UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOSÉ ROBERTO FROES DA COSTA

O CORPO NA PERFORMANCE MUSICAL:
MOVIMENTAÇÃO CÊNICA COMO PARTE DO RECITAL VIOLONÍSTICO

Curitiba
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

JOSÉ ROBERTO FROES DA COSTA

O CORPO NA PERFORMANCE MUSICAL:
MOVIMENTAÇÃO CÊNICA COMO PARTE DO RECITAL VIOLONÍSTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Chueke

Curitiba
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
COORDENAÇÃO DE PROCESSOS TÉCNICOS

Costa, José Roberto Froes da
O corpo na performance musical : movimentação cênica como parte do recital violonístico / José Roberto Froes da Costa. – Curitiba, 2010.
130f. : il.

Inclui referências
Orientadora: Profª Drª Zélia Chueke
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Defesa: 01/07/2010.

1. Violonistas. 2. Performance (Arte). 3. Música. 4. Expressão corporal. I. Chueke, Zélia. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD 781

Andrea Carolina Grohs CRB 9/1.384

Ata trigésima sétima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando José Roberto Froes da Costa. No dia primeiro de julho de dois mil e dez, às dezesseis horas e trinta minutos, na sala 107, no DEARTES, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Zélia Chueke (UFPR)** Presidente, **Orlando Fraga (EMBAP), e Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: ***"O Corpo na performance musical",*** apresentada por **José Roberto Froes da Costa.** A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e à segunda examinadora para as suas argüições, seguidos pela defesa do candidato. Na seqüência, a Professora Zélia Chueke retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou APROVADO o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no primeiro de julho dois mil e dez.xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Drª. Zélia Chueke
UFPR

Dr. Orlando Fraga
EMBAP

Drª. Rosane Cardoso de Araújo
UFPR

José Roberto Froes da Costa

PPGMÚSICA
Programa de Pós-Graduação em Música
Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas Letras e Artes

À memória de meu Pai.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Magaly Froes; aos amigos Alisson Alípio, Claudete de Almeida, Cleverson de Almeida, Cosme Luís de Almeida, Cristina Leite, Fernando Aguera, Hamilton Lucca, Josemar Vidal, Luís Gontarski, Mário da Silva, Nery Borges, Ricardo Morris, Rocio Infante e Roger Burmester; e aos professores Carlos Assis, Beatriz Furlanetto, Francisco de Sales Padilha, Léa Lígia, Raimundo Luís e Tânia Rego.

Um agradecimento especial aos Professores Orlando Fraga, Rosane Cardoso Araújo e Zélia Chueke.

“Diz-se que algumas das descobertas científicas mais importantes são o resultado de se levar a sério questões que normalmente seriam consideradas como insignificantes.”

Edward T. Cone

RESUMO

O presente trabalho resulta de um estudo sobre a participação do corpo na performance musical, desde a preparação do repertório até a sua apresentação no espetáculo, abordando-se o corpo do violonista não apenas como aquele que toca um instrumento, mas também buscando outras possibilidades de atuação, mais especificamente o elemento cênico. Verifica-se de que forma as experiências teatrais e de expressão corporal, podem auxiliar na performance do músico. Com base em referencial teórico explicitar-se-á a diferença entre performance e interpretação musical, a primeira como fruto da segunda. Através da relação entre corpo, música e técnica, serão enfatizados vários elementos considerados essenciais para uma melhor compreensão musical e, conseqüentemente, para a prática da performance musical. Estabelecendo analogias entre a performance musical e a performance teatral, assim como semelhanças e diferenças entre texto musical e texto literário, a proposta apresentada é de uma nova possibilidade de recital camerístico, tomando como exemplo três espetáculos realizados entre os anos de 2005 e 2009.

Palavras-chave: Performance. Música. Corpo. Recital. Leitura. Técnica.

ABSTRACT

The present work results of studies on musical performance, from preparation of a guitar repertoire to the public presentation, emphasizing the specific role of the body, not only from the actual performance's standpoint, but also looking for other possibilities, such as the combination of musical and scenic aspects. It becomes clear how the practice of musical performance can be enriched by theatrical experiences and body language in general. The difference between musical performance and interpretation will also be explored, the former always including the later. Establishing the relationship between body, music and technique, attention will be focused on several elements regarded as essential to a better understanding of music and consequently to a more pertinent musical performance. Analogies will be made between music and theatrical performance, suggesting alternatives to traditional chamber music presentations by means of various kind of artistic expression, this proposal will be illustrated by three different presentations that was held between 2005 and 2009.

Keywords: Performance. Music. Body. Recital. Reading. Technique

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografias do Espetáculo *Abraço de Câmara* …….. 124

Fotografias da Performance Experimental *Acordavermelha* 125

Fotografias do Recital *Contagem Progressiva* 126

Fotografias do Espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas* 127

Fotografias dos Trabalhos de Preparação para Expressão Corporal e Interpretação 128

LISTA DE TABELAS

TABELA I - Cronograma dos trabalhos de preparação para a apresentação *Acordavermelha* 48

TABELA II - Cronograma dos trabalhos de preparação do recital *Contagem Progressiva* 58

TABELA III - Cronograma dos trabalhos de preparação do espetáculo *Um Homem, Uma Casa e seus Fantasmas* 69

TABELA IV - Cronograma dos trabalhos de preparação corporal, expressão corporal e interpretação realizados com os músicos do espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas* (1º e 2º Encontro) 70

TABELA V - Cronograma dos trabalhos de preparação corporal, expressão corporal e interpretação realizados com os músicos do espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas* (2º e 3º Encontro) 71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ……. 12

CAPÍTULO I – PERFORMANCE MUSICAL: trabalho físico e mental

1.1. PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO …… 17

1.2. CORPO, MÚSICA E TÉCNICA 24
1.2.1. Corpo, música e texto 32
1.2.2. Um outro papel do corpo no recital 36

CAPÍTULO II – VIOLÃO, CORPO E VOZ: um outro formato de recital

2.1. PERFORMANCES TRABALHADAS COM VIOLONISTAS DA EMBAP 44
2.1.1. *Acordavermelha* 45
2.1.2. *Contagem Progressiva* 56
2.1.3. *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas* 65
2.1.3.1. Trabalhando a Expressão Corporal com os músicos 76

CAPÍTULO III – RESULTADOS DAS EXPERIÊNCIAS: o ponto de vista dos violonistas participantes

3.1. ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS 80

3.2. APLICAÇÃO DOS CONHECIMENTOS ADQUIRIDOS 85

CONCLUSÃO …….. 89

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ……. 94

APÊNDICES
Apêndice 01 – Texto elaborado para a performance *Acordavermelha* ……. 99
Apêndice 02 – Texto do recital *Contagem Progressiva* ……... 103
Apêndice 03 – Texto do espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas* …….. 109
Apêndice 04 – Questionário entregue aos violonistas participantes …….. 120

ANEXOS
Anexo 01 – Registros fotográficos das apresentações dos espetáculos e dos trabalhos de expressão corporal …….. 123
Anexo 02 – Partitura da peça PF(P+F), de Lindemberg Cardoso …….. 129

INTRODUÇÃO

Estudos sobre o corpo e suas relações com as artes performáticas são encontrados nos mais diferentes campos de pesquisa. Para nós, do campo das Artes, o corpo pode ser o da bailarina que dança, pode ser aquele a ser representado na tela, na argila ou no papel pelas mãos do artista plástico, pode ser o corpo que atua como um personagem no palco ou, ainda, pode ser o corpo do músico durante sua performance. Nosso interesse está exatamente neste último: o corpo do músico, não apenas como o corpo que toca um instrumento, mas também como o que busca formas de ampliar a experiência musical, tanto para si quanto para aqueles que o assistem – note-se que, em se tratando de atividade performática, a participação do público inclui não apenas escuta, mas também atividade visual, relacionada ao movimento do instrumentista durante a execução. Nos interessa o corpo do músico antes, durante e após sua performance. Nos interessa seu corpo captando, soando, experimentando, vivenciando a música corporalmente.

Com a finalidade de realizar a pesquisa aqui proposta, foram observadas as atuações de vários violonistas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap)[1] durante suas apresentações em recitais por um período de cerca de quatro anos, a partir das quais foi possível perceber a relevância de se enfocar o

[1] http://www.embap.br/

papel do corpo durante a performance do violonista, tomando este tema, portanto, como objeto de estudo: o corpo na performance musical.

Como mencionado acima, nesta dissertação abordamos o corpo do violonista não apenas como veículo da performance musical, mas como elemento cênico e seu envolvimento desde o estudo das peças até a apresentação destas no espetáculo.

Desta forma, buscou-se verificar de que maneira essa conjunção de experiências pode auxiliar para a melhoria da performance do músico no palco. Com esta finalidade, foi utilizado o delineamento metodológico *relato de experiência*, trabalhado a partir de um modelo de pesquisa *ex-post-facto*. Neste modelo as variáveis "chegam ao pesquisador já tendo exercido os seus efeitos" (GIL, 2009). No caso desta pesquisa, aprofundaram-se aspectos relevantes de experiências já realizadas pelo autor desta dissertação. Através de entrevistas, análises e comparações, verificaram-se as influências (positivas ou não) nas formas de pensar e agir (no que diz respeito à performance musical) dos artistas envolvidos nestas experiências, as quais envolvem música, corpo e textos[2].

A origem das experiências analisadas neste trabalho está vinculada a apresentações de seminários e debates[3] com alguns estudantes e professores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), onde pretendia-se pôr em discussão a realização de recitais violonísticos com a participação do corpo através

[2] Os textos aos quais nos referimos nestes experimentos são textos literários, cujo propósito era direcionar a platéia no sentido de modificação de humor e de percepções emotivas do personagem musical. Os diferentes tipos de relações que foram se estabelecendo entre os instrumentistas e os textos utilizados nestas atividades também foram considerados nesta dissertação.

[3] O primeiro seminário sobre o assunto nas dependências da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, aconteceu no segundo semestre de 2005, apresentado pelo autor desta pesquisa, e foi o primeiro de vários seminários, sobre diversos temas, organizados pela Professora Beatriz Furlanetto. Um debate que pode ser destacado é o "Debate com os Artistas do Espetáculo 'Abraço de Câmara - Música Contemporânea para Violão, Voz e Corpo'". Organizado pelo autor desta dissertação e realizado no dia 05 de setembro de 2006, às 19:30h, no Auditório Brasílio Itiberê, na Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, Rua Ébano Pereira, 240, Centro, Curitiba-PR.

da movimentação cênica. Apesar de não ser uma idéia nova, este tipo de apresentação não é tão comum. Há casos de obras que, em maior ou menor grau, apresentam um aspecto corporal diferente do convencional. Tomemos como exemplo a Sinfonia do Adeus[4], Op. 45, de Haydn, *Elogio de la Danza*[5], de Leo Brouwer, e a obra PF (P+F)[6], Op. 66, de Lindembergue Cardoso, entre várias outras obras. As experimentações apresentadas nesta dissertação foram resultados desses debates. Devido às contribuições dos participantes desses debates e seminários, foi possível desenvolver, gradativamente, os espetáculos e suas características musicais e corporais, isto é, de que forma os músicos participariam e como se prepararíam para uma apresentação onde atuariam também cenicamente e não apenas com seus instrumentos. Em outras palavras, buscávamos fazer com que a música, o texto, e as imagens (os corpos) se complementassem sem que o espetáculo perdesse a essência de um recital violonístico.

Vários pesquisadores afirmam que a vivência corporal da música influi no desenvolvimento de habilidades musicais.[7] Este tipo de abordagem é realizada por várias escolas de música e até mesmo por escolas do ensino convencional. Entretanto pôde-se observar que esses trabalhos que envolvem o corpo são praticamente inexistentes no ambiente da Embap, pelo menos é o que se pode notar no Curso Superior de Instrumento, onde situam-se os violonistas. A falta deste tipo

---

[4] Sinfonia do Adeus – O vídeo com a interpretação da Orquestra Filarmônica de Viena, conduzida pelo Maestro Daniel Barenboim na noite de ano novo de 2009, está disponível no site da Revista Cult http://revistacult.uol.com.br/novo/podcast/default.asp?pdcCode=ECF2F274-103F-4238-BB61-A8BEB09978F3.

[5] Elogio de La Danza é uma peça composta originalmente para ser dançada, apesar de atualmente ser apresentada normalmente como uma obra para violão solo.

[6] PF – Obra para piano, que conta com a participação de dançarinos que jogam objetos dentro do instrumento enquanto o pianista executa a obra. Como último elemento, para determinar o final da peça, uma bomba de São João é colocada para explodir em um balde de metal. Ver Anexo 02.

[7] Ver: FUX, Maria. *Dança*: Experiência de Vida. São Paulo: Summus, 1983. GUILLARMÉ, Jean-Jacques. *Educação e Reeducação Psicomotoras*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

de abordagem corporal tornou ainda mais interessante o trabalho com os violonistas da instituição. Ouvir seus relatos sobre as sensações novas, sobre outras possibilidades de criar e interpretar uma obra musical, sobre seus progressos como músicos e como indivíduos, fez valer todo o esforço de pensar, escrever, reescrever e pôr em prática os experimentos realizados.

Consta no presente trabalho o relato de algumas experiências que possibilitaram aos violonistas o desenvolvimento de uma relação diferente com os demais artistas participantes de um mesmo recital, transferindo esta experiência para uma consciência mais aguçada no uso do corpo durante a performance musical. Os resultados dos trabalhos realizados demonstraram igualmente uma nova possibilidade de se apresentar um recital camerístico promovendo, por meio de elementos cênicos, a interação entre músico e público durante a realização do espetáculo. Diferentemente do que os violonistas da Embap estavam acostumados, sua relação com a platéia, neste tipo de atividade, se diferencia daquela do recital convencional, no tocante à idéia do músico como o elemento que se apresenta no palco, distante da platéia, enquanto esta última apenas recebe passivamente o som produzido pelo instrumentista. Aborda-se aqui um tipo de espetáculo que inclui a contribuição da platéia, à qual é dada a chance de agir, cantar, falar, enfim, participar da interpretação.

O relato desses experimentos envolvendo recitais camerísticos que combinam música e outras manifestações artísticas, está apoiado em bibliografia especializada e entrevistas realizadas com os violonistas participantes dessas experimentações.

Vale a pena ressaltar que boa parte dos muitos estudos e publicações

envolvendo performance musical estão mais focados no estudo sobre o solista.[8] Sendo assim, apesar de nossa pesquisa ter sido realizada com violonistas, a bibliografia de referência trata, em sua maioria, de situações de performance pianística. Apesar de termos trabalhado quase que exclusivamente com violonistas em nossas observações e experimentações, contamos igualmente com a participação de outros instrumentistas, no entanto, foi visando particularmente a performance dos violonistas que se desenvolveu a presente pesquisa. Isto não diminui nosso desejo de que músicos de todas as áreas possam tirar do conteúdo aqui apresentado.

De forma geral, foram utilizadas publicações e relatos de experiências relacionados a diversos aspectos da movimentação física que auxiliam na execução instrumental.[9] No entanto, também nos pareceu necessário enfocar a situação dos músicos em formação, especialmente no que diz respeito à preparação da performance propriamente dita. Acreditamos que um trabalho monitorado de experimentos envolvendo expressão corporal durante a formação do músico seja de grande ajuda para que o estudante possa explorar e conhecer as possibilidades de se combinar a intenção física e mental apropriada para interpretações coerentes de determinadas obras musicais.

---

[8] Ver: CLARKE, Eric. *Understanding the Psychology of Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72. DAVIDSON, Jane. *Communicating with the Body in Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp 144-152. LIMA, Sonia Albano de. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa, 2005. MACIEL, Maria Helena Didier do Rego. *Os Mecanismos que são Utilizados pelos Instrumentistas para o Treinamento de uma Performance*. Santa Maria: UFSM, 1988.

[9] Ver: CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*: Exposición de la Teoria Instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979. MACIEL, Maria Helena Didier do Rego. *Os Mecanismos que são Utilizados pelos Instrumentistas para o Treinamento de uma Performance*. Santa Maria: UFSM, 1988. O trabalho da Prof.ª Maria Helena Didier do Rego Maciel é voltado para pianistas mas também pode ser aproveitado por outros instrumentistas. Já o trabalho de Abel Carlevaro é mais voltado para violonistas e estudantes deste instrumento.

CAPÍTULO I

PERFORMANCE MUSICAL: trabalho físico e mental

1.1. PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO

Parece-nos essencial iniciarmos esta dissertação esclarecendo sobre alguns termos aqui utilizados. Ao usarmos a palavra *performance* relacionada à música, por exemplo, estamos nos referindo, nesta dissertação, à atuação do músico, ou seja, estamos nos referindo à *performance musical*. De acordo com Schoenberg (1984, p. 347) podemos definir performance como "a exposição de relações motívicas para o ouvinte [...], de forma que o ajude genuinamente a entender a peça."[10]

Não há uma palavra específica para traduzir para a língua portuguesa o termo *performance* no que diz respeito a uma apresentação musical. Podemos utilizar a palavra *interpretação*, mas esta carece de maior abrangência para abarcar os vários aspectos englobados no termo *performance* relacionado à música.[11] Ao utilizar-se a expressão performance musical, estamos abordando o aspecto não só auditivo mas também corporal, físico, o aspecto da apresentação, do espetáculo em si. É o desempenho do músico durante sua atuação diante de uma platéia. Neste

---

[10] "[...] expounding motivic relationships to the listener [...], in so far as it genuinely helps him to understand a piece." (Tradução nossa)

[11] Ver: WALLS, Peter. *Historical Performance and the Modern Performer*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 17-34.

trabalho nos referiremos à esta atuação simplesmente como *performance*.[12] Desta forma, ao falarmos de performance nesta dissertação, estaremos nos referindo a um trabalho musical, a um espetáculo musical. Segundo Sonia Ray (2005, p. 41), ao se falar de performance ou performance musical

> podemos estar falando de um recital, um concerto solista (ou camerista), um concerto com grandes conjuntos (como coral ou orquestra), uma prova com banca (em escola, concurso ou audição para emprego) ou até mesmo uma aula (onde freqüentemente se 'simula' uma apresentação).

É comum e até compreensível nos depararmos com a utilização do termo *performance* como sinônimo de interpretação, mas a *interpretação* está relacionada mais especificamente ao aspecto sonoro da performance musical. Peter Walls (2002, p. 17) afirma que o "processo de transformar uma obra musical em som é geralmente chamado de 'interpretação' – algo que tem deixado alguns compositores muito desconfortáveis com tudo que isto implica."[13] A interpretação é um aspecto que pode ser analisado através de um bom registro sonoro. A performance carece de algo mais para ser analisada. Enquanto a interpretação é como a música soa, a performance tem a ver com o que se faz para que a música soe, e está relacionada ao ato de executar uma obra musical, envolvendo aspectos corporais, técnicos,

---

[12] A mesma discussão sobre performance e interpretação teve lugar recentemente entre os membros dos grupos de pesquisa do OMF (*Observatoire Musical Français* – Observatório Musical Francês) e PLM (*Patrimoines et Langages Musicaux* – Patrimônio e Linguagem Musicais), na Sorbonne, em Paris. Discutindo se utilizavam o termo *Interprétation* ou *Performance* no titulo do seminário, acabaram decidindo pelo titulo *Analyse et Performance*. A polêmica inicial deveu-se principalmente porque, assim como na língua portuguesa, a palavra *performance* em francês tem íntima relação com a arte performática, que pertence ao domínio do teatro, apesar de suas diversificações. http://www.plm.paris-sorbonne.fr/analyse_performance.shtml. Zélia Chueke (zchuekepiano@ufpr.br) "Performance ou interpretação?". E-mail para Roberto Froes (froes.roberto@gmail.com). 23 de abril de 2010.

[13] "This process of realising a musical work in sound is generally called 'interpretation' – though some composers have been very uncomfortable with all that this implies." (Tradução nossa)

teóricos, práticos, musicais e musicológicos.[14] O termo execução musical talvez seja, de todos, o mais apropriado, embora o termo performance continue a abraçar a idéia de palco, de evento.

Observando os conceitos e as idéias de vários autores como Robert Weirich[15], Roy Howat[16], Eric Clarke[17] e o próprio Peter Walls[18], assim como analisando o processo de preparação de uma obra musical desde sua leitura até a apresentação da peça[19], parece-nos importante que discorramos um pouco mais sobre performance e interpretação. Peter Walls (2002, p. 17) fala ainda o seguinte sobre o termo interpretação: "[...] Uma definição para 'interpretar' é 'dar um significado' a uma composição musical por meio da performance."[20] Analisando esta afirmação podemos concluir que a interpretação é inerente à performance, faz parte dela.

Para Howat (2005) não podemos verdadeiramente interpretar uma música, a única coisa que pode ser interpretada é a notação, a partitura. É claro que o produto sonoro é resultado dessa interpretação.

---

[14] Ver: RAY, Sonia (org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. WALLS, Peter. *Historical Performance and the Modern Performer*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 17-34.

[15] WEIRICH, Robert. *A Look at the Competition Syndrome*. In: *Clavier*. May-June, 1984. p. 25-27.

[16] HOWAT, Roy. *What do we Perform?* In: RINK, John. *The Practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 3-20.

[17] CLARKE, Eric. *Expression in Performance*: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John. *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 21-54. _____. *Understanding the Psychology of Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.

[18] WALLS, Peter. *Historical Performance and the Modern Performer*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 17-34.

