001) tece suas teorias a partir do olhar da educação musical e do Norte Global, aplicando uma categoria ampla para o termo “mulheres”. Considero importante sublinhar isso, apontando para o fato de que as realidades musicais são diferentes para mulheres brancas, pretas, indígenas, cis e trans.

Rolnik (2018) fala sobre a importância da experimentação como intenção micropolítica, uma vez que a opressão, exploração e exclusão sistematicamente sofridas pelas pessoas subalternas produzem, no sujeito, a experiência de que sua existência não tem valor, gerando um intolerável sentimento de humilhação. Segundo a autora, existe um efeito traumático que a esfera macropolítica produz no aspecto micropolítico: a tendência a machucar ainda mais a pulsão vital dessas pessoas já debilitadas pelo medo do colapso de si, provocado pelo abuso. Ela salienta que existe, então, um duplo trauma, constantemente reatualizado: o medo do colapso gerado pelo abuso e o terror da humilhação gerado pela desqualificação do lugar que lhe é atribuído na sociedade. Desta forma, é urgente que as pessoas se conectem com seu impulso vital, e a criação e a experimentação são meios potentes para a reconexão com o desejo.

Suely Rolnik (2018, p. 132-133) destaca o sentido micropolítico da experimentação, pela potencialização da vida, e eu cito:

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o que implica

em habitar a linguagem nos dois planos que a compõe: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma. Isso depende de lançar-se num processo de experimentação movido pela tensão do paradoxo entre ambos – o que é indispensável para que a pulsão possa guiar o desejo em direção a conexões que lhe permitam criar algo no qual ela encontre sua expressão. Nesse processo de experimentação – em que se criam palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade etc. –, os mundos ainda em estado larvar que se anunciam ao saber-do-vivo tornam-se sensíveis. [...] Diferenciar ambas intenções é especialmente indispensável para os corpos considerados de menor valor no imaginário social – como o corpo do pobre, do trabalhador precarizado, do refugiado, do negro, do indígena, da mulher, do homossexual, do transexual, do transgênero etc. Quando a insurgência desses corpos abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento, é mais provável que o movimento pulsional encontre sua expressão singular e dele resultem transmutações efetivas da realidade individual e coletiva, inclusive em sua esfera macropolítica.

Para mim, são também importantes as ideias de escuta profunda, de Pauline Oliveros (2005), e da escuta do corpo vibrátil, de Suely Rolnik (2018), para pensar a pesquisa artística como uma prática corporificada.

Oliveros (2005) define que escutar é uma experiência ativa e voluntária; pressupõe consciência e percepção do próprio lugar do seu corpo no mundo. Ela aborda, ainda, o processo de praticar a escuta, destacando a compreensão de que as formas de onda complexas transmitidas continuamente ao córtex auditivo a partir do mundo externo pelo ouvido exigem um envolvimento ativo e atento.

Segundo a autora,

escuta profunda significa aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o contínuo espaço / tempo do som – encontrando a vastidão e as complexidades,

tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de direcionar sua atenção para um som ou sequência de sons como um foco dentro do contínuo espaço/tempo e perceber o detalhe ou a trajetória deste som ou sequência de sons. Tal foco deve sempre retornar, ou estar dentro de todo o continuum espaço/tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além. (Oliveros, 2005, p. xxiii)

Suely Rolnik (2018) se refere à ideia de corpo vibrátil ou corpo pulsional, a partir do qual se realiza a escuta, atravessado pelo que ela refere como saber-do-vivo. Rolnik (2018, p. 53-54) diz que:

Perceptos e afetos não têm imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam – enfim, nada que os expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modelo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber-do-corpo”, ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber-eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. Tal capacidade, que proponho classificar de “extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extracognitiva”, produz uma das demais experiências do mundo que compõe a subjetividade: sua experiência enquanto “fora-do-sujeito”, imanente à nossa condição de corpo vivo – a qual chamei de “corpo vibrátil” e, mais recentemente, de “corpo pulsional”.

Pensando em um registro de processo que trata de acompanhar e ser afetado por um trabalho em andamento, conectando-se assim com as vivências e motivações, é preciso escolher o que desejamos registrar e, para isso, é fundamental ressaltar sobre o que estamos falando. Para mim, o grande elo é com o desejo artístico, naquilo que desejamos fazer no mundo e na maneira que queremos atuar e ser percebidos. A forma como desejamos organizar essa pesquisa artística é corporificada e vivencial, refletindo uma identidade

que é constituída por um modo de estar no mundo. Esse modo é profundamente conectado com as emoções que queremos sentir e fazer ressoar nas outras pessoas.

No corpo, essas emoções são percebidas e ancoradas. Precisamos sentir qual o trabalho que faz sentido a cada momento, tanto para cada um de nós, individualmente, quanto para o coletivo, para o lugar em que habitamos e nos relacionamos.

Percebo aqui a importância de conexão com nossos estudantes do meio universitário, especificamente no campo da música popular, no qual venho atuando desde 2013. Além disso, também sinto a necessidade de relacionar este trabalho com o campo profissional e pergunto: como é possível trazer a pesquisa artística para fora da universidade? Quais ferramentas são necessárias para que os estudantes da graduação possam desenvolver seu trabalho artístico profissionalmente?

Faço aqui um breve relato da minha trajetória para compartilhar de que formas esses questionamentos se construíram em mim. Eu sou bacharela em piano, estudei música de concerto e, paralelamente à minha formação na universidade, mantive uma vivência de música popular. Realizei meu doutorado em musicologia na Espanha, onde eu me reconheci como mulher latino-americana e também entrei em contato com os estudos de gênero. Retornando do doutorado, fiz concurso na Universidade Federal de Pelotas e desenvolvi uma pesquisa sobre repertório pianístico; analisei as obras interpretadas por estudantes da escola em concertos públicos entre 1918 e 1968, observando recorrências e ausências de compositores e obras. Percebi, assim, o repertório como portador de identidade e representação de epistemologias musicais articuladas com práticas e significados.

Ao perceber a ausência de mulheres nos repertórios interpretados por esses estudantes, busquei observar onde estavam as mulheres e percebi que havia um grande contingente de intérpretes

que realizaram concertos no Conservatório de Música da UFPel. Além disso, havia muitos vestígios documentais dessa atuação. Assim, fundei um Centro de Documentação Musical nessa universidade, abrangendo partituras e programas de concerto, além de fotografias e artigos de jornal. Debrucei-me sobre fotografias de mulheres intérpretes, observando a permanência de cristais de memória histórica, como coloca Aby Warburg, e escrevi artigos e livros em parceria com os colegas Fábio Vergara Cerqueira e Francisca Ferreira Michelin. O interesse pela história das mulheres intérpretes e compositoras me levou a entrevistar ex-alunas do Conservatório e também artistas atuantes na cidade de Pelotas, como a bandoneonista e multi-instrumentista Amelia Lopes Cruz. Posteriormente à análise das fotografias, expandi o trabalho para o estudo de capas de discos, entendendo que as imagens escolhidas para isso têm intrínseca relação com o conceito artístico, configurando a ideia do álbum como obra de arte total, conforme coloca Nicholas Cook (1999). Essas pesquisas foram traçando contornos imagéticos, em que as exclusões de mulheres no mundo da música interseccionavam gênero, raça e classe, confirmando as concepções generificadas desse campo, já apontadas por Lucy Green (2001).

Como publicações resultantes dessas vertentes de pesquisa, cito o livro *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*, lançado em 2004, e o livro virtual *Estudos de gênero, corpo e música*, lançado em 2013 pela ANPPOM e disponível *online*.⁶⁹ Além desses, menciono o livro *The body and sound, music and performance*, que organizei juntamente com a artista sonora irlandesa Linda O'Keeffe, e que foi publicado em 2022 pela editora Routledge, no Reino Unido. Essa obra foi organizada por nós duas durante a pandemia e conta com a participação de vinte e duas autoras de diversos lugares do mundo, abordando a ideia do corpo no som, na música e na performance. Foi um trabalho intenso, com reuniões *online*, a fim de

69

Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/3>. Acesso em: 20 nov. 2023.

oferecer suporte para as autoras em seus processos criativos e compartilhar desafios de escrita e de vida.

A maior parte dos artigos publicados em revistas e livros encontram-se no repositório Academia.edu, exceto os trabalhos que não obtiveram permissão das editoras.⁷⁰

A partir destas análises e percebendo como essas exclusões afetaram meus próprios desejos e vontades sobre mim mesma, comecei a desenvolver, em 2013, uma prática de música experimental. Iniciei justamente com os relatos de minha avó sobre os banhos de ervas, gravando os sons da minha casa e as sonoridades da minha própria voz. Procurei intencionalmente me afastar do piano, meu primeiro instrumento, para buscar outros formatos e com eles novas possibilidades de criação e experimentação. Estruturei meu trabalho por meio de gravações de campo e da atividade direta no computador, aliados a experimentações vocais desenvolvidas em um pedal de *loop*, da marca Boss, modelo RC-505, que possui cinco canais, com possibilidades de múltiplas camadas de gravação e aplicação de efeitos de entrada e de saída.

Como resultados desse processo, produzi, entre 2013 e 2019, quinze álbuns de música experimental⁷¹, alguns deles solo e outros em parceria, e tive várias faixas publicadas em coletâneas. Desses trabalhos, destaco o álbum *Voicing*, lançado em 2016 pelo selo brasileiro Seminal Records, envolvendo gravação de campo, *spoken words* e voz manipulada com efeitos; o álbum *Meteoro Phoenix*, lançado em 2017 pelo selo Mansarda Records; e o álbum *If I were me*⁷², com a artista sonora Linda O'Keeffe sobre texto de Clarice Lispector, lançado pelo selo Estranhas Ocupações em 2018. Os trabalhos de

70 Disponível em: <https://ufrgs.academia.edu/IsabelNogueira>. Acesso em: 20 nov. 2023.

71 Disponível em: <https://isabelnogueira.bandcamp.com/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

72 Disponível em: <https://estranhasocupacoes.bandcamp.com/album/isabel-nogueira-linda-okeeffe-if-i-were-me-se-eu-fosse-eu>. Acesso em: 20 nov. 2023.

música experimental mereceram destaque no trabalho *Nendu: um possível arquivo de arte sonora brasileira*, desenvolvido por Rui Chaves entre 2016 e 2017.⁷³

De 2019 até o momento presente, desenvolvo o projeto *Bel Medula*, de canções eletrônicas experimentais, em parceria com Luciano Zanatta. Paralelamente a esse projeto, produzimos juntos os trabalhos *Desandance* e *Betamaxers*, envolvendo música eletrônica, voz e sampleamento. Se os álbuns de música experimental tinham sua forma de veiculação prioritariamente por meio das plataformas Bandcamp e Soundcloud, o projeto *Bel Medula* foi pensado para ter seus desdobramentos em videocliques, *canvas* e *visualizers*, com o intuito de ser veiculado também no Spotify e YouTube, sem detrimento dos meios anteriormente citados.

O primeiro álbum do projeto *Bel Medula* foi *PeleOsso*, lançado pelo selo Tronco, de Porto Alegre, em 2019. A ideia era ser um álbum duplo complementar: “Pele” eu entendi que é tudo o que me conecta com o mundo externo, e Osso representa tudo o que me constitui internamente. A interação entre essas duas coisas é uma dança que não cessa nunca.

Retorna nesse álbum, embora em um formato mais conciso de canção, a ideia das benzeduras, dos banhos e dos encantamentos das minhas avós. Canções sobre processos criativos e observação do cotidiano também estão presentes nele. Trata-se de uma busca de identidade, de desbravar uma existência artística que possa ir além do espaço acadêmico, percebendo quais as interações possíveis com o nicho artístico com o qual me identifico. Os atravessamentos possibilitam perceber de que forma esses saberes advindos da família, do lugar no mundo e da corporeidade que me constituem se transformam em um material musical ou sonoro.

Um segundo álbum, chamado *Luna*, de 2020, foi produzido durante a pandemia, em um processo imersivo de produção compartilhada entre mim e Luciano, embora eu o tenha desenvolvido majoritariamente sozinha.

Em 2021, foi lançado *Semente*, o terceiro álbum do projeto, que teve inspiração no processo de semear, em entender o que pode brotar por meio dos jogos articulados no processo criativo. A reflexão surgiu ao perceber como os elementos presentes na nossa história e origem podem ser semente para outras coisas no mundo.

Em 2022, lançamos o álbum *Abala Ladaia*, com base na música eletrônica e na canção feita a partir dessa base, usando instrumentos virtuais e orgânicos. O conceito foi misturar textos longos com outros muito breves nas letras das canções, observando o que ainda pode ser limitante no nosso processo criativo e como transpor essas barreiras. As letras trazem elementos de observação do mundo e das estruturas sociais, com foco nas possibilidades transgressoras de criação para mulheres. Trata-se de um processo de autocriação fundamentado na escrita constante de diários, em busca da identificação de processos significantes e da prática musical continuada com o auxílio da improvisação e da criação constantes.

Penso, então, em um processo artístico que é da ordem do sensível, dos constructos da sensibilidade, do encantamento e da encantaria. Para definição dos percursos desse projeto, considero importante estabelecer um ponto de partida a começar pelo escopo das coisas que motivam, impulsionam, instigam o desejo e a curiosidade da pessoa pesquisadora. Definir um ponto de partida não significa antecipar possíveis percursos e muito menos delinear resultados esperados.

Como estratégia de desenvolvimento de processo artístico, criei a Metodologia do Encantamento (Nogueira, 2020), partindo do pressuposto de que a criação vem de um conhecimento localizado

e corporificado. Esse corpo de conhecimentos impulsiona e dá significado aos processos de tomada de decisão na criação sonora, em uma espiral que conecta reflexão e prática em movimentos de retroalimentação. Concebo a criação sonora como ato profundamente político e ligado à performance e à improvisação, a partir das percepções conscientes e inconscientes sobre si mesmo(a), em relação ao seu contexto e à materialidade do som. Dessa forma, apresento a ideia de pesquisa artística baseada em procedimentos abertos de ações e práticas, com o sentido de promover tomadas de consciência sobre esses processos relacionais para identificar desejos e motivações. Tal conjunto de propostas é o que chamei Metodologia do Encantamento:

Elencarei a seguir algumas das perspectivas e ações constantes da Metodologia do encantamento:

1. uso das técnicas e do conceito de escuta profunda e *sonic meditation*, desenvolvidos por Pauline Oliveros; como ferramentas de conexão com nossos mundos internos, com nossa sonosfera e com o mundo dos sonhos;
2. a aplicação das técnicas de *soundwalking* e realização de mapas sonoros criados a partir da percepção do nosso corpo em movimento no espaço e em como isto afeta nossa presença física e nossas memórias corpóreas e sonoras;
3. o uso da improvisação como fomento da capacidade de fornecer respostas múltiplas aos estímulos e território; como forma de expansão da percepção e como atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
4. criação e performance coletiva baseada no diálogo e na experiência consigo mesmo e com todas as pessoas participantes dos processos;
5. uso de recursos não musicais como disparadores do processo criativo, dentre eles palavras poesias, escrita intuitiva, *cut ups* de textos, imagens, cenários, sonhos, vídeos, cartas, narrativas memoriais;

7. uso de perspectivas decoloniais e comunicação não violenta no desenvolvimento dos processos;

6. atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;

7. uso da tecnologia como atravessamento do processo criativo;

8. estímulo à criação de metodologias e formas de registro individuais.

A metodologia do encantamento pretende oferecer disparadores para o processo criativo aliados à pesquisa sobre nossas próprias motivações, antes do que apresentar-se como uma metodologia prescritiva para o desenvolvimento dos processos.

Observar a nós mesmas/nós mesmos e perguntar-nos o que nos motiva, o que nos instiga, o que nos encanta? (Nogueira, 2020, p. 72-73)

A escrita dos diários de vida e diários de processo vem justamente auxiliar na definição desses possíveis percursos de pesquisa, tornando mais nítidos para a pessoa pesquisadora seus interesses, vontades e motivações.

Desejo aqui traçar alguns mapas sobre o que é importante para mim dentro da minha própria trajetória de pesquisa, buscando não oferecer uma metodologia fechada, mas sim um caminho a ser seguido como marco reflexivo.

Concebo que a pesquisa artística tem como foco o artista e seu processo. A metodologia será definida pelo próprio trabalho, a partir da compreensão do amplo percurso que quero desenvolver.

Perceber se o trabalho será individual ou em equipe é um ponto de partida fundamental. No caso de uma proposta em equipe, é preciso definir a sua organização: qual será o papel de cada pessoa no processo, como se construirá o fluxo de trabalho, a comunicação

e o registro do trabalho. Entender com quem eu posso contar e perceber que cada pessoa contribuirá com sua experiência, trajetória e expectativas para o trabalho final é uma etapa importante do projeto.

Logo, organizo a etapa da realização de ensaios, colocando em prática a proposta inicialmente desenhada, trazendo para a ação o que foi desejado e saindo do campo das ideias.

O registro do processo é feito por mim em forma de gravações de meio de caminho, de registro em papel das mudanças efetivadas nas canções, nos improvisos, no *set* utilizado e nos arranjos, no registro de imagens e na escrita de diários.

Minha relação com os diários é de escrita cotidiana, sem delimitar um horário ou um número de páginas específico a ser produzido, priorizando a escrita em fluxo livre. Nessa escrita, aparecem elementos que não são apenas sobre o processo artístico em foco no momento, mas também são sobre todos os atravessamentos de vida que emergem durante a realização do trabalho. Algumas vezes, emergem memórias e *insights*; afloram sensibilidades que pareciam adormecidas. Os diários que pratico têm como foco uma escrita sensível, que às vezes fala do cotidiano, outras vezes do projeto ou, ainda, registra ideias para novas canções. Tudo o que vier será acolhido na escrita, percebendo todos esses atravessamentos como parte do trabalho em processo.

A base do meu trabalho está na criação, improvisação e experimentação de novos recursos, sendo esse o mote dos ensaios e da preparação dos shows. Nas apresentações, o que está em foco é também a testagem de processos. Para cada performance pública, eu organizo, junto com a equipe que está comigo, algo diferente. A ideia é adequar o projeto às características específicas de diferentes eventos, públicos, pessoas, condições técnicas e sonoridades dos espaços.

A colocação de um trabalho em performance é parte do processo e, como tal, está sempre ligada ao desejo, à curiosidade, à escuta de si, ao trabalho da imaginação, como pontua bell hooks (2013), e à escuta do corpo vibrátil, como diz Suely Rolnik (2018). A ideia do desejo como fundamento do processo surge ao responder a perguntas como: o que me traz curiosidade? O que me motiva?

Essas ideias do desejo como propulsor do processo artístico começaram a ser esboçadas em um artigo escrito em 2015 em parceria com Laila Rosa e publicado pela Revista Vórtex sob o título *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música*, delineando, a partir dali, que a dimensão desejante é a motivação para realizar o trabalho.

Essa ideia, a meu ver, apresenta uma virada conceitual na definição do projeto de pesquisa artística. Considero que ela direciona o foco para a pessoa artista, sua história, desejos e vontades, valorizando os elementos individuais e levando em conta suas diferenças, em vez de apostar em uma educação que pretende oferecer uma base comum para todas as pessoas.

O estudo e a definição das particularidades da pessoa artista apontam para a compreensão da singularidade de seu projeto artístico e, a partir do reconhecimento de suas singularidades, desenha seu potencial de articulação com a sociedade atual e suas questões.

Compreender essas singularidades é de fundamental importância para construir um projeto artístico que tenha uma vinculação com o campo profissional, e é esse tópico que desejo abrir agora.

Em minha trajetória, aconteceu uma significativa modificação de processos e procedimentos quando comecei a fazer canção eletrônica, além da prática composicional e performativa de música experimental.

Com a produção das canções do projeto *Bel Medula*, busquei uma inserção em festivais e a divulgação das canções por meio de uma assessoria de imprensa. Isso me levou a pensar de outra forma sobre os *releases*, a realização da identidade visual do projeto, os videoclipes, o registro das obras e dos fonogramas por meio do ISRC, o planejamento da distribuição por *streaming* e a posterior divulgação do trabalho.

Todo esse planejamento me levou a compreender de uma nova maneira a dimensão profissional do trabalho, corroborado pelos cursos de gestão e planejamento de carreira que realizei de forma remota durante a pandemia de covid-19, especificamente nos anos de 2020 e 2021.

Devido a essas estratégias, aprofundi a reflexão sobre minha prática docente e senti a necessidade de trazer os temas de planejamento e gestão de carreira artística para o âmbito da sala de aula. Dessa forma, tenho buscado trabalhar com os estudantes do curso de Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, oferecendo ferramentas práticas sobre organização de projetos artísticos, definindo objetivos, cronogramas e estratégias para os projetos individuais.

A dimensão da gestão e divulgação de projetos para organizar um lançamento, bem como a definição de nichos e estratégias junto à produtora ou a uma assessoria de imprensa, podem parecer muito distantes do fluxo aberto e processual de pesquisa artística que eu vinha descrevendo até o momento. No entanto, essas duas dimensões se aproximam na medida em que ambas são impulsionadas pelo desejo da pessoa artista. E é sobre esse desejo, sua compreensão, estímulo e delineamento que reside o maior desafio e complexidade dos processos artísticos.

Dentro desse processo de busca do desejo, eu criei uma série de cartas que considero disparadores e impulsionadoras de processo criativo. Chamam-se Cartas do Deserto, e as utilizo em meus

próprios trabalhos, nos *workshops* que ministro e também na sala de aula com os estudantes do curso de bacharelado em música popular (Nogueira, 2022). A ideia central é que, por meio desses disparadores, a pessoa possa compreender e/ou reforçar sua conexão com as coisas que são importantes para o seu próprio projeto. Essas cartas sugerem processos abertos, como forma de estimular o fluxo criativo.

As cartas são em número de trinta, com a proposta de que a pessoa crie todos os dias, para se colocar em processo, ou então organizar processos imersivos ou pontuais, segundo o que for mais adequado no momento. Elas são agrupadas em cinco categorias: experimentação e observação; inspiração e motivação dentro; inspiração e motivação fora; tempo; e processo e aleatoriedade. As indicações presentes nas cartas não são estritamente musicais; são, por vezes, muito subjetivas e da ordem da encantaría.

Apresento dois exemplos: uma carta que diz “cria uma música que inclua sons azuis”, compreendendo que cada pessoa adotará um conceito sobre o que significam sons azuis. A outra propõe: “fecha os olhos, recorda sons da infância e cria uma música com eles”. A partir do movimento de trazer significado, de acessar memórias, observar a própria trajetória, as coisas que são importantes para o processo artístico começam a se desvelar.

Pensando na forma como se entrelaçam e se entretecem essas poéticas de encantamento, observo que a trama e o tecido são construídos durante o processo, e cada maneira de tecer tem seu próprio método.

Assim, apresento uma poética do encantamento que está vinculada à pesquisa e à produção artística e que também se entrelaça com o campo profissional, com a prática docente, e com o aprendizado por meio do corpo-presença.

Acredito em uma construção de conhecimento e de pensamento pelo e com o corpo. Isso está vinculado a uma ideia de

entrelaçamentos do sensível a partir de uma noção de comunidade. Penso no trabalho artístico como algo realizado diária e individualmente e levado a efeito em comunidade; é, ao mesmo tempo, regido pelo fluxo do trabalho e conversa com um conceito artístico planejado.

Essa forma de pensar abrange as relações com a equipe de trabalho, que se coloca também em processo, percebendo o fluxo do trabalho mediante a percepção dos movimentos e das sensações do corpo. Tal saber se articula por meio do estar em presença, do processo de colocar-se em movimento a partir do projeto artístico.

Pensando nisso, exponho aqui uma listagem desses entrelaçamentos de sensibilidade que acontecem nas poéticas do encantamento. A ideia da pesquisa e da produção artística entrelaçada com o corpo-presença, com uma criação de mundos do sensível, da prática docente, das parcerias e da equipe e do campo profissional.

Trazendo a questão da atuação no campo profissional, compreendo que ela se inicia com a compreensão de que o trabalho artístico está e precisa estar, necessariamente, vinculado com o mundo e com a comunidade com a qual deseja dialogar.

Trata-se de questões muito práticas, como a vinculação a uma sociedade de autores, o registro das obras criadas e dos fonogramas produzidos, gerando o seu respectivo ISRC, bem como o conhecimento sobre produção musical, microfones, técnicas de gravação e mixagem.

Acredito que a produção musical e o conhecimento sobre a sonoridade que desejamos para nossa música são partes importantes do conceito da obra, sendo, portanto, elementos da pesquisa artística.

Os elementos a seguir são abordados após a conclusão de algum produto do projeto da pesquisa artística, e para sua definição será preciso reafirmar os elementos motivadores do trabalho.

A elaboração do conceito visual do trabalho artístico é um elemento-chave para a sua divulgação e mesmo para a viabilidade do projeto profissionalmente. Além disso, é importante entender a necessidade de uma identidade visual, sustentada por um projeto gráfico que permeie todo o trabalho, desde as fotografias, capa do álbum ou single, cenário, figurino, produção de videoclipes, *visualizer*, Canvas para Spotify. É possível perceber que o conceito de obra de arte total, com que Cook (1999) analisou as capas de disco, valem também hoje para o processo de divulgação dos álbuns em plataformas virtuais.

É interessante pensar na necessidade da formação de uma equipe técnica que possa trazer visibilidade para o trabalho, pensando com quais os nichos o projeto dialoga, percebendo suas potencialidades e possíveis formas de viabilidade econômica. Considero essencial avaliar a cada momento qual equipe é possível e sustentável para a pessoa artista. Além disso, é importante que alguma pessoa possa desempenhar as funções de assessoria de imprensa, produção executiva e agenciamento de shows.

As intersecções desses aspectos com a pesquisa artística desenvolvida dentro do âmbito acadêmico têm por intenção um diálogo com o campo profissional da música, os quais os aspectos de gravação, mixagem, masterização, divulgação, circulação e viabilidade econômica do trabalho são uma parte importante do processo.

Eu percebo a pesquisa artística tanto como um lugar de desenvolvimento e aprimoramento da sensibilidade quanto um campo em que é possível trazer nossa poética para o mundo, em diálogo com o contexto que estamos interessados: criar singularidades.

Considero, então, que a pesquisa artística se relaciona com a prática docente, envolvendo exercícios e práticas para a criação a partir da autopercepção e da autodefinição da identidade artística. Esse estudo de si é individual, mas não é apenas egoico: julgo importante perceber com que pessoas estamos nos relacionando e

que mundos pretendemos construir, percebendo os nichos artísticos os quais estamos inseridos, bem como outros artistas, sua representatividade e alcance.

Mais além dos elementos estritamente musicais, acredito que é preciso entender com quais ideias nosso projeto artístico dialoga, percebendo que são essas ideias, procedimentos e modos de fazer e veicular nossa música que caracterizarão um nicho. A partir dessa percepção é que organizaremos as cartografias do nosso projeto artístico, identificando quais são as ideias que nos motivam, os elementos disparadores e continuadores de processos. Diante disso, definiremos repertório, identidade visual, equipe, metas e planejamento.

Esses aspectos representam um caráter prático da pesquisa no que tange à sua colocação profissional, e trazer essa perspectiva para o ambiente acadêmico me parece algo urgente a ser feito nos cursos de música brasileiros.

Finalizo, buscando traçar uma espiral sensível do encantamento.

Na dobra do tempo, onde se desenham os traços do sensível,
moram os entre lugares.

Traçar as metas, perceber os caminhos, fazer da escrita
a poesia da presença.

Encantaria: criar mundos na sensibilidade de si e dos outros.
Começar de novo.

Falo em começar de novo porque esse processo não termina; ele se desenvolve em espiral. A ideia da autocriação trata de uma renovação do desejo e, a partir dele, das histórias que queremos contar sobre nós mesmos e dos diálogos que queremos traçar a partir delas.

Manter a conexão com o desejo se torna elemento primordial para mim: desejo de criar, de autodefinir-se, da possibilidade de enunciação de si.

O processo criativo oferece um campo próspero para estar em processo, renovar o lugar de criação, das novas ideias sobre si mesmo, de perceber-se ora em transformação, ora em retomada.

Na relação desses processos com a docência, questiono: quais os lugares que existem hoje em nossos currículos para o desenvolvimento da sensibilidade, para a criação e para a narração das histórias de si?

Se essas questões envolvem a percepção das singularidades, como pode ser desenvolvido esse trabalho de busca das próprias origens, motivações e desejos, de perceber o lugar de onde falamos e escutamos a partir de um currículo que busca as convergências entre as pessoas?

Se o desafio do processo artístico é que possamos entender nossos elementos de singularidade e quem queremos ser como artistas no mundo, quais são as ferramentas para o traçado desses mapas? Como é possível descobrir e conduzir tais caminhos?

Existe aqui um paradoxo importante no processo educativo: trata-se de um processo mútuo de conhecimento. Eu preciso conhecer meu estudante tanto quanto ele precisa conhecer o que a universidade tem a apresentar a ele. A priori, não sei o que é importante para essa pessoa. Eu posso conduzir essa pessoa estudante em um caminho individual e singular, mas é ela quem definirá seu trabalho, com base no que considera importante e significativo. Incentivar e orientar na busca de suas motivações pessoais são possibilidades, porém apenas quem vai saber seu caminho de singularidade, seus interesses, desejos e curiosidades é a pessoa que está produzindo.

Considerando que as vivências, aprendizados e corporeidades nos atravessam, assim como os marcadores de gênero raça, etnia e lugar no mundo, observo que existem ritmos, fluxos, ritos e sonoridades advindos desses elementos que marcam cada pessoa de forma única.

Exemplificando, um dos elementos que eu sempre incorporo nos projetos é a gravação de campo, pelas sonoridades e as tramas sonoras dos lugares.

No álbum *Abala Ladaia*, aparece uma gravação de um afiadador de facas, uma figura que recorda minha infância na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e que um dia eu escuto nas ruas do Bom Fim, o bairro onde moro em Porto Alegre. O afiadador de facas toca uma flauta que precede sua passagem, anunciando assim os serviços que presta. Escutei da janela, desci correndo, gravei. Era inusitado para mim aquele som naquela paisagem e, com isso, espirais de tempo se misturaram na minha imaginação. Trabalhei com a gravação de campo, cortando e aplicando efeitos, transformando as sonoridades e agregando outros elementos.

No álbum *PeleOsso*, dedico-me a trabalhar novamente o banho de ervas da minha avó Lúcia, que já havia aparecido no álbum *Impermanente movimento*, com uma roupagem experimental. Trago aqui os elementos do banho e lembro da inflexão da voz dela contando, do timbre e do ritmo das palavras. Ela falava que era um banho de canela, cravo, manjerição, mel e pétalas de rosa e que precisava colocar gotas de óleo de flor de laranjeira. Durante toda a minha vida, sempre que eu viajava, ela recomendava: "onde tu for, minha filha, tu tem que procurar o óleo de flor de laranjeira. Mas cuida bem: não é o óleo de laranja, é o óleo de flor de laranjeira, aquela flor branquinha, sabe?"

As histórias que apresento nos projetos de pesquisa artística têm motivações profundas para mim. Elas são elementos que exploro no mapa de sensibilidades que vou traçando, buscando dialogar com as memórias sonoras de outras pessoas. Reside aqui a motivação de promover identificação com traços de possíveis histórias em comum e que possam também evocar memórias em outros indivíduos.

Ressoar.

Termino a escrita deste texto no dia que seria aniversário de minha avó Lúcia, em 20 de novembro. Por meio dela, homenageio todas as que vieram antes de mim.

Desejo que estas palavras possam ser elo e portal.

A partir da busca pela singularidade, por uma estética da sensibilidade e uma poética da encantaria, eu agradeço pela escuta e atenção.

Obrigada pela tua leitura, obrigada pela tua mão na minha.

REFERÊNCIAS

COOK, Nicholas (Ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

NOGUEIRA, Isabel. Metodologia do encantamento: escuta, diálogo e criação para uma pesquisa artística feminista. *Paralelo 31*, Pelotas, n. 14, v. 14, p. 64-78, jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/issue/view/298>. Acesso em: 20 nov. 2023.

NOGUEIRA, Isabel. Cartas do Deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial. *TRANS: Revista Transcultural de Música*, Barcelona, v. 26, p. 2-19, 2022. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/629/cartas-do-deserto-reflexoes-para-uma-pesquisa-artistica-feminista-e-decolonial>. Acesso em: 20 nov. 2023.

OLIVEROS, Pauline. *Deep listening: a composer's sound practice*. New York: iUniverse, Inc., 2005.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

4

Michael B MacDonald
Tradução de Leonardo P. Sanchez e
Bibiana Bragagnolo

PÓS-REALISMO OU QUALQUER QUE SEJA A SUA FORMA:

UMA CONVERSA SOBRE MÚSICA,
CINE-ETNOMUSICOLOGIA
E PESQUISA-CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

A parte II deste artigo foi originalmente publicada no *Journal of Audiovisual Ethnomusicology (JAVEM)*, v. 1, n. 2, 2023. Publicado pela *Society of Ethnomusicology*.

INTRODUÇÃO

Se a cine-etnomusicologia quiser ser relevante, precisará se engajar nas conversas importantes. Em *Kill the documentary*, Jill Godmilow propõe o pós-realismo como um caminho

para identificar filmes que estrategicamente abrem a tampa dos documentários convencionais recusando-se a explorar o pedigree, a pornografia e o imperialismo do real... o filme pós-realista é uma forma antiespetacular que recusa a transparência do documentário, os argumentos comprobatórios, a clássica estrutura narrativa, as explicações psicológicas e os sistemas de identificação simpática que postulam simetrias nós/eles⁷⁴ (Shapiro, 1997, p. 30).

Benjamin Harbert (2018, p. 4-5), em *American music documentary: five case studies in cine-etnomusicology*, admite que "a maioria dos filmes de etnomusicólogos baseia-se fortemente em argumentos textuais construídos por narração em voz-off e testemunhos de entrevistas de músicos... favorecendo a clareza em detrimento da experiência. As sensações são frequentemente explicadas em vez de sentidas"⁷⁵ Essa descrição se parece muito com os tipos

74 No original: "to identify films that strategically pop the lid on the conventional documentary by refusing to exploit the pedigree, the pornography, and the imperialism of the real...postrealist film is an antispectacular form that refuses documentary transparency, evidentiary arguments, classic narrative structure, psychological explanations, and the sympathetic identification systems that posit us/them symmetries".

75 No original: "most films by ethnomusicologists rely heavily on textual arguments constructed by voice-over narration and interview testimony from musicians...favoring clarity over experience. Sensations are often explained rather than felt".

de filme que Godmilow critica. A cineasta coloca que o “documentário-como-o-conhecemos” é cúmplice da manutenção de estruturas de poder. A maneira como a etnomusicologia faz filmes é um projeto político, estejamos conscientes disso ou não. Não há neutralidade, apenas uma escolha entre manter sistemas de desigualdade ou lutar contra eles.

Uma vez que não sou fã do termo “pós-realismo”, estive nos últimos quinze anos tentando desenvolver técnicas cinematográficas decoloniais para a cine-etnomusicologia. Isso me levou da teoria etnográfica para a teoria crítica e, por fim, para a pesquisa-criação. A teoria crítica me ajudou a identificar as maneiras pelas quais o documentário e a etnografia continuam a estruturar um exterior à modernidade, reconhecendo que “tradicional” e “primitivo” são fabricados pela colonialidade para produzir uma diferença colonial. Filmes que de forma compassiva representam culturas lutando para manter práticas culturais tradicionais, sem identificar os modos de resistência à modernidade e à colonialidade capitalista, caem no “documentário-como-o-conhecemos”. Eles fornecem uma oportunidade para espectadores liberais se sentirem mal pela luta; testemunhar e se identificar com ela e se sentirem absolvidos.

A pesquisa-criação permitiu uma maneira de ultrapassar os filmes documentais e etnográficos para olhá-los por um novo ângulo. Nesse processo, comecei a pensar sobre a sua relação com a literatura etnomusicológica e cheguei à conclusão de que há muito mais acontecendo na escrita etnográfica do que nos filmes etnográficos. Na literatura etnomusicológica, encontramos cenas deslumbrantes de devires de todos os tipos. Porém, por alguma razão, a cine-etnomusicologia, assim como os documentários, ficou presa ao realismo. Existem forças significativas na disciplina que desafiam as práticas de filmes que não se conformam com o projeto realista. Frequentemente, essa preocupação é formulada na necessidade de se manter a chamada etnografia científica. Ao utilizar a imagem de uma ciência como não problemática, assim como exemplos

cinematográficos baseados no *pedigree*, na pornografia e no imperialismo da prática documental, mantém-se um *status quo* no ensino e na prática. No entanto, a etnomusicologia sempre reivindicou uma história radical, um pluralismo teórico e intelectual, uma arte literária etnográfica como geradora de experiência. Então, por que não uma cine-etnomusicologia radical?

Filmes pós-realistas são

enunciados performativos, atos de resistência e réplicas estéticas de um mundo que se afoga na sua própria imagem... por vezes operam de forma irracional ou anárquica, mas desfamiliarizam sempre os seus sujeitos, recusando invariavelmente o discurso que habitualmente os contém e limita e abrindo continuamente possibilidades do que poderia e do que pode ser⁷⁶ (Shapiro, 1997, p. 32).

Os filmes pós-realistas, dos quais a etnificação é uma das variedades, criam desconforto nas audiências acadêmicas mais acostumadas ao realismo documental. O espírito radical dos etnomusicólogos pode ser expresso pela recusa em ser cúmplice da vigilância imperialista e colonial. Há sempre maneiras de fazer documentários sobre culturas musicais tradicionais que abordam sistemas globais de dominação, degradação ambiental, capitalismo, imperialismo cultural e estratégias locais de resistência política e psíquica. Não precisamos de mais um filme sobre uma cultura tradicional em risco. Nós já sabemos. As culturas tradicionais não dependem dos nossos filmes para manter suas práticas. Então, o que os filmes estão fazendo?

76

No original: "performative utterances, acts of resistance, and aesthetic rejoinders to a world drowning in its own image...sometimes they operate irrationally or anarchically, but they always defamiliarize their subjects, invariably refusing the discourse that usually contain and limits them and continually opening possibilities of what could and what might be."

ENTÃO, COMO SE FAZ UM FILME PÓS-REALISTA?

Uma das formas de entrar no pós-realismo pode ser concentrar-se na nota de Harbert (2018, p. 5): “sensações são muitas vezes explicadas em vez de sentidas”.⁷⁷ Quando sensações são explicadas, o sentido é capturado por conceitos, e esses conceitos são disponibilizados por um sistema cultural. Além disso, a predominância do testemunho sobre a experiência é fundamentada em uma crença cultural no valor do *expert*. Essa é uma prática política e ética tanto quanto é filosófica e metodológica. *CineWorlding* é uma resposta para a chamada de Benjamin Harbert por um cinema crítico da música⁷⁸ que procede por meio do uso da pesquisa-criação cinematográfica como um limiar entre o documentário musical e a cine-etnomusicologia (MacDonald, 2023a). O objetivo é desenvolver uma prática de investigação artística no espaço entre o documentário e a etnografia para ressaltar o significado importante e pouco teorizado do sentido e da sensação na audiovisualização (Chion, 2019). Realizar uma cine-etnomusicologia do sentido pode levar ao pós-realismo, como ilustra a segunda parte deste ensaio com a discussão de *Ark: a return to Robson Valley*, dirigido por MacDonald em 2022. Eu não me propus a fazer um filme pós-realista; em vez disso eu tentei fazer um filme fenômeno-etnomusicológico. No entanto, no processo, comecei a divergir da fenomenologia. Essa divergência foi instrutiva, pois me encontrei seguindo um caminho estabelecido por Gilles Deleuze (1994) e pela filosofia processual em suas respostas à dominação filosófica da fenomenologia. No meu entendimento, uma diferença

77 No original: “sensations are often explained rather than felt”

78 “A critical cinema of music uniquely contributes to ethnomusicological arguments. In my analysis of the five films I’ve selected, I hope to have shown that documentary can do more than just focus on a musical topic. Each of these films presents music as a form of social practice and identifies related critical issues” (Harbert, 2018, p. 246).

teórica chave entre a geofilosofia deleuziana e a fenomenologia é o papel das forças mais-do-que-humanas. Deleuze (1986) é cuidadoso ao constantemente sublinhar que se trata de um engajamento afirmativo e não uma negação. Essa é a fenomenologia do mais-do-que-humano. A etnomusicologia fenomenológica já é amplamente praticada, e penso que essa abordagem nos fornece uma base para avançarmos em direção aos filmes pós-realistas. No meu caso, isso levou ao CineWorlding como uma geofilosofia da pesquisa-criação cinematográfica. O objetivo deste ensaio é responder aos etnomusicólogos que perguntaram como entrar no cinema e àqueles que se sentiram desconfortáveis com o cinema pós-realista. O que segue na "Parte I" é o lento trabalho de transformação da etnomusicologia fenomenológica em pós-realismo/cineworlding ou qualquer que seja a sua forma. O pressuposto é que a etnomusicologia fenomenológica é uma prática amplamente aceita. Eu não vou justificar a sua prática, uma vez que há uma abundante literatura que já discutiu esse assunto. A "Parte II", uma conversa entre o cineasta de Ark e um crítico fictício que se sentiu desconfortável com a etnoficção, vai explorar o mesmo território em um registro diferente. O objetivo deste ensaio é ativista no sentido em que representa uma resposta às críticas ao pós-realismo e, ao mesmo tempo, é um argumento a favor de uma pesquisa-criação cinematográfica ativista que eu chamo de CineWorlding.

PARTE I: A CINEOSIS DE PEIRCE PARA A CINE-ETNOMUSICOLOGIA

Até a presente data, a cine-etnomusicologia tem sido dominada por um "paradigma de documentação" (Norton, 2021, p. 123-125) que entende a produção cinematográfica como uma ferramenta para a captura de audiovisual, visando à análise posterior e,

por vezes, mas não necessariamente, à produção de um filme. Não há, atualmente, nenhuma teoria de cineosis etnomusicológica (semi-ótica cinematográfica), seja ela baseada em Peirce ou não, e Harbert (2018) não fornece uma. Em vez disso, ele se dirige aos realizadores de documentários e constrói uma interface entre os documentários e a etnomusicologia. Mesmo sendo uma teoria do documentário útil, ela não fornece uma base estável para documentar a realidade musical. Talvez não seja surpreendente que existam divergências significativas no cinema documental. É apenas a partir de uma grande distância que o cinema documental pode ser genericamente entendido como uma forma de filme que lida com a realidade, embora esse fato seja amplamente debatido.