[19] Ver, entre outros: CHUEKE, Zélia. *Stages of Listening During reparation and Execution of a Piano Performance*. Doctoral Dissertation. University of Miami, 2000. UMI 9974800.

[20] "[...] one definition for 'interpret' to 'bring out the meaning of' a musical composition by performance." (Tradução nossa. Grifo do autor)

Isto, de certa forma, corrobora a afirmação de Wolney Unes (*apud* LIMA, 2005, p. 60) segundo o qual

> o sistema de notação gráfico-musical registra a música por um meio não-acústico, não-sonoro, e tem no intérprete o tradutor desses signos gráficos em signos sonoros, anda que esse processo tradutório prescinda da necessidade de uma tradução.

Howat utiliza até mesmo o termo *distorção*, para referir-se à interpretação da música e não à interpretação da notação. Mas a notação, a partitura, não é a música, é apenas uma entre diversas formas de representação possíveis e que poderá servir de base para uma performance. Peter Walls (2002) lembra as palavras de Stravinsky, que questiona as garantias de que um executante consiga transmitir a visão do compositor sem distorções. Para Stravinsky a

> Música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete muito mais que a personalidade do autor, e quem pode garantir que um executante irá transmitir a visão do autor sem distorção?[21] (STRAVINSKY *apud* WALLS, 2002, p. 17).

John Blacking (*apud* CHUEKE, 2005, p. 106 e 107) afirma que "[...] a composição musical sempre requer sua ***re***composição pelo performer e pelo público"[22] (Grifo nosso). Entretanto lembramos de que esta recomposição está relacionada à tradução do material escrito em material sonoro. A participação do

---

[21] "Music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author's vision without distortion?". (Tradução nossa)

[22] "[...] the composition of music has always required its recomposition by performer and audience". (Tradução nossa)

performer nessa recomposição se dá no momento em que se dispõe a executar a obra, enquanto a participação do ouvinte se dá quando de sua escuta da obra executada, afinal, o ouvinte tem suas próprias percepções quando ouve uma obra musical, e essas percepções podem não ser exatamente as mesmas esperadas pelo compositor. Nessa sua participação, o ouvinte acaba por reinterpretar a obra apresentada pelo artista executante por meio de sua performance.[23]

Mas é possível evitarmos estas distorções durante uma performance, durante a execução de uma obra musical? Hoje dispomos de algumas ferramentas que podem servir para nos auxiliar na preparação de uma obra. As pesquisas históricas e musicológicas, a análise, o conhecimento sobre o tempo e o espaço do compositor, são algumas dessas ferramentas, mas uma outra ferramenta que deve ser destacada é a experiência musical do executante. Nessa experiência musical relacionam-se todas as experiências sensório-perceptivas acumuladas durante a vida do músico, mas todas essas ferramentas devem ser utilizadas para enriquecer e, principalmente, *embasar* o fazer musical. Ao dizermos que todos esses itens podem servir para preparar a performance de uma obra musical, estamos nos referindo também ao fato de que, muitas vezes, estas que deveriam ser fontes para apoiar a performance do músico podem acabar não sendo utilizadas *musicalmente* pelo simples fato de os músicos hoje em dia se dividirem em compositores, performers, professores e musicólogos.[24]

O músico precisa estar preparado para trabalhar com esses recursos; precisa saber utilizar os conhecimentos musicológicos, teóricos e analíticos em favor de sua performance, em prol do fazer musical.

---

[23] Ver: CHUEKE, Zélia. *Reading Music*: A Listening Process, Breaking the Barriers of Notation. Per musi. , v.11, 2005, p.106 - 112. Disponível em: Per Musi on Line-http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/11/index.html.

[24] *Ibid.*

Para esclarecermos o ponto onde pretendemos chegar neste primeiro item do primeiro capítulo, podemos afirmar que, o primeiro passo na preparação para a execução de uma obra musical está na leitura do material escrito, da partitura. A interpretação acontece durante a leitura e é inerente à função do executante.[25] A performance é a atuação do executante. É quando ele demonstra sua compreensão da obra. Nessa compreensão se encontra o poder do performer de convencer a platéia de sua execução.

A interpretação e a performance são meios que auxiliam o músico a trazer a música para uma realidade sonora. A maneira como se faz deve ser considerada importante, mas como um meio para se chegar a um fim, e esse fim deveria ser a música em si mesma. Eric Clarke fala que a performance é

> [...] a realização física de idéias musicais, idéias essas que podem ter sido registradas por escrito, passadas de ouvido (como em uma cultura iletrada) ou podem ser executadas ao mesmo tempo em que são idealizadas (como na improvisação livre).[26] (CLARKE, 2002, p. 59)

Clarke (2002, p. 59) diz ainda que, para realizar a performance, "o pré-requisito básico é que o performer seja capaz de produzir (mais ou menos) as notas certas, os ritmos, as dinâmicas, etc. de uma idéia musical [...]."[27] Em outras palavras, é necessário que o performer seja capaz de *interpretar* uma idéia musical.

---

[25] Ver: CHUEKE, Zélia. *Reading Music*: A Listening Process, Breaking the Barriers of Notation. Per musi. , v.11, 2005, p.106 - 112. Disponível em: Per Musi on Line-http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/11/index.html.

[26] "What, then, do performers do? At one level the answer to this question is obvious: they produce physical realisations of a musical ideas whether these 'ideas' have been recorded in a written notation, passed on aurally (as in a no-literate culture) or invented on the on the spur of the moment (as in free improvisation)." (Tradução nossa)

[27] "The most basic requirement is that a performer should produce (more or less) the correct notes, rhythms, dynamics etc. of a musical idea […]."(Tradução Nossa)

Apesar de termos discorrido até agora sobre aspectos mentais para uma performance musical, essa atividade depende também de aspectos físicos, ou melhor dizendo, corporais mesmo, para que seja realizada de uma maneira eficiente. Mas esses aspectos corporais vão um pouco além da técnica. Existe, no ato da performance musical assim como na preparação das peças a serem apresentadas no recital, uma pressão tanto física quanto psicológica para a qual o instrumentista precisa estar preparado, e esta preparação deveria vir desde sua formação musical básica. A sua prática de performance musical assim como seu trabalho técnico, não deveria vir desvinculado de toda uma preparação corporal e cerebral, desenvolvendo atributos que poderão ajudar na compreensão de aspectos teóricos, técnicos, sociais e históricos essenciais para a realização de uma performance musical.

Para Eric Clarke (2002, p. 69) a "performance musical é a construção e a articulação de um significado musical para o qual os atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos do performer devem convergir[...]."[28]

[28] "Musical performance is the construction and articulation of musical meaning, in which the cerebral, bodily, social and historical attributes of a performer all converge [...]. (Tradução nossa)

1.2. CORPO, MÚSICA E TÉCNICA

"Uma performance musical exige, no seu mais alto nível, uma impressionante combinação de habilidades físicas e mentais." (CLARKE, 2002, p. 59)[29]

Esta afirmação de Eric Clarke demonstra a necessidade de se preocupar um pouco mais com o corpo e a mente dos músicos durante sua formação. Tocar numa velocidade de dez ou mais notas por segundo em ambas as mãos (no caso, Clarke se referia aos pianistas), numa constante e complexa mudança de padrões espaciais (no que diz respeito às distâncias entre as teclas), além de diferentes ritmos, dinâmicas e articulações exige algo mais que apenas técnica. O músico precisa ter conhecimento e compreensão sobre vários aspectos da música em si (estrutura, contexto, história etc.), buscar uma estratégia expressiva por meio da qual fará com que a platéia tome contato com a obra musical, trazendo a música à vida, e também deve estar pronto para encarar resignadamente a pressão física e psicológica de uma apresentação para um público.[30]

As habilidades de um grande performer não acontecem da noite para o dia. Requerem uma boa dose de dedicação somada a vários outros fatores que vão desde o que ouvimos (e de que forma ouvimos) durante a infância até uma possível educação musical convencional. Enfim, uma boa performance musical é resultado de um investimento massivo de tempo e esforço. Esse investimento está no tempo dedicado aos estudos para complementarem seu conhecimento sobre a obra a ser

---

[29] "Musical performance at its highest level demands a remarkable combination of physical and mental skills." (Tradução nossa)

[30] Ver: CLARKE, Eric. *Understanding the Psychology of Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.

executada (assim como sua cultura musical e geral) e no esforço para superar dificuldades técnicas e musicais.

Como habilidade física, a performance musical tem atraído o interesse de pesquisadores do campo da Psicologia, que buscam estudar os movimentos complexos e a habilidade de *timing*[31]. Henry Shaffer (s/d, *apud* CLARKE, 2002), por exemplo, direcionou suas pesquisas para três pontos principais: o controle do movimento, a mecânica de *timming* na performance e a coordenação e a independência das mãos na performance em piano solo e entre músicos em uma performance em dupla.

Timing é particularmente importante para uma boa performance, pois é amplamente divulgado que o tempo das notas, a pulsação da obra musical está diretamente relacionada à estabilidade e à habilidade técnica do performer. Um performer com uma concepção clara e definida sobre a peça musical a ser executada está pronto para tocá-la de modo controlado e coerente. A partir desse controle, desse domínio da obra, o performer pode preocupar-se mais com outros aspectos que podem ser incluídos na sua performance: o texto literário (quando utilizado) que se relacione ao texto musical[32], os movimentos que ajudarão na performance musical e que servirão para comunicar características do personagem (seja cênico ou musical).

Conforme Clarke (2002), podemos citar como habilidade psicológica a habilidade que os performers possuem de imitar um padrão expressivo que ouvem,

---

[31] *Timing* – é a habilidade ou a ação de decidir qual o momento ideal, em uma situação ou atividade, no qual se deve fazer algo. ("*Timing is the skill or action of judging the right moment in a situation or activity at which to do something*."). COLLINS COBUILD. *Compact English Learner's Dictionary*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2004. Na performance musical o *timing* está relacionado à capacidade de o performer manter a pulsação dentro de um nível ideal variando dentro de uma margem também ideal. Esta estabilidade pode estar relacionada à estabilidade da representação mental que o performer possui da música a ser executada. (Ver CLARKE, 2002)

[32] Sobre a relação entre o texto literário e a performance musical, ver: LIMA, Sonia Albano de. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa, 2005.

mesmo quando não há uma base estrutural razoável. Nessas circunstâncias eles podem criar uma espécie de imagem da performance a qual eles tentam imitar, ou tentar lembrar uma descrição verbal da performance ou, ainda, podem tentar conceber uma imagem corporal da performance, algo como uma coreografia mental capturando e representando o contorno da performance. Essas habilidades psicológicas, por sua vez, apresentam-se como atitudes relacionadas também com o corpo. A imitação de um padrão expressivo se dá por meio da lembrança dos gestos realizados pelo artista que se tenta imitar. A descrição verbal se dá por meio da voz que se projeta do corpo de alguém (geralmente o professor). E a imagem corporal, a coreografia mental, dispensa comentários. Enfim, precisamos entender que o corpo é muito mais que apenas um equipamento de interface. Apesar de ser um veículo por meio do qual é possível transmitir a idéia musical através da performance, ele está intimamente relacionado à nossa resposta à obra musical. O corpo precisa ser reconhecido como sendo o personagem principal na performance musical.

Ao falarmos sobre o aluno que imita o professor, e ser esta prática comum, precisamos lembrar que o estudante não deve ser um imitador durante todo o seu percurso como aluno. É necessário que ele pratique a escuta e a reflexão, e que o professor possibilite o desenvolvimento individual e a compreensão musical desse aluno[33], por meio do "contato com a partitura, a compreensão e absorção do texto musical, a preparação da execução e o momento mágico da comunicação entre o artista e o ouvinte." (CHUEKE, 2006, p. 41)

[33] Ver: CHUEKE, Zélia. *Pianista e Professor*: Questões Básicas de Ensino de Prática Instrumental. In: *Anais do Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: DeArtes, 2006. p. 39-45.

Eric Clarke, sobre a importância do corpo e do movimento na performance afirma que

> Um amplo número de fatores afetarão o resultado [da performance], esses fatores incluem as possibilidades do instrumento, a acústica do ambiente onde acontece a performance, a natureza da platéia, o humor e as intenções do performer, normas estilísticas e culturais, e até mesmo a ideologia planejada da performance (uma performance historicamente embasada, por exemplo). O Movimento e o corpo humano são particularmente significantes neste complexo conjunto de relações por muitas razões – a mais óbvia é que a música é produzida pelos movimentos do corpo e do instrumento[...].[34] (CLARKE, 2002, p. 66)

A performance musical é "um evento áudio-visual" (CLARKE, 2002, p. 67). Não vamos a um recital apenas para *ouvir*, também queremos *ver* o músico. O corpo do músico e, conseqüentemente, os movimentos desse corpo são parte da performance. Enquanto alguns movimentos são inevitavelmente necessários simplesmente para produzir a música no instrumento, a grande maioria dos movimentos observados e estudados em pesquisas publicadas por Jane Davidson (*apud* CLARKE, 2002), por exemplo, estavam muito mais relacionados à expressividade que à praticidade. Movimentos como o balançar do corpo ou até mesmo pequenos e discretos gestos corporais provavam-se desnecessários para a tarefa básica de produzir som no instrumento. Em um de seus estudos, Davidson (*apud* CLARKE, 2002) chegou à conclusão de que um pianista profissional se utilizou de gestos expressivos em sua performance como auxiliares na compreensão e transmissão das idéias musicais. A impressão da pesquisadora foi a de que os

[34] "A wide range of other factors will shape the result, including the possibilities of the instrument, the acoustics of the performing environment, the nature of the audience, the mood and intentions of the performer, stylistic and cultural norms, and even the performance ideology espoused (for example 'historically informed' performance practice). Movement and the human body are particularly significant in this complex set of relationships for many reasons – the most obvious being that music is produced by movements of the body and instrument [...]." (Tradução nossa)

movimentos do performer estavam integrados à sua concepção e produção da música, e eram gerados da mesma forma que os aspectos expressivos do som são gerados a partir de uma idéia musical.

> Pesquisas demonstram que as habilidades musicais envolvem um alto nível de refinamento das atividades tanto físicas quanto mentais, cuja conseqüência será que a relação entre as informações guardadas na memória, os planos e esquemas mentais responsáveis pela organização dessas memórias, e os pensamentos e as ações físicas associadas, se tornem totalmente automáticos e fluentes.[35] (DAVIDSON, 2002, p. 144)

Vale a pena reforçarmos que a prática é essencial para que essa fluência seja adquirida. Logo no início do aprendizado essa relação entre pensamentos e ações é um pouco difícil de coordenar, mas com a prática e a experiência, o músico consegue tocar sem direcionar sua atenção aos pensamentos e ações utilizados na preparação da performance.

Assim como existe a relação entre processos físicos e mentais do músico, há a possibilidade dessa relação existir, em maior ou menor grau, entre a música executada pelo performer e o ouvinte. Essa relação pode ser utilizada pelo performer durante a preparação de uma peça musical.

A música possui um forte conteúdo emocional, e pode inspirar sentimentos de alegria ou de contemplação, ou, ainda, pode fazer com que o ouvinte se mova em resposta, seja lentamente ou energicamente. Esse potencial deve ser

[35] "Research has shown that musical expertise involves high-level refinement of both mental and physical activity to such a degree that the relationship between the information stored in memory, the mental plans and schemes which organize these memories, and associated thoughts and physical actions becomes completely automatic and fluent." (Tradução nossa)

amplamente explorado pelo músico na preparação de uma peça de modo a consolidar uma interpretação individualizada.

Conforme Davidson (2002), a utilização do corpo como mais um elemento a ser utilizado para a transmissão da música a ser executada não é uma novidade.

> Manuais e texto sobre o ensino de habilidades musicais freqüentemente aconselham os estudantes a encontrarem a melhor articulação das suas idéias expressivas por meio do uso de seus próprios corpos.[36] (DAVIDSON, 2002, p. 145)

Durante o século XIX muitos elementos eram interpretados através de movimentos corporais. Uma peça em andamento lento requeria movimentos corporais diferentes dos utilizados em uma obra de andamento rápido. Vários elementos com informações sobre a estrutura da música executada e as intenções do performer são comunicados aos ouvintes através de movimentos corporais.[37]

A platéia consegue perceber todo tipo de informação transmitida pelo performer, de seus movimentos corporais à sua aparência e à aparência do ambiente, além de, é claro, dos sons musicais produzidos.[38]

Este é um caminho de mão dupla. Não é apenas o performer que transmite algo, há uma troca de informações, entre artista e platéia, realizada por meio de elementos visuais e auditivos. Esta troca tem como conseqüência um estímulo psicológico e fisiológico.

---

[36] Manuals and texts on teaching musical skills often advise students to find an optimum articulation of their expressives ideas by using their bodies. (Tradução nossa)

[37] Ver: DAVIDSON, Jane. *Communicating with the Body in Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp 144-152.

[38] *Ibid*.

Entretanto vale lembrar que a base para este domínio corporal está na preparação do instrumentista. Em outras palavras, essa *compreensão corporal* será muito mais efetiva se trabalhada durante o período de formação do músico, juntamente com seus estudos técnicos.

A técnica é importante para que o violonista tome conhecimento de como tirar os melhores recursos do seu instrumento, mas não devemos tomar a técnica como sendo o único recurso para o fazer musical. A técnica é um recurso necessário e até mesmo básico, mas não é o único. "É sabido que a técnica não deve constituir um fim, mas um meio necessário para chegar à perfeição da arte." [39] (PUJOL, 1956, p. 13)

Todos os nossos esforços em trabalhar e exercitar corretamente escalas, arpejos, ligados etc., devem ter como objetivo a música. Exercitar uma escala, treinar a posição de cada dedo em cada nota em um determinado tempo, deve ter, como base, um pensamento musical. Dessa forma, o treinamento técnico precisa ser simultâneo com um trabalho de preparação e apreciação musical. Para que não sejamos mal interpretados, não estamos dizendo que o estudo do que alguns chamam de *técnica pura* não deva estar incluído na preparação do músico, estamos dizendo apenas que é preciso que se tenha algo em que este estudante possa aplicar a técnica estudada, e que este algo exija uma abordagem, um pensamento musical.

A técnica deve ser estuda sim, desde que sempre guiada pelo ouvido, ou seja, "as mãos seguirem o que é ouvido pela mente do pianista[40] é essencial."

---

[39] "Es sabido que la técnica no debe constituir un fin, sino un medio necesario para llegar a la perfección del arte." (Tradução nossa)

[40] Isto serve não apenas para pianistas, mas para qualquer outro instrumentista.

(LANGER *apud* CHUEKE, 2000, p. 85). O que praticamos, enfim, é uma otimização do processo de escuta aliada à execução.

Para Chueke (2000, p. 82 e 83), "a técnica é, de fato, um meio para se atingir uma finalidade, e cada movimento físico deve ser uma resposta à idéia musical construída no ouvido interno do performer."[41] O processo corporal utilizado no estudo da técnica é um trabalho para que se alcance uma certa facilidade, um certo domínio do instrumento para que se possa realizar determinados gestos, determinados movimentos necessário para uma realização sonora. É necessário que se busque um refinamento desse processo, e esse trabalho de refinamento é a capacidade de associarmos os trabalhos físicos e mentais no processo do fazer musical, ou seja, utilizarmos o corpo também como um recurso musical, pensarmos o corpo, ou melhor, *redescobrirmos* o corpo como veículo de transmissão da música, e encararmos o instrumento como um instrumento realmente, isto é, como extensão do nosso corpo para uma performance musical. Esses trabalhos físicos e mentais estão relacionados ao domínio do instrumento e às várias ferramentas necessárias para uma melhor compreensão do texto musical (análise, história, contextualização da obra e do autor, entre outros elementos), e como reuni-las tendo como objetivo a performance musical.

Mas o corpo que estudamos neste trabalho não é apenas o corpo como veículo de um pensamento musical, não é apenas o corpo que toca o instrumento. Nas experimentações abordadas como principais objetos neste trabalho, o corpo se apresenta na performance musical como um elemento a mais dentro de tudo o que apresentamos até aqui. É o corpo que acrescenta ao recital o aspecto cênico, que

[41] "Technique is in fact a means to an end and each physical movement should be a response to be the musical Idea built in the performer's inner ear." (Tradução nossa)

traz o texto e, às vezes, reinterpreta a música, complementando ou questionando o compositor ou o espectador.

1.2.1. Corpo, música e texto

A relação da música com a palavra é bastante próxima, e quando se trata de música antiga, essa relação é ainda mais próxima, principalmente durante o período barroco, quando "um pouco [...][da] terminologia e algumas idéias básicas da retórica nortearam as técnicas de composição." (LIMA, 2005, p. 54).

Essa proximidade só veio a se enfraquecer por volta da segunda metade do século XVIII.[42] Ainda de acordo com Sonia Albano de Lima:

> Após 1750, os estados de espírito perderam a sua qualidade objetiva e foram identificados a emoções subjetivas e pessoais do compositor, e essa inter-relação entre música e retórica foi perdendo importância. (LIMA, 2005, p. 54)

Entretanto, ainda hoje podemos verificar uma certa relação entre a música e a palavra. Nos trabalhos relatados nesta dissertação, o texto tem um papel importante, tanto para os performers desenvolverem suas interpretações musicais, suas *atuações* como músicos, quanto no desenvolvimento dos trabalhos corporais e cênicos. Vale lembrar que há o texto musical e o texto literário. O texto musical são todas as observações e anotações presentes na partitura, que vão desde as notas na pauta, fórmulas de compasso, passando pelas matizes, andamentos e sinais de articulação, até a presença de textos a serem cantados ou até mesmo declamados.

---

[42] Ver: LIMA, Sonia Albano de. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa, 2005.

Para o músico, a fluência na leitura do texto musical deveria ser a mesma da leitura de um texto convencional. Mas por que estamos nos prendendo a esses aspectos? Porque estamos falando de performance musical, e o primeiro estágio da performance musical é a leitura da partitura.[43] Como foi dito anteriormente, esse é um dos aspectos que deveriam ser trabalhados com o músico desde sua formação básica. Esta relação do músico com a representação gráfica da obra musical, ou seja, com a partitura impressa, é um dos aspectos mentais sobre os quais comentamos no item anterior. Porém, vale lembrar que a performance musical exige um pouco mais do que apenas colocar os dedos no lugares certos e nos momentos certos. Quando falamos de leitura, referimo-nos tanto a textos musicais quanto a textos literários; como músicos, precisamos saber tanto da história da obra e do autor quanto da *história contada* na partitura, isto nos dará maior domínio e compreensão sobre a obra apresentada. Citando Harnoncourt, quando fala sobre a formação dos músicos atuais:

> Esta formação não se deveria restringir apenas ao ensino de onde colocar o dedo no instrumento para produzir um determinado som, ou de como adquirir virtuosidade. Uma formação demasiado técnica não produz músicos, mas acrobatas insignificantes. Brahms dizia que para tornar-se um bom músico era preciso empregar tanto tempo lendo quanto estudando piano. (HARNONCOURT, 1990, p. 31)

Entretanto, quando se trata da leitura de textos musicais, devemos levar em consideração que esta leitura tem como objetivo a produção musical, ou melhor, a realização sonora dos símbolos na partitura. Por este motivo reforçamos a idéia de

---

[43] Ver: CHUEKE, Zélia. *Stages of Listening During reparation and Execution of a Piano Performance*. Doctoral Dissertation. University of Miami, 2000. UMI 9974800.

se valorizar a prática da leitura do texto musical, sempre relacionada à prática auditiva, durante a formação do músico. O ideal seria que o performer *ouvisse* a partitura da mesma forma que *ouvimos* um texto quando fazemos uma leitura silenciosa. Com a prática da leitura musical, o performer

> pode perfeitamente reconhecer a estrutura de uma obra simplesmente pela leitura da mesma. Ele vai saber como a música soa ou perceber seu sentido da mesma forma que você sabe como esse parágrafo soa sem ter que ouvi-lo ser declamado em voz alta.[44] (RAFFMAN *apud* CHUEKE, 2000, p. 8)

Os textos literários utilizados nos trabalhos aqui relatados, tinham a intenção de trazer para cada espetáculo o personagem musical transformado em personagem cênico, com uma voz e um corpo, tomando forma diante da platéia e dialogando com ela. No primeiro espetáculo os músicos tomavam o texto literário como uma idéia para tentar transmitir à platéia o humor do personagem através de suas interpretações musicais; mas ainda eram músicos que interpretavam o personagem apenas musicalmente. Nas apresentações posteriores os músicos se aproximariam muito mais desse personagem cênico-musical, primeiramente através de suas falas, ouvindo-o, depois falando como ele, depois andando como ele, tornando-se o personagem, de modo que, ao final, teríamos o músico transformado em personagem, teríamos então o personagem a tocar o instrumento.

Não é raro que se utilize de comparações entre os textos literário e musical como forma de auxiliar na performance musical. Walter Bianchi, pianista e

[44] "can acquire conscious knowledge of the structure of a work simply by reading what that structure is. He comes to know how the music sounds or feels, in just the way you know how this sentence sounds without having to hear it uttered." (Tradução nossa)

professor, por exemplo, utilizava a relação entre o discurso musical e a linguagem verbal em sua metodologia.

> W. Bianchi não menosprezou a subjetividade do discurso musical e nem mesmo a sua ligação com a linguagem verbal. Os recursos de pontuação, ondulação natural da frase musical, graduação expressiva, clareza, precisão rítmica, melódica e estrutural acompanham a metodologia desse mestre, no intuito de fazer o intérprete expressar o mais atentamente possível o *bem dizer musical*. (LIMA, 2005, p. 59-60. Grifo da autora)

Nos trabalhos apresentados nesta dissertação a relação do texto com a música é muito enfatizada. Em *Acordavermelha*, por exemplo, foi desenvolvido um texto para ser interpretado por um ator de acordo com as nuances das partituras musicais, preparando-se também uma partitura corporal onde as palavras entrassem em concordância com o aspecto emocional sugerido pelas peças executadas pelos violonistas. Nos dois outros trabalhos também foram trabalhados textos literários que servissem de apoio às performances dos músicos e demonstrassem o estado emocional do personagem cênico-musical, entretanto, nestes dois últimos trabalhos, a relação dos instrumentistas com o texto era muito mais próxima. A partir do recital *Contagem Progressiva* os músicos participariam também com textos a serem decorados e interpretados.

É interessante haver essa relação com as artes cênicas dentro destes trabalhos pois, ao relacionarmos o texto com a música, a relação com as artes cênicas também se torna evidente. A própria Sonia Albano de Lima (2005) cita Shakespeare relacionando a arte da interpretação cênica com a performance musical, nada melhor que deixar que as palavras de Hamlet façam com que tenhamos nossas próprias conclusões a respeito.

> Também não te deves dominar demais, mas deixa que a tua discrição seja o teu guia. Ajusta a acção (*sic*) com a palavra e a palavra com a acção (*sic*); com um cuidado especial em não forçar a modéstia da natureza. Pois tudo quanto é exagerado se desliga do objeto próprio do teatro, cuja finalidade, tanto no começo como agora, foi e é, por assim dizer, erguer um espelho em frente à natureza; para mostrar à virtude o seu próprio rosto, ao mal a sua própria imagem, e a cada século e a cada encarnação do tempo a sua forma e o seu cunho... Porém, se a representação for exagerada ou desacertada, embora faça rir os ignorantes, só pode afligir os que são conscientes. E a censura de uma só pessoa consciente deve, na vossa estima, ter mais peso que um teatro inteiro de ignorantes. Oh, há actores (*sic*) que eu vi representar, e que ouvi serem elogiados com grandes e fervorosos louvores, e que não tinham pronúncia de cristão, nem figura de cristão, nem de pagão, nem de ser humano, e que se pavoneavam tanto e berravam tanto, que eu pensei que algum aprendiz, querendo fazer homens, os tinha feito mal, pois eram uma abominável imitação da humanidade. (SHAKESPEARE *apud* LIMA, 2005)

Mais algumas observações sobre a relação corpo, música e texto podem ser encontradas no segundo capítulo desta dissertação, onde trataremos de cada espetáculo separadamente.

1.2.2. Um outro papel do corpo no recital

Até agora discorremos sobre alguns aspectos corporais referentes à preparação do músico como *performer*, dentro de toda uma conjuntura de preparação técnico-musical. O corpo ao qual vamos nos referir neste item está mais relacionado ao aspecto do recital como espetáculo. É o corpo que atua como elemento articulador e também como um acréscimo não apenas visual mas também

auditivo ao espetáculo do recital. Esse corpo pode ser o corpo do próprio músico ou um outro corpo que atue ou dance ou realize ambas as coisas.

Já há algum tempo estamos trabalhando com projetos e recitais que apresentam algum tipo de elemento diferente do recital tradicional, algo que precisou quebrar algumas resistências dentro do próprio círculo violonístico. A idéia de algo, em um recital de violão, que pudesse chamar mais atenção que o próprio instrumento, parecia assustar a alguns violonistas.

A profissão de músico traz em si alguns aspectos da profissão de ator. Cada peça musical possui aspectos emocionais diferentes que podem ser explorados pelo músico para obter uma performance coerente. A interpretação de cada obra pelo músico exige dele uma compreensão de estilo e contextualização que possa fazer com que ele compartilhe as várias nuances, os vários aspectos e características de cada obra, quase da mesma forma como o ator precisa estar inserido nos vários aspectos e características de seus personagens.

Expandindo o observado no item 1.2 do primeiro capítulo desta dissertação, abordamos um outro lugar para o corpo dentro do recital, explorando outra possibilidade de apresentação. Todos os tipos de trabalho de preparação corporal citados anteriormente, ajudam para que esta outra abordagem seja proveitosa, sobre vários aspectos, para o músico que se proponha a apresentar este outro tipo de performance musical.

Com o intuito de explorar ainda mais este assunto e promover debates, além de observar as reações tanto dos violonistas quanto da platéia às propostas sugeridas para uma outra forma de elaboração do recital camerístico, foi desenvolvida, pelo autor desta dissertação, a apresentação *Acordavermelha*, que serviu para que se iniciasse, primeiramente dentro das dependências da Embap, a

discussão sobre este tipo de abordagem para o recital violonístico[45]. Entretanto, não foi esta a única apresentação dentro desses moldes a ter lugar na cidade de Curitiba. Outras apresentações aconteceram na capital do Paraná, durante esse período, que ajudaram a fomentar ainda mais as discussões voltadas para este tema, principalmente entre os violonistas que participavam das nossas experimentações. Dentre estas apresentações podemos destacar dois espetáculos: o show de lançamento do Cd *Espelho*, do grupo de música de câmara Anima[46]; e o projeto Abraço de Câmara, de Mário da Silva[47] e Rocio Infante[48].

O espetáculo Espelho pode ser considerado exatamente isto: um espetáculo, mas sem deixar de levar-se em consideração de que era um recital de música de câmara. Em conversa informal com os integrantes do grupo, foi possível perceber sua empolgação quanto ao trabalho interativo entre as várias artes, assim como sua satisfação ao final da apresentação. Os músicos tocavam e atuavam, mas sua atuação era apenas corporal, gestual, complementando visualmente o que nos era transmitido auditivamente. Era a primeira vez que o grupo trabalhava utilizando a arte cênica como apoio para suas obras musicais.

---

[45] Discorreremos mais detalhadamente sobre esta apresentação em capítulo posterior.

[46] *ANIMA – musica mundana et instrumentalis* – nasceu no Brasil há vinte anos como resultado de reflexões sobre a interpretação musical e a memória musical brasileira. A estrutura inicial do grupo teve como base o movimento de música antiga e a interpretação historicamente orientada. Esses princípios interpretativos norteiam até hoje o grupo, e foram ampliados e transformados através das múltiplas formações pelas quais passou desde então. (...) Os espetáculos do *ANIMA – musica mundana et instrumentalis*, são o resultado de intenso trabalho de pesquisa de interpretação baseado na música das comunidades não letradas, afastadas de centros urbanos no Brasil e na música da Idade Média e do renascimento europeu. O constante dialogo tecido pelo ANIMA entre a etnomusicologia, a musicologia histórica, a hermenêutica e o teatro contemporâneos, leva ao palco um roteiro musical onde se faz presente o tempo não-linear, encarando o momento da apresentação e o palco como um espaço-tempo ritualizado, próprio para a realização musical em um sentido pleno. (http://www.animamusica.art.br/site/lang_pt/pages/historico/index.html).

[47] Mário da Silva – Professor da Embap desde 1991. Bacharel em Violão pela mesma instituição, onde estudou com Orlando Fraga. Especialista em Música de Câmara e Mestre em Práticas Interpretativas pela Unirio.

[48] Rocio Infante – Coreógrafa e Bailarina. Formada pela Nikolais/Louis Foundation for Dance (Fundação para Dança de Nikolais/Louis). Possui formação complementar em Técnica de Alexander, por Joel Kendall e Sheila Tramujas (Nova York).

Para este nosso trabalho, parece-nos útil transcrevermos algumas palavras do grupo sobre essa sua experiência.

> Uma outra questão importante para nós é a "reflexão" sobre o fazer musical no palco, a *performance* musical. Trata-se de uma questão relativamente nova na arte dos sons, principalmente em se tratando da transposição de práticas musicais ligadas a algum ritual (*boi-bumbá; reisados;* cantos de devoção ou ligados à alguma liturgia, danças medievais, etc.) para o ambiente de concerto, moldado para receber mais a "música pura" do que uma "música híbrida". [...] Após quinze anos trilhando esse caminho, percebemos que o momento transformador do palco não deveria ser imposto a nós como uma questão fechada, mas, pelo contrário, suscetível a leituras diversas, assim como o são os arranjos e composições escritos para ou pelo grupo. Para tanto, buscamos ajuda de outros olhares sensíveis a tais realidades e encontramos no LUME teatro, na direção cênica de Jesser de Souza e Raquel Scotti Hirson, uma acolhida calorosa que nos auxilia a levar essa música para o palco também enquanto *(sic)* linguagem cênica. (ANIMA, 2006)

Neste espetáculo do grupo Anima não havia participação cênica de outros artistas além dos próprios músicos. Em outras palavras, se há um trabalho de preparação corporal dos músicos, não se mostra necessária a participação de um ator, por exemplo, para que haja uma interferência corporal cênica no recital. É lógico que essa preparação deve ser levada a cabo por alguém que domine a linguagem a ser utilizada (seja cênica, visual ou de dança) num trabalho conjunto com as idéias dos músicos ou do diretor musical do espetáculo, e deve haver uma participação compromissada dos músicos, no sentido de manterem-se dispostos a compartilhar o seu campo artístico em prol de um objetivo comum: sua satisfação como músico e a satisfação do ouvinte como espectador.

No projeto Abraço de Câmara, diferente do espetáculo Espelho, há a participação de outros artistas. Tivemos a oportunidade de acompanhar de perto este projeto, haja vista que os seus organizadores e artistas convidados, ao

tomarem conhecimento das nossas pesquisas sobre corporeidade, puseram-se à disposição para ajudar, abrindo-nos as portas de seus ensaios.

O Abraço de Câmara foi concebido pelo violonista Mário da Silva[49], que há muito vem pesquisando e explorando novas formas dentro do seu fazer artístico. Este espetáculo é uma das observações deste artista sobre as possibilidades a serem experimentadas em um recital camerístico. Aqui, além da música, representada pelo violonista Mário da Silva, outras artes também possuem seus representantes: a bailarina Rocio Infante[50], que participa como co-autora do espetáculo, os atores Márcio Juliano e Gláucia Domingos[51] e a artista plástica Leila Pugnaloni[52].

Existe no espetáculo uma interação entre as manifestações artísticas, realizada de forma muito criativa e que tem o corpo como articulador das linguagens. Em algumas passagens, em alguns quadros, é praticamente impossível tentar separar o que é visual do que é musical, o que é corporal, teatral, do que é plástico, pois temos essas principais manifestações artísticas voltadas a um objetivo comum: a reflexão.

Nas figuras 1a, 1b, 1c, 1d, 1e e 1f[53], podem ser vistos alguns momentos de alguns quadros da apresentação.

De acordo com Mário da Silva, o Abraço de Câmara foi "um grito, ou

---

[49] Ver nota de rodapé n.º 47 na página 38.

[50] Ver nota de rodapé n.º 48 na página 38.

[51] Márcio Juliano e Gláucia Domingos – Atores. Trabalharam em importantes montagens na cidade de Curitiba, entre elas destacam-se *Noite de Reis* e *Noel*. Esta última contou com a direção do próprio Márcio Juliano.

[52] Leila Pugnaloni – Artista Plástica. Estudou Artes em Curitiba, Rio de Janeiro e Nova York. Fez mais de vinte exposições individuais e participou de mais de quarenta coletivas. Tem obras no acervo de importantes instituições do Paraná e do Rio de Janeiro. (http://www.muvi.advant.com.br/artistas/l/leila_pugnaloni/leila_pugnaloni.htm).

[53] Ver Anexo 01.

crítica até, uma necessidade de fazer um trabalho com outra concepção, com outros corpos" (informação verbal). (COSTA, 2005)

Tomando como ponto de partida a obra do compositor cubano Leo Brouwer[54] chamada *Elogio de La Danza*, composta em 1964 para ser *dançada*, os artistas resolveram conceber movimentos corporais para interagir com a sonoridade da obra, tomando como tema o "abraço", o enlace dos corpos. O que desejavam era trabalhar movimentos sem que houvesse uma conotação coreográfica especificamente. Rocio Infante nos disse que a idéia era

> perceber a sonoridade da música, e não fazer uma coreografia para a música. Uma coreografia é composta de uma seqüência de passos determinados dentro de uma outra seqüência de determinados números de oito ou de quatro ou de cinco ou de sete tempos, isto é, um número de passos dentro da mesma estrutura musical de compassos e de tempos. Em vez disso utilizei a idéia do abraço, do enlace, dos corpos se entrelaçando, da relação da sonoridade entre eles e a sonoridade da música. (COSTA, 2005)

Para ela o movimento tem sua sonoridade, o corpo tem sua sonoridade. E isto não se refere aos sons que podemos tirar, por exemplo, percutindo as palmas das mãos ou o corpo em si. Essa sonoridade do corpo, esse corpo sonoro, diz respeito ao som do corpo em ação; o som ou o silêncio que ele projeta através dos movimentos, sons que podem ser vistos e ouvidos, dos quais até mesmo a fala e a respiração fazem parte. Não pretendemos nos aprofundar na discussão sobre o *corpo sonoro*. Este assunto mereceria um trabalho à parte.

---

[54] Leo Brouwer (*1939) é considerado a figura mais importante da música latino-americana atual para violão, não apenas como compositor, pois também é importante sua contribuição como violonista, com excelentes gravações de obras contemporâneas (Cf. DUDEQUE, 1994).

Mário da Silva e Rocio Infante possuem sólida formação profissional como artistas e estão há muito tempo atuando como *performers* e professores. O Abraço de Câmara, mais que um espetáculo, é um projeto de pesquisa de linguagens, uma pesquisa sobre transformações de linguagens e sobre a transformação do estado corporal do músico, algo que se encaixa perfeitamente neste nosso trabalho. Foi esse ponto em comum, a pesquisa e experimentação de uma nova corporeidade do músico (mais especificamente do violonista), que fez com que fôssemos convidados a participar, posteriormente, das apresentações do Abraço de Câmara; e que tornou possível, também, contar com a ajuda de Rocio Infante em nossas experimentações posteriores, tanto no que diz respeito à sua participação como bailarina, quanto à sua direção em algumas apresentações.

É possível, em um primeiro momento, que se pense que este tipo de trabalho não esteja muito relacionado ao objetivo do músico no que diz respeito ao seu *fazer musical*, mas não foi isso que observamos. A experiência de preparar o músico para um trabalho com outros artistas dentro do recital, e até mesmo o de utilizar seu próprio corpo de modo mais abrangente no recital, expandiu sobremaneira suas perspectivas de interpretação e de compreensão do discurso musical, assim como as possibilidades ainda pouco exploradas para um recital. Em outras palavras, este tipo de trabalho vai além do aspecto estrutural da peça musical, é uma caracterização da obra para uma determinada visão de performance musical, uma visão baseada em pensamentos significantes sobre o tipo de idéias e expressões que se pretende transmitir com a performance musical. Se há vários músicos atuando mostra-se necessário um acordo sobre qual idéia deve ser utilizada, pois dois músicos podem ter idéias diferentes sobre como expressar uma mesma idéia musical. Aqui precisam convergir atributos cerebral, corporal, social e

histórico dos artistas, ou seja, seus conhecimentos acerca da obra, do autor e de como atuar em relação à performance musical da peça, precisam ser claros para si e para os demais componentes do grupo, assim poderão desenvolver a idéia em conjunto. O seu trabalho, a sua prática e experiência musical e corporal serão essenciais na formulação da idéia a ser utilizada. Voltamos aqui a nos referir aos aspectos mental e corporal do trabalho do performer. Esses atributos são exigências também para uma performance musical convencional. Foi nesses moldes que elaboramos as apresentações que serão descritas no próximo capítulo, numa tentativa de explorar (no sentido de *experimentar*) o corpo do músico de uma maneira mais abrangente.

CAPÍTULO II

VIOLÃO, CORPO E VOZ: um outro formato de recital

2.1. PERFORMANCES TRABALHADAS COM OS VIOLONISTAS DA EMBAP

No último item do capítulo anterior discorremos sobre uma outra possibilidade de apresentação do recital violonístico, onde o corpo se coloca como articulador entre várias expressões artísticas, como um elemento novo, ou melhor, com uma outra função, atuando ao mesmo tempo como elemento musical e também cênico. Este novo tipo de abordagem dentro do recital violonístico, apesar de não ser novo no campo da música, não é algo tão comum de se ver. Talvez por isso mesmo tenha havido uma certa precaução dos violonistas quanto à utilização deste recurso.

Os trabalhos de preparação corporal e a experiência de trabalhar de maneira diferente do que estavam acostumados, fez com que os músicos se interessassem em idealizar outros projetos nos quais a música pudesse partilhar o objetivo do espetáculo com outras expressões artísticas.

Os trabalhos corporais citados no capítulo anterior, e que estão mais designados à produção e à qualidade sonora, também são essenciais para este tipo de recital. Afinal não devemos nos preocupar unicamente com o corpo em si e deixar de lado a questão musical propriamente dita.

O trabalho de preparação corporal levou em conta a experiência musical dos artistas para que se mantivesse relacionado com seus conceitos individuais sobre performance musical, ou seja, as músicas foram escolhidas de acordo com o repertório dos músicos, de modo que os mesmo não precisassem se preocupar em aprender e absorver a peça sob todos os aspectos necessários para uma performance consistente, dessa forma poderíamos nos preocupar em estudar apenas a questão corporal, adequando os movimentos possíveis (cênicos e musicais) de cada integrante do grupo em determinadas passagens de cada espetáculo. Em outras palavras, levou-se em consideração o não conhecimento, por parte dos músicos participantes dos projetos, de uma experiência musical corporal.