Errol Morris (2016, p. 808), o aclamado diretor de documentários, considera que o “cinema-verdade atrasou o cinema documental 20 ou 30 anos, pois vê o documentário como uma subespécie” de documentário jornalístico. O documentário deve ser “mais do que o jornalismo ao invés de menos” (Morris; Bates, 2016, p. 808). Jonathan Kahana (2016, p. 915) distancia o documentário do jornalismo ao sugerir que

o filme documental sempre operou na fronteira entre ficção e não ficção, teoria e história, arte e política; mas muitos diretores de documentários fazem-no agora com uma sensibilidade acrescida para o carácter móvel da (auto) imagem e para todas as formas como a identidade se afastou das suas bases.⁷⁹

Essa mobilidade da autoimagem aponta para o maquínico:

A máquina abstrata opera como uma matéria amorfa, não como uma substância com uma função. Por conseguinte, podemos teorizar o cinema como uma “máquina

79

No original: “that documentary film has always operated in the borderlands between fiction and nonfiction, theory and history, art and politics; but many documentary makers do so now with a heightened sensitivity to the mobile character of the (self-) image, and to all the ways identity has been set adrift from its foundations”.

abstrata” experiencial, considerando a forma como se liga, enquanto corpo, de matéria, a outros corpos e à matéria, através de uma consideração dos processos de consciência em que a sensação se torna um elemento importante”⁸⁰ (Kennedy, 2000, p. 69).

O maquínico não opera livre de sistemas de captura, um inconsciente social identificado por Jill Godmilow:

Inconscientemente imerso nessas formas chamadas documentário está o conceito de “o real”, que substantia as reivindicações de verdade feitas por esses filmes. Estas noções gerais sobre filmes documentários produzem um entendimento bastante limitado do que o cinema não ficcional pode ser e fazer⁸¹ (Shapiro, 1997, p. 80-81).

Em um “cinema de não ficção”, que poderia se relacionar com o “cinema da música” de Harbert (2018), a questão integral é “a de um real confrontado e mantido em suspenso pela ficção, pondo em jogo uma energia desconstrutiva que se manifesta como uma tensão estética na própria obra⁸²” (Waldron, 2018, p. 113). Estudos documentais podem certamente contribuir para um cinema crítico da música, mas não vão providenciar respostas, somente mais perguntas. E suponho que é precisamente com isso que Harbert (2018) conta.

A realidade no paradigma da documentação parte do ingênuo pressuposto de que não existe cineosis, apenas uma captura e reprodução da audiovisualização. Isso não ocorre na escrita etnográfica,

80 No original: “The abstract machine works as amorphous matter, not as a substance with a function. Therefore, we can theorise cinema as an experiential ‘abstract machine’ by considering how it connects, as a body, of matter, with other bodies and matter, through a consideration of processes of consciousness within which sensation becomes an important element”.

81 No original: “unconsciously embedded in these forms called documentary is the conceit of ‘the real’, which substantiates the truth claims made by these films. These general notions about documentary film produce a fairly limited understanding of what non-fiction cinema can be and do”.

82 No original: “cinema of music [...] of a real confronted and held in suspense by fiction, bringing a deconstructive energy into play that manifests as an aesthetic tension in the work itself”.

uma vez que há consciência do ato criativo do escritor. A etnomusicologia peirceana começa com a observação de que

o analista não pode prever quais serão os signos ou efeitos, e muito menos quais os tipos de signos que irão operar, exceto por meio do testemunho, conhecimento ou observação dos perceptores específicos que estão a sendo afetados. Assim, o pensamento peirceano requer e inspira a investigação etnográfica da instância e dos contextos internos das pessoas envolvidas⁸³ (Turino, 2014, p. 188-189).

A cine-etnomusicologia não precisa se reduzir à forma do documentário; ela não necessita seguir o paradigma documental para ter sucesso. Meu ponto de partida para o CineWorlding é a pragmática especulativa da pesquisa-criação cinematográfica. A emergência da pesquisa-criação no Canadá torna possível arriscar alinhar a etnomusicologia com a produção artística, mesmo que “obras ‘artísticas’” possam ameaçar as noções de credibilidade científica, especialmente aos olhos daqueles das ciências duras⁸⁴ (Harbert, 2018, p. 251). Eu não creio que o risco seja real; contudo, é um fantasma do cientificismo.⁸⁵ Se é necessário argumentar sobre o compromisso da cine-etnomusicologia com a ciência etnográfica, não deveria ser sobre o estudo da audiovisualização musicalizada e não sobre o que é a cine-etnomusicologia? Em vez de fazer perguntas

83 No original: “the analyst cannot predict what the signs or effects will be, let alone what types of signs they will be operating as, except through the testimony from, or knowledge or observation of the specific perceivers being affected. Thus, Peircean thinking requires and inspires ethnographic investigation of the instance and the internal contexts of the people involved”.

84 No original: “artistic’ works might threaten notions of scientific credibility, especially in the eyes of those from the hard sciences”

85 A filosofia do processo, que está no cerne da pesquisa-criação orientada para o processo de Manning, vem diretamente de filósofos que se engajaram na ciência (A.N. Whitehead e Isabelle Stengers). Deleuze (1994) também desenvolveu seus conceitos de espaço virtual e real, de espaço intensivo e de espaço extensivo a partir de suas compreensões de complexidade e emergência. A semiótica de Peirce é um estudo científico da construção de significado. Estes pontos de partida movem a cine-etnomusicologia para um universo dinâmico e processual diferente do compromisso cartesiano do paradigma da documentação.

ontológicas acerca do que a audiovisual é, podemos colocar questões especulativas e pragmáticas sobre o que a audiovisual pode fazer. No entanto, para fazer, isso é preciso experimentar. O ponto aqui é criar filmes cine-etnomusicológicos especulativos e observar o que eles realizam pragmaticamente. Se um filme cine-etnomusicológico instiga o pensar-sentir em relação à música, então ele está realizando um trabalho: qualquer que seja a sua forma.

Isso nos leva de volta para a observação de Harbert (2018) de que “sensações são muitas vezes explicadas em vez de sentidas.”⁸⁶ A partir de uma perspectiva peirceana, o testemunho desloca o percepto-afeto para o conceito, já fazendo e depois realizando a semiose. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1994) apontam em *What is philosophy?* que a arte opera em “blocos de sensações, ou seja, um composto de percepções e afetos.”⁸⁷ Percepções

não mais são percepções; elas são independentes do estado daquele que as experencia. Os afetos já não são sentimentos de afetos, eles ultrapassam a força de quem os sofre. As sensações, os perceptos e os afetos são seres cuja validade reside em si mesmos e ultrapassa qualquer experiência vivida⁸⁸ (Deleuze; Guattari, 1994, p. 164).

A linguagem não é intercambiável por esses blocos de sensações; elas não são o mesmo. A cine-etnomusicologia que confia no testemunho opera uma cineosis documental, uma performance de verdade.

86 No original: “sensations are often explained rather than felt”.

87 No original: “blocks of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects”.

88 No original: “no longer perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are no longer feelings of affections they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are *beings* whose validity lies in themselves and exceeds any lived”.

CINEOSIS: PEIRCE E BERGSON E WHITEHEAD E PROUST E...

Peirce tinha interesses pragmáticos: “o pensamento pode chegar aonde quer que a atenção vá”⁸⁹ (Massumi, 2015, p. 183). Podemos pensar em muitas descrições do fazer musical de uma beleza impressionante encontradas na literatura etnomusicológica como exemplos de pensamento movendo com a atenção. Para ele, pensar-sentir é semiose, de forma que a sintonização da atenção para além dos constructos da musicologia ocidental abre ricas possibilidades de mundificações (*worldings*). Pensando os mundos do pensar-sentir-agir, e como Turino (2014) enfatiza, Peirce contribui significativamente com a etnomusicologia ao fornecer uma forma de pensar sobre os afetos (primeiridade), percepções (secundidade) e conceitos (terceiridade) da experiência musical. Isso é diferente do analista-em-remoção (um crítico) caracterizado pela semiótica saussuriana.

Tomando como exemplo as aulas de Carl Urion (2022) descritas em *Some precepts taught by two Cree elders and their implications for talking about music*, em que ele escreve: “a música não reúne o físico-espiritual-emocional-cognitivo porque eles são essencialmente uma unidade. Pelo contrário, a senciência do canto é uma forma de experimentar a sua unidade e, igualmente importante, a unidade do observador com o campo”⁹⁰ (Urion, 2022, p. 24). A semiose sônica não é universal e as diferenças não são insignificantes. Uma compreensão de música como arte, ou uma compreensão de música como uma conexão com o mundo, não são os mesmos sistemas semi-

89 No original: “thought can reach wherever *attention* goes.”

90 No original: “music doesn’t *bring* the physical-spiritual-emotional-cognitive together because they’re essentially a unity. Rather, the sentience of singing is a way of experiencing their unity, and just as important, the unity of the observer with the field”.

óticos e eles têm consequências significativas na ação no mundo. Como podemos explicar isso? Usar a semiótica de Peirce é uma questão das relações entre percepção-afeto-conceito, com a veto-rização da história se movendo em direção à futuridade por meio do evento. A futuridade é um projeto ético e estético. A maneira pelas quais as sensações fazem sentido, e qual sentido fazem, molda a futuridade com todas as suas possibilidades e consequências (MacDonald, 2023b).

Esse fato foi explicitado com o auxílio do desenvolvimento de pragmáticas especulativas de Brian Massumi e Erin Manning (2014). A semiose é um evento sempre orientado em direção ao futuro, o “em ação” da experiência em construção. O fazer artístico, assim como viver, envolve processos que têm consequências tanto éticas quanto estéticas. Manning e Massumi chamam isso “técnicas de abstração vividas”:

O trabalho (artístico) torna-se ambiental, deixando de ser distinto do “onde” do qual provém sua forma. O ambiente passa a estar incorporado na obra, colocando em primeiro plano novos centros de atividade por meio dos quais a obra continua a evoluir... não ambientes de, mas ambientes com: mundos para serem tomados, cujas linhas de força produzem superfícies infinitas que se dobram, desenhando não a forma como tal, mas o seu potencial de transformação⁹¹ (Manning, 2009, p. 136).

O “em ação” da produção de cinema, sua abstração vivida, é especulativo no sentido de que está se movendo experimentalmente em direção a um futuro desconhecido.

91

No original: “(artistic) work becomes environmental, no longer distinct from the ‘where’ of its taking form. The environment becomes embedded in the work, foregrounding new centers of activity through which the work continues to evolve...not environments of but environments with: worlds for the taking whose force lines produce infinite surfaces that fold, drawing out not the form as such but its potential for transformation”.

A pragmática especulativa pode ser uma abordagem para a cine-etnomusicologia, que se alinha com o objetivo de Turino de uma etnomusicologia peirceana e, como Urion observou, pode oferecer *insights* sobre a força da música em relação ao pensamento. Como Manning (2009, p. 132) coloca, “o ritmo é uma força de matéria na cúspide entre o real e o virtual, sentida tanto real como virtualmente no meio da série, provocando uma mudança de direção, um salto, uma síncope. O ritmo é aquilo que impulsiona a força do movimento.”⁹² A produção cinematográfica operando com os mundos dos ritmos musicais pode abrir margem para novas perspectivas na cine-etnomusicologia, mas é preciso abrir o terreno para essa abordagem. Para alcançar isso, é necessário um estudo teórico da cineose e audiovisual e a realização de experiências de formas cinematográficas diferentes do “paradigma da documentação”.

Um cinema da música dedicado ao estudo das sensações e dos sentidos se alinha com os objetivos da fenomenologia etnomusicológica: “ao focar sua atenção na experiência, ele nos volta para os indivíduos concretos que são o lugar das experiências musicais e da vida social reais”⁹³ (Turino, 2014, p. 187). Para Turino (2014, p. 187), “a teoria dos signos de Peirce é o andaime para um projeto fenomenológico mais amplo”;⁹⁴ enfatizando o valor “das categorias fundamentais de Pierce de primeiridade, secundidade e terceiridade ao fornecer ferramentas para analisar a experiência musical de maneiras específicas que auxiliam a clarificar fenômenos como fluxo, ‘transferência’ e ‘escuta profunda’ e tipos de atenção durante a per-

92 No original: “Rhythm is a force of mattering on the cusp between the actual and the virtual, felt both actually and virtually in the between of the series, causing a change of direction, a jump, a syncopation. Rhythm is that which *propels* the force of movement”.

93 No original: “by focusing attention on experience, it brings us back to concrete individuals who are the loci of actual musical experiences and social life”.

94 No original: “Peirce’s theory of signs is the scaffolding for a larger phenomenological project”.

formance”⁹⁵ A cine-etnomusicologia pode contribuir para a continuação do desenvolvimento da etnomusicologia peirceana ao pensar com a *cineosis* deleuziana (Deamer, 2016). Essa é uma semiose cinematográfica baseada na semiótica de Peirce, mas com a noção de duração de Bergson adicionada (Deleuze, 1991). O acontecimento semiótico baseia-se na teoria do acontecimento de Whitehead, que destaca o acontecimento-come-sentido desenvolvido em *The logic of sense* (Deleuze, 1990; 1992). A territorialidade do sentido é desenvolvida em *Difference and repetition* (Deleuze, 1994) e a surpreendente temporalidade do signo é investigada em *Proust and signs* (Deleuze, 2008). Em suma, um novo sistema de signos cinematográficos emerge em *Cinema 1: the movement-image* (Deleuze, 1986) e *Cinema 2: the time-image* (Deleuze, 1989). Cineose é o pensar-sentir cinematográfico, o domínio da sensação e do sentido, uma experiência cinematográfica que pode não se fixar num significado consensual e que se move com o mais-do-que-humano. Ela ultrapassa o paradigma da documentação porque está aberta a mover-se com o mais-do-que-humano, seguindo cinematograficamente para onde a atenção vai e qualquer forma que assuma.

CINEWORLDING

CineWorlding, uma junção de cinema e mundo, é uma prática de pesquisa-criação cinematográfica que começa o seu trabalho com o estudo do sentido e sensação musical. Em relação à mundialização (*worlding*), Katie Stewart (2010, p. 445) observa que “as coisas são importantes não pela forma como são representadas, mas porque têm qualidades, ritmos, forças, relações e movimentos”⁹⁶ A

95 No original: “Peirce’s fundamental categories of Firstness, Secondness, and Thirdness to provide tools for analyzing musical experience in specific ways that help clarify phenomena such as flow, ‘trancing,’ and ‘deep listening,’ and types of attention during performance”.

96 No original: “things matter not because of how they are represented but because they have qualities, rhythms, forces, relations, and movements”.

ideia da força das mundificações da música oferece à etnomusicologia e à pesquisa-criação cinematográfica uma forma de pensar a música para além do seu objeto e do seu contexto cultural. Pensar com a mundificação evita o duplo erro de exclusivamente localizar os “significados” da música nas suas notas ou no seu contexto cultural. A força da música, como afirma Carl Urion (2022, p. 27), está

na observação de uma performance musical, em vez de ter um foco apenas nos cantores/instrumentistas, mesmo que os isolemos operacionalmente para nos concentrarmos neles, temos de os contextualizar com referência a outros em todo o ambiente sonoro — não apenas como ‘auditores’, mas como corressonadores.⁹⁷

Como Erin Manning (2016, p. 45) coloca, o conceito de arte foi muito frequentemente reduzido aos seus objetos: “essa definição atual de arte assinala a forma como o objeto continua a desempenhar um papel fundamental na prática artística, mantendo a arte numa organização passiva-ativa que segrega o criador do observador”.⁹⁸ Ao mover o foco para “a maneira de se praticar arte e não para o seu resultado final” novas questões podem ser postas (Manning, 2016, p. 45). Uma crítica defensiva pode ser aquela que a etnomusicologia sempre se preocupou com a produção cultural da arte. Apesar disso ser verdade, a etnomusicologia também contribuiu para uma redução de práticas expressivas e coletivos nomeados. É verdade que a etnomusicologia superou o complexo de gênio da música ocidental, mas, ao fazê-lo, ela o substituiu pela ortodoxia cultural observada por Lila Abu-Lughod (1991) em *Writing against culture*. A musicologia traçou as suas fronteiras disciplinares para lidar com obras individuais de música de arte, ainda predominantemente ocidentais, enquanto

97 No original: “in the observation of a musical performance, rather than having a singular focus on the singers/instrumentalists, even if you operationally isolate them to focus on them, you have to contextualize them with reference to others in the whole sound environment—not only as ‘auditors’ but as co-resonators”.

98 No original: “This current definition of art signals the way the object continues to play a key role in artistic practice, holding art to a passive-active organization that segregates maker from beholder”.

a etnomusicologia traçou as suas fronteiras para se conformar com uma identidade de grupo construída antropológicamente. A etnomusicologia fenomenológica trabalha para superar essa divisão. A questão central que eu levanto com o conceito de CineWorlding é como a música contribui na mundificação, e metodologicamente, como um artista-pesquisador faz arte com as forças dessas mundificações. Colocando mais diretamente: eu faço filmes com mundificações musicais e escrevo sobre o processo. Reafirmando isso teoricamente: o acontecimento do sentido é a abstração vivida do CineWorlding da música.

MISE-EN-SENSE: COMO VOCÊ SABE QUANDO FILMAR?

Para fundamentar esta discussão, consideremos uma pergunta comum dos estudantes sobre cine-etnomusicologia ou pesquisa-criação cinematográfica que, à primeira vista, parece bastante simples: quando é que se aperta o botão de gravar? É entendido que o processo cinematográfico tipicamente se inicia com a tomada cinematográfica. O operador de câmera, o documentarista ou o diretor decidem que é o momento de filmar: AÇÃO! Mas como eles sabem quando fazê-lo? Como eles sabem? Há uma *mise-en-scène* em frente à câmera e atrás dela há um operador de câmera e um diretor. Há algo que o pesquisador-artista cinematográfico está buscando: um evento de cineose audiovisual (audiovisão) que coloca o cinema em movimento. Esse evento não se localiza na *mise-en-scène* em si, mas é uma força que se move através da *mise-en-scène*. É uma "sintonização atmosférica" (Stewart, 2010) no cinema, uma *mise-en-sense*. Não é um indivíduo, uma unidade racional-intencional-agencial do humanismo, tomando uma decisão sobre apertar o botão de gravar. Não se trata de um plano cinematográfico extraído

do ambiente. É a mundificação cinematográfica que se move com o mundo-tomando-forma, é o sentido da mundificação a caminho. Isso é consistente com a escrita de Carl Urion (2022, p. 32) sobre música-como-força: "localizar a experiência (musical) como sensorial em quatro domínios (físico, emocional, cognitivo e espiritual) como uma espécie de 'toque' é uma forma de compreender como a música pode ser tão intensamente íntima ao mesmo tempo em que é pública."⁹⁹ A *mise-en-sense* é experienciada como um toque corporal do acontecimento do sentido musical que se move por meio de um agenciamento (*assemblage*) câmara-corpo.

O toque da *mise-en-sense* borra a distinção entre a câmera e o mundo. Não é uma câmera observando a mundificação, mas a música-como-força corressando com e por intrmédio do cinema. A *mise-en-sense* é de fato um toque e esse "acontecimento é o próprio sentido" (Deleuze, 1990, p. 22) porque "o sentido não existe, mas é inerente ou subsiste na proposição" (Deleuze, 1990, p. 31). Um sentido/evento é a proposição da mundificação ao mesmo tempo em que constitui uma proposição cinematográfica; o cineworlding é imanente à mundificação e não à documentação de uma mundificação. A música-como-força atravessa os mundos da produção cinematográfica à medida que a audiovisualização passa da câmara para a sala de montagem, para as pequenas e grandes telas. Talvez se trate de uma bifurcação da força da música em diferentes futuros emaranhados.

Isso se alinha com a mundificação (*worlding*) como descrita por Donna Haraway (2016; 2008) e outros,¹⁰⁰ que delinearam um emaranhado rítmico e vibracional, uma matriz (matéria, mãe) em que cenas de mundificações emergentes contribuem para a produção subjetiva em muitas escalas. Essa mundificação processual

99 No original: "Locating the (musical) experience as sensate in four domains (physical, emotional, cognitive, spiritual) as a kind of *touch* is a way of understanding how music can be so intensely intimate at the same time as it is public".

100 Disponível em: <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>. Acesso em: 20 nov. 2023.

dinâmica, o toque da *mise-en-scène*, não é um pano de fundo estável sobre o qual se possa documentar a realidade. O Cineworlding é uma forma alternativa de explicar a chamada perturbação num sistema quando uma câmera está presente. Uma abordagem diferente seria considerar, como fez Jean Rouch, a câmera como provocação e proposição. Algumas das questões teóricas e práticas que se colocam a um cinema crítico da música são a questão da música e da documentação cultural, o papel da ficção numa cena e o tipo de realidades que a música cria. Filmar performances musicais faz todo o sentido em termos documentais, mas será que a música é feita apenas para ser vista? Será que a captação frontal de uma atuação musical esgota o sentido cultural da música ou há mais do que isso? E que modos de produção cinematográfica lhe são úteis?

Cineworlding não está interessado em fixar as regras da cultura, mas, ao contrário, envolver-se com outras formas de mundificações (*worldings*) e compreender e lutar contra aquilo que bell hooks (2013) chamou de “patriarcado capitalista imperialista branco-supremacista”. As mundificações não são, em si mesmas, livres de forças de opressão; estão emaranhadas em muitos níveis quando está em causa uma luta pelo futuro. A etnomusicologia orientada apenas para os conceitos tradicionais da musicologia ou da antropologia cultural, para a normalização do Estado-nação, da cultura, da tradição, do gênero, entre outros, está direcionada apenas para a confirmação da modernidade e colonialidade e para a futuridade do humanismo. O transumanismo está explicitamente orientado para formas ainda mais avançadas e integradas de bio-tecnocapitalismo e colonização galáctica. Essas, também, são mundificações. Não se trata de uma escolha entre mundificar ou não; a escolha é para qual mundificação cada um contribui com os seus esforços. Espero que a pesquisa-criação cinematográfica se torne um espaço alegre para a especulação, inventando teorias e métodos para além da interdisciplinaridade, avançando para formas ainda desconhecidas de transdisciplinaridade e para uma prática ético-estética baseada

na comunidade e empenhada na futuridade decolonial, aquilo a que Walter Mignolo (2013) chamou recentemente de *The third nomos of the earth*.

Há de chegar o momento em que o peso desta crítica filosófica ultrapasse os fundamentos teóricos e metodológicos da etnografia moderna e colonial. A evidência está prontamente à disposição: nem os sujeitos nem os objetos são claramente distinguíveis, autônomos, racionais, plenamente reflexivos ou discerníveis. As tecnologias (*techne* e *technics*) não são separáveis dos saberes que produzem, assim como os meios de registro não são transparentes. A cumplicidade da etnografia e do colonialismo é bem conhecida. O que pode constituir a cine-etnomusicologia deve, portanto, ser uma questão em aberto e importante. Cineworlding não tem a intenção de virar as costas para a compreensão da diferença, missão original da etnografia. Em vez disso, está interessado em levar essa questão para além das noções habituais de diferença cultural, racial ou étnica, que são todas identitárias, ou seja, construções humanistas redutoras que têm sido usadas para o “Outro” politicamente, filosoficamente, economicamente e estruturalmente. Há formas alternativas de pensar a alteridade nos registros psíquico/conceitual, social, tecnológico e ecológico ambiental. Estou certo de que nenhuma etnografia permanece inalterada no processo do fazer etnográfico. Então, a etnografia em si pode ser uma máquina de subjetivação alternativa. Em vez de estarem abertos aos devires, pede-se aos estudantes de etnografia que sejam reflexivos. Mas será que a reflexividade não se tornou uma descrição de uma posição de sujeito fixa, em vez de se transformar em uma exploração completa da ecologia psíquica/conceitual dentro de uma nova ecologia social, tecnológica e ambiental? Como a cine-etnomusicologia, orientada para a pesquisa-criação cinematográfica, pode contribuir para este estudo? A subjetividade não é inimiga do Cineworlding; no entanto, as identidades fixas não são subjetivações vivas, devires culturais, sujeitos que se desdobram produtiva e complexamente com o mais-do-que-humano.

PARTE II:

ARK, UM FILME PÓS-REALISTA

O que se segue é uma conversa fictícia com um revisor sobre o filme de pesquisa-criação cinematográfica "Ark: a return to Robson Valley" (MacDonald, 2022). O objetivo é começar a discutir o valor da ficção/neorrealismo na criação de conhecimento cinematográfico. O título e a forma do ensaio inspiram-se na obra de Brian Massumi (2008), *The thinking-feeling of what happens: a semblance of a conversation*.¹⁰¹ Nessa conversa, dirijo-me aos comentários de ambos os revisores, embora utilize, de forma divertida, o nome de "Revisor 2" para fazer uma observação sobre aquilo a que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1994, p. 24) chamam "*personae* conceituais" em *What is philosophy?*: "os nomes são *personae* conceituais intrínsecas que assombram um determinado plano de consistência".¹⁰² Autores fazem muitas vezes piadas sobre a natureza crítica do Revisor 2, e alguns podem ter uma resposta afetiva ao nome, o que pode abrir ainda mais o espaço que estou tentando percorrer com este ensaio. Ao trabalhar com o artigo de Massumi (2015), senti-me atraído por esta nota de rodapé:

Gostaria de agradecer a Arjen Mulder por ter criado o contexto para esta conversa ao formular as questões iniciais. Gostaria também de lhe pedir desculpa por ter se tornado uma personagem fictícia no decurso da troca de impressões que se seguiu. Qualquer mau humor que a personagem possa ter demonstrado não é, de forma alguma, um reflexo dela, mas apenas da minha própria combatividade comigo próprio.¹⁰³

101 Disponível em: www.inflexions.org. Acesso em: 11 ago. 2023.

102 No original: "names are intrinsic *conceptual personae* who haunt a particular plane of consistency".

103 No original: "I would like to thank Arjen Mulder for creating the context for this conversation by formulating the opening issues. I would also like to apologize to him for his becoming a fictional character in the course of the subsequent exchange. Any grumpiness that character might have displayed is in no way a reflection on him but only of my own combativeness with myself".

Pensar com Massumi (2015) ajudou-me a perceber que os comentários críticos de ambos os revisores de *Ark: a return to Robson Valley* poderiam ser transformados numa personagem conceitual chamada Revisor 2, que se tornaria então uma parceira para pensar nas tensões entre a pesquisa-criação cinematográfica e a etnomusicologia audiovisual. Espero que, se algum dos revisores ler este trabalho, espero que me perdoe por esse pequeno drama. Aprecio muito o trabalho que esses revisores fizeram e as questões ponderadas que colocaram. Esse diálogo criou uma proposta para pensar-sentir muito sobre tais conceitos. Gostaria, também, de agradecer à equipe editorial do JAVEM (Journal of Audiovisual Ethnomusicology) por me ter pedido para escrever uma resposta e por ter concordado com esta pequena ficção. Espero que ela faça o trabalho que esperávamos que fizesse.

Journal for Audio-Visual Ethnomusicology Revisor 2

No seu novo filme, Ark: a return to Robson Valley (2022), você emprega uma estrutura não linear que combina filmagens de um filme não finalizado de 2009, sobre festivais de música, com novas filmagens ficcionais gravadas em 2019. Com a intercalação de duas diferentes abordagens em uma só obra, os espectadores se deparam com um filme que parece ser um documentário, mas que nós sabemos que não é bem assim. Essa estrutura é relativamente única em obras fílmicas sobre festivais de música, tanto em projetos com orçamentos maiores quanto nos de orçamentos menores. A maioria desses filmes adota uma abordagem documental, intercalando filmagens no local com entrevistas formais. Acha que essa abordagem deve ser explicitada na própria obra, talvez utilizando os títulos já presentes na abertura dela?

Michael B MacDonald, cineasta

Os títulos no início dizem que a minha tentativa de fazer um filme sobre festivais de música falhou. O que eles não dizem é que o que falhou na minha perspectiva foi o “paradigma documental”

(Norton, 2021). Como Barley Norton (2021) colocou, a cine-etnomusicologia tende a tratar o cinema como uma coleção de dados de campo que podem ser editados em filme. Foi certamente assim que eu comecei a fazer filmes. No entanto, muito rapidamente eu me deparei com um problema ao seguir essa abordagem. Eu não conseguiria fazer o filme que eu tinha em mente dessa maneira, pelo menos não um filme que mostrasse o que era mais interessante sobre a pesquisa. Foi necessário explorar o que o cinema poderia oferecer à pesquisa e o que a pesquisa poderia oferecer ao cinema, e levou muitos anos para aprender sobre pesquisa-criação cinematográfica antes de retornar ao festival para tentar novamente.

Em *Cineworlding: scenes of cinematic research-creation* (MacDonald, 2023), exploro o “entusiasmo crítico” (p. 71) com o paradigma documental ao apresentar outras formas cinematográficas que, acredito, abrem novos tipos de questões, enquanto incorporam uma pedagogia crítica do e no cinema, ressoando com o cinema crítico da música de Harbert (2018, p. 246). Eu realmente gosto do que a visualidade da crítica faz ao conceito. Ele está e não está lá ao mesmo tempo, de tal forma que não o enxergamos. No entanto, não podemos deixar de vê-lo e de tentar perceber a força que o atinge, bem como o impacto persistente da sua presença recém percebida. E depois, ligando-a ao entusiasmo, produz-se uma espécie de montagem que não define claramente qual é o papel da crítica. No entusiasmo crítico, há uma espécie de devir que acontece nos interstícios entre as palavras que espero que evite a ingenuidade: a pesquisa-criação cinematográfica não é apenas realizada para o seu próprio prazer, mas sua realização tem a ver com o pensar-sentir. Acredito que isso leva ao cerne do meu trabalho, explicitamente a mudança da minha linguagem da cine-etnomusicologia para a pesquisa-criação cinematográfica e os novos tipos de questões que essa abordagem abre para a cine-etnomusicologia. Portanto, para responder a sua pergunta, eu não acho que seja possível incluir um título para fazer isso, pois o que estou tentando expressar não é textual, mas sim cinematográfico. Contudo, para tornar essa abordagem mais clara, precisamos de mais contexto.

Durante a pesquisa da minha dissertação sobre festivais de música em 2006-2010, deparei-me com algo para o qual eu ainda não tinha o método ou a linguagem conceitual: a aparência (*semblance*) (Langer, 1953, p. 45-68). Segundo Langer (1953, p. 65), a aparência está implicada na virtualidade da experiência para “compreender como uma linha que avança gera a ilusão de crescimento envolve-nos realmente em todo o assunto da aparência criada” e “levanta a questão final da forma e do sentimento na arte.”¹⁰⁴ Na minha abordagem para um cinema crítico da música, investigo como as imagens visuais e sonoras do cinema podem criar a aparência. Contudo, o estudo da aparência não é somente um estudo da arte; ele abre caminhos para pensar sobre percepção e também sobre o que pode ser considerado como etnografia, para fazer virtualidades da aparência poeticamente experimentais. De acordo com Massumi (2011, p. 15-16),

aparência é outra forma de dizer “a experiência de uma realidade virtual”. O que equivale a dizer: “a realidade experiencial do virtual”. O virtual é um potencial de acontecimento abstrato. A aparência é o modo como o virtual aparece de fato. É o ser do virtual como abstração vivida. Tal como é usado aqui, “semblante” está livre das conotações de “ilusão” nos usos do termo por Adorno e Lacan.”¹⁰⁵

Assim, aparência não é somente o estudo da arte e do cinema, mas também é o estudo da virtualidade em percepção, examinando como sons-imagens produzem a aparência do tempo, crescimento, devir-comunidade etc., nas mundificações musicais. O cinema pode se tornar uma maneira de vetorizar as virtualidades que emergem na

104 No original: “to understand how an advancing line begets the illusion of growth really involves one in the whole subject of created appearance” and “raises the final issue of form and feeling in art”.

105 No original: “semblance is another way of saying ‘the experience of a virtual reality’. Which is to say: ‘the experiential reality of the virtual’. The virtual is abstract event potential. Semblance is the manner in which the virtual actually appears. It is the being of the virtual as lived abstraction. As used here, ‘semblance’ is free of the connotations of ‘illusion’ in Adorno’s and Lacan’s uses of the term”.

pesquisa, projetando-as em uma tela. As virtualidades desses devires requerem pensar-sentir para essas forças operativas, que trabalham por meio do som e da mundificação. Eu creio que a aparência e o evento de Massumi (2011) são um caminho poderoso, porém ainda inexplorado para a cine-etnomusicologia, que talvez possa induzir cine-etnomusicólogos a operar em outros registros. Um registro que se move além, ou talvez dentro, da linguagem. Neste caso, a adição de um título para alertar os espectadores da virtualidade da aparência vai contra o projeto de uma maneira significativa. Isso assume que o que estamos explorando pode de fato ser comportado pelo texto. O que retiro de Langer (1953) e Massumi (2011) é que a aparência funciona pela força da poética, nos espaços para além e dentro da linguagem proposicional.

R.2

Tudo isso é interessante, mas eu ainda tenho significativas reservas sobre o potencial das narrativas ficcionais contribuírem com a etnomusicologia audiovisual mais do que uma pura abordagem documental poderia. Eu não quero entrar na questão relativa à "autenticidade" da obra, mas ela seria mais válida como um objeto de etnomusicologia audiovisual se fosse inteiramente documental.

MM.

Deixe-me iniciar refletindo sobre "ficção", pois ela nos levaria novamente à aparência e requer, eu creio, que ultrapássemos o paradigma da documentação.

A abordagem que tenho adotado nos meus trabalhos recentes de fato utiliza "ficção", mas isso é complexo e talvez não seja mais ficcional do que a escrita etnográfica. Em 2018, entrei em contato com Kelci Mohr, que havia recentemente concluído um

mestrado com um estudo sobre festivais de música, para ver se ela estaria interessada em experimentar esse método de filme experimental. Kelci tinha visto o meu filme anterior de pesquisa-criação cinematográfica, *Unspittable* (2018), e estava interessada em saber como ele poderia ser aplicado aos festivais de música. Diana Pearson, que inicialmente faria as gravações de áudio para o filme, acabou por entrar no filme quando percebemos que, para exteriorizar o que Félix Guattari (2011) chamou de ecologia conceitual/psíquica, o diálogo poderia ser valioso.¹⁰⁶

Desde a submissão de *Ark* para o JAVEM, eu o apresentei à comunidade na qual eu fiz o filme e perguntei sobre o elemento ficcional. Os espectadores, a princípio, não compreenderam minhas questões e perguntaram qual parte era ficcional. Quando expliquei que Kelci e Diana eram atrizes interpretando a si mesmas, e que nós produzimos os conteúdos daquelas cenas juntos de uma maneira improvisada e sem roteiro durante o festival, o consenso foi de que não havia nada de ficcional ali. Eu me pergunto que diferença faria para o espectador se Kelci e Diana fossem identificadas como atrizes, evidenciando que a componente de 2019 é ficcional. Na verdade, nem mesmo tenho a certeza de que seja ficcional. Vivemos o festival juntos e falamos sobre o que gostaríamos de comentar, como poderiam se encontrar e o que significaria para pessoas identificadas como mulheres solteiras irem sozinhas a um festival, pois o fariam. Podemos, talvez, considerar a ficção como uma etnografia colaborativa que explora a poética cinematográfica?

Parece que uma das conclusões dessa exibição tem a ver com a própria ideia de "ficção" e a sua relação com o "realismo". Algo sobre o qual tenciono refletir no meu próximo livro, no contexto de uma poética de pesquisa-criação cinematográfica (*Free radicals*).

106

Utilizo aqui a ecologia conceitual/psíquica a partir da ideia de Félix Guattari das três ecologias que expandi em quatro ecologias: psíquica/conceitual, social, tecnológica e ambiental em meu livro *CineWorlding* (2023).

Atualmente, estou pensando profundamente no que a ficção/realismo significa para a etnomusicologia audiovisual e como expande os métodos para além do paradigma da documentação.¹⁰⁷

Agora, vamos ao que pode ser entendido como uma história de amor ou uma relação florescente entre Kelci e Diana. Como já devem ter adivinhado, não foi planejado. De fato, e esse é um ponto importante, nenhum de nós estava à espera disto. Quando terminamos as filmagens, não fazíamos a mínima ideia sobre o que seria o filme. Obviamente, sabíamos que ia ser sobre a experiência do festival, uma vez que tínhamos nos movido pelo festival juntamente com a câmera, fazendo cenas à medida que nos surgiam, improvisando coletivamente temas e diálogos e os filmando. No entanto, fizemos tudo isso sem uma linha de história ou um plano. Ainda não era claro para mim qual seria o tema do filme quando estava trabalhando nas filmagens na montagem do filme.

Voltei às gravações que fiz durante a minha pesquisa de doutorado, em 2009, sobre festivais de música para ver o que poderia acontecer se as juntasse. Já havia brincado com as temporalidades em *Unspittable*, então pensei que isso me daria a oportunidade de voltar a essa ideia. Separando os conteúdos de 2009 e 2019, fiquei surpreendido com o fato de ter sido uma década perfeita. Foi um feliz acidente que me fez sentir que essa era uma abordagem que podia ser explorada. Enquanto estava vendo o conteúdo de 2009, fiquei

107 Poderíamos, por exemplo, referir-nos ao artigo de Hugo Zemp (1988), *Filming Music and Looking at Music Films*. *Ethnomusicology*, v. 32, n. 3, p. 393-427, para ver a diferença entre o que estou propondo. Penso que a pesquisa-criação cinematográfica leva muito a sério a poética da produção cinematográfica. Isto não é para sugerir que Zemp não o fez, mas apenas para salientar que existe, penso eu, uma lacuna entre os filmes de Zemp e a sua discussão teórica neste famoso e frequentemente citado artigo. Há muito mais acontecendo cinematograficamente do que é discutido. Isto talvez também possa ser estendido a *Amir*, de John Bailly, um filme absolutamente lindo que excede o paradigma da documentação e permanece subteorizado como consequência, proponho, da distância entre a teoria do cinema e a etnomusicologia. Os conceitos de Harbert de um "cinema crítico da música" reconhecem esta lacuna.

impressionado com a história da compra do terreno. E é claro que eu ficaria (alerta de spoiler): é uma história de fantasmas. Que gancho maravilhoso. Também coloca uma questão muito interessante sobre a agência: onde é que o festival começa?

Quando filmei pela primeira vez a viagem de Kelci de Nelson para o Festival de Robson Valley, eu o fiz para que o público pudesse ver o ambiente. No entanto, no contexto da história de fantasmas e da viagem hippie nos anos 70, isso produziu uma sensação de circularidade, uma aparência de refrão, pois seguia a viagem mencionada na história de fantasmas. Depois, durante a edição das cenas de 2019, comecei a perceber algo entre Kelci e Diana que não havia notado no festival: uma aparência de amor. Assim, temos duas aparências: refrão e amor. Uma aparência pode ser reconhecida quando há um sentimento de crescimento, quando algo está acontecendo virtualmente.

Ao ver a relação entre Kelci e Diana transformar-se noutra coisa, comecei a pensar-sentir a aparência, as virtualidades do amor, o seu crescimento e o seu tornar-se juntos. Isso é testemunhar a emergência do amor crescendo na ecologia do festival. O que anuncia esse surgimento é o que os meus alunos chamam as "sensações" ou a "vibração", que são sentidas no corpo dos espectadores. Assim, esse acontecimento-afeto não é um fato visível; nem sequer se pode dizer que esteja exatamente no filme, pois é uma aparência de amor que cresce nos nossos corpos como espectadores, corpos enredados no filme. Como diz Langer (1953), a aparência é o reconhecimento dos ritmos virtuais da vivência. Neste caso, o "ver o amor crescendo" não é tanto "ver" na percepção visual como ver virtualidades: "parece que estamos nos apaixonando", disse Diana ao assistir ao filme pela primeira vez. Durante a experiência do festival, esses afetos se diluíram ou se misturaram com os afetos do festival, dando a toda a experiência uma espécie de textura íntima. Vemos assim que os afetos são virtuais.

Quando o afeto se atualiza na percepção, há uma espécie de reconhecimento da percepção, um sentimento dentro dela que surge quando percebemos a força, a qual chamamos de afetos. Esse sentimento no interior da percepção é um tipo especial de acontecimento de pensamento-sentimento, sugerindo que não vemos apenas filmes, mas que somos cinema-pensamento, e que essas virtualidades podem produzir, nesse caso, uma aparência de amor.

Assim, quando Brian Massumi (2011) chama a semelhança “o sentimento de percepção dentro da percepção”, ele está falando de um “sentimento sentido do acontecimento da percepção” na emergência dos afetos, criando uma duplicação sensorial da percepção. Isso é diferente da reflexividade; não é uma espécie de “a-há! estou tendo um pressentimento sobre isso” porque significaria que nos afastamos do acontecimento afetivo e já estamos trabalhando no quadro de conceitos silenciados, julgados e mantidos à distância. Em vez disso, esse sentimento-de-sentimento acontece no interior dos pequenos gestos do filme (Manning, 2016). Recorde-se que a declaração de Diana revelou o sentimento de amor crescendo entre duas pessoas (que as incluem!), mas essa declaração emergiu da aparência de amor que é um potencial ou uma virtualidade no filme. Não surgiu de um grande acontecimento clássico, como um beijo ou um aperto de mão, mas de um emaranhado de pequenos gestos ao longo da duração vivida do filme. Quando trabalhamos com a aparência na cine-etnomusicologia, estamos pensando-sentindo na duração, operando na área da percepção-afeto da tríade peirceana na duração. E, uma vez que a aparência é uma experiência que reside na virtualidade dentro do filme, ela não é determinista, assegurada ou certa. Isso significa que não estamos mais fazendo objetos documentais que são lidos, mas sim compondo com percepções, afetos, conceitos na duração e dentro de uma ecologia tecnológica. Estamos assistindo a esses pequenos gestos que puxam por

outras ecologias que requerem mais estudo.¹⁰⁸ Penso que podemos ver aqui uma relação com o tratamento pós-trabalho de campo dos documentos cinematográficos, mas a partir de uma orientação diferente e talvez poética. É isso que me leva a argumentar, juntamente com Ben Harbert (2018), que precisamos estudar a produção cinematográfica para abrir a possibilidade de um estudo cine-etnomusicológico mais exploratório. No entanto, essa não é uma produção ficcional, não é grafada no mundo por um autor. A aparência de amor emergiu dos bastidores da pesquisa-criação cinematográfica. Pode ser desconfortável pensar que a agência da mundificação existe fora de qualquer função de autor ou etnógrafo, mas essa é precisamente uma das muitas coisas em jogo na pesquisa-criação cinematográfica. Talvez não tenhamos tanto controle como pensamos. E como é que aceitamos isso nos nossos estudos?