Como pedir que o músico realize determinadas relações de movimento, de ritmo e musicalidade se ele não houver experimentado antes estas relações? Por este motivo vimos a necessidade de incluir no primeiro capítulo deste trabalho essas relações entre o corpo e a performance musical propriamente dita, relações essas, discutidas e levadas à prática como experimentação pelos violonistas antes e durante as apresentações, agregando a essas relações a performance cênica do músico.

Será esta última a relação em foco neste capítulo: a função do corpo cênico, ou seja, o corpo do músico como algo mais que apenas o responsável pela execução da obra musical.

2.1.1. Acordavermelha

Com vistas ao trabalho de dissertação discorreremos sobre as preparações, as performances e as reações dos violonistas envolvidos nos trabalhos

Acordavermelha, *Contagem Progressiva*, e *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*, todos desenvolvidos pelo autor desta pesquisa. Todos estes trabalhos tomam como principal aspecto a corporeidade do músico, envolvendo o corpo do instrumentista em funções além do fazer musical, mas sem desvincular-se de todos os aspectos necessário à performance musical. Estes trabalhos apresentam o corpo como articulador de expressões artísticas, e também como catalisador e comunicador dos pensamentos e das emoções do personagem cênico e musical. A relação entre todos estes trabalhos está na participação do violonista não apenas com sua música, não apenas com seu instrumento, mas *percebendo* seu corpo como parte ativa da performance, movendo-se, dançando ou recitando um texto.

Nas apresentações desenvolvidas pelo autor da pesquisa, essa relação do violonista com seu corpo foi trabalhada de forma progressiva com o intuito de chegar a uma conscientização corporal que o auxiliasse na sua performance não apenas para aquela apresentação específica, mas para qualquer apresentação subseqüente.

Eric Clarke (2002) afirma que, para que o músico alcance uma performance de alto nível é necessário um investimento massivo de tempo e esforço, além de notáveis habilidades físicas e mentais. Clarke afirma ainda que o movimento e o corpo humano são particularmente significantes no complexo conjunto de relações que são determinantes para a boa performance do músico. Vale dizer que o movimento ao qual nos referimos vai além do movimento mínimo que pode fazer com que o instrumento soe.

Foi exatamente este tipo de movimentação que utilizamos para tentar conscientizar o músico de que o corpo pode ter uma participação um pouco mais efetiva dentro de um recital, tomando como ação, por exemplo, uma movimentação

corporal cênica, movimentação esta que vai além do movimento citado por Clarke, mas não deixa de ser, como ele mesmo diz, “parte da performance” que se apresenta como um evento áudio-visual.[55] (CLARKE, 2002, p. 67)

Primeiramente, na performance experimental denominada *Acordavermelha*, procurou-se fazer com que os violonistas percebessem as possibilidades que se abrem com uma ação corporal cênica durante um recital violonístico. Nesta performance apresenta-se o corpo de um ator que interage com os violonistas e com as obras musicais apresentadas. Um texto é recitado pelo ator, reforçando algumas características das peças musicais. O ator brinca com os músicos e com as músicas; reforça visualmente, com o corpo, e auditivamente, através do texto, a intenção do trabalho *Acordavermelha*: questionar a forma convencional do recital, a não valorização do corpo como elemento da obra de arte (principalmente na performance musical) e a qualidade artística do que nos apresentam como *Arte*[56]. Veja a Tabela I a seguir.

[55] “Movement is itself a part of performance as an audio-visual event and has been the subject of investigation and debate.” (O movimento é, em si mesmo, uma parte da performance como um evento áudio-visual, e tem sido objeto de investigações e debates. – Tradução nossa)

[56] Ver Apêndice 01 – Texto elaborado para a performance *Acordavermelha*.

TABELA I

(Cronograma dos trabalhos de preparação para a apresentação *Acordavermelha*)

A seguir enumeramos os passos utilizados para levarmos a cabo a proposta de um recital com interferência corporal. Esta primeira experiência corresponde à apresentação *Acordavermelha*, utilizada como ponto de partida para que se iniciasse um debate sobre o assunto com a comunidade acadêmica da Embap.

Nº. ORDEM	**DESCRIÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
1	Convite aos violonistas dispostos a experimentar	Explicação sobre o objetivo da apresentação e as possíveis reações da platéia.
2	Discussões sobre o formato da apresentação	Como aconteceria a interferência corporal.
3	Escolha do repertório	Estudo das intenções a serem exploradas.
4	Elaboração do texto	Texto subordinado ao objetivo da apresentação
5	Experimentações corporais do ator	Estudo das idéias de estados corporais pretendidos de acordo com as peças e a intenção pretendida.
6	Trabalhos corporais com os músicos	Preparação para que os músicos utilizassem o corpo de modo diferente do usual.
7	Experimentações corporais dos músicos	Como ensaios, os músicos descobrem e experimentam novas possibilidades.
8	Novas discussões sobre as possibilidades da nova abordagem	As idéias dos artistas sobre a apresentação e as possíveis modificações tanto desta apresentação quanto das que virão pela frente no decorrer de suas carreiras.
9	Apresentação e Debate	Aproveitar as idéias e reações da platéia e músicos espectadores.

Número de artistas participantes: 3 (três) - dois violonistas e um ator.

Com o trabalho cênico desta performance buscou-se trazer para o ambiente acadêmico, mais especificamente para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, uma discussão sobre o tentar ousar nos recitais de violão, saindo um pouco dos moldes dos recitais violonísticos convencionais e, assim, incentivar o trabalho corporal como auxiliar no trabalho da *performance musical*.

Ao convidarmos os dois violonistas para que participassem desta apresentação, esclarecemos os objetivos da mesma, assim como a idéia da interferência corporal. Num primeiro momento nos preocupamos com as reações que poderiam vir da platéia, principalmente pelo motivo de o local de apresentação ser uma instituição de ensino superior formadora de músicos. Que respostas poderíamos obter durante o debate que se abriria após a apresentação? Afinal, teríamos como platéia estudantes e professores de música. Entretanto, as observações mais conclusivas viriam dos próprios violonistas participantes.

Aqui cabe abrirmos um parêntese para que expliquemos o uso do termo *interferência*. Em *Acordavermelha* a interferência corporal atua como concordância e complemento ao discurso musical.

Com o objetivo claramente definido, partiu-se para a escolha do repertório. Para efetivar a elaboração e finalização do trabalho, escolhemos peças que já constavam do repertório dos músicos, desta forma ficaria mais viável interferir corporalmente se os músicos já possuíssem um certo domínio sobre a obra.

Escolhidas as peças, tomando-se o cuidado de que estivessem contempladas as questões e intenções emocionais desejadas para a apresentação, desenvolvemos um texto que seguisse as nuances das peças. Podemos dizer que o texto foi ditado pelas obras musicais escolhidas, pois foi elaborado de acordo com

as várias nuances, inerentes a cada obra, que foram percebidas pelos artistas participantes.

A idéia em se ter um texto deu-se com a intenção de reforçar o objetivo da apresentação. A fala adicionada à música, conseguiriam deixar mais claras as idéias sugeridas. Podemos comparar o texto literário (escrito) transformado em fala, ao texto musical, à partitura musical, transformada em som, lembrando R. Palmer (1969, *apud* LIMA, 2005) que, após um minucioso estudo sobre a linguagem falada e a linguagem escrita, dá uma posição de destaque à linguagem falada e a equipara à performance musical.

A relação entre música e texto não é nova. Essa inter-relação entre música e retórica só veio a perder sua força por volta da segunda metade do século XVIII[57]. Entretanto, ainda hoje existem as comparações. Palmer (1969, *apud* LIMA, 2005), por exemplo, fala o seguinte: "Consideremos o fato da leitura em voz alta. A interpretação oral não é uma resposta passiva aos signos no papel, [...] é uma 'performance', semelhante à de um pianista que interpreta uma peça musical".

Lembramos que o objetivo nesta apresentação era corroborar as idéias já encontradas no discurso musical com o discurso verbal, ou seja, o texto literário e o texto musical em sintonia, o que seria possível apenas com um domínio significativo, por parte dos músicos, das obras a serem executadas no espetáculo. De acordo com os violonistas participantes desse espetáculo, o texto os ajudou a compreender mais ainda as obras executadas.

Com as obras escolhidas e o texto definido, partimos para um rápido trabalho de preparação e experimentação corporal. Ao mesmo tempo em que o ator preparava suas interferências elaborando uma partitura dos movimentos a serem

[57] Ver: LIMA, Sonia Albano de. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa, 2005.

inseridos durante as performances dos violonistas, os três artistas trabalhavam uma forma de os músicos modificarem seus estados corporais e a forma de perceberem o recital, em outras palavras era uma modificação tanto corporal quanto mental, com o intuito de *atuarem* convincentemente nos momentos em que se exigia dos mesmos um movimento corporal diferente do que estavam acostumados no recital.

A performance corporal dos violonistas, nesta apresentação (*Acordavermelha*) se limitou a poucas movimentações, de modo que pudessem se sentir mais à vontade com o processo, afinal nenhum deles estava acostumado a utilizar-se do corpo, durante o recital, de outra forma que não o movimento usual para a execução instrumental. Além disso, o diálogo e as interferências a serem realizadas pelo corpo do ator com os respectivos corpos e instrumentos de cada músico precisavam ser preparados, ensaiados e, por que não dizer, incorporados, pelos violonistas da mesma forma e ao mesmo tempo em que estes últimos precisavam estar concentrados no seu fazer musical.

Seus movimentos não eram tão amplos quanto os movimentos do ator, mas utilizavam o giro na cadeira, que funcionava como a *entrada* de um dos violonistas, a saída de cena de cada um dos três artistas, cada movimento de acordo com as partituras musicais, ou seja, aconteciam em um momento específico e buscando uma reação do público. Ao final da apresentação, quando restava apenas um dos violonistas no palco (ou no espaço escolhido para a performance[58]), o mesmo levantava-se e apagava uma vela que havia sido acesa pelo ator em memória da Arte. Além destas movimentações, uma interação com os movimentos corporais do ator foi estudada para ser realizada no decorrer da experimentação.

[58] Outro aspecto interessante desta apresentação é a possibilidade de sua execução em espaços inusitados. Em suas primeiras apresentações utilizou-se o hall de entrada da Embap, um espaço de convivência logo em frente ao auditório Bento Mossurunga. Em uma dessas apresentações pegou-se de surpresa a platéia que acabava de sair de uma das práticas artísticas.

Como não havia ainda uma vivência de movimentação e interferência corporal dentro dessa relação (músico-música-ator-platéia), realizou-se um rápido trabalho de preparação corporal com os violonistas, mais direcionado para o relaxamento e a interpretação de movimentos. Quando da interferência do corpo do ator dentro do espaço do violonista, a prática focou-se na concentração do violonista e na interação dos artistas. Em outras palavras, principalmente nos momentos em que aconteciam essa interferência no espaço do violonista por parte do ator, mostrava-se necessária uma combinação dos movimentos desses violonistas com os movimentos do corpo do ator. Em alguns momentos o ator aproximava-se dos músicos de uma forma tal que, se não houvesse acontecido uma preparação e um ensaio, e não houvesse um domínio técnico e musical das obras apresentadas, os violonistas facilmente se perderiam em suas execuções.[59] É sabido que a excitação causada pela presença de uma pessoa pode distrair o músico e afetar sua execução[60], ainda mais se o espaço em que se dá essa presença é de tamanha proximidade.

Chegamos mesmo a cogitar de o ator utilizar o braço do violão para montar alguns acordes executados pelo violonista, mas para tal seria necessário muito mais tempo para que os movimentos se tornassem exatamente sincronizados, levando-se em conta que o ator realizaria o trabalho da mão esquerda enquanto o violonista continuaria a execução com a mão direita.

Até então, este foi o aspecto mais interessante para os violonistas participantes, de acordo com suas próprias declarações, no que diz respeito a uma

---

[59] Ver as figuras 3d, 3e 3 3f (Anexo 01). As fotos são do recital Contagem Progressiva. Entretanto *Acordavermelha* foi inserida num determinado momento do recital Contagem Progressiva. Essas fotos correspondem exatamente a esse momento.

[60] Ver: DAVIDSON, Jane. *Communicating with the Body in Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp 144-152.

performance musical acompanhada de uma movimentação cênica: a proximidade extrema de um outro corpo que não o do próprio violonista, além do reforço textual e cênico em determinados trechos das obras musicais.

Sobre essa proximidade, essa interferência corporal do ator no espaço do violonista, um dos músicos relatou o seguinte:

> No início eu sempre ficava com um certo receio. O ator estava próximo demais, eu chegava a tremer um pouco. Mas depois comecei a me entregar e me integrar mais, e interagir mesmo com o que estava acontecendo. Depois de um tempo, posso dizer que eu nunca me senti tão bem tocando música como quando estamos realizando este trabalho.[61]

Com relação ao texto, o outro violonista declarou que:

> O texto que é falado um pouco antes de cada peça me ajudou a criar um clima na hora em que a peça inicia. Esse texto, que às vezes era falado *durante* a peça, acabava me dando uma melhor direção para a música.[62]

Na opinião do autor a interação entre as manifestações artísticas influenciou os músicos não apenas no tocante à reflexão para a realização desta apresentação, mas fez com que crescessem no que diz respeito à sua percepção e preparação como músicos. Este aspecto não se refere apenas à sua participação cênica dentro do recital, mas à relação desta experiência com sua formação e sua profissão.

---

[61] Violonista A.

[62] Violonista C.

Ao ser questionado sobre esse assunto, a influência desse trabalho e todo o processo de criação/preparação na sua atuação como músico e na sua vida, o Violonista A respondeu que:

> [Influenciou] de todas as formas possíveis. Talvez para mim, a mais evidente foi (e tem sido) a desinibição. Não somente no sentido de desenvolver uma boa performance solo, mas principalmente na consciência (da qual muitas vezes senti falta) de que estou para ser observado, independente se por julgamento ou apreciação, criando expectativas ou não, e desta maneira, resignado, assumindo a minha condição de artista.

No terceiro item do primeiro capítulo comentamos sobre uma certa semelhança entre a profissão do músico e a do ator: a criação do personagem. Aceitar que o músico pode encarnar um personagem ao interpretar uma peça não nos parece ilógico, e o mesmo sentimento foi experimentado pelos violonistas de *Acordavermelha*.

Ainda transcrevendo as declarações de um dos músicos, dessa vez sobre suas impressões pessoais sobre o trabalho de preparação e sobre o espetáculo em si:

> Tanto nos ensaios quanto nas apresentações, me surpreendi com os resultados. Para mim foi, a princípio, um laboratório, onde cada experiência era uma surpresa. Percebi a importância que a música tem no texto, como ela pode ser capaz de dar suporte a uma situação; percebi o rigor com que se deve assumir o *personagem*, para que ele seja não só convincente para o público como caracterização, mas que seja sincero e, de fato, transmita algo. (Violonista A – grifo nosso)

Esse personagem entendemos como um personagem musical, aquele que seria o protagonista do drama, aquele que transmitirá as emoções da obra apresentada. O personagem existe com ou sem a utilização do corpo cênico.

Sobre isso citamos Shaffer (1992, p. 265) que fala o seguinte:

> Se nós supormos que a música pode trazer em si uma narrativa abstrata, então nós podemos pensar a estrutura musical como sendo a descrição de um evento implícito, e os gestos da expressão musical como correspondendo aos gestos emocionais de um protagonista implícito, o qual testemunha ou participa deste evento. Dessa forma, a interpretação do *performer* pode ser vista como algo que ajuda a definir as características do protagonista. Usando esta concepção como uma forma de relação estrutural e de humor na música, também será possível percebermos que, a princípio, o *performer* pode ser fiel à estrutura da música e, ao mesmo tempo, ter liberdade para moldar o humor da mesma.
> Se a estrutura da música, a que particularmente governa a tensão e o relaxamento, define o evento implícito, então a estrutura pode ser o determinante primário do padrão de gestos expressivos de toda a superfície musical. Por outro lado a forma da expressão e a escolha dos fatores de expressividade – timing, dinâmica, timbre e articulação – é uma função do personagem musical, e este é, ao menos parcialmente, criado pelo *performer*.[63] (SHAFFER, 1992 *apud* CLARKE *in* RINK, 1995, p. 26 - tradução nossa)

Como músicos também precisamos ser convincentes em nossa performance. Também precisamos transmitir algo com a música, ainda que não disponhamos de qualquer outro meio além da nossa abordagem convencional. É lógico que uma atuação cênica, além da tradicional, não é imprescindível para uma performance musical, mas é um elemento que pode ser utilizado. Há ainda os

---

[63] "If we further suppose that music can convey an abstract narrative, then we can think of the musical structure as describing an implicit event, and the gestures of musical expression as corresponding to the emotional gesture of an implicit protagonist who witnesses or participates in the event. Thus the performer's interpretation can be viewed as helping to define the character of the protagonist... Using this conception as a way of relating structure and mood in the music also allows us to see that, in principle, a performer can be faithfull to its structure and at the same time have the freedom to shape its moods...
"If the structures in the music, particularly those governing tension and relaxation, define the implicit event, then structure should be the primary determinant of the patterning of expressive gesture over the musical surface. On the other hand, the shaping of expression and the choice of expressive features – timing, dynamics, timbre and articulation – is a function of the musical character, and is, at least partly, created by the performer."

gestos que podem ser utilizados pelo performer. Em uma performance musical, nenhum gesto está desvinculado do material sonoro. Estes gestos não precisam ser exagerados. Uma respiração (que influencia na articulação) é um gesto; a dinâmica é um gesto... e o trabalho prévio com estes gestos, é essencial para uma compreensão do músico tanto sobre a obra musical em si quanto sobre as possibilidades de interpretação e de performance de uma peça musical.

Após a apresentação de um seminário e depois dos debates fomentados pela apresentação de *Acordavermelha*, vários colegas do curso superior de instrumento, principalmente violonistas, se colocaram a disposição para desenvolver outros trabalhos dentro da proposta de se experimentar diferentes estados corporais e, por que não dizer, visuais no recital violonístico. Entretanto, algo que fizemos questão de deixar claro foi a necessidade de se ter uma certa experimentação do recital convencional, uma vivência de palco mesmo, antes de se aventurar em novas visões, novos corpos e novos espaços.

Uma das conseqüências desse trabalho foram os vários convites para reapresentação da performance e o seu conseqüente desenvolvimento: o recital Contagem Progressiva, sobre o qual relataremos a seguir.

2.1.2. Contagem Progressiva

Com a boa acolhida da performance experimental *Acordavermelha* por parte tanto da comunidade acadêmica quanto da platéia em si, resolvemos transformar a performance em um recital propriamente dito, mas sem deixarmos de lado a interferência cênica utilizada na última performance. Desta vez a idéia era

colocar o violonista muito mais em contato com o trabalho corporal. Neste recital o próprio autor experimentaria os papéis de músico e de ator ao mesmo tempo, de modo a tentar descobrir até que ponto pode-se explorar o violonista como músico e como corpo cênico dentro do recital, e que repercussão traria essa experiência para a classe de violonistas da Embap, sem deixar de se ater também nas reações e percepções do músico ao desenvolver este tipo de trabalho.

Vale lembrar que em *Acordavermelha* o autor atuava exclusivamente como ator, e os violonistas não possuíam texto.

O recital *Contagem Progressiva* se aproveitou da idéia utilizada em *Acordavermelha* e incorporou esta última no seu roteiro. *Acordavermelha* agora fazia parte do recital denominado *Contagem Progressiva*, que tinha como tema o tempo e a arte dentro do tempo[64].

Trabalhando esta apresentação como um recital, montou-se um repertório abrangendo vários períodos da história da música, desde a Renascença até o período Contemporâneo, em ordem cronológica. Com o repertório planejado, convidamos os músicos necessário para as execuções das obras. A seguir apresentamos a Tabela II, onde se descrevem o cronograma de desenvolvimento das atividades deste recital.

[64] Ver Apêndice 02 – Texto do Recital Contagem Progressiva.

TABELA II

(Cronograma dos trabalhos de preparação do recital *Contagem Progressiva*)

A seguir enumeramos os passos utilizados para realizarmos o recital *Contagem Progressiva*. Esta experimentação tomou como ponto de partida a apresentação *Acordavermelha*. Contou com muito mais artistas, embora alguns músicos não tenham se sentido à vontade para executarem outra atividade que não a de tocar o instrumento.

Nº. ORDEM	**DESCRIÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
1	Convite aos artistas e escolha do repertório	Explicação sobre o objetivo da apresentação e as possíveis reações da platéia. O repertório definia, de certa forma os artistas a serem convidados.
2	Discussões sobre o formato da apresentação	Estudos de possíveis participações dos músicos com movimentos e texto.
3	Elaboração do texto	Texto fazendo a relação entre as obras, o autor, seu tempo e o que tomamos como arte no decorrer do tempo.
4	Experimentações corporais do ator e da bailarina	Estudo das idéias de estados corporais pretendidos de acordo com as obras.
5	Trabalhos corporais e vocais com os músicos	Preparação para que os músicos utilizassem o corpo de modo diferente do usual.
7	Experimentações corporais dos músicos	Alguns músicos experimentam novas possibilidades.
8	Apresentações do recital	. . . . .