Agora, talvez mais concretamente no que diz respeito à sua crítica da 'ficção': onde está a literatura que testou os modos de investigação não ficcionais das ciências humanas e sociais para os considerar insuficientes? É certo que houve investigações antropológicas célebres que recorreram à ficção, e estou pensando na antropologia existencial de Michael Jackson e na etnoficção de Jean Rouch, recentemente elaborada por Sjoberg. Não tenho conhecimento de uma decisão disciplinar na antropologia segundo a qual estas experiências metodológicas são inerentemente não acadêmicas.

108

A ideia de que existe um evento que entrelaça estas ecologias na tela e nos corpos dos espectadores leva a questões ecológicas tecnológicas. Os afetos do amor que provocam a aparência são vetorizados através da mídia e através do tempo-espaço. Considere a maneira como um compositor usa palavras e sons (percepções) que despertam efeitos de imagem sonora em ouvintes receptivos. Esses ouvintes atualizam as virtualidades que se reúnem em torno das percepções da imagem sonora, atualizando-as na sua apreensão, para usar um conceito whiteheadiano. Como essas percepções musicais são visualizadas e vetorizadas no videoclipe é uma questão fascinante. Qual é a diferença entre Ark e um videoclipe longo? As percepções são registradas em uma ecologia de mídia em um espaço-tempo separado do espectador e então essas forças se enredam com o corpo do espectador/ouvinte em uma ecologia de mídia em um espaço-tempo separado. Como discutir essa mobilização de forças proporcionada ou vetorizada pela mídia? São perguntas fascinantes para as quais não tenho respostas, mas tenho certeza de que você pode ver como as perguntas proliferam.

A pesquisa-criação cinematográfica e os trabalhos recentes em vídeo musical como etnografia estão buscando expandir as abordagens cinematográficas aos métodos de investigação das ciências sociais e humanas, e é aqui que encontramos o cerne da crítica: a relação entre contar histórias e realismo, documentário e verdade. A confusão entre documentário e filme de ficção, que é, de fato, a minha intenção, leva-nos a um espaço cinematográfico poético que é interessante do ponto de vista antropológico e cinematográfico. Não será essa a questão estético-teórica do “realismo”, uma relação entre o filme etnográfico e o neorrealismo que continua a ser pouco teorizada, embora esteja em circulação global desde talvez os neorrealistas italianos na Europa e o drama familiar de Ozu no Japão? Gostaria de sugerir que, de fato, *Ark* está fazendo “um cinema crítico da música” ao juntar as confluências do neorrealismo e da etnoficção.

Dara Waldron (2018) denominou recentemente essa abordagem que confunde documentário e ficção como um filme de “nova não ficção” e identificou uma linhagem que inclui: Abbas Kiarostami, Ben Rivers, Chantal Akerman, Ben Russell, Pat Collins e Gideon Koppel. O neorrealismo é um estilo ou algo mais profundo, algo mais fundamental sobre as mundificações cinematográficas na modernidade? Jacques Rancière (2018), em *Tempos modernos*, observou recentemente que o realismo cinematográfico é um compromisso cinematográfico com a proliferação de temporalidades na modernidade. *Ark* usa essa abordagem para colocar os espectadores em contato com uma temporalidade emergente do festival, não como algo liminar ou fora da modernidade, mas como algo que está em consonância com a produtividade temporal da modernidade, e talvez dentro do espectador, no processo de se juntar a uma viagem cinematográfica.

R2.

Passemos à revelação do nome do filme no segmento final da entrevista com a aparente fundadora, a qual ela diz: “isto é um destino. Senti fortemente que me estava sendo dito para construir uma arca (ark). [...] Para sobreviver, algo para sobreviver à loucura da nossa maldita cultura consumidora, destruidora e negadora de vidas. E eu nunca, nunca pensei que duraríamos tanto tempo.” Essa revelação permite que os espectadores reflitam sobre o filme sob uma nova luz, mas parece haver pouco, quer nas imagens de 2009, quer nas de 2019, que se alinhe explicitamente com as suas ideias. Acha que essa metáfora poderia ter sido desenvolvida de forma mais clara e explícita para ajudar a estabelecer ligações entre as imagens de 2009 e 2019?

MM.

Ótima questão. A sua pergunta me lembra também que esqueci de terminar a minha reflexão sobre a aparência de circularidade, ou aparência de refrão. Gosto muito da sua observação e é, de fato, uma das minhas questões. As relações entre 2009 e 2019, e as relações entre a metáfora da Arca (Ark) e o que acontece nos festivais. Enquanto vivenciava o evento, estava bem consciente das virtualidades dos festivais passados. Essa é uma forma de pensar as virtualidades; o meu campo de visão estava assombrado, por assim dizer, por iterações anteriores do festival. Não estou falando metaforicamente. O local do festival era tão parecido com o de 2009 que estava atraindo memórias, povoando o meu campo de visão, como sobreposições. Por isso, a ideia de manter 2009 e 2019 separados nunca foi um objetivo, como poderia ser. No entanto, fazer as ligações entre eles também não era um objetivo importante, pois inicialmente não havia qualquer plano para reutilizar as filmagens de 2009, e foi só durante o festival que se tornou necessário. É difícil falar sobre isso, mas penso que o filme o faz melhor com o embaçamento da temporalidade que acontece quando o assistimos.

Você tem razão, quando a metáfora da arca é mencionada no final, remete a imaginação do espectador para o início. Talvez seja essa a experiência da aparência de refrão que vivenciei no festival. Penso que isso nos leva ao espaço que eu queria explorar, a incerteza da temporalidade do festival. E se essa temporalidade não estiver limitada pelas fronteiras do evento principal do festival, mas for, em vez disso, uma proliferação profunda e fractal de temporalidades relacionais dentro do que é menor. Não é “uma” temporalidade, mas um campo de temporalidades relacionais constituídas por passados e futuros. Outra forma de dizer isso é por meio da mundificação. O festival de música cria aquilo a que Erin Manning (2016, p. 88-91) chama “constrangimento facilitador”, que é uma espécie de moldura ou caixa de areia para o(s) evento(s). As restrições permitem a proliferação de temporalidades menores, gestos menores, eventos menores; pelo que se pode dizer, as restrições são facilitadoras. O embaçamento do tempo que você identifica foi intencional. Já tinha percebido várias vezes na minha pesquisa que os participantes do festival falam frequentemente de um tipo diferente de “tempo do festival”, em que o primeiro dia do festival é como o dia seguinte do festival do ano passado. A aparência de refrão é complexa e um pouco desconcertante, então tenho que pensar muito mais; foi algo que fizemos sem planejar, que surgiu da minha experiência no festival.¹⁰⁹ Há uma história sobre ciclos, mas também uma a respeito da sobreposição de cada ciclo sobre si próprio. Mas isto não é tudo. Encontramo-nos com a Kelci em Nelson e seguimos o caminho de Nelson para Robson Valley, que estava bem pavimentado, embora não fosse óbvio para nós no início. Por isso, não é claro, na minha perspectiva, onde e quando os emaranhados do festival podem ser delimitados espacial e temporalmente.

109

Isto marca uma ruptura significativa com a fenomenologia, onde a experiência de algo é o que conta. A filosofia do processo inverte esse ponto de partida. A fenomenologia começa na consciência onde a filosofia do processo começa com o mundo e investiga a experiência como um fenômeno emergente do evento e não funciona a partir da consciência da experiência para construir um evento. O evento terá sempre virtualidades em escalas maiores e menores que excederão o conteúdo atualizado da experiência.

Mas eu também não tento aplanar o tempo. Espero que um espectador atento note a diferença na textura cinematográfica quando se desloca entre tempos, devido às diferentes câmaras e suportes de gravação. No entanto, há um ponto em que, mesmo para mim, ocorre uma espécie de embaçamento temporal que pretende explorar as possibilidades de sair daquilo a que chamei de o “plano etnográfico achatado de correspondência”, que faz parte da poética do paradigma da documentação: o presente etnográfico ou o passado é sempre narrado a partir de um presente estável. O cinema, como notaram Bergson, Tarkovsky, Deleuze e outros, é uma prática da luz e do tempo, que permite uma espécie de sintonia afetiva, ou de arrastamento para a temporalidade. Parece não só desnecessário, mas talvez uma oportunidade perdida, pensar o tempo de forma demasiado restritiva. Se se fornece excessiva orientação ao espectador, isso ajuda a tornar o filme mais acessível ou apenas tenta controlar algo que é liberto pelo cinema? Uma liberdade que, na minha opinião, está mais próxima da experiência vivida da aparência do que qualquer narração pode esperar alcançar. A minha esperança é que o espectador se “perca” na indefinição da temporalidade, que faça perguntas sobre a temporalidade do festival, que abra a possibilidade para experimentar a aparência do amor e a aparência do refrão, a vida cíclica e complexa da mundificação do festival.

Interessa-me utilizar o cinema para tornar visíveis as virtualidades do tempo e das relações, a aparência do amor, a aparência do refrão. Encontramos Kelci pela primeira vez em Nelson, British Columbia, e seguimos a sua viagem de dois dias até o festival. Como referi anteriormente, é a mesma viagem que foi feita um quarto de século antes, quando o terreno foi comprado. Assim, existe essa circularidade no filme; chegamos ao fim da experiência antes de ser introduzida a ideia da terra como uma arca, outra circularidade. A esta altura, podemos estar questionando onde começa o festival. Será com a criação do Festival de Música de Robson Valley, com a compra do terreno, com a tentativa de colonização *hippie* no oeste

como resposta à modernidade tardia, ou será com a conversa com o relator fantasma? Trata-se de uma história real ou de uma fábula? Qual é a ligação entre a arca e a relação de Kelci e Diana? Penso que não me é possível explicar tudo isso. Seria importante que houvesse uma proliferação de respostas de diferentes espectadores que pudesse iluminar a proliferação de temporalidades do festival. Essas são questões colocadas pelo filme que abrem uma conversa quanto à agência, às temporalidades, ao afeto e à aparência que é, pelo menos para mim, o objetivo de fazer um filme.

Voltando ao que estava dizendo sobre a pesquisa-criação cinematográfica, o processo de realização do filme gera questões que se transformam em questões de pesquisa, bem como em questões cinematográficas ou artísticas a respeito da poética dos filmes de música. Não penso que o filme precise fechar as questões ou se apresentar como uma resposta definitiva. Na minha abordagem cinematográfica de mundificações, espero que os meus filmes sejam propostas de reflexão sobre os emaranhados e os devires da música. Talvez as perguntas e respostas após o filme ofereçam uma limitação que permita uma pedagogia crítica de pensar-sentir a música. Espero que o filme se torne uma forma de expandir o que pensamos saber a respeito do cinema e música, sobre a visualização da música e do som e a musicalização da visão, abrindo novos territórios de investigação e complexificando mundos. Espero que os espectadores façam o tipo de perguntas que estamos discutindo aqui. Um festival de música é uma arca? O que é uma arca? Poderá ser uma? Precisamos de uma? Se o filme inspira perguntas, então fez o que eu queria que fizesse. É uma produção e as suas perguntas certamente me inspiraram muitas reflexões-sentimentos.

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. Writing against culture. In: OAKES, Timothy; PRICE, Patricia. *The cultural geography reader*. Londres: Routledge, 2008. p. 62-71.
- CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen* (second edition). New York: Columbia University Press, 2019.
- DEAMER, David. *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *The Movement-Image: Cinema 1*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *The Time-Image: Cinema 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. Columbia: Columbia University Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonsism*. New York: Zone Books, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *The Fold*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Proust and Signs*. New York: Continuum, 2008.
- GUATTARI, Felix. *The Machinic Unconscious*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.
- HARBERT, Benjamin J. *American Music Documentary: Five Case Studies of Cine-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press, 2016.
- HARAWAY, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KAHANA, Jonathan. Introduction to Section VI: Truth Not Guaranteed: Reflections, Revisions, and Returns. In: KAHANA, Jonathan (Ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 721-722.

KENNEDY, Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

MACDONALD, Michael. *Cineworlding: Scenes of Cinematic Research-Creation*. New York: Bloomsbury, 2023a.

MACDONALD, Michael. Collaborative Projection and the Twin Ecstasies of DIY Cineworlding. *DIY, Alternative Cultures & Society*, v. 1, n. 2, p. 151-162, 2023b.

MANNING, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

MANNING, Erin. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

MASSUMI, Brian; MANNING, Erin. *Thought in the act: passages in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MASSUMI, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Massachusetts: MIT Press, 2008.

MASSUMI, Brian. *Ontopower: War, Powers, and the State of Perception*. Durham: Duke University Press, 2015.

MIGNOLO, W. D. Geopolitics of sensing and knowing: On (de)coloniality, border thinking, and epistemic disobedience. *Confero*, Noruega, v. 1, n. 1, p. 129-150, 2013.

MORRIS, Errol; BATES, Peter. Truth Not Guaranteed: And Interview with Errol Morris. In: KAHANA, Jonathan (Ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 807-809.

NORTON, Barley. Ethnomusicology and Filmmaking. In: COTTRELL, Stephen (Ed.). *Music, Dance, and Anthropology*. Hertfordshire: Sean Kingston Publishing, 2021. p. 121-143.

RANCIÈRE, Jacques. *Modern Times: Temporality in Art and Politics*. New York: Verso, 2018.

SHAPIRO, Ann-Louise. How Real Is the Reality in Documentary Film? Jill Godmilow, in conversation with Ann-Louise Shapiro. *History and Theory*, v. 36, n. 4, p. 80-101, 1997.

STEWART, Kathleen. Atmospheric Attunements. *Environment and Planning: Society and Space*, v. 29, p. 445-453, 2010.

TURINO, Thomas. Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 2, p. 185-221, 2014.

URION, Carl. Some Precepts Taught by Two Cree Elders and Their Implications for Talking about Music. In: STOCK, Jonathan; DIAMOND, Beverley (Ed.). *The Routledge Companion to Ethics and Research in Ethnomusicology*. New York: Routledge Press, 2023.

WALDRON, Dara. *New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary Theory*. New York: Bloomsbury Press, 2018.

5

*Narayane Ribeiro Medeiros
Carlos Henrique Costa Ribeiro
Leonardo Vieira Feichas*

A FERRAMENTA METODOLÓGICA “CICLO ARTÍSTICO-REFLEXIVO DE DUPLA CHECAGEM (CARDIC)” E A PROPOSTA DE UM APLICATIVO PARA PESQUISA EM MÚSICA:

**DIÁLOGOS ENTRE A PESQUISA ARTÍSTICA
E A PERFORMANCE MUSICAL**

INTRODUÇÃO

Este artigo relata alguns resultados preliminares sobre o projeto interinstitucional de Iniciação Científica (CNPq) entre o Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) e a Universidade Federal do Acre (UFAC) com a proposta de criar aplicativo para dispositivos móveis da ferramenta metodológica do campo da Pesquisa Artística/Performance batizada como “Ciclo Artístico Reflexivo de Dupla Checagem” (CARDCC).

Trata-se de uma ferramenta metodológica proposta por Feichas (2021; 2022), direcionada para o intérprete lançar um olhar para seu próprio processo artístico e captar fragmentos desse processo. Essa abordagem colabora para um desenvolvimento artístico e técnico autorregulado e autorreflexivo, dentro do conceito do campo da Pesquisa Artística, mais especificamente do conceito da *Practice as Research* (PaR) (Nelson, 2013).

Segundo o entendimento de Feichas (2022) dentro dos pilares da epistemologia da Pesquisa Artística, o fazer artístico se assemelha ao fazer de um cientista:

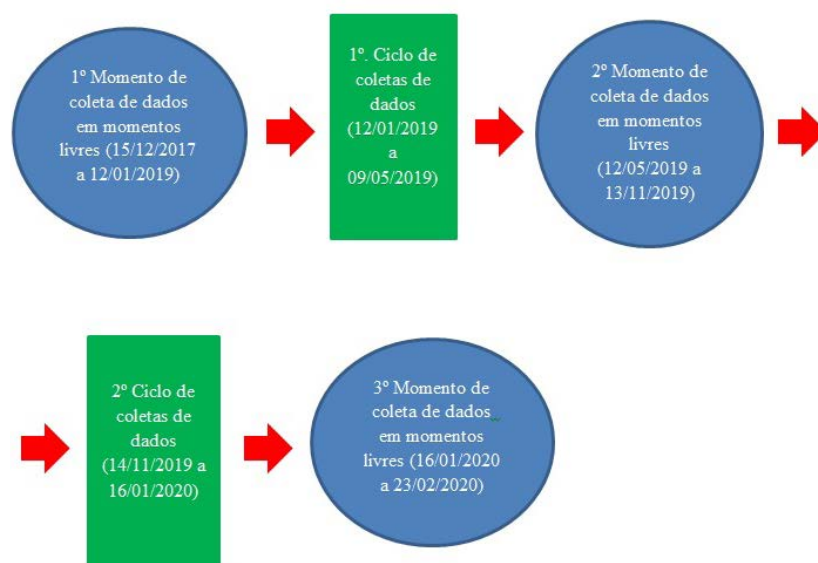
As experimentações, estudos e hipóteses levantadas pelo cientista podem ser associadas ao fazer musical do instrumentista: a escolha de um dedilhado, por exemplo, que possa resultar em determinado fraseado é realizada através de tentativas (com reflexões e definições de critérios). Porém, apenas a prática artística sem o viés da crítica, da reflexão e do registro do processo não se caracteriza como uma investigação artística (Feichas, 2022, p. 4).

Aliar o estudo da performance à reflexão crítica, portanto, é essencial para um processo de construção artística mais eficiente e satisfatório para o intérprete.

SOBRE O CARD C

A partir desses entendimentos, Feichas (2022) propõe no CARD C dois ciclos de coleta de dados/sessões de experimentações, protocolados e simétricos aplicando critérios previamente selecionados para uma futura comparação no momento da análise autoetnográfica (Figura 5.1). O primeiro ciclo tem uma característica de levantar hipóteses e possibilidades musicais e performáticas, enquanto o segundo busca a tomada de decisões já direcionando para a interpretação final pretendida. Esses ciclos são estruturados e protocolados com o uso de métodos como o diário reflexivo (Gray; Malin, 2004), ficha de coleta de sessão (López-Cano; San Cristóbal, 2014), gravação em vídeo de sessões de estudo, posterior análise autoetnográfica dentro de um cronograma pessoal proposto por quem busca replicar essa metodologia. A possibilidade de comparação entre dois ciclos com protocolos idênticos traz a essa metodologia um caráter objetivo. Também está previsto no ciclo a etapa de “coletas de dados em momentos livres”, que, no caso do ciclo realizado por Feichas, aconteceram em três momentos: antes do primeiro ciclo, entre os dois ciclos e depois do segundo ciclo. Em contraste aos dois ‘ciclos de coleta de dados/sessões de experimentações’, nas “coletas de dados em momentos livres” não há protocolos, apenas o uso do registro no diário reflexivo, trazendo momentos de reflexão distintos dentro desse processo artístico. Segue a maneira como Feichas (2022) dividiu sua coleta de dados:

Figura 5.1 - Diagrama com o esquema e períodos dos diferentes períodos de coletas



Fonte: Feichas (2022).

Figura 5.2 - Ficha de registro de sessões

Referência de modelo de ficha de registro de sessões:

1) Ação artística: OBSERVAR o PRELÚDIO IX. FONDO DOMÉSTICO

2) Descrição da tarefa:

- ESCOLHA DE DEDILHADOS e POSICIONAMENTOS
- ARTICULAÇÕES e ESCOLHAS DE ARCADAS
- TRECHO COM DIFICULDADE TÉCNICA (MÉTRICA e RITMO)
- ESTUDO DOS FRASADOS (RUBATO)
- DINÂMICAS PROPOSTAS e ALTERNATIVAS
- ESCOLHA DE ANDAMENTOS
- PREPARAÇÃO DE GESTOS
- SONORIDADE BRILHANTE - SONORIDADES 9/5

3) Data de realização:

17/02/19
ITAJUBÁ-MG

INÍCIO: 16:16 H
FIM: 17:31 H

4) Resultado técnico:

- DEDILHADO ESCOLHIDO (DEDILHADO DO FLAUTISMO)
- ARTICULAÇÃO (ALLEGRO)
- SPICATO x LEGATO (COM APOIO)
- ENFATIZAR QUANDO MUDA DE F# PARA F#
- ANACRUSE E COMPASSO 8 (11), 14, 15, 16, 17
- PROPORÇÃO UM BUDATO 16.1, 14.7
- FONDO O Allegro BEM MARCADO E APOIADO
- EM CONTRASTE COM O CANTABILE
- ARTICULAÇÃO (CANTABILE)
- MUDANÇAS DE ARCO (AFINIZAR EM PERFORMANCE e COMEÇO)
- VIBRATO CONSTANTE PARA LIGAR AS NOTAS
- SONORIDADE BRILHANTE (ALLEGRO)
- SONORIDADE EXPRESSIVA (CANTABILE)
- GESTO INICIAL ANACRUSICO (MOSTRAR)
- ANDAMENTO TESTADO: ALLEGRO (1:150) / CANTABILE (1:20)
- MANTER O DEDILHADO DE VALLE PORQUE É MUSICAL

5) Resultado musical:

- LEMBRAR QUE É UMA BRINCADEIRA FAMILIAR

7) Pensamentos associados a ação:

- BRINCADEIRA (GUATEMÓC, ARAKEN e HUASCAR MARCHANDO ATRÁS DO FLAUTINO TOCANDO)
- LEVE
- SIMPLES
- ALEGRE

Fonte: López-Cano e San Cristóbal (2014).

Após a coleta de dados desse experimento, optou-se pelo uso do método autoetnográfico para a realização da análise do material contido no diário reflexivo, na ficha de registro de sessão e nas coletas em vídeo de sessão de estudo. A utilização do método do diário reflexivo associado à autoetnografia no planejamento da coleta e da autoavaliação da prática, mostrou-se válida pela compatibilidade autorreflexiva desses métodos. Benetti (2013, p. 155) corrobora com essa ideia:

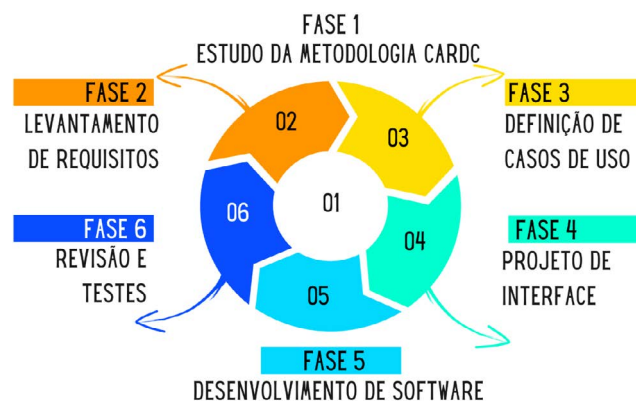
O diário reflexivo – uma base de dados documental que permite registrar reflexões sobre o planejamento e autoavaliação da prática – constitui uma ferramenta de coleta de dados como base da autoetnografia, e esta, um mecanismo de análise e validação científica do diário reflexivo. A compatibilidade entre os dois é favorecida pela presença mútua dos componentes autorreflexivos, analíticos, observacional, pessoal, experiencial (afetivo e cognitivo) e qualitativo. Além disso, a estrutura aberta que caracteriza do diário reflexivo é compatível com a necessidade autoetnográfica de registrar o fenômeno de forma ampla e adequada às suas próprias necessidades e facetas. [...] Além disso, o diário reflexivo e a autoetnografia permitem complementar a abordagem reflexiva de forma a conciliar a as modalidades da prática instrumental e pesquisa científica na medida em que fornecem, respectivamente, ferramentas experimentais e analíticas coadjuvantes ao processo envolvido.

SOBRE O APLICATIVO

O aplicativo foi desenvolvido como prova de conceito, usando um paradigma baseado em ferramentas de desenvolvimento disponíveis, que permitem a aplicação dos protocolos previstos no CARD C e o armazenamento de seus resultados de forma visualmente simples e efetiva. A ideia é que o usuário tenha as vantagens inerentes a

um aplicativo em celular, tais como portabilidade, facilidade de uso, segurança de armazenamento e opções de compartilhamento. Como atributo adicional, a possibilidade de armazenamento de resultados e publicação permite a indicação de recomendações de trajetos de análise ao usuário, com efetividade que aumenta com uso e compartilhamento. Para progresso da pesquisa, utilizou-se um ciclo clássico de desenvolvimento de software, metodologia ágil de prototipagem rápida (Schach, 2009) e ciclos de revisão e teste do protótipo, conforme mostra a Figura 5.3.

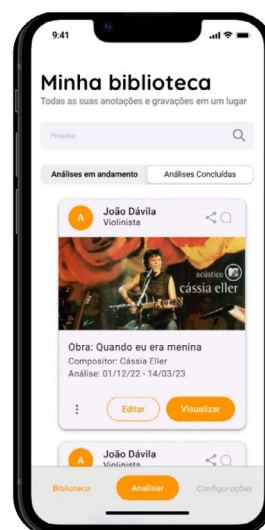
Figura 5.3 - Tela inicial do aplicativo para prova de conceito da metodologia CARD C



Fonte: elaborado pelos autores.

Na tela inicial do aplicativo, conforme exibe a Figura 5.4, o usuário pode iniciar um novo estudo, revisar estudos em andamento ou visitar estudos concluídos. Para cada um dos estudos definidos pelo usuário a ferramenta propõe um planejamento da pesquisa com calendários de ciclos para acompanhamento de progresso e notificação de atrasos, além de disponibilizar tutoriais de fácil acesso para principiantes na investigação de processos criativos baseados na metodologia CARD C.

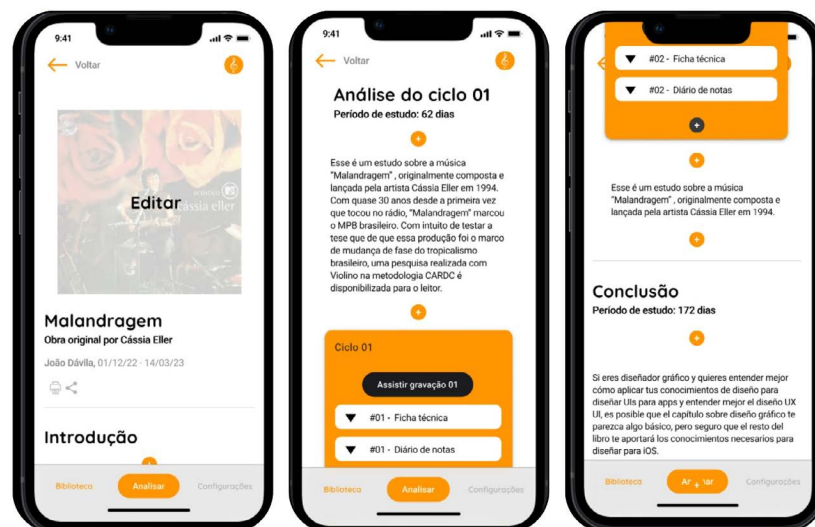
Figura 5.4 - Tela inicial do aplicativo para prova de conceito da metodologia CARDIC



Fonte: elaborado pelos autores.

Cada ciclo de coleta, o aplicativo acompanha o usuário com uma ficha de registro de sessão (López-Cano; San Cristobal, 2014). Para atrasos no planejamento inicial proposto pelo usuário, a própria ferramenta deve dar sugestões de correção de período de ciclos para garantir a finalização da pesquisa na data inicialmente objetificada. Os ciclos de coleta são apresentados conforme a Figura 5.5, que ilustra a janela de edição para um exemplo de coleta.

Figura 5.5 - Tela inicial do aplicativo para prova de conceito da metodologia CARD C



Fonte: elaborado pelos autores.

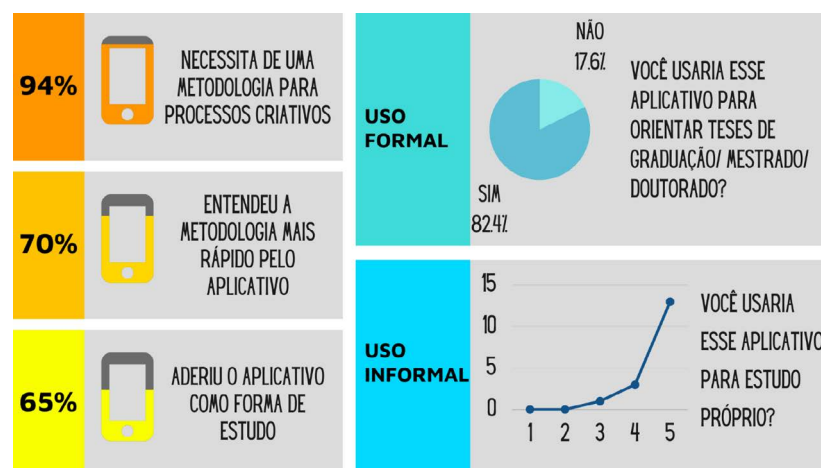
Uma produção audiovisual mostrando a dinâmica de uso para algumas interações baseadas no protocolo CARD C (primeira versão do software) está disponível na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube sob o título *Workshop da linha temática música e interpretação 1 - passo a passo* (Medeiros, 2023).

No segundo semestre de 2023, foi realizada uma pesquisa com onze voluntários de graduação em música, randômicos, e seis professores da UFAC com pelo menos mestrado concluído na área de investigação artística, incluindo especialistas em instrumentos musicais, canto e artes cênicas. A pesquisa envolveu os voluntários na realização de uma atividade que consistia em repetir um trabalho criativo, *e.g.*, ensaiar uma peça musical, seguindo o protocolo do CARD C no aplicativo.

Na primeira parte, a pesquisa, conforme os quadros à esquerda da figura 5, mostrou que 94% dos participantes necessitavam de uma metodologia para formalizar seus processos criativos e que mais da metade dos participantes aprenderam melhor a metodologia pelo aplicativo e passaram a utilizá-lo para seus estudos. Assim, segue-se com uma validação da hipótese de que há um problema a ser resolvido no campo da formalização da pesquisa artística, evidenciando que a metodologia CARDIC é necessária e o aplicativo suficiente.

Na segunda parte da pesquisa, tendo a hipótese validada e considerando o aplicativo uma ferramenta para formalização, os participantes tiveram que responder perguntas focadas para o uso formal e informal do aplicativo. Nesse ponto, 82,4% afirmaram que usariam o aplicativo para orientar teses de graduação, mestrado ou doutorado, e, mais pertinente ainda, os resultados mostraram que uma parcela significativa dos participantes aderiu ao aplicativo para estudo próprio, sem a exigência do uso por um docente, conforme mostram os quadros à direita da Figura 5.6.

Figura 5.6 - Estatísticas do aplicativo em pesquisa de campo



Fonte: elaborado pelos autores.

CONCLUSÕES

O campo epistemológico da Pesquisa Artística tem se mostrado uma área de pesquisa que, embora em expansão e com potencial para ampliar as discussões na academia, ainda carece de metodologias próprias. Sua característica processual, multimodal e com uma conexão lógica com o campo da performance traz a possibilidade de evidenciar a própria prática instrumental como geradora de dados de uma pesquisa acadêmica. A relação com a performance se mostra complementar, na medida em que uma performance final pretendida, com o uso do CARDC e do respectivo aplicativo, traz luz a fragmentos daquele processo de criação que culminou naquela performance. A possibilidade mapear e registrar esses fragmentos em uma amostra considerável de artistas e pesquisadores que publicam os resultados, em um futuro não distante, pode revelar padrões de comportamentos e de escolhas que colaboram para eficácia de estudos de outros artistas e pesquisadores.

Ainda apontamos trabalhos em progresso no uso da metodologia CARCD no âmbito da pedagogia de performance, como ferramenta para acompanhar o processo de desenvolvimento de alunos de violino. Professores podem tanto registrar seus processos de trabalho com os alunos, chegando a conclusões organizadas sobre o que funciona e o que não funciona como metodologia de ensino em determinada situação, como podem incentivar os próprios alunos a estudarem de forma mais reflexiva, de modo que cada um identifique a prática cotidiana que fornece mais resultados.

A proposição de um aplicativo de celular baseado na metodológica CARDC tem o potencial para democratizar o acesso e a compressão da formalização do processo criativo pelas vantagens inerentes às aplicações móveis. Esse projeto tem alto potencial para revolucionar o campo pesquisa das artes, tornando-o mais atrativo com a formalização acadêmica de processos criativos, permitindo ter mais aprovações de teses relacionadas à área por bancas avaliadoras.

Com a ajuda de um algoritmo de inteligência artificial para orientar as decisões do usuário, o aplicativo ainda teria outras aplicações, como o auxílio na aprendizagem de instrumentos.

REFERÊNCIAS

BENETTI, Alfonso. *Expressividade e Performance Pianística*. 2013. Tese de Doutorado — Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013. Disponível em: <http://ria.ua.pt/handle/10773/12360>. Acesso em: 30 set. 2023.

FEICHAS, Leonardo Vieira. *A prática instrumental como investigação artística aplicada a obras de Flausino Valle (1894-1954): o processo e uma interpretação*. 2021. Tese de doutorado — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

FEICHAS, Leonardo Vieira. Ciclo Artístico-Reflexivo de Dupla Checagem (CARDIC): A proposição de uma ferramenta metodológica no campo da Investigação Artística. *Per Musi*, [S.l.], n. 42, p. 1-24, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39994>. Acesso em: 2 set. 2023.

GRAY, Carole; MALIN, Julian. *Vizualizing Research: a Guide to the research Process in Art and Design*. Aldershot: Ashgate, 2004.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigacion Artística en Música: Problemas, métodos y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal*, Brasil, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.

MEDEIROS, Narayane Ribeiro. Workshop da Linha Temática Música e Interpretação 1 — Passo a passo. Workshop da Linha Temática Música e Interpretação 1. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://youtu.be/Bx06E3-Ci04>. Acesso em: 4 set. 2023.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts*. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. New York: Editora Palgrave Macmillan, 2013.

SANTOS, Sílvia Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Revista Plura-Revista de Ciências Sociais da Universidade Estadual de São Paulo*, v. 24, n. 1, 2017.

SCHACH, S. R. *Engenharia de Software: Os Paradigmas Clássico Orientado a Objetos*. 7. ed. São Paulo: AMGH, 2009.

6

Daniel Wolff

A RECRIAÇÃO DO ALLEGRETTO, OP. 92, DE BEETHOVEN, COMO ESTUDO DE TREMOLO PARA VIOLÃO SOLO

INTRODUÇÃO

Apesar de nunca ter composto para violão, Ludwig van Beethoven (1770-1827) estava familiarizado com o instrumento, tendo convivido com compositores violonistas, como Mauro Giuliani e Anton Diabelli, e também feito ocasionalmente alusão à sonoridade do instrumento em suas obras (Wolff, 2019, p. 2-3). Embora Beethoven tenha explorado muito bem os recursos idiomáticos dos instrumentos para os quais compôs, muitas de suas obras se prestam para transcrições para outras formações instrumentais, incluindo diversas adaptações feitas pelo próprio compositor (Maruyama, 2021; Schwager, 1974).

O presente autor adaptou diversas obras de Beethoven para violão, tanto solo como em formações camerísticas ou com acompanhamento orquestral, muitas das quais foram registradas nos CDs *New transcriptions for 2 guitars – vol. 1* (2007) e *Beethoven for guitar* (2020). Trata-se de transcrições nas quais se buscou reproduzir, o mais fielmente possível, as características sonoras das obras originais. Houve, contudo, um caso especial que demandou alterações de maior porte, resultando em uma recriação musical: o *allegretto* da Sétima Sinfonia, op. 92, que usei como base para escrever o estudo de *tremolo*,¹¹⁰ intitulado *Study on Beethoven's allegretto, op. 92* (2009).¹¹¹ O presente trabalho enfoca a metodologia utilizada nesse processo de adaptação.

110 Usaremos a grafia oriunda do italiano, tremolo, em vez do equivalente em português (trêmulo), pois esta última é raramente utilizada no contexto musical.

111 A partitura foi publicada na página web do autor (www.danielwolff.com) com título em inglês. Contudo, em programas de recitais em países de língua portuguesa, sugere-se utilizar *Estudo sobre o Allegretto op. 92, de Beethoven*.

O ALLEGRETTO DA SÉTIMA SINFONIA, OP. 92, DE BEETHOVEN

A Sinfonia n.º 7, op. 92, de Beethoven, estreou em 1813 em Viena, sendo publicada por Steiner em 1816. Composta de quatro movimentos, a obra foi escrita para duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas e dois trompetes, tímpanos e cordas.

Segundo relatos, na estreia, logo após a execução do segundo movimento, *allegretto*, o público irrompeu com um forte aplauso, que cessou apenas quando a orquestra repetiu a peça, para só depois executar os movimentos restantes. O mesmo ocorreu em performances subsequentes (Forbes, 1967, p. 566). Percebe-se, assim, o forte impacto que a peça exerceu sobre os ouvintes. E, na opinião deste autor, ainda exerce.

Estruturalmente, o *allegretto* está dividido em duas seções contrastantes: a primeira, à qual nos referiremos como A, em lá menor; a segunda, seção B, em lá maior. Por sua vez, a seção A é dividida em quatro partes, com 24 compassos cada uma. Essa seção é construída sobre dois temas contrastantes: um com notas repetidas em *staccato*, tema 1, e outro *cantabile* e *legato*, tema 2, conforme podemos ver no exemplo 1. Em cada uma das quatro partes, mais instrumentos são agregados, o registro é expandido e a subdivisão rítmica do acompanhamento é acelerada, resultando em um efeito de tensão cumulativa.

Figura 6.1 - Exemplo 1 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), temas da seção A¹²

Tema 1
ten.

Tema 2

Fonte: elaborado pelo autor.

Na seção B, de caráter mais sereno, uma melodia lírica em semínimas desenvolve-se sobre arpejos em tercinas. O inciso principal do tema 1 da seção A aparece sutilmente nos violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*, fornecendo uma conexão temática entre ambas as seções.

A seguir, a seção A é recapitulada com o material redistribuído entre os naipes orquestrais, com o tema 2 aparecendo pela primeira vez nas madeiras. Segue um trecho em *fugato* sobre o material temático de A e uma reexposição *ipsis litteris* do início da seção B. Na coda final, em lá menor, o tema 1 de A é fragmentado em trechos de dois compassos, passando de um instrumento a outro.

A ESCOLHA DO TREMOLO

A principal questão que norteou a realização da adaptação do Allegretto para violão foi: como transferir satisfatoriamente uma

obra que explora a fundo os recursos sinfônicos para a sonoridade intimista do violão solo? Certamente, uma transcrição direta soaria como uma caricatura da obra original.

Para contornar tal entrave, optou-se por uma recriação, envolvendo elementos de composição, o que resultou em um estudo de *tremolo* baseado no original de Beethoven. Esse trabalho de recriação era prática comum na época, como, por exemplo, nos diversos *pot-pourris* e temas variados inspirados em óperas de sucesso. No repertório violonístico, vêm à mente as seis *Rossiniane* op. 119-24, compostas por Mauro Giuliani sobre árias do célebre compositor do *bel canto*. Coincidentemente, Giuliani tocou violoncelo na estreia da Sétima Sinfonia de Beethoven.

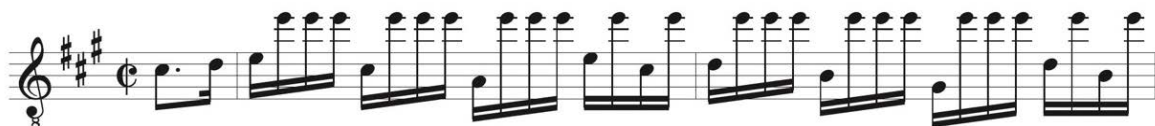
O *tremolo* é uma técnica típica de instrumentos de corda pulsada, que visa emular a sustentação sonora por meio da repetição rápida de uma mesma nota, como no caso do violão, ou da alternância rápida entre duas ou mais notas. Aparece primeiramente em uma obra para alaúde, um instrumento precursor do violão, *A fancy* (P73), de John Dowland (1978) (1563–1629), com a melodia principal tocada pelo polegar. Na época de Beethoven, temos os primeiros exemplos do uso da técnica no violão, também com a melodia executada pelo polegar: a *Grand sonata* MS 3 (1803), de Niccolò Paganini, e os *Estudos op. 1* (1812), de Giuliani. Nessas primeiras ocorrências, como podemos observar no exemplo 2, o efeito sonoro é mais textural do que de sustentação, uma vez que a repetição rápida aparece em uma nota pedal no registro agudo, enquanto a linha melódica principal está na voz grave, sem notas repetidas.

Figura 6.2 - Exemplo 2 - Tremolo com melodia principal executada pelo polegar

J. Dowland: *A Fancy*, P73, c. 40



N. Paganini: *Grand sonata MS 3, Andantino Variato, var. IV*



Fonte: elaborado pelo autor.

O uso do tremolo se dará de forma mais intensa algumas décadas após a morte de Beethoven, nas obras de Johann Kaspar Mertz, Giulio Regondi e Francisco Tárrega, quando já estava estabelecida a prática de executar a melodia com os dedos anular, médio e indicador, tal como ocorre em meu *Estudo sobre o allegretto op. 92, de Beethoven*. Temos, portanto, o tremolo assumindo a função de sustentação da linha melódica principal, que agora aparece em notas repetidas na voz aguda.

O PROCESSO DE RECRIAÇÃO

O *allegretto* inicia com um acorde longo de tônica, realizado pelas madeiras e trompas. A partir do compasso 3, ouvimos o tema 1 executado pelas cordas graves, com acordes em bloco. Essa textura é de fácil reprodução no violão, não sendo necessárias maiores alterações nesse trecho (Figura 6.3).

Figura 6.3 - Exemplo 3 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), c. 3-6

The musical score for Example 3 shows two staves. The top staff, labeled 'Orquestra', is in bass clef and contains a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) followed by a half note (D2), a quarter note (C2), and a half note (B1). The bottom staff, labeled 'Violão', is in treble clef and contains a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) followed by a half note (D4), a quarter note (C4), and a half note (B3). Both staves are marked with a '3' above the triplet and a 'p' (piano) dynamic at the beginning.

Fonte: elaborado pelo autor.

Em sua segunda aparição, o tema 1 é transposto uma oitava acima e executado pelos segundos violinos, enquanto o tema 2 aparece pela primeira vez nas violas e metade dos violoncelos. Os demais violoncelos, junto aos contrabaixos, realizam a linha do baixo. No violão, temos o início do tremolo, realizando o tema 2, enquanto o tema 1 aparece na voz intermediária, executada pelo polegar (Figura 6.4).

Figura 6.4 - Exemplo 4 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), c. 27-30

The musical score for Example 4 shows two staves. The top staff, labeled 'Orquestra', is in 2/4 time and contains a melody for 'vln. 2' (second violin) and a bass line for 'vla. + vc.' (viola and cello) and 'vc. + cb.' (cello and double bass). The bottom staff, labeled 'Violão', is in 2/4 time and contains a tremolo pattern for the right hand and a melody for the left hand. The right hand is marked with a 'p' (piano) dynamic and the left hand is marked with a 'p' (piano) dynamic. The score is marked with a '27' at the beginning of each staff.

Fonte: elaborado pelo autor.

A partir do compasso 51, temos as cordas completas, com ambos os temas, 1 e 2, transpostos oitava acima e executados pelos primeiros e segundos violinos, respectivamente. As cordas graves proporcionam o acompanhamento, composto de arpejos em colcheias. Na versão para violão, em tessitura um pouco mais aguda do que no trecho precedente, o polegar realiza arpejos em colcheias, com o tema 2 sugerido pelas notas tocadas no segundo tempo, indicadas pelo círculo azul na Figura 6.5, enquanto o tema 1 aparece no tremolo.

Figura 6.5 - Exemplo 5 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92, 2º movimento (*allegretto*), c. 52-54

The image displays a musical score for measures 51 to 54. The top section, labeled 'Orquestra', contains staves for Violin 1 (vln. 1), Violin 2 (vln. 2), Viola and Violoncello (vla. + vc.), and Violoncello and Double Bass (vc. + cb.). The bottom section, labeled 'Violão', shows the guitar part. In measure 51, the guitar part features a tremolo on the first string (indicated by a blue circle) and arpeggiated chords on the other strings. In measures 52-54, the first string continues with a tremolo, while the other strings play arpeggiated chords, with the second string notes in measures 52-54 also circled in blue to indicate the presence of Theme 2.

Fonte: elaborado pelo autor.

A seção A conclui com um *tutti* orquestral. O tema 1, ampliado para quatro oitavas, é executado pelos sopros, enquanto o tema 2 é transposto novamente para a oitava superior, agora tocado pelos primeiros violinos. A textura do acompanhamento torna-se mais densa, com arpejos simultâneos em colcheias (segundos violinos) e tercinas (cordas graves). O *tremolo* no violão apresenta o tema 2, em tessitura ainda mais aguda, enquanto o polegar executa arpejos em colcheias, como o tema 1 implícito nas notas repetidas no segundo tempo de cada compasso, que são indicadas em azul na Figura 6.6.

Figura 6.6 - Exemplo 6 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), c. 75-78

The musical score for the 2nd movement of Beethoven's 7th Symphony, measures 75-78, is presented in two systems. The first system, labeled 'Orquestra', includes staves for Sopros (Woodwinds), vln. 1 (Violin 1), vln. 2 (Violin 2), vla. (Viola), vc. (Violoncello), and vc. + cb. (Violoncello and Contrabasso). The second system, labeled 'Violão', shows the guitar part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score illustrates a gradual increase in instrumental density and register. The Violão part features a tremolo effect starting at measure 75, indicated by a blue box and the text '(segue tremolo)'.

Fonte: elaborado pelo autor.

Percebe-se o cuidado de Beethoven em agregar mais instrumentos a cada nova aparição do material temático de A, aumentando gradualmente a tensão. Isso ocorre não apenas pela densidade instrumental, como também pela expansão de registro, com os temas transpostos cada vez uma oitava mais acima, e pela crescente subdivisão rítmica do acompanhamento, conforme mencionado anteriormente. No violão, tal efeito foi emulado pelo início do *tremolo* apenas na segunda entrada do tema 2 (compasso 27) e pela gradual expansão da tessitura para o registro agudo.

A seção B inicia com um novo tema *cantabile* nos clarinetes e fagotes, enquanto os primeiros violinos executam arpejos em tercinas, cujas notas das cabeças dos tempos dobram a melodia das madeiras. Segundos violinos e violas sustentam notas longas, enquanto violoncelos e contrabaixos, em *pizzicato*, realizam a linha de baixo com as colcheias repetidas extraídas do tema 1 da seção A. No violão, optou-se pela textura de arpejos em tercina com a melodia destacada pela nota inicial de cada tempo, como nos primeiros violinos, sobre uma linha de baixo em notas longas (Figura 6.7).

Figura 6.7 - Exemplo 7 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), c. 102-105

The image displays a musical score for an orchestra and guitar. The top section, labeled 'Orquestra', contains four staves. The first staff is for 'cl. + fg.' (clarinet and bassoon) in treble clef, showing a melodic line with a slur. The second staff is for 'vln. 1' (first violin) in treble clef, featuring a triplet of eighth notes. The third staff is for 'vln. 2 + vla.' (second violin and viola) in treble clef, with a long note. The fourth staff is for 'vc. + cb.' (cello and double bass) in bass clef, showing a triplet of eighth notes. The bottom section, labeled 'Violão' (guitar), is in treble clef and shows a triplet of eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The measure numbers 102 and 103 are indicated at the beginning of the first staff of each section.

Fonte: elaborado pelo autor.

Essa textura, caracterizada pela melodia com arpejos em tercinas sobre notas mais longas no baixo, aparece em diversas composições para violão da primeira metade do século XIX, tornando, assim, sua escolha condizente com as práticas da época.

Podemos citar, à guisa de exemplo, obras de Mauro Giuliani (*Estudo op. 30, no. 6*), Anton Diabelli (*Estudo op. 103, n.º 2*), Francesco Molino (*Sonata op. 6, n.º 2*), Wenzel Thomas Matiegka (*Sonata 5, op. 31*) e Mateo Carcassi (*Estudo op. 60, n.º 3*).

Mais adiante, quando o tema inicial de B é recapitulado *ipsis litteris* na versão original, optou-se por realizá-lo com a textura de *tremolo* na versão para violão (Figura 6.8), uma vez que, por tratar-se de um estudo de *tremolo*, considerou-se importante que todos os temas principais façam uso dessa técnica ao menos uma vez ao longo da peça.

Figura 6.8 - Exemplo 8 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92, 2º movimento (*allegretto*), c. 225-228¹¹³

The musical score for Figure 6.8 is divided into two systems. The top system, labeled "Orquestra", contains four staves: "cl. + fg." (Clarinet and Flute), "vln. 1" (Violin 1), "vln. 2 + vla." (Violin 2 and Viola), and "vc. + cb." (Violoncello and Double Bass). The bottom system, labeled "Violão", contains one staff for guitar. The guitar part starts at measure 198 and features a tremolo texture. The orchestral part starts at measure 225. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The guitar part is marked "(segue tremolo)".

Fonte: elaborado pelo autor.

Nota-se que, a partir desse último exemplo, há uma discrepância entre os números de compasso do original de Beethoven e da adaptação para violão. Isso se deve à omissão, na versão para violão, da passagem em fugato (compassos 186-212 da obra orquestral), devido à sua complexa trama contrapontística, de difícil realização ao violão. Fez-se então necessário compor uma nova ponte para conectar as seções preservadas.

A supressão de trechos considerados não apropriados para adaptação era prática usual no século XIX. Como exemplo, podemos citar o arranjo de Ferdinando Carulli para duo de violões dos movimentos externos da *Sonata op. 26*, para piano, de Beethoven. Nessa adaptação, Carulli omitiu uma das variações do andante e uma seção inteira do rondó.

Na coda que conclui o *allegretto*, Beethoven fragmentou o primeiro tema de A em trechos de dois compassos, mudando a instrumentação e transpondo para a oitava inferior cada trecho subsequente. No violão, os contrastes tímbricos foram obtidos pelo uso de técnicas idiomáticas, como sons harmônicos e digitações buscando sonoridades específicas, tais como *campanella* e cordas presas no registro agudo. Visto que não havia extensão que permitisse todas as transposições para o registro grave, optou-se por transpor uma oitava acima apenas as vozes superiores, nos últimos dois compassos do Figura 6.9.

Figura 6.9 - Exemplo 9 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), c. 253-259

Orquestra

253

fls. + ob. *ten.*

p

cls. + ob. *ten.*

fgs. + tpas. *ten.*

vlns. *ten.*

p

pizz.

pizz.

vla. + vc. + cb.

Violão

226

ten.

p

XII IX VII XII

Fonte: elaborado pelo autor.

Beethoven reitera, em seguida, a fragmentação da instrumentação e a transposição para a oitava inferior de cada grupo de dois compassos. Novamente, na versão para violão, usam-se técnicas típicas do instrumento para obter contraste entre os fragmentos: harmônicos no registro agudo, mescla de harmônicos e sons naturais na oitava inferior, acordes de cordas presas sobre sustentação de harmônico natural e, para concluir, apenas sons ordinários (Figura 6.10).

Figura 6.10 - Exemplo 10 – L. van Beethoven, 7ª Sinfonia op. 92,
2º movimento (*allegretto*), c. 263-270

The musical score for measures 263-270 of the 2nd movement of Beethoven's 7th Symphony is presented in two systems. The first system, labeled 'Orquestra', includes staves for flutes and oboes (fl. + ob.), clarinets and oboes (cls. + ob.), fagots and trumps (fgs. + tpas.), violins (vlns. pizz.), violas and cellos (vla. + vc. + cb.), and a double bass (pizz.). The second system, labeled 'Violão', shows a guitar part with fingerings and fret numbers (XII, VII, XII, VII, XII, XII, VII, XII). The music is in G major and 3/4 time, featuring a series of chords and melodic lines.

Fonte: elaborado pelo autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme vimos na discussão acima, mesmo tratando-se de uma recriação musical, buscou-se preservar as práticas de época, mantendo-nos assim dentro do estilo da obra original. Tal como era realizado por Beethoven e por seus contemporâneos violonistas, foram empregadas técnicas idiomáticas do instrumento de destino para obter efeitos musicais equivalentes aos presentes na versão orquestral. Chega-se, assim, a um resultado bem mais satisfatório do que seria possível com uma transcrição literal, a qual, cabe reiterar, soaria como uma redução e, muito provavelmente, seria não mais que uma mera caricatura da composição original.

REFERÊNCIAS

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphonies nos. 5, 6 & 7 in full score*. Nova Iorque: Dover, 1989. 1 partitura.

BEETHOVEN FOR GUITAR. Intérprete: Daniel Wolff. Compositor: Ludwig van Beethoven. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2020. 1 CD.

CARCASSI, Mateo. *Etudes*, op. 60. Mainz: Schott, s.d. 1 Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.60_\(Carcassi,_Matteo\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.60_(Carcassi,_Matteo)). Acesso em: 25 abr. 2023.

CARULLI, Ferdinando. *Andante Varié & Rondeau. Musique de Beethoven arranges pour deux guitares par Ferd. Carulli. Oeuvre 155*. Offenbach am Main: Johann André, s.d. [1837]. 1 Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Variations_and_Rondo_by_Beethoven,_Op.155_\(Carulli,_Ferdinando\)](https://imslp.org/wiki/Variations_and_Rondo_by_Beethoven,_Op.155_(Carulli,_Ferdinando)). Acesso em: 13 jul. 2023.

DIABELLI, Anton. *7 Preludes, op. 103*. Viena: S. A. Steiner, s.d. [1817]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/7_Preludes%2C_Op.103_\(Diabelli%2C_Anton\)](https://imslp.org/wiki/7_Preludes%2C_Op.103_(Diabelli%2C_Anton)). Acesso em: 25 abr. 2023.

DOWLAND, John. A Fancy. In: POULTON, Diana; Lam, Basil (ed.). *The Collected Lute Music of John Dowland*. Londres: Faber Music Limited, 1978. p. 222-226.

FORBES, Elliot (ed.). *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

GIULIANI, Mauro. *Studio per la chitarra*, op. 1. Leipzig: A. Kühnel Bureau de Musique, [1813]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Studio_per_la_chitarra%2C_Op.1_\(Giuliani%2C_Mauro\)](https://imslp.org/wiki/Studio_per_la_chitarra%2C_Op.1_(Giuliani%2C_Mauro)). Acesso em: 25 abr. 2023.

MARUYAMA, Yoko. What do arrangements tell us?: a case study of the arrangements of Beethoven's compositions. *The Hiyoshi review of the humanities*, Tóquio, n. 36, p. 273-323, 2021.

MATIEGKA, Wenzel Thomas. *6 Sonates progressives pour Guitare, op. 31*. Viena: S. A. Steiner, s.d. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/6_Sonates_progressives_pour_Guitare%2C_Op.31_\(Matiegka%2C_Wenzel_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/6_Sonates_progressives_pour_Guitare%2C_Op.31_(Matiegka%2C_Wenzel_Thomas)). Acesso em: 25 abr. 2023.

MERTZ, Johann Kaspar. *Operne-Revue, Op. 8*. Vienna: Tobias Haslinger, s.d. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Operne-Revue%2C_Op.8_\(Mertz%2C_Johann_Kaspar\)](https://imslp.org/wiki/Operne-Revue%2C_Op.8_(Mertz%2C_Johann_Kaspar)). Acesso em: 25 abr. 2023.

NEW TRANSCRIPTIONS FOR 2 GUITARS – Vol. 1. Compositores: Ludwig van Beethoven, Franz Schubert e Fryderyk Chopin. Intérpretes: Daniel Wolff e Daniel Göritz. Brühl: Kreuzberg Records, 2007. 1 CD.

PAGANINI, Niccolò. *Grand Sonata*. Frankfurt: Zimmermann, s.d. [1955]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Grande_sonata%2C_MS_3_\(Paganini%2C_Niccolò\)](https://imslp.org/wiki/Grande_sonata%2C_MS_3_(Paganini%2C_Niccolò)). Acesso em: 25 abr. 2023.

REGONDI, Giulio. *Rêverie, op. 19*. Offenbach: Johann André, s.d. [1864]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Reverie_-_Nocturne,_Op.19_\(Regondi,_Giulio\)](https://imslp.org/wiki/Reverie_-_Nocturne,_Op.19_(Regondi,_Giulio)). Acesso em: 25 abr. 2023.

SCHWAGER, Myron. Some Observations on Beethoven as an Arranger. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 60, n. 1, p. 80-93, 1974.

TÁRREGA, Francisco. *Recuerdos de la Alhambra*. Madri: Orfeo Tracio, s.d. [ca.1920]. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_la_Alhambra_\(Tárrega%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_la_Alhambra_(Tárrega%2C_Francisco)). Acesso em: 25 abr. 2023.

WOLFF, Daniel. A transcrição para dois violões da Sonata para piano op. 31 n. 2 “a tempestade”, de Ludwig van Beethoven. *Anais XXIX Congresso da ANPPOM*, Pelotas, p. 1-9, 2019.

WOLFF, Daniel. *Study on Beethoven's Allegretto, Op. 92*. Porto Alegre: Daniel Wolff, 2009. 1 partitura. Disponível em: <https://danielwolff.com/pt-br/artigos-partituras/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

7

Felipe Batistella Álvares

O BAIXO ELÉTRICO NA MÚSICA INSTRUMENTAL GAÚCHA:

**UMA PROPOSTA DE APROXIMAÇÃO
IDIOMÁTICA COM INSTRUMENTOS SOLISTAS**

INTRODUÇÃO

Este trabalho surge a partir de um anseio pessoal e profissional de criar um repertório solista para o baixo elétrico. Em outras palavras, reflete meu interesse em desenvolver um trabalho artístico, como performer, semelhante ao de um guitarrista, violonista ou pianista, por exemplo, que habitualmente tocam peças de caráter solo que integram melodia, harmonia e contraponto escritas apenas para um instrumento. Outra motivação é de caráter existencial, como artista, no sentido de consolidar um modo de ser baixista que não apenas acompanha cantores e/ou outros instrumentos, mas que é capaz de projetar uma carreira solo.

Tenho uma caminhada de quase três décadas de dedicação ao baixo elétrico, atuando, grande parte do tempo, na função de acompanhador (rítmico/melódico) de cantores e/ou de outros instrumentos em diversos gêneros musicais, inclusive na música instrumental gaúcha (MIG), que é como situo esteticamente o presente texto. Contudo, na minha experiência, percebi que essa condição, apesar de ser fundamental, restringe o desenvolvimento do baixo elétrico do ponto de vista solista. É nesse contexto, que percebo uma necessidade e uma oportunidade de explorar as possibilidades desse instrumento para além da sua função de acompanhador.

Exemplos de produção musical¹¹⁴ que exploram o baixo elétrico como instrumento solista não são uma novidade, pois existem diversos baixistas que desenvolvem ou desenvolveram uma carreira

114

Selecionei um álbum de cada artista citado neste parágrafo para explicar a questão discutida, que é a respeito dos repertórios apresentados nestes trabalhos, os quais são compostos por uma mescla de repertório solo e também com acompanhamento de outros instrumentos. Jaco Pastorius (<https://www.youtube.com/watch?v=pvjHT8Lepz8>); John Patitucci (<https://www.youtube.com/watch?v=oo3t8t0tYfA&list=PLD7uFjPHuoz2iWSPWljA0tiwMXxNB06K>); Arthur Maia (<https://www.youtube.com/watch?v=Zxq8BjfERp8>); Nico Assunção (<https://www.youtube.com/watch?v=0ZsjS75uX8>); Willy González: (<https://open.spotify.com/intl-pt/album/0X8ljeejLfHG3MHbEohqu?si=lnK-NQPHRJSYHub1u7vyfQ>); Rodrigo Maia: (https://open.spotify.com/intl-pt/album/41rq929a1aEJeBXlnSDy2?si=UwnOobdcQki2Gz_JBGjfsq); Marcello C. Filho (<https://www.youtube.com/watch?v=XRxfvKExuLM&list=PLgzzP7Dbg8GfQmm4vc-z7Tfndw909Fa9n>).

como solistas, em particular na área da música instrumental popular, a exemplo de nomes como Jaco Pastorius, John Patitucci, Arthur Maia, Nico Assunção e Willy González. Entre os nomes citados, todos integram em seus repertórios peças de caráter solo alternadas a performances em que o baixo assume a função de acompanhamento, ou seja, o que predomina é o artista como protagonista e não o instrumento. No campo da MIG, até o momento, temos dois trabalhos dos músicos Rodrigo Maia e Marcello Caminha Filho, os quais seguem a mesma estética, ou seja, não há, na MIG, um trabalho inteiramente focado no baixo elétrico.

É a partir dessa percepção que surge este artigo, o qual tem como objetivo o desenvolvimento de um enfoque que situa o baixo elétrico como instrumento solista na MIG. Minha abordagem consiste na exploração e adaptação, no baixo elétrico, de recursos técnico-expressivos do violão e da guitarra elétrica, instrumentos socialmente reconhecidos como solistas no contexto em que me insiro artisticamente. O presente capítulo está estruturado em quatro partes. Inicialmente, na contextualização, discuto alguns conceitos centrais para este trabalho, tais como: solista, MIG e hibridações culturais. Na sequência, apresento a metodologia utilizada, em que situo o texto à luz das correntes existentes no âmbito da pesquisa artística. Na terceira parte, apresento a abordagem idiomática a partir dos seus aspectos formadores e, por fim, teço algumas considerações finais com perspectivas para trabalhos futuros.

CONTEXTUALIZAÇÃO

A concepção de solista que fundamenta esta reflexão é concretizada a partir de uma sobreposição de funções: a de instrumentista que executa peças solo, ideia que ressoa o termo “solo” apresentado por Sadie (1994, p. 884), o qual pode significar, entre outras

situações, que a peça musical é realizada por um único instrumento; e também a de artista que busca desenvolver a sua própria voz. A “voz” de um músico é a sua identidade artística, a qual é constituída mediante a interação entre as possibilidades do instrumento (*affordances*), o contexto habitado pelo sujeito e o seu “corpo natural” (Gorton; Östersjö, 2016 *apud* Bäckman, 2023). Nessa perspectiva, busco, como sujeito, elaborar uma nova prática artística focada na exploração de novas possibilidades do baixo elétrico dentro de um contexto social, cultural e musical que estou chamando de música instrumental gaúcha.

Música instrumental gaúcha (MIG) é um termo utilizei em minha tese de doutorado para designar um movimento de música instrumental de caráter popular que se constitui dentro do espectro da música e da cultura gaúcha. Nele, musicistas e compositores se apropriam principalmente dos ritmos como o chamamé, a milonga, a chacarera, a vaneira, entre outros, e dos instrumentos violão e acordeom, como uma espécie de “esteio estético” da MIG. A partir disso, busca-se em outros contextos musicais, a exemplo do *jazz*, da música de concerto, do tango e da MPB, elementos como a improvisação, as diferentes e mais complexas estruturas harmônicas e a utilização de outros instrumentos musicais para compor obras que irão alargar a estética encontrada nas canções gaúchas de caráter regional, propondo um repertório de caráter híbrido (Alvares, 2017).

O processo criativo que proponho não tem uma natureza essencialista de busca por um modo verdadeiro ou autêntico de performar na MIG, ao contrário disso, procura por reconfigurações de práticas como uma ação crítica e inventiva, com a finalidade de apresentar novas sonoridades.

[...] sonoridade como conjunto de práticas de representação social e cultural, as quais utilizam a música como um dos elementos para estabelecer marcas identitárias de um determinado campo simbólico. [...] Neste sentido, sonoridade constituiria um traço identitário de um artista

ou de uma banda, o qual emerge em representações realizadas no interior de um contexto cultural, ou seja, engendradas dentro de um sistema de significações que criam condições de possibilidades para os “modos de soar” de um álbum, de um músico ou de uma música (Alvares, 2017, p. 50).

A ideia de sonoridade aqui proposta é resultado de uma prática que está imersa em um contexto de hibridação cultural, ou seja, são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (Canclini, 2008 p. XIX). Essa é uma perspectiva teórica advinda dos Estudos Culturais que permite tratar a ideia de sonoridade como uma busca identitária realizada por um sujeito que transita em “cenários de identificação”, de forma que é capaz de se apropriar de diferentes repertórios disponíveis no mundo (Canclini, 2007). Assim, o artista realiza conexões, de coisas díspares, a partir de negociações simbólicas que articulam posicionamentos de pertencimento e de diferenciação, ou seja, uma busca do artista que tenta ter uma sonoridade própria no interior de um contexto musical pré-demarcado.

ABORDAGEM METODOLÓGICA

Para o desenvolvimento deste trabalho, tomo como base os preceitos da Pesquisa Artística, entendida como “um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento em que a investigação acadêmica e a atividade artística se tornam inextricavelmente interligadas” (Assis, 2018, p. 12, tradução nossa). Essa abordagem não tem como propósito a descoberta de fazeres musicais alheios (no sentido analítico), mas sim o desenvolvimento e a reflexão de práticas criativas operadas pelo próprio artista-pesquisador (Correia; Dalagna; Benetti; Monteiro, 2018, p. 14).

A pesquisa artística aqui desenvolvida tem como ponto de partida a noção de idiomatismo. De acordo com Kreutz (2014) e Scarduelli (2007), o termo idiomático, no campo da música, refere-se às particularidades que um determinado instrumento apresenta como características próprias. Conforme já citado, o idiomatismo do baixo elétrico é fortemente baseado no acompanhamento; é um instrumento que trabalha em um espectro de frequências graves, o que dificulta a execução de acordes e, conseqüentemente, a realização de arranjos em que estejam presentes a melodia e a harmonia simultaneamente. Para o desenvolvimento do presente estudo, foi preciso alargar essa abordagem idiomática, possibilitando criar arranjos para esse instrumento em que fosse exequível melodia e acompanhamento de modo concomitante.

O caminho escolhido foi o de se aproximar idiomáticamente ao violão e à guitarra elétrica, buscando criar melodias com acompanhamento no baixo elétrico como base em estratégias largamente usadas, como acordes, *chord melodies* e contrapontos. Essa tomada de decisão foi motivada principalmente por suas semelhanças orgânicas, com destaque ao violão, instrumento que assume maior importância na elaboração deste projeto, em especial por sua proximidade com a música gaúcha e com a MIG. Há uma maior influência do violão nesse trabalho, sobretudo pela forma como a mão direita é utilizada na execução da técnica do rasgueado, a qual é bastante presente em ritmos como a chacarera e o chamamé. Nesse domínio, alguns violonistas que me inspiram são Lúcio Yanel e Marcello Caminha, especialmente pela maneira como utilizam a mão direita na execução das músicas, o que é feito a partir da técnica dos rasgueados.¹¹⁵ Outra referência para o presente estudo é o violonista Maurício Marques, que traz para o contexto da MIG a influência da música de concerto ocidental, principalmente o aspecto polifônico

115

Lúcio Yanel (<https://www.youtube.com/watch?v=TExic7-wl0U>);
Marcello Caminha (https://www.youtube.com/watch?v=n_-RyQki_YE)

dos contrapontos.¹¹⁶ A guitarra elétrica também influencia este trabalho, em particular por meio da técnica de *chord melody*, a qual é utilizada por guitarristas jazzistas como Joe Pass e Julian Lage.¹¹⁷

Contudo, apesar das semelhanças, os instrumentos não são idênticos, o que evoca diversas dificuldades no momento de realizar os arranjos e executá-los. Nessa perspectiva, para a construção da abordagem aqui proposta, foi preciso explorar os seguintes métodos artísticos: (1) melodia com acompanhamento; (2) adaptação de procedimentos técnicos e mecânicos de mãos direita e esquerda; e (3) adaptações de natureza organológica. A descrição desse estudo exploratório é apresentada na próxima seção.

APROXIMAÇÃO IDIOMÁTICA

A partir da ideia de aproximar idiomáticamente o baixo elétrico ao violão e à guitarra, denominada de aproximação idiomática, passo a desenvolver uma reflexão a respeito dos métodos artísticos que utilizei para tornar o baixo elétrico um instrumento solista. Esse foi um processo criativo que procurou por maneiras de incorporar características do violão e da guitarra sob a perspectiva da tradição jazzística, da música de concerto e da MIG. Para isso, realizou-se a adaptação de digitações na formação de acordes, *chord melodies* e contraponto, a migração do *pizzicato* para as cordas dedilhadas e a adaptação de aspectos organológicos do instrumento, com o objetivo de viabilizar um forma de performance solista em que “melodia e acompanhamento” são realizados simultaneamente por apenas um instrumento.

116 Maurício Marques (https://www.youtube.com/watch?v=wZzBg2QmfSQ&list=RDEMcMsiyps2C3u7-lYyM2FQQ&start_radio=1)

117 Joe Pass (https://www.youtube.com/watch?v=p_kUJa1PueM); Julian Lage (<https://www.youtube.com/watch?v=b90dKF48NmQ>)

MELODIA COM ACOMPANHAMENTO

Para tornar o baixo elétrico um instrumento solista, o caminho escolhido foi o de pensar o instrumento do ponto de vista harmônico-melódico. Assim, é central neste trabalho a ideia criar arranjos em que o baixo elétrico seja capaz de executar melodias com acompanhamento, o que é realizado principalmente por meio de técnicas de harmonização de melodias e de contraponto.

A técnica para harmonizar melodias apresentada aqui tem como principal fonte de inspiração a prática largamente utilizada no *jazz*, que é chamada de *chord melody*. De acordo com Beltran (1995), Ted Greene (1971) e Jody Fisher (1995) o termo *chord melody* é utilizado para denominar a técnica de elaborar um arranjo em que um único instrumento musical é capaz de tocar melodias e acordes simultaneamente, podendo, eventualmente, acrescentar uma linha melódica de frequência baixa. Baseado nas ideias de Roberts (1972), apresento dois formatos de *chord melodies* utilizados neste projeto. O primeiro é quando utilizo uma estrutura de duas ou mais notas sobre um acorde (*sustained chord background*). Para exemplificar esse formato, compartilho um trecho da música *Um lugar seguro*.

Figura 7.1 - Trecho da música *Um lugar seguro* em que é realizado o *sustained chord background* (Exemplo em vídeo: <https://youtu.be/aHPIOpBsMQY>)

Um Lugar Seguro

Felipe Batistella Alvares

The musical score for 'Um Lugar Seguro' is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of 17 measures. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1-4, the second contains measures 5-8, the third contains measures 9-12, and the fourth contains measures 13-17. The chords used are Am7, Bm7, E7, Am7, Am7/G, F7M, E7, and Am7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols above the staff.

Fonte: elaborado pelo autor.

Outro formato que aparece no repertório é o denominado *block chords*, ou seja, quando o arranjo apresenta um trecho no qual cada nota da melodia é acompanhada simultaneamente por um acorde diferente. Um exemplo da utilização desse recurso está na música *Pra Anamaria*, que é usada na retomada do tema após a sessão de improvisação.

Figura 7.2 - Trecho da música *Pra Anamaria* em que é realizado o *block chords*
(Exemplo em vídeo: <https://youtu.be/ck0sPe20lYg>)

Pra Anamaria

Composição: Gustavo Assis Brasil
Arranjo: Felipe Batistella Alvares

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of five staves. The first staff (measures 1-7) shows a melody with block chords. The second staff (measures 8-14) continues the melody with block chords. The third staff (measures 15-26) is a rest. The fourth staff (measures 27-35) continues the melody with block chords. The fifth staff (measures 36-40) continues the melody with block chords.

Pra Anamaria

Composição: Gustavo Assis Brasil
Arranjo: Felipe Batistella Alvares

8

15

27

36

Fonte: elaborado pelo autor.

Trechos de caráter contrapontístico

Outro caminho que percorri para criar acompanhamento para melodias foi a utilização de estratégias de caráter contrapontístico. Diferente do conceito de *chord melody*, essa abordagem é baseada na relação entre duas ou mais notas, ou seja, linhas melódicas independentes. Ressalto que este não é um trabalho de contraponto

clássico, mas sim de estratégias contrapontísticas situadas no contexto da música popular, que, de acordo com o pensamento de Almada (2013), é uma abordagem que considera fortemente os aspectos harmônicos e rítmicos como fundamentais para a criação polifônica. Seguindo esse pressuposto, os arranjos foram elaborados a duas vozes, com poucos casos a três vozes.

Para a elaboração de linhas melódicas a duas vozes, o princípio básico de organização foi adotar um formato que apresenta a melodia original da obra como voz principal em região aguda e uma melodia secundária como voz de acompanhamento em região grave. A partir desse formato, foram desenvolvidas duas estratégias para a voz de acompanhamento: a primeira (Figura 7.3) é como uma linha rítmica-melódica, a qual assume uma função de acompanhamento inspirada no modo tradicional de inserir o baixo na música popular, respeitando a progressão harmônica e a base rítmica da composição (chamamé, chacarera, milonga etc.); a segunda (Figura 7.4), com um caráter mais aproximado ao contraponto tradicional, busca criar uma segunda voz de caráter independente.

A fim de exemplificar a primeira estratégia, no exemplo abaixo temos a música *Passagem*, baseada na chacarera, ritmo em que o baixo costuma tocar os tempos dois e três do compasso ternário. Assim, a primeira voz executa a melodia e a segunda voz é construída tocando sempre a tônica do acorde e acentuando os tempos dois e três, respeitando os aspectos tonais da peça.

Figura 7.3 - Trecho a duas vozes da música *Passagem* em que a voz de acompanhamento é inspirada na forma como o baixo é utilizado na música popular
(Exemplo em vídeo: <https://youtu.be/lujPJ8herkw>)

Passagem

Felipe Batistella Alvares

Am7 Dm7

9 Am7 Bb7M Bm7(b5)

17 E7

21

33

Passagem

Felipe Batistella Alvares

Am7 Dm7

9 Am7 Bb7M Bm7(b5)

17 E7

21

33

Fonte: elaborado pelo autor.

A segunda estratégia utiliza um contraponto a duas vozes que está mais próximo do pensamento tradicional, empregando movimentos paralelos, contrários e oblíquos. Entretanto, diferente do contraponto modal, baseia-se em relações tonais e acrescenta características de uma sonoridade construída por meio de intervalos consonantes e dissonantes. Abaixo, segue a transcrição de um trecho de *Pra Anamaria*.

Figura 7.4 - Trecho a duas vozes da música *Pra Anamaria* em que a voz de acompanhamento se aproxima do contraponto tradicional (Exemplo em vídeo: <https://youtu.be/U4-bXt9rVjc>)

Pra Anamaria

Composição: Gustavo Assis Brasil
Arranjo: Felipe Batistella Alvares

The musical score for 'Pra Anamaria' is presented in two staves. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the harmonic accompaniment. The time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 15, 27, and 36 indicated. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment consists of chords. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: elaborado pelo autor.

O terceiro exemplo que apresento é da música *Michaba*, demonstrando o trecho inicial do tema. É possível observar a ocorrência de três vozes simultâneas, em que a terceira voz assume a função tradicionalmente atribuída ao baixo no ritmo chacarera, acentuando a tônica do acorde nos tempos 2 e 3. A segunda voz executa uma figura rítmica constante, mantendo sempre a nota "si", enquanto a primeira voz executa a melodia principal.

Figura 7.5 - Trecho a três vozes da música *Passagem* (Exemplo em vídeo: <https://youtu.be/4ZkP3tngXBo>)

Michaba

Felipe Batistella Alvares

Em

5

9 Em

13

17

24

28

38

42

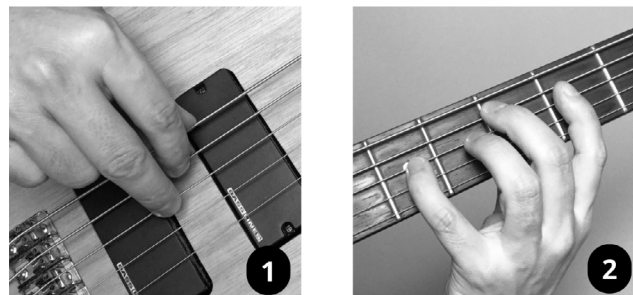
46

Fonte: elaborado pelo autor.

ADAPTAÇÃO DE PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E MECÂNICOS DE MÃOS DIREITA E ESQUERDA

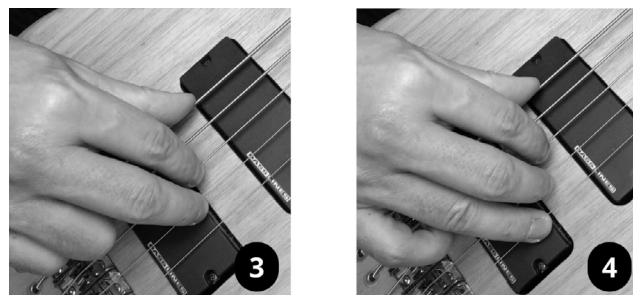
Para a realização deste trabalho, é fundamental abordar a respeito das adaptações realizadas no campo do que Fernández (2000) denomina como o da técnica e do mecanismo. Trata-se de uma abordagem que lida com as formas como são utilizadas as mãos direita e esquerda quanto às habilidades adquiridas em relação à performance do instrumento, assim como as soluções específicas adotadas para performar em um determinado repertório. Nesse sentido, esta seção irá discutir os seguintes aspectos: a forma como a mão direita migra do *pizzicato* para as cordas dedilhadas, como a mão direita migra para execução de acordes e *chord melodies* e, por fim, como são resolvidas as digitações para a formação de acordes.

Por tradição, principalmente no repertório de música popular, o baixo elétrico é tocado com a técnica de *pizzicato* para mão direita, a qual utiliza os dedos indicador e médio (existem casos que são usados mais dedos, mas não irei tratar desses aqui) para produzir sons e o polegar como apoio (Ex. 1 da Figura 7.6). A mão esquerda é predominantemente utilizada para a realização melódica, por meio dos dedos indicador, médio, anular e mínimo sempre de forma consecutiva para digitar as notas, e o polegar como apoio na parte traseira do braço do instrumento (Ex. 2 da Figura 7.6). As técnicas acima descritas estão presentes em alguns trechos do repertório estudado. Entretanto, há nesse trabalho uma expansão desse modo de performance.

Figura 7.6 - Exemplos 1 e 2 descritos

Fonte: elaborado pelo autor.

No desenvolvimento da ideia de aproximação idiomática, foi necessário adequar o modo como se utiliza as mãos direita e esquerda. Em relação à mão direita, a adaptação consiste na utilização da mecânica de cordas dedilhadas tradicionalmente empregada na execução do violão e também da guitarra elétrica. Para isso, foi prioritário a utilização dos quatro dedos da mão direita: polegar, indicador, médio, anular e eventualmente o quinto dedo, o mínimo. Na execução do baixo elétrico, realizei acordes e melodias com acompanhamento, frequentemente usando os dedos polegar, indicador e médio (Ex. 3 da Figura 7.7), ou acrescentando o anular (Ex. 4 da Figura 7.7).

Figura 7.7 - Exemplos 3 e 4 descritos

Fonte: elaborado pelo autor.

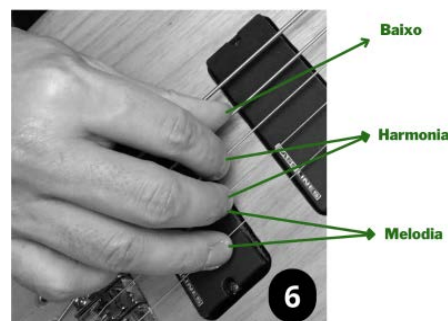
O dedo mínimo também é utilizado, porém, com menos frequência; seu uso restringe-se aos trechos com rasgueados, sendo diretamente influenciado pela forma como o violão é tocado na música gaúcha e na música instrumental gaúcha. A forma de utilização consistiu basicamente em golpes para baixo e para cima, usando os dedos indicador, médio, anular e mínimo. Nos golpes para baixo, busco valorizar o som das unhas em contato com as cordas (Ex. 5 na Figura 7.8).

Figura 7.8 — Exemplo 5 descrito



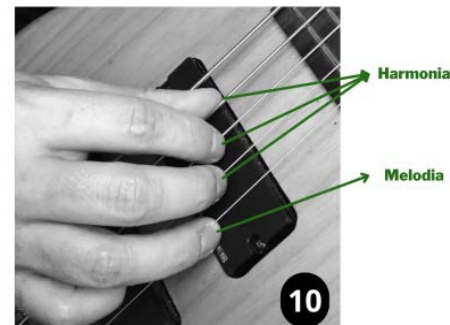
Fonte: elaborado pelo autor.

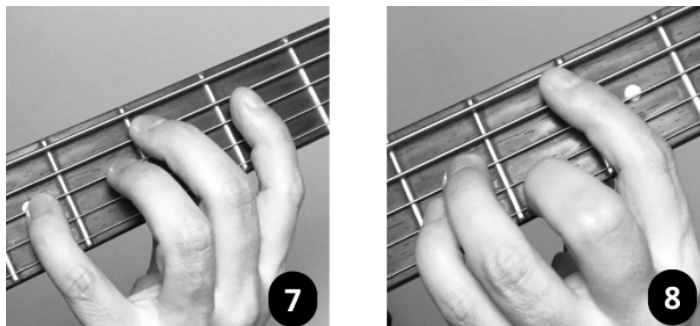
A mão direita foi empregada a partir de uma ideia central que buscou dividir funções a serem executadas por determinados dedos. A ideia geral é simular um conjunto instrumental formado por um contrabaixo, um instrumento harmônico e um instrumento melódico (Ex. 6 na Figura 7.9). Para isso, o repertório foi pensado predominantemente para usar o polegar na execução das linhas de baixo, empregando os dedos indicador e médio para tocar a seção harmônica e os dedos médio e anular para executar as melodias.

Figura 7.9 — Exemplo 6 descrito

Fonte: elaborado pelo autor.

Em relação à mão esquerda, foi preciso estender o uso apenas melódico para um contexto harmônico e melódico de caráter polifônico. Para isso, necessitou-se adaptar o modo de tocar para uma forma de pensar a execução do instrumento que privilegia a montagem de acordes e a realização de melodias com acompanhamento (usam-se dois ou mais dedos por vez), além da utilização de pestanas em alguns casos. Os exemplos abaixo demonstram alguns dos formatos empregados pela mão esquerda: (1) execução melódica (Ex. 7); (2) acordes com pestana (Ex. 8); (3) acordes sem pestana (Ex. 9); (4) melodia com acompanhamento de acorde (Ex. 10).

Figura 7.10 — Exemplos 7, 8, 9 e 10



Fonte: elaborado pelos autores.

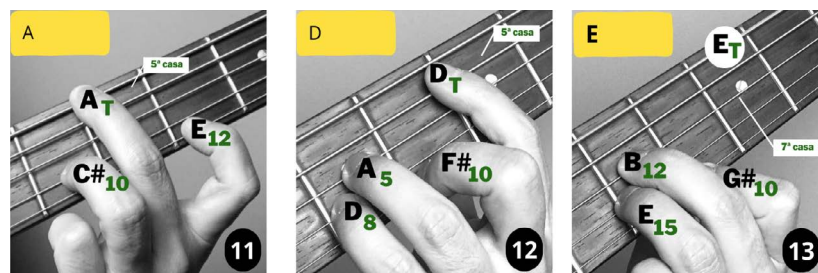
Quanto à formação de acordes no baixo, as tríades e as tétrades são usualmente aplicadas com caráter melódico em forma de arpejos. Contudo, para executar algumas técnicas fundamentais para esse trabalho, como *chord melodies*, rasgueados e texturas harmônicas, a realização de acordes assume significativa relevância. Apesar da similaridade entre os instrumentos, a maioria dos *voicings* utilizados no violão apresentam dificuldades ao serem transpostos de forma idêntica para o baixo elétrico. A primeira dificuldade está relacionada às digitações, pois não há a possibilidade de transpor na íntegra do violão para o baixo elétrico. A segunda está relacionada ao espectro de frequência, que, dependendo da região do instrumento, o resultado sonoro é excessivamente grave, com destaque para aqueles formados por *voicings* fechados e pertos do *headstock*.

Para enfrentar estes dois aspectos, foram criadas digitações específicas para o baixo de cinco cordas, explorando cinco caminhos. No primeiro caminho, a nota mais grave do acorde é realizada a partir da corda “mi”, com acordes de *voicings* abertos. Esse método foi aplicado com uma separação de no mínimo uma oitava entre a fundamental e as outras notas do acorde, evitando tocar a quarta corda com o objetivo de gerar sons sem excesso de frequências

graves¹¹⁸ (Ex. 11). No segundo caminho, a nota mais grave do acorde é realizada pela corda “lá”, por meio de *voicings* abertos e fechados, uma vez que os sons produzidos entre a quarta e a terceira cordas não soam excessivamente graves para a estética desejada (Ex. 12).

O terceiro caminho refere-se à utilização das cordas soltas “mi” e “lá”, geralmente como fundamentais do acorde, situação que permite uma flexibilidade para movimentar a mão esquerda no braço do instrumento, possibilitando uma diversidade maior de *voicings* para os acordes (Ex. 13). Outro recurso usado para a formação dos acordes em suas diferentes utilizações foram as inversões de acordes, ou seja, quando a nota mais grave do acorde deixa de ser a fundamental, alterando para uma das outras três notas do acorde (Ex. 14 e 15). Por fim, o quinto caminho refere-se à montagem de acordes na região aguda do instrumento, mais especificamente a região a partir da 12ª casa usando as primeiras três cordas. Nesses casos, predominam acordes com *voicings* fechados de três notas, frequentemente omitindo alguma nota da téttrade. Nesse caminho, também são aplicadas as técnicas de inversão, e as notas com frequências baixas não são usadas. (Ex. 16).