Participantes: 9 (nove) - Três violonistas, um violinista, um violoncelista, um pianista, um percussionista, uma bailarina e um artista plástico.

Com a aceitação do convite por parte dos músicos, e a conseqüente confirmação do repertório, discutimos sobre o formato da apresentação. Alguns músicos pediram para que participassem unicamente com a execução instrumental, sem que precisassem decorar texto ou realizar qualquer movimento além do necessário para a execução musical da respectiva obra a ser interpretada. Obviamente, de forma alguma nos passou pela cabeça obrigar qualquer um dos convidados a realizar qualquer tarefa sem que se sentisse seguro ou disposto para tal.

Foi elaborado um texto que fazia a ligação entre as peças musicais e questionava as relações entre tempo, autor, intérprete e arte. O texto foi dividido entre os artistas dispostos a arriscar uma participação um pouco diferente da convencional[65], apesar da pouca ou nenhuma experiência com textos durante uma apresentação musical. As orientações sobre expressão corporal e cênica ficaram a cargo do autor desta pesquisa e da bailarina Rocio Infante.[66] Estudando individualmente as possibilidades corporais, cênicas e de dança, ator e bailarina reuniam-se para discutir as abordagens e interpretações de momentos específicos. A participação dos demais músicos foi afetada negativamente pela impossibilidade de se poder reunir todos os artistas que desejavam interagir corporalmente no recital. Entenda-se que estamos nos referindo a questões corporais e não musicais.

A maior freqüência foi dos violonistas, que já haviam participado do projeto anterior.

---

[65] Além de Alisson Alípio e Fernando Aguera, que foram os violonistas convidados para apresentarem Acordavermelha, participaram deste novo projeto o violinista Atli Ellendersen, o violoncelista Raphael Buratto, o percusionista Gustavo Bali, o pianista Alexsander Ribeiro de Lara, a bailarina Rocio Infante e o artista plástico Guile, que registrava sua percepção do recital em desenhos produzidos durante a apresentação e trouxe obras de temas irlandeses que ilustraram uma das obras apresentadas.

[66] Fragmentos de uma das apresentações deste recital encontram-se disponíveis no endereço eletrônico http://www.youtube.com/watch?v=dZflDtTKeoY .

Atuando como violonista, experimentando as mudanças que acredita serem necessárias quando da interpretação de peças de caráter diferente, seja por causa da época em que foi composta ou pelo andamento ou pelo aspecto emotivo evocado pela obra, foi possível ao autor experimentar a afirmação de Jane Davidson (2002) quando diz que, ao *performer*, é necessário um cuidadoso equilíbrio entre o controle e o abandono, entre obedecer algumas regras e rebelar-se contra outras.

O início mesmo do recital já causa um certo estranhamento à platéia presente. Alguns músicos entravam no recinto e caminhavam entre o público recitando a primeira parte do texto que, num acelerando constante, culminava numa velocidade razoável para, logo em seguida, regredir o tempo de andamento do texto. O corpo seguia esse acelerando e deveria seguir o *rallentando* do texto, para, depois de relaxado, seguir com a execução da obra *A Fancy*, de John Downland, que contrastava ao movimento acelerado. Mas o tempo para que acontecesse o relaxamento mostrou-se insuficiente na primeira apresentação. Como conseqüência percebeu-se uma tensão contrastante à peça. Esse foi um problema percebido pelo autor que foi corrigido nas apresentações seguintes: o controle corporal para que aconteça o movimento cênico e logo depois uma execução instrumental. A movimentação exige uma explosão corporal que depende de uma tensão a ser imposta ao corpo para que se movimente. É essa tensão que precisaria ser quase totalmente anulada para que, na execução instrumental, o corpo se encontre num estado muito mais relaxado. É lógico que um relaxamento completo não seria exeqüível. Diferente da primeira experiência na qual o ator apenas atuava, mantendo uma tensão constante devido à força dos movimentos e do texto, e os violonistas realizavam movimentos lentos e mais controlados, aqui as variações constantes de intensidade eram a dificuldade maior a ser transposta.

Ao contrario do que acontece em um recital convencional, no recital *Contagem Progressiva* os aplausos não eram esperados entre as obras: o texto entrava antes que a platéia reagisse ao final da execução de cada obra musical, reação comum num recital tradicional. Entretanto, este aspecto foi também fator de risco para a apresentação, pois ao recitar o texto imediatamente após a execução de cada obra, todas as ações (afinação, relaxamento etc.) teriam que seguir em conjunto com o texto, dificultando para que se alcançasse o relaxamento ideal antes de cada execução. Este fator de risco foi sanado no trabalho seguinte (*Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*).

Podemos identificar no recital *Contagem Progressiva* dois momentos distintos: o primeiro diz respeito às convenções que cada época tenta colocar, ou impor a seus artistas e suas obras, esperando que essas amarras sejam respeitadas e acatadas por qualquer sociedade e em qualquer tempo. Este momento está representado pelas três primeiras obras executadas de modo convencional, ouvindo-se, de vez em quando, algumas vozes que se levantam receosamente contra a duvidosa *autoridade* dos que elaboraram tais convenções e que, de uma certa forma, tentam controlar a platéia e o próprio artista. O segundo momento inicia-se ao assumir que o sentimento do artista é mais importante que qualquer amarra convencional, seja esta amarra originária da sociedade, da crítica ou do próprio tempo, da própria época, seja do intérprete ou do autor. E o artista se transforma e transforma consigo a obra de arte, transcendendo-a e transcendendo o tempo e a si mesmo.[67]

O relato que segue abaixo, em forma de citação, tem o propósito de introduzir o leitor no contexto da apresentação de um dos quadros do recital.

---

[67] Ver Apêndice 02 – Texto do Recital *Contagem Progressiva*.

> A iluminação se modifica. Pequenos pontos de luz são utilizados nos instrumentos e nos corpos dos artistas. De início, apenas um violonista e um percussionista. Um outro corpo surge. Seus movimentos harmonizam com os outros dois. Mal se vêem os corpos, mas se sabe que a música vem deles, e a luz vem deles. Os corpos parecem soar. Ao final do número, a escuridão invade o recinto. Seria o fim da arte como a conhecemos? Seria um retorno ao caos inicial? Agora temos apenas dois pontos fracos de luz representados por dois pequenos abajures. Entre eles dois violonistas e um ator; os três como sendo um só personagem: o artista, solitário.
> "– E o que se pode fazer sozinho em meio à escuridão?
> "– Sozinhos, em meio à escuridão, podemos sonhar."[68]
> E a luz se multiplica. E o artista se multiplica. E a arte renasce.

O final desta apresentação foi semelhante ao de *Acordavermelha*, um dos violonistas convidados retira-se após apagar a vela, a única fonte de luz restante no ambiente, e bate a porta do recinto encerrando a performance completamente no escuro, apenas com o som de seus passos ecoando e perdendo-se enquanto se afasta.

Esses pequenos detalhes nada possuem de extraordinário, mas demonstram o cuidado que se teve ao se relacionar as expressões artísticas de modo a buscar um objetivo comum. Dentro de um recital camerístico foi possível se utilizar, além de elementos musicais, elementos cênicos, corporais e visuais. E o contato dos músicos com esses elementos e com o trabalho corporal como parte da apresentação e da preparação de um recital pareceu-nos o que mais os incentivou para que seguíssemos com mais propostas como a deste recital.

O trabalho com impostação de voz, movimentação de passos e expressão corporal deu-se muito mais com os violonistas, que foram dirigidos pelo autor da

[68] Trecho do texto desenvolvido para o recital *Contagem Progressiva*. Ver Apêndice 02.

pesquisa. Este último, por sua vez, contou com a direção da bailarina Rocio Infante para suas movimentações corporais. Trabalharam-se a intenção das palavras, as movimentações para o acender e o apagar das luzes, além das marcações cênicas e de texto de acordo com as partituras das obras musicais. Música, corpo e texto, precisavam estar em sincronia.

Os dois violonistas sobre os quais recaiu a responsabilidade do texto inicial da última parte do recital Contagem Progressiva, trabalharam à exaustão aspectos como voz, postura, expressão facial, velocidade e intensidade de movimentos, sem que se descuidassem da relação destes aspectos com o texto e as respectivas obras musicais. A interpretação e a performance alcançavam um nível de estudo e domínio onde quase chegava-se a perceber a interação entre a emoção (personagem) e a razão (performer). Esta observação nos remete às palavras da pesquisadora Sonia Albano de Lima, segundo a qual

> A interpretação musical atua na zona híbrida do racional e do intuitivo e não exclui nenhuma delas. Ela se formata no fazer, e neste fazer ela se mantém, interagindo constantemente na sensibilidade do intérprete e no objeto interpretado. (LIMA, 2005, p. 16)

O cuidado não era apenas em tocar, mas atuar em conjunto com todos os demais artistas participantes, sem contar que, normalmente, algum elemento da platéia era convidado a participar, o que precisava contar com um certo controle do espaço utilizado.

Com a realização deste recital os violonistas participantes passaram a perceber muito mais, de acordo com suas próprias declarações, o quanto o conhecimento de seus próprios corpos proporcionava na melhora de suas atuações

como músicos. Em outras palavras, explorar, na preparação da performance, o papel do corpo como elemento de expressão, é tão importante quanto os aspectos técnicos da execução instrumental.[69]

Se o instrumento musical é uma extensão de nosso corpo, como alguns estudiosos dizem, então precisamos ter conhecimento de um tanto quanto do outro. Para corroborar esta afirmação, citamos Fux (1983, p. 51), a qual afirma que

> [...] o principal instrumento do homem é seu corpo e não se pode fazer outras pessoas sentirem um trabalho com instrumentos musicais sem se ter tido a experiência de sensibilização corporal apropriada.

Bem, se os violonistas não tiveram a oportunidade de trabalhar corporalmente durante sua formação, por que não começar a trabalhar agora?

A partir de então, o foco tornou-se muito mais realizar um trabalho que exigisse ainda mais corporalmente dos violonistas participantes de modo que pudessem compreender e experimentar essas possibilidades de aprimoramento e conhecimento da comunicação com o corpo durante sua performance.

Dessa forma surgiu o terceiro trabalho: *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*.

---

[69] Ver: DAVIDSON, Jane. *Communicating with the Body in Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp 144-152

2.1.3. Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas

A performance experimental *Acordavermelha* foi idealizada no ano de 2006. O recital *Contagem Progressiva* foi levado a cabo durante o ano de 2007. O espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas* foi idealizado e apresentado pela primeira vez durante o ano de 2008, sofrendo algumas modificações e sendo apresentado novamente durante o ano de 2009.

Neste último espetáculo, Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas, a linha a ser seguida é direcionada pelo texto. Há uma história sobre um personagem que se desenvolve e é pontuada pelas obras musicais que são executadas pelos violonistas e/ou cantores. Não podemos afirmar que as músicas surgiram por causa do texto, afinal elas já faziam parte do repertório dos violonistas, mas é possível dizer que as mesmas foram escolhidas de acordo com cada momento psicológico do personagem, e estes momentos precisavam transparecer em som e corpo, em música, palavras e gestos.

Diferente das apresentações anteriores, a atividade corporal neste espetáculo foi exigida de todos os participantes, e todos se mostraram dispostos a trabalhar para que se alcançasse o objetivo proposto para cada quadro do espetáculo. Cada movimento deveria ser consciente, deveria ser idealizado, preparado e realizado de modo a contribuir para que o espectador fosse sugestionado para determinadas reações, e para que as emoções do personagem e, ao mesmo tempo, as intenções dos artistas fossem as mais claras possíveis para a platéia. Muito mais que isso, o trabalho corporal dos músicos precisava ser realizado de tal forma que ele próprios compreendessem as implicações positivas deste trabalho em suas carreiras como músicos, seja no campo da performance, seja no

campo da educação, e até mesmo em suas vidas pessoais[70]. Desta vez, além de seu trabalho como músicos, os violonistas terão que atuar, interpretar um texto, executar marcações, ensaiar movimentações, treinar dicções, intenções corporais e verbais e entender como e o porquê de todo este processo. Em vez de preocuparem-se unicamente com as notas a serem executadas no instrumento ou apenas com a questão musical, agora eles estarão pesquisando novas formas de trabalhar sua intencionalidade. Há um espaço, um texto, um protagonista, uma emoção específica que pretende envolver a platéia e precisa ser reforçada não apenas pela música executada, mas pelo corpo (estático ou em movimento) e, às vezes, pela voz de cada músico.

Podemos dizer que, de uma certa maneira, este espetáculo também é conseqüência de *Acordavermelha*. Afinal, boa parte dos músicos que participaram deste último, estavam presente no seminário e nos debates suscitados pela primeira performance experimental apresentadas por nós na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, alguns dos quais se dispuseram, já naquela ocasião, a realizar trabalhos dentro da mesma proposta. Então, de uma certa forma, o grupo já existia, e esperava apenas uma oportunidade para trabalhar junto.

As conversas sobre o recital não convencional não se limitaram aos debates e seminários programados. Conversávamos sobre o assunto na cantina da faculdade, nos encontros depois dos ensaios da orquestra de violões, e mesmo nos jantares e festas. Até mesmo algumas apresentações solo com a utilização de alguns recursos visuais tiveram seu momento no decorrer desses quase quatro anos de conversas, estudos e experimentações.

---

[70] Durante a prática de estágio do curso superior em Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas), o autor do presente trabalho pôs em prática, com turmas do nível médio e fundamental, um trabalho de relação corporal tomando como base a expressão corporal num processo de conhecimento do próprio corpo do indivíduo e suas relações com o mundo e com o outro. Os resultados foram surpreendentes. Quanto às constatações na vida dos violonistas que participaram destes trabalhos podem ser observadas na conclusão desta pesquisa.

Na verdade já tínhamos os músicos dispostos a realizar o espetáculo, e já sabíamos o formato a ser trabalhado. Faltava o roteiro a ser seguido.

Com a decisão, por parte de todos, de se realizar o espetáculo, o autor desta pesquisa se dispôs a escrever o roteiro contando com a ajuda de Josemar Vidal, também violonista.

A escolha do repertório se deu de acordo com as percepções dos músicos com relação ao texto. Experimentávamos algumas peças para verificar se as mesmas se encaixavam no que a maioria acreditava ser o ideal para aquele momento específico do personagem, e até mesmo discussões sobre algumas passagens do texto, seus significados e intenções, assim como a performance e a interpretação de algumas obras musicais, foram colocadas em pauta.

Alguns trabalhos de expressão corporal, interpretação e técnica vocal foram postos em prática, assim como experimentações corporais durante os ensaios e discussões.

Dessa forma realizamos as primeiras apresentações, que ocorreram no ano de 2008. O intervalo entre as temporadas de 2008 e 2009 foi o momento para se debruçar sobre o texto, encontrar falhas e tentar resolvê-las. Para a temporada de 2009 o texto foi um pouco alterado e aumentado, tornando-se mais coeso e com um sentido mais específico[71]. Novos encontros para decidir sobre novos componentes e novas obras musicais também foram realizados.

Assim preparamos as apresentações para a temporada de 2009 deste espetáculo. Uma agenda de trabalhos de preparação e expressão corporal, interpretação e técnica vocal foi elaborada. Entretanto, devido à impossibilidade de se adequar o horário com as agendas de todos os participantes, mais uma vez não

[71] O texto que se encontra no Apêndice 3 é o texto definitivo, utilizados na apresentações da temporada de 2009.

foi possível a participação de todos os envolvidos em todas as fases e em todos os exercícios do processo de preparação corporal[72], mas houve a participação da maioria dos envolvidos. Seguem-se nas páginas seguintes as Tabelas III, IV e V onde apresentamos os cronogramas dos trabalhos para a preparação do espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus* Fantasmas e os trabalhos de preparação corporal para os envolvidos com este projeto.

[72] Ver Tabelas IV e V.

TABELA III

(Cronograma dos trabalhos de preparação do espetáculo Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas)

A seguir enumeramos os passos utilizados para levarmos a cabo a proposta de apresentar um espetáculo teatral musicado, onde utilizamos as habilidades dos músicos e trabalhamos a expressão corporal desses músicos participantes de modo a tirarem o máximo de proveito dos conhecimentos adquiridos na preparação corporal e durante as apresentações do espetáculo.

Nº. ORDEM	**DESCRIÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
1	Convite aos músicos	Explicação sobre o objetivo da apresentação e as possíveis reações da platéia.
2	Discussões sobre o formato da apresentação	Um recital cênico que também poderia ser considerado uma apresentação teatral musical. Houve uma certa diferença entre as montagens da primeira e da segunda temporadas.
3	Elaboração do texto	. . . . .
4	Escolha do repertório	. . . . .
5	Trabalhos corporais e vocais com os músicos	Os músicos, além da execução musical, precisaram aprender um pouco sobre expressão corporal e técnica vocal. Para a segunda temporada este trabalho foi mais minucioso e durou mais tempo.
6	Experimentações corporais dos músicos	Nos ensaios, os músicos descobrem e experimentam novas possibilidades de acordo com os trabalhos de expressão corporal realizados.
7	Novas discussões sobre as possibilidades da nova abordagem	As idéias dos artistas sobre a apresentação e as possíveis modificações.
8	Apresentação	. . . . .

Participantes: 11 (onze) - um ator, seis violonistas, dois cantores, dois iluminadores.

TABELA IV

(Cronograma dos trabalhos de preparação corporal, expressão corporal e interpretação realizados com os músicos do espetáculo Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas)

A seguir enumeramos os passos programados para serem trabalhadas a preparação e expressão corporal dos músicos, além de exercícios de interpretação.

1º e/ou 2º Encontro[73]

Nº. ORDEM	**DESCRIÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
1	Conversa sobre as expectativas dos músicos a respeito dos trabalhos a serem desenvolvidos.	. . . . .
2	Conhecer as idéias dos músicos sobre os conceitos de corpo.	. . . . .
3	Histórico dos participantes sobre trabalhos corporais anteriores	. . . . .
4	Relaxamento e aquecimento	. . . . .
5	Trabalhar a percepção rítmica dos músicos.	Praticar movimentos corporais básicos dentro de um padrão rítmico
6	Criação de ritmos com o corpo	. . . . .
7	Elaboração de seqüências rítmicas tomando uma música como base	Utilização de músicas percussivas
8	Elaboração de seqüências rítmicas tomando uma música como base	Utilização de músicas não-percussivas
9	Elaboração de movimentos para apresentação individual	Utilização de músicas para a elaboração dos movimentos
10	Elaboração de movimentos em grupo	"
11	Siga o mestre (espelho/mão)	Trabalha a confiança no parceiro
12	Relaxamento	Após o trabalho corporal, o relaxamento é necessário

[73] Dependendo do desenvolvimento do grupo os exercícios poderiam ser realizados em um ou mais encontros.

TABELA V

(Cronograma dos trabalhos de preparação corporal, expressão corporal e interpretação realizados com os músicos do espetáculo Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas)

A seguir enumeramos os passos programados para serem trabalhadas a preparação e expressão corporal dos músicos, além de exercícios de interpretação.

2º e/ou 3º Encontro

Nº. ORDEM	**DESCRIÇÃO**	**OBSERVAÇÃO**
1	Relaxamento e aquecimento	A partir desse encontro esse será o exercício inicial
2	Pêndulo/Peão	Trabalha a confiança na equipe
3	Conhecimento dos planos alto, médio e baixo para uma performance corporal	Exercícios com a utilização dos diversos planos
4	Pontos de apoio	A utilização de um ou vários pontos de apoio para movimentar-se
5	Trabalhos com textos utilizando espaços e corpos inusitados	Num primeiro momento trabalha-se apenas a voz. Num segundo momento voz e corpo
6	Improvisações corporais	Criação de tipos corporais para alguns personagens aleatórios
7	Conhecimento do sistema de coringas	As diferenças e semelhanças a serem utilizadas no sistema
8	Montagem de um pequeno texto	. . . . .
9	Elaboração de coreografias individuais	. . . . .
10	Elaboração de coreografias em grupo	. . . . .
11	Relaxamento	. . . . .

Nos encontros posteriores trabalhou-se o conteúdo dos encontros dentro das propostas do espetáculo.

Cada item poderia ser repetido de acordo com a verificação da necessidade do grupo, por isso a impossibilidade de se determinar se o programa seria levado à risca em um mesmo encontro.

No caso de não ser possível cumprir com todos os itens programados, encerra-se sempre o encontro com o exercício de relaxamento.

As partes que exigiam uma maior complexidade de atuação foram realizadas pelo ator, mas o trabalho dos músicos também não seria muito fácil. Apenas três dos oito artistas convidados envolvidos na questão corporal cênica já haviam participado de atividades envolvendo expressão corporal ou interpretação cênica. Por isso a necessidade de se exigir dos músicos todo um trabalho de preparação, para que a unidade do espetáculo e da caracterização do personagem não se perdessem ao se utilizar o sistema de coringas[74] para a interpretação do personagem durante suas diferentes fases e processos psicológicos.

Apesar de todos os violonistas participantes serem do curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, ou seja, estão se preparando para se tornarem instrumentistas, durante a preparação deste espetáculo, esses alunos se deram ao trabalho de pesquisar, de experimentar, algo novo em suas vidas como *performers*, pois na faculdade e mesmo nos cursos de nível médio e de extensão oferecidos pela instituição, os trabalhos corporais não são oferecidos como opção ao estudante, ao instrumentista. Salvo uma única vez em que a bailarina Rocio Infante se dispôs a oferecer um curso de consciência corporal dentro do programa de extensão da faculdade.