Figura 7.11 — Exemplos 11, 12, 13, 14, 15 e 16



118

As indicações dos intervalos na figura estão escritas da seguinte forma. A Tônica do acorde é indicada pela letra T. Sempre que aparecer um intervalo sem nenhuma indicação ao lado é porque ele é justo, no caso dos intervalos T, 8ª, 15ª, 5ª, 4ª, 11ª, 12ª, 18ª, ou maior no caso dos intervalos 2ª, 3ª, 6ª, 9ª, 10ª, 13ª, 16ª, 17ª e 20ª, com exceção dos intervalos 7ª, 14ª que, quando estiverem escritos sem nenhuma letra ao lado significa que são intervalos menores. Para todas as outras situações haverá indicações ao lado do intervalo indicando se eles são: M (maiores) m (menores), a(aumentados) d (diminutos).



Fonte: elaborado pelo autor.

ADAPTAÇÕES DE NATUREZA ORGANOLÓGICA

Por fim, mas não menos importante, apresento uma reflexão a respeito das adequações de natureza organológica, no sentido de discutir sobre as necessidades e as soluções encontradas no desenvolvimento do repertório do álbum, aquelas diretamente relacionadas aos aspectos físicos do instrumento. O primeiro desafio está relacionado à limitação que um baixo elétrico tradicional, com quatro cordas (afinação G-D-A-E), demonstra no âmbito do espectro de frequências, visto que há uma restrição à obtenção de notas agudas, e as notas agudas disponíveis estão distantes das notas graves, o que dificulta a realização de acordes e de *chord melodies*.

Na busca por uma solução, a primeira abordagem foi utilizar um baixo elétrico com 6 cordas (afinação C-G-D-A-E-B).¹¹⁹ Essa ação resolveu as duas dificuldades até aqui discutidas: aumentou o espectro sonoro e possibilitou uma disposição de cordas mais adequadas. Em relação à primeira dificuldade, foi possível obter um ganho de dois tons e meio na região grave e cinco tons na região aguda, condição que expande consideravelmente as possibilidades de

119

O vídeo indicado é possível observar a performance da música *Sétima do pontal* sendo executada pelo instrumento citado, um Warwick modelo Corvette: <https://www.youtube.com/watch?v=ON8PQ5Q0RK0>.

arranjo e composição para este instrumento. Quanto ao aspecto que diz respeito às melhores condições para a realização de acordes, o instrumento com seis cordas também apresenta vantagens em relação ao de quatro cordas, pois, pela presença da corda “dó”, a distância entre notas graves e agudas é diminuída, fator que, consequentemente, possibilita aberturas da mão esquerda mais adequadas.

Entretanto, um instrumento com seis cordas, apesar de resolver os problemas supracitados, exibe como características físicas dois aspectos que dificultam a tocabilidade: um espaçamento entre as cordas e uma espessura do braço que excedem o que seria confortável para a minha anatomia. Assim, para evitar problemas como tendinites ou LER, passei a utilizar um baixo de quatro cordas adaptado para conter cinco cordas, modificação que consiste em inserir uma corda aguda (“dó”) ao invés de uma corda grave (“si”), como é usado tradicionalmente em baixos com cinco cordas. Com resultado temos um baixo de cinco cordas na estrutura de um de quatro cordas, com afinação C-G-D-A-E, possibilitando ter um braço com espessura e distância entre as cordas mais confortável, facilitando a execução dos arranjos.¹²⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apresenta uma reflexão a respeito de uma prática artística que buscou estabelecer o baixo elétrico como um instrumento solista na música instrumental gaúcha. A abordagem

120

Neste formato utilizei dois instrumentos; o primeiro foi uma adaptação de um baixo da marca Condor, que foi feita por um *luthier*, que é o baixo que gravei todas as músicas do álbum, o qual pode ser observado no vídeo a seguir, quando interpreto a música Pra Anamaria: <https://www.youtube.com/watch?v=pU2C5717Jqo>. O segundo instrumento foi confeccionado especialmente a partir desta ideia de um corpo de 4 cordas com 5 cordas, que é o instrumento que uso na produção dos vídeos do disco; exemplifico no vídeo a seguir disponibilizado, onde interpreto a música Pentamê: <https://www.youtube.com/watch?v=h1506n74TFA>

performática, denominada como aproximação idiomática, foi desenvolvida para alcançar esse objetivo, incorporando e adaptando recursos técnico-expressivos do violão e da guitarra para o baixo elétrico. Isso envolveu a exploração e a adaptação de formação de acordes, *chord melodies* e de contraponto, da técnica de mão direita de cordas dedilhadas, utilizando a afinação C-G-D-A-E e a adaptação de cinco cordas em um instrumento com corpo de quatro cordas.

A prática artística desenvolvida, objeto de reflexão deste texto, foi a elaboração e gravação de um álbum com dez músicas com arranjos exclusivamente para o baixo elétrico como instrumento solista. Por meio do conceito da “aproximação idiomática”, tornou-se possível criar um repertório que explora novas perspectivas para o baixo elétrico na música instrumental gaúcha, situando o instrumento como protagonista dessa produção musical. A pesquisa artística assumiu um importante papel nesse processo, possibilitando que a produção artística do próprio investigador seja passível de reflexão e geração de conhecimentos.

Creio que este trabalho oferece uma contribuição significativa para o desenvolvimento do baixo elétrico como solista e protagonista na música instrumental gaúcha. Além disso, ele estimula a exploração de novos caminhos criativos a partir desse instrumento e enriquece o campo acadêmico com uma nova reflexão teórica, podendo inspirar futuras pesquisas e experimentações relacionadas ao baixo elétrico na música instrumental gaúcha.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. *Contraponto em música popular: fundamentação teórica e aplicações composicionais*. Rio de Janeiro: Editora EDUF RJ, 2013.
- ALVARES, F. B. *Pedagogia da sonoridade: os modos de soar da música instrumental gaúcha*. 2017. Tese de Doutorado — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- ASSIS, P. *Logic of Experimentation: Reshaping music performance in and through artistic research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.
- BÄCKMAN, M. In search of my voice. *Music + Practice*, Estados Unidos, v. 10, 2023.
- BELTRAN, Tony. Chord-melody guitar: An organized approach. *Akordi online*, Rússia, 1995. Disponível em: <https://www.akordi-online.com/sites/default/files/20970330-Chord-Melody-Guitar.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2023.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- CANCLINI, N. G. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CORREIA, J.; DALAGNA, G.; BENETTI, A.; MONTEIRO, F. *Cahiers of artistic research*, v. 1. Aveiro: UA Editora, 2018.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje, una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones, 2000.
- FISHER, Jody. *The Complete Jazz Guitar Method-Mastering Chord Melody*. California: Alfred Publishing, 1995.
- GREENE, Ted. *Chord chemistry*. San Francisco: DZ, 1971.
- KRUETZ, T. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. 2014. Dissertação de Mestrado — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- ROBERTS, H. *Guitar manual chord melody*. The praxis collection. San Francisco: Playback Publishing, 1972.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCARDUELLI, F. A. *Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação de Mestrado — Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2007.



8

Marcus Mota

ENTRE TREINAMENTO E MONTAGEM:

CONTRIBUIÇÃO PARA SE COMPREENDER
PROCESSOS CRIATIVOS EM SEUS
PARÂMETROS E TIPOLOGIAS

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11208.8

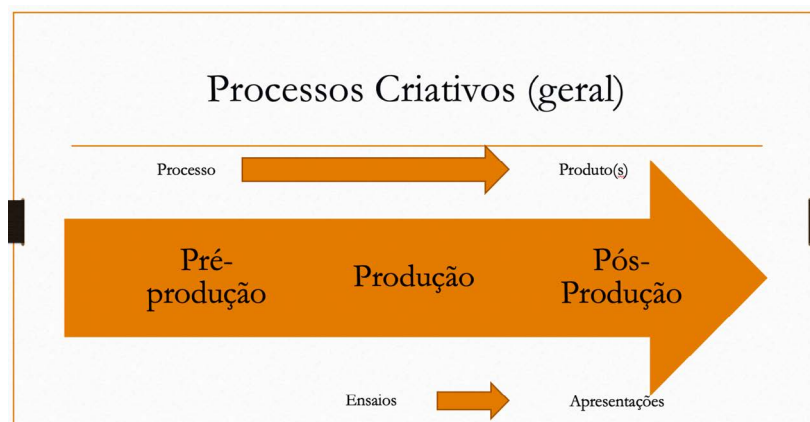
A presente comunicação, apresenta a pesquisa em andamento a partir do projeto Huguianas, desenvolvido no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. O projeto retoma o legado do multiartista Hugo Rodas (1939-2022), centrado na formação de intérpretes criativos por meio de treinamentos em eventos multissensoriais. Nesta formação, há a proposição de fundamentos de movimentação a partir de exercícios de diagonais e câmera lenta, entre outros, por meio dos quais se constitui uma “comum-unidade” de trocas expressivas entre os integrantes do projeto. Não se objetiva nessa fase passar do treinamento para a montagem, conforme o que Grotowski (2007) descreveu no ensaio *Da companhia teatral à arte como veículo*, que envolve inserir um acabamento de espetáculo a ser apresentado para um público. Em outras palavras, temos na primeira parte de cada semestre do projeto, a construção de um coro, de um corpo comum, de uma gramática básica, sem a meta de se usar tais recursos para atualizar um roteiro de ações, e um conjunto de cenas. Posteriormente, com base nos materiais estudados e desenvolvidos nos exercícios, há a seleção e organização de sequências para uma “performance assistida”. Tal distinção entre treinamento e montagem, ou mesmo uma distensão entre ambos, oferece uma oportunidade para observar e analisar reações e tensões frente a pressupostas maneiras de se pensar e classificar processos criativos. A partir dessas observações e análises, pretende-se discutir formas de compreensão de parâmetros de organização de processos criativos.

PRELIMINARES

Nas discussões sobre processos criativos em geral, temos algumas descrições mais recorrentes. A imagem abaixo procura apresentar tais informações:¹²¹

121

Pareyson (1993; 2005), Mace (1998), Lubart (2018) e Silva (2014).

Figura 8.1 — Processos criativos em geral

Fonte: elaborado pelo autor.

Inicialmente, temos de forma esquematizada, a divisão de atividades em uma linha temporal: o que ocorre antes, durante e após a apresentação do material elaborado no decorrer do processo criativo. A dicotomia entre processo e produto é, pois, um reflexo da linha do tempo: depende do que se faz e quando se faz. A terminologia vinda do cinema procura clarificar essas distinções cronológicas, indicando o que se faz em cada momento da produção.

Este modelo geral é bem conhecido, pois dá conta da maioria das práticas criativas distribuídas em suas diversas tradições expressivas.

No Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), fundado em 1988, partimos desse modelo, na montagem de óperas, musicais e obras cênicas dialogados e composições musicais.¹²²

122

Mota (2022). Para vídeos, *blogs* e outros materiais dos processos criativos aqui referidos, consultar materiais disponíveis na seção "Documenta", da revista Dramaturgias. A revista publica regularmente (três vezes ao ano) materiais produzidos no LADI-UnB. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>. Acesso em: 20 set. 2023.

Figura 8.2 — Produções do LADI-UnB

Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB)



Fonte: elaborado pelo autor.

Durante muito tempo, as pesquisas e as produções do LADI-UnB se fundamentaram nas atividades conjugadas de propor um ponto de partida, como texto, canção, partitura, quadro etc.; estabelecer atividades de análise e pesquisa com essa base inicial; constituir um roteiro de referência; ensaios; documentação do processo criativo; apresentações; e publicação de artigos e livros. No entanto, a partir do contato com outro modelo que será discutido adiante, o LADI-UnB viu-se diante de outras possibilidades de efetivação de processos criativos. Esse novo horizonte pode ser compreendido pelas provocações do multiartista Hugo Rodas (1939-2022) com base nas ideias de Jerzy Grotowski (1933-1999).

JERZY GROTOWSKI

O diretor de teatro polonês, Jerzy Grotowski, propôs na conferência *Da companhia teatral à arte como veículo* fazer uma retrospectiva de suas pesquisas em torno de novas modalidades criativas nas artes cênicas. Ele parte da seguinte pergunta: “e quanto tempo é preciso ensaiar?” (Grotowski, 2007, p. 227). Ou, de outro, modo: e quando o ensaio (treinamento) não é para apresentar algo para alguém (montagem), que outras possibilidades haveria?

Para responder a essa pergunta, Grotowski repassa exemplos de organização da relação entre o tempo de ensaio e as modalidades de organização de grupos criativos.

Figura 8.3 — Tipologia de organização de grupos criativos

Tipologia de Formas de Performances Assistidas		
Contexto	Tempo médio de ensaios	Processo criativo
Companhia familiar itinerante	5 dias	Improvisação a partir de esquemas (situações/personagens)
Companhia profissional segundo <u>Stanislavski</u>	1 ano a três anos	“tempo para os ensaios, a elaboração da partitura do ator e o trabalho no grupo.” Ênfase no processo.
Teatro Comercial	De 3 a 7 semanas	Ênfase no produto final.
Teatro universitário	De 4 semanas a 3 meses.	Montagens de fim de disciplina.

Fonte: Grotowski (2007).

Como se pode observar, o tempo para os ensaios está vinculado ao contexto de produção de cada grupo, o que especifica o processo criativo. Por exemplo: companhias teatrais familiares itinerantes, cujos integrantes convivem intensamente, possuem um repertório formalizado e precisam de pouco tempo para preparar suas apresentações. Dessa maneira,

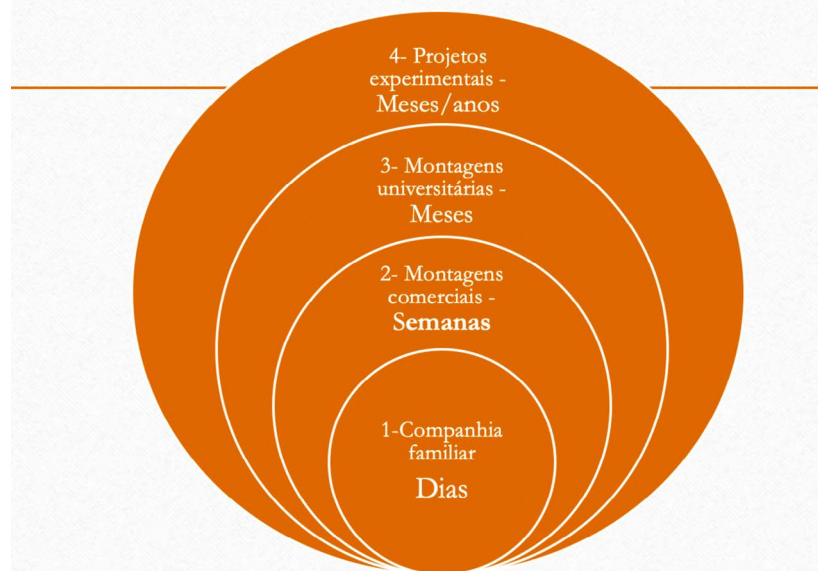
essas famílias tinham um **brevíssimo período de ensaios, mais ou menos cinco dias, para preparar uma novidade**. Assim os atores daquele tempo tinham desenvolvido uma memória prodigiosa: aprendiam o texto com grande rapidez e em poucos dias eram capazes de dizê-lo de cor. Mas, visto que às vezes se confundiam, era necessário o ponto. [...] **Não eram capazes de elaborar todos os detalhes de um espetáculo**, mas sabiam que os detalhes deviam estar presentes. Além do que, **conheciam as situações dramáticas** que deveriam aparecer e sobretudo sabiam que tinham de encontrar o modo de ser vivos através do seu comportamento. porque quatro ou cinco semanas são bem poucas para preparar a verdadeira partitura do papel e são demasiadas para tentar captar a vida dele unicamente improvisando (Grotowski, 2007, p. 226-227, grifos nossos).

Em oposição a esse modelo, temos na aurora do século XX, a busca pela formação de intérpretes pela aproximação entre arte e ciência, transformando salas de ensaios em laboratórios de estudo, auto-observação e produção de conhecimento. Para Stanislavski, tais estudos poderiam levar anos. Com isso, há um intervalo mais amplo entre os ensaios e as apresentações. O tempo do ensaio não é restrito a apreender o que se deve fazer em situação de performance diante do público (performance assistida).

As diversas temporalidades podem assim ser representadas:

Figura 8.4 — Parâmetro temporal de processos criativos

Tipologia: contexto/tempo



Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, o tempo dedicado aos ensaios é um parâmetro de processos criativos. Ele registra, quantifica a ênfase que se dá aos habituais polos de uma produção artística: o que vem antes das apresentações, o processo, e o que vem depois, o produto. De modo imediato, o menor tempo para ensaios resulta em um maior foco no resultado; inversamente, um maior tempo nos ensaios desloca o centro do processo criativo para o próprio processo. De qualquer forma, não há uma única maneira de se correlacionar tempo de ensaios e apresentações. Variando o tempo dedicado aos ensaios, temos, em consequência, uma diversidade de modos de organização dos grupos criativos. A duração dos ensaios, ou dos momentos antes da apresentação, é um parâmetro que distingue o que vincula os integrantes do grupo a uma atividade comum e à sua finalidade.

Por isso, com base nas ideias de Grotowski, o parâmetro da duração dos ensaios (e não de cada ensaio!), faculta-nos o acesso a outros parâmetros, os quais podem assim ser listados:

Figura 8.5 — Parâmetros de processos criativos



Fonte: elaborado pelo autor.

Artificialmente, podemos distinguir pressupostos ou parâmetros de organização de processos criativos, mas tais itens trabalham em múltiplas interações. O que nos leva a considerar a possibilidade de modificar a efetivação de processos criativos a partir de reajustamentos entre seus parâmetros.

Grotowski não pensa no vazio. Suas inquietações surgem de respostas de críticas à indústria cultural em sua necessidade de prover novos produtos de entretenimento. No lugar disso, temos a possibilidade de vivência e discussão de experiências mais sutis e enriquecedoras dos eventos performativos. Ao se ampliar o tempo dedicado aos ensaios e postergar a apresentação de resultados,

o diretor polonês entra conflito com a prática recorrente do teatro comercial de restringir os momentos de ensaios para a memorização de atos antecipadores do que será mostrado ao público pagante:

Figura 8.6 — Crítica cultural

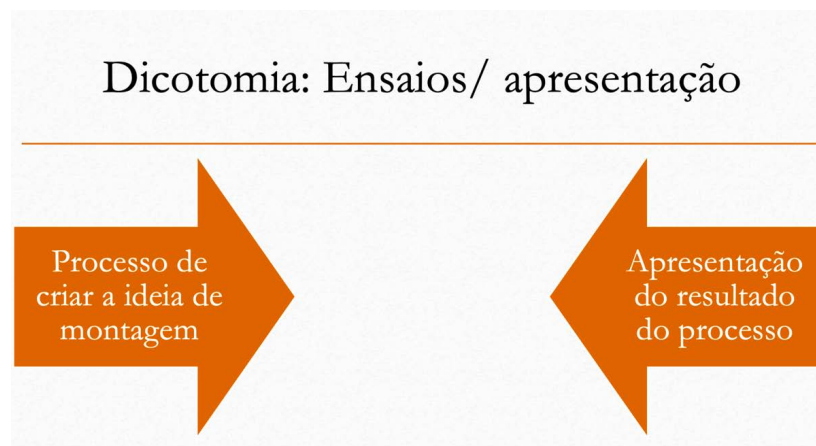


Fonte: elaborado pelo autor.

Na recusa do modelo capitalista de gestão do tempo e das experiências sensoriais, Grotowski volta-se para outro tempo, outro modo de associação entre intérpretes, em direção aos ritos, mitos e, assim, aproximando arte e espiritualidade. Nesse sentido, há o questionamento até mesmo do que é o ensaio: “os ensaios **não são apenas a preparação para a estreia do espetáculo**, são para o ator um terreno para descobrir a si mesmo, as suas capacidades, as possibilidades de ultrapassar os próprios limites. Os ensaios são uma grande aventura, se se trabalha seriamente” (Grotowski, 2007, p. 226-227, grifos nossos).

Indagando sobre uma função monodiretiva dos ensaios, Grotowski traz para o debate outras formas de se pensar o tempo e as atividades de encontros interpessoais de integrantes de um processo criativo:

Figura 8.7 — Tensão ensaio e apresentação



Fonte: elaborado pelo autor.

Se "os ensaios não são apenas a preparação para a estreia do espetáculo", rompe-se com sua pretensa linearidade: ensaiar pode ser outras coisas, entre elas, a reflexividade dos intérpretes que se voltam para si mesmos, para o trabalho sobre si mesmos, sobre suas habilidades, suas técnicas e seu estar em cena. Sem a pressão imediata de tomar decisões criativas em função do que vão apresentar para alguém, os intérpretes se veem livres para explorar potencialidades expressivas. Nisso, o aqui e agora do ensaio não está indexado às demandas de um futuro antecipado. O que acontece no momento presente é o índice valorativo dos ensaios.

Explicitando mais esse deslocamento da linearidade do processo-produto para a atualidade das trocas e interações, Grotowski (2007, p. 226-227) indica o que podemos chamar de uma "fenomenologia das macrossituações performativas": "na realidade,

já falamos de três elos de uma cadeia muito longa: o elo-espetáculo, o elo-ensaio para o espetáculo, o elo-ensaio não de todo para o espetáculo". Dessa forma, aquilo que parece homogêneo vai se revelando em um agrupamento de tensões, ações, expectativas e momentos que se sobrepõem. No lugar de pensar o resultado, o espetáculo final como algo palpável, sólido, como a única instância de legitimidade de um processo criativo, há a alternativa de se voltar os olhos e ouvidos para o aqui e agora dos encontros interpessoais.

A partir de Grotowski, temos, pois, dois grandes temas para discussão:

- a. Direcionalidade do ensaio/processo criativo. Para que serve o ensaio?
- b. Extensão dos processos criativos? Qual a duração de um conjunto de ensaios/processo criativo?

EXPERIÊNCIAS DO LADI-UNB. REFLEXÕES SOBRE O COMPOSITOR-MÚSICO

Como o objetivo de tornar mais inteligíveis as contribuições do diretor polonês para a discussão de processos criativos, valho-me de um *locus* particular. Retomando, o LADI-UnB tem lidado com:

1. montagens semestrais de espetáculos, seguindo uma lógica de processo ensaio/montagem que dura um semestre letivo no qual se realizam montagens de textos dramáticos e óperas de repertório;
2. a partir de 2001, criação de novas obras cênico-musicais dentro dos limites de um semestre letivo;

3. treinamentos/compositor na sala de aula, a partir de 2015.¹²³

O item 3 assinala uma outra modalidade de processo criativo, que se desvia tanto da encenação de textos e músicas previamente escritos quanto da elaboração e realização de espetáculos nas fronteiras entre teatro e música durante o semestre letivo.

Com sua aposentadoria compulsória, o multiartista Hugo Rodas passa a vincular-se ao programa de pós-graduação em Artes Cênicas em um projeto de pesquisa e criação, cuja contrapartida é a formação de intérpretes a partir de fundamentos de movimento, dramaturgia e musicalidade.¹²⁴ De fato, foi a possibilidade para ele organizar seu *know-how* de mais de 50 anos dedicados à direção e criação de obras interartísticas, com ênfase em agentes cênicos. Em parceria com o LADI-UnB, as sessões de treinamento passam a ser filmadas e um compositor-músico participa das sessões. No lugar de ensaios voltados progressivamente para preparar os intérpretes para apresentar uma obra à audiência, o treinamento concentra-se em exercícios específicos realizados em cada encontro.

A aparente liberdade e flexibilidade desse modo de interação entre os integrantes é desfeita quando a organização dos treinamentos é estudada¹²⁵. Inicialmente, parece-se com um *workshop* ou uma oficina breve: não há pré-requisitos além do interesse, e pessoas com pouca experiência podem se inscrever. Contudo, mais do que ser uma breve e intensa introdução a uma técnica ou um aspecto de uma prática, nos treinamentos temos o atravessamento de diversas lógicas e orientações.

123 O multiartista e pesquisador Flávio Café (2022) agora ocupa as funções de diretor dos ensaios. Encontra-se em andamento, com recursos do Fundo de Arte e Cultura do Distrito Federal, o projeto *Huguianas: Estudo e documentação do treinamento de intérpretes em música-teatro desenvolvido por Hugo Rodas* que, entre outros objetivos, está produzindo a transcrição de textos e partituras a partir dos registros videográficos de ensaios conduzidos por Hugo Rodas. Disponível em: <https://fachuguianas2023.blogspot.com/>. Acesso em: 20 set. 2023. Schafer (1991, p. 19-66).

124 Primeira versão do projeto em Rodas (2020).

125 Para uma análise das primeiras sessões de treinamento conduzidas por Hugo Rodas, ver Café (2022).

No começo, há uma metodologia para os encontros: cada treinamento se divide em um momento inicial de fala e aquecimento. Em seguida, temos a parte central das atividades, com diversas formas de se trabalhar com fundamentos expressivos de intérpretes, os quais são distribuídos em duplas, trios e grupos. Por último, ao fim do encontro, realiza-se uma roda de conversa para comentar o que foi produzido e projetar o que será feito no encontro seguinte. Embora os encontros ocorram duas vezes por semana, durante duas horas cada um, a perspectiva é de que tudo seja compreendido como um treinamento contínuo, que não se reduz ao tempo das trocas face a face.

Junto com essa metodologia, temos arcos temáticos maiores e menores, todos sujeitos a modificações durante o semestre. Por exemplo: no treinamento do primeiro semestre de 2017, foi acordado o ponto de partida para os exercícios as referências para a construção de personagens femininos e masculinos. Este seria o tema da pesquisa expressiva do semestre: experimentar corporeidades e fugir dos estereótipos de gênero. No entanto, mais para o fim do semestre, esse mesmo ponto de partida rumou para como representar um grupo em situações de violência.

Outro aspecto a ser enfatizado é a recorrência das intervenções verbais do condutor dos exercícios. Hugo Rodas (2020) se refere às ações individuais e em grupo, explicitando o intervalo entre a orientação dada e sua execução. Além desses reajustamentos em busca da qualidade das ações, Hugo vai alterando a dinâmica dos exercícios por meio de outras orientações quanto a parâmetros temporais de performance (aceleração e desaceleração) e parâmetros psicofísicos (quais partes do corpo mover e em qual direção). Assim, como um regente, ele modela um fluxo de ações físicas realizadas por diversos agentes, conduzindo esse fluxo para diferentes estados, tempos e figurações. Ainda, pode também interromper este fluxo, quando as performances não se apresentam satisfatórias em sua consecução individual e/ou coletiva.

Antes de participar dessas sessões interativas, eu atuava como compositor-músico desde 2001 em montagens universitárias junto de Hugo Rodas. Explico-me: como na maioria das vezes, os músicos chegam ao fim do processo criativo de obras que trabalham nas fronteiras entre teatro e música, e, frequentemente, as obras que seriam estudadas e apresentadas eram minhas. Eu estava presente em todos os ensaios. Nessa época, minha função era, basicamente, a de um músico colaborador que acompanhava os intérpretes e às vezes produzia alguma sonoridade incidental. Essa foi minha escola: trabalhar em montagens de textos teatrais aos quais se adicionavam canções.

Com as posteriores montagens de óperas do repertório, nas quais fui diretor artístico e dramaturgista, e depois estudos formais de orquestração, adotei uma abordagem aditiva para a amplitude da dramaturgia musical: não se trata mais de um som localizado em uma cena, mas sim de explorar as tensões entre som e visualidade no espaço-tempo de uma experiência multissensorial.

Quando comecei a trabalhar mais frequentemente nos treinamentos conduzidos por Hugo Rodas, tive de enfrentar essa mudança de paradigma apontada por Grotowski: não estava mais em um processo criativo que, na sucessão dos ensaios, reforçava aquilo que seria experienciado pela audiência. Junto da falta dessa “ideia de montagem”, não havia também um roteiro, um texto para ser falado ou uma partitura, que servia como mapa para as ações. Dupla ausência: estava eu no mesmo plano que os atuentes, respondendo às orientações, aos sinais da condução e às corporeidades dos atuentes. Não havia a “obra”: eu teria de produzir sons em resposta imediata ao que eu ouvia e via.

Em um primeiro momento, pensei em algo como uma improvisação. Porém, até isso teria de mudar, pois nas intervenções de Hugo Rodas ficava claro que eu deveria tirar os olhos do instrumento para tocar observando o que os intérpretes estavam produzindo.

Dito de outro modo, não se tratava de algo puramente musical; era encontrar estratégias para, em poucos instantes, produzir alguma sonoridade conectada tanto ao que está diante de mim quanto a algo que está se formando naquele breve intervalo e continua além de seu momento de irrupção. O desenvolvimento de um código transacional foi sendo efetivado durante o semestre. Os comentários sobre os atos dos intérpretes quanto à qualidade de seus movimentos serviam também para mim. Eu estava em outra situação: não mais acompanhando uma canção já escrita, com sua sequência temporal de eventos.

Entre as estratégias que fui desenvolvendo para essa atividade, elenco:

1. usar variação motívica: escolher e performar um material identificável, claro, que será reintroduzido, contrastado, invertido, ampliado, modificado de diversas maneiras. A partir desse eixo de referência, instalo-se na atualidade das trocas. O motivo é audível e um horizonte para as trocas, pois estabelece algo para mim e para os intérpretes;
2. explorar os momentos de intervenções verbais do condutor, os quais acontecem entre os exercícios, para elaborar possíveis motivos, sempre seguindo a disposição de variar o material em suas várias possibilidades (mais diatônico/mais cromático, mais melódico/mais cordal, mais rítmico/mais estático, mais agudo/mais grave etc.);
3. estudar os encontros gravados. Todos os encontros do treinamento são gravados e disponibilizados na interface de acompanhamento do treinamento.

O caso do semestre 2017/1 é bem singular: em 2016/2, nos valem do tempo e do espaço para os treinamentos para montar um espetáculo, o musical *Salomônicas*, o qual foi retomado e ampliado com novos e antigos intérpretes em 2018/2.

Assim, tive a oportunidade de me defrontar com modalidades diversas de processos criativos, entre treinamento e montagem, o que para mim, mais que uma diferença ou oposição, proporcionou a compreensão da versatilidade de funções e papéis. Ao me descenterar de uma atividade de montagem e ao me reorientar em uma atividade de treinamento a partir de interações assimétricas e prementes, acabei por cruzar as modalidades que conhecia e passei a conhecer, transferindo um horizonte mais amplo a correlação entre questões e soluções composicionais e performativas.

Os treinamentos foram interrompidos durante a pandemia e retomados após o falecimento de Hugo Rodas, em 2022. Como em um espelho, tivemos, respectivamente: um treinamento que depois apresentou com um mês de ensaios uma montagem em 2022/2; outro semestre, 2023/1, que começou com a perspectiva de uma montagem, mas que se definiu apenas como montagem; e, finalmente, um semestre em curso que se dividiu entre treinamento e montagem (2023/2).¹²⁶

Enfim, parece que o híbrido treinamento e montagem tem sido uma probabilidade a ser considerada mais atentamente dentro do contexto, claro, do teatro universitário. Esse híbrido distingue-se de uma oficina-montagem, que são cursos particulares de diversas durações. Na maioria das vezes, são cursos para iniciantes, partindo seja de um texto, seja de uma colagem produzida pelo grupo ou pelo professor do curso. Pode-se notar na falta de escolas públicas de teatro a proliferação desses cursos.

Com isso, teríamos como modalidades de processos criativos:

1. Montagens
2. Treinamentos
3. Híbridos
4. *Workshops*
5. Oficinas-montagem

126

Para tais processos criativos, ver Mota (2022) e Café (2022).

CONCLUSÃO

Processos criativos no plural são mais que uma questão de concordância nominal. Seguindo as inquietações de Grotowski (2007), compreendendo processos criativos em uma série de etapas, momentos e partes que podem ser rearranjadas de modos diversos, há a opção de se explorar outras possibilidades de sua realização. Isso possibilita a alternativa de se trabalhar com processos criativos não finalistas, abertos em reflexibilidade. Tais modalidades não são opostas nem excludentes. Antes, beneficiam-se mutualmente ao exporem seus partícipes a diversas formas de organização das atividades expressivas.

REFERÊNCIAS

CAFÉ, Flávio. *O que aprendi com mestre: Mapeamento dos princípios técnicos para o ator* utilizados por Hugo Rodas. 2022. Dissertação de mestrado — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

LUBART, Todd (org.). *The Creative Process Perspectives from Multiple Domains*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

MACE, Mary-Anne. *Modelling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making*. 1998. Tese de doutorado — University of Canterbury, Reino Unido, 1998.

MOTA, Marcus. *Teatro e música para todos — o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/306>. Acesso em: 20 set. 2023.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Estética da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

RODAS, Hugo. Processo Continuado de Formação em Interpretação – Ensino, Pesquisa e Documentação de um Método não Sistematizado. *Revista Dramaturgias*, Brasil, n. 13, p. 340-350, 2020.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SILVA, Beatriz Souza. *Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas*. 2014. Dissertação de mestrado — Universidade de Brasília, Brasília, 2014.



9

Paulo Rios Filho

**OXÓSSI, PARA PERCUSSÃO
E ELETRÔNICA:**

COMPOR COM SUBTRAÇÃO

BREVE APRESENTAÇÃO DE *OXÓSSI* (2022) E SEU CONTEXTO DE CRIAÇÃO E PESQUISA

O que esse mergulho no som, no fonograma, no universo-espectro da cantiga de Oxóssi me traz ao longo do percurso de criação dessa peça? O que está me guiando ali naquele emaranhado de sons, que são a amplificação de grãos extraídos da cantiga?, da voz de Mãe Menininha, das suas filhas de santo, do som dos atabaques, das mãos dos alabês, do gravador do linguista norte-americano? Mergulhar nesse universo-espectro-sonoro para chegar aonde? Sou eu que estou mergulhando mesmo? Ou é a composição? De repente, eu sou apenas o seu mergulho (da composição) nesse universo...¹²⁷

Oxóssi, para percussão múltipla e eletrônica em suporte fixo, foi escrita entre o segundo semestre de 2021 e o início de 2022, para o percussionista Aquim Sacramento, e estreada por ele no início de 2023 em uma vídeo-performance.¹²⁸ A peça, que é dedicada à memória do maestro Letieres Leite, falecido em outubro de 2021 enquanto a música estava sendo criada, parte quase integralmente de uma gravação histórica de Mãe Menininha do Gantois (1894-1986) cantando uma canção de Oxóssi, entre os anos de 1940 e 1941¹²⁹ (Memórias Afro-Atlânticas, 2020).

Tal fonograma, que consiste na voz solista de Mãe Menininha acompanhada por um coro feminino e pelo conjunto instrumental típico do Candomblé, membranofones *Hun*, *Hunpi* e *Lé*, mais o idiofone *gã* (Passos, 2017, p. 45-46), é abordado, no processo

127 Excerto retirado dos diários de composição de *Oxóssi*.

128 A vídeo-performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Po0Ehl2XLg>.

129 O áudio da gravação histórica, feita pelo linguista norte-americano Lorenzo Turner entre 1940-41, e recuperado pelo projeto Memórias Afro-Atlânticas, pode ser conferido no link do projeto, como "Quarta Cantiga de Oxóssi", em: <https://youtu.be/H0wJMtPHEV0?feature=shared&t=852>.

composicional da peça, como um “mundo musical pleno”. Nele, elementos, fluxos e substâncias (sonoras e para além-de-som) são filtrados, subtraídos, como linhas que são puxadas e usadas, então, para compor a malha de Oxóssi.

Esse processo de subtração a partir de um é inspirado no que o antropólogo Marcio Goldman (2009a) chamou de “teoria afro-brasileira da criatividade”. A ideia dele, nesse ensaio, é demonstrar que existem teorias e práticas, nos terreiros de Candomblé, que lidam de forma marcante com a criação dada a partir de processos de subtração, entalhe ou lapidação de um todo abundante que compõe o mundo, em contraposição ao paradigma judaico-cristão da criação *ex-nihilo*.

Tudo já está aqui, nessa coexistência de mundos plenos em si mesmos; entretanto, coisas ainda são, e precisam ser, feitas: a cabeça do filho de santo, o assentamento, o movimento da dança na roda. Da mesma forma, no caso da peça analisada, o mundo-pleno do fonograma histórico, ao passar por uma série de procedimentos de filtragem, gera e se entrelaça a novos mundos-plenos, em um movimento que pode ser resumido nos seguintes passos: (A) procedimentos de síntese granular, gerando um “grande coro tonal” (segundo mundo-pleno); (B) procedimentos de análise espectral com filtro de parciais, gerando “ressíntese senoidal” do grande coro filtrado (terceiro mundo-pleno); (C) interpretação simbólica dos parciais e nova filtragem, gerando “rascunho com quantização” dos parciais filtrados (quarto mundo-pleno); (D) parciais anteriormente traçados que viram pontos de ataque em instrumentos de altura não definida, gerando a “partitura para percussão” (quinto mundo-pleno); e (E) transcrição/reescritura da melodia da canção e do toque de Oxóssi, formando a partitura final com *tape* (sexto mundo-pleno).

Esses mundos-plenos juntam-se a outros, de outras naturezas: o próprio orixá, o “meu” Oxóssi (sou filho dele), o texto de Goldman, a filosofia de Deleuze e Guattari, a música de Letieres

Leite— é usado um *sample* de sua música *Floresta azul* (Leite, 2009), no final da composição —, a colaboração com o percussionista Aquim Sacramento, dentre outros.

O desenvolvimento desse processo composicional por subtração ou filtragem a partir de situações ou realidades musicais pré-dadas, acontece no contexto da investigação desenvolvida atualmente por mim dentro do grupo de pesquisa CM.ÊPA!, “Criação musical, experimentação e pesquisa artística” (UFSM/CNPQ). Nessa pesquisa, o processo criativo e sua análise são tomados como fenômenos de linhas, entrelaçadas de maneira a formar um lugar específico onde a pesquisa-criação (Loveless, 2015) ganha vida e movimento. Desse modo, procuramos revisar o estatuto da análise musical para a pesquisa na área em composição, experimentando novas ferramentas de análise. Ao mesmo tempo, sem abrir mão daquelas mais tradicionais, para assim tentar construir possibilidades analíticas que, indo além da moldura musicológica, sejam um tanto mais frutíferas para a criação musical.

Por fim, é importante ressaltar que tal percurso de investigação artística se dá apoiado em ideias como as de “linhas e agenciamento”, de Gilles Deleuze (1974; 2007) e Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995a-e; 1996); “emaranhado e lugar”, de Tim Ingold (2011; 2012); “composicionalidade”, de Paulo Costa Lima (2012); e “análise viva”, de Silvio Ferraz (2014). Além disso, destacam-se as aproximações feitas por este último entre a composição e a filosofia da diferença, de Deleuze (Ferraz, 2005; 1998). Neste trabalho, no entanto, essas referências aparecem diluídas em sua forma e seu conteúdo, não estando em seu escopo a preocupação de apontá-las e a seus desdobramentos em elementos específicos do texto construído. Aqui, os conceitos desses autores ajudam a compor, materialmente, o texto; não o tentam justificar, ou provar suas teses.¹³⁰

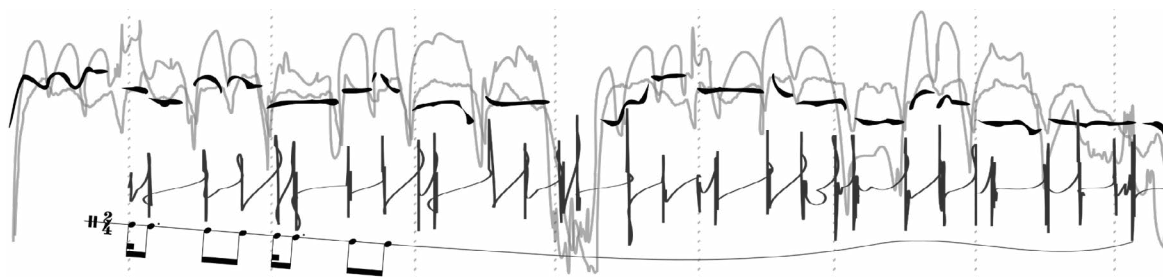
130

Para saber mais sobre como esses conceitos, ideias e referências se entrecruzam ao percurso analítico aqui traçado, sugerimos a leitura de trabalhos anteriores, como Rios Filho (2015; 2020) e Rios Filho *et al.* (2022).

PRIMEIRO MUNDO-PLENO: A VOZ DE MÃE MENINHA DO GANTOIS

O *agueré* se ouve ao *gã*, não em seu mais característico padrão rítmico de [1+3 - 1+1+2], com cada uma dessas células começando na cabeça de cada tempo, mas sim em um [1+3 - 2+2], ficando a terceira batida da segunda célula típica implícita.¹³¹ No entanto, o *gã* somente chega após a anacruse entoada de maneira firme por Maria Escolástica, a Menininha, que segue com seu canto puxando as frases que são então respondidas por suas filhas, que permanecem anônimas em seu coro de saudar Oxóssi.

Figura 9.1 — Primeiro verso da *Quarta cantiga de Oxóssi*, cantada por Mãe Menininha do Gantois, tal qual registrado na fita gravada por L. Turner. As linhas pretas interrompidas, no meio, são a curva melódica da canção. As linhas contínuas, em cinza, são o traçado da amplitude e *onsets* de sua voz. As linhas pretas, na parte de baixo, são os *onsets* do *gã*, que acompanha com a clave do *agueré* a voz solista no início da gravação, tendo sua respectiva representação notacional logo abaixo¹³²



Fonte: elaborado pelo autor.

131 Essa possibilidade rítmica do *gã* no *agueré* é apresentada por Cardoso (2006) e discutida por Palmeira (2021).

132 Todos os exemplos com representação visual de aspectos e parâmetros dos fonogramas trazidos para a análise foram criados com os softwares *Sonic Visualiser* e *Tony*. Disponível em: <https://www.sonicvisualiser.org/>. Acesso em: 20 set. 2023.

A primeira subtração aplicada é o isolamento das vozes do áudio gravado, com auxílio do aplicativo Moises.¹³³ Esse é o primeiro mundo-pleno musical obtido a partir do fonograma, que, obviamente, já é também um mundo-pleno em si mesmo: a cantiga de Oxóssi nas vozes daquelas mulheres, com um pequeno vazamento do *gã* que resistiu parcialmente ao algoritmo de separação de faixas, como se a percussão recusasse, com isso, ser de todo fendida da portadora do verbo de louvação.