Um momento interessante de ser relatado quando da segunda montagem do espetáculo é a alteração de algumas obras do repertório utilizado nas apresentações do ano anterior. Com a saída de um dos componentes da primeira montagem, tornou-se necessária a busca por algumas outras obras que substituíssem algumas das anteriores, desde que estas novas fizessem parte do repertório dos músicos, pois com a peça dominada técnica e musicalmente, se torna

[74] No Brasil, o Sistema de Coringas nas Artes Cênicas foi desenvolvido por Augusto Boal. Neste sistema, qualquer ator/jogador pode representar qualquer personagem. Como Coringas, todos os atores representam todos os papéis, alternando-os entre si, prescindindo de um aprofundamento psicológico nas interpretações.

mais fácil dirigir-se a atenção e os esforços para a parte corporal e cênica dos trechos em questão. Aconteceu então que, num determinado momento no qual foi necessária tal alteração, um outro artista precisou assumir o papel do protagonista, pois o artista que antes o representava não conseguia interagir satisfatoriamente com a nova música escolhida para o momento. Isto é algo compreensível. Afinal, ao modificarmos a peça musical de um trecho de um espetáculo como esse, onde a música é inerente aos gestos e às intenções dos atores, é normal que possa ser necessária uma readaptação emocional e gestual dos artistas. Veja-se aqui a importância da música como apoio ou, quem sabe, até mesmo origem, de um estado corporal e emocional específico.

O trabalho de expressão corporal foi realizado com os componentes, fazendo com que descobrissem possibilidades do uso do corpo em diversas situações tanto cênicas quanto musicais, trabalhando com criação, ensaio e improvisação[75]. Os violonistas estavam adentrando em um outro campo das artes. As músicas já estavam preparadas, já faziam parte do repertório dos violonistas. Agora a preparação era para outros aspectos do espetáculo: aspectos corporais, cênicos e plásticos que seriam parte integrante da apresentação. O contato com estes aspectos pode ser muito proveitoso para o músico. Como disse o violinista Jascha Heifetz (*Apud*: PINTO, s/d):

> Conquanto minha vida seja dedicada à música, não consigo imaginar nada mais terrificante do que fazer apenas isso. Quanto mais eu descobrir e me aprofundar em outros assuntos, melhor artista eu serei.

[75] Ver Tabelas IV e V nas páginas 71 e 72 respectivamente.

Relacionando esta citação com o trabalho em questão, podemos dizer que os componentes saíram desta experiência com muito mais bagagem para suas apresentações musicais futuras, e de uma forma muito mais completa pois, a partir de agora, encararão a tarefa de tocar o instrumento não apenas como uma tarefa manual, a ser realizada apenas pelos dedos, mas sim pelo corpo inteiro.

Participaram da apresentação de *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*, independente da temporada (2008 ou 2009), seis violonistas, dois cantores, um ator e dois iluminadores[76].

O espetáculo trata da história de um homem e sua busca por libertação, autoconhecimento e autoconfiança. Até aqui não há nenhuma novidade. Entretanto a forma como a história é apresentada é o diferencial. Com o sistema de coringas, o personagem é apresentado por todos os artistas: em diferentes corpos, com diferentes gestos mas com a mesma intensidade. Após um momento tenso e pesado, os músicos deixam seus instrumentos por um tempo para questionar a platéia sobre o que estão assistindo, suas impressões e pensamentos sobre aprendizado, lembranças, sentimentos e até mesmo sobre o texto. Os artistas ficam livres para tratarem sobre qualquer assunto até que o clima anterior é retomado repentinamente. Os artistas assumem agora as várias facetas do personagem e seus diversos “eus” até que, no final, tornam-se novamente um.

Quando foram realizados os trabalhos de expressão corporal e interpretação, que foram elaborados e monitorados pelo autor desta pesquisa, tomou-se o cuidado de se exercitar não apenas os aspectos cênicos mas também os aspectos rítmicos e musicais dos participantes, ou seja, era um trabalho de

---

[76] Violonistas: Alisson Alípio, Cosme Almeida, Fernando Aguera, Hamilton Lucca, Josemar Vidal Jr. E Luiz Mello. Cantores: Luis Gontarski e Mariana Kolb. Ator: Roberto Froes. Iluminadores: Alexandre Zampier e Vicente Cenzi.

sensibilização corporal e musical. O ritmo do espetáculo era variante mas, de uma certa maneira, seguia num crescente e acelerando que precisava ser obedecido pelos músicos. Por isso a preocupação em trabalhar-se com a sensibilização corporal dos participantes. Essa sensibilização deveria ser trabalhada não apenas com estudantes e profissionais de música, mas sim com alunos da escola convencional também.

De acordo com Fux (1983, p. 55):

> [...] é indispensável o estudo no movimento do corpo por meio da expressão musical e creio que esse conhecimento é fundamental para a educação de futuros músicos, se é que consideramos que toda educação deva ser integral.

Se é possível aliar este estudo a um trabalho como o que estamos tratando neste item, o resultado alcançado pode ser incrivelmente proveitoso. Se tal conhecimento é fundamental para a formação do músico, trabalhá-lo durante o período de formação, seja nos estudos nível técnico ou de nível superior, deveria ser considerado. O fato é que essa oportunidade foi dada a este grupo, e as conseqüências podem ser comprovadas por suas performances neste recital, tanto sob o ponto de vista musical quanto cênico. Outro ponto interessante é que esse *trabalho* foi realizado de forma prazerosa e não com uma seriedade constrangedora que poderia ter sido imposta pelo caráter do trabalho de pesquisa e experimentação. De fato, é nisto que consiste a proposta de se trabalhar a expressão corporal com o músico: que ele possa vivenciar seus momentos como únicos e aproveitá-los da melhor maneira que puder, seja para sua vida profissional ou pessoal.

2.1.3.1. Trabalhando a Expressão Corporal com os Músicos

O trabalho de Expressão Corporal com os participantes do espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*, foi necessário não apenas para que os músicos se sentissem mais à vontade com suas participações cênicas no espetáculo, mas para que se sentissem fisicamente em outras situações também. No trabalho anterior foi preciso lidar com a resistência de vários convidados quanto a recitar um texto, andar pelo espaço e até mesmo esboçar uma expressão ou reação adequada a um determinado trecho do texto ou do recital[77]. Estes foram aspectos trabalhados para as apresentações do espetáculo seguinte (*Um Homem*...). Os músicos precisavam tomar conhecimento do quanto poderiam conseguir de um trabalho de preparação corporal, e a Expressão Corporal pareceu uma boa maneira de apresentar aos músicos seus novos instrumentos: seus próprios corpos.

Normalmente a Expressão Corporal não é trabalhada com um objetivo artístico ou pedagógico, mas pode influir profundamente sobre isso. De acordo com Henri Bossu e Claude Chalaguier (s/d), "a expressão corporal constitui um procedimento original de expressão que deve colher em si mesmo as suas próprias justificativas e seus próprios métodos de trabalho."

O autor optou por trabalhar com Expressão Corporal junto aos músicos por esta, apesar de ser uma técnica de trabalho relativamente nova, afetar os que dela participam não apenas de maneira superficial ou de modo a atingir um objetivo específico, mas porque atua como "uma redescoberta de nossa própria pessoa". (BOSSU & CHALAGUIER, s/d)

---

[77] Ver item 1.2 *Contagem Progressiva*.

Isso poderia atingir aos violonistas convidados de uma forma diferente, não relacionando o trabalho tão especificamente ao espetáculo ou ao instrumento e, ao mesmo tempo, trabalhando elementos musicais e cênicos ludicamente.

Devido às agendas dos músicos convidados, só foi possível trabalhar com os artistas durante um final de semana. Durante os dois dias foi seguida a programação preparada pelo autor da pesquisa, iniciando sempre com um alongamento e encerrando com um relaxamento. Durante esses dias os músicos trabalharam movimentação corporal rítmica improvisada, trabalharam a timidez e a insegurança de destacarem os seus corpos em frente aos colegas. As várias músicas dos mais variados estilos ajudaram a atividade de conhecer cada parte do corpo (braços, pernas, mãos, pés, tronco) e como utilizá-los numa performance.

O texto entrou mais tarde, trabalhando trechos de algumas obras em versos e em prosa, os músicos tentavam interpretar os mesmos apenas lendo e depois com apenas um ou vários tipos de atuação cênica.

É interessante verificar que os corpos se mostravam primeiramente lentos, tímidos, mesmo não havendo no espaço nenhuma pessoa que não participasse da vida de cada um dos indivíduos. Todos eram colegas, se não de turma, pelo menos no aspecto convencional, ou seja, viam-se com uma certa freqüência e havia o fator amizade entre todos. Não havia desconhecidos. Mesmo assim era perceptível a lentidão e a timidez, mesmo que houvesse uma música mais movida sendo executada. Mas, como era óbvio de acontecer, essa timidez foi se dissipando, até que, principalmente no dia seguinte, todos estavam muito mais à vontade para realizar as tarefas.

Durante todo o primeiro dia de trabalho não tocamos no assunto sobre o tema do espetáculo ou utilizamos qualquer música que fizesse parte do programa.

Os convidados precisavam fazer a relação por si mesmos, tanto do corpo com o espetáculo quanto com o cotidiano.

Eles precisavam tentar encontrar respostas para algumas questões como: o que meu corpo está dizendo em determinado momento ao realizar uma determinada ação? Que tipo de sentimento transmite? Por si mesmos precisariam chegar à conclusão de que o corpo e a psique do indivíduo são uma unidade e não uma dualidade; buscariam entender que o que se sente está relacionado ao que se pensa e vice-versa, principalmente no que diz respeito à transmissão de idéias musicais: se pretendessem transmitir algo com a música, era preciso que sentissem, era necessária a intencionalidade. A intencionalidade faz com que o corpo atue, aja, se movimente em prol do objetivo, seja soar ou fazer soar.

Como disse Therèse Bertherat:

> Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não opõe à nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele inclui e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... pois corpo e espírito, psíquico e físico, e até força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas sua unidade. (BERTHERAT *apud* FROES, 2007)

Se temos problemas com o instrumento musical, podemos mudar de instrumento. Mas se não conseguimos atuar, agir, com nosso corpo, o que podemos fazer? Não podemos mudar de corpo, mas podemos trabalhá-lo, conhecê-lo, e assim aprender sobre ele e, conseqüentemente, sobre nós mesmos e nossas relações (com o outro, com o mundo e consigo mesmo). A Expressão Corporal é um dos meios através do qual podemos tentar aprender sobre nosso corpo. E ajuda também a entender as possibilidades corporais do indivíduo em suas atividades,

sejam elas cotidianas ou extraordinárias (na vida diária, na realização artística ou em qualquer situação).

Bossu e Chalaguier (s/d, p. 16) afirmam que

> A expressão corporal é uma técnica que restaura uma unidade muitas vezes perdida, reformulando a criatividade corporal. Esta síntese difere de indivíduo para indivíduo, e no momento oportuno cabe a cada qual a decisão quanto ao futuro: quer levando avante o trabalho em outras técnicas e expressão, quer na criação artística, quer tirando proveito das aquisições pessoais para levar uma existência mais dinâmica na vida cotidiana.

É possível que a compreensão da técnica não será apreendida no pouco tempo em que realizamos os trabalhos de Expressão Corporal, entretanto houve vários pedidos para que continuássemos com os exercícios mesmo após o término da temporada de apresentações.

No segundo dia, além da improvisação, foi trabalhada a criação de movimentos e coreografias, que foram criados, ensaiados e apresentados. Neste dia uma maior liberdade corporal pôde ser sentida, a qual só fez aumentar no decorrer dos trabalhos.

CAPÍTULO III

RESULTADOS DAS EXPERIÊNCIAS: o ponto de vista dos violonistas participantes

3.1. ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS

Foi entregue aos participantes das apresentações e dos trabalhos de expressão corporal um pequeno questionário[78], com o intuito de verificarmos de que modo essas experiências afetaram a vida profissional e pessoal dos convidados.

Com relação à primeira questão, onde perguntamos sobre a opinião dos músicos sobre a inclusão de atividades cênicas nos recitais camerísticos, todos os que responderam ao questionário relacionaram a atividade corporal cênica dentro do recital a uma melhor compreensão, tanto do intérprete quanto da platéia, da obra musical apresentada. Além disso vale ressaltar a observação de que elementos como má postura, tiques, etc., podem prejudicar a performance, desviando a atenção do público. Um trabalho de expressão e consciência corporal, como o utilizado na preparação deste espetáculo, ajuda o indivíduo a se controlar e tentar encontrar uma solução para tais aspectos.

---

[78] Apêndice 04.

Interessante também foi a afirmação de que é

> importante o músico se ater aos vários aspectos performáticos que permeiam uma apresentação, sendo a interferência corporal, no meu entender, o que mais permite a comunicabilidade com o público, com os integrantes do grupo e, até mesmo, do indivíduo com a música. (Violonista A)

Como vários aspectos performáticos podemos entender vários elementos, que vão desde a preparação da performance musical (onde são estudados e escolhidos diversos movimentos, digitações, abordagens interpretativas, articulações, respirações, etc.) até componentes da apresentação no palco (luz, postura, movimentação cênica, espaço...). A comunicabilidade do indivíduo com a música a partir da interferência corporal é algo mais sutil, dependendo de quem tomemos como *indivíduo*. Será o músico? Ou o corpo que interfere e complementa a performance? Ou seria o indivíduo um dos que compõe a platéia? É certo que a comunicabilidade acontece para todos, mas para cada um de uma maneira diferente, e com uma conseqüência diferente.

Um dos entrevistados afirma também que “a maneira como o músico utiliza seu corpo [durante a apresentação] influencia na qualidade do recital.” (Violonista D).

A segunda questão, sobre a experiência do músico com trabalhos interdisciplinares anteriores, demonstrou que apenas um dos participantes teve um rápido contato com atividades interdisciplinares e trabalhos corporais antes dos trabalhos aqui relacionados. Os demais comentaram sobre a oportunidade e a novidade em participar de algo, para eles, novo e intenso, como diz o Violonista A.

Na terceira questão perguntamos ao violonista se a sua participação no espetáculo e no processo de criação e preparação do mesmo influenciou na sua atuação como músico. Analisando as respostas, foi possível percebemos o quanto foram atingidos os participantes desses processos de criação artística. Todos pretendem utilizar dos conhecimentos adquiridos e dar continuidade a apresentações com novas propostas, citando também o quanto sua participação no processo de preparação e, lógico, nas apresentações, abriram sua mente para aspectos com os quais, antes, não se preocupavam (postura, luz, movimentos e disposição no espaço, por exemplo). Vale transcrever uma das respostas a essa questão.

> [...] Talvez para mim, a mais evidente foi (e tem sido) a desinibição. Não somente no sentido de desenvolver uma boa performance solo, mas principalmente na consciência (que muitas vezes senti falta) de que estou para ser observado, independente se por julgamento ou apreciação, criando expectativas ou não, e desta maneira, resignado, assumindo a minha condição de artista.(Violonista A)

Podemos perceber aqui o quanto o trabalho de expressão corporal pode influenciar positivamente o músico, fazendo-o *perceber-se* como artista. Aliás, conseguir uma certa desinibição fez parte dos pontos positivos de vários dos músicos que responderam à quarta questão, onde pedimos que identificassem os pontos positivos e negativos observados por eles durante o processo de preparação e durante a apresentação do espetáculo. O pouco tempo de trabalhos corporais foi citado como um dos pontos negativos.

Também pedimos aos violonistas que comparassem a relação entre os mesmos e as músicas apresentadas no espetáculo em questão (*Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*) e as músicas que apresentavam em um recital

convencional (quinta questão). Cada um dos entrevistados citou aspectos diferentes: comunicação de emoções diferente entre o recital convencional e o com participação cênica; preocupação apenas com aspectos técnicos musicais no recital convencional; preocupação com um conjunto de aspectos que vão desde o espaço, os artistas integrantes do espetáculo e o clima emocional evocado pelo texto e pelas músicas no recital com participação cênica. O interessante é que algumas preocupações relacionadas ao recital com ação cênica podem ser levadas para o recital convencional, o que pode ser observado nas respostas da questão seguinte, na qual perguntamos como o violonista poderia tirar proveito da relação texto/espaço/corpo/música utilizada no espetáculo. Tomemos como exemplo a resposta do violonista C:

> [...] acredito que utilizando esse tipo de estrutura consegue-se renovar a forma de se apresentar música e pode-se por exemplo, reciclar um repertório com novas formas de combinar esses outros elementos. (Violonista C)

Ora, como já verificamos no decorrer desta pesquisa, o trabalho de expressão corporal traz resultados individuais. Como a pessoa se utilizará dos seus benefícios depende exclusivamente dela.[79] O músico deve decidir se vai tirar proveito disso ou não, sem importar qual a estrutura do recital e, assim, assumir seu papel de músico, de artista e, ainda que possa parecer um personagem, “que ele seja não só convincente para o público [...], mas que seja sincero e, de fato, transmita algo.” (Violonista A)

[79] Ver: BOSSU, Henri e CHALAGUIER, Claude. *A Expressão Corporal*: Abordagem Metodológica e Perspectivas Pedagógicas. Rio de Janeiro: Entrelivros Cultural. s/d.

Também pedimos aos violonistas que escrevessem suas impressões sobre os trabalhos de preparação corporal e sobre os espetáculos apresentados. Sentimos grande satisfação ao lermos declarações como:

> Tanto nos ensaios quanto nas apresentações, me surpreendi com os resultados. Para mim foi, a princípio, um laboratório, onde cada experiência era uma surpresa. Percebi a importância que a música tem no texto, como ela pode ser capaz de dar suporte a uma situação; percebi o rigor com que se deve assumir o *personagem*, para que ele seja não só convincente para o público como caracterização, mas que seja sincero e, de fato, transmita algo. (Violonista A)

Por fim perguntamos, na última questão, sobre a disposição dos mesmos em realizar outros trabalhos nos mesmos moldes dos apresentados nesta dissertação. Verificamos em todos os entrevistados o desejo de dar continuidade a apresentações semelhantes.

De acordo com o pensamento dos entrevistados explicitado no questionário, as apresentações das performances aqui relatadas funcionaram como um incentivo às suas pesquisas como músicos, e afetaram sua relação com a música, pois passaram a cuidar, a partir de então, de outros aspectos que não apenas aspectos técnicos mas (agora é possível perceberem) evidentemente relacionados à execução instrumental. Por que estudar esta ou aquela música, como estudá-la, qual o papel de cada peça musical dentro do recital, como vou representar este ou aquele aspecto musical, o que pretendo passar nesta ou naquela seção, o que quero dizer com esta música, uma abordagem cênica é viável? Uma movimentação, uma iluminação, algum outro aspecto visual... Como será meu recital? São questões que há algum tempo, poucos de nós faríamos ao

pensar um recital. Até onde posso me aprofundar no discurso musical, no meu fazer musical utilizando todas essas questões, envolvendo esses e tantos outros aspectos? É claro que ainda há espaço para apenas o músico e seu violão, mas se podemos fazer algo mais... por que não fazer? Não à toa colocamos como epígrafe desta dissertação as palavras de Edward T. Cone ditas em sua obra *Musical Form and Musical Performance*, as quais valem a pena serem repetidas aqui:

> Diz-se que algumas das descobertas científicas mais importantes são o resultado de se levar a sério questões que normalmente seriam consideradas como insignificantes. Dessa forma, a resposta para "Por que a noite é escura?" nos conduziu à teoria do universo em expansão.[80] (CONE, 1968, p. 11)

3.2. APLICAÇÃO DOS CONHECIMENTOS ADQUIRIDOS

A idéia inicial da apresentação *Acordavermelha* foi a intenção de intervir no formato tradicional do recital violonístico, mais especificamente no que envolve o papel do corpo do(s) instrumentista(s) – no caso, dois violonistas – interferindo e complementando a mensagem contida nas obras musicais apresentadas. Entretanto essa nova proposta implicou em outras questões: como o violonista trabalha se relaciona com seu próprio corpo no contexto da performance musical e de que forma a proposta desta pesquisa pode exercer alguma influência neste sentido? Percebendo que a performance musical implica em um trabalho corporal prévio aliado a um trabalho mental, decidiu-se ser necessário trabalhar essa corporeidade

[80] "It has been said that some of the most important scientific discoveries have resulted from taking seriously questions that are usually assumed to be trivial. Thus, the complete answer to 'Why does it get dark at night?' leads to the theory of the expanding universe." (Tradução nossa)

com os violonistas visando um resultado mais efetivo. Como ponto de partida, verificou-se que os violonistas precisavam aprender a comunicar, de forma consciente, a música incorporada durante o processo de preparação da performance musical.

A verdade é que esse processo durou cerca de quatro anos (o tempo decorrido entre a primeira apresentação de *Acordavermelha* e a última apresentação de *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*). Mas "o fato é que aprender a executar uma nova peça musical não acontece de imediato".[81] (DUNSBY, 1995, p. 10)

A opção em se trabalhar com obras que já fizessem parte do repertório dos violonistas, principalmente no primeiro e no último espetáculo, foi exatamente para que essa incorporação da música estivesse mais presente, conseqüentemente o trabalho com o personagem musical, logo com a expressividade corporal e cênica, também seriam mais fáceis. Foi interessante perceber a evolução de cada um dos participantes, desde aqueles que, na primeira apresentação de *Acordavermelha* eram apenas calouros do curso de Violão, e que nos acompanhavam seguindo cada passo à uma nova experimentação, até aqueles que, já profissionais premiados, se interessavam em aprender ainda mais para melhorar sua performance como violonista e como indivíduo. E assim seguimos por cerca de quatro anos.