Sobre o mergulho... Eu também estou mergulhado nesse universo, ou melhor, no universo maior que lhe abarca. O Candomblé, a presença dessa religiosidade ao meu redor, a minha copresença, as estátuas, o cachimbo, a fumaça... esse meu envolvimento espiritual é também estético? Ou é, primeiramente, estético?¹³⁴

UMA RÁPIDA EXPLICAÇÃO SOBRE A FORMA

Este trabalho poderia, após a introdução, ter somente mais duas seções um pouco maiores do que as atuais, além das considerações finais: a primeira, apresentando a “teoria afro-brasileira da criatividade”, tal qual formulada por Goldman; a segunda, demonstrando como o processo composicional de *Oxóssi* refletiria as principais ideias apontadas pelo antropólogo. Essa abordagem formal deixaria claro como certas ideias e conceitos são aplicados na prática composicional. No entanto, não é isso que acontece na vida real da composição (aplicação prática de uma teoria pregressa) e essa linearidade da teoria e prática não reflete a dinâmica muito mais movimentada e ziguezagueada da realidade composicional da peça. Ou, pode-se até mesmo afirmar, de qualquer realidade composicional.

133 Disponível em: <https://moises.ai/>. Acesso em: 20 set. 2023.

134 Trecho retirado dos diários de composição de *Oxóssi*.

O desígnio da forma é ajudar a explicar a matéria? Ou interferir nela? A matéria também intervém na forma, uma fornecendo território para a outra, mas não sem em seguida ter esse mesmo território desfeito, e sim para que outro possa ser tecido mais adiante. Como nos falam Deleuze e Guattari (1995a, p. 20): “[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada [...]. Ele faz rizoma com o mundo [...] assegura a desterritorialização do mundo [...]”. A escrita do presente texto lança-se ao abraço de agenciamentos¹³⁵ de diversas naturezas (musicais ou não) para compor, com eles, entendimentos possíveis sobre a peça analisada, seu processo criativo, os fios que a compõem. Melhor do que entendimentos: compor relações possíveis com esse processo e essa obra, estejam tais relações sendo mediadas aqui e ali, em parte, pelo que chamamos “entendimento” ou não, de maneira que meu compromisso é muito mais com a criação de alguns efeitos em quem lê este texto, em vez de explicar o que está acontecendo na peça, em sua partitura ou nas ideias “por trás dela”.

Para criar esses efeitos de modo mais ou menos consistente, é importante que a forma do texto, na medida em que ela inevitavelmente ajuda a criar entendimentos, evite criar os entendimentos errados ou menos adequados. Assim, os mundos-plenos e seus respectivos procedimentos de subtração são costurados à própria apresentação das ideias trazidas por Goldman, em seu texto usado aqui como principal referência. Algumas investidas analíticas, provenientes de outros lugares aparecem, ainda, dentro de tais seções. Apesar de à primeira vista parecerem incoerentes, essas investidas são importantes para a criação dos já citados efeitos, dentre eles, um muito relevante que pode ser mencionado: a criação de *Oxóssi* é um emaranhamento de fluxos, forças e percursos em comunicação constante entre si. O que nós ouvimos, ao ouvir a peça, é mais ou menos a “sonificação” desse emaranhado movediço.

Como dito anteriormente, a forma interfere na matéria e vice-versa. A escrita do texto, dentro de cada seção, busca o entrecruzamento entre vetores complementares de valoração: rigor musicológico, vigor conceitual e humor po(i)ético.¹³⁶ Há momentos em que uma técnica composicional é avaliada e demonstrada na partitura da peça; e há momentos em que uma impressão de escuta é expressa de forma muito solta, para abordar algum aspecto de sua criação. No meio disso tudo, algumas citações diretas de trechos do diário de composição.

SEGUNDO MUNDO-PLENO: GRANDE CORO GRANULAR

A partir das vozes isoladas da gravação original, comecei a experimentar com alguns procedimentos ligados à síntese granular, em um primeiro momento com o *patch* de síntese granular, *Particlechamber*, no software *Pure Data*,¹³⁷ depois com o módulo *Pelletizer*, do software *Cecilia 5*,¹³⁸ o qual foi gerada a versão utilizada de fato na composição.

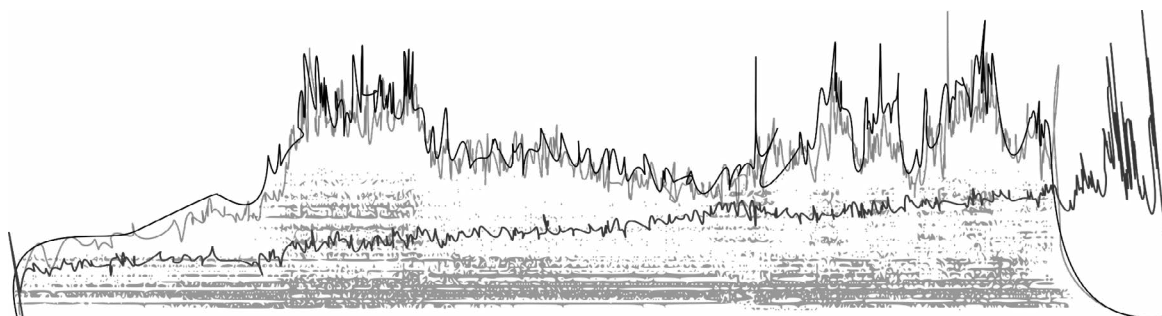
Os parâmetros básicos empregados foram de uma densidade de mais de cento e quarenta grãos por segundo, com quase dois segundos de duração cada, retirados ao longo de toda a linha do tempo do arquivo de áudio com as vozes isoladas. A aplicação desses parâmetros gerou o segundo mundo sonoro pleno, decorrente de procedimentos de subtração a partir do fonograma original, que passei a chamar de “grande coro granular” (Ver Figura 9.2).

136 Essa ideia acerca da construção textual da análise composicional e seus vetores de valoração pode ser acompanhada em detalhe na minha tese de doutorado (Rios Filho, 2015, p. 141-148).

137 Conferir em <https://puredata.info/downloads/particlechamber> e <https://puredata.info/>.

138 Conferir em <http://ajaxsoundstudio.com/software/cecilia/>.

Figura 9.2 — Espectro sonoro (ao fundo) do grande coro granular, em arquivo de base utilizado entre os 3 min e 34 seg e 4 min e 40 seg da parte eletrônica de *Oxóssi*. No traçado de cima: fluxo espectral (em cinza), demonstrando as diferenças de magnitude e níveis de contraste na linha do tempo do espectro sonoro do áudio; e energia RMS (em preto), acompanhando a magnitude média da amplitude do sinal do áudio. A linha de baixo (em preto, com eixo em diagonal) é o desnovo da taxa de cruzamento por zero ao longo do áudio, demonstrando uma textura geral mais “lisa” com pouca incidência de transientes. Curiosamente, eles se insinuam mais ao fim do áudio, quando o fluxo espectral e a energia mergulham em um grande vale



Fonte: elaborado pelo autor.

Na versão final da parte eletrônica da peça, por sua vez, alguns filtros foram implementados, por automação, no grande coro granular, modulando “harmonicamente” essa malha sonora de fios vocais em suas trajetórias emaranhadas.

A síntese granular, a partir das vozes isoladas daquela fita (primeiro procedimento de subtração), é se ouvir cercado dessas vozes cristalizadas através dos tempos e estendidas ao longo da linha-tempo da canção de origem. O grande coro granular não é uma metáfora para mergulho, mas sim materialmente um mergulho-criação na experiência temporal e espacial do som daquela fita. Trata-se de cristalizar, sobrepor e adensar esses “fragmentos de tempo tornados sonoros.”¹³⁹

TEORIA AFRO-BRASILEIRA DA CRIATIVIDADE: APROXIMAÇÃO #1

Como já foi mencionado anteriormente, a teoria afro-brasileira da criatividade, tal qual elaborada por Goldman (2009a), enfoca a criação por meio dos processos de subtração e transformação a partir de um mundo pleno em si mesmo, contrastando com a visão de criação *ex-nihilo*. A ideia central é que tudo já existe nessa comunicação entre os mundos dos humanos e dos orixás, mas que essa abundância ontológica requer, ainda assim e mesmo por isso, ações criativas.

Segundo Goldman, é isso que acontece com os processos de “fazer” (portanto processos de criar) no Candomblé, por exemplo, fazer o santo, ou fazer a cabeça, denominado assim no seu ritual de iniciação religiosa. Nessa iniciação, um orixá é plantado ao mesmo tempo na cabeça da filha de santo que está sendo iniciada e no assentamento, que consiste em um conjunto de objetos dispostos em um prato. Esse assentamento deverá ser mantido e alimentado pela neófito. Os orixás, embora já existam, são mesmo assim criados, pois os orixás gerais (por exemplo, Oxóssi) guardam singularidades (toda uma multiplicidade intensiva) que se desdobra por especificação nos orixás pessoais (o Oxóssi de José).

E essa “multiplicidade intensiva dos orixás gerais” de que nos fala Goldman (2009a, p. 114), apesar de ser atrelada ao iniciado (Oxóssi de José), na verdade não se encerra em nenhuma individualidade. O Oxóssi de José não é exatamente José nem mais o orixá (aquele geral), mas sim a mútua determinação de um no outro, a pessoa e o orixá, acolhendo ainda, nesse território existencial, também o assentamento e seus objetos.

TERCEIRO MUNDO-PLENO

RE-SÍNTESE DO GRANDE CORO COM FILTRO

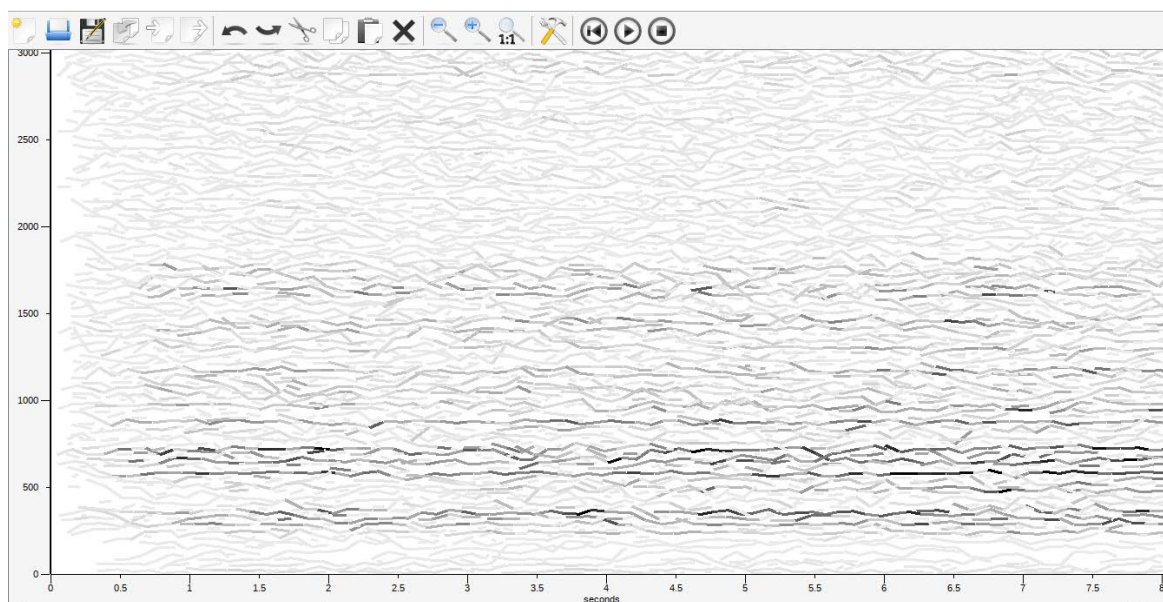
Mergulhar nesse universo-espectro-sonoro da gravação da cantiga não para compor algo a partir dali, mas sim para mergulhar-compor, pura e simplesmente. Um mergulho que é composição. Infelizmente (ou felizmente), preciso tirar uma partitura, uma faixa eletroacústica, desse mergulho. Os algoritmos me ajudam a não tornar isso uma jornada lógica e racional. Tem que ser mais como pequenos cristais desse mergulho, cristalizações da sensação de estar ali imerso. Em outras palavras, subtrair desse universo mergulhável lapsos do mergulho, parar o tempo, ou multiplicar a experiência do tempo daquela sonoridade, reviver a experiência da imersão para poder congelar alguns momentos no papel e no *tape*.¹⁴⁰

A partir do grande coro granular (segundo mundo-pleno), utilizei o software *SPEAR*¹⁴¹ para fazer uma análise do conteúdo espectral daquela massa de som movente, obtida das vozes isoladas do fonograma histórico. O *SPEAR* extrai as informações de frequência e amplitude do sinal de áudio de entrada, apresentando os parciais do som analisado em linhas mais alongadas ou menos alongadas, mais escuras ou mais claras, mais ou menos sinuosas. (Ver Figura 9.3).

140 Parágrafo retirado dos diários de composição de "Oxóssi".

141 Conferir em <https://www.klingbeil.com/spear/>.

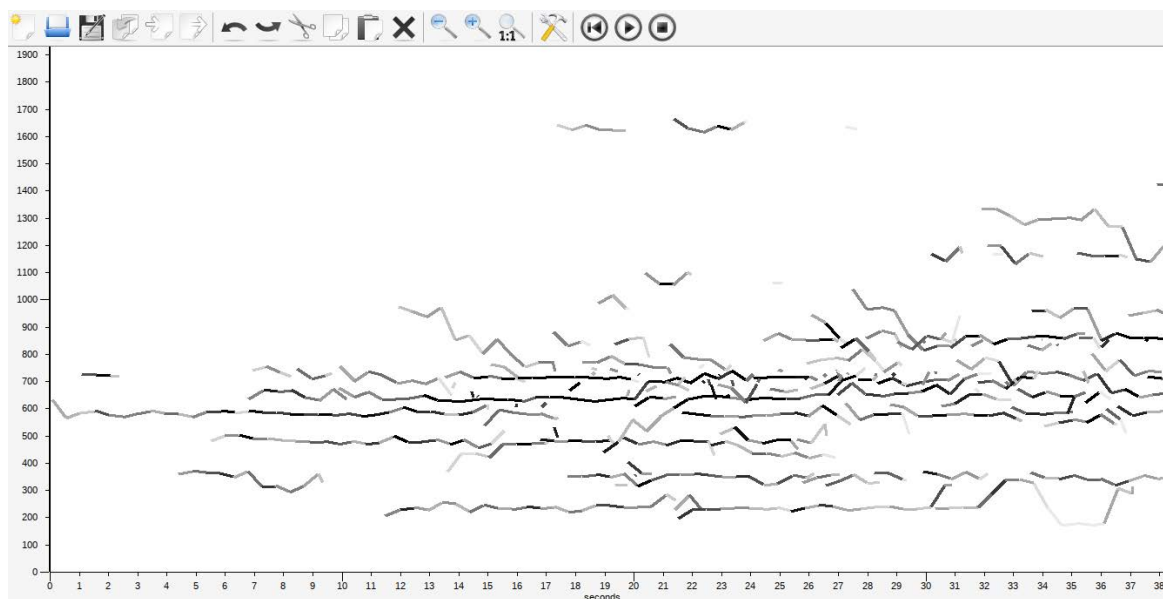
Figura 9.3 — Captura de tela do software *SPEAR*, com análise de parciais de trecho inicial do “grande coro granular”



Fonte: elaborado pelo autor.

Um filtro foi aplicado de maneira que somente os parciais mais presentes, em termos de amplitude, restassem. O resultado pode ser conferido na Figura 9.4 e o processo descrito, que gerou o nosso terceiro mundo-pleno, pode ser conferido em vídeo.¹⁴²

Figura 9.4 — Captura de tela do software *SPEAR*, com filtro dos parciais de maior amplitude a partir da análise de parciais de trecho inicial do “grande coro granular”



Fonte: elaborado pelo autor.

TEORIA AFRO-BRASILEIRA DA CRIATIVIDADE: APROXIMAÇÃO #2

Uma segunda aproximação ao que Goldman (2009a) denomina de teoria afro-brasileira da criatividade, pode ser travada com relação ao jargão antropológico de “santo bruto”, que é uma categoria usada para descrever incorporações envolvendo não iniciados no Candomblé. O antropólogo menciona que, certa feita, no terreiro Matamba Tombenci Neto de Ilhéus, Bahia, presenciou a incorporação

de alguém que, estando na roda, executou talvez a dança mais exuberante e bonita que já havia presenciado. Ao comentar com a mãe de santo do terreiro, Dona Ilza, ela lhe respondeu que, apesar de ser, de fato, uma bonita dança, aquela pessoa ainda precisaria “lapidar” bastante os seus gestos na roda. Goldman chama, então, a atenção para o termo escolhido pela Dona Ilza, como se a iniciação promovesse a filtragem da energia que se manifestava ali, naquele sujeito, de forma ainda muito exacerbada. Como uma pedra preciosa que precisaria ser ainda lapidada, mais do que a noção de uma força selvagem que precisa ser domesticada, que o termo “santo bruto” acaba sugerindo (Goldman, 2009a, p. 118-119).

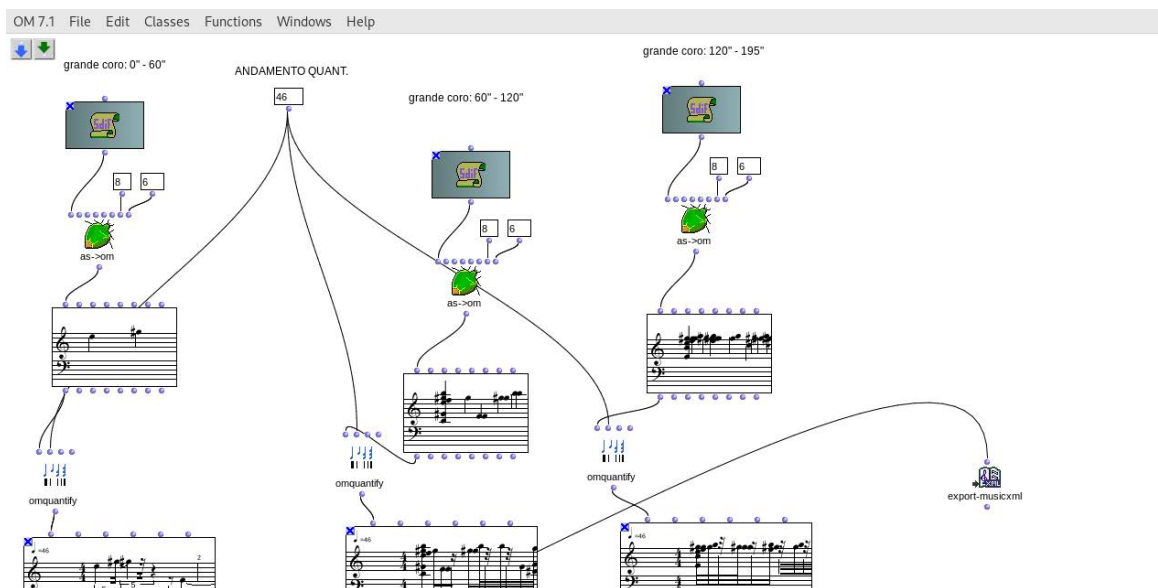
Em uma linha parecida, está a narrativa do artista plástico Jacó Santana, morador daquele mesmo terreiro. Ele descrevia o seu processo como iniciando a partir de uma excursão na mata apenas com uma leve ideia geral do que seria o projeto artístico na cabeça. Jacó, procurando por galhos e troncos caídos, até que encontrasse um que, se adequando ao projeto inicial amplo demais, contasse para ele qual a forma final deveria ter. Forma que ele buscava, já em seu ateliê, por meio do entalhe, envolvendo a subtração das camadas extras que, de certa forma, escondiam a expressividade plena daqueles galhos e troncos (Goldman, 2009a, p. 119-120).

Goldman faz um paralelo interessante entre essas visões sobre a criação e a proposta apresentada por Deleuze, quando este diz que o artista parte da tela cheia de clichês, plena de virtualidades, e a partir dessa plenitude expressiva, vai retirando camadas até chegar ao resultado final da obra (Goldman, 2009a, p. 120-121).

QUARTO MUNDO-PLENO: RASCUNHO COM QUANTIZAÇÃO DOS PARCIAIS

Os parciais mais presentes do grande coro granular foram, nesta nova etapa, interpretados simbolicamente, em notação musical convencional, com o auxílio do software *Open Music*. A ressíntese senoidal da análise espectrográfica do arquivo de som gerado por síntese granular (procedimentos já descritos acima) é traduzida em notas musicais, passando por uma primeira “quantização”, que aproxima os resultados originais para as possibilidades do sistema temperado de dozes passos iguais. Isso é feito para que se adeque à afinação do vibrafone. É, ainda, aplicado um novo filtro, restringindo a quantidade de parciais simultâneos até o limite de seis.

Figura 9.5 — Captura de tela do *patch* de interpretação simbólica dos arquivos de análise espectral do grande coro granular, gerados pelo *SPEAR*, no software *Open Music*

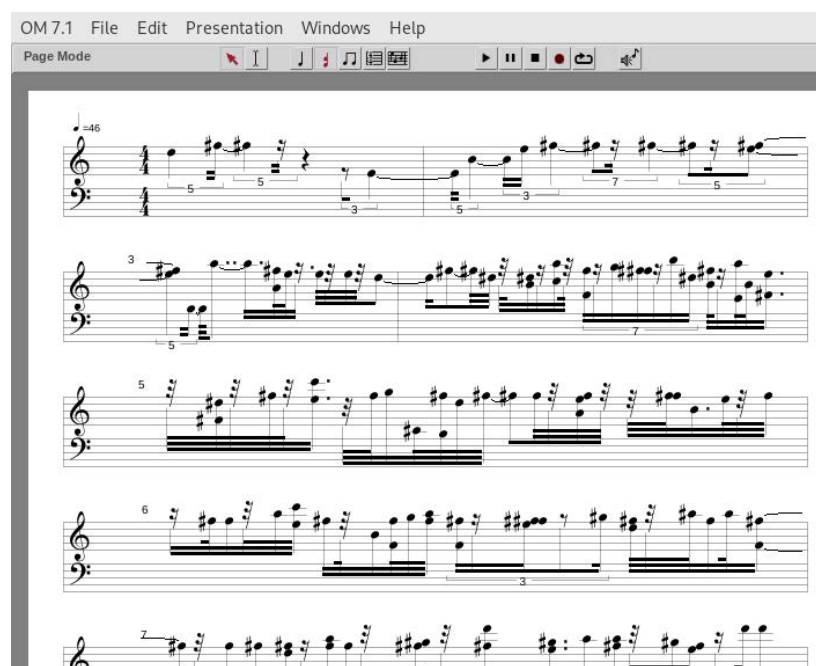


Fonte: elaborado pelo autor.

Uma segunda quantização se dá, finalmente, no aspecto temporal, aproximando os *onsets* do original para as subdivisões dos tempos de um compasso quaternário simples em um andamento de 46 bpm.

O resultado pode ser conferido na Figura 6, e o processo descrito, que gerou o nosso quarto mundo-pleno, está disponível em vídeo.¹⁴³

Figura 9.6 — Captura de tela do rascunho com a quantização rítmica do trecho inicial do grande coro, feita no software *Open Music*



A cantiga de Oxóssi fala comigo mais diretamente, sem passar pela memória, eu acho. Ou talvez passe, mas isso é mais um acessório: passa, pois lembro que nas primeiras vezes que a escutei, em uma outra gravação, lembro que essa música já me puxava pelo ouvido! E recordo que comentei uma ou duas vezes: essa daí é bem conhecida, né?

Ao passo em que Luiza respondia que achava que “nem tanto assim”. Não sei se de fato me lembrava dessa cantiga ou se ela se lembrava de mim (no sentido em que era por isso que eu gostava dela, porque me lembrava dela sem precisar de fato tê-la marcada em uma memória vivida).¹⁴⁴

TEORIA AFRO-BRASILEIRA DA CRIATIVIDADE: APROXIMAÇÃO #3

Em uma versão em português do texto sobre a teoria afro-brasileira da criatividade, ainda demonstrando como as religiões afro-brasileiras envolvem práticas de feitura e criação que partem de um todo pleno, o qual é então lapidado para compor as coisas em uma outra dimensão, Goldman (2009b) aponta como o próprio Candomblé, por exemplo, é, em si mesmo, a atualização de um campo vasto de possibilidades litúrgicas e procedimentais presentes em manifestações religiosas africanas pregressas.

Segundo o autor, apoiando-se em Bastide (1971) e Dianteill (2002), as transformações sofridas pelas religiões africanas, cujas práticas foram trazidas para o continente americano com o tráfico escravocrata, são como “a atualização de alternativas já presentes nas religiões africanas, motivada pelas novas condições objetivas” (Goldman, 2009b, p. 110).

No entanto, o ponto principal dessa teoria, é preciso deixar bastante claro, gravita entre duas questões de extrema importância. Aparentemente, a relevância dessas questões é exclusiva para a área da antropologia, embora eu acredito que têm muito potencial para o campo de pesquisa em composição musical.

A primeira questão é a do fetiche, ou do fetichismo, tópico de especial interesse da área da antropologia, que tem sido utilizado por décadas para descrever o processo de criar objetos que passam a ser, então, adorados em termos religiosos; está presente, sobretudo, em sociedades tradicionais africanas. Após uma longa crítica acerca de como os estudiosos da área têm tentado revisar esse termo, às vezes pecando por uma postura essencialmente paternalista, às vezes pecando por tentar focar demais no que haveria em comum entre os mundos do observador e do observado, Goldman sugere que, ao estudar as “culturas fetichistas” talvez deva-se olhar muito mais para o que há de diferenças entre esses mundos que ali se chocam (observador e observado), para, citando Strathern, entendê-las com “imaginação social”, perceber como as coisas são “postas em seu contexto indígena e, ao mesmo tempo, como poderiam funcionar num contexto exógeno” (Strathern, 1996, p. 521 *apud* Goldman, 2009b, p. 119).

A segunda questão é a da virada ontológica, movimento que parte do princípio de que a antropologia, ao olhar e participar das dinâmicas de vida de alguns grupos populacionais, deve encarar essas dinâmicas e os relatos dos indivíduos que compõem aquele grupo menos como interpretações metafísicas de mundo ou modos de conhecer um mundo uno (epistemologias) e mais como, de fato, realidades de mundos diferentes, portanto existências diferentes. Nesse sentido, Bruno Latour (1996, p. 102-103 *apud* Goldman, 2009b, p. 117), antropólogo e sociólogo francês diz que, nesses contatos com mundos diversos, as diferenças não existem para serem “respeitadas, ignoradas ou subsumidas”, mas devem servir, às ciências sociais, como “chamariz para os sentimentos, alimento para o pensamento”. Marcio Goldman vai além e diz que, na verdade, não se trata tanto de se nutrir dessas diferenças, mas sim de desestabilizar, com elas, o nosso pensamento e os nossos sentimentos.

Nesse sentido, ele faz as conexões todas entre as teorias nativas, no jargão antropológico, e teorias filosóficas, antropológicas e sociológicas, buscando corresponder à complexidade e profundidade desses mundos para provocar “as forças minoritárias que pululam em nós mesmos” (Goldman, 2009b, p. 132), dentro das práticas e teorias acadêmicas.

QUINTO MUNDO-PLENO: PARTITURA PARA PERCUSSÃO MÚLTIPLA

Um novo procedimento de subtração é empregado, desta vez com a transposição do rascunho de parciais quantizados, caracterizado acima, para o *set* de percussão múltipla. Isso envolve a transformação de alguns parciais em ataques feitos em instrumentos de altura não definida, quase que filtrando os transientes daquele rascunho e dando-lhe novos corpos não harmônicos. Ao mesmo tempo, o conteúdo harmônico do rascunho é quase sempre filtrado nos pontos mencionados. Tal procedimento tem como critérios: (a) uma projeção coreográfica da performance, considerando as possibilidades de interação entre o corpo-instrumentista e o corpo-percussão; e (b) a construção do gestual musical.

Analisando a Figura 9.7, podemos notar que este novo mundo musical pleno, o da partitura para percussão múltipla, além de apresentar os ataques transferidos dos parciais filtrados do grande coro granular para os tambores, também conta com algumas interferências pontuais que alteram as durações dos eventos sonoros e a densidade textural do rascunho. Essas interferências são de ao menos três tipos: (1) inclusão de apojaturas, recobrando parciais filtrados no processo anterior ou adicionando conteúdo inarmônico ou de massa complexa ao espectro (gongos, *cowbells* e também tambores); (2) arpejos, duplicando parciais ouvidos imediatamente antes ou inserindo lógicas harmônicas exógenas (como arpejos de acordes terciários incluindo uma ou mais notas presentes nos parciais filtrados do grande coro); e (3) notas alongadas nos tambores, para preencher lacunas temporais presentes no rascunho de parciais quantizados.

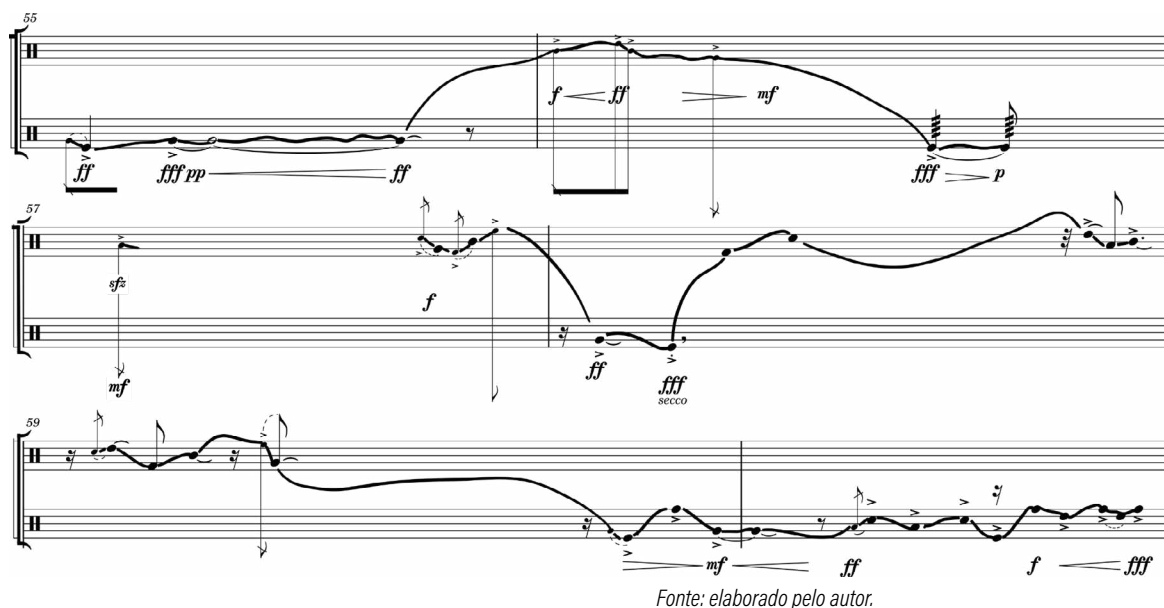
Figura 9.7 — Quinto mundo-pleno: partitura para percussão múltipla, com alguns parciais do rascunho de parciais quantizados passando por uma espécie de filtro de transientes, para compor um gestual musical que perpassa os membranofones e idiofones de alturas não-definidas do *set*. Destacado em amarelo: filtros de transientes→ataques de altura não definida + inclusão de conteúdo inarmônico (arpejos, apojeturas) + prolongamento dos ataques para preencher lacunas de silêncio do rascunho

The musical score is written for multiple percussion instruments. It features a piano staff at the top and two percussion staves below it. The tempo is marked as 49.6. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Yellow highlights are used to emphasize specific sections of the score, particularly in the percussion staves. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different percussion instruments. The tempo is marked as 49.6.

Fonte: elaborado pelo autor.

O gestual musical esboçado por essas inserções que caracterizam o quinto mundo-pleno pode ser visualizado na Figura 8, e o processo aqui descrito está disponível em vídeo.¹⁴⁵

Figura 9.8 — Contorno gestual dos filtros de transientes, nos tambores, mais as 'inserções inarmônicas' nos gongos e nos *cowbells*, no mesmo trecho dos exemplos anteriores



ALGUNS OUTROS FIOS

Lembro-me de falar das seções com Aquim, na primeira conversa que tivemos sobre a composição: “digamos que serão cinco, cada uma com um instrumental destacado”. Prevíamos juntos algo

nesse sentido, mas não pode funcionar assim nessa peça. As seções são subtraídas desse mergulho “a-formal”, “inindividual” em si, um fora da forma que, depois, pode fazer-se forma. Não uma forma *a priori* a qual as coisas irão se encaixar, mas sim uma forma-mergulho nessa sonoridade-memória. Um mergulho no tempo.¹⁴⁶

Como um tecido composto de fios diversos, puxados a partir do fonograma, o que está demonstrado com a subtração da voz, dos grãos; depois dos parciais, das durações, filtrando transientes e puxando, para essa malha, pinceladas inarmônicas. Tal qual, portanto, esse tecido multifacetado, a costura de *Oxóssi* é feita também de algumas outras linhas que se emaranham a esse lugar-criação por outras vias um tanto mais diretas.

Em primeiro lugar, é preciso salientar que o grande coro, ou até mesmo o grande coro com filtro de parciais, além de gerar material musical para a composição da linha da percussão múltipla, estão também presentes na faixa eletroacústica da peça.

Dito isso, temos, como um primeiro fio puxado diretamente do fonograma para a malha da composição, as pequenas células melódicas, fragmentos da voz isolada do fonograma, que são inseridos na faixa eletroacústica, como pequenas citações da gravação original que fundamenta toda a composição.

Um segundo fio, puxado de lá, é o da melodia da cantiga de *Oxóssi* transcrita e arranjada para vibrafone. Isso acontece em dois momentos ao longo de toda a peça: do compasso 96 ao 104 e do compasso 132 ao 135. Neste último, de maneira menos direta (Figura 9.9).

Figura 9.9 — Dois trechos de *Oxóssi* em que a cantiga do fonograma tem sua melodia transcrita e arranjada para vibrafone solo. Trecho de cima: cc. 96-104; trecho de baixo: cc. 132-135

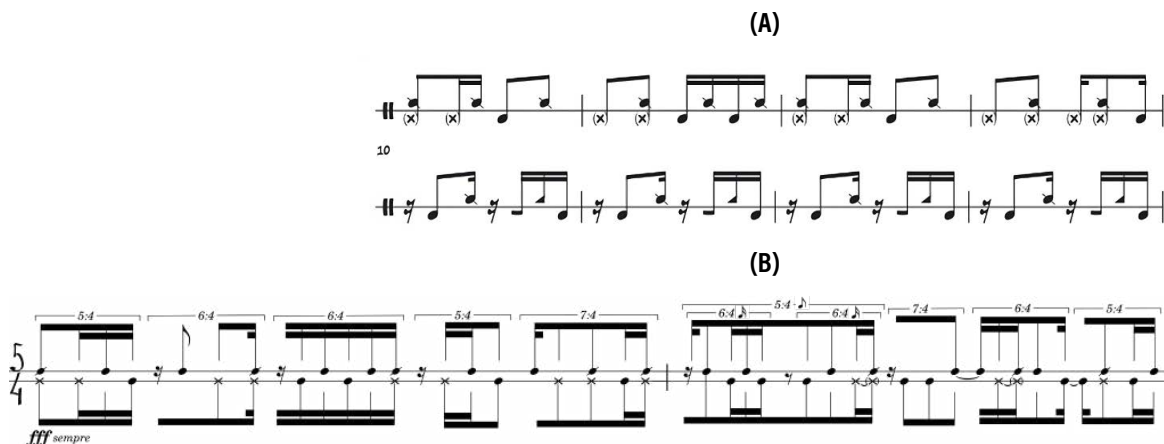
96 *poco rubato*
p *pp* *mp* *pp*

132 *rubato*
sfzpp *f* *p molto* *f molto* *p* *mp*

Fonte: elaborado pelo autor.

Por fim, ainda um último fio é puxado do universo musical em torno do citado fonograma para compor *Oxóssi*: a linha rítmica do *hun*, tal qual apresentada em vídeo por Iuri Passos e transcrita por Palmeira (2021, p. 16). Na composição, esse solo de *hun* é reescrito com flutuações em quatro (que é equivalente à da versão transcrita por Palmeira), cinco, seis e sete subdivisões de cada batida; quíaltas que, na prática, equivalem a micro-oscilações métricas e de andamento, uma vez que as proporções da versão original são mantidas em todas as fórmulas de subdivisão empregadas.

Figura 9.10 — (A) Parte da transcrição da linha de *hun* em performance de Iuri Passos, feita por Palmeira (2021); (B) Mesmo trecho reescrito com as flutuações micrométricas em quiálteras de cinco, seis e sete. Há, ainda, na versão reescrita, a aparição de quiálteras aninhadas (6:4 dentro de 5:4), o que é uma versão alternativa à flutuação micrométrica de sete subdivisões



Fonte: Palmeira (2021).

A comparação entre a versão original e a reescrita pode ser conferida na Figura 9.10, e o processo descrito está disponível em vídeo.¹⁴⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição musical por subtração é um fenômeno de linhas. Fios e traços que são, aqui e ali, puxados das malhas complexas a que se encontram emaranhados, para compor outros emaranhamentos, de outras naturezas. No caso da peça *Oxóssi*, são as linhas do fonograma histórico, aquelas do fluxo magnético que alterou a disposição dos componentes da fita que estava no gravador de Lorenzo Turner.

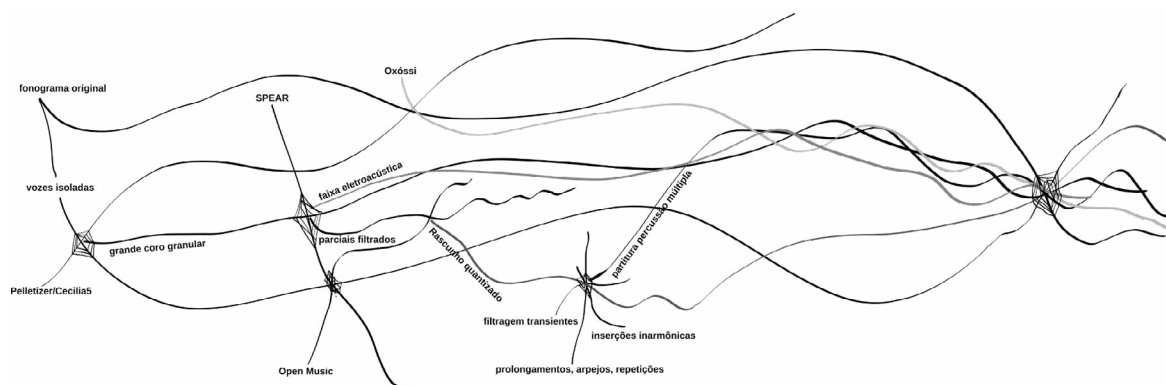
Além disso, incluem-se as linhas melódicas da canção que lá está registrada, bem como as linhas intensivas da história daquele lugar (o Terreiro do Gantois); da língua que, ela própria, também traçou linhas de travessia desde a África até a Bahia, lugar que carrega, também ali naquele pedaço de fita, traços de sua cultura e história. Traços que, por sua vez, inter cruzam-se com a minha própria história. Nasci, vivi, estudei e me formei compositor na Bahia. As visitas às festas de Candomblé, durante e após a faculdade, numa dessas feitas, no Terreiro de Pai Genivaldo, em Lauro de Freitas, quando encontrei Letieres, à memória de quem a peça é dedicada, que passou a noite então contando tantas visões de música.

Além disso, há também as linhas dos softwares utilizados durante a composição, as linhas de procedimentos criativos específicos, mencionados neste texto, as linhas dos textos de Goldman e Palmeira, a linha de *hun* do agueré tocada por Iuri Passos, os fios retirados das vozes isoladas do fonograma que traçam o grande coro granular e as linhas da análise de parciais do grande coro. E mais: linhas imaginadas, fios de ideias, forças e sensações, que também são linhas.

Onde essas linhas todas se encontram, convivem, comunicam-se, atraem-se, repelem-se... ali está o lugar-criação de *Oxóssi*, essa zona de emaranhamento de fios e fiapos de criação que vêm de múltiplos outros lugares e seguem dali para continuar a viver alhures. O lugar-criação é o lugar onde os processos composicional e criativo se desenrolam, assim como é onde as performances das obras acontecem, pois essas mesmas linhas também se encontram, novamente e mais uma vez, lá naquele enodamento todo particular que agora igualmente inclui outros fluxos e fios. Partitura e rascunho têm, sob a perspectiva horizontalizada do lugar-criação, o mesmo *status*: são nós, territórios mais ou menos estáveis, do processo. A análise também habita esse lugar-criação; tanto a análise como dimensão crítica e avaliativa do compor, a criticidade de Lima (2012), quanto o esforço de criação analítica que resulta em textos como este.

A renderização diagramática desse lugar-criação é sempre parcial, frente a sua altíssima complexidade e a seu caráter sempre movente. No entanto, tem valor analítico.

Figura 9.11 — Lugar-criação de *Oxóssi*, com algumas de suas linhas e nós



Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, a renderização na Figura 9.11 demonstra, com a linguagem das linhas, todo processo analisado neste texto: o fonograma original, de onde as vozes são isoladas para compor depois, com a subtração de fios-grãos do Pelletizer/Cecilia 5, o grande coro granular. Ambos seguem até bem depois, quando se juntam à última assembleia de fios da imagem, formando um grande nó, à direita. pois tanto o fonograma original quanto o grande coro compõem esse território da obra. As linhas dos parciais do grande coro, analisados e filtrados pelo SPEAR, quantificados e codificados pelo Open Music, se emaranham, depois, em procedimentos bem pontuais de transformação, adensamento, ampliação e deformação. Esse emaranhado é o nó a partir do qual são disparadas as linhas da partitura para percussão múltipla. Linhas que, por sua vez, se emaranham às linhas da faixa eletroacústica, grande coro granular, às linhas de Oxóssi, suas cores, suas enunciações; a caça, o silêncio, a comunidade, a fartura, sua dança. Tudo isso (e muito mais) entra em convergência para compor aquela zona de territorialização a que chamamos,

por força do hábito, “obra”. Um nó talvez mais forte do que aqueles outros nós que podemos ali identificar na imagem, aquele já acima mencionado, o último à direita da imagem.

O nó-território da obra é, sem dúvida, um ponto especial do lugar-criação de uma composição musical, mas é preciso esclarecer que ele não é o ponto de chegada ou o fim desse campo de linhas movediças. Esse nó-obra é desterritorializado na análise; suas linhas são ali postas novamente em movimento, se é que um dia ele havia cessado. Novas linhas são disparadas a partir da obra para compor esses novos territórios, o da análise e o da performance, que outra vez mais se desfazem, se desterritorializam para compor, por exemplo, um nó-escuta. Este, por sua vez, se desfaz então na memória, e assim por diante. Cada novo processo de des-re-territorialização desses pode, além de disparar novos fios, reconvocar linhas que, tendo participado do processo composicional da peça, pareciam então adormecidas.