"Devagar, devagar. Quanto mais devagar se estuda, melhor a peça é incorporada. Não basta vê-la e ouvi-la. Ela precisa estar em nosso corpo inteiro."[82] (Rudolf Buchbinder *apud* CHUEKE, 2000, p. 37)

---

[81] "[...] the fact that learning and performing a new piece of music does not happen all at once." (Tradução nossa)

[82] "Slow, slow. The slower one studies, a piece the better it is incorporated. It is not enough to see and hear it. It must be in our whole body." (Tradução nossa)

Não era apenas a música que era incorporada durante esse tempo. As idéias, os objetivos, o personagem a ser cristalizado em música, palavras e ações tomava forma em cada um de nós. Foi preciso que voltássemos ao início de muitas coisas. Durante esse tempo redescobrimos os corpos e como sentimos e como comunicamos esses sentimentos, reaprendemos a música e como ela nos conquista de dentro para fora, da mente para o corpo. Fomos construindo o alicerce de nossas *reconquistas*. "Nós temos que começar pela base. Não podemos começar pelo edifício. Precisamos começar pelo alicerce."[83] (Rudolf Buchbinder *apud* CHUEKE, 2000, p. 38)

Por fim realizamos todos o trabalho de atuar como um personagem tanto musical quanto cênico. O ator precisou incorporar as obras musicais e assim compreender a performance musical tornando-se o personagem musical, enquanto os músicos precisaram incorporar o personagem cênico e assim expressar cada palavra como se fosse a sua. Voltamos à comparação dos trabalhos do músico e do ator. Mas agora acreditamos que isto já está claro.

> Enquanto os atores transmitem as idéias contidas no texto da peça teatral através da linguagem falada, as idéias musicais são transmitidas através da performance musical. Os atores não podem dizer nada que realmente faça sentido se não tiverem incorporado as palavras como se fossem as suas próprias. Na performance musical também estamos contando uma história, e devemos estar envolvidos com a música como se nós fizéssemos parte dela.[84] (CHUEKE, 2000, p. 22)

---

[83] "We have to begin with the basis. We cannot begin by the architecture. We need to begin with the foundations." (Tradução nossa)

[84] "While actors transmit the ideas contained in the texts of theater plays through spoken language, musical ideas are transmited through musical performance. Actors cannot say anything that makes real sense within the plot if they didn't incorporate the words as their own. In musical performance, we are also telling a story, and should be involved with the music as if we were part of it." (Tradução nossa)

Como resultado imediato das experiências aqui relatadas devemos mencionar que quase todos os participantes se tornaram professores de música, e aplicam, até onde sabemos, muito do que se descobriu e que se pôs em prática nessas apresentações, principalmente: a consciência dos aspectos físicos, a consciência do corpo no desempenho musical como elemento essencial de interação entre o intérprete e o material sonoro, assim como veículo participante na comunicação entre performer e platéia, visando a eficácia da performance musical.

CONCLUSÃO

Uma performance musical é muito mais do que apenas cantar ou tocar um instrumento; exige preparação física e mental. A primeira depende do aprendizado e da prática instrumental diária para que se domine a técnica de execução; a segunda refere-se, por exemplo, à prática da leitura e, conseqüentemente, da escuta, além da pressão de ter que se apresentar em público[85]. Entretanto percebemos que o aspecto físico vai além do domínio da técnica. O corpo ao qual nos referimos neste trabalho é o corpo que busca ampliação da vivência musical principalmente no que diz respeito à performance musical, desde sua preparação até a sua apresentação em si.

A falta deste tipo de abordagem "corporal" na prática de ensino de Violão na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, no que diz respeito aos alunos do Curso Superior, levou o autor a desenvolver um trabalho em torno de apresentações camerísticas com uma participação cênica, trabalhando com os violonistas de modo que os mesmos pudessem não apenas experimentar mas aplicar algumas destas práticas em suas performances musicais. Os trabalhos de preparação e as apresentações em estabeleceram-se então como ponto de partida para esta dissertação. De acordo com entrevistas e questionários, ficou evidente que os violonistas participantes não estavam acostumados a trabalhar fisicamente a performance musical de forma específica, o que nos levou a buscar recursos como

[85] O estudo deste aspecto em particular pertence muito mais ao campo da Psicologia da Música. Veja-se, por exemplo, alguns trabalhos de John Sloboda, Mitch Waterman, Henry Shaffer e Roger Shepard entre outros.

os de Expressão Corporal, a fim de ampliar consciência do indivíduo como instrumentista e também como pessoa. Relacionando este trabalho corporal com a preparação da performance musical, encontramos autores que embasavam nossas idéias a respeito da importância do corpo na performance musical.

Para cada espetáculo a ser apresentado, trabalhou-se de forma específica. Em cada trabalho foi acontecendo, sucessivamente, um acréscimo no que diz respeito ao envolvimento corporal de cada músico integrante. No primeiro, *Acordavermelha*, havia o corpo do ator pontuando e complementando o discurso musical dos violonistas. O envolvimento corporal dos músicos ainda era pequeno se relacionado aos trabalhos seguintes. No segundo trabalho, o músico e o ator estavam no mesmo corpo, cresceu o número de integrantes e a quantidade de texto no espetáculo, mas a integração não foi tão efetiva quanto no primeiro. Por fim, no terceiro e último trabalho, com toda a preparação, dedicação e compreensão do trabalho a ser realizado, e um envolvimento muito maior de todos os participantes na elaboração e montagem do espetáculo, a integração entre música, texto, músicos, ator, corpo e espaço, transformou o que se iniciou como um recital não-convencional em um espetáculo cênico-musical, onde os instrumentos e os corpos do músicos transpareciam como a voz e os sentimentos do personagem, e, mais que isso, mostravam-se como um amadurecimento do pensamento musical de cada instrumentista envolvido no espetáculo.

No recital convencional apresentado no ambiente da Embap, o trabalho do violonista, na maioria das vezes, resumia-se à execução da obra musical em seu instrumento. Sua preocupação com o corpo, de forma geral, relacionava-se à postura e à posição correta dos dedos, principalmente se levarmos em consideração que o exposto no primeiro capítulo é algo ainda pouco exercitado durante o período

de formação do violonista inserido no ambiente da Embap. Isso foi possível verificar durante a preparação dessas apresentações objetos dessa dissertação e durante as observações de alguns recitais apresentados. Apesar do trabalho tímido de alguns professores, percebemos que o foco dos alunos, ou seja, sua principal preocupação com a “performance musical”, ainda estava na posição correta dos dedos para se conseguir as notas certas no tempo certo.

Para os trabalhos objetos deste estudo, trabalhávamos com os violonistas especificamente para uma abordagem diferente dentro do recital, direcionando os trabalhos corporais para que se tornassem aptos a desenvolverem várias formas de se interpretar as nuances emotivas do personagem musical de cada espetáculo. O resultado de suas apresentações no palco, desinibição, segurança, clareza de expressão corporal e musical, nos incentivou a desenvolver a pesquisa buscando apoio bibliográfico para um trabalho corporal voltado também para a preparação da performance musical.

Vários aspectos descritos pelos autores citados nesta dissertação estavam presentes durante nossos trabalhos, e as conseqüências também foram sentidas: a preparação musical, a montagem do repertório, a relação corpo/música/texto, as relações do violonista com a música, com o personagem, com o espaço, com o seu próprio corpo e com o corpo do publico, o trabalho cênico como apoio para a performance musical e sua conseqüente inclusão no recital camerístico. Tudo estava presente e relacionado de modo a chamar nossa atenção para as seguintes questões: Como estamos trabalhando a música em nosso instrumento? Como a compreendemos e de que modo estamos passando essa compreensão para o público?

Observamos então a necessidade de incorporamos a música, nos transformarmos nela antes de contarmos sua história, assim como um ator se prepara para assumir um personagem antes de entrar no palco. Dessa forma foi possível perceber a influência positiva ao trabalharmos a música também corporalmente, mas primeiro conhecendo o próprio corpo. Os trabalhos de Expressão Corporal e com Jogos Dramáticos e Teatrais, prepararam o caminho para que fosse possível uma integração da compreensão corporal com a compreensão musical. Tentar transmitir a música corporalmente sem trabalhar o corpo, sem conhecer o corpo, é o mesmo que tentar tocar um instrumento sem conhecê-lo, sem nunca tê-lo estudado.

Entretanto, depois de tudo o que expressamos e relatamos neste trabalho, podemos nos perguntar: a performance musical precisa realmente de tudo isso para poder ser realizada? A conclusão à qual chegamos é que tudo depende de como queremos que essa performance se apresente e o que objetivamos com ela. Ou talvez tudo dependa de como queremos que *a música* se apresente e o que objetivamos com ela. Edward Cone (1968) fala o seguinte sobre performance musical:

> Uma performance musical propriamente dita deve ser um evento dramático, um evento teatral mesmo, apresentando-se como se houvesse um enredo com um começo, um meio e um fim – portanto uma ação cênica indubitavelmente completa em si mesma.[86] (CONE, 1968, p. 13)

[86] "A proper musical performance must thus be a dramatic, even a theatrical event, resenting as it does an action with a beginning, a midlle, and an end – hence an action of a certain completeness within itself." (Tradução nossa).

Ora, esse é o resultado do trabalho corporal realizado em conjunto com o trabalho de compreensão musical: a “performance musical propriamente dita”. E estas palavras foram ditas por Edward Cone por volta da segunda metade do século XX. Ainda assim as performances que se utilizam de outros recursos além do convencionalmente aceito não são tão comuns. Algo que está mudando gradativamente, haja vista trabalhos como o do Grupo Anima e o do Projeto Abraço de Câmara. Se depender dos violonistas e demais artistas que participaram dos nossos projetos e que os acompanharam de alguma forma, ainda veremos vários recitais com elementos visuais e cênicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSSU, Henri e CHALAGUIER, Claude. *A Expressão Corporal*: Abordagem Metodológica e Perspectivas Pedagógicas. Rio de Janeiro: Entrelivros Cultural. s/d.

CARLEVARO, Abel. Escuela de la Guitarra: Exposición de la Teoria Instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

CHUEKE, Zélia. *Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance*. Doctoral Dissertation. University of Miami, 2000. UMI 9974800.

_____.*Reading Music*: A Listening Process, Breaking the Barriers of Notation. Per musi. , v.11, 2005, p.106 – 112. Disponível em: Per Musi on Line - http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/11/index.html .

_____. *Pianista e Professor*: Questões Básicas de Ensino de Prática Instrumental. In: *Anais do Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: DeArtes, 2006. P. 39-45.

CLARKE, Eric. *Expression in Performance*: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, John. *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 21-54.

_____. *Understanding the Psychology of Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.

COLLINS COBUILD. *Compact English Learner's Dictionary*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2004.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.

DAVIDSON, Jane. *Communicating with the Body in Performance*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp 144-152.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba-PR: UFPR, 1994.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music*: Shared Concerns. Oxford: Oxford University Press, 1995.

FROES, Roberto. *O Músico e seu Corpo*: A Interferência Corporal no Recital Camerístico. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÕES DA EMBAP, 1. 2007. Curitiba. Anais... Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/froes.pdf

FUX, Maria. *Dança*: Experiência de Vida. São Paulo: Summus, 1983.

GAINZA. Violeta Hemsy de. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1988.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance*: Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUILLARMÉ, Jean-Jacques. *Educação e Reeducação Psicomotoras*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*: Caminhos para uma Nova Compreensão Musical. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HOWAT, Roy. *What do we Perform?* In: RINK, John. *The Practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 3-20.

LAPIERRE, Andre e AUCOUTURIER, Bernard. *A Simbologia do Movimento*: Psicomotricidade e Educação. Curitiba: Filosofart, 2004.

LIMA, Sonia Albano de. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa, 2005.

MACIEL, Maria Helena Didier do Rego. *Os Mecanismos que são Utilizados pelos Instrumentistas para o Treinamento de uma Performance*. Santa Maria: UFSM, 1988.

NAHUZ, Cecília dos Santos; FERREIRA, Lusimar Silva. *Manual para Normalização de Monografias*. 3. ed. São Luís-MA, 2002.

NOVAES, Adauto (Org.). A Descoberta do Homem e do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. p. 50.

RAY, Sonia (org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005.

PINTO, Henrique. *Violão:* Um Olhar Pedagógico. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Libro Primero. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

RINK, John. *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: UCP, 1984.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

TATTI, Luiz. *Musicando a Semiótica*: Ensaios. São Paulo: Annablume, 1998.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR). *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. 2. ed. Curitiba: UFPR, 2007. 9 v.

WALLS, Peter. *Historical Performance and the Modern Performer*. In: RINK, John. *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 17-34.

WEIRICH, Robert. *A Look at the Competition Syndrome*. In: *Clavier*. May-June, 1984. p. 25-27.

ENTREVISTAS

COSTA, José Roberto Froes da. *Entrevista com os Artistas do Espetáculo Abraço de Câmara*. 2005.

CDs

ANIMA. *Espelho*. Campinas: AnimaMusica, 2006. (Encarte)

VÍDEOS

Um Olhar Sobre a Dança. Direção: Rocio Infante. Produção: Tempo Arte. Curitiba, 2004. (Documentário).

SITES

ABRAÇO DE CÂMARA. Disponível no endereço eletrônico: http://paginas.terra.com.br/arte/ghus/siterocio/abraco.html Acessado em 11/01/2006.

EMBAP. *Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=36. Acessado em: 04/05/2009.

FREITAS, Ana Laura. *II Seminário Internacional de Violão Estação Musical*. Porto Alegre. 13/07/2007. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/agenda/ii-seminario-internacional-de-violao-estacao-musical#comentarios. Acessado em: 04/05/2009.

II Simpósio Acadêmico de Violões da Embap. Disponível em: http://www.violaoembap.my-place.us/. Acessado em 04/05/2009.

MICHAELIS. Certain | Dicionário Inglês – Português | Michaelis – Uol. Disponível em http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php . Acessado em 08/06/2010.

REVISTA CULT. *Multimídia*: Sinfonia do Adeus. 08/04/2009. Disponível em: http://revistacult.uol.com.br/novo/podcast/default.asp?pdcCode=ECF2F274-103F-4238-BB61-A8BEB09978F3. Acessado em 04/05/2009.

WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia. Rudolf Schwarzkogler. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schwarzkogler . Acessado em 31/07/2009.

YOUTUBE. *Don Givanni*: Commendatore Scene. 09/05/2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=IptAkeiLzwU . Acessado em 29/06/2009.

APÊNDICES

APÊNDICE 01

Texto escrito para a performance *Acordavermelha*

TEXTO ESCRITO PARA A PERFORMANCE
ACORDAVERMELHA

Artista!
Artista?
Quem te batizou assim?
Ou seria isso um título?
Não. Não pode ser!
Artista deveria ser o teu nome

Você não é João, José, Maria, Salomé!
Quem é você? Quem é você?
Não. Isso não é você!
Isso não são vocês!
Levanta! Levanta!

Acorda! Acorda!

Usa o teu pincel, a tua tinta, teu violão
(Teu corpo não)
Usa o lençol, a maquiagem, a ilusão
(Teu corpo não)
Usa o piano, a argila, o papel
(Teu corpo não)
(Teu corpo não)

Teu corpo não! Teu corpo não!
Não! Não! Não!

Mas o que sou eu sem meu corpo?
O que é você sem o seu corpo?
O que sou eu sem o teu corpo?

Invoco então a Dúvida!
Para que serve a música?
Só para ouvir?
Então por que ver?

Feche os olhos! Feche os olhos!
Não veja! Ouça! Ouça!
Sinta!

Teu corpo dança
Ela dança
A música dança
Dance! Dance!

É música
É dança
É corpo

Mas você quer ver, não é?
Você tem que ver
Você precisa ver

Mas ver o quê?
Ver o quê?

Invoco também a tristeza
Falsa moeda de troca
Tristeza falsa de poeta

Falsa Triste Falsa Triste Falsa Triste

Arte
Falsa Triste Arte Falsa Triste Arte Falsa

Como a falsa alegria de um tango

Falsa tristeza
Falsa como o riso de um palhaço

Lágrima risonha
Riso triste

A solidão do tango é sedução

Se o diabo seduz, então ele não é tão feio como se pinta
E ainda se pinta!
E ainda se pinta?

Pensa
Logo
Existe?
Pensa que existe? (Se é que existe)
Existe?
Existe?
Pensa?
Pensa?

Pense!
Pense!

Faça!
Faça!

Ou tudo que restará serão apenas algumas notas
Caindo com(o) lágrimas
No enterro da Arte.

Roberto Froes

APÊNDICE 02

Texto do Recital *Contagem Progressiva*

CONTAGEM PROGRESSIVA

Tempo Tempo Tempo

Hora

Tempo Tempo Espaço

Agora

Tempo Tempo Tempo

Frio

Tempo Tempo

Tão vazio

Tempo

Tempo (tic)

Tempo (tac)

Tempo

(tic-tac)

Tempo

Tão

Vazio

(A Fancy / John Dowland)

- O tempo do Renascimento já passou. O tempo de Dowland já passou.
- Como pode ser assim se até hoje ele é executado?
- Mesmo assim ele é passado.
- Passado é tempo?
- Sim. E isso é claro!
- Então, se “é”, é porque ainda existe.

(Serenata / Malcolm Arnold)

- Arnold também se foi, e não mais existe.
- Como pode não existir o que ainda é lembrado?
- A sua arte continua.
- E não continua o autor na sua obra? Em qual geometria a parte excede o todo?
- E onde está o todo? Para a arte existir ela precisa ser executada.
- Mas execução pode significar morte.
- E morte pode também significar sacrifício.

O artista sacrifica sua essência ao permitir que sua obra seja executada por outra pessoa.
A obra renasce com a essência de quem a executa.
E nesse momento mata-se o passado
Mata-se o tempo
Mata-se o autor.

(As Ilhas dos Açores / Pedro Ayres)

A arte excede o tempo e, com ela, o seu artista.

Arte antiga é arte agora.

(Desenho pelo que sinto)

(Escrevo pelo que sinto)

(Eu crio pelo que sinto)

(Eu canto pelo que sinto)

(Eu toco pelo que eu sinto)

(Eu danço pelo que eu sinto)

(Spatter the Dew / Tradicional Irlandesa)

[Acordavermelha]

Mas quem se importa em transformar?
É tudo sempre tão igual

Por enquanto é o passado que insiste

(e não existe)
É o tempo que insiste
(e não existe)

E a arte vai morrendo, pois não resiste

Logo ela que nasce de um gesto de reação

Em arte ou se é revolucionário ou plagiário

E o tempo... o tempo leva tudo, o tempo arrasta tudo
E tudo o que nos resta é a escuridão

Às vezes encontramos algumas pessoas nessa escuridão
E às vezes, nela mesmo, tornamos a perdê-las

- E o que se pode fazer sozinho em meio à escuridão?

- Sozinhos, em meio à escuridão, podemos sonhar.

Muitos mundos nascem de sonhos

(Invocação e Dança / Joaquín Rodrigo)

Artista!
Artista?
Quem te batizou assim?
Ou seria isso um título?
Não. Não pode ser!
Artista deveria ser o teu nome

Você não é João, José, Maria, Salomé!
Quem é você? Quem é você?

Não. Isso não é você!
Isso não são vocês!

Levanta! Levanta!
Acorda! Acorda!

Usa o teu pincel, a tua tinta, teu violão
(Teu corpo não)
Usa o lençol, a maquiagem, a ilusão
(Teu corpo não)
Usa o piano, a argila, o papel
(Teu corpo não)
(Teu corpo não)
Teu corpo não! Teu corpo não!
Não! Não! Não!

Mas o que sou eu sem meu corpo?
O que é você sem o seu corpo?
O que sou eu sem o teu corpo?

Invoco então a dúvida!
Para que serve a música?
Só para ouvir?
Então por que ver?

Feche os olhos! Feche os olhos!
Não veja! Ouça! Ouça!
Sinta!

Teu corpo dança
Ela dança
A música dança
Dance! Dance!
É música
É dança
É corpo

Mas você quer ver, não é?
Você tem que ver
Você precisa ver

Mas ver o quê?
Ver o quê?

Invoco também a tristeza
Falsa moeda de troca
Tristeza falsa de poeta

Falsa Triste Falsa Triste Falsa Triste

Arte
Falsa Triste Arte Falsa Triste Arte Falsa

Como a falsa alegria de um tango

(Tango en Skaï / Rolan Dyens)

Falsa tristeza
Falsa como o riso de um palhaço

Lágrima risonha
Riso triste

A solidão do tango é sedução
Se o diabo seduz, então ele não é tão feio como se pinta
E ainda se pinta!
E ainda se pinta?

Pensa
Logo
Existe?
Pensa que existe? (Se é que existe)
Existe?
Existe?
Pensa?
Pensa?

Pense!
Pense!

Faça!

Faça!

Ou tudo que restará serão apenas algumas notas
Caindo com(o) lágrimas
No enterro da Arte.

Roberto Froes

APÊNDICE 03

Texto do Espetáculo *Um Homem, uma Casa e seus Fantasmas*

UM HOMEM, UMA CASA E SEUS FANTASMAS

Roberto Froes e Josemar Vidal Jr.