Portanto, antes de lançar explicações, interpretações, representações e modelos teóricos, a análise composicional (Rios Filho, 2020; 2022) de *Oxóssi* tem esse propósito de pôr as linhas desse lugar-criação em movimento, chacoalhar um pouco esse campo de fluxos criativos que, por força do hábito, podem ser esquecidos, ignorados. Ou podem simplesmente ganhar outras caras que não são suas, quando o empreendimento analítico tem, como preocupação ontológica, o ser da obra (faculdade musicológica) e não seus devires (faculdade composicional).

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971.

CARDOSO, Angelo. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese de doutorado — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9112>. Acesso em: 22 out. 2023.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Two regimes of madness*. New York: Semiotext (e), 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, Tradução: Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Tradução: Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução: Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995d.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução: Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995e.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *What Is Philosophy?* Estados Unidos: Columbia University Press, 1996.

DIANTEILL, Erwan. Deterritorialization and reterritorialization of the orisha religion in Africa and the New World (Nigeria, Cuba and the United States). *International Journal of Urban and Regional Research*, Estados Unidos, v. 26, n. 1, p. 121-137, 2002.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades*. São Paulo: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. *Encontro Nacional De Composição Musical De Londrina — Encom*, Londrina, 2014.

GOLDMAN, Marcio. An Afro-Brazilian theory of the creative process: an essay in anthropological symmetrization. *Social Analysis*, Estados Unidos, v. 53, n. 2, p. 108-129, 2009a.

GOLDMAN, Marcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Social Analysis*, Estados Unidos, v. 54, p. 105-137, 2009b.

INGOLD, Tim. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. [S.l.]: Taylor & Francis, 2011.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, p. 25-44, 2012.

LEITE, Letieres. *Floresta Azul*. Intérprete: Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. Faixa 4.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor I*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LOVELESS, Natalie. Towards a manifesto on research-creation. *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, Canadá, v. 40, n. 1, p. 52-54, 2015.

MEMÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS. Intérprete: Mãe Menininha do Gantois. Salvador: Itaú Cultural, 2020. Faixa 5. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=H0wJMtPHEV0>. Acesso em: 17 abr. 2023.

PALMEIRA, Rafael. Particularidades e universalidades do candomblé: a "unidade sem uniformidade" aplicada à música ketu. *OPUS*, v. 27, n. 2, p. 21, 2021.

PASSOS, Iuri. *O Alagbê: entre o terreiro e o mundo*. 2017. Dissertação de Mestrado — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RIOS FILHO, Paulo. *Um compor-emaranhado*: composição, teoria e análise ao longo de linhas. Tese de doutorado — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26344>. Acesso em: 22 out. 2023.

RIOS FILHO, Paulo. Répéter: uma análise composicional. *Orfeu*, v. 5, n. 1, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2525530405012020009>. Acesso em: 22 out. 2023.

RIOS FILHO, Paulo. *Oxóssi*. Intérprete: Aquim Sacramento. Salvador, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OPo0EhI2XLg>. Acesso em: 22 out. 2023.

RIOS FILHO, Paulo; LAMONACA, Clara; RUCHIGA, Ana Laura; RONSINI, Martim. Composição, corpo, agenciamento e plano de experimentação musical. In: MIRANDA, Alina; MIRANDA, Wandelson; RODRIGUES, Ubiratane (org.). *Filosofia e cultura: territórios e fronteiras do contemporâneo*. São Luís: EDUFMA, 2022. p. 147-182.

10

Rafael Gonçalves

ESTUDO NARRATIVO SOBRE *BLUE IN GREEN*:

**EXPERIMENTAÇÃO DE ROTEIROS
DE IMPROVISACÃO PARA GUITARRA SOLO**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11208.10

INTRODUÇÃO

Este estudo narrativo sobre *Blue in green* representa um recorte da minha pesquisa desenvolvida ao longo do doutorado em música, que resultou na publicação da tese (Gonçalves, 2022).¹⁴⁸ Os objetivos gerais da pesquisa realizada para a tese foram a compreensão dos temas *storytelling* e narratividade, sua aplicação para análise musical de obras selecionadas, principalmente dos guitarristas Jonathan Kreisberg e Julian Lage. Além disso, outros objetivos incluíram a criação de estudos, arranjos utilizando os conceitos estudados e o desenvolvimento de minhas habilidades de performance e improvisação na guitarra e violão por meio de uma pesquisa artística.

No decorrer da pesquisa, constatei que os conceitos de narratividade são elaborados e revisados nas publicações acadêmicas, principalmente para análise musical de obras, e do *storytelling* para análise e compreensão das concepções artísticas de músicos experientes¹⁴⁹ (Gonçalves, 2018b). A maioria das obras são examinadas com base em suas partituras, e algumas publicações estudam também os fonogramas. Em minha tese, realizei análise de partituras, fonogramas e vídeos, principalmente dos artistas mencionados (Kreisberg e Lage), e da minha própria produção artística.

Dentro da pesquisa, utilizei os conceitos estudados desses dois campos também sob uma nova perspectiva, aplicando-os para criação de estudos, arranjos e improvisação em tempo

148 A tese foi intitulada *Storytelling e narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg*, e se encontra nas referências deste texto.

149 Alguns dos trabalhos estudados na elaboração da tese, que acabaram se tornando referências para os conceitos utilizados neste texto, são os de Sven Bjerstedt (2014), Klaus Frierler *et al.* (2015) e Paul Berliner (1994), dentre outros.

real para violão e guitarra, não apenas para análise de material já produzido e publicado por outros artistas. Dessa forma, o estudo narrativo sobre *Blue in green* foi uma experiência de utilização dos conceitos de *storytelling* e da teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) para elaboração de um roteiro de performance dessa peça na guitarra elétrica em formato solo, sem acompanhamento de outros músicos, conforme explicado em mais detalhes a seguir. Ao mesmo tempo, na época de elaboração deste trabalho, eu vinha estudando a obra dos guitarristas citados, tanto do ponto de vista analítico quanto suas transcrições na guitarra elétrica. Assim, as formas de tocar desses músicos influenciaram minha maneira de pensar e criar musicalmente, como se percebe ao longo deste texto.

Portanto, as questões centrais abordadas nessa investigação são se seria possível e como seria possível aplicar os conceitos estudados para a criação de um roteiro de improvisação para a peça *Blue in green*. Além disso, outro objetivo foi o de desenvolver habilidades de improvisação e performance nessa peça por meio de um estudo musical organizado. Realizei esta análise mediante uma metodologia de pesquisa artística, utilizando tarefas autoetnográficas de auto-observação direta e observação direta e indireta, como exposto por Rubén Lopez-Cano e Úrsula San Cristóbal (2014). Mais detalhes sobre isso podem ser encontrados na minha tese e em outra publicação (Gonçalves, 2022; 2021). Foram feitos diferentes tipos de registros da prática artística: textuais, em partituras e em registros audiovisuais, seguidos por análises concomitantes e posteriores, como comentado ao longo do texto.

O ESTUDO NARRATIVO SOBRE *BLUE IN GREEN*

O estudo narrativo sobre a peça *Blue in green*, de Miles Davis, um *standard* do repertório de *jazz*, foi elaborado no final do ano de 2020, época na qual fiz algumas gravações e registros de prática artística do artista. Este estudo foi uma experiência de aplicação dos conceitos *markedness* e *transvaluation*, presentes na teoria da narrativa musical de Byron Almén (2008), em conjunto com a minha análise de como os vejo nas performances de Julian Lage em *Autumn Leaves*, conforme apresentado em minha tese (Gonçalves, 2022). Ao mesmo tempo, elementos de vocabulário melódico e harmônico transcritos dos guitarristas Lage e Kreisberg foram usados como subsídios para criação musical e improvisação, incluindo modelos de arpejos, tríades abertas e escala *bebop*. No *link* abaixo, na nota de rodapé,¹⁵⁰ é possível acessar um vídeo que apresenta uma das experiências de performance e prática da música *Blue in green* à época.

A meu ver, uma característica importante para que tenhamos uma percepção de narrativa musical é a ocorrência de mudanças nos elementos musicais no decorrer de uma peça ou performance, o que podemos relacionar com o conceito de transvaloração (*transvaluation*), como exposto por Almén. Dito de outra forma, para que ocorra uma narrativa, temos que perceber um estado musical inicial, chamado de estado de “ordem” na teoria, e uma mudança nesse estado inicial, denominada “transgressão”.

O conjunto de elementos musicais, como textura, dinâmica, número de notas na melodia e registro, em determinado trecho de uma obra, pode ser pensado como algo que caracteriza um estado musical.

150

Exemplo de gravação de prática do estudo narrativo sobre *Blue in Green*, realizada em 19 de dezembro de 2020, seguindo o modelo 2, como comentado ao longo do texto. Disponível em: <https://youtu.be/94wzITcuSZM>. Acesso em: 20 set. 2023.

Se há mudanças no conjunto desses elementos, pode-se caracterizar uma mudança de estado, trazendo a transgressão, desde que o ouvinte a perceba dessa forma, construindo a narrativa por meio de sua escuta. Essa mudança de elementos musicais ao longo de uma peça pode ocorrer de diversas formas, seja gradualmente em cada elemento, seja abruptamente. O conceito *markedness*¹⁵¹ é útil para pensarmos nas características dos elementos musicais analisados em comparação uns com os outros. Um elemento musical seria considerado “marcado” e outro “não marcado” por ter ou não certa característica musical. Da maneira que pensei para aplicar o conceito neste estudo, uma seção musical que possua uma textura em *single lines* seria oposta a uma próxima seção musical em que há o uso de contraponto, sendo uma caracterizada como marcada e a outra não. Da mesma forma, a mudança de um trecho com *single lines* para outro com textura rica, utilizando acordes de cinco sons, também traria uma mudança significativa na narrativa, perceptível para o ouvinte, podendo ser uma textura marcada e outra não. Essas mudanças ao longo de uma peça ou improviso, considerando-se o conjunto de elementos musicais, conduziriam a narrativa musical.

151 Após essa interpretação inicial, comecei a reconhecer que meu uso do conceito de *markedness* talvez não tenha sido estritamente fiel ao sentido que Almén (2008), e principalmente uma de suas fontes, Robert Hatten (1994), o tenha usado. Esse conceito parece ter sido sugerido em sua formulação inicial ao analisar as relações de oposição presentes nas peças musicais, levando em conta o ambiente cultural amplo em que se inserem, como o caso do uso da terça de picardia no período clássico, exemplo recorrentemente citado. Entretanto, Almén faz segmentações nas peças examinadas em sua teoria, considerando a intertextualidade e contexto da obra, mas muitas vezes analisa apenas os aspectos musicais e suas diferenças. Outros autores revisados na minha tese citados, também empregam processos similares, adaptando conceitos das teorias de narrativa, como o “ecletismo metodológico” presente na área. Dessa forma, tomei a liberdade de usar o conceito de *markedness* adaptado livremente nas análises de Lage e na composição desse roteiro de performance para *Blue in green*, tendo em vista que a própria percepção da diferença entre elementos musicais, ainda que sem considerar seu contexto cultural de possível significação podem conduzir a narrativa musical, como a eventual presença de tópicos ou citações de melodias.

Nas análises realizadas na tese (Gonçalves, 2022), argumentei que Julian Lage produz contrastes marcantes, que são articulados a cada *chorus* de suas performances de *Autumn Leaves*, perceptíveis de forma clara na performance D.¹⁵² Assim, da maneira como interpretei, haveria uma certa relação de oposição interna (*markedness*) no decorrer das suas performances. A partir dessa perspectiva, levantei a hipótese de que uma boa estratégia de produção de narrativa seria estabelecer um roteiro de performance, incorporando algumas ideias de contraste entre elementos musicais a cada *chorus*, assim como faz Lage na performance D.

A música *Blue in green* foi gravada em 1959 para o conhecido álbum de Miles Davis *Kind of blue*. O tema tem andamento lento, e a gravação citada possui elementos de arranjos e interpretação interessantes, como a alteração do ritmo harmônico no decorrer da performance, os processos de interação entre os músicos e a maneira rica e peculiar com que cada músico toca. A melodia e cifra simplificadas da peça, de acordo com o livro *Real Book of Jazz (The Real Book — volume I: C Edition, 2004)*, pode vista na Figura 10.2.

Incorporei essa música nos meus estudos diários, por ser um bom exemplo de música que utiliza diferentes categorias de acordes, progressões harmônicas e escalas comuns em música popular, sendo uma peça adequada para estudo de improvisação musical. Podemos ver que há acordes como o A7(#9) e E7(#5/#9), que sugerem o uso de escalas alteradas, e o F7(b9), que sugere o uso de escala dominante diminuta, pois possui a décima terceira (13) na melodia. Outros modos ou escalas implícitos ou possíveis pela harmonia são o lídio, no acorde Bbmaj7#11; o dórico, no acorde Gm7, com a melodia na nota mi, sexta do acorde; e o eólio, uma das possibilidades para o acorde Dm7.

152

Esta performance de Julian Lage registrada no CD *Gladwell* (Lage, 2011), denominada performance D nas análises da tese, pode ser acessada no YouTube e YouTube Music no link a seguir: https://youtu.be/warQF_GHoAs.

Muitas vezes, ao longo da pesquisa, eu praticava essa música com uma base sobre uma faixa de áudio no estilo *backing track* para exercitar os elementos de vocabulário musical que eu estava estudando. Em algumas ocasiões durante a prática, eu tocava sistematicamente uma ideia de vocabulário musical aplicada a todos os acordes; por exemplo, adaptando a escala *bebop* para cada acorde da progressão harmônica e executando as escalas em duas oitavas, de maneira a explorar o registro do instrumento. Outro elemento praticado foram as tríades abertas sobre a progressão da peça.

Desta forma, esses estudos foram um modo concreto para o desenvolvimento no eixo prático da pesquisa em relação às habilidades de *storytelling*, estratégias de performance, processos cognitivos para performance e improvisação, os quais foram explorados na minha tese e em trabalhos anteriores (Gonçalves, 2022; 2018a). Em linhas gerais, essas habilidades dizem respeito a (1) adotar uma concepção de improvisação como algo espontâneo e não totalmente pré-programado (distinção que poderia se fazer entre “solo” ou “improviso”), que utilizei para este estudo narrativo; e (2) desenvolver, no decorrer do processo de estudo, habilidades técnicas para realizar essa produção musical com espontaneidade, incluindo o “olhar para frente” (pensar no que seria tocado) e o “olhar para trás” (monitoramento da evolução do improviso), por meio de estratégias de geração de material musical, como exposto por Martin Norgaard (2011) e revisado em meus trabalhos citados.

Figura 10.1 — Partitura em forma de cifra e melodia da música *Blue in Green*, de acordo com o livro *Real Book of Jazz*

Blue in Green

(ballad)

Miles Davis

The musical score for "Blue in Green" is presented in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff contains the following chords: Gm7, A7(#9), Dm7, D♭7(b5), Cm7, and F7(b9). The second staff contains B♭maj7(#11), A7(#9), and Dm7. The third staff contains E7(#9), Am7, and Dm7. The fourth staff contains Dm7, Gm7, A7(#9), and Dm7. The score includes a key signature of one flat (B♭) and a common time signature of 4/4. The melody is written in a single line of music, with notes and rests corresponding to the chords. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

After solos, D.C. al

Fonte: *The Real Book of Jazz* (2004).

Ao longo da pesquisa, escutei diferentes performances de *Blue in green* tocados na guitarra. Uma versão para guitarra solo que considero interessante é a de Stephen Anderson, do seu álbum *Remembering the rain: the music of Bill Evans*.¹⁵³ Nessa gravação Anderson explora diversas técnicas e sonoridades da guitarra, como uso de harmônicos naturais e artificiais, texturas densas, regiões homofônicas e polifônicas, fraseados escalares, dentre outros elementos. Ao escutar esta versão, tive a impressão que, apesar de o músico usar elementos típicos de *jazz* improvisado, a performance possui um caráter forte de um arranjo estabelecido, com a textura e as frases a serem tocadas pensadas de antemão, como uma

153

A música foi acessada ao longo dos anos 2020 e 2021 e pode ser escutada no *website* YouTube Music pelo *link*: https://music.youtube.com/watch?v=aYBeO1_jmBI&feature=share.

narrativa planejada. A meu ver, acredito que o conceito presente na performance de Anderson, de processo de variação sobre o tema, é similar ao material que elaborei sobre *My favorite things*, comentada no item 4.3.2 da tese (Gonçalves, 2022): uma narrativa com caráter improvisatório, mas planejada.

No estudo sobre *Blue in green*, assumi uma proposta diferente de performance, estabelecendo algumas diretrizes sobre o que eu iria tocar, quais elementos iria utilizar (escalas, textura, dinâmicas), o tamanho da performance e a produção de um de arco narrativo típico. Quanto ao modelo desse arco, pode-se pensar em uma performance em que se começa com baixa intensidade musical, aumenta-se a intensidade (clímax) e volta-se à baixa intensidade¹⁵⁴. Dessa forma, busquei elaborar uma prática de performance que tem o conceito de um discurso improvisado, mas que previamente considera alguns detalhes da trajetória narrativa. A meu ver, esse tipo de conceito se assemelha à maneira com a qual o músico Julian Lage interpreta algumas de suas peças, como demonstrei nas análises de *Autumn leaves*.

No fim de 2020, gravei várias versões improvisadas de performances de guitarra solo tocando sobre a harmonia de *Blue in green*, porém, muitas vezes, não ficava satisfeito com o resultado. Avaliando os materiais gravados, percebi que eu ainda não estava com a técnica bem desenvolvida para executar os fraseados. As respirações e os andamentos não estavam de acordo com o meu gosto, e eu não conseguia produzir os contrastes desejados na narrativa musical, como os fraseados rápidos em oposição aos lentos. Assim, registrei em formato audiovisual algumas dessas reflexões, fazendo rascunhos e experimentações musicais, que estão disponíveis no link na nota de rodapé.¹⁵⁵

154 Uma explicação mais detalhada do conceito de arco narrativo em improvisação musical, e do arco narrativo típico pode ser vista em meus outros trabalhos (Gonçalves, 2022; 2018).

155 Link para registros audiovisuais, partituras e rascunhos dos modelos 1 e 2 do estudo narrativo sobre *Blue in Green*: https://drive.google.com/drive/folders/1WILUpXRgHpbpv2z3Y-wNEzLe9wyWRAZ?usp=share_link.

Primeiramente, fiz algumas experimentações improvisando livremente e acompanhando a forma da música. Refleti sobre os parâmetros musicais que eu poderia empregar para criar variações musicais dentro do meu vocabulário musical e das habilidades de performance. Depois, iniciei a elaboração de alguns rascunhos do roteiro musical. Experimentei, em um primeiro momento, o que chamei de "modelo 1": começar a performance com acordes homofônicos seguindo a forma e com tempo *rubato*, explorando a mudança para *a tempo* entre o primeiro *chorus* e o segundo. A partir daí, sucederiam outros *chorus* com mais diferenciações, empregando *single lines*, contraponto a duas vozes, tríades abertas, escalas e citação ao tema. As primeiras experimentações do modelo 1 ocorreram por cerca de dez dias, em torno de 10 a 19 de dezembro de 2020. Nesses dias, além de performances que não gravadas, registrei cerca de cinco vídeos de práticas de performance, seguindo o modelo 1, que podem ser acessados pelo link disponibilizado na nota de rodapé.

À época, um esboço de roteiro do modelo 1 foi registrado em um documento no *software* editor de textos *Microsoft Word* no computador, da forma como mostrado na Figura 10.3. O *script* narrativo, modelo 1, conforme escrito abaixo, contém algumas expressões abreviadas e uma formatação não definitiva e formal, de acordo com o padrão da norma culta. As anotações de estudo das tarefas auto-etnográficas foram feitas de forma ágil, com caráter de rascunho, e muitas vezes permaneciam dessa forma como registros para análise. Esse modo de registro fez parte do processo de estudos, por isso considero importante mostrar neste texto como isso foi realizado. Ao praticar as performances, eu me guiava por essas anotações para tocar de maneira improvisada:

Figura 10.3 — Roteiro do modelo 1 do estudo narrativo sobre *Blue in Green*; esboço para prática de improvisação

Prática de script narrativo em *Blue in green*, modelo 1 (2020 12 10 e 12)

-ver minha experimentação de *Blue in green* em 2020 12 10, em que eu exploro ordem e transgressão com 4 elementos, começo da prática

-estudo mais estruturado

4 *chorus*; demarcação de elementos a cada *chorus*

1 *chorus* -

priorizar acordes e *ad lib*

(fazendo picos de intensidade nos acordes de tensão)

2 *chorus* -

Fraseado single lines (notas longas nos acordes), a tempo

3 *chorus* -

Single lines com contrapontos

Tríades abertas?

4 *chorus* -

Clímax, escala Bebop, arpejos

5 *chorus*

Citação ao tema ao final?

Combinação de elementos, pensando em oposição (markedness):

Acordes - *single lines*

Ad lib - a tempo

Polifonia - monofonia

Fonte: elaborado pelo autor.

Ao avaliar os vídeos gravados e as reflexões feitas no período de 10 a 19 de dezembro de 2020, não gostei muito do resultado do roteiro do modelo 1. Um dos aspectos que me desagradou foi ter considerado que a mudança de uma textura densa, no primeiro *chorus*, para o fraseado com *single lines*, no segundo, não estava conduzindo bem a narrativa musical, talvez por estar diminuindo a intensidade musical mais do que me agradava. Além da sensação pessoal que tive ao ouvir essas gravações, relacionei que uma possível explicação para a narrativa não estar produzindo um bom efeito foi porque a diminuição de intensidade vai contra o modelo de arco narrativo típico, em que se começa com baixa intensidade e, depois, espera-se o aumento de intensidade, conduzindo a um clímax. Isso, a meu ver, não estava ocorrendo ao seguir o modelo 1.

Assim, elaborei um segundo roteiro, chamado “modelo 2”, com elementos mais estabelecidos, e com quatro *chorus* (*chorus* 1-4), cada um explorando alguns elementos, como anotado na partitura disponível no final deste texto, e replicados aqui em um trecho na Figura 4: *chorus* 1, fraseado com *single lines*, com ritmo sugerido; *chorus* 2, textura a duas vozes, explorando contrapontos; *chorus* 3, uso de tríades abertas e fraseado com maior quantidade de notas; e *chorus* 4, exposição do tema de *Blue in green* com textura densa, com acordes de quatro ou cinco vozes.

Figura 10.4 — Trecho roteiro do modelo 2 do *Estudo narrativo sobre Blue in green*; esboço para prática de improvisação

1 chorus 1 - single lines, a tempo



continua ...

chorus 2 - duas linhas, contraponto



11 Gm6 A7 Dm7 Cm7 F7 Bbmaj7(#11)

Fonte: elaborado pelo autor.

Usei esse roteiro de performance na tentativa de estabelecer uma diretriz para a narrativa, incorporando alguns “pontos de apoio” para a performance. Ponto de apoio é um conceito que elaborei ao longo de minhas pesquisas:

Um ponto de apoio, no sentido que tenho usado o termo, estaria relacionado com a recorrência de elementos musicais em uma ou mais performances, e que parece desempenhar alguma função específica no discurso musical, seja demarcando seções, frases musicais, cadências. Sob o ponto de vista do intérprete que improvisa (e isso é uma opinião pessoal, que percebi ao longo dos estudos de improvisação relatados nas tarefas autoetnográficas), o ponto de apoio pode ser uma espécie de guia, uma direção de performance em meio a um território que se delimita para o horizonte da improvisação.

Um ponto de apoio poderia ser representado, por exemplo, por um motivo, uma frase, um contorno de frase, um acorde, ou o conjunto de elementos musicais que desempenham função específica em um arranjo, como uma construção dinâmica de crescendo ou decrescendo em determinado ponto da performance. Ou seja, poderíamos argumentar que um ponto de apoio poderia ser considerado como tal se ele ocorre em performances diferentes em um mesmo lugar relativo das performances de uma mesma música pelo mesmo intérprete – um tipo de fraseado que ocorre ao final de um improviso, por exemplo. Também poderia ser considerado um ponto de apoio um elemento recorrente em uma única performance, e este elemento desempenharia função de coerência. (Gonçalves, 2022, p. 102-103)

Toda vez que eu praticava o estudo, procurava tocar de alguma forma ligeiramente diferente. Para a proposta do estudo, foi mais importante seguir o modelo do roteiro do que estabelecer especificamente o que iria executar. Assim, a cada ensaio, o principal foi tentar deixar claro os contrastes de elementos musicais que, de acordo com os conceitos adotados (*markedness*, *transvaluation*), conduziram a narrativa musical. Desta forma, a cada *chorus* podemos perceber a

introdução de um elemento diferente ou variação dele. A ideia conceitual por trás do roteiro é que a variação desses elementos, de acordo com o modelo 2, são capazes de produzir uma narrativa musical, se executados com uma boa performance.

Ao tocar o modelo 2 diversas vezes, algumas frases foram se estabelecendo como recorrentes a cada performance e acabaram se tornando pontos de apoio. São exemplos desses pontos de apoio: (1) a segunda voz da linha descendente no compasso 11; (2) as tríades abertas a partir do compasso 21; (3) as frases utilizando a escala *bebop* nos compassos 25 e 29 poderiam ocorrer ou não, e o começo da frase em cada acorde poderia se dar em cada uma das notas do acorde (fundamental, terça, quinta e sétima); e (4) os arpejos com notas seguidas, sem ser o modelo de tríades abertas, também poderiam ocorrer em diferentes acordes, e não apenas naqueles anotados no modelo 2. Apesar de ocorrerem esses pontos de apoio, foi mantido o caráter improvisatório do estudo, já que a cada ensaio, gravação ou performance havia variação e recombinação dos elementos musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática deste estudo, que começou como o estabelecimento de um roteiro de improvisação, acabou virando um pequeno arranjo com elementos recorrentes a cada performance ou ensaio. No início da proposta de elaboração do roteiro, não sabia o que exatamente seria obtido como produto final, o que acabou sendo o modelo 2 do estudo, um roteiro específico. Pelo o que eu vinha refletindo, havia a possibilidade de surgirem pontos de apoio no roteiro. Algo que de fato ocorreu, como mostrado ao longo do texto. Entretanto, não foi possível prever quais seriam esses pontos de apoio e com quais elementos musicais. Acredito que o surgimento dos pontos de apoio

com os elementos musicais tenha porque eu os pratiquei diversas vezes para ter uma boa execução no instrumento. Analisando o processo de estudos, vejo que a manifestação desses pontos de apoio demonstra aspectos observados também nos trabalhos dos artistas Julian Lage e Jonathan Kreisberg. Como discuti na minha tese e em outras publicações (Gonçalves, 2022; 2016), podemos notar que há elementos de vocabulário musical e estratégias narrativas que são usados recorrentemente por esses músicos, em diferentes peças. Ou seja, argumento que ambos possuem vocabulário e estratégias determinadas, o que também procurei desenvolver.

Um tempo após estes estudos de prática sobre o *Blue in green*, no começo de 2021, em 6 de janeiro, escutei novamente o que tinha gravado e percebi que de fato deveria melhorar a execução das performances para chegar em um nível satisfatório. Essa impressão persiste ao assistir os vídeos no momento de preparação deste artigo, no final do ano 2023. Entretanto, é importante ter em mente que a redação dele segue as metodologias adotadas, relacionadas às tarefas autoetnográficas dos processos cíclicos de estudo. Neste sentido, considero coerente analisar e mostrar no processo os materiais provisórios, antes de se chegar a um resultado final, acabado, que seria mais digno de divulgação ampla, com caráter mais artístico. A meu ver, é fundamental mostrar e discutir o processo de elaboração dos materiais, a maneira como foram feitas as escolhas, observações e autocríticas.

Dessa forma, com este trabalho narrativo, foi possível desenvolver algumas estratégias narrativas pessoais com base nos conceitos de *storytelling*, narratividade e arco narrativo, por meio de uma pesquisa artística. Outra realização do estudo foi a aplicação dos conceitos de teoria da narratividade para criação musical, o que também foi demonstrado, com adaptações dos conceitos. Acredito que pode ser proveitoso para intérpretes elaborar esse tipo de roteiro narrativo, principalmente ao executar peças que envolvem alto grau de caráter improvisatório, pois ele serve como uma diretriz para a performance.

Dentro do roteiro, o conceito de ponto de apoio também se mostrou útil, pois provê um momento de previsibilidade em meio à improvisação, garantindo segurança para o intérprete. Ao mesmo tempo, o ponto de apoio possivelmente gera uma expectativa realizada para o ouvinte que já conhece a obra e estratégias narrativas do artista. Além disso, a elaboração dos registros de estudo em diferentes formas e sua autoanálise são aspectos da metodologia que podem ser úteis para outros músicos.

REFERÊNCIAS

ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BJERSTEDT, Sven. *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. 2014. Tese (Doutorado em Música) — Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University, Suécia, 2014.

FRIELER, Klaus *et al.* Telling a Story. On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos. *Empirical Musicology Review*, [s. l.], v. 11, p. 68-82, 2015.

GONÇALVES, Rafael. Análise do vocabulário melódico de dois improvisos do guitarrista Jonathan Kreisberg. *Anais do III Seminário de Pesquisas em Arte, Cultura e Linguagens*, [s. l.], p. 444-455, 2016. Disponível em: <http://www.ufjf.br/seminarioacl/iii-spacl/anais/>. Acesso em: 7 set. 2017.

GONÇALVES, Rafael. Revisão bibliográfica preliminar do conceito de Storytelling como parte de pesquisa em improvisação musical. *Anais do V SIMPOM — Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, [s. l.], n. 5, p. 788-799, 2018a. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7819>. Acesso em: 20 set. 2023.

GONÇALVES, Rafael. Storytelling em música popular improvisada : revisão preliminar do conceito de arco narrativo musical (ou tensão e relaxamento ou densidade e intensidade musical) e sua aplicação em análise de dois improvisos do guitarrista Jonathan Kreisberg. *Anais do I SIM! Primeiro Simpósio Internacional de Violão*, [s. l.], p. 70-80, 2018b. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/76lgar0nx48u4tl/Article_SIM_Narrative_arc.pdf?dl=0. Acesso em: 20 set. 2023.

GONÇALVES, Rafael. *Storytelling e Narratividade*: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg. 2022. Tese (Doutorado em Música) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13485>. Acesso em: 20 set. 2023.

GONÇALVES, Rafael. Uma autoetnografia da apresentação artística de violão solo no PERFORMUS 2020: análise de organização de estudos musicais, fatores tecnológicos de áudio e vídeo, e relação com o tema Storytelling em improvisação musical. In: KORMAN, Clifford; RODRIGUES, Mauro (org.). *Música Criativa*: Performance, Improvisação e Inovação. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2021. p. 111-142. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2021/12/LIVRO-MUSICA-CRIATIVA.pdf>. Acesso em: 20 set. 2023.

HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven*: Markedness, Correlation, and Interpretation. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

LAGE, Julian. *Gladwell*. New York: EmArcy, 2011. 1 CD.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música*. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes et ESMuC, 2014.

NORGAARD, Martin. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. *Journal of Research in Music Education*, Estados Unidos, v. 59, n. 2, p. 109-127, 2011.

THE REAL JAZZ BOOK — VOLUME I. [S. l.]: Hal Leonard, 2004.

APÊNDICE – ESTUDO NARRATIVO SOBRE *BLUE IN GREEN*

Blue in Green

Jazz ballad

Estudo narrativo (modelo 2)

Rafael Gonçalves

$\text{♩} = 55$

1 chorus 1 - single lines, a tempo

8

continua ...

chorus 2 - duas linhas, contraponto

Gm⁶ A⁷ Dm⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷(#11)

11

A⁷ Dm⁷ E⁷ Am⁷ Dm⁷

16

harm. XII

chorus 3 - tríades e escalas

21 Gm⁷ A⁷ Dm⁷ Cm⁷ F⁷

tríades abertas sugeridas

25 B^bmaj⁷(#11) A⁷ Dm⁷

escala bebop sugerida

28 E⁷ Am⁷ Dm⁷

chorus 4 - tema com chord melody

31 Gm⁶ A⁷(⁹) Dm¹¹ Cm¹¹ F¹³(b9)

6

continua ...

11

Ricardo Capra Pauletti

DANÇA DAS SEGUNDAS:

A CINESTESIA NA COMPOSIÇÃO
PARA VIOLÃO

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11208.11

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da minha pesquisa de doutorado (em andamento) em música na linha de processos criativos. O projeto está diretamente conectado à minha prática artística como violonista e compositor no universo do violão brasileiro e do violão de concerto.¹⁵⁶

Dança das segundas é uma composição para violão solo que criei em 2016, possuindo grande relevância na minha trajetória artística. Além disso, seu processo de criação gerou uma série de reflexões que serviram de base para minha tese. A pesquisa investiga a seguinte questão: como a utilização de um instrumento musical ao longo do processo de criação de uma composição pode interferir na obra? Essa pergunta sempre esteve presente intuitivamente na minha prática artística, e durante o processo de criação de *Dança das segundas* ela adquiriu um novo significado.

A criação da peça foi impulsionada pela leitura do artigo *Estrutura da música e movimento humano*¹⁵⁷ de John Baily (1985), que apresenta constatações e reflexões sobre como a interação entre o movimento humano e o corpo físico de um instrumento musical pode gerar padrões sonoros. Ao ler o texto de Baily (1985), tive uma série de *insights* que me ajudaram a compreender melhor o que ocorria no meu processo de criação. As ideias presentes no texto proporcionaram uma nova visão sobre a composição musical, incorporando o uso consciente da relação entre movimento humano e instrumento musical ao processo criativo. *Dança das segundas* foi a primeira peça criada após a leitura do texto e foi nela que pela primeira vez busquei explorar a cinestesia como uma espécie de ferramenta composicional.

156 Meu trabalho artístico está disponível em: <https://www.ricardopauletti.com.br/>. Acesso em: 04 out. 2023.

157 *Music Structure and Human Movement* (tradução do autor).

"Cinestesia" é uma palavra de origem grega, e sua etimologia nos remete aos termos *kinésis* (movimento) e *áisthesis* (sensação), sendo entendida como a sensação ou percepção do movimento. No Dicionário Michaelis de Português, o vocábulo é definido como a "percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios." (Michaelis, 2016, p. 189). Isso quer dizer que a cinestesia está conectada à percepção sobre os movimentos necessários para gerar som em um instrumento musical.

O objetivo deste artigo é descrever o processo de criação de *Dança das segundas* e mostrar como a cinestesia atuou neste processo. Inicialmente, são apresentados os principais conceitos do artigo de John Baily (1985) sobre como a cinestesia pode operar na construção de estruturas musicais. Na sequência, faz-se uma descrição do processo criativo de *Dança das segundas* e sua conexão com os conceitos presentes no texto de Baily (1985). Então, analisa-se como a cinestesia pode ser utilizada como ferramenta na composição para violão e onde ela está situada na complexa rede de relações que envolve o processo criativo (Salles, 1998). Já sob a perspectiva da pesquisa artística, de Borgdorff (2012) e Lopez-Cano (2015), são feitas considerações sobre a dificuldade em representar textualmente o conhecimento ligado às questões cinestésico-motoras. Ao final, expõem-se algumas reflexões sobre a busca por meios que auxiliem na representação desse conhecimento.

CINESTESIA E ESTRUTURA MUSICAL

O etnomusicólogo John Baily refletiu profundamente sobre a conexão entre movimento humano e estrutura musical. Nos anos 1970, ele foi ao Afeganistão aprender a tocar dois instrumentos tradicionais persas, o *dutâr* e o *rubâb*, tipos diferentes de alaúde. O estudo comparativo entre *dutâr* e *rubâb* levou Baily a um estudo aprofundado

sobre a cinestesia e sua relação com a morfologia do instrumento na produção de padrões sonoros. Ele fez análises a partir da interação de três fatores: “a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música produzida”¹⁵⁸ (Baily, 1985, p. 243).

Segundo o etnomusicólogo Eliot Bates (2012, p. 369), “para Baily, a relação entre cinestesia e morfologia influencia diretamente a natureza do gênero musical”, em que o instrumento e suas particularidades físicas contribuem na formatação da música nele produzida. Baily (1985, p. 256) sugere que, de certa forma, o formato do instrumento “coage” a performance musical, no qual o fenômeno acústico que estruturará a música é produzido por padrões de movimento humano que interagem com o *layout* espacial do instrumento.

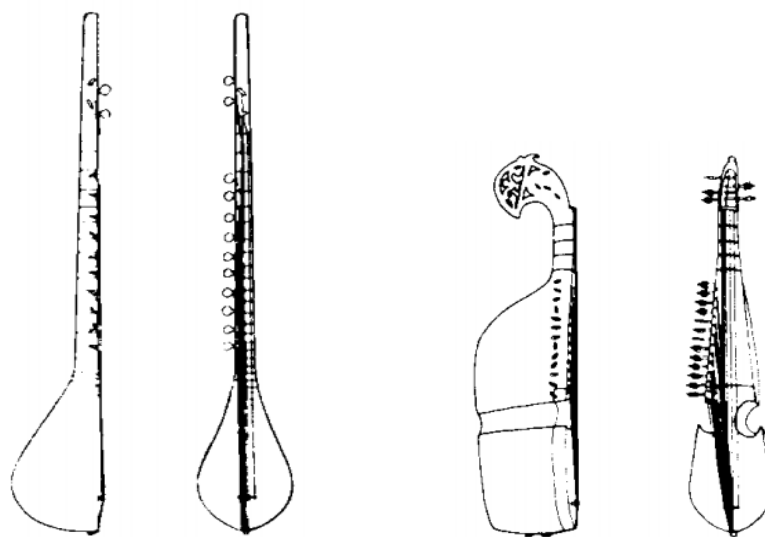
O etnomusicólogo coloca que o movimento humano representa o processo por meio do qual os padrões musicais são produzidos, sendo a música o produto sonoro da ação e “[...] a atividade do fazer musical envolve padrões de movimentos relacionados à superfície ativa de um instrumento musical [...]”¹⁵⁹ (Baily, 1985, p. 237).

No estudo do *dutâr* e do *rubâb* (Figura 11.1), Baily percebeu que, embora os dois instrumentos estivessem inseridos na mesma cultura e tocassem o mesmo tipo de música, as estruturas musicais criadas em cada instrumento eram muito distintas.

158 *The morphology of the instrument, the movement patterns used in playing it and the structural characteristics of the music produced* (tradução do autor).

159 *...the activity of music making involves patterned movement in relationship to the active surface of a musical instrument...* (tradução do autor).

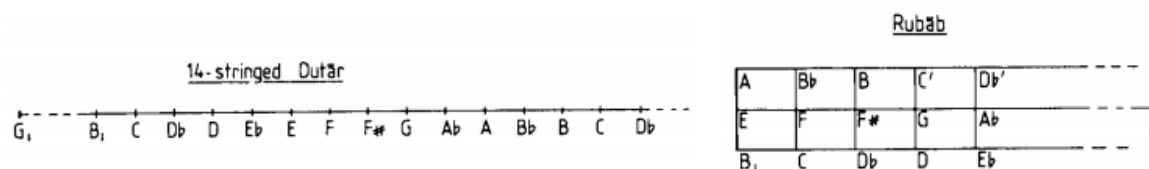
Figura 11.1 — *Dutar* (esquerda) e *rubâb* (direita)



Fonte: Baily (1985, p. 244).

O autor fala sobre a superfície ativa dos instrumentos: o *dutâr* e o *rubâb* têm morfologias muito distintas nesse quesito (Figura 11.2). No *dutâr* de 14 cordas, apenas uma delas é utilizada para a construção melódica, tendo um braço longo com dezesseis casas e a melodia é construída a partir do deslocamento horizontal da mão esquerda, o que Baily denomina “matriz linear” (Baily, 1985, p. 244). Já no *rubâb*, as cordas utilizadas para a construção melódica são três, porém o instrumento tem um braço mais curto com apenas quatro casas, e as melodias são construídas a partir do deslocamento vertical da mão esquerda alternando as cordas, denominado pelo autor de “matriz em camadas” (Baily, 1985, p. 244).

Figura 11.2 — Matriz linear do *dutâr* (esquerda) e matriz em camadas do *rubâb* (direita)



Fonte: Baily (1985, p. 245).

Baily percebeu diferenças nas estruturas musicais criadas nos dois instrumentos e ao transportá-las de um para o outro, muitos problemas apareceram. A matriz em camadas do *rubâb* favorecia um padrão escalar da melodia, e quando esse padrão era levado ao *dutâr*, sua matriz linear encontrava dificuldades de execução. Isso ocorria porque exigia um traslado do movimento da mão esquerda para subir ou descer a escala, algo que não acontecia no *rubâb*, pois esse tipo de desenho melódico bastava mudar de corda, mantendo a posição da mão esquerda no mesmo lugar do braço.

A partir da análise dos movimentos necessários para produzir som nos diferentes instrumentos, Baily percebeu a relação direta da cinestesia com as estruturas musicais produzidas, mostrando o quanto as particularidades morfológicas de um instrumento podem interferir na criação das estruturas musicais por meio dos padrões de movimento humano usados para gerar o fenômeno acústico. A técnica aplicada para tocar o instrumento irá gerar uma série de padrões de movimento que se convertem em padrões sonoros e acabam colaborando para formatar a expressão musical em que o instrumento está inserido.

Aplicar as ideias de Baily em outras realidades musicais, como no universo da música de concerto ocidental, não é algo linear e direto. A maneira como a música está permeada em cada contexto sociocultural é única, cada qual com suas nuances, suas redes de relações, seus valores, suas crenças e seus campos de circulação.

Porém, acredito que no caso dos violonistas que também são compositores e usam o instrumento para compor, o que é muito comum no universo do violão de concerto,¹⁶⁰ existe uma relação muito próxima com essas ideias; da mesma forma que no *dutâr* e no *rubâb*, a música é criada no instrumento. Identifiquei que essas ideias estavam totalmente conectadas à minha prática artística, ou seja, um compositor que também é instrumentista e utiliza o instrumento para compor, além de tocar a própria obra. A partir de então, passei a explorar a cinestesia de outra maneira, especialmente com a criação da peça *Dança das segundas*.

DANÇA DAS SEGUNDAS

O início do processo de composição de *Dança das segundas* aconteceu logo após a leitura do texto de Baily. As reflexões geradas pelo material estavam latentes e, de alguma maneira, impulsionaram o processo criativo. Como a ideia era usar ao máximo o instrumento na busca por estruturas musicais, não houve um grande planejamento prévio para a peça; traçou-se apenas três diretrizes. A primeira, consistia em criar algo violonístico,¹⁶¹ ou seja, algo que se moldasse bem ao violão em termos de interação entre o movimento do corpo humano e o corpo do instrumento. Isso deveria ser favorável tanto do ponto de vista corporal quanto sonoro, explorando o instrumento de forma idiomática. A segunda está relacionada à estética da peça. Considerando a minha proximidade com o gênero e o domínio da linguagem, optei por fazer um choro. Como a intenção era fazer

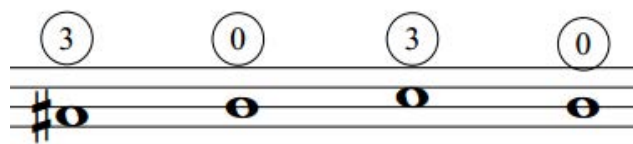
160 Muitos violonistas também foram compositores e costumavam tocar suas obras, como Fernando Sor (1778-1839), Francisco Tárrega (1852-1909), Agustín Barrios (1885-1944), Abel Carlevaro (1916-2001), Roland Dyens (1955-2016) e muitos outros.

161 O termo "violonístico" vai bem além do que está descrito e será abordado com muito mais profundidade na tese.

algo violonístico, e o choro é um tipo de música predominantemente tonal, a terceira diretriz foi a escolha da tonalidade de mi menor, que é bastante favorável ao violão em decorrência da relação entre as cordas soltas do instrumento¹⁶² e as notas da escala da tonalidade, possibilitando muitos recursos a partir da utilização das cordas soltas, característica marcante no que se entende como violonístico.

Com esses parâmetros delineados, ou seja, um choro em mi menor para violão solo que representasse algo violonístico, iniciei de forma efetiva a construção da peça, buscando material musical e explorando o instrumento. O início do uso do violão no processo se deu com uma espécie de experimentação livre, apenas guiada pelos parâmetros já traçados. Em um determinado momento, sem qualquer intenção musical pensada, num gesto puramente corporal, soaram um lá sustenido na terceira corda, um si na segunda corda solta, um dó na terceira corda e, novamente, o si na segunda corda solta. Esse fragmento de quatro sons se destacou em relação aos sons que estavam acontecendo. O lá sustenido e o dó, ambos tocados na terceira corda, formavam um intervalo de segunda menor em relação ao si da segunda corda solta (Figura 11.3).

Figura 11.3 — Fragmento do motivo melódico que deu início à peça e combina cordas presas com cordas soltas em intervalos de segunda menor



Fonte: elaborado pelo autor.

162

As notas das cordas soltas do violão na afinação tradicional são (do grave para o agudo):
mi - lá - ré - sol - si - mi

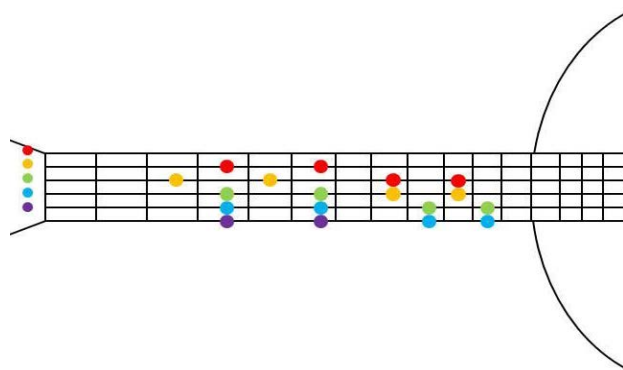
Quando isso aconteceu, lembrei de imediato do texto de Baily (1985, p. 256), no qual ele fala que o *layout* do instrumento coage a performance musical. Desde então, passei a ter uma nova percepção sobre as estruturas musicais produzidas no violão e comecei a associá-las ao movimento humano necessário para gerar o som. Esse *insight* me motivou a compor a partir daquela estrutura idiomática, fazendo experimentos puramente cinestésicos, ou seja, explorei a percepção do movimento necessário para gerar o efeito sonoro da estrutura.

Assim, surgiu uma ferramenta importante que chamo de “estrutura prévia”. Ela consiste em uma estrutura musical gerada por um padrão de movimento específico em interação com a superfície ativa do instrumento. São os recursos técnicos e idiomáticos do violão, como campanelas, harmônicos, efeitos percussivos, paralelismos e/ou qualquer outro som passível de ser gerado no instrumento por meio do movimento humano. No caso de *Dança das segundas*, a estrutura prévia é o intervalo de segunda menor combinando corda presa com corda solta.

Explorando esse recurso, comecei a pensar a partir dos pontos táteis disponíveis na superfície ativa do instrumento e a mapear as notas alvo da estrutura prévia. Nesse processo, surgiu o que denomino “mapa mental”, que consiste no mapeamento da superfície ativa do instrumento para auxiliar na exploração de uma estrutura prévia e/ou de algum sistema que esteja estruturando a obra. É a visualização dos pontos táteis, ou das notas alvo, que serão explorados no processo. O mapa combina a visualização espacial (ótica) do instrumento com a identificação (imaginativa) dos locais onde o som será gerado por meio do movimento humano. É importante ressaltar que a representação gráfica desses mapas é muito limitada, servindo apenas para ajudar na explicação do processo, sem a intenção de ser uma representação real do mapa que opera no processo.

No caso de *Dança das segundas*, o mapa indica no braço do violão os intervalos de segunda menor, combinando cordas presas com cordas soltas¹⁶³ (Figura 11.4).

Figura 11.4 — Mapeamento dos intervalos de segunda menor combinando cordas presas com cordas soltas



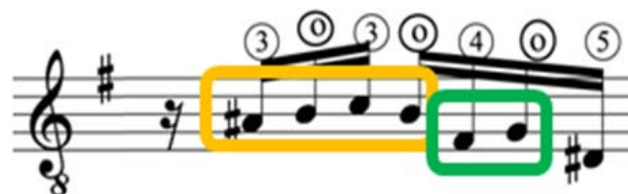
Fonte: elaborado pelo autor.

Dessa forma, a peça passou a ser construída a partir da exploração da estrutura prévia na superfície ativa do instrumento, com o auxílio do mapeamento das notas alvo. Ao longo da experimentação, foram sendo criados materiais melódicos e harmônicos, que foram utilizados e combinados aos outros elementos estruturantes da peça.

O padrão de quatro notas que despertou a ideia inicial foi utilizado para formar o motivo melódico inicial, o qual, ao longo da peça, é explorado com variações, permutações e transposições. A Figura 11.5 mostra na partitura o motivo inicial (em amarelo), indicando o uso da estrutura prévia.¹⁶⁴

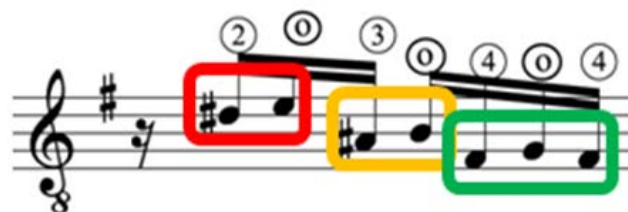
163 Foi utilizado um sistema de cores que identifica com a mesma cor a corda solta na pestana e os locais no braço do instrumento que formam um intervalo de segunda menor em relação à corda solta. Nesse sistema, o vermelho representa a primeira corda solta mi e as notas que formam o intervalo de segunda menor com ela (ascendente e descendente), que são ré sustenido e fá. O laranja representa a segunda corda si, e assim sucessivamente.

164 O mesmo sistema de cores da Figura 4 é utilizado nas ilustrações das partituras.

Figura 11.5 — Motivo inicial da peça

Fonte: elaborado pelo autor.

O motivo inicial recebe algumas variações no decorrer da peça, explorando novas combinações da estrutura prévia. A primeira variação é mostrada na Figura 11.6.

Figura 11.6 — Primeira variação do motivo inicial

Fonte: elaborado pelo autor.

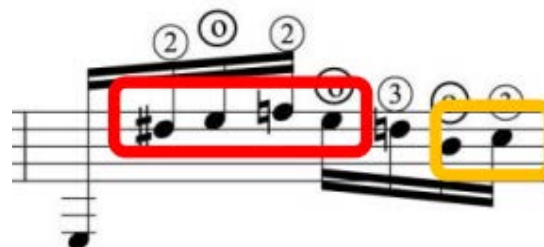
O mesmo motivo recebe uma segunda variação, apresentando mais uma combinação possível da estrutura prévia (Figura 11.7).

Figura 11.7 — Segunda variação do motivo inicial

Fonte: elaborado pelo autor.

Na passagem da primeira para a segunda parte, onde a peça modula para lá menor, o motivo inicial é transposto para a nova tonalidade (Figura 11.8).

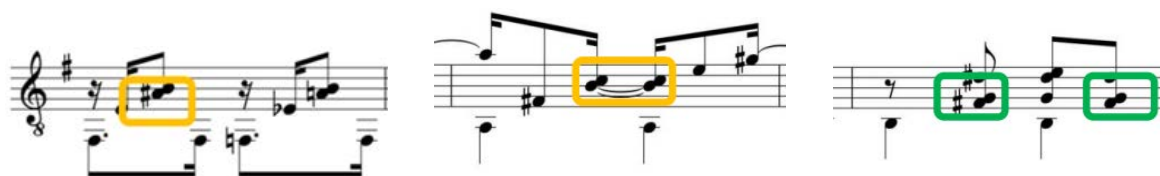
Figura 11.8 — Transposição do motivo inicial para Lá menor na segunda parte



Fonte: elaborada pelo autor.

Além da construção melódica, o intervalo de segunda menor também foi explorado na construção dos acordes, gerando um efeito sonoro característico (Figura 11.10).

Figura 11.10 — Acordes que utilizam a estrutura prévia



Fonte: elaborada pelo autor.

A quantidade de material produzido na exploração da estrutura prévia e que será utilizado na peça é muito variável. A Figura 11.11 mostra onde a estrutura prévia foi utilizada.

Figura 11.11 — Indicação do uso da estrutura prévia na peça

Dança das Segundas
(Choro)

Ricardo Pudenti

lento e ad libitum *acelerando pouco a pouco* *4 = 90 4 tempo*

The musical score for 'Dança das Segundas' (Choro) by Ricardo Pudenti is presented in a single staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo markings are 'lento e ad libitum', 'acelerando pouco a pouco', and '4 = 90 4 tempo'. The score is divided into sections: a main body and a 'To Coda' section. The main body consists of several measures, some of which are highlighted with colored boxes (red, yellow, green) and numbered circles (1-10) indicating specific structural elements or fingerings. The 'To Coda' section follows, also with highlighted measures and numbered circles. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is for a piece titled 'Dança das Segundas' on page 2. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and bar lines. Several measures are highlighted with colored rectangular boxes: green, red, and yellow. Some measures are also circled with numbers 1, 2, or 3. The score includes a first and second ending bracket, a 'D.S. al Coda' instruction, and a 'Coda' section.

Fonte: elaborado pelo autor.

Com essa imagem, é possível identificar visualmente o quanto da estrutura prévia a peça carrega, evidenciando que a maior concentração dela se encontra na introdução. Isso ocorreu porque foi a última parte da peça a ser criada e, propositalmente, incluíram-se todas as combinações dos intervalos de segunda menor utilizadas ao longo da peça. Ela tem o tempo livre e está totalmente desconectada da estética do choro, trata-se apenas de uma alusão ao uso da cinestesia, explorando a estrutura prévia.

Dança das segundas foi concluída em janeiro de 2016 e estreada por mim em agosto do mesmo ano, no Centro Cultural Las Condes em Santiago (Chile), durante um concerto no XVI Festival Internacional Entrecuerdas. No dia 29 de janeiro de 2021, o vídeo da peça foi lançado no canal do Acervo Digital do Violão Brasileiro.¹⁶⁵ Em 31 de janeiro de 2021, a peça teve seu lançamento como fonograma nas plataformas digitais, integrando o álbum *Ritual das cordas*.¹⁶⁶ Depois, em 18 de fevereiro de 2021, foi a vez do vídeo ser lançado em meu canal do YouTube.¹⁶⁷ Desde a estreia, ela tem estado em quase todos os meus programas de concerto e também tem sido tocada por outros violonistas.

CINESTESIA NA COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO

Após compor *Dança das segundas*, passei a explorar de maneira mais efetiva a cinestesia como uma ferramenta na busca por material musical para a obra em composições para violão.

165 Portal especializado na divulgação do violão brasileiro, disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/videos/ricardo-pauletti-danca-das-segundas-ricardo-pauletti-violao-brasileiro>. Acesso em: 4 out. 2023.

166 *Open Spotty*, disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7FjhuzWDdgNPS6ch7xY1RI>. Acesso em: 4 out. 2023.

167 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6wqplVLkzo>. Acesso em: 4 out. 2023.

A fim de compreender mais profundamente como a cinestesia pode integrar o processo de uma composição musical, é crucial considerar algumas questões relacionadas ao universo dos processos criativos e toda sua complexidade. No livro *Gesto inacabado: processo de criação artística*, Cecília Salles (1998) faz importantes reflexões que podem ajudar a entender melhor o fazer criativo nas artes e a complexa rede que envolve esses processos.

Uma questão central é que a obra de arte é construída em meio a uma rede interdisciplinar de relações, envolvendo fatores como a poética, a estética, a ética do agente criador, sua inserção no ambiente sociocultural, seu domínio sobre as técnicas e materiais que serão utilizados, além de variáveis de difícil previsibilidade que podem interferir consciente ou inconscientemente no processo (Salles, 1998).

Ao longo do processo de uma composição musical, a cinestesia opera integrada a outros fatores presentes na construção da obra, oferecendo um grande espectro de possibilidades que pode variar muito para cada compositor e obra. Essa é uma questão fundamental no entendimento sobre o processo criativo nas artes, no qual não existem modelos rígidos e cada obra é única. Assim, por mais que se possa usar o mesmo método, o resultado sempre será diferente (Salles, 1998, p. 21). Segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson, “[...] em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma [...]” (Pareyson, 2001, p. 184).

Dessa forma, o grau de interferência que a cinestesia pode causar na obra é muito particular, variado e amplo, e a quantidade de material sonoro que será aproveitado pode alternar muito a cada obra. Além disso, o uso do instrumento pode acontecer de diferentes maneiras, com variados graus de complexidade e em diversas camadas, como para testar ideias musicais, questões mecânicas de tocabilidade ou para buscar material para a obra. Porém, independente

de como o instrumento está sendo usado no processo, o fato de ser utilizado tende a deixar alguma marca na obra. Isso quer dizer que, de alguma maneira, o compositor, que também é instrumentista e utiliza o instrumento ao longo do processo criativo, conscientemente ou não, acaba explorando questões cinestésicas.

Por outro lado, apesar da unicidade de cada obra e diversidade dos processos criativos, os agentes criadores acabam repetindo ações que podem ser observadas e entendidas como modelos, ou seja, cada agente criador acaba desenvolvendo metodologias de trabalho, com caminhos e ferramentas que se repetem na trajetória da criação de suas obras (Salles, 1998, p. 21). Sob essa perspectiva, eu utilizo a cinestesia como uma ferramenta adicional que integra o processo criativo. É importante dizer que, por mais que tal recurso possa contribuir na construção da obra, ele não é autônomo. A cinestesia não representa o projeto poético do compositor ou as questões puramente estéticas, mas é uma ferramenta que trabalha “para” o projeto poético do compositor e está sempre integrada aos demais elementos que estruturam a obra.

No meu processo de criação, o uso da cinestesia parte da exploração do instrumento por meio da experimentação. Nessa dinâmica, entra em cena o conceito de “percepção artística”, apresentado por Salles (1998, p. 90), que consiste na percepção do agente criador ao longo do processo criativo, em que ele, além de criador, também é o receptor da obra. Tal percepção geralmente ocorre quando o agente criador está experimentando, testando sua obra. Dessa forma, ao realizar uma experimentação, a percepção artística atua como uma espécie de filtro que seleciona os materiais resultantes que têm potencial para integrar a obra.

A questão central da ferramenta é explorar uma (ou mais) estrutura prévia na superfície ativa do instrumento, buscando material para a obra, em que a experimentação, em conjunto com a percepção artística seleciona materiais potenciais para a obra.

Neste processo de experimentação no instrumento, as estruturas prévias, e conseqüentemente as questões cinestésicas que envolvem sua exploração, são combinadas aos sistemas estruturantes da obra, tais como tonalidades, modos, estruturas seriais, estruturas harmônicas, padrões rítmicos, gêneros musicais e outros. Para auxiliar no processo são utilizados mapas mentais, que identificam na superfície ativa do instrumento os pontos táteis, ou notas alvo, de uma estrutura prévia e/ou de um sistema estruturante.

Dessa forma, a ação de tocar o instrumento não ocorre apenas para realizar uma ideia que nasce na imaginação do compositor. A proposta é que o movimento humano junto ao instrumento pode preceder a expectativa do som que será gerado, ou seja, a interação entre o corpo humano e o instrumento musical pode guiar o processo, antecipando-se ao som, em vez de servir apenas para executar um som que nasceu na imaginação. Uma vez realizado o movimento que aciona o dispositivo sonoro, a percepção artística entra em ação para avaliar se a estrutura sonora resultante tem potencial para ser incorporada à obra. Sob essa perspectiva, o processo criativo não é estritamente sonoro e passa a ser também corporal.

CINESTESIA E CONHECIMENTO INCORPORADO

A formalização da ferramenta e sua sistematização, com elementos textuais, partituras e ilustrações, por mais aprofundada que possa ser, encontra muitas limitações para representar questões cinestésicas. Como compositor, no ambiente artístico, a importância de uma ferramenta composicional reside na sua utilização prática. Porém, em uma pesquisa acadêmica, é necessário encontrar meios de representação do conhecimento ali envolvido. Ao entrar em contato com a bibliografia da pesquisa artística, pude perceber que essa

dificuldade estava relacionada ao que Borgdorff (2012) chama de “conhecimento incorporado”,¹⁶⁸ que consiste em um tipo de conhecimento não verbalizável e/ou não documentável, como “[...] informações táteis, cinestésico-motoras, espaciais e imagens complexas de visão e audição, adquiridos a partir da experiência artístico-cultural do pesquisador.” (Borgdorff, 2012, p. 34). O conhecimento incorporado pode ser encontrado no que ele chama de “pesquisa através das artes”, em que as práticas artísticas integram o método de investigação (Borgdorff, 2012).

Lopez-Cano (2015), outro importante autor na área da pesquisa artística, comenta que o conhecimento resultante da pesquisa pode ser representado em diferentes meios, como textos e o próprio objeto artístico. O texto pode conter documentos, registros de processos, questão de pesquisa, justificativa, reflexões etc. O objeto artístico pode ajudar a responder à questão de pesquisa e possui um conhecimento tácito, sensorial, que apresenta conhecimento por meio da experiência estética. O autor também fala sobre um terceiro tipo de produção de conhecimento, de difícil comunicação, que envolve questões como ações corporais e experiências motoras e cinéticas, sendo complexa para representar nos resultados da pesquisa (López-Cano, 2015, p. 78-79).

Tanto López-Cano (2015) quanto Borgdorff (2012) refletem sobre a dificuldade em reproduzir o conhecimento envolvendo questões cinestésico-motoras, que é a questão central da minha pesquisa. Penso que existem diferentes camadas de conhecimento incorporado que estão para além do texto e precisam encontrar meios alternativos para serem representados. Sendo a cinestesia uma percepção sobre o próprio movimento, acredito que ao performar a peça é possível ter acesso a uma camada mais profunda dos conceitos apresentados, porém essa possibilidade fica restrita aos violonistas.

Para os não violonistas, acredito que, mesmo em um grau inferior de profundidade, é viável acessar parte desse conhecimento incorporado ao conhecer o objeto artístico também no formato audiovisual, a partir do registro de uma performance da obra. Dessa forma, além de escutar o resultado musical, é possível observar o movimento corporal utilizado na produção dos padrões sonoros.

Assim, sugiro que ao fim da leitura deste artigo, o leitor acesse o vídeo de *Dança das segundas*¹⁶⁹ para verificar o resultado da obra, identificar com mais clareza os elementos descritos no texto e absorver algo desse conhecimento incorporado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que a utilização de um instrumento musical durante o processo de composição pode interferir diretamente na obra por intermédio da cinestesia. Em decorrência da grande complexidade que envolve os processos criativos, e sua infinita gama de possibilidades, a interferência da cinestesia pode ocorrer de diversas maneiras e atuar em diferentes graus de profundidade.

A aplicação da cinestesia como ferramenta na minha prática como compositor se dá a partir da experimentação em combinação com a percepção artística na busca por material para a obra. Costumo explorar estruturas idiomáticas do instrumento (estrutura prévia) com o auxílio do mapeamento das notas alvo na superfície ativa do violão (mapa mental). Essa ferramenta integra o processo em conformidade com os demais parâmetros e sistemas que estruturam a obra. Utilizei esse recurso pela primeira vez no processo de composição da peça *Dança das segundas* e, desde então, seu uso tem sido recorrente nas minhas composições para violão, especialmente nas peças que compõem o objeto artístico da minha tese de doutorado.

Na formalização da pesquisa, encontrei muitos desafios para representar o conhecimento associado às questões cinestésico-motoras. Com isso, pude constatar que uma parte do processo era de difícil documentação e representação, o que Borgdorff (2012) chama de “conhecimento incorporado”. Dessa forma, venho trabalhando em meios que possam auxiliar essa representação, como o registro audiovisual. Considerando que a pesquisa ainda está em andamento, é possível que sejam inseridos novos meios ou metodologias para preencher essa lacuna.

REFERÊNCIAS

- BAILY, John. Music Structure and Human Movement. *In*: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (ed.). *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985.
- BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, Estados Unidos, v. 56, p. 363-395, 2012.
- BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspective on Artistic Research an Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- BORGDORFF, Henk. *O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes*. Tradução: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Pesquisa Artística: um breve panorama. *Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS)*, São Luís, v. 7, n. 1, p. 28-43, jan./jun. 2021.
- MICHAELIS, H (ed.). Cinestesia. *In*: MICHAELIS, H. (ed.). *Dicionário Michaelis*. Brasil: Melhoramentos, 2016. p. 189.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. *Art Research Journal*, Brasil, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Editora FAPESP, 1998.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Bibiana Bragagnolo

É pianista e pesquisadora, com foco na pesquisa artística, na música contemporânea e experimental e na inserção da performance na análise musical. Bibiana é Doutora em Musicologia pela Universidade Federal da Paraíba, com período de doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro, financiado pela CAPES e sob orientação do Dr. Luca Chiantore. É líder, juntamente com o Dr. Leonardo P. Sanchez, do grupo de pesquisa cadastrado no CNPq "Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina". Bibiana é Professora Adjunta na Universidade Federal de Mato Grosso, com atuação no Departamento de Artes, nas áreas de piano, performance, cultura e pedagogia do instrumento, e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO), nas linhas de poéticas e epistemes contemporâneas.

Leonardo P. Sanchez

É Doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro, mestre em música pela Universidade de Campinas - Unicamp, licenciado em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso e técnico em Saxofone (Conservatório Brasileiro de Música) e em MPB-Jazz (Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí). Leonardo tem desenvolvido atividades como saxofonista, atuando principalmente no âmbito da música experimental contemporânea e música popular brasileira. É líder, juntamente com a Dra. Bibiana Bragagnolo, do grupo de pesquisa "Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina". Leonardo é Professor Associado na Universidade Federal de Pernambuco, com atuação no Departamento de Música.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Carlos H. C. Ribeiro

É Engenheiro de Comunicações pelo IME (1990), Mestre em Engenharia Elétrica pela UFRJ (1993) e PhD em Engenharia da Computação pelo Imperial College London (1998). Desde 1999 atua no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA), onde atualmente é professor titular da Divisão de Ciência da Computação. Seus temas de interesse principais são Inteligência Artificial Aplicada (e.g. Robótica, Medicina, Processamento da Linguagem), Redes Complexas e Ensino de Engenharia.

E-mail: carlos@ita.br

Catarina Domenici

É pianista, compositora, pesquisadora e professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música. É Mestre e Doutora em Piano Performance and Literature pela Eastman School of Music, onde recebeu o Performer's Certificate e o prêmio Lizzie Teege Mason e atuou como assistente de Rebecca Penneys. Realizou pós-doutorado na University of Buffalo, tendo recebido bolsas de estudos da Chautauqua Institution e do CNPq. É fundadora da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM). Desde 2015 atua também como compositora tendo obras apresentadas na Itália, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Brasil. Em 2022 realizou em Londres a estreia mundial da Cantata Itinerarium e a estreia mundial de Mosaico para coro, orquestra sinfônica e ballet no Theatro Municipal de São Paulo com a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, Coro Jovem e alunos da Escola de Dança de São Paulo. Em 2022-2023 lançou os álbuns digitais Ciranda das mestras, Songbook vol. 1 e Letters to my mother com obras de sua autoria.

E-mail: catarinadomenici@gmail.com

Ciane Fernandes

É professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade; professora também do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, onde dançou em 3 companhias de dança e performance, além de projetos interculturais de dança-teatro em Berlim, onde estudou com Bolsa Virtuose do Ministério da Cultura. Diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, que fundou em 1997; desde 2009 vem desenvolvendo performances em campo expandido, especialmente em ambientes marítimos, em diálogo com a Somática e a deficiência.

E-mail: cianef@gmail.com

Daniel Wolff

É Professor Titular da UFRGS, graduado pela Escuela Universitária de Música (Montevideu) e Mestre e Doutor pela Manhattan School of Music (Nova Iorque). Ministrou cursos em universidades e festivais no Brasil, Estados Unidos, Alemanha, Portugal, México, Colômbia, Uruguai, Argentina, Bolívia e Peru. Foi Professor Visitante da Universidade de Arte de Berlim (Alemanha) e da Universidade de Aveiro (Portugal). Vencedor de diversos concursos de violão, sua carreira inclui apresentações na Europa e Américas do Sul e Norte. Como compositor e arranjador, teve obras executadas por orquestras de diversos países e venceu o Concurso Iberoamericano de Composição de Canção Popular "Ibermúsicas". Sua participação em discos gravados nos EUA rendeu-lhe o Grammy Award e duas vezes o Prêmio Açorianos de melhor arranjador. Publica suas obras pelas editoras alemãs Trekel, Tre Fontane e Verlag Neue Musik. Lançou diversos discos no Brasil, Uruguai e Alemanha, com gravações solo, canções, música de câmara e concertos para violão e orquestra.

E-mail: daniel@danielwolff.com

Felipe Batistella Alvares

É contrabaixista, compositor, produtor musical e professor de música. É Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Educação e graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Como músico desenvolveu trabalhos ao lado de nomes como Luiz Carlos Borges, Marcello Caminha, Marcos Kroning Correa, Maurício Marques, Quarteto Gauderindo entre outros. Como compositor desenvolve um trabalho no âmbito da Música Instrumental Gaúcha com o foco no desenvolvimento do baixo elétrico como instrumento solista; lançou seu primeiro álbum autoral intitulado Um Lugar Seguro em 2023. Atualmente é professor de Música no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) - Campus Sertão e está em fase de pós-doutoramento no ramo da performance musical enquanto criação artística do Departamento de Comunicação e Arte (DECA) da Universidade de Aveiro/Portugal.

E-mail: felipe.alvares@sertao.ifrs.edu.br

Isabel Nogueira

É compositora, artista sonora, produtora musical, musicóloga, instrumentista e cantora. Bacharel em Piano e Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, é professora da UFRGS e coordenadora do Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música (UFRGS). Lançou diversos álbuns de música experimental por selos do Brasil, Itália, Peru e Estados Unidos e quatro álbuns de canções (Vestígios Violeta, 2014; PeleOsso, 2019; Luna, 2020; Semente, 2021 e Abala Ladaia, 2022). Tem artigos e livros publicados sobre música e gênero, criação sonora e pesquisa artística. É especialista em escuta profunda pelo Deep Listening Institute e desenvolve workshops sobre este tema no Brasil e no exterior. Indicada ao Prêmio Açorianos pelo Disco PeleOsso, em 2020, também desenvolve performances audiovisuais e poemas sonoros.

E-mail: isabel.isabelnogueira@gmail.com

Leonardo Feichas

É doutor em Artes Musicais (Universidade Nova de Lisboa) e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharel em violino e mestre em Música pela UNICAMP, participou de orquestras no estado de São Paulo e realizou concertos em países da Europa e das Américas. Atualmente, é professor de violino Universidade Federal do Acre (UFAC). Como violinista, possui uma intensa atividade como músico de orquestras, violinista solo e camerista em formações instrumentais como violino-violão, violino-piano, atuando com os músicos Bruno Madeira e Marcelo Brum. Como pesquisador, tem como temas de investigação o compositor brasileiro Flausino Valle (1894-1954) e também no campo da Pesquisa Artística. É um dos idealizadores do Encontro de Cordas Flausino Valle e pesquisador do Grupo de Estudos da Performance de Instrumentos de Cordas (GEPInC/UNICAMP) e do Grupo Música e Interpretação (Universidade Nova de Lisboa).

E-mail: leonardo.feichas@ufac.br

Marcus Mota

É Professor Titular do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, onde fundou e dirige o Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB) desde 1998. É editor-chefe da Revista Dramaturgias, desde 2016. Publicou mais de 20 livros, entre eles CENOLOGIAS: Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema. (Movimento Internacional Lusófono, 2018); Ésquilo, o Dramaturgo Guerreiro (Giostri, 2020); Audiocenas: Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades. (Editora UnB, 2020); Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (Editora UnB, 2021); Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021) (Editora UnB, 2022). Ainda, é ensaísta, compositor e dramaturgo. Para acessar suas publicações, ver <https://brasilia.academia.edu/MarcusMota>.

Para vídeos, ver: <https://www.youtube.com/@marcusmotaunb/>

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Melina Scialom

É Performer, dramaturga e pesquisadora da dança, atualmente é professora da Hong Kong Academy for Performing Arts. É pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Foi professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA; pesquisadora visitante na Universidade de Utrecht, Holanda (2017-2018), e Concordia, Canadá (2020). Doutora em Dança pela Universidade de Roehampton (Reino Unido), especialista em Estudos Coreológicos pela Trinity Laban (Reino Unido), mestre em Artes Cênicas pela UFBA, bacharel e licenciada em Dança pela UNICAMP. É co-coordenadora dos grupos Embodied Research Working Group (IFTR) e Somática e Prática como Pesquisa em Dança (ANDA).

E-mail: melinascialom@gmail.com

Michael B. MacDonald

É cine-etnomusicólogo, professor associado de música na Faculdade de Belas Artes e Comunicações da Universidade MacEwan em Edmonton (Canadá). O seu trabalho de pesquisa-criação cinematográfica investiga a interface da etnografia musical e da produção cinematográfica, tal como documentado em seu livro "CineWorlding: Scenes of Cinematic Research-Creation" (2023). Os filmes de MacDonald foram exibidos em mais de 80 festivais de cinema, tendo ganhado prêmios de documentário e de cinema experimental. É autor de "Playing for Change" (2016), "Remix and Lifhack in Hip Hop" (2016), e co-editor de "A History of Progressive Music and Youth Culture" (2020). Michael é membro do comitê de programação da KISMIF, membro do comitê científico da combArt, e do Grupo de Estudos de Etnomusicologia Audiovisual do Conselho Internacional de Música Tradicional (afiliado à UNESCO), cofundador da Justice4Reel Media Advocacy Free School, e editor de filmes e vídeos do Yearbook For Traditional Music.

E-mail: macdonaldm226@macewan.ca

Narayane Medeiros

Possui ensino-médio/segundo-grau pela Sistema Elite de Ensino S.A (2019). Bacharelada em engenharia (ITA), tem experiência na área de Engenharia Aeroespacial, com ênfase em Propulsão Aeroespacial.

E-mail: narayane.rm@gmail.com

Paulo Rios Filho

É compositor nascido em Salvador, doutor em composição musical pela Universidade Federal da Bahia. Suas obras têm sido apresentadas em diversos estados brasileiros, além de Portugal, Venezuela, Argentina, Holanda, Alemanha, EUA, Canadá, Espanha, Rússia, Noruega e Suíça. Tem colaborado com importantes grupos musicais, como o GNU, ABSTRAI, Camerata Aberta e Camará Ensemble (Brasil), Nieuw Ensemble (Holanda), ICE e Orpheus Ensemble (EUA), além de Ensemble Modern (Alemanha). Atualmente, é professor de composição musical da UFSM - Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, onde ajuda a dirigir o Ensemble Novas Tríades e atua como líder do grupo de pesquisa "Criação musical, experimentação e pesquisa artística" (UFSM/CNPq) e do projeto de extensão universitária "Gestações musicais: gestos e ações de criação musical na UFSM".

E-mail: paulo.r.filho@ufsm.br

Rafael Gonçalves

É guitarrista e violonista brasileiro, com atuação como intérprete, professor e pesquisador. É graduado em violão e mestre em artes pela UFJF, e doutor em música pela UNIRIO. Suas pesquisas têm se concentrado em análise, improvisação e performance em música popular instrumental, com foco nos temas *storytelling*, narratividade, e performance ao violão e guitarra solo. Publicou trabalhos e se apresentou em eventos acadêmicos da área de música no Brasil. Realizou concertos no Brasil, Portugal e nos Estados Unidos. Lançou os álbuns musicais Entre Amigos (2015) e Ao vivo no Savassi Festival (2022), além de outros trabalhos. Tem experiência docente em instituições de ensino superior no Brasil, e atualmente trabalha como professor de música no Instituto Federal da Paraíba (IFPB).

E-mail: rafaelxgoncalves@gmail.com

Ricardo Pauletti

É violonista, compositor e pesquisador. Estudou violão em sua vertente clássica no Brasil e na Espanha e posteriormente passou a se dedicar ao choro e ao violão de 7 cordas. É graduado em música pela UNIVALI (Universidade do Vale do Itajaí), mestre em música pela UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) e doutorando em composição pela UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Tem em sua discografia Variações Brasileiras (2011), Choro de Faia (2014), Ricardo Pauletti Trio (2015), Palavra da Canção (2018), Ritual das Cordas (2021) e 10 Peças de Estudo para Violão Brasileiro (2021). Com o Álbum Choro de Faia recebeu o prêmio Melhores da Música Brasileira de 2014 na categoria Melhores Instrumentistas e foi finalista do Prêmio da Música Catarinense 2015. Em paralelo a carreira artística desenvolve também carreira acadêmica atuando como professor de violão, arranjo, prática de choro e prática de conjunto no Conservatório de Música Popular de Itajaí desde 2009, onde também é Coordenador Pedagógico.

E-mail: ricardopauletti@yahoo.com.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

abordagem idiomática 209, 212

análise etnográfica 62, 66

antiformalista 30, 32

antropologia 97

aparência 63, 164, 165, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175

aproximação idiomática 10, 15, 207, 213, 224, 231

arte 9, 13, 28, 29, 31, 32, 42, 44, 46, 49, 51, 53, 54, 60, 64, 65, 68,
69, 74, 75, 76, 82, 99, 103, 114, 126, 128, 137, 145, 148,
151, 152, 156, 157, 164, 234, 237, 238, 241, 278, 313

arte emancipada 31

B

baixo elétrico 10, 15, 16, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 223, 224,
227, 229, 230, 231, 321

Blue in green 17, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 294

C

CARDC 10, 14, 15, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190

cartas 130, 134, 135, 141

cine-etnomusicologia 9, 14, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151,
154, 155, 157, 160, 163, 165, 169

cinestesia 11, 17, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 312,
313, 314, 316, 317

CineWorlding 146, 147, 150, 155, 157, 159, 166, 323

composição 11, 17, 20, 23, 27, 31, 40, 48, 49, 51, 69, 72, 73, 75, 77,
87, 90, 100, 195, 204, 218, 230, 252, 254, 256, 258,
261, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 284,
298, 299, 300, 304, 312, 313, 317, 323, 324

contra-colonial 13, 108, 109, 115

corpo 13, 14, 16, 20, 21, 22, 28, 29, 31, 32, 33, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
60, 61, 62, 63, 70, 71, 72, 78, 88, 90, 95, 100, 103,
104, 108, 111, 112, 114, 116, 120, 123, 124, 125, 126, 130,
133, 135, 136, 149, 158, 168, 170, 210, 230, 231, 234,
245, 269, 279, 299, 304, 315

D

decolonialidade 9, 13, 19

diário de composição 258, 267, 272

diários 261

dinâmica 38, 97, 107, 159, 187, 245, 256, 283, 292, 314

E

estética 28, 30, 32, 35, 37, 38, 49, 51, 53, 54, 61, 63, 64, 65, 66,
68, 70, 72, 73, 87, 90, 141, 149, 159, 209, 210, 228,
250, 304, 312, 313, 316

estética formalista 30, 32, 38, 61, 72

estilo 15, 21, 171, 204, 286

estrutura musical 300, 306

Estudo narrativo 11, 17, 280, 291, 297

F

fonograma 252, 253, 256, 258, 261, 272, 273, 274, 275, 276, 312

G

gestual musical 269, 270, 271

guitarra elétrica 16, 209, 212, 213, 224, 282

I

idiomatismo 212, 232

improvisação 11, 17, 20, 87, 88, 129, 130, 132, 210, 216, 246,
280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 290, 291, 292,
293, 295, 296, 324

invisibilidade 28, 32, 48, 50, 51, 60, 62, 72

J

jazz 20, 88, 210, 214, 283, 287, 295

M

MIG 15, 208, 209, 210, 212, 213

montagem 10, 16, 158, 163, 167, 226, 228, 233, 234, 235, 237, 243, 246, 248

movimento 17, 33, 37, 46, 55, 60, 62, 68, 70, 100, 105, 107, 110, 112, 116, 117, 123, 130, 135, 136, 140, 154, 157, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 210, 244, 253, 254, 268, 277, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 315, 316, 317

mundificação 14, 155, 156, 157, 158, 159, 165, 170, 173, 174

mondo-pleno 253, 255, 256, 258, 261, 262, 265, 266, 269, 270, 271

música 9, 10, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 146, 149, 151, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 167, 171, 173, 175, 179, 187, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 229, 230, 231, 232, 244, 246, 249, 252, 254, 266, 275, 279, 281, 283, 285, 286, 287, 289, 292, 295, 296, 299, 301, 303, 304, 305, 319, 321, 322, 323, 324

música instrumental gaúcha 15, 207, 208, 210, 225, 230, 231, 232

música popular 20, 48, 52, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 86, 88, 91, 125, 135, 218, 219, 223, 232, 285, 295, 319, 324

música séria 20, 60, 62, 75, 81

mutação 107

N

Narrativa corporalizada 100

O

Oxóssi 10, 16, 17, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 266, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279

P

PaR 107, 180

parciais 253, 261, 262, 263, 265, 269, 270, 272, 275, 276

percussão 10, 16, 251, 252, 253, 256, 269, 270, 272, 276

percussão múltipla 252, 269, 270, 272, 276

performance 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 112, 116, 120, 126, 130, 132, 133, 151, 154, 155, 156, 179, 180, 189, 213, 223, 229, 232, 234, 238, 245, 252, 269, 274, 277, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 293, 295, 301, 306, 317, 319, 320, 321, 324

performance como reprodução 21, 30

performance musical 9, 10, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 24, 25, 30, 32, 34, 36, 51, 59, 91, 94, 156, 179, 301, 306, 321

performance musical perfeita 30, 32, 34, 51

performer 21, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 43, 45, 50, 70, 90, 91, 208, 320

pesquisa 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 30, 61, 62, 91, 92, 97, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 150, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 175, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 209, 212, 231, 234, 236, 244, 245, 252, 254, 267, 281, 282, 286, 287, 294, 295, 296, 299, 300, 315, 316, 318, 319, 321, 323

pesquisa artística 9, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 30, 91, 92, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 140, 141, 179, 188, 209, 212, 231, 254, 281, 282, 294, 296, 300, 315, 316, 319, 321, 323

pesquisa-criação 9, 14, 142, 144, 146, 147, 150, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 170, 171, 175, 254, 323

pesquisa-criação cinematográfica 9, 14, 142, 146, 147, 150, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 170, 171, 175, 323

pós-realismo 143, 144, 146, 147

prática 9, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 48, 51, 52, 54, 55, 58, 65, 66, 77, 79, 84, 87, 88, 89, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 115, 120, 121, 123, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 145, 146, 147, 155, 156, 159, 174, 177, 180, 184, 189, 190, 195, 196, 202, 210, 211, 214, 230, 231, 241, 244, 256, 273, 279, 282, 283, 286, 288, 290, 291, 293, 294, 299, 304, 315, 317, 318, 324

Prática como Pesquisa 107, 108, 109, 113, 114, 322

processo 13, 14, 16, 17, 21, 25, 28, 58, 59, 60, 74, 75, 82, 86, 88, 90, 104, 105, 108, 110, 111, 115, 120, 121, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 146, 150, 157, 160, 171, 173, 175, 180, 181, 184, 189, 190, 192, 196, 210, 213, 231, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 244, 246, 252, 253, 254, 256, 257, 262, 264, 266, 268, 269, 271, 274, 275, 276, 277, 286, 288, 289, 294, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 313, 314, 315, 317, 318

processo composicional 16, 252, 254, 256, 277

processo criativo 13, 17, 120, 129, 130, 131, 134, 139, 189, 210, 213, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 244, 246, 254, 257, 299, 300, 304, 313, 314, 315

processos criativos 10, 13, 16, 20, 21, 127, 128, 133, 185, 188, 189, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 243, 248, 249, 250, 299, 313, 314, 317

R

ressíntese senoidal 253, 265

rigor musicológico 258

roteiro 16, 17, 166, 234, 236, 246, 282, 284, 285, 289, 291, 292, 293, 294, 295

S

Somática 9, 13, 99, 113, 117, 118, 320, 322

subtração 10, 16, 17, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 269, 272, 274, 276

T

teoria 16, 23, 25, 28, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 57, 83, 87, 90, 92, 95, 97, 112, 144, 148, 154, 155, 167, 253, 256, 260, 263, 267, 279, 282, 283, 284, 294, 318

teoria afro-brasileira da criatividade 16, 253, 256, 260, 263, 267

Teoria do fraseado 35

teorias da performance 21, 23, 36, 59, 90, 92

texto musical 21, 41

Texttreue 28, 35

treinamento 10, 16, 233, 234, 237, 244, 245, 247, 248

V

vídeo-performance 252

violão 10, 11, 15, 16, 17, 77, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 209, 210, 212, 213, 224, 225, 227, 231, 232, 281, 282, 296, 298, 299, 300, 304, 305, 306, 307, 312, 317, 321, 322, 324

visibilidade 28, 48, 52, 60, 62, 63, 72, 110, 137

W

Werktreue 27, 28, 31, 35, 67



WWW.PIMENTACULTURAL.com

PRÁTICAS EM PESQUISA ARTÍSTICA

performance,
criação
e cultura
contemporânea