(*No Hall* [*Foyer*])

(*Os Atores-jogadores estão espalhados pelos espaços disponíveis do Foyer. Uma música constante preenche sutilmente os espaços*[87]*. As luzes estão baixas.*)

(*Blackout/Silêncio*)

(*O Fantasma da mãe aparece, começa a caminhar entre a platéia e segue para a caixa cênica. Após o fantasma sumir do campo de visão da platéia, volta a música por mais um tempo.*)

(*Fade*)

Anjos tangem banjos para o ensejo.

Deus!... Quanta coisa eu queria fazer e não fiz porque que eu não sabia!

O Homem se preocupa com o que tem. Preocupa-se muito mais com o que não tem... mas nunca parou para pensar no que faria se um dia não precisasse se preocupar com nenhuma das duas coisas.

(*Os atores-jogadores, após cada uma de suas falas, dirigem-se para a caixa cênica*)

Não é estranho como muitas pessoas estão percebendo o vazio ao seu redor, o vazio de suas vidas... mas poucas são aquelas que conseguem perceber a falta de esperança? A esperança que elas esperavam ver no outro, pois não conseguem ver nelas mesmas.

Não se prenda a medos. Não decore as regras. Não se importe em ser você, não se importe em tentar, não se importe nem mesmo em errar. Não precisamos estar sempre certos.

Não precisamos andar apenas com aqueles que pensam igual a nós. Somos diferentes em quase tudo.

Se levar isso em consideração, ao fim de algumas experiências você pode olhar para trás e, sem se importar com os medos, seus ou de terceiros, e sem se preocupar em ser perfeito, você pode começar tudo de novo, de uma forma diferente... se você quiser.

(*O último jogador insinua que a platéia deve segui-lo até a caixa cênica. No interior continua soando a primeira canção. O Fantasma adentra o recinto e dirige-se para o local onde está sua cadeira. No momento em que sentar, a música pára.*)

(*Blackout*)

(*Vídeo*)

("Não sei de que tecido é feito meu corpo")

Na brincadeira da vida
perco as esperanças como quem perde guarda-chuva
(às vezes perco a cabeça também).
De toda a brincadeira da vida estou cheio

[87] *Canção do Lobisomen*. Guinga.

e cheio de ilusões.
Para cada esperança assassinada nascem, entre outras coisas,
o cansaço, a prostração, a desilusão...
Mas, apesar de tudo, acredito na vida, na brincadeira e na
brincadeira da vida.
Depois desse rebento de coisas ruins,
a esperança é sempre a última que nasce.[88]

(*The Lady Rich's Galliard*[89])

Peço desculpas pela falta de tato! Que tipo de anfitrião sou eu que nem ao menos se apresenta??!!! Para os que não me conhecem, meu nome é... (Que importa um nome?) Meu nome é... (Mas que importa um nome? Você tem todos os nomes do mundo... para você e para qualquer um.) Meu nome... um nome... Seu nome não é você. Assim como meu nome não sou eu. Então hoje serei... José! José Roberto, Josemar, José Luís, José João... Apenas... José. Um José. Assim como você. Afinal, antes de ser qualquer nome, sou um homem. Um homem com mãos, braços, pés, pernas... um corpo inteiro. E com esse corpo existo. E também tenho cabeça, e com essa cabeça insisto, persisto... resisto. E tenho alma (pelo menos essa é uma teoria quase que universalmente aceita)... E sinto... Estou vivo!

(*Barcarole*)

Tenho uma história, assim como qualquer um, tenho uma história, ou várias histórias. Então aviso que esta pode não ser uma das melhores histórias que vocês já ouviram, mas é minha. Eu a vivi, e ela faz parte de mim agora. Você não é obrigado a ouvi-la, e pode sair à hora que bem entender. Afinal, esta é apenas mais uma história. Esta é apenas mais uma história de um homem.

Mas as histórias dos homens não existiriam se nelas não acontecessem mulheres. E a minha não é diferente...

Minha mãe me criou sozinha. Meu pai... desse há muito esqueci o rosto, e até mesmo o nome. Gostaria até mesmo de poder esquecer a palavra "pai". Vivíamos nós dois, minha mãe e eu, e dois cães em uma casa aconchegante. Era pequena... mas gostávamos de lá. Gostávamos da vida ali... enquanto havia vida.

A espera a corroeu por dentro até que não pudesse ao menos sentar na cama. Seu mundo se resumia àquela casa, e sua vida àquela espera. Não havia mais seus passeios pelo jardim, mas ainda tinha consigo o rosário, e o segurava como se aquilo fosse sua linha direta com Deus. Mas parecia que a linha estava sempre ocupada.

- Pára, mãe! Ele não vai voltar!... O pai nunca vai voltar... e Deus... está ocupado demais para ouvir suas preces, mesmo que ouça... ele não tem pressa.

---

[88] *Da Esperança*. Josemar Vidal Jr.
[89] John Dowland.

E ainda havia vida... enquanto havia vida...

(*Água e Vinho*[90])

Todos os dias passeava secamente na soleira do quintal.
A hora morta, pedra morta, agonia, e as laranjas do quintal.
A vida ia entre o muro e as paredes de silêncio.
E os cães que vigiavam o seu sono não dormiam,
viam sombras no ar, viam sombras no jardim.

A lua morta, noite morta, ventania e um rosário sobre o chão.
E um incêndio amarelo e provisório consumia o coração.
E começou a procurar pelas fogueiras lentamente.
E o seu coração já não temia as chamas do inferno e das trevas sem fim.
Haveria de chegar o amor.

Aquele continuava sendo meu lugar (*Libra* Sonatina[91] / Um *Dia de Novembro*[92]), mesmo com seus fantasmas, com meus fantasmas... E parecia que eu nunca sairia dali, me enterraria ali, sumiria no nada com aquela casa.

Sentia a infância, a adolescência... sentia tudo não como uma lembrança como a maioria dos adultos sente. Era mais como uma corrente me prendendo, me impedindo de caminhar. Como um enorme bloco de concreto me puxando para baixo. E o mais estranho é que eu me acostumei com aquilo. E não percebia o quanto aquilo me envolvia e me moldava. Não por fora, não! Era algo muito mais profundo.

A vida continuava! A juventude ainda brilhava ("A juventude pode acabar com uma pessoa."[93]). Mas a juventude passa! E com tudo o que vivemos... aprendemos? A gente nunca lembra do que aprendeu quando a gente precisa.

(*Quebra. Mudança de clima e interação com a platéia/Improviso*)

É como aquela fórmula de física que a gente nunca lembra na hora da prova do vestibular. Como aquele assunto que conhecemos mas foi exatamente sobre o qual não lemos quando fizemos a revisão. E quem se importa com qualquer coisa quando o assunto é coração?

(*Volta ao clima anterior*)

Coração!... Coração!... Será mesmo coração ou seria posse, desejo, sexo? Um dia um amigo me disse que amor é apenas acúmulo de esperma. Mas eu queria amor!

---

[90] Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro.
[91] II Movimento. Roland Dyens. (Na Primeira Temporada)
[92] Leo Brouwer.
[93] Paulo Leminski.

(*Valsinha*[94])[95]

Minha úmida língua toca sua orelha
aquece, sopra, soa (meu lábio ajuda)
Minha rígida língua acaricia seu seio
em movimentos circulares que você adora
Minha longa língua alcança o céu
da sua boca, e você já está no ar
Minha curiosa língua te viaja
Em silêncio o desejo comunica
Minha doce subversiva língua fala
A tua, sorrateiramente,
cala a minha boca.[96]

E eu tive amor... E amei.

Seu nome... Novamente um nome. Mas esse eu guardo como sendo minha Arca, o meu segredo, o meu mais verdadeiro tesouro. O Amor consegue fazer com que descubramos em sonhos a nossa realidade. Entretanto atente que falo de Amor: Aquele cujas asas arrebatam-nos no simples olhar. Aquele para o qual o tempo é apenas um menino que brinca. Aquele que nos dá riquezas maiores que as de qualquer rei.

Eu amei!! E amei! Deus, como amei!!!

Você pode sorrir e até dizer que o Amor não existe. Eu te garanto que existe! O porém é que, ao mesmo tempo que é forte, majestoso, poderoso, o Amor também é frágil, e é ágil; se rompe, às vezes, com apenas uma palavra. E se vai por entre os dedos.

Você se lembra de quando amou a última vez? Ou melhor: você se lembra de quando amou pela primeira vez? Duvido muito! Quem não esquece o primeiro amor, não viverá o segundo. Se você não está amando, é possível que se lembre apenas da dor da separação, da mágoa, do arrependimento... Mas isso não é mais amor, ele já não se encontra aí. Mas se você buscar um pouco mais, vai perceber que estava lá, sim: no começo de tudo... Puro como a Primeira Idéia... O jeito que você se sentia, o modo como via o mundo, o modo como via os outros... o modo como via o outro... Ele estava lá. Se você tentar, vai encontrá-lo. A não ser que você não queira. Assim, como conseqüência, vai passar a não querer acreditar. Então nos descobrimos tristes como a Tristeza nua.

Sabe qual é o nosso maior problema com relação ao Amor? É que temos medo de amar, mas exigimos sempre que alguém nos ame.

Eu queria Amor... e amei!

---

[94] Vinicius de Moraes e Chico Buarque.
[95] Junto com o próximo parágrafo.
[96] *Linguagens da Língua*. Josemar Vidal Jr.

(*Espera*[97])

A espera
Esfria
A chama
Acesa
Na ponta do Iceberg
E transforma
O choro
Do bebê
Inocente
No brilho
Cansado
De uma estrela cadente

Mas sempre achamos que o amor suporta tudo. Principalmente: acreditamos que o amor do outro suporta tudo. E esse amor acaba se transformando em dor causada por nós mesmos... E mesmo assim nunca vemos nossa própria culpa.

Às vezes uma mulher pode doer como um soco na boca.

Agi como qualquer homem...

"É normal! É minha natureza de macho!"

(A namorada entra e lhe dá um tapa)

(*Seção central da Chaconne*[98] / *Prelúdio n.º 3*[99])

E tudo declinou. Tudo se decaiu. Nem sei se restou algo além da tristeza de perder o que poderia ser meu bem mais precioso, que agora se esvai com o último brilho de uma lágrima.

Andei pelos mesmos caminhos de muitos que aqui estão. Tudo era comum! Tudo era normal! (*Libra Sonatina*[100] / *Improvisação de todos os instrumentos entrando um por um*[101])

Perder alguém é normal???!!!!...

Perder a si é normal??!!!...

Pois que seja!

Mergulhei ainda mais fundo... Fantasiei com todas as mulheres do mundo. E minha vida de festas e vinhos era sempre rubra, ruiva, de todas as cores, e tinha gosto de lama e de ferro oxidado. A cada noite brindava com os meus iguais... A música alta, os risos, os dentes estragados, o hálito podre, os crânios nos quais era servida a bebida.

---

[97] Hamilton Lucca e Roberto Froes.
[98] J. S. Bach. (Na primeira temporada)
[99] Heitor Villa-Lobos.
[100] III Movimento. Roland Dyens. (Na Primeira Temporada)
[101] Uma confusão crescente de sons dissonantes.

Isso sim era vida!!!!

(*Improvisação com todos os instrumentos e jogadores*)

Cada corpo disponível era devorado com prazer. A libido se alimentava de mim, e eu me alimentava dela.

Eu já não reconhecia os lábios que beijava. Mas isso já nem me importava. Entrava em qualquer quarto, em qualquer buraco. Deitava em qualquer cama suja, recendendo a sexo e urina...

Isso sim era vida!!!!

Mais vinho!!!! Mais vinho!!!!

Acordava sem saber quem estava ao meu lado.

E daí? Eu nem mesmo sabia quem havia se deitado.

(*Ri. Gargalha histericamente.*)

Isso sim era vida!!!!???

(*Chora*)

Mais vinho!!! Mais vinho!!!! (*Chora e ri histericamente*)

Qualquer corpo era apenas mais uma peça de carne, muitas vezes com uma etiqueta de preço; como essas peças de carne no açougue. E vinham mais e mais... e eu me fartava, saciava minha volúpia... Saciava? Não. Não havia fim. Assemelhava-me aos danados do oitavo círculo do inferno de Dante. E eu era a própria serpente. E ela me consumia por inteiro...

Isso era vida???

(*Chora*) Não foi você que me trouxe até aqui. Vim porque quis!!!! Posso dizer, como desculpa, que estava à sua procura. Mas não era! Não é possível procurar por alguém se você está perdido.

(*Cai*)

(*Silêncio súbito*)

Às vezes, não muito raramente, vinha à minha cabeça uma canção... que soava triste como a tragédia de um tango.

(*Historieta Urbana*[102])

Dolore, Dolores, Dolores
Mulher de muitos homens
Dolores, Dolores
Mulher de muitas dores
Dolores usava um vestido vermelho
Que escorria por seu corpo inteiro
Mas a chuva lavou a calçada

[102] Eduardo Frigatti e Thomas Brenner

E deixou Dolores nua no chão

Dolores, Dolores, Dolores
Mulhere de muitos homens
Dolores, Dolores
Mulher de muitas dores
Entre cores e odores da praça
Tanta gente admirava
O grande circo da desgraça

O tempo apagou
Todas as provas do meu amor
E os cacos de vida do chão

Acho que durante todo esse tempo tratei a todas pelo mesmo nome: Dolores!... Dores!!!!

(*Dolores entra dançando na segunda parte*)

(*O vídeo roda ao contrário em velocidade acelerada*)

De quem eram as dores? Minhas? Delas? (*Olhando para o vídeo*) Dela? De cada uma delas... De cada um de nós.

Não as reduzi a o que quer que fossem. Reduzi a mim mesmo a nada. E perdi tudo.

Gasto de espírito é a luxúria consumada,
E gasto vergonhoso; até passar à ação
Ela perjura e mata; é Barbara e culpada,
Rude, extrema, sangrenta e cheia de traição;
Relegada ao desprezo logo que fruída;
Buscada além do juízo, e, assim que desfrutada,
Acima da razão odiada; isca engolida,
Só para enlouquecer o engolidor armada;
Insana ao perseguir, e assim na possessão,
Extrema ao ter, depois de ter, e quando à espera,
Bênção na prova, mas provada, uma aflição,
Antes uma alegria, após, uma quimera:
Tudo isso o mundo sabe, embora saiba mal
Como evitar o Céu que leva a inferno tal.[103]

"Você tem que suportar a solidão. As pessoas nunca poderão acabar completamente com sua solidão, porque todas as pessoas estão, fundamentalmente, sozinhas.

[103] *Soneto CXXIX*. Shakespeare.

Não sou perfeito também. Cometi toneladas de erros estúpidos e depois me arrependi deles. E os cometi de novo e de novo... Um ciclo contínuo de deleite prematuro e de ódio próprio. Mas, mesmo assim, aprendi algo sobre mim mesmo."[104]

Não quero mais ser como qualquer homem. É fácil demais seguir aos outros sem ter opinião e sem assumir qualquer decisão. Deveria fazer parte da natureza do homem se tornar homem. Essa deveria ser sua natureza: respeitar e amar. Mas é claro que também tem o direito de não querer, de não pensar, de não ser... Mas eu não serei assim. Nunca mais! Não me digam mais o que fazer nem para onde ir. Me libertarei de meus fantasmas. Me libertarei de mim mesmo.

(*Água e Vinho - instrumental*)

Retorno ao meu lugar para acabar minha história. O mesmo lugar onde comecei será o último a ser revisitado. A chama alcança o céu, e eu me liberto do meu próprio inferno. Talvez nem mesmo o inferno seja tão quente quanto este lugar é agora. (Apanhando o rosário) Minhas contas estão pagas. O fogo que a consome, consome também tudo que havia em mim e não era meu... consome tudo que existia em mim e não era eu.

(*Estudo n.º 10*[105])

(Destrói o rosário)

Não andarei mais por onde me querem os homens ordinários, que nem de homens merecem ser chamados. Não sou mais como vocês. Não perderei ninguém mais em uma troca sem sentido. Não vou vender a minha alma nem perder meu coração. Uma visita ao inferno foi suficiente, e nem sei se consegui recuperá-los. Agora só a mim compete decidir onde ir e por onde ir.

Vem por aqui!
Dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços
E seguros de que seria bom que eu os ouvisse quando me dizem vem por aqui.

Eu olho-os com olhos lassos,
Há nos meus olhos ironias e cansaços
E cruzo os braços
E nunca vou por ali.

A minha glória é essa:
Criar desumanidade,

---

[104] Yoshiyuki Sadamoto.
[105] Heitor Villa-Lobos.

Não acompanhar ninguém,
Que eu vivo com o mesmo sem vontade com que rasguei o ventre da minha mãe.

Não, não vou por aí.
Só vou por onde me levam os meus próprios passos.
Se o que busco saber nenhum de vós respondes,
Por que me repetis vem por aqui?

Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como em farrapos arrastar os pés sangrentos
A ir por aí.

Se vim ao mundo, foi só para deflorar florestas virgens
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada.
O mais que eu faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas e coragem
Pra eu derrubar os meus obstáculos?

Corre nas nossas veias o sangue velho dos avós
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o longe e a miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos!

Ide, tendes estradas, tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria e tendes teto
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios!

Eu tenho a minha loucura!
Levanto-a como um facho
A arder na noite escura.
E sinto espuma, e sangue, e cântico nos lábios!

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém!
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe,
Mas eu que nunca principio nem acabo
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo!

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Não me peçam definições,
Ninguém me diga vem por aqui!

A minha vida é um vendaval que se soltou,
Uma onda que se alevantou,
Um átomo a mais que se animou.

Não sei por onde vou,
Não sei pra onde vou,
Sei que não vou por aí![106]

(Os jogadores congelam ao final do Cântico Negro)

(*Jorge do Fusa*)[107]

(Após o início da música, cada jogador se dirige ao fundo do palco onde estará um cabide. Cada um coloca seu chapéu no cabide. O músico-jogador faz o mesmo ao terminar de tocar. Foco no cabide.) (*Fade*)

(Cai o pano)

FIM

[106] *Cântico Negro*. José Régio.
[107] Garoto.

APÊNDICE 04

Questionário entregue aos violonistas participantes

Peço que respondam ao questionário abaixo para que possamos, de acordo com as respostas, dar continuidade ao trabalho de pesquisa, criação e experimentação interdisciplinares em uma obra de arte. Você não precisa identificar-se se não quiser. Caso queira, coloque seu nome e profissão na parte inferior da folha.

QUESTIONÁRIO

1. Qual sua opinião sobre a inclusão de atividades cênicas por parte dos músicos nos recitais camerísticos?

2. Você tem alguma experiência com trabalhos interdisciplinares?

3. Como você acha que sua participação no espetáculo e/ou no processo de criação/preparação pode influenciar na sua atuação como músico?

4. Identifique pontos positivos e negativos observados por você durante o processo de preparação ou durante a apresentação do espetáculo e sugira melhorias.

5. Você acha que sua relação com as músicas tocadas durante o espetáculo é diferente se comparada à relação com uma música tocada durante um recital convencional? (Pense na sua percepção emocional e física enquanto interpreta as peças).

6. Você acha que foi proveitoso para você e para o espetáculo o trabalho de relação entre texto, espaço, corpo e música?

7. Discorra um pouco sobre suas impressões do trabalho de preparação e sobre o espetáculo.

8. Você se disporia a realizar um outro trabalho semelhante a este? Por quê?

Obrigado por sua colaboração!

ANEXOS

ANEXO 01

Registros fotográficos das apresentações dos espetáculos e dos trabalhos de expressão corporal

FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO *ABRAÇO DE CÂMARA*[*]

Figura 1a

Figura 1b

Figura 1c

Figura 1d

Figura 1e

Figura 1f

[*] Fotos: Sérgio Vieira.

FOTOGRAFIAS DA PERFORMANCE EXPERIMENTAL *ACORDAVERMELHA*[**]

Figura 2a

Figura 2b

Figura 2c

Figura 2d

Figura 2e

[**] Fotos: Arquivo pessoal.

FOTOGRAFIAS DO RECITAL *CONTAGEM PROGRESSIVA*[***]

Figura 3a

Figura 3b

Figura 3c

Figura 3d

Figura 3e

Figura 3f

[***] Fotos: Luiz Mello

FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO *UM HOMEM, UMA CASA E SEUS FANTASMAS*[****]

Figura 4a

Figura 4b

Figura 4c

[****] Fotos: Edemar Miqueta.

FOTOGRAFIAS DOS TRABALHOS DE PREPARAÇÃO PARA EXPRESSÃO CORPORAL E INTERPRETAÇÃO*****

Figura 5a

Figura 5b

Figura 5c

Figura 5d

Figura 5e

Figura 5f

Figura 5g

Figura 5h

***** Fotos: Edemar Miqueta

ANEXO 02

Partitura da peça PF (P+F), Op. 66, de Lindemberg Cardoso

Dedicada à Alda de Jesus Oliveira

PF (P+F) Opus 66

Jorge Fernando Castro 80

Piano

Piano

Piano

D.C. Repetir várias vezes, até a total verificação do timbre do piano.

(/) a participação de dançarinos que acessem "preparar" o piano enquanto o pianista toca.

Por fim, como último elemento a ser colocado, um dos dançarinos colocará uma bexiga (ou balão) que será explodida contra um cabo de metal. (proibida para as pessoas que sofrem de asma)

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo