

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

GUSTAVO WEISS FRECCIA

**CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA:
UMA POIÉTICA INTERTEXTUAL NA PERFORMANCE
CONTEMPORÂNEA DA MÚSICA DE CÂMARA**

GOIÂNIA

2021

09/03/2021

SEI/UFG - 1923667 - Termo de Ciência e de Autorização (TECA)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese

2. Nome completo do autor

Gustavo Weiss Freccia

3. Título do trabalho

Cartografia camerística: uma poiética intertextual na performance contemporânea da música de câmara

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Sainy Coelho Borges Veloso, Professor do Magistério Superior**, em 05/03/2021, às 16:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **GUSTAVO WEISS FRECCIA, Discente**, em 05/03/2021, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1923667** e o código CRC **938C5A92**.

Referência: Processo nº 23070.007875/2021-47

SEI nº 1923667

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

GUSTAVO WEISS FRECCIA

CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA:
UMA POIÉTICA INTERTEXTUAL NA PERFORMANCE
CONTEMPORÂNEA DA MÚSICA DE CÂMARA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance

Orientadora: Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso

Co-orientador: Prof. Dr. Sebastião Rios

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Freccia, Gustavo Weiss
CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: [manuscrito] : UMA POIÉTICA
INTERTEXTUAL NA PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA DA
MÚSICA DE CÂMARA / Gustavo Weiss Freccia. - 2021.
CCXLIX, 249 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso; co-orientador
Dr. Sebastião Rios.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2021.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Música de câmara. 2. Recital. 3. Performance Musical. 4.
Performances Culturais. 5. Cartografia. I. Veloso, Sainy Coelho
Borges, orient. II. Título.

CDU 78

09/03/2021

SEI/UFG - 1920314 - Ata de Defesa de Tese



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 1 da sessão de Defesa de Tese de Gustavo Weiss Freccia que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos cinco dias do mês de março de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “Cartografia camerística: uma poiética intertextual na performance contemporânea da música de câmara”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Sainy Veloso Coelho Borges (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Valeria Maria Fuser Bittar (UDESC), membro titular externo; Professor Doutor Luiz Ricardo Basso Ballesterio (USP), membro titular externo; Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros e indicada para publicação. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Sainy Veloso Coelho Borges, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Sainy Coelho Borges Veloso, Professor do Magistério Superior**, em 05/03/2021, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Ricardo Basso Ballesterio, Usuário Externo**, em 05/03/2021, às 16:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 05/03/2021, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2021, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valeria Maria Fuser Bittar, Usuário Externo**, em 09/03/2021, às 15:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1920314** e o código CRC **5AFC5D47**.

Referência: Processo nº 23070.007875/2021-47

SEI nº 1920314

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas e instituições que contribuíram na exploração das cartografias que guiam este trabalho. Eu poderia resumir em “a todos que atravessaram esta pesquisa”. Mas a ocasião pede mais.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à Sainy, orientadora presente e entusiasmada durante esta jornada, pela interlocução agradável para muito além deste recorte acadêmico.

Aos músicos entrevistados, pela participação no questionário, alguns deles pares em projetos artísticos, questionadores da forma e do conteúdo desses recitais que nos são tão caros.

Aos Profs. Drs. Valeria Bittar, Marília Velardi, Ricardo Ballesterio, Vania Estevam e Rafael Guarato, pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições no exame de qualificação e na defesa desta tese.

Aos professores e orientadores das trajetórias artísticas e acadêmicas que antecederam este rito de passagem, por contribuírem na confluência deste trabalho. Ao Prof. Dr. Sebastião, que iniciou a orientação deste trabalho.

Ao Italo Augusto, pela arte dos cartazes do *Improvisório* e da defesa desta tese.

A meus pais Marlise e Moacir, e ao meu irmão Guilherme, pelo amor incondicional, e por estarem sempre presentes, dando apoio, orgulhosos do que sou e do que faço.

Ao David, pelo carinho, apoio e incentivo constantes. E ao Nero, Felix e Lino, companheiros rorronantes que deixaram mais leves os momentos turvos.

Aos amigos, pelas alegrias compartilhadas e pela torcida.

À Vera, pelos cuidados e pelo melhor feijão de Goiânia.

À Keyla, pela escuta, pela condução, e por me ajudar a fazer eu me ajudar.

À UFG e o PPGIPC, pelo acolhimento deste projeto. Viva a universidade pública e gratuita!

À FAPEG pelo auxílio financeiro de agosto/2008 para cá, que tanto deu suporte a esta investigação cartográfica.

Ao DAAD, por possibilitar a estada e as experiências em Berlim.

À SEEDF e à EAPE, pelo afastamento que possibilitou a imersão total nos estudos, e à EMB e meus colegas de profissão, por compreenderem minha ausência durante este período.

À vida, por tanto.

RESUMO

Esta tese resulta de uma investigação cartográfica a respeito da(s) performance(s) existente(s) no recital de música de câmara na atualidade. Partindo-se da problematização do papel criativo que um performer de música erudita desempenha (ao elaborar uma performance de espetáculo, ao escolher repertório, definir espacialidades e os dispositivos intertextuais que integram cada recital), pressupõe-se que o recital toma a configuração de um ritual (GOFFMAN, 1959; TURNER, 1974). Ainda que tais rituais culturais dos recitais de música de câmara sejam laicos, comportam uma dimensão artística que transcende a cotidianidade e o lugar comum, como acontece no sagrado. O recital de música de câmara estabelece-se, portanto, como um evento repleto de dimensões performáticas que perpassam todas as fases da performance (SCHECHNER, 1985), seja em seu preparo, em sua performance ou em sua movência (ZUMTHOR, 2018). Essas dimensões, através das quais se estabelece um olhar pelas lentes das performances, intitulo “camadas performáticas” (gênero, práxis e recital), pois ora elas coexistem, sobrepõem-se, ora elas acontecem em separado, mas, ainda assim, co-dependem (uma das outras). Por uma via, tais questões impulsionam tema, problema, método, e, com isso, são estabelecidos pressupostos através de uma pesquisa nas artes (BORGDORF, 2012; 2018), estabelecendo ainda um entremeio com as investigações qualitativas (BAUER; GASKELL, 2008, VELARDI, 2018), performáticas (IIASEMAN, 2015) e cartográficas (ROLNIK, 2006, DELEUZE; GUATTARI, 2011, PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Por outra via, a experiência cartográfica deambulante funde a experiência artística à experiência de pesquisa, gerando dados que esclarecem o delineamento da tese e demandam método específico. Além do referencial teórico relativo à caracterização da pesquisa, aos conceitos e histórico da música de câmara e além da teoria concernente às performances culturais, constam ainda, como dados gerados, a observação e análise de recitais assistidos e de recitais dos quais participei, bem como entrevistas com músicos cameristas. Tais dados fazem um contraponto às informações contidas nos três primeiros capítulos e à descrição de elaboração de recitais e demonstram a aplicabilidade dos conceitos levantados. Esta tese culmina no projeto artístico elaborado a partir da cartografia feita ao longo desta investigação (narrativas, referenciais teóricos, argumentações e as entrevistas realizadas), num vídeo-recital intitulado *Improvisório*. Trata-se de um testemunho auto-poiético, que encerra este trabalho a partir da perspectiva da prática artística.

PALAVRAS-CHAVE: Música de câmara; Recital; Performance Musical; Performances Culturais; Cartografia

ABSTRACT

This work is the product of a cartographic investigation about the performance(s) that is (are) to be found in today's chamber music recital. Starting from a discussion on the creative role played by a classical music performer (when he or she structures the spectacle's performance, chooses his or her repertoire, sets specialities and the intertextual devices that integrate each recital), we assume that the recital takes the shape of a ritual (GOFFMAN, 1959; TURNER, 1974). Even though such chamber music recital's cultural rituals are secular, they do comprise an artistic dimension that overcomes common place and everyday life, such as in the case of sacred things. The chamber musical recital, therefore, is an event full of performatic dimensions that go through all phases of the performance (SCHECHNER, 1985), in its inception, as well as in its performance or its movement (ZUMTHOR, 2018). I name “performatic layers” (genre, praxis, and recital) those very dimensions through which one may set a certain perspective by means of the lenses of the performances for they at times coexist, superimpose upon each other or take place separately and yet they are co-dependent. In a way, such matters drive theme, problem and method itself and therefore some assumptions are set by means of an investigation about the arts (BORGDORF, 2012; 2018), thereby setting a certain entanglement with the so-called qualitative investigations (BAUER; GASKELL, 2008, VELARDI, 2018), and performatic investigations (HASEMAN, 2015), as well as cartographic investigations (ROLNIK, 2006, DELEUZE; GUATTARI, 2011, PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). In another way, cartographic deambulatory experience merges artistic experience with research experience, thus generating data that throw some light upon the setting of this thesis and demand a specific method. Besides the theoretical framework related to the very features of this research, its concepts and the history of chamber music and beyond the theory concerning cultural performances, there also appear as generated data the observation and analysis of recitals which I attended and of recitals in which I took part (as a musician), as well as interviews with chamber musicians. Such data comprise a kind of counterpoint to the information present in the three first chapters and the description of the making of the recitals and therefore demonstrate the applicability of the concepts that have been used. This thesis culminates in the artistic project elaborated through the cartography made during this investigation (narratives, theoretical references, discussion of concepts and interviews), in a video-recital entitled *Improvisório*. It is a self-poietic testimony, which closes this work from the perspective of artistic practice.

KEYWORDS: Chamber music; Recital; Musical Performance; Cultural Performances; Cartography

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01	Um prelúdio de Marin Marais.....	12
FIGURA 02	Trajetos continente-ilha.....	25
FIGURA 03	Trajetos SC-GO.....	27
FIGURA 04	Trânsito Goiânia-Brasília.....	28
FIGURA 05	Partitura coreográfica de 1700 - sentido de percorrer ao se percorrer.....	35
FIGURA 06	Fotos do caderno de bordo.....	47
FIGURA 07	Página do diário de Paul Klee.....	48
FIGURA 08	Ilustração de “Schubertiade”, pintada por Julius Schmid (1897).....	54
FIGURA 09	Exemplo de <i>table-music</i> , do <i>Capitaine Humes’ Poeticall Musicke</i>	61
FIGURA 10	Partitura de <i>A Prophecy of Nostradamus</i> , de G. Crumb.....	66
FIGURA 11	Notas de programa do Recital A.....	74
FIGURA 12	Recital B no Teatro da EMB.....	77
FIGURA 13	Recital B no Saguão do Teatro da EMAC.....	78
FIGURA 14	Notas de programa do Recital C.....	80
FIGURA 15	Momento do Recital D no Centro Cultural UFG.....	83
FIGURA 16	Momento do Recital E no Centro Cultural UFG.....	86
FIGURA 17	Momento do Recital F, Saguão do Bloco Amarelo CEART-UDESC.....	89
FIGURA 18	Trecho das Notas de Programa do Recital G.....	93
FIGURA 19	Recital G – panorama geral do espetáculo.....	93
FIGURA 20	Recital G – músicos posicionados atrás da tela americana.....	94
FIGURA 21	Recital G – atriz e intérprete de libras.....	94
FIGURA 22	Recital G – efeito da projeção na tela americana, diante dos músicos.....	95
FIGURA 23	Recital II – disposição dos músicos no palco.....	97
FIGURA 24	Recital I – Conjunto instrumental e cena da morte de Adonis.....	98
FIGURA 25	Recital I – As bailarinas movem a instalação cenográfica.....	99
FIGURA 26	Esboço do diário de bordo - camadas performáticas em um recital.....	103
FIGURA 27	O modelo de looping infinito de Schechner.....	118
FIGURA 28	Camadas performáticas em um recital de música de câmara.....	126
FIGURA 29	Configuração do palco no Recital J.....	132
FIGURA 30	Momento do Recital J.....	132
FIGURA 31	Primeira página do manuscrito de <i>Die kunst der Fugue</i> , de J. S. Bach.....	138
FIGURA 32-33	Duas récitas do programa Espelhos, com o duo Labirinto.....	173
FIGURA 34	<i>Pestarztmask</i> , no Museu da História Alemã.....	175
FIGURA 35	Visão da plateia no Berliner Ensemble.....	175
FIGURA 36	<i>Diário de uma incursão tecnológica</i> , no Diário de Bordo.....	181
FIGURA 37	Algumas possibilidades de recitais, confrontadas no Diário de Bordo.....	182
FIGURA 38-41	Coreografia de sombras e imagens espelhadas no <i>Improvisório</i>	183
FIGURA 42-45	Diferentes ângulos para os trechos musicais em vídeo.....	184
FIGURA 46-47	Imagens que interpolam prólogo, núcleo e epílogo do Improvisório.....	186
FIGURA 48-51	Imagens do prólogo do vídeo-recital Improvisório.....	187
FIGURA 52	Imagem do epílogo do vídeo-recital Improvisório.....	188
FIGURA 53-54	Bastidores de gravação.....	190
FIGURA 55-56	A “toca” de escrita, gravação e edição.....	191
FIGURA 57	Anotações feitas durante o processo de edição do vídeo-recital.....	193
FIGURA 58	Anjos Músicos (1521), de Albrecht Dürer.....	196

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEART	Centro de Artes
DAAD	<i>Deutscher Akademischer Austauschdienst</i>
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
EMB	Escola de Música de Brasília
FCS	Faculdade de Ciências Sociais
IFG	Instituto Federal de Goiás
SEDUCE-GO	Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás
SEEDF	Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

	PRELÚDIO	12
	ELETIVIDADES AFETIVAS	24
	FORMA SONATA	31
I	AFINIDADES ELETIVAS	35
1.1	DO MÉTODO CARTOGRÁFICO	45
2	MÚSICA DE CÂMARA – MICROUNIVERSO DE PERFORMANCES	54
2.1	UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	59
2.2	PERMANÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES	67
2.3	RECITAIS CONTEMPORÂNEOS DE MÚSICA DE CÂMARA	69
2.4	PRODUÇÃO PRELIMINAR DE DADOS – RELATOS DE RECITAIS	70
2.4.1	Do que assisto	72
2.4.1.1	Recital A	72
2.4.1.2	Recital B	75
2.4.1.3	Recital C	79
2.4.1.4	Recital D	81
2.4.1.5	Recital E	84
2.4.1.6	Recital F	87
2.4.2	No que participo	89
2.4.2.1	Recital G	90
2.4.2.2	Recital H	95
2.4.2.3	Recital I	97
2.5	ACERCAMENTOS E ABJUNÇÕES ENTRE OS RECITAIS DESCRITOS	99
3	PERFORMANCE DO ESPETÁCULO: PERFORMANCES CULTURAIS E PERFORMANCE MUSICAL	103
3.1	PERFORMANCES CULTURAIS - BREVE GENEALOGIA DOS ESTUDOS DA PERFORMANCE E ALGUNS CONCEITOS CENTRAIS	108
3.2	DAS ESPECIFICIDADES DA PERFORMANCE MUSICAL	119
3.3	MÚSICA DE CÂMARA ENQUANTO PERFORMANCES	125
3.4	RECITAL J	126
3.4.1	Aplicabilidade de conceitos das performances ao Recital J	133
4	CONTRAPONTO	138
4.1	QUESTÃO 1	141
4.1.1	Discussão das respostas obtidas para a Questão 1	143
4.2	QUESTÃO 2	145
4.2.1	Discussão das respostas obtidas para a Questão 2	149
4.3	QUESTÃO 3	151
4.3.1	Discussão das respostas obtidas para a Questão 3	154
4.4	QUESTÃO 4	155
4.4.1	Discussão das respostas obtidas para a Questão 4	158
4.5	QUESTÃO 5	159
4.5.1	Discussão das respostas obtidas para a Questão 5	163
4.6	COMENTÁRIOS GERAIS E CANALIZAÇÃO CRIATIVA	165
4.6.1	Mudança de rota	169
4.6.2	Rotas cartográficas convergentes ao Improvisório	171

4.7	O VÍDEO-RECITAL IMPROVISÓRIO	175
4.7.1	Metamorfose das ideias: preparativos	178
4.7.2	Improvisório: “versão do diretor”	181
4.7.3	Bastidores: dos espaços utilizados, do processo de gravação e de edição	188
4.7.4	Da divulgação e partilha do Improvisório	192
	<i>PETITE REPRISE</i>	195
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204
	ANEXOS	210
	APÊNDICES	217

PRELÚDIO



FIGURA 01 – Um prelúdio de Marin Marais

Fonte: [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_3_\(Marais%2C_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_3_(Marais%2C_Marin)) (acesso: 10/01/2019)

Strings in the earth and air

Make music sweet;

Strings by the river where

The willows meet.

There's music along the river

For Love wanders there,

Pale flowers on his mantle,

Dark leaves on his hair.

All softly playing,

With head to the music bent,

And fingers straying

Upon an instrument

James Joyce,

primeiro poema de *Chamber Music* [1]

Prelúdio (s.m) –

Peça musical, escrita ou improvisada, que introduz uma composição vocal ou instrumental. O prelúdio faz jus à sua etimologia por servir, historicamente, como uma peça na qual os músicos aqueciam-se e os instrumentos eram afinados. Nessa peça aparecem motivos, temas e fragmentos do que se apresentará a seguir.

[1] Publicada em 1907, pela primeira vez, como *chamber pot*, é uma antologia de 36 poemas líricos curtos. Segundo o autor, recebeu esse nome por referir-se ao som de urina em um penico. (FREITAS NETO, 1998)

PRELÚDIO

ou

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

ou

DO “OBJETO” E DO “PROBLEMA”

ou

INTRODUÇÃO MESMO

Interessam-me agora tão-somente as impressões captadas pelos sentidos, e estas livro algum, pintura alguma oferece. O fato é que meu interesse pelo mundo se renova; testo meu poder de observação e examino até onde vão minha ciência e meus conhecimentos, se meus olhos estão limpos e veem com clareza, quanto posso apreender em meio à velocidade, e se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas.

Johann Wolfgang von Goethe, em *Viagem à Itália*

Esta tese propõe cartografar minha experiência com a música de câmara ao longo do transcurso deste doutoramento, mediante apreciação, participação, e proposição de recitais que ilustram as relações performáticas² destes espetáculos de características tão próprias dentre o universo da música erudita ocidental/escrita/de concerto. A cartografia que proponho permeia a totalidade desta investigação, moldando-se conforme o desenrolar da tese ao ser ilustrada com exemplos de recitais, friccionar os conceitos de performance e música de câmara e lançar mão de conceitos das performances culturais aplicados à música. Essas e demais etapas da pesquisa nortearão processos criativos na elaboração de um recital pensado a partir desses referenciais: observações, leituras, participações, entrevistas e escrita, de uma maneira em que a prática e a teoria se

[2] Ainda que alguns pesquisadores argumentem pelo estrangeirismo, a palavra performance e suas derivações (performer, performático, performativo) aparecerão nesta tese como uma palavra absorvida pela língua portuguesa, portanto, sem itálico. A palavra “performer”, denotante de um sujeito que performa, é utilizada desta forma ao longo do referencial teórico que norteia esta tese a respeito dos estudos da performance.

retroalimentem e desdobrem seus significados mutuamente. Busco, com isso, problematizar o recital de música de câmara na contemporaneidade, investigar as influências intertextuais que o compõem e as maneiras inventivas e não convencionais de propô-lo, de performá-lo, de duplamente dar-lhe forma.

Pressupomos, com a presente tese, que os recitais de música de câmara conformam rituais culturais e manifestam-se enquanto performances de espetáculos, que se centram na performance musical, mas contemplam uma ecologia mais ampla na dinâmica transmissão-recepção. Pensamos que esses rituais laicos comportam uma dimensão artística que transcende o cotidiano e o lugar comum, do mesmo modo como vemos acontecer no sagrado. No âmbito do sagrado, Victor Turner (1969) aponta que o ritual se configura enquanto performance em seu momento liminar, quando indivíduos (ou grupos) se destituem da hierarquização social ao passar pela experiência, visando um equilíbrio espiritual frente a uma perturbação. Nessa continuidade, ao aplicarmos seu entendimento ao ritual laico e artístico, a dimensão ritualística da performance ganha com Richard Schechner (2011) uma compreensão de que todos os participantes de uma performance, sejam performers ou espectadores, são transportados e/ou transformados.

Por essa via, a cartografia aqui proposta objetiva olhar o recital de música de câmara na contemporaneidade³ através das lentes das performances culturais. “Performances culturais” foi um termo cunhado por Milton Singer em 1954 para significar as unidades concretas mais observáveis de estrutura cultural, cujas características são: um espaço e um tempo definidos e limitados, um princípio e um fim, uma organização própria de estabelecimento das atividades, um conjunto de performers, uma audiência e um lugar e uma ocasião de performance (CARLSON, 2010, p. 25).

Segundo a tipificação que consta na tabela *performance chart*, do livro *Essays on Performance Theory* (SCHECHNER, 1988, p. 16), aplicada ao recital de música de câmara, podemos inferir que: ele possui uma ordenação especial do tempo e uma valoração especial a objetos; é uma atividade não-produtiva; as suas regras são determinadas pelo

[3] Esta palavra, repleta de significados e interpretações, demonstra aqui tão somente o estado atual da arte, ou seja, a música de câmara nos dias de hoje: como ela é pensada, interpretada e significada por nós, músicos, nos recitais que elaboramos atualmente, mesmo a partir de repertórios de séculos passados. Esses recitais por vezes desenvolvem-se sobre uma proposta de estética contemporânea. Ao longo do Capítulo 2 discorrerei acerca deste distanciamento temporal (repertório “antigo” vs. contemporâneo, formas de recitais convencionais vs. contemporâneos). A palavra “criatividade”, da mesma forma, possui diversas acepções. Aqui a utilizamos conforme GIGLIO *et al.* (2010) apontam para o verbete criatividade enquanto “pensar fora da caixa”, inicialmente utilizado no campo das artes, mas abrangente a todas as áreas do conhecimento enquanto alternativa inventiva.

enquadramento (pois situa-se apartada do cotidiano); estabelece-se em um local especial; requer a figura do outro; conta com a presença de um público; não é totalmente auto-assertivo nem totalmente autotranscendente; tem a qualidade de ser completado; é mormente performado por um grupo (embora um recital solo conste também como música de câmara); cria uma realidade simbólica e, sobretudo, é roteirizado. Estas características enquadram os recitais de música de câmara como um evento observável enquanto performances culturais. Tais características, aliadas ao fato de que o laço que amarra os estudos da performance à performance musical é ainda pouco explorado e que minhas vivências musicais são especialmente camerísticas, justificam o delineamento temático e a elaboração desta tese.

Menciono dois termos, nesses dois parágrafos introdutórios, que nos remetem a alguns dos conceitos centrais em Walter Benjamin, um tanto importantes para a compreensão do que propomos: vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*). *Erlebnis* origina-se de *erleben*, vivenciar o decorrer de um fato, e aglutina a provisoriedade e fugacidade do viver, do estar presente, e também o devir gerado pela vivência. Esta vivência diz respeito ao indivíduo em relação à sua história pessoal, os efeitos imediatos do fato, sem levar em conta a memória. *Erfahrung* por sua vez é um conhecimento que se sedimenta levando em conta as experiências passadas, e possui uma qualidade cumulativa. É o fato experienciado, que o indivíduo coloca em perspectiva em relação ao coletivo (BENJAMIN, 1987).

A pesquisadora Andréia Meinerz (2008, p. 17-18) afirma que descrever o segundo conceito pressupõe confrontá-lo ao primeiro. Considero, no entanto, a acepção de ambos pertinentes a esta tese, visto que eles guardam uma relação de concomitância: produzir esta tese pressupõe que as vivências (*Erlebnisse*) não estão apartadas de constituírem experiências (*Erfahrungen*). Ainda que pareça guardar uma conotação passiva, a palavra testemunhar, em pesquisa (e em criação artística), pressupõe ato. Assistir ou ouvir, portanto, são vivências tanto quanto tocar ou cantar ou integrar um recital como participante e essas referências são geradoras de experiência. Entende-se experiência aqui como a trama que conecta as vivências, ao transportá-las do isolamento em meu cotidiano e pensá-las num fluxo que faz parte de um coletivo.⁴

[4] Cabe mencionar aqui minha ciência de que os conceitos de Walter Benjamin são complexos e repletos de possibilidades interpretativas. A experiência, por exemplo, traz ambiguidades por ser conceituada a partir de sua incipiência e decadência, no texto *Experiência e Pobreza* (BENJAMIN, 1933). Já a vivência seria uma forma

Samuel Mateus (2014) traz a etimologia da palavra *experientia* (latim), que significa uma expedição ou uma viagem que arrisca e que coloca em perigo, mas também uma prova de que se escapa e se resiste no encontro entre o indivíduo e o mundo. Nas palavras do autor: “no fundo, trata-se de uma jornada em que (re)colhemos algo, um risco do qual recuperamos a própria vida” (MATEUS, 2014, p. 1).

Victor Turner, em seu livro *Do ritual ao teatro* (2015), amplia a etimologia da palavra experiência, e dentre tantos desdobramentos a partir da base indo-europeia, demonstra a raiz comum entre *fahren* (o verbo conduzir, ou percorrer uma trajetória, em alemão) e *fear* (medo, em inglês). Para John Dawsey (2013), ainda que Turner se inspire em Wilhelm Dilthey sobre o conceito de *Erlebnis*, ao traçar a etimologia de experiência ele se aproxima à noção de *Erfahrung* que “[...]evoca a experiência coletiva do liminar, uma ideia chave para Benjamin e Turner” (DAWSEY, 2013, p. 383)⁵. Experiência e performance são termos que se nutrem mutuamente na antropologia de Victor Turner e Richard Schechner e são aglutinados pelo conceito de liminaridade, uma das qualidades de performance, como será discorrido no Capítulo 3 (denominado *Performance do espetáculo - performances culturais e performance musical*).

A música de câmara constitui um interesse central em minha atividade de músico e a performance musical deste gênero dialoga com as qualidades que a dimensionam como pertinente às performances culturais. O recorte na música de câmara justifica-se ainda pela possibilidade criativa do(s) artista(s) proponente(s) coletar(em), rearranjar(em), agrupar(em) e contrastar(em) fragmentos textuais. A textualidade em questão não diz respeito somente às obras musicais, mas também à possibilidade de envolver outras artes que reforçam o potencial estético do recital de música de câmara. Esse exercício poiético conta com a interlocução e colaboração de artistas de outras linguagens. De difícil definição epistemológica, a poiética é conceito que remonta a Grécia Antiga. Baseamo-nos aqui na definição dada por René Passeron (1997) como um pensar/fazer/sentir/criar que descarta a vida como realidade dada para apoiar-se no “espírito vazio aberto à difícil

de conhecimento difuso e periférico, imanente. Há, assim, uma conotação de *Bildung* (formação), tradição e geração quando estes termos são justapostos, possuindo desdobramentos diversos para a estética e para a linguagem, o que extrapolaria o delineamento e o escopo desta tese.

[5] Para Dawsey, a aproximação de Benjamin e Turner no que tange ao conceito de experiência pode causar estranhamento, uma vez que Turner bebe em Wilhelm Dilthey e Franz Leopoldo Ranke, autores sobre os quais Benjamin possui críticas contundentes ao modo de pensar a história.

superação criadora do homem por si mesmo” (p. 114). Este conceito identifica-se com e soma-se ao método cartográfico para, sobretudo, refletir a realização de uma “investigação nas artes”, como Henk Borgdorff (2016) tipifica e sobre a qual discorro no capítulo 1.

Historicamente, por muito tempo se pensou no cantor e no instrumentista de música erudita como mero reprodutor ou executor do texto musical. Na contemporaneidade, por mais sofisticada e trabalhosa que seja a tarefa de interpretar música de nossa época e também a de séculos passados (em uma abordagem apropriada, dominando diversas linguagens e estilos, sendo capaz de produzir uma sonoridade que permita garantir que os elementos textuais das obras estejam afinados e no ritmo correto), isso parece não bastar para o desenvolvimento de uma performance se a pensarmos em um escopo mais amplo, ou seja, além da diade performance-desempenho, tão presente no treinamento disciplinar dos músicos. Há um magnetismo performático interno que conta com outros elementos: depende do que é enunciado e do que é recebido, no momento da performance (aquela com hora e local marcados) e tudo o que o antecede e o sucede. Talvez, não somente o que é enunciado e recebido, mas o como. Em outras palavras, penso que a performance resida nesta diade conteúdo-forma.

O recital de música de câmara proporciona que os intérpretes sejam seus próprios curadores, se pensarmos que um recital funciona como uma exposição em um museu. O compositor Francis Poulenc nos dá a pista em seu *Journal de mes Mélodies*⁶, ao afirmar que escolha e ordenação de repertório se articulam como quadros pendurados em uma exposição: “é tudo uma questão de como colocá-los, tão essencial na música quanto na pintura”. (POULENC, 1985 *apud* KIMBALL, 2013, p. 142)⁷. O postulado de Poulenc me encaminhou para o livro de Lydia Goehr, intitulado *The imaginary museum of musical works* (1992). A autora discorre a respeito do conceito de obra musical, estabelecido somente em meados do séc. XIX, e que vemos transformar-se ao longo da história da música. A noção levantada por Goehr, nesse sentido, contemporiza a questão do gênero música de câmara, tido como central como escopo analítico que apresento nesta tese.

Retomando a analogia de Poulenc, podemos desdobrar paralelos de elementos

[6] No “Diário de minhas canções” Poulenc revela detalhes sobre seu processo criativo, sobre a interpretação de sua música e, conseqüentemente, acerca de suas filosofias e seu pensamento artístico, que estão fortemente ligados a poetas e pintores de seu tempo.

[7] “It is all a question of ‘the hanging’, as essential in music as in painting”

museográficos à criação e apresentação de um recital, como tamanho/proporção das obras de arte e distanciamento espacial entre elas, iluminação, textos de apoio do curador, entre outros. Este foi o primeiro *insight* do potencial interdisciplinar que norteou o projeto que conduz a hipótese que apresento aqui. Há que se tomar decisões do quê e do como será apresentado. Que obras musicais se pareiam em relações de afinidades ou contrastes de tonalidade, ritmo, textura ou expressividade? Há um fio condutor temático que costura o recital? Como os músicos ficarão dispostos no palco? Há um palco? Que recursos de iluminação são oferecidos para a *performance*? Como serão as notas de programa? Alguém se comunicará verbalmente com o público, previamente ou durante o recital? Que outras artes eventualmente se somam para reforçar o texto musical? Como podemos dissecar essas relações intrínsecas da *performance* musical mediante os Estudos da Performance?

É importante que os próprios músicos sejam curadores de seus recitais, o que significa afirmar que devem exercer a criatividade na organização, preparação e execução dos mesmos. Aprofundando ainda mais, que burilem os conceitos que orientam suas escolhas. Ninguém melhor do que eles para saberem - artisticamente e criativamente - realizar conexões para evidenciar ao público novos sentidos, ao executar uma música desconhecida, ou (re)significar o ato de executar uma música já conhecida; o zelo com o programa – o “o quê” e o “como”, transcendem o recital de música de câmara enquanto um simples conjunto de obras selecionadas e o transformam num espetáculo de potencial teatralidade, em seu aspecto narrativo, interdisciplinar. Essa prática pode reforçar o texto sonoro, propor outros elementos e, por sua vez, ser mais convidativo à apreciação.

Assim, o pressuposto - talvez contundente neste início de texto - recai no fato de que o formato tradicional dos recitais, herdado da tradição conservatorial europeia do séc. XIX, não condiz mais à contemporaneidade, nem ao público e, por vezes, nem mesmo aos músicos. Pode ser que uma grande parte do desinteresse do público para com esse gênero de música resida nesta desatualização de uma performance dentro de moldes convencionais, uma vez que gênero e performance ambos surgiram em um contexto específico, conforme é demonstrado no breve histórico traçado no subtítulo 2.1, intitulado *Uma breve contextualização histórica*.

Amúsica, assim como as outras artes, esteve sujeita a modificações na virada do séc. XIX para o séc. XX. Não só a noção de obra musical, como supracitado, mas também o contexto do que é performance musical passou por adequações. Valeria Bittar argumenta

na introdução de sua tese de doutorado que há dois tipos de performance que são polos divergentes: uma delas seria calcada em uma interpretação neutra, surgida no séc. XIX, que é baseada na informação musicológica e na análise textual musical, enquanto a outra seria a interpretação genial, centrada na figura do virtuose, calcada nos ideais românticos do séc. XIX. A autora argumenta que ambas “[...] convergem em muitos pontos e, em nome de ambas, operamos ainda hoje como performers ausentes, subjugados e submissos ao texto e à vontade do autor. Uma performance musical onde o performer não é. Está ausente”. (BITTAR, 2012, p. 21-22)

Ao problematizar a performance de música de câmara na contemporaneidade busco uma performance que evidencie ao público o que os músicos têm a oferecer enquanto artistas, enquanto performers presentes, no corpo e para o corpo. Esta ideia sintoniza-se com uma tentativa de reaproximar performers e público, uma vez que se entende que a referida hiper-especialização do performer da música, somada ao fato de que os recitais de música de câmara migraram das “câmaras” para a formalidade dos teatros, reforça o pressuposto de que seria necessário reatualizar formatos, interações, textos, performatividades. Com a transferência do recital destinado a um espaço intimista para um grande teatro, o que amplia o distanciamento físico entre performers e públicos, criou-se uma cisão na normatividade do que é um recital de música de câmara. Transpor essa problemática para as performances culturais, nesse sentido, serve a um intento de cerzir o “drama social” (TURNER, 1969), não para propor um retorno ao que se era, pois nos localizamos em outra temporalidade histórica, dispomos de outros recursos, outra escuta e outras referências. Propõe-se um olhar que permita novas e multiplicadoras alternativas condizentes à natureza do recital de música de câmara e à sua performance na atualidade.

A respeito do ato criativo na performance musical, Susanne Langer afirma que a execução é um ato tão criativo quanto a composição, pois, após o compositor ter desenvolvido as ideias e seu material, o trabalho do intérprete transcende a decodificação da obra (LANGER, 1980). Esta citação está em sintonia com a visão da reatualização textual proposta por Paul Zumthor (2018), a qual aponta como um leitor é capaz de reatualizar literatura de outro século, nos dias de hoje. Entendemos que, de tal modo, a obra musical é suscetível à ressignificação, independentemente do momento em que é executada.

Nesse ponto, o autor desta tese poderia ser questionado – por que é, então, que se propõe, neste trabalho, a investigação de outro formato de recital de música de câmara, se o sentido da obra reside na atualização que acontece no momento da performance? As

observações de recitais, parte da pesquisa de campo desta tese (cujos relatos podem ser apreciados na seção 2.4, *Produção preliminar de dados*), nos forneceram reflexões como a seguinte: independentemente do período em que as obras apresentadas foram compostas e o que esteticamente isso traz consigo, se elas são mais facilmente apreciáveis ou não, a maneira como a performance foi pensada (tipo de local, disposição dos músicos, interação com outras linguagens, etc) prevaleceu em relação ao tipo de repertório executado. Ou, mais do que prevaleceu, a performance somou-se à proposta de repertório, evidenciou-a e garantiu uma conexão performer(s)-público mais intensa, por ser mais interativa.

Dessa maneira, podemos afirmar que a problematização se transfere do conteúdo – o quê é tocado/cantado – para a forma – o como é tocado/cantado. Essa questão é crucial e pode ser observada mesmo em recitais de música contemporânea, com obras escritas por compositores ainda vivos, que centram o recital nas obras apresentadas e as apartam de outras conexões. Ademais, a problematização não reside necessariamente na performance de uma música de outra temporalidade histórica. Em outras palavras, a música pode ser composta hoje e ainda performada em um recital nos modelos convencionados no séc. XIX, conferindo instantaneamente ao evento uma aura de formalidade e, logo, de respeitabilidade. Como apresentarei mais adiante (capítulo 2 - *Música de câmara*, no subtítulo *Uma breve contextualização histórica*), a música de câmara surgiu em um contexto intimista, migrou para as salas de concertos, e lá parece ter ficado enclausurada e canonizada em sua formalidade oitocentista.

No âmbito da prática artística, nossa proposta é nos debruçarmos sobre o recital de música de câmara enquanto produto criativo, ou o que denominamos nesta tese de performance do espetáculo. A performance do espetáculo, categoria à qual os recitais de música de câmara se aplicam, estabelece-se enquanto uma derivação de um ritual cultural. Neste ritual, um espaço é estipulado para servir de palco a algo que será performado, em hora e dia específicos, por performers (no caso músicos, com a possibilidade de inclusão de artistas de outras linguagens), atividade que será testemunhada por pessoas (na qualidade de público espectador). Analogamente, no ritual sacro, o altar e a prediga de um pastor estabelecem um ato performático, testemunhado por fiéis. É importante salientar aqui que os espaços estipulados para abrigar estes rituais têm o poder de configurar as performances, pois geram interacionismo simbólico, o qual podemos resumir como uma expectativa de presença e de conduta entre os papéis de cada personagem estipulado pela

performance (performers e espectadores). Esta perspectiva espacial da performance demonstra a o quanto a teoria de Eving Goffman⁸ é tributária ao sociólogo Georg Simmel, e nos “[...] permite compreender o que separa e une socialmente os indivíduos em grupos. Assume, assim, relevância uma concepção peculiar de espaço – propriamente, espaço social”. (FREIHE, 2008, p. 157)

O recital de música de câmara se caracteriza assim, como dito, enquanto um ritual cultural, expressado por meio de uma performance do espetáculo. Contudo, a respeito da díade traçada entre ritual e arte, Richard Schechner (2006) afirma que é difícil separar os dois campos, pois as performances de ambos coexistem de maneira que o espetáculo artístico e o ritual estão conjugados quando o performer termina sua apresentação. Para o público, isso ocorre da mesma maneira. Em relação a essa complexidade, o autor argumenta que vemos objetos de ritos de diversas culturas em museu ou ainda, por exemplo, na performance da Missa em Si menor de J. S. Bach fora do contexto religioso – as fronteiras entre um elemento ou outro são difusas (arte/ritual, laico/sacro).

O argumento de que não se consegue separar arte e ritual fica explícito ainda em outro texto de Schechner (2011), que discorre que performers e espectadores experienciam um momento que é estabelecido enquanto ritual, mas que não deixa de ser arte. Ou ainda: que é estabelecido como arte, mas não deixa de ser um ritual. O fato é que essas performances guardam a qualidade similar de fazer dos performers e de quem testemunha as performances, sujeitos transportados e/ ou transformados – enquanto o performer (artista, pai de santo, professor ou qualquer personagem performática) vai do mundo habitual ao mundo performativo. Nesse lugar, ele é transformado, sendo capaz de fazer coisas em performance que não é capaz de fazer cotidianamente. O performer entra e sai do campo da performance gradativamente e esse deslocamento configura sua qualidade liminar. Aqueles que testemunham a performance, da mesma maneira, transportados durante este momento, gradualmente retornam para as suas vidas e cotidianos no ponto em que as deixaram.

Para atender essa problemática, a cartografia aqui proposta se alimenta e é alimentada por uma pesquisa performática, teórico-prática, que encontra nas

[8] Sobre a abordagem das performances por E. Goffman, conferir a seção 3.1 desta tese, denominada *Performances Culturais – breve genealogia os estudos da performance e alguns conceitos centrais*.

performances culturais consentimento, fôlego e ambiente para experimentar outras poéticas, como artista da música e pesquisador das artes, formal e metodologicamente, na maneira de escrever e no ato deambulante de se vestir de pesquisa. Cada maneira de ser e se configurar encerra performance(s).

A premissa da interdisciplinaridade do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (UFG) faz eco a um desejo genuíno de me aproximar de outras artes e outras áreas do conhecimento. Se por ora ela aproxima de universos tão desconhecidos, são essas as características que permitem o questionamento, aquilo que não tinha sido considerado, a tentativa do novo, e que permitem que nos encontremos em nossas escolhas temáticas e metodológicas. Salientamos, ainda, a compreensão de que as tentativas de aproximações nos deixam mais conscientes da ignorância perante o conhecimento, por nos colocar em contato com áreas de conhecimento epistemológica e ontologicamente tão consistentes e diferentes da nossa de origem.

O ato de avicinar-mos a outras áreas de interesses cria ainda um ponto de contato nítido entre as performances culturais e o método cartográfico. Em relação à interdisciplinaridade, premissa contida também na natureza cartográfica, Luciano Bedin Costa afirma que cartografia contempla um conjunto múltiplo de saber, de modo que, dentre as diversas e possíveis áreas de origem do cartógrafo, ele terá de ser ainda um “(...) historiador, um geógrafo, um sintomatologista, um clínico e, sobretudo, um artista” (COSTA, 2014, p.75). E é justamente dessa sobreposição de campos do conhecimento que dependerá o seu trabalho.

Desse modo, o exercício proposto aqui é o de ser fundamentalmente um artista que busca outros saberes e práticas a complementar o trajeto cartográfico. Estar aberto para o que é vivenciado e experienciado, o que está nas entrelinhas do acadêmico, para as pessoas que encontramos, o filme e o balé assistidos, a ficção que é lida, entre outros. Sobre este potencial de abertura do cartógrafo, Costa ainda descreve que a exclusividade de saberes de cada área nunca basta na cartografia de territórios, pois “(...) como o que se passa entre é o mais interessante, resta ao cartógrafo estar suficientemente poroso a estas microsensibilidades que se instauram nas zonas fronteiriças” (COSTA, 2014, p. 67). A qualidade liminar de se estabelecer uma cartografia reside neste ponto, assim como ritual e arte se (con)fundem, e tal qual o pesquisador e o artista estão aglutinados na mesma pessoa. Reconhece-se ora um, ora outro. Para Costa, não fosse essa a proposta de ter as

fronteiras desguarnecidas, seguir-se-ia o que tradicionalmente chamamos de dados, resultados, conclusões com os quais “(...) o mundo e a vida parecem nunca se adequar”. (*idem*)

Caberia talvez perguntar-me, neste momento, o porquê de a música de câmara guardar para si essa particularidade. São diversos os argumentos que vão além do – “é o tipo de música que eu mais faço”. Apresento, por ora, aqueles que julgo mais convincentes. A música de câmara está para o micro enquanto a sinfônica orquestral, coral e/ou operística tradicional está para o macro. Esse paralelo pode ser estabelecido em relação à proporção das obras, como duração, instrumentação e quantidade de pessoas tocando, bem como em relação ao tamanho do espaço em que são executadas. E quanto mais gente se envolve – necessitando-se, então, de espaços maiores –, menos liberdade se tem de criar outras propostas inventivas. O músico de um naipe de instrumento de orquestra se torna um músico reproduzidor de um texto musical ao qual um regente dará vida e este regente, por sua vez, frequentemente sequer coincide com a figura do diretor artístico. Então, cada vez mais, se multiplica a distância entre o artista e o músico prático. Em duos, trios, quartetos, etc, a probabilidade dessas duas figuras (o executante e a figura criativa) se condensarem na mesma pessoa é muito maior.

Isso faz do recital de música de câmara um espetáculo com potencial gerador de uma narrativa própria, composta de obras que precisam dialogar entre si, para criar uma performance enquanto espetáculo intertextual. Cabe a estes poucos músicos pesquisar maneiras de amarrar os diversos elementos e exercerem a ação de diretores artísticos de si mesmos. As obras fazem as vezes de miniaturas, se comparadas a grandes sinfonias ou extensas óperas Românticas. As sutilezas evocadas por estas obras estão para a aquarela, enquanto aquelas estão para a pintura a óleo. Estabeleço essas analogias como Júlio Cortázar faz em seu conto “As babas do diabo”, no qual brinca com a metalinguagem do ato da escrita ao justapor o formato do conto e o do romance, bem como a fotografia – atividade do protagonista que desenrola a trama – e o filme. A música de câmara se adequa a um contexto mais intimista e tal ressoa em sua natureza, pois ao ser ato e ao ser performance é a captura de um momento, uma pequena renda meticulosamente tecida.

ELETIVIDADES AFETIVAS

ou

ANOS DE PEREGRINAÇÃO DE G.W.F.

ou

SEMI-AUTOETNOGRAFIA

ou

O “PROBLEMA” SOU EU

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. [...] Vamos contar devagar, já se verá o que aconteceu à medida que escrevo.

Julio Cortázar (2009, p. 01), em *As babas do diabo*

Retomando a ideia, mencionada no Prelúdio, da experiência (*Erfahrung*) enquanto caminhar, traçar um percurso, fazer travessia, e demais sentidos do verbo *fahren*, torna-se pertinente aqui descrever os caminhos que me trouxeram ao desenvolvimento desta tese.

O conhecimento é como uma ilha. O que conhecemos está contido nessa ilha e o mar que a cerca é o que ignoramos. Quanto maior ela fica, ou seja, quanto mais conhecemos, maior é a margem que faz contato com o desconhecido. Novas perguntas surgem e nos damos conta, cada vez mais, de que conhecemos muito pouco perante o oceano (SCHULTZ e SCHULTZ, 2013)⁹. Da ilha do outro não podemos ter a dimensão. Mal podemos mapear com precisão a nossa própria ilha. Mas podemos cartografá-la satisfatoriamente, ainda assim.

Esta imagem figurativa da ilha me encanta – talvez por eu próprio ter nascido em uma, ser apaixonado pelo conhecimento e concordar que somos infinitamente mais ignorantes do que sábios. Nasci em Florianópolis e cresci na parte continental. Das ruas percorridas na costa “pra cá” da ponte, afastadas da beira-mar pelo posterior aterro do Balneário que hoje é a beira-mar continental, eu observava a ilha.

[9] Esta analogia é traçada por Marcelo Gleiser na referência citada.

De uma vivência inicial autodidata, da curiosidade com os discos em casa, da inclinação para as artes, motivado pelo senso estético de minha mãe bordadeira e o espírito artístico de meu pai, ele próprio violonista, na mais bonita acepção do termo “amador”, cultivei-me artista. Foi concomitante a um projeto de ser biólogo que fui sendo arrebatado pela música. Conheci o canto coral e entrei na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) para cursar Licenciatura em Música. Foi aí que se intensificou o trânsito às “ilhas”, a objetiva e a subjetiva.



FIGURA 02 – Trajeto continente-ilha
Ilustração e foto por Gustavo Weiss Freccia

Esse período foi marcado pela experiência de canto coral no grupo de câmara *Polyphonia Khoros*, com o qual participei em diversos concertos e óperas, por aulas de canto lírico e uma iniciação científica na área de musicologia histórica. Essa iniciação científica foi fundamental em minha formação e agregou vários de meus interesses em meu trabalho de conclusão de curso.

Por meio de pesquisa documental nos periódicos do século XIX de Florianópolis¹⁰ (pertencentes ao acervo da Biblioteca Pública de Santa Catarina), investiguei a programação musical no *Theatro Santa Isabel*¹¹, no período compreendido entre 1875 e

[10] À época, a cidade de Florianópolis tinha o nome de Desterro.

[11] Atualmente, Teatro Álvaro de Carvalho (TAC).

1989. O referido trabalho pode ser conferido em FRECCIA (2012)¹², texto adaptado da monografia de conclusão de curso.

Era fascinante observar os programas de recital que, à época, eram impressos nos periódicos; conhecer as personagens do passado musical da cidade, reconhecer importantes músicos que viajaram pelo Brasil, bem como acompanhar as críticas de diversos espetáculos. Tudo isso era coletado mediante acesso às fontes primárias, o que dava a tudo a atmosfera de um quebra-cabeça por montar, como fazia o escriturário Sr. José em *Todos os Nomes*, de José Saramago (2007).

A curiosidade em relação às diversas conexões existentes nos programas de concerto foi o embrião do que eu viria a desenvolver a seguir. Participar de recitais com o coro e observar esses programas de recital nos periódicos me suscitava a curiosidade – o que este programa conta? As músicas, os compositores, quem toca/canta, os textos que estão implícitos...

Essas experiências artísticas e acadêmicas permearam o curso de licenciatura em música, findado no início de 2009. Neste mesmo ano, cursei disciplinas como aluno especial no Mestrado em Música da UDESC (*Prática de Música de Câmara e Interpretação da música histórica*) e participei de alguns festivais de música pelo país. Um deles foi o Festival Internacional de Música da EMAC (Escola de Música e Artes Cênicas), na Universidade Federal de Goiás.

[12] FRECCIA, Gustavo Weiss. A Programação do Theatro Santa Isabel e o gosto musical em Desterro no final do Império. In: *Prêmio Silvio Coelho dos Santos de Monografias*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes Publicações, 2012.

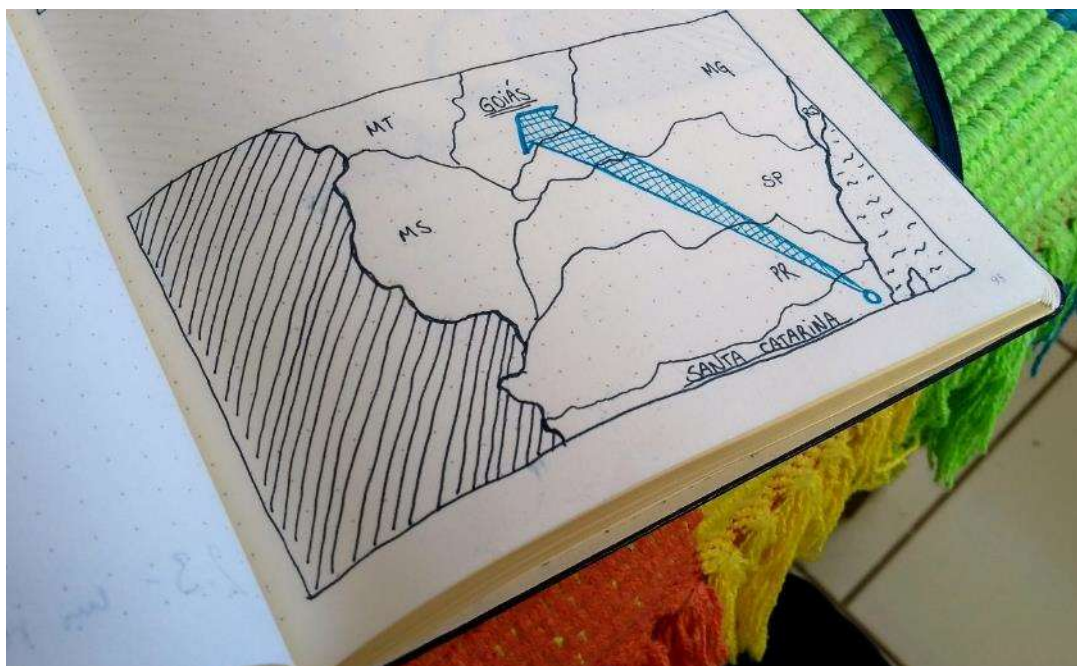


FIGURA 03 – Trajeto SC-GO
Ilustração e foto por Gustavo Weiss Freccia

Das instabilidades e incertezas de um recém-graduado, percebi que a EMAC poderia ser um bom lugar para desenvolver o canto e para dar prosseguimento às trajetórias artística e acadêmica. Inscrevi-me no vestibular para cursar o bacharelado como portador de diploma e me inscrevi também em dois concursos, um para a Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás (SEDUCE-GO) e outro para a Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Para este último, especificamente para ministrar aulas de Música de Câmara na Escola de Música de Brasília. Cursei o bacharelado em canto por cerca de três anos, enquanto trabalhava pela SEDUCE-GO. Em determinado ponto, prestei a seleção para o Mestrado em Música da UFG, pois desejava prosseguir também com a trajetória acadêmica.

No início do ano de 2013, ano em que iniciei o mestrado na EMAC, tive a notícia que os professores aprovados naquele concurso de 2010, da SEEDF, seriam nomeados. Por conta disso, o período do mestrado contou com um trajeto constante entre Brasília e Goiânia para conciliar as atividades, pois estava em período probatório na Escola de Música de Brasília. Isso envolveu muitas personagens e novas experiências musicais, como a minha participação como barítono no Madrigal de Brasília e o reaparecimento, agora materializado, da viola da gamba (sobre a qual discorro nas notas de programa contidas no subtítulo 3.4, denominado *Recital J*). O que acabou por estabelecer-me na cidade de Brasília.

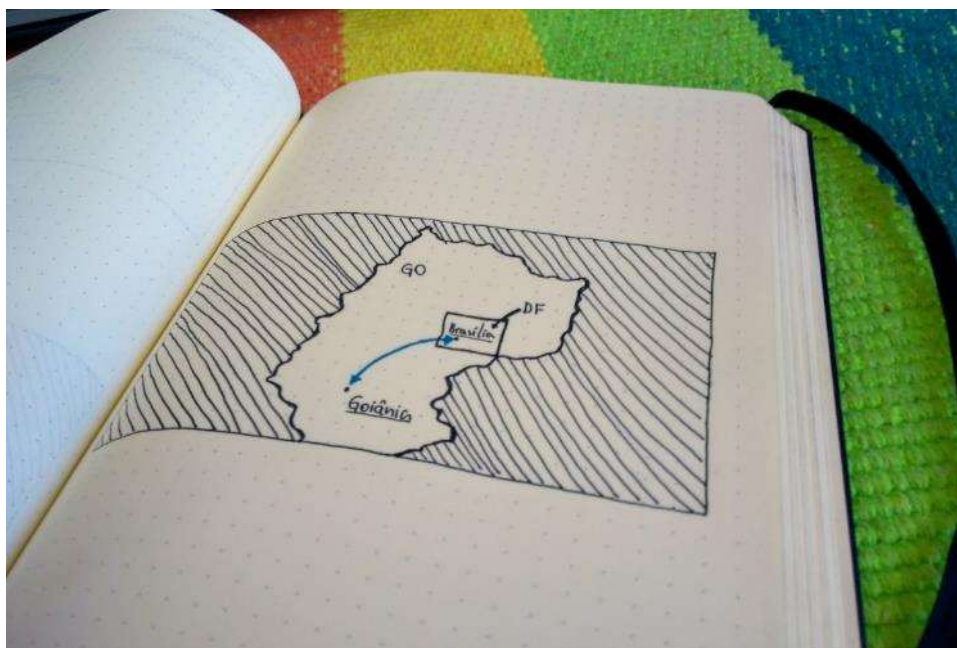


FIGURA 04 – Trânsito Goiânia-Brasília
Ilustração e foto por Gustavo Weiss Freccia

Da graduação em Florianópolis até este momento, me acompanhou o espírito crítico acerca da reflexão do papel criativo do músico prático. Parecia-me que o músico, especialmente o da música erudita, era o mais impessoal dentre todos os artistas. Eu procurava exercitar a criatividade de “ligar os pontos” em um recital no mestrado em performance musical – canto.

Durante o mestrado, investiguei como os cantores selecionavam o repertório, o dispunham ao longo de um recital e de que maneira essa disposição impactava os intérpretes. Como pré-requisitos do exame de qualificação e de defesa da dissertação, cada momento exigiu a apresentação de um recital e, em ambos, elaborei um recital de canções de câmara. Nesses momentos me dei conta, mais do que nunca, de como um recital de música de câmara é uma atividade interdisciplinar, com infinito potencial criativo. Desta vez, a tarefa estava toda designada ao mestrando: estudar as músicas, pesquisar o contexto histórico, as origens e influências dos poetas e compositores, buscar poesias e composições que se assemelhavam ou criavam um contraste desejável, traduzir as poesias que se encontravam em língua estrangeira, ensaiar com um pianista ou agrupamentos camerísticos diversos, confeccionar cartazes, escrever as notas de programa, organizar a sequência de apresentação das peças, elaborar os programas de recital e, por fim, cantar o recital planejado com tamanho zelo. Algumas dessas reflexões constaram nos recitais de

mestrado e na dissertação defendida em 2015, intitulada *Critérios de elaboração de programas e seus reflexos na preparação de recitais de canto*¹³.

A questão da performance musical e dos conhecimentos ciliares a ela, muito reforçados pelo curso de mestrado, permearam meu trabalho como professor de música de câmara na Escola de Música de Brasília e como artista da música. Percebia, entretanto, que algo tão especial como entrar em contato direto com a obra de grandes artistas compositores, parecia muitas vezes uma coisa por demais distante e impessoal aos alunos. Fazia-se necessário que a sensibilização de “vestir” a música e encontrar outras conexões, contasse tanto quanto preparar e realizar uma performance satisfatória; ao assistir ou realizar recitais, fortalecia-se minha impressão de que um recital que se limitasse apenas a atingir essa performance satisfatória não era o suficiente. A comunhão representada por um recital demonstrava ter, comumente, um vetor muito mais unilateral no sentido performer-público do que uma equação equilibrada.

Com o mestrado concluído e findado o meu estágio probatório na SEEDF, comecei a considerar com mais seriedade a possibilidade de cursar um doutorado. Dentre as possibilidades que apareceram no final de 2016 e começo de 2017, a pós-graduação mais viável nesse momento pareceu-me esta, em Performances Culturais. Por estar perto de Brasília e eu poder continuar com minhas atividades nessa cidade, por desejar voltar um tempo para Goiânia, mas sobretudo, por fazer do curso um momento de aprimoramento pessoal em buscar ampliar os sentidos das coisas que eu vinha fazendo e pensando, de encontrar as afetividades que eu elegeria para me nortear. Apesar do desconhecimento a respeito das performances culturais, (para além do termo que nomeava um programa de pós-graduação que estava abrigado na EMAC¹⁴), agradava-me a premissa interdisciplinar e a possibilidade de experimentar algo que não fosse musicologia, nem educação musical, nem performance musical “pura”, pois a noção de performance enquanto desempenho não me bastava como curiosidade acadêmica. Nesse ponto, já me tomava a vez um problema de pesquisa, brotado em/de mim. Em outras palavras, a inquietação me levou a um trajeto dissidente que se, por vezes, parecia estar partindo do zero novamente, em outros momentos demonstrava um sentido novo agrupador de minhas atividades e interesses.

[13] FRECCIA (2015).

[14] Atualmente, o programa está atrelado à Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da UFG.

Escrevo essa narrativa para apontar os fios condutores da malha acadêmico-artística-profissional que busco tecer nesta tese e demonstrar que, embora eu me proponha a cartografar a experiência com a música de câmara ao longo desses quatro anos (2017-2020), a experiência cartográfica desta tese tem sua crítica genética¹⁵ bastante própria - esta sim, autoetnográfica e, se pudermos colocar desta maneira, oriunda da primeira pessoa e que busca coletivizar. São ressonâncias de inquietações, questionamentos, que, em maior ou menor medida, permearam meu fazer musical.

No fundo, esse era um processo já em curso e não há uma ponta deste fio da meada. Não conseguir encontrar essa extremidade e tratar com curiosidade o ziguezague da trajetória parecia dizer muito respeito à qualidade rizomática da cartografia, sobre a qual Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia afirmam que há múltiplas entradas e que não há um único sentido para sua experimentação. Desta forma, a realidade cartografada se configura como um mapa móvel, “(...) de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de ‘o mesmo’ não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder, que pode por vezes ter a pretensão ilegítima de ser centro de organização do rizoma. Entretanto, o rizoma não tem centro”. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10)

Sem centro, esta pesquisa surge, portanto, de uma necessidade pessoal de buscar outros sentidos para o microuniverso que me circunda, e observar a polifonia de vozes das vivências (*Erlebnisse*) que compõem a experiência (*Erfahrung*). Não procuro o papel definitivo de ser um artista da música que pesquisa sua literatura específica ou um pesquisador que canta e toca viola da gamba; antes, procuro desdobrar os pontos de contato promovidos por áreas aparentemente tão distantes em sua feitura, mas, que, no fundo, caminham juntas. E é desejável que assim se caminhe, buscando nas outras formas de escrever e na escolha do método dispositivos não hegemônicos de afirmação da pesquisa-arte. A escrita por vezes não linear parte de um projeto também não linear. As multivocalidades do conhecimento e da experiência, para retomar a analogia da ilha e a descoberta do canto coral mencionados no início desta seção, são mutáveis, fluidas, abertas a capturar o que não tinha sido planejado, e transformar em móvel o mapa estático.

[15] Em literatura, crítica genética é o estudo que diz respeito aos elementos que constam como material prévio, que inspiram e norteiam uma obra literária. Nesta tese, aplicamos o termo a outras criações, como esta própria tese ou o recital de música de câmara.

FORMA SONATA

ou

ESTRUTURA E CONTEÚDO DA TESE

ou

TEMA E CONTRATEMA

ou

CODA DESTA INTRODUÇÃO

Esta tese objetiva friccionar o conceito de música de câmara na contemporaneidade e observá-la pela lente das performances. Uma vez que esta investigação é norteadada pela prática e observação de recitais de música de câmara, almeja-se estabelecê-la como teórico-prática, de modo que os conhecimentos artísticos e os acadêmicos não se dissociam. As próprias citações da literatura ficcional constam nesse sentido e sugestionam o teor da seção que se segue. A figura do artista-pesquisador situa-se também enquanto experiência de performance - por criar um espaço liminar - um entremeio de antiestrutura, portanto fora do ordinário, no qual o indivíduo se descobre como “não-eu” e “não não-eu”, ao mesmo tempo. À margem, assumem um “não-eu”, pela negação de si em um espetáculo, mas pela dupla negação de si mesmo, “não não-eu”, reaproxima-se consigo mesmo (SCHECHNER apud DAWSEY, 2011).

Nesta tese, como pode ser observado até então, utilizamos duas formas pronominais na redação do texto: a primeira pessoa do singular, quando se narra as experiências pessoais e se elucubra sobre o tema; e a primeira pessoa do plural quando eu, orientadora e autores utilizados pensamos e discutimos o tema em questão.¹⁶

O desafio de se estabelecer uma ordem dos capítulos faz ressonância à sua natureza cartográfica. Por vezes, parece haver um grande intervalo temático entre um e outro, uma descontinuidade, contudo buscamos adequar da melhor maneira possível ao formato sequencial do texto de uma tese. Demonstro, a seguir, o escopo geral deste trabalho.

No Capítulo 1, intitulado *Afinidades Eletivas*, traço algumas reflexões sobre a natureza do fazer artístico e problematizo acerca do lugar da arte na academia, apontando metodologias que parecem se adequar melhor à sua natureza subjetiva e poiética, mas não por isso de menor conhecimento. Desse delineamento, elejo a pesquisa qualitativa, a performática e a pesquisa nas artes como afinidades metodológicas que escolho para esta

[16] Este procedimento, segundo Norman K Denzin, Yvonna S. Lincoln et al (2006), já é usual em textos como por exemplo os etnográficos.

investigação. Em seguida, caracterizo o método cartográfico como um meio de abarcá-las e demonstro como utilizo meu caderno de bordo para capturar os dados gerados que constituem esta tese.

No Capítulo 2, denominado *Música de Câmara – microuniverso de performances*, estabeleço o recorte temático na música de câmara, que se apresenta como um microuniverso repleto de performances. Apresento uma conceituação preliminar, que não é unânime nem pretende ser definitiva, mas que buscará dialogar com as entrevistas realizadas no Capítulo 4, ao qual intitulo *Contraponto*. Estabeleço ainda uma breve contextualização histórica, desafio este que arbitra alguns pontos importantes que, se expandidos, em si já poderiam compor uma tese, se pensarmos nas permanências e transformações culturais deste ramo da música erudita ocidental. Como não é este o objetivo, busco apresentá-la de forma sucinta o suficiente para demonstrar que este conceito não é cristalizado nem uniforme ao longo da história da música. Para ilustrar com algumas propostas criativas de recitais de música de câmara na contemporaneidade, no subtítulo 2.4 (*Produção preliminar de dados – relatos de recitais*), relato alguns recitais assistidos e alguns recitais nos quais participei. Estas observações e análises foram coletadas mediante a trajetória cartográfica ou deveríamos dizer que os dados foram produzidos por esta investigação? Minha intenção é a de que esses dados cartográficos apareçam ao longo da tese e não se concentrem apenas ao final para análise posterior de dados. Informações gerais comparativas em relação aos recitais descritos são realizadas no subtítulo 2.5, denominado *Acercamentos e abjunções*.

O Capítulo 3, intitulado *Performance do espetáculo - performances culturais e performance musical*, destina-se ao delineamento de algumas definições gerais da palavra performance e se desdobra em dois subtítulos: 3.1 *Performances Culturais – Breve genealogia dos estudos da performance e alguns conceitos centrais* e 3.2 *Das especificidades da performance musical*. Esses subtítulos comportam os referenciais teóricos que suportam esta pesquisa, estabelecendo um diálogo entre as Performances Culturais e a Performance Musical. No subtítulo 3.3 *Música de câmara enquanto performances* estabelecemos três camadas performáticas para a observação e análise da música de câmara, sendo que em cada uma delas são pertinentes referenciais teóricos diferentes. Para ilustrar esta tipificação elaborada por mim, relato um recital proposto no final de 2018 (3.4 *Recital J*).

O Capítulo 4 (*Contraponto*) destina-se a discutir os dados cartografados, e inicia com as respostas obtidas a partir da aplicação de um questionário semiestruturado a dez artistas da música de câmara. O questionário foi elaborado conforme os objetivos propostos no projeto de pesquisa que originou esta tese. A análise das respostas objetiva investigar o pensamento dos músicos a respeito dos conceitos de música de câmara e performance, as (in)adequações e sentidos da performance da música de câmara nos dias de hoje, a opinião a respeito da recepção do público em seus recitais e demais exemplos de suas próprias experiências. Este exercício dialógico é estabelecido entre os entrevistados, entre mim e os entrevistados, entre os entrevistados e a literatura. Ora as respostas corroboram com as argumentações tecidas ao longo dos capítulos 2 e 3, ora complementam a discussão, ao trazer pontos que não haviam sido considerados.

As entrevistas fazem ainda um contraponto à proposta de performance artística que finda esta tese, enquanto um laboratório de experimentação artística e reflexão acadêmica. Aqui intencionamos reforçar o aspecto poiético e performático desta pesquisa, conforme prenunciado pelo exercício do recital proposto, descrito no subtítulo 3.4. Ao final do Capítulo 4, os passos anteriores desta pesquisa serão aliados na descrição da crítica genética que norteou a confecção de um recital de música de câmara intertextual. Este recital, intitulado *Improvisório*, foi previsto ser realizado presencialmente, mas em virtude da pandemia do novo coronavírus, que assolou o ano de 2020, precisou ser adaptado para um formato digital.

Por fim, justifico o título das considerações finais, *Petite Reprise*. Este termo é utilizado em música para se referir quando um trecho ao final de determinada peça é recapitulado, sem agregar elementos novos. Assim, faço uma breve recapitulação dos trajetos percorridos nesta pesquisa e volto a seu ponto de partida, apertando os laços da experiência cartográfica (e polifônica, contrapontística) realizada às performances culturais, traçando as considerações finais. Encerro, portanto, a reflexão sobre a trajetória da música de câmara em relação ao que é estabelecido como tradição contemporaneamente (mudanças estéticas, sociais e inovações multimídia a partir do séc. XX, entre outras). Neste ponto, recorro aos principais pressupostos levantados por esta cartografia. Um deles é o de reconhecer o performer da música como um artista capaz de reforçar o texto musical a partir de referências de outras artes ao propor um recital (ou – a

crítica genética¹⁷ do recital de música de câmara). Esse arremate poderá ser inferido a partir da proposta performática descrita no capítulo anterior. Dessa maneira, confirmamos o pressuposto de que o recital musical se comporta enquanto um ritual cultural e que a conexão existente entre performers e espectadores se beneficia de uma atualização nas propostas contemporâneas do recital de música de câmara.

[17] Conferir nota de rodapé 15

CAPÍTULO I

AFINIDADES ELETIVAS

Escrevo essas reflexões metodológicas assim como Rodrigo S. M. ensaiava para narrar a história de Macabéa. O nome da protagonista de *A Hora da Estrela* é revelado com o primeiro quarto da narrativa já andada. Até que isso aconteça, o leitor já é capaz de perceber a atmosfera da história, alguns detalhes primordiais, aparentemente ciliares, mas que são fundamentais para a (in)completude da experiência de leitura. Nesta seção, proponho reflexões que, com maior ou menor êxito, desembocarão nos assuntos pertinentes a esta tese e demonstro como a forma de pensamento serve como norteadora da investigação. Tanto método quanto “objeto” brotam das inquietações de se realizar uma pesquisa sobre/com as/nas artes. Procura-se, em outras palavras, conjugar forma, conteúdo e prática de uma maneira fluida.

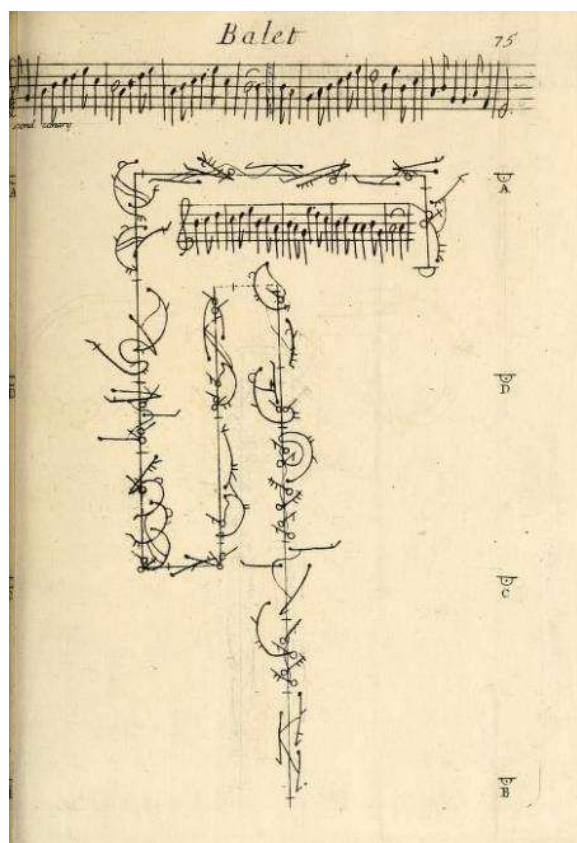


FIGURA 05 - Uma partitura coreográfica de 1700 - O sentido de percorrer ao se percorrer
Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/448319337896611909/> (Acesso: 02/06/2019)

I AFINIDADES ELETIVAS

ou

DA METODOLOGIA

ou

APROXIMAÇÕES DE UMA META-PESQUISA

ou

REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE UMA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

[...]

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. [...] A verdade é sempre um contato interior e inexplicável.

Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (2017, p. 47)

Assim como o que vivenciamos se traduz em uma investigação sobre determinado assunto ou tema de pesquisa (para evitar a qualidade reducionista e impessoal da denominação “objeto de pesquisa”, justificando as aspas de ressalva), o modo como lidamos com este assunto se identifica, em maior ou menor escala, com uma metodologia específica, com os conjuntos de procedimentos que nos levarão aos objetivos almejados. Essas identificações poderiam ser poeticamente denominadas de afinidades eletivas, expressão que nomeia esta seção da tese. Inspirada pela química, ela intitula um romance de Johann Wolfgang von Goethe (1809), que muito diz respeito à sua própria vida amorosa. Pesquisar sobre o que se é e o que sempre se fez não é mais que um conflito constante entre razão e paixão, cujas decisões tomadas não são, de modo algum, randômicas. São químicas, elétricas, magnéticas...

De par em par – arte e ciência, teoria e prática, esta ou aquela metodologia? Tema A ou tema B? Isto sim, aquilo não –, estabelecem-se polaridades, ora por atração, ora por

repulsa. Esses microuniversos formados por vezes discordam e se contrastam, ainda que não em vetores de forças opostas e, por vezes, confluem para o que Norman Denzin chama de comunidades interpretativas, as quais buscam encontrar uma verdade possível em suas afinidades eletivas para desenvolver, levá-la adiante, implodir, reformular, deformar, reconstruir e então (re)significar o que se entende por pesquisa. “Ciência de quem? Pesquisa de quem?” (DENZIN, 2018, p.113). O autor reivindica atenção para outras formas de articular conhecimento, uma vez que o que é considerado pesquisa científica tende à hegemonia positivista. Sejam pós-estruturalistas, métodos mistos ou SBR (*Science based research*), há na pesquisa um desafio em construir pontes que comuniquem essas comunidades interpretativas, de maneira que uma seja capaz de aprender com a outra. Retomo o parágrafo que dá início a *A hora da estrela*: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 2017, p. 47).

Posto assim, as referidas *afinidades eletivas* poderiam ser resumidas em disposições recíprocas e identificações temáticas/metodológicas/investigativas. Ainda que saibamos que exista uma acepção teórica conforme Pierre Bourdieu, aqui objetivamos tão somente emprega-la como título poético. Em outras palavras, aquilo com que, dentre a grande palheta de caminhos, eu tenho afinidades e elejo para conversar com meus autores e desenvolver minhas argumentações.

A trajetória dos procedimentos em uma investigação, o que observamos, como coletamos e qual tratamento damos ao que é observado caracterizará a pesquisa tanto quanto o assunto tratado. Essas decisões são tomadas concomitantemente. Por vezes, é desafiador optar por somente uma metodologia, uma vez que elas possuem fronteiras não delimitadas e não necessariamente são opostas de maneira a se anularem. Autores que advogam em prol de uma ou de outra não raramente advertem que não as enxerguemos como “hermeticamente fechadas, [embora essas categorias balizem] noções utilizáveis, distintivas e opostas sobre os propósitos e condutas de diferentes abordagens para pesquisa” (IIASEMAN, 2015, p.42). Em outras palavras, não é possível quantificar sem qualificar e uma análise de dados não se sustenta sem interpretação. Há ainda vertentes contemporâneas que flertam com a pesquisa qualitativa, mas não chegam a ser um ramo específico da mesma. Especifica-se a abordagem, os modos de proceder, mas uma pode comportar a outra, como é o caso da cartografia em relação à investigação qualitativa e vice-versa.

As inquietações sobre o método se originam em uma pergunta ainda anterior, que brotam da minha trajetória pessoal/artística/acadêmica (conforme narro na seção *Eletividades Afetivas* do capítulo anterior). O que é pesquisar em arte? Ou, reformulando – como conjugar as práticas artísticas e acadêmicas de modo que ambas não só não se repilam, mas que se beneficiem entre si? Há dois âmbitos aqui: a reflexão sobre o caminho metodológico e a meta-pesquisa que pesquisa sobre pesquisar e aponta modos em que essa trajetória se relaciona ao que é investigado.

Em relação ao estudo do método, ele se apresenta enquanto, mais do que amarras, uma possibilidade de liberdade. O transcurso da feitura de uma investigação é tão valioso tanto quanto a tese em si quando se pesquisa em arte. Este processo investigativo, não calcado na reprodutibilidade, protagoniza a figura do artista no ambiente acadêmico. Os processos subjetivos de criação artística demandam que eles criem também os próprios métodos de investigação.

A natureza subjetiva do fazer artístico aproxima a pesquisa em arte ao método qualitativo, em detrimento do quantitativo. Muito embora diversas pesquisas em performance musical, ao se aproximar de ciências de outra ordem, como a física e as ciências da saúde, possam quantificar seus dados, o que se desenvolve ao longo desta tese diz respeito ao que a música contribui por ser um universo de muitas particularidades e não ao se somar com o que se presume ser mais científico. Há um conhecimento de ordem estética que não é menos conhecimento por causa disso, sobre o qual Jacques Rancière discorre:

Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

O impasse existente entre pensar/sentir é uma dicotomia histórica. Até a metade do sec. XX, a filosofia ocidental considerava a arte mais emotiva e sensorial que informativa. A arte propicia respostas sensoriais específicas: arranjos de sons para a audição, palhetas de cores para a visão, o movimento do corpo no espaço para a dança, etc, conforme nos ilustra Elliot Eisner. Em seu artigo *Art and Knowledge*, esse autor nos elucida que as ideias de Platão sobre mente, razão e conhecimento forneceram um modelo

que impactou o que entendemos por inteligência e racionalidade. Isso proveu, por consequência, o modelo que formulou nossa concepção de ciência e configurou a matemática como a “rainha das ciências”. Para Platão, os sistemas sensoriais estimulados pelas artes desencaminhavam a racionalidade crítica, imprescindível à verdade. Aristóteles, por sua vez, tipificava o conhecimento em teórico, prático e o produtivo e, assim, se aproxima mais do que o que entendemos por investigação qualitativa aplicada às artes. (EISNER, 2008, p. 4)

Henk Borgdorff inicia seu texto *The debate on research in the arts* (2016) afirmando que “se a urgência de um assunto pode ser medida pela ferocidade dos debates que o circundam, então o assunto da ‘pesquisa nas artes’ é urgente”¹⁸ (p. 1). Estes debates são híbridos, estabelecidos entre elementos filosóficos e políticas educacionais sobre rótulos não claros como “prática artística enquanto pesquisa” e “pesquisa nas e através das artes”, para descrever uma investigação na qual a prática artística é parte fundamental do processo de pesquisa, e por via da qual a arte é parte resultante da investigação.

Borgdorff contemporiza que, para além de se questionar a existência do fenômeno da pesquisa em arte, deve-se indagar como esse tipo de pesquisa se distingue das demais – se em termos da natureza do objeto (uma questão ontológica), em termos do conhecimento que está contido no objeto (uma questão epistemológica) e, ainda, em termos dos métodos que são apropriados à investigação (uma questão metodológica). O autor tipifica a pesquisa artística na seguinte tricotomia a) pesquisa sobre as artes, b) pesquisa para as artes e c) pesquisa nas artes.¹⁹

As chamadas “pesquisas sobre as artes” tiram conclusões à uma distância teórica, o que implica, invariavelmente, em uma separação entre o pesquisador e o assunto pesquisado. O assunto, por sua vez, se mantém idealmente intacto ao olhar investigativo do pesquisador. São pesquisas comuns em áreas academicamente estabelecidas, como a musicologia, a história da arte, a literatura e a pesquisa em artes sob o prisma das ciências sociais, o que inclui a maior parte das pesquisas em performances culturais. São características desse tipo de pesquisa a reflexão e a interpretação ou o que o autor chama de “perspectiva interpretativa”, “(...) seja a pesquisa mais histórica e hermenêutica,

[18] *If the urgency of an issue can be measured by the ferocity of the debates surrounding it, then the issue of ‘research in the arts’ is an urgent one.* (BORGENDORFF, 2016, p. 1). Tradução minha.

[19] Consecutivamente, *research on the arts, for the arts e in the arts.*

filosófica e estética, crítica e analítica, reconstrutiva ou desconstrutiva, descritiva ou explanatória”²⁰ (BORGdorFF, 2006, p. 6).

As “pesquisas para as artes” seriam as pesquisas aplicadas em um sentido estrito, onde a arte não é um objeto de investigação, mas o principal objetivo. Essas pesquisas provêm *insights* e instrumentos que encontrarão serventia em práticas concretas, ou seja, são estudos a serviço da prática artística. Por exemplo, a utilização de materiais específicos em esculturas de metal ou as técnicas estendidas em um violoncelo eletronicamente modificável, no que Borgdorff denomina “perspectiva instrumental”. “[Essas] pesquisas fornecem (...) as ferramentas e o conhecimento de materiais necessários durante o processo criativo do produto artístico”²¹ (BORGdorFF, 2006, p. 6).

Já quanto às “pesquisas nas artes”, Borgdorff as categoriza enquanto as mais controversas e as denomina de “perspectiva imanente” ou “perspectiva performativa”. Essa perspectiva não presume a separação entre sujeito e objeto nem distancia a figura do pesquisador da figura do artista, uma vez que a prática artística é em si um componente essencial tanto do processo da pesquisa quanto de seu resultado. Este paradigma parte da premissa da não apartação da teoria e prática nas artes. Afinal, práticas artísticas são saturadas de experiências, histórias e crenças e, de modo inverso, a teoria molda as práticas:

Conceitos e teorias, experiências e entendimentos são entrelaçados com as práticas artísticas e, em parte por essa razão, arte é sempre reflexiva. A pesquisa nas artes consequentemente procura articular alguns desses conhecimentos corporificados por meio do processo criativo e no objeto artístico (BORGdorFF, 2006, p. 7).²²

Este é um dos principais pontos de identificação desta pesquisa: seu lugar a situa não fora, mas além do embate “qualitativo x quantitativo”. Por mais que a investigação

[20] [...] *whether the research is more historical and hermeneutic, philosophical and aesthetic, critical and analytic, reconstructive or deconstructive, descriptive or explanatory* (BORGdorFF, 2016, p. 6). Tradução minha.

[21] *The research delivers, as it were, the tools and the knowledge of materials that are needed during the creative process or in the artistic product* (BORGdorFF, 2016, p. 7). Tradução minha.

[22] *Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object* (HASEMAN, 2015, p. 42). Tradução minha.

flerte com aspectos das ciências sociais, por ser a arte ela própria um ramo das humanidades e por estar imersa na produção de subjetividades, há facetas desta investigação que não residem nessa discussão metodológica clássica.

A dicotomia quantitativo-qualitativo é, segundo Brad Haseman, uma das mais duráveis distinções metodológicas estabelecidas em pesquisa.

Embora quase todo escritor contemporâneo advirta para não as enxergarmos como hermeticamente fechadas, as categorias “quantitativo” e “qualitativo” balizam noções utilizáveis, distintivas e opostas sobre os propósitos e condutas de diferentes abordagens para pesquisa (HASEMAN, 2015, p. 42).

As diferenças elementares são, *grosso modo*, que enquanto a pesquisa quantitativa é dedutiva e seus dados são apresentados em números, gráficos e fórmulas, portanto adequada às *hard sciences*, como a física, a química e a biologia, a investigação qualitativa, por sua vez, é indutiva e seus dados não são mensuráveis em forma de números (não são quantificáveis), o que faz com que invariavelmente necessitem ser expressos por palavras – como é o caso das ciências sociais, da psicologia e da economia. Historicamente, a investigação quantitativa tem sido considerada uma metodologia mais robusta, calcada no rigor e na exatidão do método científico clássico, enquanto a qualitativa era posicionada como mais suave, um quê de experimental e vaga e, portanto, ligeiramente inferior e subserviente àquela. Resumindo de outra maneira, o quantitativo está para a objetividade, enquanto o qualitativo está para a subjetividade do investigador em relação ao que é investigado. Isso não significa, ainda, que a investigação qualitativa careça de objetividade. Para Haseman, ainda assim, ambas concordam enquanto pesquisas “guiadas-pelo-problema”.

Martin W. Bauer e George Gaskell recorrem a William Filstead para dizer que esses métodos

(...) são mais que apenas diferenças entre estratégias de pesquisa e procedimentos de coleta de dados. Esses enfoques representam, fundamentalmente, diferentes referenciais epistemológicos para teorizar a natureza do conhecimento, a realidade social e os procedimentos para se compreender esses fenômenos (FILSTEAD *apud* BAUER; GASKELL, 2008, p. 29)

Os autores nos afirmam, um pouco antes dessa citação no primeiro capítulo do livro

Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som, que a tentativa de justapor pesquisa quantitativa e qualitativa como paradigmas competitivos de pesquisa social dispendeu muitos esforços, “(...) ao ponto de haver pessoas que construíram carreiras dentro de uma ou de outra, muitas vezes polemizando sobre a superioridade da quantitativa sobre a qualitativa ou vice-versa”. Bauer e Gaskell vão ainda além, ao afirmar que “Os editores foram rápidos em demarcar um mercado e criaram coleções de livros e revistas com a finalidade de perpetuar tal discussão” (2008, p. 23).

Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia complementam a discussão afirmando que a pesquisa quantitativa guarda para si uma “tranquilizadora imagem de sofisticação e exatidão científica”, por se adequar a *frames* e *scripts* pré-existentes, como, por exemplo, testes e questionários padronizados, métodos estatísticos e *softwares* de última geração. Já a investigação qualitativa requer procedimentos “mais abertos e ao mesmo tempo inventivos”. Apesar desses pontos caracterizarem com alguma aproximação esses métodos, os autores afirmam “(...) a distinção entre pesquisa quantitativa e qualitativa, embora pertinente, surge ainda insuficiente, já que os processos de produção da realidade se expressam de múltiplas maneiras, cabendo a inclusão de dados quantitativos e qualitativos”. (2015, p. 8)

Posto o que caracteriza o quantitativo e o qualitativo para alguns autores, estabelecendo a reflexão metodológica e nos aproximando da tipificação de Borgdoff em relação à “pesquisa nas artes”, voltamos a Brad Haseman. O autor propõe um terceiro paradigma, surgido nas duas últimas décadas, intitulado pesquisa performática, nome que deriva originalmente dos “atos de fala” proposto por John Austin em *How to do things with words* (1962). O referencial de Austin é uma das vertentes dos estudos das performances (conferir no Capítulo 3 o subtítulo *Performances Culturais - breve genealogia dos estudos da performance e alguns conceitos centrais*). Esse tipo de investigação, originária nas artes e na atividade criativa, seria uma investigação “guiada-pela-prática” - intrinsecamente empírica - e se afasta das pesquisas “baseadas em prática”, que caracterizariam as investigações qualitativas.

O ponto de partida empírico situa a pesquisa performática fora do escopo dos projetos de pesquisa “guiados-pelo-problema”, onde não há uma consciência clara de qual é o problema de pesquisa, e sim uma prática que antecede a pesquisa, ou nas palavras do autor, “(...) [os pesquisadores] podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como

‘um entusiasmo da prática’” (IIASEMAN, 2015, p. 44). A segunda característica da pesquisa performática seria salvaguardar que “os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática” (*idem*). Ou seja, para o romancista, o romance; para o artista visual, a instalação ou a pintura; para o compositor, a música; para o músico prático, a performance musical.

Haseman advoga, portanto, por uma pesquisa performática propriamente originária nas artes e que apresente um quadro epistemológico que abarque o que não seria contemplado no paradigma quantitativo nem no qualitativo. Marília Velardi (2018) contemporiza essa afirmação no sentido de que pode estar correndo o risco de ser abreviada na descrição tipificada daqueles dois “guarda-chuvas”. Nas palavras da pesquisadora:

Longe de propor uma crítica contundente e pormenorizada ao manifesto de Haseman, eu, no entanto, ousa questionar a sua reflexão sobre noção de paradigma e o quanto essa ideia pode não ser tão explicativa quanto se propõe. Primeiro porque não parece haver forte sustentação quanto à classificação de qualitativo e quantitativo como paradigmas em si, depois, porque não parece que as considerações feitas são suficientemente aprofundadas a ponto de darem conta da miríade de pesquisas e tipos de investigação que podem ser organizadas sob estes dois sombreiros. (VELARDI, 2018, p. 46)

Suponho que corremos mesmo o risco de sermos ligeiramente reducionistas ou generalizantes quando fazemos o exercício de caracterizar como decorrerá a investigação e, mesmo olhando para trás, descrevendo como decorreu. Por um lado, devemos nos deparar com esta ou aquela metodologia e não as considerar como “hermeticamente fechadas”. Por outro lado, tentamos balizar o que norteia nossa maneira de pensar e proceder metodologicamente a partir de modelos de investigação consistentes, amplos e complexos que em si procuram dar conta de abarcar naturezas, amostragens e temas de pesquisa dos mais diversos.

Cabe aqui mencionar que essas aproximações são de ordem acadêmica e também política. Assumir essa postura política relaciona-se com a problematização do que Boaventura de Souza Santos nomeia de “epistemicídio”. Sobre este conceito, Alex Moraes esclarece, em um texto com o contundente título de *Revistas científicas ou túmulos do saber?*⁹ Que

[...] consiste na eliminação ou inferiorização ativa de algumas formas de conhecimento em favor de outras, consideradas mais desejáveis no marco de uma dada estratégia de poder. Por exemplo, a anulação de certos saberes locais, sua folclorização ou deslegitimação pública foi e é uma modalidade de epistemicídio aplicada sobre diversas populações ao longo das experiências coloniais na América, África e Ásia. O produtivismo está a serviço do epistemicídio porque bloqueia ou dificulta seriamente e emergência de outras formas de construção e enunciação do conhecimento em um momento de relativa democratização das universidades públicas brasileiras (MORAES *apud* VELARDI, 2018, p. 48)

Toda discussão decolonial é pertinente quando fazemos escolhas que estão imbuídas de um posicionamento político e crítico. Pensamos que a lógica colonialista é reforçada pelo produtivismo técnico. De que maneira a minha pesquisa contribui no questionamento de um sistema disciplinar e verticalizado? O que significa fazer uma pesquisa com música de câmara, de cultivo historicamente aristocrático e europeu em um Brasil que tem nos surpreendido com políticas de desmonte nas áreas da cultura e educação? A música, imaterial como é, pode ter um poder de desencantamento etnocêntrico? Não poderíamos, sobretudo, tomá-la como uma forma poética de resistência? Essas são algumas das questões, para não as nomear “crises”, que me encaminharam para o delineamento metodológico que apresento aqui.

A proposição desta investigação possui alguns pontos de contato com o texto supracitado de Marília Velardi, intitulado *Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa*. Isto em si já não exclui o teor qualitativo que canaliza para cartografia que descrevo no tópico a seguir. As sincronidades em relação à problematização do lugar da pesquisa em arte foram observadas em um encontro “cartográfico” que tivemos em julho de 2018, quando estas questões já vinham sendo pensadas e este texto começava a ser elaborando. Neste encontro, Velardi me falou sobre as comunidades interpretativas de Denzin. Conversamos a respeito da necessidade de encontrarmos nossos pares na academia da maneira que fazemos nas artes.

Uma das convergências é a identificação com a Escola de Chicago (VELARDI, 2018, p. 53), que busca e justifica na realidade circundante de seus investigadores o que chamamos de “campo” a partir de um tom biográfico. Nas performances culturais, temos o canadense Erving Goffman, maior representante da Escola de Chicago, que traz a metáfora teatral para as investigações qualitativas no campo da Sociologia (maiores

detalhes no subtítulo *Performances Culturais - breve genealogia dos estudos da performance e alguns conceitos centrais*). Outra convergência com o texto de Velardi é a noção de que “(...) a pesquisa É Arte e seria, por assim dizer, uma pesquisa sobre método, sobre como pesquisar nas Artes” (VELARDI, 2018, p. 52). A partir deste argumento, penso minha investigação como uma metapesquisa, o deambular subjetivo da cartografia e a confecção e adaptação do próprio método.

1.1 DO MÉTODO CARTOGRÁFICO

ou

CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

ou

PESQUISA-TEÓRICO-PRÁTICA-QUALITATIVA-PERFORMÁTICA-CARTOGRÁFICA

ou

SOBRE TRAMAR UMA META-PESQUISA

Linha Reta: Linha sem imaginação.

Linha Curva: O caminho mais agradável entre dois pontos.

Mário Quintana, em *Da preguiça como método de trabalho* (2013)

Para Costa (2014) o elemento fundamental da prática cartográfica é o encontro. No intuito de cartografar os encontros que me levaram à cartografia discorro um pouco sobre a descoberta do método cartográfico, cujo exercício me levou a outros encontros e abriu meus poros para uma outra maneira de perceber enquanto pesquisa (e enquanto performance) o que me circunda.

As inquietações que permearam as adequações, inadequações e singularidades do “ser um artista na universidade” me encaminharam para o método cartográfico. Este título de evocação geográfica já havia surgido e, a princípio, me perguntava de maneira objetiva o que tais mapas teriam que ver com as investigações em humanas e artes. A primeira conexão que fiz em relação à subjetividade dos trajetos ocorreu em uma aula específica sobre o método cartográfico em uma disciplina deste doutoramento intitulada *Correntes Teóricas e Metodológicas em Performances Culturais*, ministrada pela Profa. Dra. Sainy C. B. Veloso.

O método cartográfico apontou-se como outra forma de pesquisar, uma forma de

pesquisar com uma força performática, em um momento em que refletia sobre meu pré-projeto e percebia que algumas ideias do percurso não se enquadravam na lógica do tema-problema-hipóteses-tese. O desconhecimento de um formato que pudesse comportá-lo me levou a cogitar uma mudança completa no assunto da pesquisa. Ao mesmo tempo, compreendia que uma tese potencialmente refutada poderia ser tão interessante quanto uma tese confirmada, em um movimento em que eu questionava o “servir para”. Aliás, o poder da arte de não ter uma funcionalidade, de não “servir para nada” a situa em um lugar especial na contemporaneidade, na qual tudo deve servir para alguma coisa e resultar – desejavelmente - em produtividade, desempenho, velocidade, uso, consumo, lucro... Sempre em maior quantidade, mais forte e mais rápido.

Assim, me foi apresentada a possibilidade de uma metodologia mais aberta, que não chamasse o que se estuda - e muitas vezes se é - ao redutível termo “objeto”, sobre o qual deve-se buscar um “problema” e um protótipo de tese em que se pudesse mudar rumos, incluir etapas e se abrir para o poder da imprevisibilidade. Foi pivotal para mim poder tratar essa vagueza e aleatoriedade como soma, como agregadoras de riqueza e não como riscos, falhas ou inconsistências. Afinal, “o cartógrafo, de certa forma, é um amante dos acasos, ele está disponível aos acasos que o seu campo lhe oferece, aos encontros imprevisíveis que se farão no decorrer do caminho” (COSTA, 2014, 70-71).

Isso arrefecia a ansiedade de não saber para onde esta investigação me levaria. Logo, estava tudo bem não conseguir delinear e prever todos os métodos, em sua acepção mais etimológica, em um pré-projeto. Pensar nessa direção coincidia ainda com meu processo psicanalítico, um exercício constante de abertura que poderia julgar ainda mais cartográfico que esta pesquisa. Em outras palavras, a abertura constitui um processo de sensibilidade, curiosidade e disponibilidade, que coincide em muito com a descrição de Costa, a respeito dos “pré-requisitos” do cartógrafo:

O cartógrafo precisa necessariamente ter uma sensibilidade suspeita, precisa ter algo que, embora pareça muito comum, é cada vez mais raro: uma genuína curiosidade. Para isso, necessita estar disponível, uma boa dose de disponibilidade. Estar disponível é estar à espreita, com uma atenção leve. Não demasiadamente atento, o que o fará negligenciar todas as outras coisas que estão à sua volta; não demasiadamente distraído, o que tornaria a percepção muito volátil. É na medida certa do seu encontro que ele repousará sua atenção. (COSTA, 2014, p. 74)

Após a aula sobre o método cartográfico, tive um *brainstorm* com a prof^a. Sainy

Veloso. Levantamos questionamentos e modos de ser pesquisador nas artes dentro da Universidade. Fazer arte e pesquisar são ambos exercícios autopoiéticos, são um exercício de ser no mundo. A partir disso, ela me encaminhou algumas das leituras que ressoam nesta seção metodológica. Algumas aulas anteriores à mencionada, tratávamos da etnografia enquanto método característico da Antropologia, um método que não está desacoplado de seu referencial teórico próprio. Poder-se-ia então, com zelo, mencionar que uma parcela desta pesquisa está “à maneira etnográfica”, cuja investigação é validada pelo conhecimento artístico. Acendeu-me logo a ideia de que a cartografia, em seu aspecto exploratório acompanhado pelo diário de bordo, acomoda algo como uma “etnografia do artista”. Eu percebia que o meu caderno de anotações do curso de doutoramento estava servindo como um dispositivo semelhante para tal fim – anotações de aulas, rabiscos, ideias, trechos de ficção, desenhos, coisas a pesquisar, fichamentos, conversas comigo mesmo, narrativas, entre outros. Um pouco do aspecto deste caderno pode ser conferido nas fotos a seguir (Figura 06).

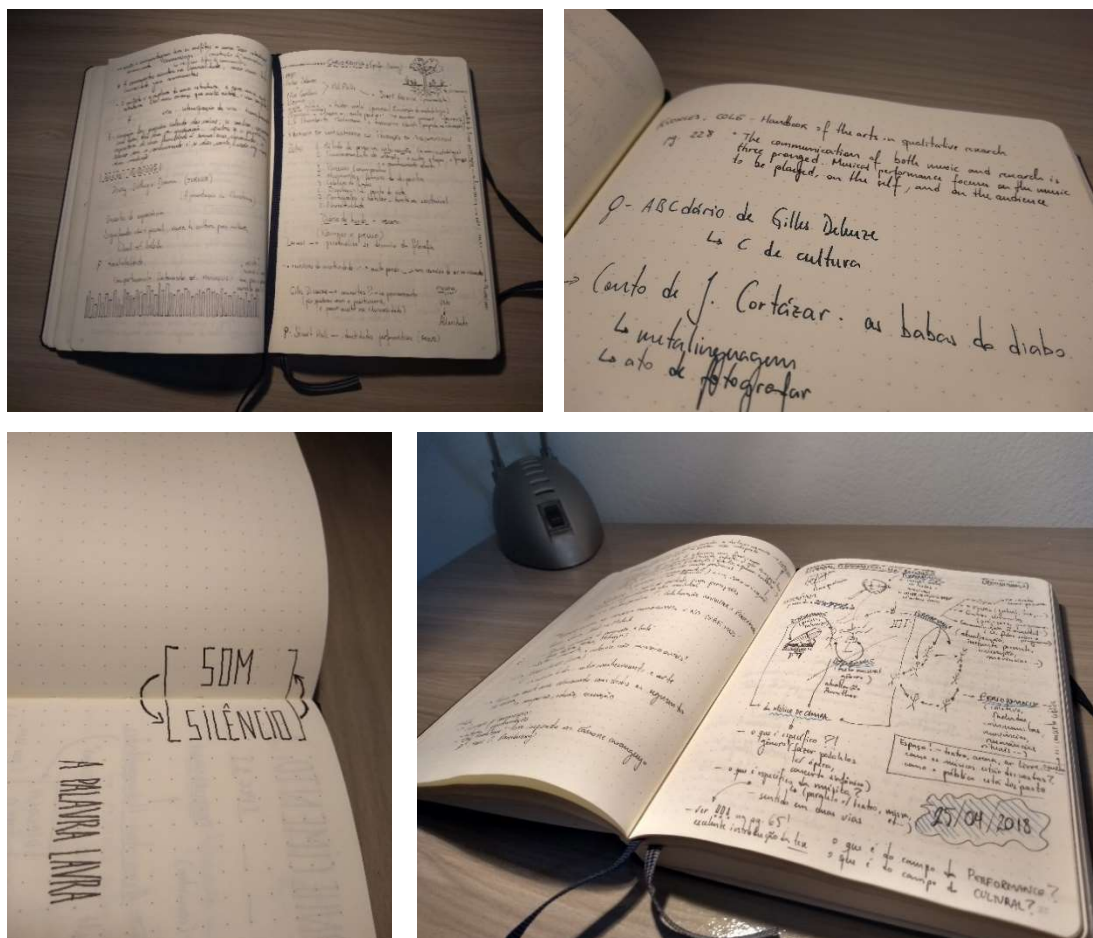


FIGURA 06 – Fotos do caderno de bordo.
Fotos: Gustavo Weiss Freccia

Curiosamente, chegou a mim neste período o conhecimento da existência dos diários de Paul Klee. Estes diários possuem uma articulação de ideias em diversas áreas do conhecimento de interesse do artista e uma característica de singular criatividade. O pintor alemão, considerado o mais músico dentre os pintores, possuía a máxima de que “(...) bom é dar forma. Ruim é a forma; forma é fim, é morte. Dar forma é movimento, é ato. Dar forma é vida” (KLEE, 1968)²³. Mapas, gráficos, desenhos, pedaços de partitura... encontrei identificação com o meu próprio caderno de anotações. Vejo os diários de Klee também como cartográficos, cujo conteúdo é tecido pela atenção do que o permeava (Fig. 07)

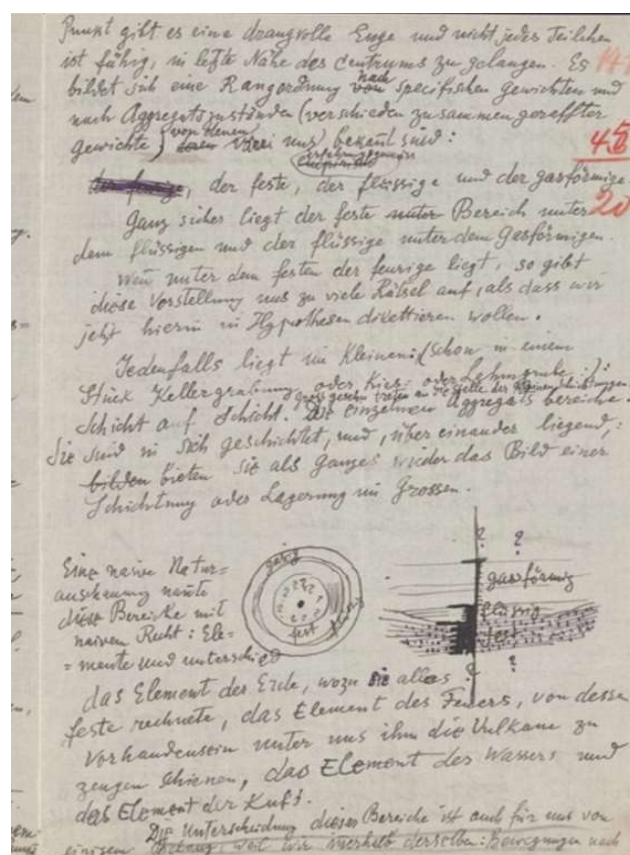


FIGURA 07 – Página do diário de Paul Klee.

Disponível em: <https://www.archerphoto.eu/3-q00-paginas-los-cuadernos-paul-kee/>. (Acesso: 21/01/2019).

A propriedade-apropriação do campo parecia-se com os procedimentos metodológicos dos sociólogos da Escola de Chicago, conforme mencionado no final da seção anterior. Se não estou dentro, estou perto, mas nunca distante (como um etnógrafo

[23] *Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende ist Tod. Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben.* Tradução minha. Nota-se ainda a coincidência com ideia da noção de que *performar é dar forma*.

estrangeiro em tribos indígenas). Então não se pesquisa sobre, mas com. E eu não tinha uma obra específica para investigar ou uma festa ou ritual em que a música ou a prática musical faz o pano de fundo e vira um elemento etnográfico – nem sobre, nem com. Se o que somos/experimentamos se traduz no que pesquisamos e no como pesquisamos, era preciso que eu encontrasse adequações em meu pré-projeto, no qual eu buscava personalidade e potencial de me traduzir um pouco. Temos nossos temas diletos, e para expressá-los, realizamos identificações metodológicas, as quais constituirão a malha do texto. E a música de câmara sempre fez parte, como curiosidade artística, no meu ofício de professor, no desejo de pesquisar e conhecer. Encontro nela, como narro nas *Eletividades Afetivas* da seção anterior desta pesquisa, a minha “apropriação do campo”, onde tenho propriedade de intervir. Esse sentimento encontra eco em Virginia Kastrup quando afirma que

(...) defender que toda pesquisa intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012, p.30)

Experiência vivida no corpo, portanto, vital e produtora de sentidos. Segundo John Dewey, quando intensificada em um corpo sensível, a experiência traz em si o estado germinal da arte:

Pelo fato de a experiência ser o preenchimento de um organismo em seus embates e conquistas num mundo de coisas, a arte é um germe. Mesmo em suas formas rudimentares, ela contém a promessa de uma percepção de deleite que é a experiência estética”²⁴ (DEWEY, 1980, p. 19)

Toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012, p.30)

Essa apreensão do mundo pelo sensível configura-se como experiência estética e

[24] “Because experience is the fulfillment of an organism in its struggles and achievements in a world of things, it is art in germ. Even in its rudimentary forms, it contains the promise of that delightful perception which is the esthetic experience” (DEWEY, 1980, p.19). Tradução minha.

enriquecimento experiencial, existencial. Ademais, possibilita o reestabelecimento da continuidade entre o pensamento estético ou filosófico e a experiência do real.

Por essa via, a premissa interdisciplinar das Performances Culturais me tranquilizava, no sentido de considerar a música e as artes como singulares às ciências sociais, não apenas como um objeto de estudo, mas como um modo de investigação. Nesse ponto, consegui delinear meu projeto como pesquisa nas artes (BORG DORE, 2012; 2018), estabelecendo um entremeio com as investigações qualitativas (BAUER; GASKELL, 2008, VELARDI, 2018), performática (HASEMAN, 2015) e cartográfica (ROLNIK, 2006, DELEUZE; GUATTARI, 2011, PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015).

A gênese da cartografia tal qual a entendemos nesta tese origina-se nos escritos de Gilles Deleuze e Felix Guattari, especialmente na obra *Mil Platôs*. Na introdução do primeiro volume (DELEUZE; GUATTARI, 2011), os autores apresentam o conceito de rizoma, fundamental para o desenvolvimento do método. Rizoma é um termo da biologia relacionado às estruturas vegetais cujos brotos podem se ramificar em qualquer ponto do caule. Para a filosofia de Deleuze e Guattari, rizoma toma o sentido de um mapa aberto, não linear e não teleológico, que se conecta em pontos diversos.

Ao que se pode dizer que não há uma hierarquização e os elementos estão sujeitos a se interferirem mutuamente. O próprio ato da escrita, para os autores, não se relaciona a dar significado, mas mensurar e cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir. Isto se reflete na importância que damos à liberdade poética da escrita. Nesse sentido, a cartografia se demonstra um método rico no acompanhamento de processos artísticos.

A psicanalista Suelly Rolnik afirma, a respeito da multiplicidade de influências possíveis de serem captadas pela rede cartográfica, que

(...) o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido. Para ele, é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (ROLNIK, 2006, p. 65)

Com esta citação, podemos traçar um paralelo de identificação entre os processos plurais e multidisciplinares, como o fazer musical e o ato de pesquisar. Há que se envolver pela natureza multidisciplinar de ambas atividades. Esse ato exploratório, diferentemente de um mapa estático, é delineado e delineia ao mesmo tempo, no movimento de

transformação das paisagens. O principal critério do cartógrafo é o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento (ROLNIK, 2006). Posto que a cartografia lida com processos e trajetos, é importante ressaltar que eles não são somente físicos, mas também estéticos, afetivos, subjetivos, históricos, entre outros.

No Brasil, na última década, pesquisadores do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense propuseram pistas do método da cartografia e as organizaram em dois volumes (2012, 2015). São eles: Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia e Silvia Tedesco, mencionados alguns parágrafos acima. Essas pistas compõem um importante referencial em língua portuguesa e vislumbram fornecer diretrizes do método cartográfico. O primeiro volume é tido como um decálogo, de oito pistas e dois textos, em que cada capítulo pode ser lido separadamente, embora não seja raro que um texto se remeta a outro. As pistas levantadas pelos pesquisadores são as seguintes: *A cartografia como método de pesquisa-intervenção; O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo; Cartografar é acompanhar processos; Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia; O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica; Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador; Cartografar é habitar um território existencial; Por uma política da narratividade*. É importante ressaltar que, unidos pela afinidade teórica com Gilles Deleuze e Felix Guattari, os pesquisadores não observam uma ordem hierárquica dessas pistas. Em outras palavras, a organização do livro é também rizomática.

No primeiro texto deste compêndio, Passos e Barros ressaltam a impossibilidade de se estabelecer regras e refletem sobre a etimologia da palavra método, conforme a citação a seguir:

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um hódos-metá. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo de pesquisar sobre o objeto de pesquisa, do pesquisador e seus resultados (PASSOS; BARROS apud PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012, p.17)

Assim, considerando que métodos são os procedimentos adotados para atingir determinados objetivos, diferenciamos aqui a palavra caminho da palavra percurso: o caminho está para o objetivo e para o linear, enquanto o percurso está para o subjetivo e o deambulante, para o perambular propositado. Poeticamente, identifico ambas as descrições conforme a conceituação que Mario Quintana faz a respeito da linha reta e da linha curva, conseqüentemente, como apresento citado em epígrafe neste subtítulo. Esta citação está em sintonia com o que Walter Benjamin descreve acerca do método, que é “caminho indireto, (...) desvio” (1984, p. 50).

Sobre a multiplicidade metodológica e a possibilidade de o método cartográfico abarcar outras abordagens, Passos, Kastrup e Escóssia enfatizam

(...) pesquisas quantitativas e qualitativas podem constituir práticas cartográficas, desde que se proponham ao acompanhamento de processos. Para além da distinção quantitativa-qualitativa restam em aberto impasses relativos à adequação entre a natureza do problema investigado e as exigências do método. A questão é como investigar processos sem deixá-los escapar por entre os dedos. (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA; 2015, p. 8)

Nesse sentido, estabelecemos o método cartográfico como adequado no acompanhamento desta investigação sobre processos observados e vivenciados com a música de câmara, por meio das performances culturais. A produção de subjetividades é estabelecida entre sujeitos (o eu artista/pesquisador e o outro) e “objeto” (a música de câmara e a contemporaneidade), a qual não seria possível se o percurso também não seguisse de traz para frente. Temos a consciência ainda que este método não é aplicado, instaurado de uma maneira pré-concebida, mas moldado e adequado para fins de se experimentar uma atitude de pesquisa estabelecida ao se fazer parte do próprio território de pesquisa, de ser geografia do próprio campo. A função do cartógrafo é, neste sentido, dar passagem, fazer passagem e ser passagem (COSTA, 2014).

A escrita desta tese foi parte antecedida e parte concomitante à observação atenta de recitais, bem como a participação e proposição dos mesmos, os quais suscitaram novas necessidades não previstas no anteprojeto, como as entrevistas semiestruturadas constitutivas do Capítulo 4 (denominado *Contraponto*) e as entrevistas a serem realizadas com o público, relativas à recepção de um espetáculo de música de câmara específico (Capítulo 5, *Uma proposta de performance*). Isto demonstrou como a produção de dados e

os levantamentos da parte teórica composta do referencial desta tese se complementam com a prática, ao longo da escrita.

Finalizando este capítulo e alinhavando o delineamento metodológico proposto na caracterização desta pesquisa, reafirmo que cartografar, aqui, ecoa com o ato de se pensar a realidade por um meio que não o legitimado pelos discursos científicos, e valora o que se passa nos “(...) intervalos e interstícios, entendendo-os como potencialmente formados e criadores de realidade” (COSTA, 2014, p. 70).

CAPÍTULO II

MÚSICA DE CÂMARA:

MICROUNIVERSO DE PERFORMANCES



FIGURA 08 – Ilustração de uma “Schubertiade”, pintada por Julius Schmidt (1897)

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Schubertiade#/media/File:Julius_Schmid_Schubertiade.jpg (Acesso: 21/01/2019)

2 MÚSICA DE CÂMARA

ou

MICROUNIVERSO DE PERFORMANCES

ou

UMA BREVE HISTÓRIA DA MÚSICA DE CÂMARA

ou

ESTADO DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

As diversas partes vivem suas vidas separadas; elas se tocam, seus caminhos se cruzam, combinam-se um instante para criar i que parece uma harmonia final e perfeita, mas somente para tornarem a se separar mais uma vez. Cada uma é sempre só, separada e individual. “Eu sou eu”, afirma o violino; “o mundo gira em torno de mim.” – “Em torno de mim”, reclama o violoncelo. “Em torno de mim”, insiste a flauta. E todos igualmente têm razão e igualmente se enganam; e nenhum deles quer escutar os outros.

Aldous Huxley, em *Contraponto* (2014, p. 40-41)

Música de Câmara, em um sentido amplo e em linhas gerais, é a música escrita para um pequeno conjunto instrumental e/ou vocal, no qual cada instrumentista ou cantor é responsável por uma parte²⁵ e se comunica com outro(s) músico(s) sem o intermédio de uma condução ou regência. Esta música diferencia-se daquela destinada a um conjunto musical de maior proporção, constituído por naipes²⁶, como orquestra e coro, cuja prática musical é centrada e ordenada na figura de um regente. A música de câmara²⁷ se destina à

[25] ‘Parte’ aqui toma o sentido de partitura musical extraída do todo, de uma obra que contém outras camadas melódicas, rítmicas.

[26] Grupos de instrumentistas ou cantores que compartilham das mesmas características e tocam ou cantam a mesma parte.

[27] Música de Câmara, com letra maiúscula, substitui “o termo ‘música de câmara’” e refere-se a uma acepção mais ampla, ou um conceito que abrange não só o repertório, mas a prática e o evento. Quando apresento o

performance no âmbito privado, em ambientes domésticos, com ou sem público, ou pública, em teatros e salas de concerto.

Este termo possui a mesma designação em vários idiomas: *Musica da Camera* (italiano), *Kammermusik* (alemão), *Chamber Music* (inglês), *Musique de Chambre* (francês). Ao refletirmos sobre o significado estrito, denotativo do termo, ele indica não mais que uma música destinada a um espaço ou local com características específicas. Implicitamente, significa que tal música, ao ser tocada em uma câmara, quarto ou sala, envolve menos instrumentistas e/ou cantores executando música para um público não numeroso a ouvir e assistir esta performance. O espaço delimitado e o pouco público - e a proximidade espacial deste com os músicos - a princípio condicionantes da música de câmara, envolvem uma série de relações performáticas características. Relações que sugerem uma experiência de apreciação das sutilezas evocadas por obras também de menor proporção, sejam elas temporal, formal, de instrumentação, na compreensão do texto cantado, entre outras.

Visto que a música de câmara perpassou ao menos cinco séculos, é natural que tenham ocorrido modificações culturais ao longo da história para adequações em determinados contextos. Essas transformações desdobram uma série de conflitos na delimitação do termo, e sugerem aproximações do que entendemos por Música de Câmara. Por exemplo: a ópera, em determinados contextos, pode ser considerada um gênero camerístico. Tomemos como exemplo *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, icônica do surgimento da ópera, composta juntamente com outras obras da *Camerata Fiorentina* destinadas à encenação. Ela foi escrita para um conjunto instrumental e coral de modestas proporções, com cantores solistas cantando na maioria do tempo sobre o acompanhamento de somente um baixo contínuo²⁸ e foi representada na corte do duque Vincenzo Gonzaga, em Mântua.

termo em letra minúscula, normalmente me refiro somente ao tipo de repertório, como fica claro no parágrafo referente a esta nota.

[28] Acompanhamento de uma linha melódica solista composto por um instrumento harmônico, como o cravo e a teorba, por vezes somado a um instrumento melódico grave, como a viola da gamba, o violoncelo ou o fagote. Essa prática é uma das características principais do período Barroco na música, segundo Lorenzo Bianconi – havia uma linha melódica grave com cifras escritas em determinados momentos, que indicam a configuração do acorde a ser tocado. Os recitativos cantados entre os períodos Barroco e Clássico podem ser considerados uma prática camerística, pois os músicos com seus gestuais cantam e são acompanhados sem o intermédio de uma regência.

No período do Alto Barroco (ca. 1680-1750), a ópera, quando já era um espetáculo musical apreciado pela burguesia emergente, migrou-se para os teatros²⁹. Um espaço maior que uma *câmara*, o que acarretou orquestras maiores, naipes com mais instrumentistas, instrumentos cada vez mais sonoros. Até o gosto no canto foi aos poucos se modificando para acompanhar essas transformações. No final do séc. XIX havia orquestrações de grande proporção, especialmente a partir de Richard Wagner, e para a execução desta música, não há como excluir a figura do regente. Esse breve histórico a partir da ópera nos aponta alguns motivos pelos quais não costumamos considerar ópera como música de câmara³⁰.

No final da ópera *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart, há uma cena na qual uma música diegética³¹ acontece durante uma refeição nos aposentos do protagonista. Mozart nessa composição se autocita, rearranjando a ária *Non più andrai* da ópera *Le Nozze di Figaro* para uma pequena banda de sopros (*alcuni suonatori*, na partitura) que tocam em cena. A personagem Leporello reconhece a melodia e afirma: “– *questa poi la conosco pur tropo!*”³². Ou então, a lição de canto que a personagem Rosina toma de Lindoro, personagem disfarçado de professor de música na ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini. Ambos ensaiam uma canção, e demonstram uma prática musical camerística bastante comum nos sécs. XVIII e XIX. Temos, nesses exemplos, uma abordagem de música de câmara como música doméstica, representada dentro de uma ópera. Ou seja, mesmo na ópera tradicional, há momentos específicos de música de câmara, seja cenicamente, na prática musical ou na escrita instrumental. A música instrumental sinfônica, por sua vez, preserva alguns contrastes camerísticos – quando há trechos reservados a poucos instrumentos da família das madeiras, por exemplo.

Podemos apontar outro exemplo, onde o termo ‘música de câmara’ tem seu

[29] O público pagante representou uma grande modificação cultural na relação da sociedade com a arte musical e, em maior ou menor medida, impulsionou transformações que se desdobrariam em períodos históricos posteriores. Obras de importantes compositores não serviam mais somente ao desfrute da nobreza (a respeito das transformações alavancadas pelo público pagante conferir SCARINCI; RÓNAL, 2011)

[30] Muito embora no séc. XX alguns compositores escrevessem “óperas de câmara”. Por exemplo, *A Hand of Bridge*, de Samuel Barber, ou *A dinner engagement*, de Lennox Berkeley.

[31] Ou seja, a música que faz parte da ação, como se as personagens a estivessem escutando enquanto música. Num filme, a música diegética seria a música que não é trilha (música extradiegética), como por exemplo uma personagem escutando um rádio de pilha, torna-se um elemento de reação e interação.

[32] “– pois esta eu conheço bem!”

delineamento confuso devido a diferenças de contexto histórico: é comum tratarmos alguns grupos por orquestra de câmara ou coro de câmara. Se nesses grupos instrumentistas e cantores se agrupam formando naipes, como violino I e II, violas, contraltos ou tenores, executando a mesma parte musical, isso já criaria um contrassenso e colocaria esta música fora do conceito de música de câmara que advoga por um instrumentista/cantor por parte musical. Além disso, esses agrupamentos vocais/instrumentais requerem frequentemente um regente para conduzi-los. Os próprios compositores designavam coro de câmara ou camerata de cordas em determinadas composições como uma formação específica, contraposta a coro e orquestra sinfônicos. Há ainda termos para designar música em conjunto, como *ensemble* ou *consort*, que sugerem instrumentação e práticas camerísticas.

Visto que há uma fronteira não tão bem delineada, especialmente a partir do século XX, com suas propostas artísticas de vanguarda na composição e na performance da música de câmara, bem como fusão de gêneros, cabe a cada contemporaneidade negociar as características que se preservaram ao longo da história e analisar cada contexto. O termo ‘música de câmara’, mais do que um conceito fechado, transforma-se, assim, numa perspectiva de abordagem, observação e análise, que reflete sobre episódios ao longo da história da música (como procuro ilustrar no subtítulo seguinte) e nos dão ferramentas para observar com maior acuidade de contextualização as performances que vivenciamos, seja como artista ou como espectador.

Por motivos de delimitação e pelas minhas vivências e contextos, sobre os quais posso discorrer com maior propriedade, restrinjo esta tese à música de câmara inserida no grande campo da música erudita, que é mormente ocidental e predominantemente europeia. Esta tipificação, contudo, levanta uma série de problematizações. Primeiramente, sobre o termo “música erudita” – acreditamos que este é o termo que mais se aproxima das obras tocadas e observadas no percurso desta pesquisa, pois “música clássica” nos remete à música composta no período Clássico. A “música de concerto” exclui a qualidade de música doméstica, frequentemente característica da música de câmara. Há uma presunção no termo “erudito” com a qual discordo. Por vezes, a música popular é mais complexa e intrincada de sutilezas e inovações harmônicas, rítmicas e melódicas e é, portanto, mais “erudita”, intelectual e sofisticada que a própria música erudita. Em segundo lugar, há trabalhos de música popular que encerram uma qualidade camerística

primorosa, como é o caso dos *Afro-Sambas*, de Baden Powell, arranjos e gravados por Paulo Bellinati e Monica Salmaso. Além disso, muito do repertório de música antiga, tocado hoje no contexto da música erudita, foram outrora música popular³³. Então, para resumir sem embrenhar em discussões filosóficas e sociológicas de maior proporção³⁴, pertinentes, contudo alheias ao escopo desta tese, aproximamos o que é considerado música erudita, clássica ou de concerto em contraposição à música popular, sem juízo de valores.

2.1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA MÚSICA DE CÂMARA

Não é possível estabelecer precisamente quando surgiu o termo Música de Câmara ou as práticas musicais que correspondem a este termo. Se pensarmos que a humanidade faz música em conjunto talvez antes mesmo de ser capaz de se comunicar verbalmente, em festas, rituais ou como passatempo, esse prospecto se perde de vista. O termo é comum no contexto da música italiana durante o séc. XVII, mas designa uma prática musical em conjunto que era decorrente desde a Antiguidade, se evocarmos o coro do teatro grego, que comentava as situações apresentadas pelas tragédias ou comédias. Mesmo com o surgimento e o desenvolvimento vagaroso da polifonia no final da Idade Média, observado mediante a história da notação musical, não havia uma denominação precisa como Música de Câmara nos denota atualmente, embora já houvesse sua prática.

O texto deste subtítulo, salvo quando indicado, referencia-se no verbete *chamber music* do *Grove Music Online*, elaborado por Christina Bashford (2001, s/p), que nos fornece uma definição também ampla de Música de Câmara, e traz uma variedade de tipos e estilos composta entre os sécs. XV e XX, enfatizando contextos sociais e funcionais, nos quais essa música floresceu. A autora chama atenção ao fato de que essas práticas variavam de local para local e se desenvolveram cada uma em seu tempo. Ressalta ainda a importância do estudo dos recitais de música de câmara, bem como seu repertório e público, pois há uma grande quantidade de informação que permanece oculta – não necessariamente a falta de

[33] A este fenômeno, Carlo Ginzburg inspirado em Mikhail Bakhtin, denomina *circularidade da cultura*, conforme explicado por Leonardo Santana da Silva (2017) em relação a esta dinâmica em relação à música popular.

[34] Como é o caso da discussão pertinente, que consta no *Mercado de Bens Simbólicos* de Pierre Bourdieu (2011), a respeito da dicotomia existente entre a polaridade dos campos de produção erudita e indústria cultural.

documentação implica na falta de atividade. Nesse sentido, esta tese contribui ao estabelecer as permanências e transformações em relação à música de câmara nos dias de hoje e fornecer exemplos ilustrativos. As observações feitas por Christina Bashford respaldam-se em uma musicologia moderna, equilibrada entre participação (cantando, tocando, regendo, compondo ou mesmo pesquisando) e apreciação (escutando).

Antes do séc. XVI, a música medieval era tipificada em duas vertentes: música alta (*alta musica, haute musique*), e música baixa (*bassa musica, basse musique*). Alta e baixa aqui se relacionam a forte e suave, respectivamente, e nos apontam detalhes acerca da instrumentação: a *alta musica* era tocada em eventos festivos e cerimônias, mormente com trompetes e instrumentos de percussão, enquanto a *bassa musica* destinava-se às situações mais intimistas, como banquetes, e se utilizava de instrumentos como harpas, flautas e voz. Inicialmente a música era executada por menestréis, profissionais encarregados da música.

Já no início do século XVI, era de bom tom que os próprios aristocratas e cortesãos soubessem cantar, tocar instrumentos e ler notação musical. Esse hábito a ser adquirido, juntamente ao cultivo de outras áreas do intelecto, como a literatura, a filosofia, a política e as artes visuais, foi mencionado por Baldassare Castiglione em seu *Il libro del Cortegiano* (1528), uma espécie de manual de bons modos de um cortesão. A prática doméstica de madrigais provavelmente mesclava cortesãos com músicos profissionais, tocando e cantando, delegando as linhas mais simples quanto mais iniciante fosse o aprendiz cortesão³⁵. Essa prática gerava *whole consorts*, se todos os instrumentos fossem da mesma família, e *broken consorts*, caso instrumentos de diferentes naturezas e vozes se misturassem. Concomitantemente às cortes na Europa, ricas famílias de comerciantes cultivavam o fazer musical como entretenimento, o que se multiplicou com a popularização da imprensa recém inventada, criando acesso à música impressa e comercializável.³⁶

A prática de leitura musical da época se diferenciava substancialmente daquela a

[35] Variações como fantasias e madrigais sobre um *cantus firmus* composto por notas longas evidenciam isto – a melodia simples seria destinada a aprendizes, enquanto partes que demandassem maior habilidade técnica ficariam delegadas aos mestres e aprendizes mais avançados no estudo da música. Exemplo disso são as diversas composições de madrigalistas ingleses sobre a melodia In Nomine.

[36] Não à toa, os primeiros tratados publicados foram os para flauta doce, viola da gamba e alaúde, instrumentos diletos da burguesia no período.

que estamos habituados nos dias de hoje. Enquanto hoje em dia um cantor de coro tem acesso às linhas melódicas que as outras vozes cantam, no século XVI tinha disponível somente a sua parte. Esta é uma prática comum em instrumentistas que tocam em quarteto de cordas, por exemplo, para evitar viradas excessivas de páginas. Provavelmente, todos os músicos estavam condicionados a essa situação por motivos inclusive econômicos. Isso pode ser observado, por exemplo, nos *table-books*, uma impressão que dispunha as partes musicais viradas para os cantos das páginas, de modo que, se o livro fosse colocado sobre uma mesa, todos os que sentassem ao redor dela poderiam cada qual ler e tocar sua parte, como demonstra a Figura 09 a seguir.



FIGURA 09: Exemplo de *table-music*, do *Capitaine Humes' Poeticall Musicke*
Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e6/TMSLP257325-PMLP77480-hume_capitaine_humes_poeticall_musicke.pdf (Acesso: 02/05/2019)

O fato é que um pouco antes do séc. XVII, a música de câmara denominava a música em conjunto realizada por vozes e instrumentos na corte ou na casa de famílias abastadas. Variantes do termo em francês, italiano e alemão denotavam músicos engajados na execução de música em ambientes privados, como é o exemplo de *La Musique de la Chambre* (c. 1530) na corte francesa e *Cammermusici* na corte de Maximiliano II (1540–1600). Nesses contextos, Christina Bashford aponta que música de câmara era também considerada o evento em si (2001).

No séc. XVIII, o termo Música de Câmara já aparecia em escritos teóricos, como o *Dictionnaire de Musique* (1703), de Sébastien de Brossard, e o *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), de Johann Mattheson. Nessas publicações, a música de câmara aparece para se referir à música instrumental e vocal cujo estilo composicional e função diferiam da música sacra e obras musicais destinadas ao teatro. Bashford argumenta, no entanto, que essas distinções eram imprecisas (2001).

No transcorrer do séc. XVIII, Música de Câmara se concentrou mormente na música instrumental. Após a reintegração do canto solo com a *seconda pratica*, que foi o pontapé para o surgimento da ópera, o desenvolvimento de uma linguagem solista para os instrumentos sobre um baixo contínuo foi crescente, fortalecendo o gênero sonata, que poderia ser *da camara*, se incluíam movimentos de danças da suíte ou *da chiesa*, com a estrutura de movimentos contrastantes (lento-rápido-lento). O compositor e violinista Arcangelo Corelli (1653-1713) desempenhou um importante papel no desenvolvimento dessa música de câmara instrumental. Aos poucos esses dois tipos de sonatas foram se fundindo e os exemplos esparsos de acompanhamento *obbligato* no barroco foram se tornando regra geral na medida em que o baixo contínuo foi deixando de existir, na medida em que a história da música se aproxima do Classicismo (ca. 1730-1820).

Em menor escala, música de câmara era utilizado para denotar música vocal em pequenos conjuntos, executada em âmbito privado. Bashford cita Burney³⁷, que definia música de câmara enquanto “cantatas, canções avulsas, solos, trios, quartetos, concertos e sinfonias de poucas partes” (BURNEY *apud* BASHFORD, 2001, s/p) e Castil-Blaze³⁸, que associava música de câmara a uma gama de “peças agradáveis”, vocais e instrumentais, incluindo cantatas, madrigais, cenas, canções, quartetos vocais, romances, boleros, barcarolas e noturnos.

Ressalto aqui a figura de Franz Joseph Haydn, que estabeleceu um tipo de estrutura composicional do que consideramos música de câmara ao longo dos cerca de 200 anos subsequentes. Muito embora compositores como Giovanni Battista Sammartini já tivessem composto “proto” quartetos de corda, foi Haydn que estabeleceu um formato a ser

[37] Charles Burney (1726-1814) foi um músico e compositor britânico que se estabeleceu como um importante historiador da música em sua época. Tendo viajado por toda a Europa, escreveu o *General History of Music*, publicado em quatro volumes entre 1776 e 1789, que traça um importante panorama da música feita durante o século XVIII.

[38] François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857) foi um musicólogo francês reconhecido em seu tempo, tendo publicado sobre a música do passado, bem como sobre a música de seu tempo.

cultivado e desenvolvido pelas gerações seguintes – Mozart e Beethoven, mais notadamente. Esse formato envolve um movimento de abertura no que denominamos forma sonata, de estrutura específica (dois temas contrastantes, seção de desenvolvimento utilizando esses temas, que reaparecem recapitulados numa seção final, com *coda*), um segundo movimento lírico, em tempo lento, um terceiro movimento de minueto (resquício da *sonata da câmara*) ou scherzo e um movimento final em forma rondo (seções contrastantes com um refrão recorrente entre elas). A estrutura desenvolvida tornou-se clássica por Haydn, nas duas acepções da palavra (de momento histórico e pelo fato de se tornar um padrão almejado), e foi inclusive transposta para gêneros não-camerísticos, como a sinfonia e o concerto.

Christina Bashford argumenta que somente no séc. XIX o termo “música de câmara” predomina enquanto música instrumental em conjunto de pequenas proporções, a ser executada no contexto privado ou público. Um de seus maiores representantes é, indubitavelmente, L. van Beethoven, que representou uma ruptura do artista compositor com o patronato e, com isso, suas obras musicais estavam livres de suas obrigações enquanto funcionário, estabelecendo o compositor como a demarcação do artista independente (e mitificado) no Romantismo. Seus últimos quartetos de cordas guardam uma complexidade e experimentação que deve muito a esse fator. Além das formações instrumentais citadas por Bashford, acrescento ainda o gênero canção de câmara³⁹, uma microforma livre de poesia musicada, que foi cultivada mormente ao longo do séc. XIX e início do séc. XX e que guardou a característica intimista e doméstica da música de câmara.

Adentrando o séc. XX, o termo representava especialmente as formações clássicas de duos, trios, quartetos e quintetos de compositores como Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven e seus sucessores, alguns desses, compositores mais reconhecidos por sua música de câmara do que por sua obra sinfônica e operística. Bashford vai adiante, complementando:

[39] A canção de câmara encontrou nos poetas germânicos material para o desenvolvimento do *Lied* por compositores como F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms e H. Wolf. A França, um pouco mais tardiamente, inspirou-se no gênero para o desenvolvimento das *Chansons* e *Mélodies*, por compositores como G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel, E. Chausson e H. Duparc. Alguns compositores ficaram reconhecidos tendo composto basicamente somente canções de câmara, como é o caso de Wolf e Duparc. Outros, como Schubert, compunham e eram reconhecidos em outros gêneros, mas o mais estimado era a canção de câmara, que representa grande parte de sua obra.

A natureza intimista do repertório de música de câmara, seus efeitos sutis e concentração de ideias musicais, aliada ao fato que diversos compositores (incluindo Beethoven, Brahms e Bartók) produziram alguns de seus trabalhos mais burilados e intensamente pessoais para quarteto de cordas, significa que o termo ‘música de câmara’ também veio a conotar um repertório respaldado no intelecto. (BASIFORD, 2001, s/p)⁴⁰

A primeira metade do séc. XX se abre para uma gama de linguagens e estilos musicais diversos. No que diz respeito à linguagem harmônica, que por um lado inclui a utilização das dissonâncias de uma forma diferente, como “borrões” explorados pelos impressionistas franceses, a exemplo de Claude Debussy e, posteriormente, Maurice Ravel. Por outra via, os compositores nacionalistas mesclavam características da música popular em suas obras⁴¹, nas quais o retorno ao modalismo foi de extrema importância, como podemos observar na obra do húngaro Béla Bartók e uma das múltiplas fases composicionais de Igor Stravinsky. Além dessas duas estradas, houve um grande laboratório de experimentações, que levou além as propostas de Richard Wagner e explorou a harmonia de novas formas, chegando à dissolução total do sistema tonal. Diferentes instrumentações foram exploradas, e de certa forma há uma retomada da instrumentação não-homogênea (como mencionado em relação aos *broken consorts*), o que está vinculado à investigação da música popular tradicional e um tratamento a respeito dos timbres. Alguns tratados de orquestração datam desse período, como o de Maurice Ravel.

No que diz respeito à exploração rítmica, acentos incomuns e mudanças de compasso constantes, aliados aos *clusters* (bloco de dissonâncias que servem como ruído) subvertem a estética musical do século XIX e assim tornam os compositores de vanguarda alvos de feroz crítica. Um exemplo não camerístico, mas absolutamente representativo dessa mudança de paradigma e que apresenta elementos de outras obras do período, é o balé *A Sagração da Primavera* (de subtítulo “quadros da Rússia pagã, em duas partes”),

[40] *The intimate nature of the chamber music repertory, its subtle effects and concentration of musical ideas, allied to the fact that several composers (including Beethoven, Brahms and Bartók) produced some of their most tightly wrought and intensely personal works for string quartet, meant that the term ‘chamber music’ also came to connote a repertory grounded in the intellect* (BASIFORD, 2001) Tradução minha.

[41] Cabe mencionar aqui que esse recurso não chega a ser uma inovação, embora seja mais explícito enquanto material sonoro. É preciso citar que compositores barrocos, como G. P. Telemann, e clássicos, como J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert e demais compositores da 1ª Escola de Viena já tinham forte vínculo com a música popular tradicional. Ao longo do século XX, a música popular fora do eixo germânico foi evidenciada por compositores, que a vincularam à sua própria nacionalidade.

estreado em Paris no ano 1913 por Igor Stravinsky⁴² (coreografado por Vaslav Nijinsky e produzido por Sergei Diaghilev). Esse balé representa as discussões em torno de vários questionamentos a respeito da arte, de uma maneira geral, questionamentos os quais se bifurcaram em dois caminhos – o que se desenvolvia a partir de uma linearidade pregressa e o dissidente, que apontava para novas estéticas. Esse movimento ocorreu em outras linguagens artísticas por volta do mesmo período. No Brasil, inclusive, o referido movimento foi coroado pela Semana de Arte Moderna, ocorrida no ano de 1922.

Já a partir da segunda metade do séc. XX, as fronteiras do que seria considerado música de câmara foram expandidas. Por um lado, incluiu a performance historicamente orientada e em instrumentos históricos de música anterior ao Classicismo. O Romantismo estabeleceu a figura do compositor como artista autônomo; o Classicismo, por sua vez, se situava temporalmente próximo e estilisticamente familiar – Beethoven fora aluno de Haydn, por exemplo. Muito da música do Barroco e períodos anteriores permaneceu inexplorada, por ter-se padronizado a arte erudita padrão, tomada como clássica enquanto eixo de simetria. Por outra via, acrescentou-se ao repertório tradicional a música de vanguarda, repleta de hibridismos – boa parte dessa música apenas tangencia ao que caracterizamos até então como música de câmara. O aspecto tecnológico proposto pelas músicas eletrônica e concreta geram elementos de mediatização e problematizam a questão do que é performance musical.

Para ilustrar outra proposta de performance musical conduzida pela notação musical, como fiz com o exemplo de *table-music* do final da Renascença, partilho uma partitura de obra musical retirada do *Makrokosmos II* (1972), de George Crumb, que faz alusão à obra *Mikrokosmos* de Béla Bartók.

[42] Para exemplos camerísticos do mesmo compositor, conferir obras como o *Octeto*, a *Missa para Coro e Quinteto de Sopros* e *A História do Soldado*

8. A Prophecy of Nostradamus
[SYMBOL]
[Aries]

15

FIGURA 10 – Partitura de *A Prophecy of Nostradamus*, de G. CrumbDisponível em: <https://www.physinfo.org/chroniques/crumb.html> (Acesso: 02/05/2019)

Percebemos nesta partitura (Fig. 10) uma proposta bem diferente do texto musical de uma obra convencional para piano. Fatores como uma maior intervenção do performer e a aleatoriedade foram explorados⁴³. É importante delinear aqui a transformação das técnicas composicionais e a estética da música por volta de 1950 pois elas demandam do intérprete diferentes gestos performáticos e intervenções, mudando a relação existente entre obra musical e performer.

Houve ainda exploração de sons não convencionais em instrumentos convencionais ou o que chamamos de técnicas estendidas, como no exemplo de Crumb, onde é indicado que o performer tanja as cordas do piano com as mãos. Em outras obras do segundo volume de *Makrokosmos*, o compositor indica que o performer assovie e sussurre dentro do piano. Estabeleço, com este exemplo, a extensa gama temporal que envolve o delineamento performer-obra musical-público, ao compararmos a Figura 09 com a Figura 10, ambas contemplando uma grafia musical de cerca de 400 anos de diferença.

[43] John Cage, por exemplo, chegou a utilizar o I-Ching como método composicional na obra *Music of Changes* (1951), para piano solo.

2.2 PERMANÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NO TRANSCURSO HISTÓRICO DA MÚSICA DE CÂMARA

A complexidade de se traçar um breve percurso histórico da música de câmara reside na natureza multifacetada de seus fundamentos e nos diversos âmbitos que a envolvem – há o aspecto social, o contexto estabelecido entre compositores, performers, patronos e público; há os diversos tipos de composição e a questão de quem/como a performavam, os espaços onde os recitais de música de câmara aconteciam etc – apenas para citar algumas dimensões.

A música de câmara acompanhou a transformação dos instrumentos, do gosto do público, da figura do compositor (assumido como artista autônomo a partir do Romantismo) e das convenções performáticas estabelecidas entre artistas-plateia-espaço. Um ponto importante na mudança de paradigma ocorreu durante o período Barroco, quando a música migrou da corte para os teatros, estabelecendo um público pagante. Outro ocorreu na virada do século XVIII para o séc. XIX com as transformações dos instrumentos musicais, o que influenciou também, indiretamente, os recitais de música de câmara, pois a potência sonora era almejada para preencher espaços cada vez maiores do que uma “câmara”.

Em relação aos instrumentos, o surgimento do *fortepiano* eclipsou a existência do cravo e transformou-se até chegar no piano como conhecemos hoje, um dos instrumentos diletos a partir do séc. XIX. Alguns compositores escreveram quase que unicamente para este instrumento, como é o caso de Franz Liszt e Frédéric Chopin. Os instrumentos de corda, por sua vez, sofreram modificações estruturais para possuírem maior volume sonoro, projeção e mais harmônicos. O violino, por exemplo, teve suas cordas de tripa substituídas por cordas de aço, mais resistentes e que suportam maior pressão. As dimensões e estruturas dos instrumentos foram se modificando concomitantemente. O arco desses instrumentos foi ficando mais longo, com mais crina e suportando mais tensão.

Ganhou-se potência sonora, mas, por outro lado, perdeu-se particulares de timbre e articulação, o que gerou um descompasso na performance da música do passado ao longo do séc. XX. A chamada “música antiga”⁴⁴ surgiu nesse contexto enquanto um movimento

[44] Nas últimas décadas este movimento vem sendo renomeado de *música historicamente orientada* ou *música historicamente informada*, como tradução de *historically informed performance* (abreviado por HIP). Trata-se de um contexto importante em relação ao modo de pensar a performance da música do passado. Para maiores informações, recomenda-se a leitura do primeiro capítulo do livro *The Recorder Today*, de Eve O’Kelly (1990)

de contracultura no que diz respeito à obra musical e à performance contemporânea, chegando, inclusive, a influenciar compositores que procuravam em ritmos, modos, teorias e instrumentações do passado inspiração para desenvolver sua linguagem.

Historicamente, essa mudança reside na forma de trabalho do músico. Ao longo do séc. XVIII, o compositor era empregado por um aristocrata e a sua produção deveria agradar o patronato e os músicos da corte. Com o declínio da aristocracia na Europa, durante o séc. XIX, os compositores precisavam vender suas músicas e atuar como performers para poderem sobreviver. A música, neste período, requisitava, cada vez mais, músicos profissionais para tocarem para um público pagante. Em contrapartida, sociedades musicais amadoras começavam a surgir, muitas vezes com salas de concerto e bibliotecas próprias, o que estabeleceu um novo tipo de patronato, (re)significado para o séc. XX. A transição para o séc. XX contou com obras simplificadas, arranjos de músicas populares, folclóricas e melodias de óperas, para que os próprios músicos amadores pudessem tocar.

Em relação à figura do músico contemporâneo, este foi moldado pela mentalidade da especialização do conhecimento ocorrida na revolução científica do final do séc. XIX. Se no passado o *métier* do artista da música precisava contemplar o tocar, reger, compor, arranjar, ensaiar, entre outros, por outro lado, os conservatórios – modelos tradicionais da pedagogia musical – apartaram tais funções. Criou-se, então, a figura do especialista, estudioso em uma fração do conhecimento, assim como há, na medicina, por exemplo, o oftalmologista e o ortopedista, entre outros. Essas especialidades podem ser observadas nas universidades ainda hoje: o músico se torna bacharel em flauta, em percussão, em composição ou regência.

A performance musical teve sua metalinguagem questionada enquanto obra por compositores como o plural John Cage, que transitava em outras áreas do conhecimento que não a música. Por exemplo, em sua obra *4'33"*, um músico sobe ao palco, senta-se ao piano e fica em silêncio por quatro minutos e trinta e três segundos. Ele nos apresenta a obra musical e sua performance, realizadas precisamente durante este período de silêncio e inatividade. A música não tocada cede lugar à aleatoriedade de sons, que se atualizam a cada performance – dos ruídos da plateia inquieta até o mais imperceptível som de eletricidade que sustenta a iluminação. Há uma característica randômica nessa ação expressiva porque os sons contidos nesses *4'33"* se renovam a cada performance, no melhor

exemplo do que Cage poeticamente cita como “(...) não há silêncio existente que não esteja grávido de som”⁴⁵ (CAGE, 1961, p.135).

2.3 RECITAIS CONTEMPORÂNEOS DE MÚSICA DE CÂMARA

A noção de música de câmara enquanto uma música doméstica, conforme podemos perceber pela imagem que abre este capítulo (Figura 08, incorporada à folha de rosto do presente capítulo, retratando a “Schubertiade” pintada no século XIX por Julius Schmid), é bem diferente do que temos em mente, na atualidade, como um recital de música de câmara. Atualmente, estes espetáculos musicais são muito mais comumente apresentados em teatros ou salas de concerto, estabelecendo uma distância entre performers e público, atuantes e ouvintes.

Pode-se afirmar, além disso, que os compositores brancos, homens, e europeus (hegemônicos na produção de música erudita em geral), especialmente atrelados ao repertório do Romantismo e do início do séc. XX predominam em absoluto nos recitais de música de câmara⁴⁶. A música antiga e a música contemporânea constituem-se, de certa maneira, na contracorrente da música dita “clássica”, por constituírem-se como repertórios altamente especializados, figurando apartadas do repertório *standard* de tradição conservatorial - centrado, mormente, na técnica e no virtuosismo, como é o caso das obras de Mozart, Beethoven, Brahms, entre outros.

Reconhecemos como tradicional ainda a forma em que tais recitais são apresentados. O público geralmente se acomoda na plateia para apreciar, em silêncio, cerca de uma hora de música preparada previamente pelos músicos – que, por sua vez, fornecem, por vezes, um programa com notas explicativas sobre as obras apresentadas, ou mesmo valem-se, para tais explicações, da comunicação verbal. Algumas propostas atualmente procuram subverter o que chamamos aqui de convencional, ao oferecerem recitais de música em espaços não convencionais, não pensados para realização de concertos, ou então ao fundir à música outras linguagens artísticas.

Na seção seguinte, no intuito de apresentar uma visão variada do panorama das

[45] “And no silence exists that is not pregnant with sound” (CAGE, 1961, p.135) Tradução minha.

[46] Este dado pode ser rapidamente apreciado nas tabelas em cinza do subtítulo 2.4 que segue, onde constam os programas apresentados nos recitais.

possibilidades de recitais de música de câmara na contemporaneidade, parto das observações cartográficas realizadas ao longo dessa pesquisa para relatar alguns recitais assistidos (seção 2.4.1) e alguns em que participei (2.4.2). Agrupo-os desta maneira, pois configuram exemplos onde não atuei como músico proponente, e sim como observante ativo, o que proporciona uma visão externa (de ouvinte) e uma interna (de performer) dessas propostas criativas.

2.4 PRODUÇÃO PRELIMINAR DE DADOS – RELATOS DE RECITAIS

Contemplando a perspectiva cartográfica que coordena as atividades práticas desta tese, julgamos que os dados não são coletados, pois acreditamos que uma coleta para futura análise conota um distanciamento do objeto com o qual se lida. Consideramos que, na pesquisa em arte, os dados são gerados conforme a necessidade, na feitura da escrita. Nesse sentido, nomeamos “produção de dados” (COSTA, 2014, p. 71) tudo o que diz respeito ao escopo não diretamente teórico ou metodológico desta tese, o que alimenta e ilustra o tema em questão – descrições de espetáculos assistidos, relatos, entrevistas etc.

Muitos dos apontamentos que constam a seguir foram esboçados no caderno de bordo, conforme descrevi na seção referente à caracterização da pesquisa (subtítulo 1.1, *Metapesquisa e o Método Cartográfico*). A intenção é que essas informações obtidas no decorrer da trajetória artística e acadêmica permeiem a tese – que elas se fundam à produção acadêmica, no sentido de alimentar o assunto e ilustrar uma gama de exemplos pertinentes ao que se discute teoricamente.

Nesta seção foram inseridos alguns espetáculos ilustrativos do recital de música de câmara na contemporaneidade. Esses exemplos sublinham, entretanto, que não há uma regra incontestável do que seja música de câmara – percebi, por exemplo, que alguns recitais contaram com a participação de um regente para coordenar a complexidade musical, quando pertinente. Assim, a característica principal dos espetáculos descritos a seguir talvez seja o intimismo e a proporção modesta de formação instrumental e vocal. Cabe notar, por fim, que a variedade observada reforça que o recital de música de câmara na contemporaneidade constitui-se como um excelente manancial de observação e análise para as performances culturais, sendo ele próprio um objeto interdisciplinar, embora centralizado em um evento específico.

Os recitais selecionados para compor esta seção foram escolhidos dentre uma variedade de espetáculos – alguns que apreciei e outros em que participei, desde o início de 2017, período em que ingressei no doutorado com a ideia de investigar o recital de música de câmara na contemporaneidade. A escolha foi feita de maneira arbitrária a partir da cartografia delineada nesta investigação, tendo em vista reunir um *corpus* de exemplos suficientemente variados, seja em relação ao caráter diferenciado das propostas, da gama de repertório executado, eventuais espaços alternativos em que os recitais foram apresentados, dentre outras características. Essa arbitrariedade justifica-se por tratar-se de um esforço para não saturar a tese com uma quantidade demasiada de exemplos nem com longas descrições. Busca-se, ainda, demonstrar o que representa um recital de música de câmara tradicional, e, por outro lado, que elementos julgamos constituir uma proposta inventiva, com aspectos diferentes.

Alguns dos recitais aqui elencados apresentam características que se alinham à proposta temática de determinada série de concertos. A série “Música Impopular”, da Orquestra Filarmônica de Goiás, por exemplo, propõe apresentar somente repertório contemporâneo, majoritariamente desconhecido do público em geral, em espaços não usuais para a música erudita, como o *Bolshoi Pub* (pois o espaço costuma abrigar shows de blues e rock), ou mesmo para a música no geral, como o Centro Cultural Martin Cererê (um espaço que originalmente não foi pensado para abrigar espetáculos artísticos), ambos na cidade de Goiânia. Outros recitais estão vinculados a séries de concerto que propõem recitais em sua maioria tradicionais, realizados em espaços menos incomuns, como o Centro Cultural UFG, também na cidade de Goiânia.

Organizo as descrições cronologicamente, seguindo a tipificação “do que assisto” e “no que participo”, e apresento, além dos dados gerais do recital, o programa executado e uma breve descrição, assim como fotografias relativas aos recitais assistidos e ao material de notas de programa, caso tenha sido fornecido. Creio ser interessante observar, ainda, quais recitais têm um título que apresente ou sugira ao público o que será apreciado.

É preciso salientar, ainda, que as descrições não têm a intenção de fornecer uma crítica musical pormenorizada, nem um juízo de valor em relação ao repertório apresentado ou à performance musical fornecida. Os apontamentos podem parecer um pouco distanciados ou impessoais, mas o estilo de descrição escolhido visa tão somente reunir detalhes e observações em relação ao programa e à performance como um todo –

ainda que por vezes seja necessário recorrer à desafiadora tarefa de descrever em palavras a música.

2.4.1 DO QUE ASSISTO

Nos recitais assistidos, atuei como observador ativo, procurando refletir acerca das relações performáticas estabelecidas entre performers e público – estando eu, naturalmente, nessa segunda categoria. Embora eu tenha comparecido a esses recitais na qualidade de pesquisador, com o intuito de observar e fazer anotações que pudessem ilustrar e compor esta seção, a intenção de posicionar-me enquanto plateia foi descrevê-los a partir de um posicionamento distanciado do processo criativo. Assim, pude observar o que chega ao público enquanto espetáculo de uma maneira geral e, justapondo um exemplo ao outro, observar como esses recitais de música de câmara diferem entre si em termos de tipo e utilização do espaço, atuação dos performers, proposta conceitual, pertencimento ou não a uma série de concertos, entre outros pontos, como pode ser apreciado a seguir.

2.4.1.1 Recital A

Título: Não constou – série “Música Impopular” (exemplo I)

Quando: 19 de outubro de 2017, quinta-feira, às 20h00

Onde: Teatro do Instituto Federal de Goiás – IFG (Goiânia-GO)

Artistas: Alice Zavadzki, soprano; Neil Thomson, regente; Ensemble da Orquestra Filarmônica de Goiás

PROGRAMA

Kurt Weill

Kleine Dreigroschenmusik

(suíte da “Ópera dos três vinténs”)

M Spoliansky & Friedrich Hollaender

Cabaret Songs

Arnold Schoenberg

Pierrot Lunaire, op. 21

O Recital A caracterizou-se por demonstrar uma grande variedade estilística dentre o repertório apresentado, indo do repertório *crossover*⁴⁷ de musical e a canção popular de cabaré até a música erudita de vanguarda do início do séc. XX. Esta gama tão diversificada de repertório demandou especialmente da cantora solista adaptações em sua emissão vocal – a tessitura e recursos vocais requeridos na obra de Schoenberg demandavam um som lírico, por exemplo.

Uma vez que o *Pierrot Lunaire* é uma peça complexa musicalmente tanto para os intérpretes quanto para o público, o programa equilibrou-se com as obras de Weill, Spoliansky e Hollaender, que descrevo aqui como repertório *crossover*. Um curto intervalo separou esses dois momentos do recital. Embora trate-se de peças muito diferentes entre si, todo o repertório advém do mesmo contexto histórico – a Alemanha da primeira metade do séc. XX, que exilou artistas, cientistas e pensadores como Thomas Mann, Albert Einstein, Theodor Adorno e os próprios Kurt Weill e Arnold Schoenberg, em países como os EUA e a Inglaterra. Mais sobre esse assunto pode ser apreciado no documentário *Shadows in Paradise* (ROSEN, 2008), que demonstra a situação das personalidades judias que emigraram para Califórnia.

A suíte composta por temas da ópera *Die Dreigroschenoper* (A ópera dos três vinténs) é permeada por melodias que ficaram célebres na voz de cantores populares – algumas, inclusive, aparecem citadas na Ópera do Malandro, de Chico Buarque, que relê, de uma certa maneira, a obra de parceria entre Kurt Weill e Bertold Brecht. Na peça *Kleine Dreigroschenmusik*, é possível apreciar uma versão instrumental dessas músicas. As canções de cabaré apresentadas no programa, por sua vez, são frequentemente ouvidas em filmes – algumas na voz de Marlene Dietrich, outras podendo ser apreciadas no disco *Berlin Cabaret Songs*, da cantora Ute Lemper (1997).

Ao longo da execução da obra *Pierrot Lunaire* foi apresentada uma projeção no fundo do palco para representar uma lua vermelha, fazendo referência a alguns dos

[47] Música que funde gêneros ou estilos.

elementos contidos no texto da obra. O público, no entanto, não tinha acesso às traduções dos poemas que a integram, somente às traduções dos títulos das canções, que constaram nas notas de programa, conforme ilustra a Figura 11. Por tratar-se de uma série de concertos já consagrada, a existência de um programa impresso, com informações a respeito do que foi tocado, foi fundamental para esclarecer a proposta do recital, pois os músicos não fizeram intervenções verbais nesse sentido.

19/10
QUINTA
20H00
TEATRO DO IFG

20/10
SEXTA
21H00
MARTIM CERERÉ

NEIL THOMSON
regente

ALICE ZAWADZKI
soprano

K. WEILL
• Suíte da “Ópera dos três vinténs”
I. Abertura
II. A moral de Mackie Messer
III. Ao invés dessa canção
IV. A balada da vida agradável
V. A canção de Polly
VI. Tango-Balada
VII. A canção do canhão
VIII. Os três vinténs - Final

M. SPOLIANSKY E F. HOLLAENDER
• Hollaender: Cabaret Songs

INTERVALO

A. SCHOENBERG
• Pierrot Lunaire, Op. 21
I. Bêbado de lua
II. Colombina
III. O Dandy
IV. Lavadeira lívida
V. Valsa de Chopin
VI. Madonna
VII. A lua doente
VIII. Noite
IX. Prece ao Pierrot
X. Roubo
XI. Missa vermelha
XII. Canção da força
XIII. Decapitação
XIV. As cruzes
XV. Nostalgia
XVI. Atrocidade
XVII. Paródia
XVIII. Borrão de lua
XIX. Serenata
XX. Regresso
XXI. O velho olor

MÚSICA IMPOPULAR

NOTAS DE PROGRAMA
por Jason Patrick Arnoldt e Ana Carolina de Assis Nunes

Embora Kurt Weill seja mais lembrado hoje pelas obras de teatro sofisticadas que escreveu, primeiro pelo “teatro alternativo” e, em seguida, pela Broadway, ele começou como um compositor treinado na forma clássica, mais ou menos em consonância com o modo expressionista de seus contemporâneos alemães. *Kleine Dreigroschenmusik*, uma suíte de 1929 da Ópera dos três vinténs, que teve como ponto de partida a satírica ópera do *Beggar* do século XVIII, ampliou as referências à cultura popular, transformando a peça numa crítica socialista do capitalismo. A abertura inicia-se com acordes severos e contraponto intrincado, em forma de fuga, um aceno para a sua antiga fonte. Com “The Ballad of Mack the Knife”, no entanto, a música entra no cabaré, com uma melodia que se tornou associada com o estilo de performance que vai de Frank Sinatra a Michael Bublé. “The Ballad of the Easy Life” chuta os calcanhares em um foxtrot jazzístico. A melodia alegre está em desacordo com o cinismo mordaz das letras, enquanto Mack proclama que é mais fácil agir de forma moral quando alguém já tem dinheiro. A “Cannon Song” está cheia de chamadas e batidas para acompanhar sua melodia sardônica, revelando-se na aparência da vida militar. O “Finale” é estardalhaço, com linhas sinuosas sobre um acompanhamento intenso que se move em direção a uma conclusão inesperadamente grandiosa.

As canções de cabaré escritas por Friedrich Hollaender e por Mischa Spoliansky, são exemplos de algumas importantes obras que foram perdidas, destruídas ou banidas pelas rupturas políticas do século XX, as do Terceiro Reich da Alemanha Nazista. Estes trabalhos refletem a decadência e esperanças vazias de um oásis temporário na Alemanha durante os anos da República de Weimar (1918-1933). Essas canções de cabaré despertaram uma era perdida que envolve as questões de corrupção, tolerância, homossexualidade e incerteza política, que continuam a afetar os ouvintes até hoje.

Em 1912, Arnold Schoenberg, que recentemente havia deixado o mundo musical de cabeça para baixo com as suas invenções atonais, foi convidado a compor músicas para os textos do Pierrot Lunaire do poeta Albert Giraud: *Rondels bergamasques*. O trabalho originalmente planejava usar apenas voz e piano, mas Schoenberg sentiu-se inspirado para adicionar sete instrumentos à composição. A combinação de instrumentos incomuns tornou-se tão versátil que a formação tornou-se um conjunto de câmara padrão, tão importante para o século 20 como o quarteto de cordas no século XIX. Os poemas são baseados no personagem ingênuo Pierrot, da tradição italiana *Commedia dell'arte*. Eles apresentam uma série de perspectivas em mudança sobre as principais preocupações de Pierrot: luar, amor, religião e morte. A música evocativa e altamente original de Schoenberg complementa perfeitamente os modos de mudança dos poemas: às vezes gentil e atmosférico, intensamente angustiado, saudosamente nostálgico ou com distanciamento irônico. O alcance expressivo e o poder da configuração de Schoenberg nesses poemas é surpreendentemente notável.

FIGURA 11 – Notas de programa do Recital A
Fonte: arquivo digital fornecido pela equipe técnica da orquestra

Além do repertório apresentado, destaco aqui dois pontos: o primeiro deles é a

presença do regente, que garantiu a junção das partes referentes aos conjuntos camerísticos de instrumentações específicas nas obras de Weill e Schoenberg. *Pierrot Lunaire*, especialmente, exige a presença de um regente; ainda assim, ela figura entre as obras de música de câmara mais representativas do início do século XX. A segunda característica de destaque foi a versatilidade da cantora que, além de cantar, tocou violino em algumas das canções de cabaré. Sua abordagem performática foi marcada por alguns elementos levemente teatrais, mesmo em música que comumente não se costuma encenar (como é o caso do *Pierrot*). Em uma das canções de cabaré, ela começava a tocar da coxia; noutra, interagiu cenicamente com o pianista; em outra ainda, ela saía de cena ainda “na personagem”. Embora não houvesse traduções do alemão, nem impressas no programa, nem projetadas como legenda, as canções de cabaré pareceram dizer mais ao público por conta desses elementos.

Esse recital foi assistido no Teatro do IFG. No dia seguinte, o mesmo programa foi apresentado no Centro Cultural Martim Cererê, cujo espaço descrevo com maiores detalhes na descrição do Recital C.

2.4.1.2 Recital B

Título: Solitude

Quando: 5 de novembro de 2017, domingo, às 19:00h

Onde: Teatro da Escola de Música de Brasília – TEMB (Brasília-DF)

Quando: 17 de novembro de 2017, sexta-feira, às 19:00h (no “Colóquio de música antiga da UFG”)

Onde: Saguão do Teatro da EMAC (Goiânia-GO)

Artistas: Cecilia Aprigliano, viola da gamba; Levi Orthof, vídeo performance; Olivia

Orthof, dança contemporânea; Aldo Bellingrodt, iluminação

PROGRAMA

ONTEM

Tobias Hume (1569-1645) – Rossamund; I am Falling

Christopher Simpson (1602-1669) – Prelúdio Ré Maior

André Vidal (1971) – Tangram – Quadrado

Tobias Hume – Peeters Pleasure

SEMPRE

Tobias Hume – Souldiers Resolution

André Vidal – Tangram – Triângulo Médio; Triângulo Pequeno 1

Tobias Hume – Beccus an Hungarian Lord his Delight; Death; Life

SOLITUDE

Tobias Hume – A Souldiers Galiard

Karl Friedrich Abel (1723-1787) – Allegro da Suite em Ré Maior

Tobias Hume – A due Sweete Love; The Duke of Holstones Almayne; Pollish Vilanell

André Vidal – Tangram – Triângulo Pequeno 2; Paralelograma

LUZ

Le Sieur De Machy (1640-1705) – Suíte em Ré menor – Prelude

André Vidal – Tangram – Triângulo Grande 2

Tobias Hume – Tickle me Quickly

SILÊNCIO

Tobias Hume – Harke, Harke

André Vidal - Tangram

Esse recital propôs apresentar um espetáculo conjugado entre três linguagens artísticas, a saber: a música, a dança contemporânea e vídeo-instalação, cada qual a cargo de um dos artistas. Os artistas buscaram trazer a viola da gamba, um instrumento da Renascença e do Barroco, para a contemporaneidade, em termos de repertório, por meio de uma composição feita especialmente para esse recital (Tangram, de André Vidal). A composição foi desmembrada para entremear-se com o repertório tradicional de música antiga da viola da gamba e assim permear todos os momentos do recital, como podemos perceber pela ordem das peças, apresentada no programa acima. O recital contou com seções demarcadas por títulos poéticos, como “Ontem”, “Sempre”, “Solitude” (que nomeou o programa), “Luz” e “Silêncio”

O diálogo com o contemporâneo ficou também a cargo da fusão de linguagens artísticas modernas (vídeo instalação e dança contemporânea) e as soluções incomuns no uso da espacialidade para um recital de música. No Teatro da Escola de Música de Brasília (TEMB), em alguns momentos, a musicista tocava fora do palco, sendo que, ao público, chegava somente o som enquanto assistia o vídeo. Houve um momento em que havia um

solo de dança no silêncio. Em outro momento, a musicista tocava de costas para o público, de maneira que o projetor sobre ela formava uma sombra no fundo do palco, como demonstra a Figura 12.

A fusão de linguagens proporcionou inúmeras possibilidades poéticas subjetivas e não literais no transcorrer do espetáculo. A figura da dançarina auxiliava no deslocamento da cadeira e da estante de partituras, no mesmo fluxo do movimento que ela performava enquanto dançava. Já os vídeos projetados eram trabalhos prévios do artista visual e possuíam similaridades entre si, como se formassem uma coleção. Compreendi, enquanto público, que os trabalhos dos três artistas não foram coordenados intencionalmente entre si, convergindo para um sentido literal, mas somaram-se de maneira que as várias facetas de cada linguagem compusessem um todo.

O caráter de contemporaneidade da proposta ficou explícito, ainda, em uma citação de Giorgio Agamben que constou nas notas de programa, juntamente às informações a respeito dos compositores e das obras. Isto sugestionou ao público uma abertura em relação aos títulos poéticos de cada momento do recital, bem como o que foi pensado em termos de repertório e na fusão das linguagens artísticas. A citação é a que segue ao lado da Figura 12 abaixo:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele aprende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder as trevas do agora (AGAMBEN, 2010).



FIGURA 12 – Recital B no Teatro da EMB
Foto: Gustavo Weiss Freccia

No dia 17 de novembro, o mesmo espetáculo foi adaptado para um espaço não convencional: o saguão localizado em frente ao teatro da UFG, o que gerou novos recursos

poéticos ao recital. Nessa montagem do espetáculo, o público se acomodava sentando-se no chão, em lugares que não estavam previamente indicados (diferentemente do que aconteceria nas poltronas de um teatro). A recepção de um espetáculo é uma experiência pessoal, singular, mas, na medida em que parte do público sentou-se em torno dos músicos, parte mais para trás, encostado na parede e outra parcela ainda sentada no segundo pavimento do saguão, isso criou diferentes perspectivas em relação ao que era apresentado, tanto em termos acústicos quanto visuais.

Se no TEMB os performers tinham uma perspectiva tridimensional em relação à utilização do espaço, no saguão da UFG essa perspectiva espacial se fundiu ao público, que precisava se locomover à medida em que propostas de movimento, projeção de vídeo e execução de sons eram oferecidas. O espetáculo no saguão da UFG não contou, além disso, com o iluminador, como havia sido o caso no TEMB, mas como o recital aconteceu ao entardecer, à própria luz externa, juntamente à luminosidade das projeções, cumpriu esse intento (Figura 13). Em outras palavras, a própria adaptação a um espaço não convencional reforçou a proposta contemporânea pensada pelos artistas.



FIGURA 13 – Recital B no Saguão do Teatro da EMAC
Foto: Gustavo Weiss Freccia

2.4.1.3 Recital C

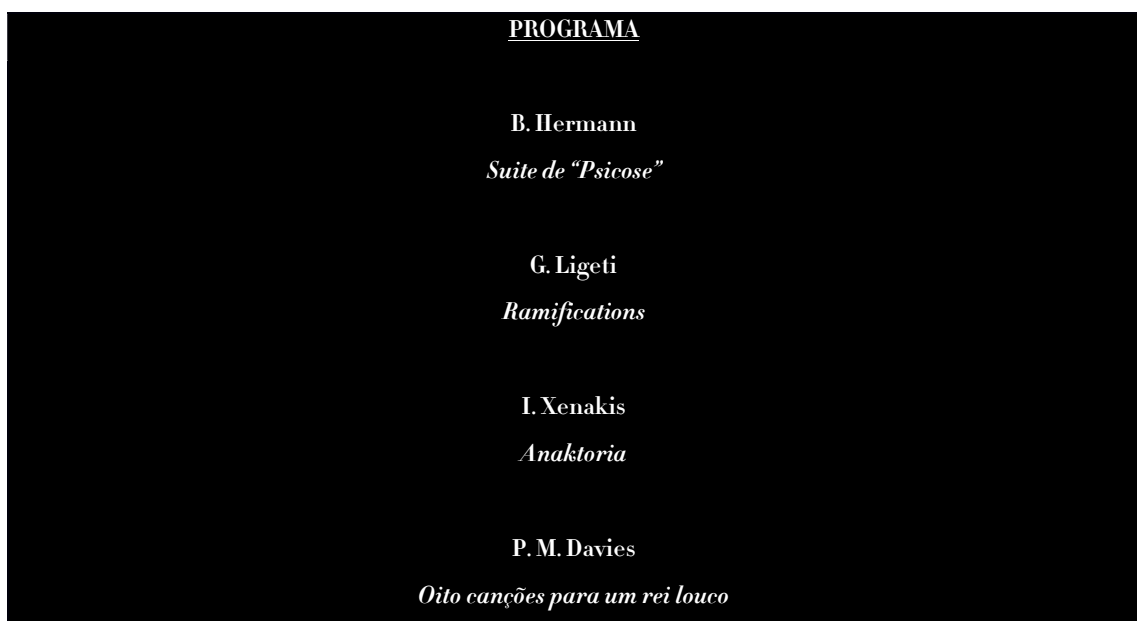
Título: Não constou – série “Música Impopular” (exemplo II)

Quando: 15 de novembro de 2017, sexta-feira, às 21h00

Onde: Centro Cultural Martim Cererê (Goiânia-GO)

Artistas: Licio Bruno, baixo-barítono; Abner Landim, violino; Simone Elenciuc, violino;

Ensemble da Orquestra Filarmônica de Goiás; Neil Thomson, regência.



Esse recital foi apresentado num palco que, a princípio, não foi pensado para uma sala de concerto, muito embora uma tradição esteja se formando de se apresentar ali música de concerto, bem como shows de bandas, espetáculos teatrais e outros eventos. Isso representa a ressignificação de um espaço que, inicialmente, era destinado a outro fim: eram caixas d'água da empresa de Saneamento do Estado de Goiás, que já haviam sido outrora utilizadas, inclusive, como local de tortura durante a Ditadura Militar no Brasil.

O recital em questão fundiu diversos gêneros de música contemporânea, como a ópera de câmara, a suíte (ainda que repaginada, não mais relativa a movimentos de dança) e o material utilizado na trilha sonora de um filme. No dia anterior, o mesmo recital havia sido apresentado no Centro Cultural UFG, o que deve ter gerado adaptações como aquelas mencionadas em relação ao Recital B. Esse recital fez parte da série Música Impopular e, tal qual o Recital A, contou com um ensemble camerístico da Orquestra Filarmônica de Goiás.

Em termos musicais, a proposta do programa era absolutamente de vanguarda, o que sugere uma arte indigesta, que em um recital tradicional seria difícil de se ouvir, como apontam as notas de programa desse concerto na Figura 14 – técnica estendida, ruídos, glissandos e microtons, etc.

14/09
QUINTA
20H30
CENTRO CULTURAL UFG

15/09
SEXTA
21H00
MARTIM CERERÉ

MÚSICA IMPOPULAR

NOTAS DE PROGRAMA
por Jason Patrick Arnoldt e Ana Carolina de Assis Nunes

“Eu queria o som de pura água gelada”, disse Herrmann depois de usar uma orquestra de cordas para a suite *Psicose*. Quem pensaria que o som dos violinos poderia ser tão tenebroso? Hitchcock originalmente não queria música para a infame cena do assassinato no chuveiro, mas teve que admitir que a música de Herrmann adicionava uma dimensão extra incrível. As cordas gritantes intensificaram os também gritos da vítima, enquanto os ritmos punhados acentuaram a ferocidade do ataque da faca. Anteriormente, os sons frenéticos que acompanharam a viagem de Janet Leigh ao hotel Bates transformaram uma cena comum de uma viagem de carro em uma cena de perseguição paranóica, uma personagem atormentada pelos seus demônios internos. É como se a música nos dissesse que algo terrível aconteceria a ela. Curiosamente, o motivo de três notas no final, executado enquanto Bates senta-se em um isolamento insano em sua cela, deriva de uma das primeiras composições orquestrais de Herrmann, *Sinfonietta para cordas* (1935), influenciada pelo serialismo de Schoenberg.

Ramifications é uma composição para conjunto de cordas escrita pelo compositor húngaro, György Ligeti. A peça foi concebida como um presente para a Biblioteca do Congresso, nos Estados Unidos. Na peça, as cordas estão divididas em dois grupos, um dos grupos está afinado um quarto de tom acima da afinação padrão. A composição busca soar como uma textura amorfa em que os dois grupos tentam reatar-se mutuamente.

Em meados da década de 1960, Iannis Xenakis havia tornado-se um compositor internacionalmente conhecido pela sua postura modernista intransigente. Aquela era uma era de experimentação e, particularmente na Europa, agências de financiamento não hesitavam em patrocinar os mais diversos e extravagantes projetos. *Anaktoria* foi escrita para o grupo clássico Octuor, de Paris. Xenakis consultou a cada um dos musicistas individualmente, ouvindo e buscando entender as possibilidades e impossibilidades dos seus instrumentos. A peça utiliza bastante glissandos e microtons.

Oito Canções para um Rei Louco é uma das várias peças teatrais onde Peter Maxwell Davies, em seu período mais vanguardista, leva os intérpretes aos extremos da técnica e da emoção. A ideia para a peça surgiu quando o colaborador de Maxwell Davies, o libretista Randolph Stow, o apresentou a um órgão mecânico em miniatura capaz de tocar 8 músicas. O pequeno órgão havia pertencido ao rei George III. Stow havia imaginado o rei tentando ensinar as suas aves de estimação a música pela qual estava obcecado. Ele escreveu oito monólogos que o Rei entrega ao ouvir seus amados pássaros. As oito cenas do libreto de Stow descrevem uma sequência de fantasias e delírios, mesmo citando as falas atribuídas ao Rei por observadores que ouviram George falando por dias. Essas aventuras ocorrem na imaginação do Rei, enquanto ele, na verdade, está confinado aos seus aposentos.

NEIL THOMSON
regente

LÍCIO BRUNO
baixo-barítono

B. HERRMANN
• Suíte de “*Psicose*” (10')
I. Prelúdio
II. As escadas
III. O assassinato
IV. O porão
V. Revelação
VI. Final

G. LIGETI
• *Ramifications* (8')

INTERVALO

I. XENAKIS
• *Anaktoria* (11')

P. M. DAVIES
• Oito Canções para um Rei Louco (28')
I. The Sentry (King Prussia's Minuet)
II. The country walk (La Promenade)
III. The Lady-in-waiting (Miss Musgrave's Fancy)
IV. To be sung on the water (The Waterman)
V. The Phantom Queen (He's Ay A-Kissing Me)
VI. The Counterfeit (Le Conterfaite)
VII. Country dance (Scotch Bonnett)
VIII. The review (A Spanish March)

FIGURA 14 – Notas de programa do Recital C
Fonte: arquivo digital fornecido pela equipe técnica da orquestra

Além da peça que remete ao filme *Psicose*, com projeções de fotos referentes à obra cinematográfica (o que traz um ponto de familiaridade ao público), o fato de se estar em um

local não-tradicional, com músicos vestidos de um jeito mais informal e não padronizado, levava o público a uma experiência algo similar a assistir um show de rock. O espaço chegou ao seu limite máximo de lotação, com diversas pessoas em pé, com posturas mais similares à do público de uma galeria de arte contemporânea do que do espectador de um concerto tradicional de música erudita.

Assim como no Recital A, essa proposta camerística contou com a figura de um regente. As peças de Hermann, Xenakis e Ligeti culminaram em uma outra peça apresentada como uma ópera de câmara, composta por Peter Maxwell Davies – as *Oito canções para um rei louco*. Havia uma cenografia mínima, como uma cadeira para o Rei (personagem cantado pelo baixo-barítono solista) e os instrumentistas do ensemble tornaram-se também personagens figurantes, com maquiagem cênica e figurino. O espaço não tradicional, nesta última peça, proporcionou um evento inesperado que acabou por reforçar o efeito cênico: no final da última canção, a personagem saía correndo amarrada em uma camisa de força, correndo e gritando para fora do teatro. Um cachorro de rua que passava pelo espaço fora do teatro latiu para o cantor, deixando em aberto o final inesperado dessa performance.

Faço aqui o exercício de imaginar esse mesmo recital, porém restrito somente à música, como em um recital tradicional: nesse caso, as conexões performáticas existentes entre performers-espaco-público teriam sido tão efetivas quanto pude observar?

2.4.1.4 Recital D

Título: Não constou – Recital de canto e piano no 42º Festival de Música da EMAC

Quando: 10 de abril de 2018, terça-feira, às 20:30

Onde: Centro Cultural UFG (Goiânia-GO)

Artistas: Susana Gaspar, soprano; Nuno Vieira de Almeida, piano

PROGRAMA

Fernando Lopes Graça

3 Sonetos de Camões:

Sete anos de pastor

Alma minha gentil, que te partiste

Oh! Como se me alonga

3 Canções de Mar de Setembro:

Mar de Setembro

Um nome

Hugo Wolf

4 Canções do 'Spanisches Liederbuch':

Die ihr schwebet

Mögen alle bösen Zungen

Bedeckt mich mit Blumen

Sagt seid Ihr es, feiner Herr

Ária e 4 canções sobre peças e poemas de Shakspeare:

Fanz Schubert

An Silvia

Hector Berlioz

La mort d'Ophelie

Erich Korngold

Come away, Death

Desdemona's Song

Giuseppe Verdi

Ave Maria

O recital D foi realizado por uma cantora e um pianista portugueses que estiveram em Goiânia, apresentando-se no formato de um recital tradicional de música de câmara. Não houve elementos de intertextualidade com outras artes, proposta cênica ou disposição espacial diferenciada dos músicos; o recital inteiro transcorreu com os músicos no foco de luz do palco do Centro Cultural UFG. O público teve acesso a um programa simples, com uma breve biografia dos músicos e uma lista contendo a música executada (como exposto acima).

A opção por escolher um compositor português do século XX, representante

exponente da canção de câmara nacional dos artistas, trouxe ao público repertório desconhecido, que guardou entretanto certa similaridade musical com as obras de Hugo Wolf, pelas harmonias truncadas e valorização da poesia cantada. À parte esse elemento, foi um recital de canto e piano tradicional, constituído quase que inteiramente por canções de câmara de compositores conhecidos, exceto pela *Ave Maria*, que é uma ária da ópera *Othello* de Verdi, cantada pela personagem Desdemona.

Como um paralelo à poesia portuguesa seiscentista de Camões, que abriu o programa, os músicos agruparam, em um último bloco, peças musicais com texto do também seiscentista William Shakespeare ou baseados em suas obras. De especial impacto foi a forma como os músicos emendaram as duas últimas peças executadas – o final de *Desdemona's Song* de Korngold era tonalmente harmônico com o início da ária *Ave Maria*, o que criou um efeito interessante de intertextualidade e continuidade em compositores de linguagens bem próprias e diferentes entre si.



FIGURA 15 – Momento do Recital D no Centro Cultural UFG
Foto: Gustavo Weiss Freccia

Como não houve projeção das traduções nem estas foram disponibilizadas no

programa impresso, traduções livres das poesias em alemão foram realizadas oralmente pelo pianista. As falas sobre o repertório e os compositores ficaram a seu encargo também, uma vez que não havia nota de programas elucidativas a este respeito.

A música deste programa era hermética, excetuando-se *An Silvia* e *Ave Maria*, mais conhecidas do público melômano. Ainda que este não tenha sido um recital de música de câmara com propostas extramusicais explícitas, o repertório foi tão bem executado e expressivo que obteve grande aceitação do público, especialmente pela performance da soprano, que, mesmo sem apelo cênico, valorizou a poesia cantada com seu domínio técnico, gestual e expressões faciais sutis. Essa recepção foi reforçada pelo bis, *Mormaço na Varanda*, música de Babi de Oliveira sobre poesia de Ribeiro Neto. A emissão e a dicção da cantora mudaram, para se aproximar de uma seresta brasileira popular, o que agradou bastante o público. Depois de um programa complexo musicalmente, este bis apresentou-se como uma excelente escolha e trouxe um equilíbrio de leveza ao programa.

2.4.1.5 Recital E

Título: Não constou – Recital de canto e piano na série Concertos Didáticos para a Juventude

Quando: 27 de junho de 2018, quinta-feira, às 20h

Onde: Centro Cultural UFG (Goiânia-GO)

Artistas: Licio Bruno, baixo-barítono; Ana Flávia Frazão, piano

PROGRAMA

Franz Schubert (1797-1929)

5 canções do ciclo “*Die Winterreise*”

Der Lindenbaum

Rückblick

Frühlingstraum

Die Post

Das Wirtshaus

Maurice Ravel (1875-1937)

“Don Quichotte a Duncinée”:

Chanson Romanesque

Chanson Épique

Chanson à Boire

Edmundo Villani – Cortes (1930)

2 canções com poesia de Mário de Andrade:

Rua Aurora

Quando eu morrer

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

5 Serestas:

Serenata

O Anjo da Guarda

Cantiga do Viúvo

Modinha

Canção do Carreiro

Este recital, tal qual o Recital D, descrito anteriormente, apresentou uma formação de canto e piano e ocorreu no mesmo espaço daquele. Assim como o Recital D, categorizo esse recital de música de câmara como um recital tradicional, no qual o foco está concentrado na performance musical, sem a proposta de um diálogo com outras artes nem a utilização de recursos audiovisuais. No programa impresso, não havia notas que contextualizassem ao público as escolhas de repertório ou a intencionalidade de um fio condutor que costurasse o programa.

Para a primeira metade do programa, os artistas apresentaram ao público *canções de arte* estrangeiras, em alemão e francês, de dois importantes compositores para o gênero – Franz Schubert e Maurice Ravel. Nesse momento, o cantor declamava as traduções, o que forneceu ao público subsídio para apreciar esse gênero, cuja composição é tão intrincada com a poesia. Considerando que a série de concertos em questão propunha concertos didáticos para a juventude, esse elemento foi fundamental para a compreensão das especificidades do *Lied* e da *Mélodie*, tanto semânticas quanto criativas. Além das traduções, ficou a cargo do cantor fornecer alguns dados sobre as obras executadas e seus compositores.

As canções de Maurice Ravel sobre Don Quixote, especialmente, trouxeram a abordagem cênica que conduziu o cerne do recital. Na última, por exemplo, denominada *Chanson à Boire*, o cantor vivia um Dom Quixote bêbado, que, na taberna, celebrava a alegria (*“je bois à la joie”*). Essa opção interpretativa, ainda que sutil, forneceu ao público um elemento extramusical para apreciação da obra. Em comparação com a escolha do recital D, é possível observar que trata-se, naturalmente, dos estilos interpretativos e opções estéticas particulares de cada cantor.

A segunda metade do recital, tal como podemos perceber pelo programa descrito acima, objetivou mostrar uma parcela do repertório de canções de arte no Brasil. Nesse momento, contando com a excelente dicção do cantor, os músicos conectaram-se com o público mediante a poesia de Mário de Andrade, musicada por Edmundo Villani-Cortes, e também serestas de inspiração popular, ambientadas por Heitor Villa-Lobos. De especial impacto foi a canção *Quando eu morrer*, onde o eu-lírico criado por Mário de Andrade, sublinhado pela magistral composição de Villani-Cortes, faz uma ode de saudade à cidade de São Paulo. Transcrevo esta poesia abaixo, ao lado da Figura 16, ilustrativa do recital em questão.

Quando eu morrer quero
ficar,
Não contem aos meus
inimigos,
Sepultado em minha
cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na
rua Aurora,
No Paissandu deixem
meu sexo,
Na Lopes Chaves a
cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio
afundem
O meu coração
paulistano:
Um coração vivo e um
defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o
ouvido
Direito, o esquerdo nos
Telégrafos,
Quero saber da vida



FIGURA 16 – Momento do Recital E no Centro Cultural UFG
Foto: Gustavo Weiss Freccia

alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos
rosais,
A língua no alto do
Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de
vir,
O joelho na
Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como
viveram,
As tripas atirem pro
Diabo,
Que o espírito será de
Deus.
Adeus.

(ANDRADE, 2015)

2.4.1.6 Recital F

Título: Récita: tudo aquilo que chama a atenção, atrai e prende o olhar

Quando: 13 de abril de 2019, sábado, às 20h

Onde: Saguão do Bloco Amarelo do CEART-UDESC (Florianópolis-SC)

Artistas: Bárbara Biscaro, soprano; Fernando Bresolin, violino

PROGRAMA

K. Schwaen & B. Brecht – Balada para um Soldado Morto (1952)

K. Weill & B. Brecht – The Bilbao Song (de *Happy End*, 1929)

K. Weill & B. Brecht – Alabama Song (de *Ascensão e Queda de Mahagonny*, 1930)

K. Weill & O. Nash – Speack Low (de *One Touch of Venus*, 1943)

K. Weill & B. Brecht – Mack the Knife (da *Ópera dos Três Vinténs*, 1928)

K. Weill & B. Brecht – Pirate Jenny (da *Ópera dos Três Vinténs*, 1928)

K. Weill & B. Brecht – Tango Ballade (da *Ópera dos Três Vinténs*, 1928)

K. Weill & M. Anderson – September Song (da *Knickerbocker Holiday*, 1938)

K. Weill & B. Brecht – Barbara Song (da *Ópera dos Três Vinténs*, 1928)

K. Weill & B. Brecht – Surabaya Johny (de *Happy End*, 1929)

K. Weill & R. Fernay – Youkali (1935)

Este recital contou com uma proposta fortemente teatral, envolvendo somente dois músicos – uma cantora e um violinista, que desempenhavam também o papel de atores, vestindo figurinos e utilizando maquiagens que caracterizavam personagens pobres. O repertório foi todo originado em um contexto específico, que é o das canções de cabaré, conforme mencionado no Recital A – neste caso, especialmente a partir da fértil parceria existente entre os artistas Bertolt Brecht e Kurt Weill.

A cantora, por sua formação e atuação como atriz, foi responsável pela concepção geral e direção do espetáculo, que acontece na cidade de Florianópolis desde 2016. Ela construiu um roteiro a partir do tema geral das canções, que, em sua maioria, foram cantadas em português. O repertório remeteu ao trabalho de Ute Lemper e da cantora e pianista brasileira Cida Moreira. A maturidade do espetáculo permitiu uma flexibilidade tal que comportou imprevistos perante a reação do público e inclusive incorporou esses elementos como complemento das esquetes de humor. O espetáculo mostrou-se alerta aos acontecimentos da atualidade e à instabilidade do momento político, uma vez que um dos grandes motes da dramaturgia e da poesia de Brecht é a crítica social, de modo que foram criadas paródias nas músicas para estabelecer uma conexão com o cenário do mundo atual e proporcionar a comicidade.

A cenografia era muito simples: uma estreita passarela, formada por algumas caixas de madeira (do tipo usado para acondicionar frutas em feiras), com estruturas do mesmo material, com um foco de luz pendendo em cada ponta. A plateia ficou acomodada nos dois cantos ao longo da passarela e também no mezanino do segundo andar do bloco amarelo do CEART-UDESC, como pode ser apreciado na Figura 17.

FIGURA 17 – Momento
do Recital F, no Saguão
do Bloco Amarelo
(CEART-UDESC)
Foto: Gustavo Weiss
Freccia



O caráter teatral da performance dos músicos contribuiu para que o espetáculo utilizasse criativamente um espaço não convencional. A própria disposição do palco não tinha o intuito de situar a performance de forma centralizada ou distante, mas sim de forma que os performers interagissem mais com o público, como acontece em um teatro de arena. Não havia textos falados: o violinista agia como um mímico e utilizava o instrumento para criar efeitos sonoros quando não estava acompanhando a cantora.

Essa foi uma proposta bastante específica, de modo que pode ser descrita mais como um espetáculo teatral do que um recital de música de câmara tradicional, ainda que a proposta camerística (poucos músicos, nuances textuais, comunicação sem o intermédio de um regente, etc) permeie todo o espetáculo – motivo pelo qual creio ser ilustrativa o suficiente para constar aqui.

2.4.1 NO QUE PARTICIPO

Nos recitais em que participei, merece ser mencionado um distanciamento em relação à plateia. Houve uma conexão performática existente entre meus colegas músicos que garantiu que o texto musical fosse transmitido a um público em determinado espaço. Os exemplos descritos abaixo procuram, além de ilustrar outras propostas camerísticas, mediante câmara, olhares e ângulos que não os meus próprios relatar por um outro prisma

o acontecimento dessa(s) performance(s), ainda que não tenha cabido sempre a mim a proposta criativa. Atuei nos exemplos a seguir, como músico camerista, que se insere em um grupo para integrar a execução das composições.

2.4.2.1 Recital G

Título: Barca di Venezia per Padova, de Adriano Banchieri

Quando: 2, 3, 4, 9, 10, 11, 16, 17 e 18 de março de 2018, sex. e sáb. às 20h, dom. às 19h

Onde: Teatros do SESC-DF (Gama, Ceilândia e Taguatinga-DF)

Artistas: Cantores: André Vidal, Gustavo Freccia, José Alberto de Almeida Junior, Mônica Simões e Tristana Rossi; Instrumentistas: Ana Cecília Tavares, Águeda Macias, Cecilia Aprigliano, Diogo Queiroz, Gabriel Borges, Iara Ungarelli e Thiago Ribeiro; Atriz convidada: Cirila Targhetta; Acessibilidade libras: Bárbara Barbosa; Direção geral, direção de arte e cenografia: Adriano e Fernando Guimarães.

PROGRAMA

Adriano Banchieri (1568-1634) – *La Barca di Venezia per Padova*

I. L'humor svegliato

II. Strepito di pescatori

III. Parone di barca i Ninetta

IV. Barcaruolo a Passaggieri

V. Libraio Fiorentino

Fantasia V

Fantasia XVI

VI. Maestro di musica luchese

VII. Concerto di cinque cantori

VIII. Veneziano e tedesco

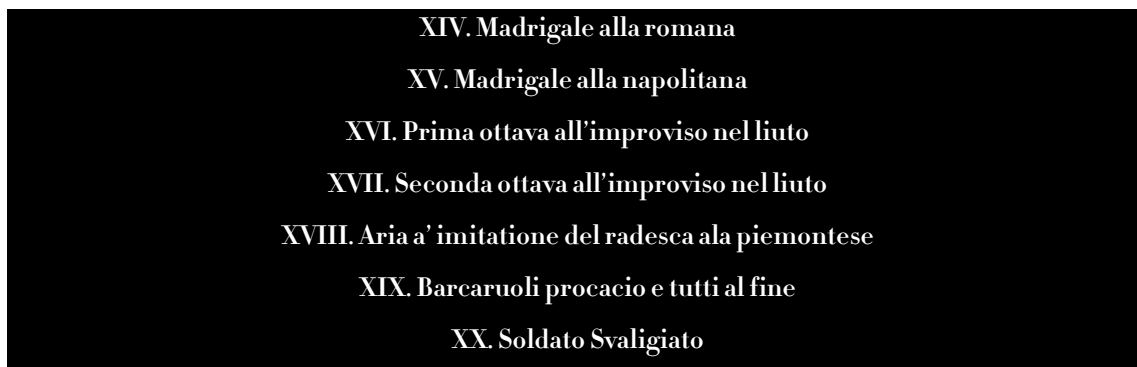
IX. Madrigale afetuoso

X. Madrigale capriccioso

XI. Mattinata in dialogo

XII. Dialogo

XIII. Applauso mercante bresciano e ebrei



Este espetáculo foi criado por um coletivo de artistas residentes na cidade de Brasília, entre músicos e diretores de arte, promovendo intertextualidades no intuito de criar uma narrativa contemporânea para uma música que não foi composta para ser encenada. Os madrigais que compõem *La Barca di Venezia per Padova* foram compostos para cinco vozes⁴⁸ e possuem um teor descritivo, o que abre uma gama variada de possibilidades – há personagens, um roteiro linear e um contexto histórico específico, conforme nos conta poeticamente o texto que constou nas notas de programa (Figura 18), escrito pelo artista Gê Orthof.

As récitas da *Barca* contemplaram uma fusão anacrônica entre a performance da música historicamente informada e linguagens visuais contemporâneas, como a projeção de imagens sobre uma tela americana⁴⁹, o que gerava o efeito de uma instalação artística. Além dos músicos e dessa projeção, estavam no palco uma atriz, que resumia no início do espetáculo a narrativa do que transcorreria, além de uma intérprete de libras, que traduzia para a linguagem de sinais em tempo real o texto que era cantado.

O vídeo projetado mostrava viagens feitas pelos mais diversos meios. Além da barca, meios de transporte como aviões apareciam no vídeo, além de imagens do cotidiano em paisagens italianas. O vídeo tinha uma duração que permitia sua execução contínua no tempo em que os madrigais eram executados. Nós músicos cantávamos e tocávamos vestidos de preto, cada qual ao seu modo, sem um padrão específico, e nos posicionávamos atrás dessa tela americana.

Como os madrigais possuem uma grande complexidade polifônica e textual, que é

[48] Conforme a prática madrigalesca da época, estas vozes podiam ser dobradas ou substituídas por instrumentos. Nessa montagem, cada voz cantada tinha uma viola da gamba referente dobrando a linha do canto, além de instrumentos harmônicos no baixo contínuo, feitos pela teorba e o cravo.

[49] A tela americana é uma malha translúcida, que permite que as projeções parem em frente aos artistas no palco sem que o som seja interferido, criando um recurso de efeito holográfico.

típica da prática camerística desse gênero – e que dificultaria que a música fosse decorada durante o tempo que tivemos disponível para o preparo do espetáculo, a teatralidade ficou a cargo do jogo de imagens que pairavam em frente a nós, músicos. Durante a execução de madrigais mais descritivos, com personagens marcantes, brincávamos com timbres que os caracterizassem e nos movimentávamos sutilmente para interagirmos uns com os outros, quando pertinente. Eram momentos de humor dos madrigais, quando o público se divertia com cantores gripados, cantilenas judaicas e clichês dos cantores de ópera, por exemplo.

Após as performanes pudemos ouvir alguns comentários do público sobre a projeção de vídeo – um deles sobre a dificuldade de compreender o porquê de não aparecerem, nele, somente gôndolas e barcos. Outros tantos espectadores, curiosamente, queixaram-se de sentir náusea com a movimentação oscilante do vídeo na boca de cena, o que não deixa de ser um efeito intrigante, em se tratando de uma apreciação de performance musical.

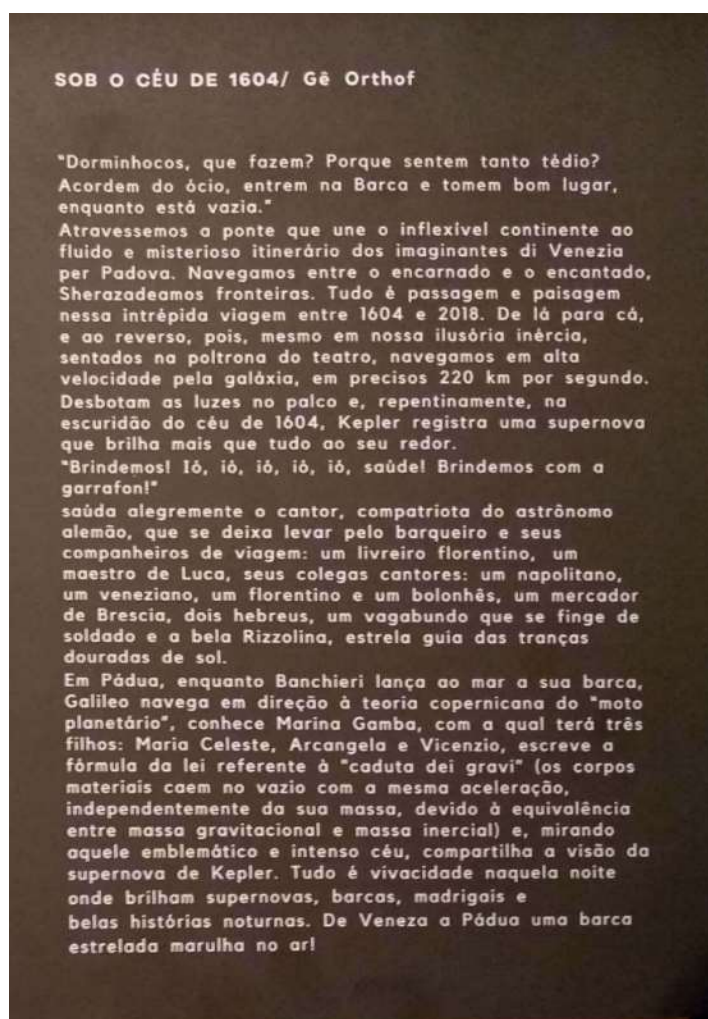


FIGURA 18 – Trecho das Notas de Programa do Recital G
Fonte: imagem escaneada do programa por Gustavo Weiss Freccia



FIGURA 19 – Recital G – panorama geral do espetáculo
Foto: Emília Silberstein



FIGURA 20 – Recital G – músicos posicionados atrás da tela americana
Foto: Emília Silberstein



FIGURA 21 – Recital G – atriz e intérprete libras
Foto: Emília Silberstein

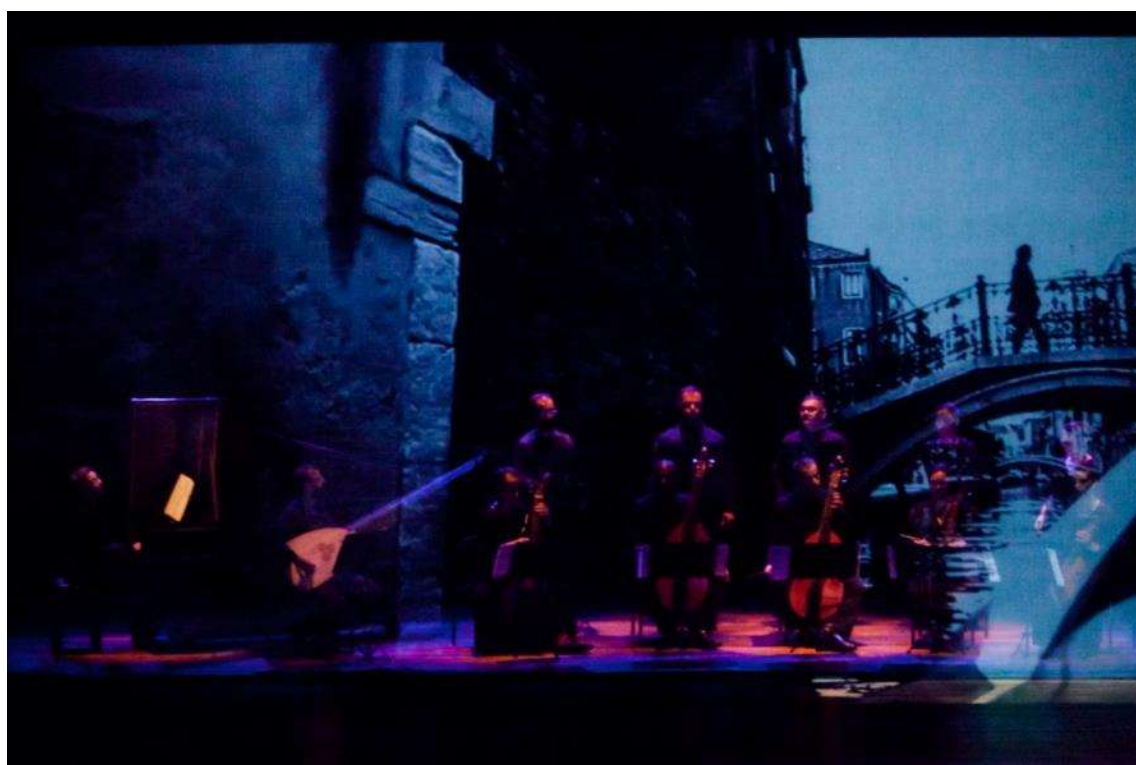


FIGURA 22 – Recital G – efeito da projeção na tela americana, diante dos músicos
Foto: Emília Silberstein

2.4.2.2 Recital II

Título: Concerto de Lyra Viol

Quando: 8 de setembro de 2018, às 19h30

Onde: Teatro da UFF (Niterói-RJ)

Artistas: Sarah Mead, lyra viol; músicos convidados: Iara Ungarelli, Cecilia Aprigliano e Gustavo Freccia, nas violas da gamba *pardessus*, soprano e baixo, respectivamente.

PROGRAMA

Simon Ives (1600-1662) - Almayne & La cloche

Henry Loosemore (1607?-1670) - Pavane & Country Dance

John Jenkins (1592-1678) - Ayre & Colman: Coranto

John Jenkins (1592-1678) - Pavane & Sarabande

John Jenkins (1592-1678) - The Wagge

William Byrd (1540-1623) - Fantasia a 3

John Jenkins (1592-1678) - Suíte em Ré M; Ecco Coranto & The Five Bells

Nesse programa, intencionou-se apresentar o instrumento *lyra viol*, que existiu na Renascença inglesa para tocar um repertório específico de tablaturas⁵⁰. A *lyra viol* foi uma espécie de viola da gamba que possuía uma grande diversidade de afinações e, no caso do instrumento da artista proponente, possuía cordas de metal postas por baixo do braço do instrumento, de forma que, na medida em que se tocava as cordas de tripa com o arco, aquelas vibravam por simpatia, ampliando a ressonância do instrumento. Assim, um repertório repleto de acordes, como o que a instrumentista apresentou, torna-se apropriado para o instrumento.

No início do recital, a musicista explanou sobre o funcionamento e o histórico da *lyra viol*, uma vez que esse recital fazia parte do Encontro Brasileiro de Viola da Gamba e era de total interesse do público que houvesse um momento didático. O programa interpolou solos nesse instrumento com solos acompanhados por uma viola da gamba

[50] Tablatura é um tipo de notação idiomática para instrumentos de cordas, onde, ao invés das alturas e do tempo das notas, são indicados o local / traste do instrumento que deve ser tocado em determinado momento. Na Renascença, alaúdes e violas da gamba possuíam esse tipo específico de grafia musical.

soprano e uma viola da gamba baixo, que cumpriam as funções de melodia e baixo da música. Esse tipo de música, de sonoridade suave e natureza camerística, apropriada para um ambiente pequeno, foi apresentada no Teatro da UFF. Para simular a qualidade doméstica e íntima, a proponente do recital sugeriu que os músicos participantes sentassem em volta dela (“como se estivéssemos na sala do rei”, como ela dizia), e mesmo quando não tocávamos, ficávamos assistindo de perto, no palco, na posição que pode ser observada na Figura 23.



FIGURA 23 –
Recital II –
disposição dos
músicos no palco
Foto: Horacio
Galvanese

A aproximadamente cada duas peças, a instrumentista precisava reafinar o instrumento; isso acontecia com naturalidade, enquanto aguardávamos. A fantasia de W. Byrd, conforme posicionada no programa, foi decidida de última hora, quando a artista proponente saía para a coxia do teatro, pois o instrumento demandava uma afinação mais complexa, que demorava mais tempo para ser feita. Então, enquanto tocávamos a fantasia, de tonalidade pensada para tal fim, ela afinava o instrumento conforme o que executávamos, antes que ela voltasse para executarmos o último bloco de música.

O recital em questão foi um recital tradicional, por não incluir outras linguagens entremeadas com a música. Neste caso, optou-se por um recorte histórico específico para oferecer uma amostra didática a respeito do instrumento e do repertório da renascença inglesa.

2.4.2.3 Recital I

Título: Venus & Adonis, de John Blow

Quando: 13 a 18 de agosto de 2019

Onde: Teatro do CCBB (Brasília-DF)

Artistas: Joyce Moreira, Venus; Gustavo Freccia, Adonis; Mônica Simões, Cupido; três bailarinos, coro e orquestra de câmara.

PROGRAMA

John Blow (1649-1708) – Venus and Adonis (1668)

Este espetáculo desenvolveu-se a partir do *masque*⁵¹ Venus and Adonis (ca. 1683). Esta obra, com composição musical de John Blow (1649-1708), consta como a primeira ópera inglesa, e seu libreto foi escrito por Anne Finch (1661-1720). Trata-se de uma ópera de câmara, de modesta instrumentação, como podemos perceber pelo conjunto instrumental na Figura 24.



FIGURA 24 – Recital I – Conjunto instrumental e cena da morte de Adonis
Foto: Beto Almeida Jr

[51] Entretenimento comum nas cortes europeias durante o séc. XVII, que envolve música cantada (portanto um libreto), música instrumental, atuação cênica e balé. Hoje, tecnicamente, a conhecemos enquanto ópera. À época, *masques* designavam uma obra cênico-musical de curta duração.

Além do conjunto instrumental, podemos perceber na figura um pouco da proposta cênica do espetáculo. Para cada cantor solista, havia um bailarino de diferente linguagem – para Adonis, um dançarino de *street dance*, para Vênus, uma bailarina clássica, e para Cupido, uma acrobata. O principal da movimentação cênica ficava a cargo dos bailarinos, que espelhavam com movimentos corporais o que acontecia no enredo, cantado pelos solistas. Nesta cena, cantor e bailarino que representaram Adonis estão feridos, e estão prestes a reencontrar Vênus. Além dos cantores solistas e dos bailarinos, participaram do elenco um coro infantil, que representavam os cupidos aprendizes, e um coro misto adulto, que representavam os pastores e os caçadores.

Neste espetáculo fundiu-se a música do início do barroco, com linguagens do movimento, cenografia e figurinos de estéticas contemporâneas, como aconteceu no Recital G, mas, desta vez, com a inclusão de movimentação cênica, sem projeções digitais. A direção de arte ficou a cargo de Gê Orthof, onde uma instação de sua autoria era manipulada pelas personagens, como podemos perceber na Figura 25. Ainda que funcione independentemente da cenografia, a instalação também fazia as vezes de cenografia.



FIGURA 25 – Recital I – As bailarinas que representam Cupido e Vênus movem a instalação cenográfica
Foto: Beto Almeida Jr

Por estar atrelada a uma narrativa estabelecida pelo libreto, a música neste caso conduzia o tempo do espetáculo, e divide-o em um prólogo e três atos. Essa divisão é conveniente para as mudanças que ocorrem no palco entre os atos.

2.5 ACERCAMENTOS E ABJUNÇÕES ENTRE OS RECITAIS DESCRITOS

As propostas dos recitais descritos na seção 2.4 suscitam diversos aspectos interessantes concernentes a esta tese. A primeira característica a ser ressaltada é que a música de câmara contempla uma enorme gama de aspectos, como: a variedade de instrumentação, a diversidade estilística e estética do repertório, os períodos históricos diversos dos compositores e obras. Dentre os exemplos citados, pudemos apreciar desde música dos sécs. XVI e XVII (como nos recitais G e II) até a música contemporânea de vanguarda (como no recital C), bem como a formação instrumental mais singela e sutil (a exemplo do recital F, que contou somente com um violino e uma cantora) até uma música de câmara que se aproximou da orquestral (como o grande *ensemble* que constou nos recitais A e C, da série “Música Impopular”). Ainda que nenhum desses recitais tivesse uma orquestra ou um coro que contemplasse músicos agrupados em naipe, em alguns casos necessitou-se de um regente para coordenar a execução musical de obras contemporâneas mais complexas, como ocorreu nos recitais A e C.

Ainda em relação ao repertório, é interessante observar como alguns programas de recitais se alinhavaram mediante um recorte de contexto histórico (como os recitais A e F), ou mantiveram uma proposta de repertório coordenada por características específicas (como os recitais B e II, que ainda que fossem totalmente diferentes, foram pensados a partir de uma música instrumental para viola da gamba enquanto instrumento harmônico). Nos recitais de canto e piano (D e E), os artistas se atentaram em incluir blocos de repertório com músicas em português, para que o público se aproximasse mais do repertório selecionado. Esses são exemplos em que coube aos artistas tomar decisões acerca do que seria tocado e em quê ordenação. Em outros exemplos (como no repertório dos recitais G e I) questões como a seleção e ordenação já tinham sido traçadas na proposta do próprio compositor para dar um senso de linearidade ao conjunto da obra musical.

No que concerne aos espaços utilizados nos recitais descritos, eles variam dos espaços menos convencionais, organizados especificamente para abrigar os recitais (como

é o caso dos exemplos F e a segunda apresentação do exemplo B) até teatros com palco italiano⁵², como é o caso dos recitais B (primeira apresentação), G e II. No caso desses últimos, ainda que propusessem outras espacialidades e utilização do prosccênio para incluir outras linguagens, no caso do teatro de palco italiano, eles criam um distanciamento físico entre performers e público, o que ainda é ampliado pela iluminação no palco e penumbra na plateia. No caso do recital F, por exemplo, havia um misto de palco elisabetano⁵³ com teatro de arena – os artistas se locomoviam e interagiam com o público sem essa hierarquização “performers cá, público lá”. Ainda que a dinâmica de transmissão-enunciação e performatividade tenha um vetor do(s) performer(s) para o público, a interação provoca outra escuta. Cabe dizer que essa proposta foi facilitada pelos instrumentos musicais que permitiam essa portabilidade e a recepção enquanto público modificava conforme nos deslocávamos durante o recital, para observarmos elementos que fugiam a nosso campo de visão.

Dentre o que julgamos como as propostas mais convencionais de recital de música de câmara, constam os recitais de canto e piano (D e E), por não apresentarem recursos extramusicais em seu desenvolvimento, nem o uso da espacialidade de uma maneira incomum. Estes recitais, ainda que tivessem uma execução musical primorosa, ofereceram somente a escuta de um repertório escolhido para o momento⁵⁴. O público nesses recitais era composto, em sua maioria, por melômanos, músicos profissionais ou estudantes de música. O caso do Recital II, também tradicional, simulou uma espacialidade camerística na maneira em que os músicos se dispuseram sobre o palco, conforme mencionado; acrescente-se a isso, o aspecto pedagógico de explanação a respeito do instrumento musical *lyra viol*.

[52] Curiosamente, o palco italiano surgiu no Renascimento, no final do séc. XV, quando havia a visão de que o homem ocupava o centro do universo. Nessa mesma época, surgia a noção de perspectiva nas artes visuais e, com o palco italiano, podiam-se transferir elementos como profundidade e perspectiva ao teatro, em oposição à bidimensionalidade do teatro da antiguidade e o foco no texto. Já no início do séc. XVII, em Veneza, com o surgimento do teatro pago, a figura do artista foi tomando, cada vez mais, uma proporção maior, o que ficou ainda mais exacerbado durante o Romantismo.

[53] No palco elisabetano, a exemplo do Globe Theatre em Southwark (Inglaterra), o prosccênio é pronunciado para frente, de modo que os artistas locomovem-se ao longo da plateia.

[54] Ainda que fosse um repertório que envolvesse poesia cantada, os fins foram de música absoluta, que em música significa um repertório que se dissocia de um sugestionamento a outras referências, temas, sensações etc. À música absoluta contrapõe-se à música programática, como, por exemplo, a Sinfonia n. 6, “Pastoral” de L. v. Beethoven, que sugere elementos cenográficos (como riachos, pastores e uma tempestade), ainda que seja música instrumental.

Dos recitais que apresentaram propostas esteticamente contemporâneas que se destacavam do recital que era somente musical, menciono os recitais B, F, G e I. Alguns incluíam elementos teatrais, como o recital F, que, de tão cênico, dava a impressão de ser elaborado mais como um espetáculo teatral do que como um recital de música⁵⁵. Nos recitais C e I, em se tratando de ópera, a proposta cênica conjugada à música já estava traçada. Outros apresentavam uma sutil encenação em alguns momentos, como é o caso dos recitais A, E e G. Em relação a propostas visuais que compunham o espetáculo, encontram-se os recitais B e G, que contaram respectivamente com vídeo-instalações e dança contemporânea e o outro com um vídeo artístico, acessibilidade (libras) e ainda a presença de uma atriz para contextualizar o enredo (dispensando-se assim da necessidade de legendas ou traduções impressas).

De especial interesse foi a observação do recital B, pois pude contemplar sua montagem em espaços totalmente diferentes – uma no Teatro da EMB, com palco italiano, coxias e estrutura para iluminação e outra no saguão do Teatro da EMAC, onde não havia nenhum desses elementos e a espacialidade era difusa, contando com dois andares para observação, sendo um deles um mezanino que criava uma caixa acústica no andar de baixo. Em relação à primeira récita desta proposta, o espaço alternativo gerou maior eficácia na apreciação da amálgama das linguagens, de maneira que a estrutura de um teatro convencional não fez falta. Estar em um espaço não convencional propiciou a co-presença de público e performers, por causar um deslocamento da audição para dentro da performance, em oposição à apreciação visual e auditiva realizada à distância. Dessa maneira, tal deslocamento configura-se como um ótimo exemplo de simulação, na contemporaneidade, da sensação de proximidade do público em relação aos artistas e de ser uma música doméstica e íntima, características tão marcadas nos recitais de música de câmara antes de sua migração para os teatros.

[55] Sabemos que essa fronteira é, muitas vezes, impossível de delimitar. Mantemos, no entanto, nosso ângulo de observação a partir do recital de música.

CAPÍTULO III

PERFORMANCE DO ESPETÁCULO – PERFORMANCES CULTURAIS E PERFORMANCE MUSICAL

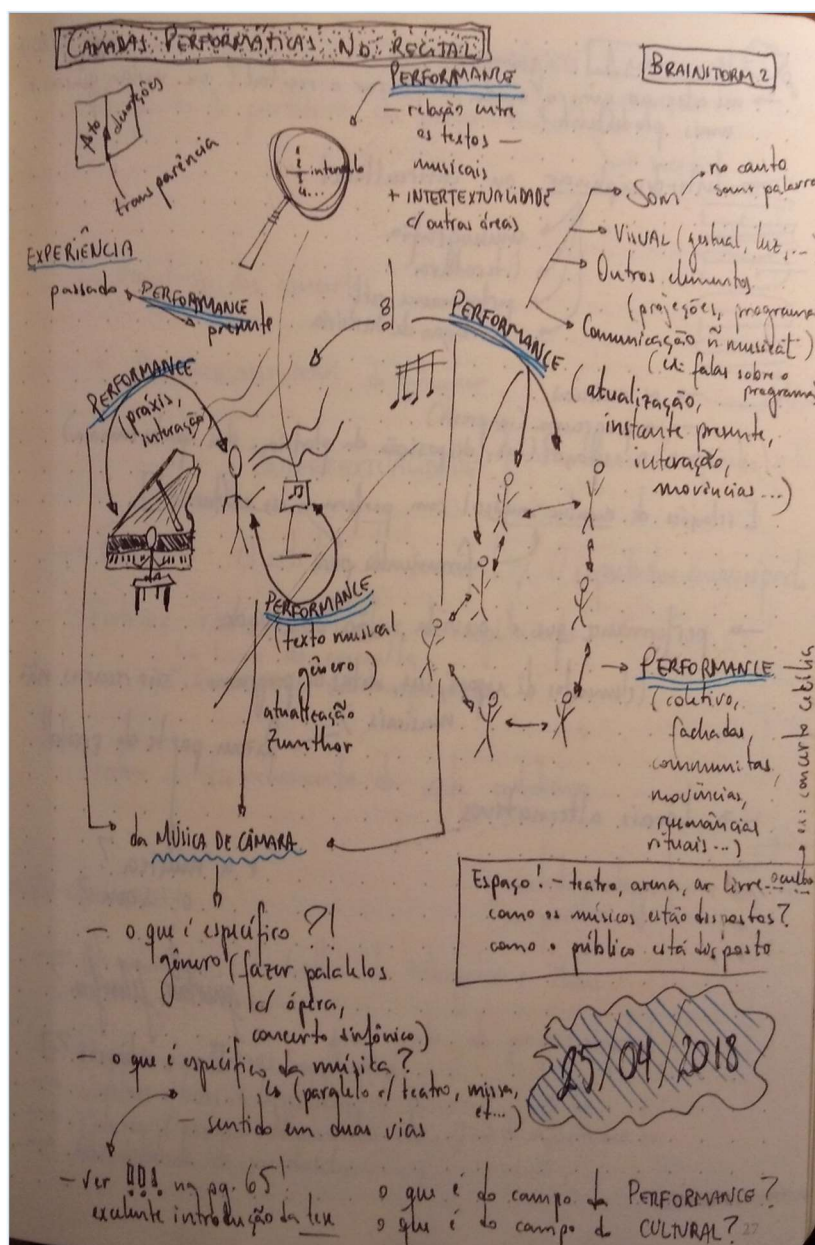


FIGURA 26 – Esboço do diário de bordo sobre as camadas performáticas em um recital
Foto: Gustavo Weiss Freccia

3. PERFORMANCE DO ESPETÁCULO - PERFORMANCES CULTURAIS E PERFORMANCE MUSICAL

ou

SOBRE O RITUAL CULTURAL

ou

ANTIESTRUTURA

ou

DA PRESENÇA E DO ESPAÇO

O linguista Roman Jakobson (1960 *apud* LANGDON, 2007) elenca como uma qualidade inerente às performances a capacidade de produzir uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano e suscitar no espectador um olhar não cotidiano, gerando momentos nos quais a experiência está em relevo. Se a palavra experiência guarda uma dimensão de travessia, uma expedição repleta de riscos, conforme mencionado no Prelúdio desta tese, podemos complementar que a performance seria o momento da manifestação da experiência – ou como o cientista da comunicação Samuel Mateus (2014) resume poeticamente, é o momento de exposição ao mundo e ao outro. Aplicando a esta tese, é o espetáculo performado/testemunhado.

Pode-se considerar esta uma boa aceção inicial, ainda que não seja assim simples conceituar performance. Não bastasse o empréstimo desta palavra do léxico inglês, o que em si pode gerar ruídos no âmbito da tradução e, por vezes, pode acarretar uma interpretação equivocada, é preciso dizer que, mesmo em língua inglesa, o problema de se delinear o que é performance não está suficientemente resolvido. Por essa via, a professora e pesquisadora norte-americana Esther Jean Langdon, professora do Departamento de Antropologia da UFSC, afirma que mesmo os antropólogos apresentam dúvidas e questionamentos acerca do valor analítico do conceito de performance e indagam-se se este não seria um “conceito guarda-chuva” utilizado para fenômenos que não necessariamente têm algo em comum. Para ela, “[...] os usos dos termos ‘performativo’ e ‘performance’ têm conotações variadas, dependendo do pesquisador e de como os emprega, uma vez que, “[...] existem vários paradigmas de performance, e não um só” (LANGDON, 2007, p. 5).

Com esta afirmação em mente, cabe-nos esclarecer que desenvolver uma tese cujo *corpus* teórico central gira em torno dos estudos da performance significa dizer que o referencial teórico que articula o que é pesquisado é formado a partir de escolhas arbitrárias, ou no mínimo, de origens diversas. Portanto, gostamos de pensar que

performance não é um conceito guarda-chuva, no sentido de abrigar uma ampla gama de assuntos, mas sim um conceito aberto, através do qual fenômenos de características específicas podem ser observados e analisados.

Para Paul Zumthor (2018) é impossível dar uma definição geral simples para performance, por entendê-la como um fenômeno heterogêneo. O conceito de performance, em Zumthor, é construído a partir da oralidade - herança de seus estudos enquanto pesquisador medievalista - e da reflexão sobre o ato da leitura individual. Ainda que silenciosa, a leitura promove uma atualização da obra a cada vez que um leitor, com as suas subjetividades e acúmulo de experiências, tem contato com um texto. Em outras palavras, o leitor performa o texto no ato da leitura.

Renato Cohen, autor de *Performance como linguagem*, tipifica performance de uma maneira diversa: “[...] uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. (COHEN, 2007, p. 28.)

Essa categorização, no entanto, não contempla a noção de performance que Zumthor nos traz, na qual o leitor é o responsável pela atualização da obra literária previamente concretizada, performando mentalmente esse texto – ou por analogia. Poderia citar como exemplos, o ouvinte em relação à obra musical e o espectador em relação a performances midiáticas, como é o caso do cinema e das atuais *lives*⁵⁶ de performances artísticas. Cohen ainda trata performance e *performance art* enquanto termos sinônimos⁵⁷, ainda que demonstre ter consciência dos estudos de Richard Schechner em relação ao teatro de vanguarda e as relações recíprocas estabelecidas com os rituais tradicionais de outras culturas.

Richard Bauman aponta a performance enquanto um evento onde a função poética é dominante, ao tomarmos a performance enquanto uma arte verbal. Dadas as “diferenças, de foco ou ênfase [da conceituação de arte verbal], todas as abordagens concordam que ela

[56] Transmissões de eventos ao vivo em redes sociais previamente estipuladas ou não.

[57] Tratar ambos os termos como equivalentes pode gerar aproximações conceituais errôneas e confusões epistemológicas, quando pensamos performance em um panorama maior, como acontece nas Performances Culturais. *Performance art*, em sua origem (anos 60, em artistas como John Cage e Allan Kaprow), remete principalmente aos *happenings* e outras formas de arte conceitual que questionavam a função da arte, portando ela própria um elemento de crítica social.

é centrada no texto”⁵⁸ (BAUMAN, 1974, p. 291). Embora Bauman se concentre na arte verbal e Zumthor, por sua vez, se atenha principalmente ao texto literário, propomos que a noção de performance nesta tese não se restrinja à palavra e se expanda a qualquer forma expressiva de comunicação como sons, cores e movimentos, entre outros. A palavra texto, assim, é tomada em um sentido mais amplo. Dessa maneira, as teorias de Bauman e Zumthor permitem analogias mais abrangentes no campo dos estudos da performance.

Para Victor Turner (2015) a performance, se tomada etimologicamente a partir do francês antigo *parfournir*, representa o momento em que experiência é completada, a culminação em um momento expressivo. Esta noção de completude da experiência, ou de atualização textual, assemelha-se ao que Walter Benjamin (1987) aponta enquanto o papel de um tradutor, que é o de recriar, focado em liberar o potencial poético de texto. A obra original é incompleta e requer que seja performada para que a experiência seja finalizada.

O artigo de Richard Schechner intitulado “*What is Performance?*”, capítulo de seu livro “*Performance studies: an introduction*”, é bastante pedagógico no sentido de situar conceitual e semanticamente as diversas acepções do termo. “Realizar performance” é não só ter um bom desempenho ou um padrão de excelência e êxito nos negócios, no sexo, nos esportes, em um concerto, peça de teatro ou espetáculo de dança. “Realizar performance”, para Schechner pode ser entendido enquanto “sendo”, “fazendo”, “mostrar fazendo” e “explicar ‘mostrar fazendo’”⁵⁹.

Ainda dentro dos estudos da performance, Marvin Carlson aponta a complexidade conceitual do termo performance, alegando que é um termo “[...] encontrado em contextos tão variados que pouco ou nenhum campo semântico comum parece existir entre eles” (CARLSON, 2010, p. 13). A nomenclatura performance tem seu delineamento também nebuloso quando utilizado no campo da performance musical. Neste sentido, Sônia Albano de Lima (2006) levanta um problema terminológico, motivado pelo uso indiscriminado do termo “performance”. Essa palavra adquire sentidos diversos, aproximando-se de termos

[58] “*Whatever their differences, of focus or emphasis, all of these approaches make for a conception of verbal art that is text-centered.*” (BAUMAN, 1974, p. 291). Tradução minha.

[59] Em relação a cartografia que costura a feitura desta tese, “sendo” representa a qualidade de artista pesquisador, que culmina no “fazendo” (produzindo sons, produzindo texto, desdobrando conhecimentos). Toma-se a expressão “mostrar fazendo” como designação da qualidade do “fazendo” sublinhada em performance, enquanto esta última categoria (“explicar ‘mostrar fazendo’”) diz respeito ao esforço reflexivo de compreender o mundo da performance e o mundo enquanto performance, que cabe às Performances Culturais.

como execução, prática e interpretação. A performance ainda pode ser utilizada como sinônimo de desempenho (como no desporto), utilizada com o mesmo significado, vago, em um processo de homogeneização, em busca de padrões na execução, conforme explica Schechner (2006).

A problemática principal em se considerar as acepções do termo performance em música somente enquanto execução, prática e interpretação é que estes substantivos e seus respectivos verbos (executar, praticar, interpretar) excluem da ecologia da performance quem testemunha tais ações – o espectador, uma figura importante nesta dinâmica – ou mesmo a relação do performer e do som que ele produz com o espaço e o contexto desta performance. Retomando a tentativa de abreviação do que é performance do início deste capítulo, cabe frisar que em uma performance musical o “momento de exposição ao mundo e ao outro” (MATEUS, 2014, p.1) diz respeito não só ao som produzido em tempo real por artistas competentes para tal atividade.

Em um recital de música de câmara, as performances abrangem desde o ato de dar forma, que inclui a preparação para a performance (criação do programa, ensaios, ajustes, os “aquecimentos” que Schechner menciona, entre outros) e a execução musical (o ato do recital, performado e testemunhado, que é a fase liminar) até as ressonâncias subjetivas que resultam de um programa apresentado, tanto nos performers quanto em quem testemunha. Em outras palavras, há diversos conceitos de performance que podem ser aplicados a cada faceta de um recital de música de câmara, de sua gênese à completude da experiência. Por exemplo, diferentemente de Schechner, Zumthor (2018) não percebe o final da performance como “esfriamento”, mas como “movência”, pois é uma ressonância, geradora de novas performances. Para Zumthor, performance não é uma forma-estática, mas uma forma-força, que é dinâmica, movente.

Como mencionado anteriormente, para Roman Jakobson (1960 *apud* LANGDON, 2007) a performance guarda uma qualidade de estranhamento em relação ao cotidiano. Tal deslocamento em relação ao ordinário aproxima-se daquilo que Victor Turner irá denominar de antiestrutura no estudo dos rituais e logo, em sua conceituação, de performance. Nesse sentido, considerando o recital de música de câmara um ritual cultural, conforme apontamos como um pressuposto no Prelúdio desta tese, desenvolvo a seguir um breve histórico do desenrolar dos estudos da performance e seus conceitos, especialmente a partir de dois autores basilares para a área, que são Victor Turner e

Richard Schechner. Apontarei conceitos pertinentes à performance musical, e demonstrando a aplicabilidade de alguns deles à uma performance específica.

3.1 PERFORMANCES CULTURAIS - BREVE GENEALOGIA DOS ESTUDOS DA PERFORMANCE E ALGUNS CONCEITOS CENTRAIS

A fértil parceria formada entre Turner e Schechner estabeleceu-se enquanto um sólido pilar epistemológico na transição para os anos 80, assim como o que chamamos de *Performance Studies* (Estudos da Performance⁶⁰) - termo que nomeia o programa de pós-graduação que integro e que foi a inspiração para, a partir de Milton Singer, a criação do termo Performances Culturais. Uma das características principais dessa área de conhecimento é sua qualidade interdisciplinar na intersecção com as ciências sociais. Não por coincidência, o surgimento da área é paralelo ao que chamamos de *performance turn* (virada performativa) da vertente dramatúrgica (DAWSEY, 2016) – na qual soma-se a Victor Turner e Richard Schechner o sociólogo Erving Goffman. A outra vertente advinda da virada performativa diz respeito ao que brotou a partir das pesquisas do John Austin no campo da linguística, dando origem a etnografias da fala e performances narrativas, cujos autores Richard Bauman e Charles Briggs são importantes expoentes.

Da vertente dramatúrgica da virada performática, portanto, estabelecem-se as pesquisas e estudos da performance que se originam no encontro das artes com as ciências humanas. A metáfora teatral está presente no trabalho de Goffman (sociologia e teatro), de Turner (antropologia e teatro) e, de uma formação originária nas artes partindo para as ciências sociais, no trabalho de Schechner (teatro). Desse último autor busco me aproximar, pois refletindo, escrevendo, encontrando (e desencontrando) as conexões e distanciamentos da performance musical⁶¹ com as performances culturais, a partir de minha trajetória com música, o meu movimento é sempre pensar o que específico da minha área de origem contribui para os estudos da performance, e o que os estudos da

[60] Estudos da Performance se referem aos movimentos interdisciplinares articulados entre teatro, linguística e ciências sociais, existentes antes do termo Performances Culturais ser cunhado. Alguns autores norte-americanos tratam Estudos da Performance e Performances Culturais como sinônimos.

[61] Penso em performance musical aqui como uma área ampla, que não se restringe somente à performance enquanto desempenho, mas inclui a interdisciplinaridade com outras áreas consistentes como a história (musicologia), a antropologia (etnomusicologia), as ciências da saúde (cognição, psicologia da música, saúde do músico, ciências do movimento) e assim por diante.

performance contribuem para a área da música, de onde venho. Há ainda uma identificação com a Escola de Chicago, na qual Erving Goffman se insere, que se materializa nas inquietações que partem do que é vivido, da própria realidade, sobre a qual se pode destrinchar com maior propriedade. Esta aproximação foi mencionada no capítulo referente à caracterização desta pesquisa, no capítulo *Afinidades Eletivas*. De certa maneira, o impulso das investigações tem uma centelha biográfica que não objetiva para falar de si, logicamente, mas que dá a largada para que os questionamentos (e as ocasionais respostas a eles) sejam concretos e incorporados e não distantes, desapropriados. Esse é o trilha sobre o qual a construção desta tese procurou-se manter encarrilhada.

Antes de nos concentrarmos nos autores Victor Turner e Richard Schechner, consideramos pertinente destrinchar algumas das contribuições para o campo das performances pelo autor Erving Goffman. Goffman se situa no mencionado contexto da escola de pensamento de Chicago, tendo sido influenciado por Everett Hughes e George Herbert Mead, dos quais bebeu o enfoque dramático e o interacionismo simbólico. O enfoque dramático é um ferramental utilizado para analisar as atividades situadas como momentos de uma intriga pública das interações (ou drama). Já o interacionismo simbólico - originário dos aportes teóricos de Mead e importante também na psicologia social - é, por sua vez, uma corrente teórica das ciências sociais que estuda as representações sociais e etnometodologias. No interacionismo simbólico, o sentido de um comportamento é observado na interação social. Seu resultado é um sistema de significações intersubjetivas, um conjunto de símbolos cujos significados envolveram atores. O conteúdo do significado não é mais do que a reação das partes interessadas para a ação em questão. A estrutura social é composta por papéis sociais e o “eu” (self) bem como a consciência são produtos sociais.

Essa descrição de interacionismo simbólico nos remete diretamente ao *The Presentation of Self in Everyday Life*⁶², primeiro livro de E. Goffman. O autor utiliza a metáfora do palco para analisar o cotidiano e observar a complexidade da interação social. No palco teatral, as situações são simuladas; na vida, há situações reais não ensaiadas. No teatro, personagens interagem com personagens, sendo a plateia outra perspectiva da

[62] Por vezes este título tem uma tradução errônea, ao tratar “representação” como sinônima à “apresentação”. Da mesma maneira o “eu” seria mais bem traduzido por “ego” (self).

performance, que não existiria caso o desempenho apresentado fosse real. Na vida, há o “eu” e o outro, que se funde com a plateia. O monólogo de Jaques, como escreveu Shakespeare em *As you like it*, impulsiona a abordagem goffmaniana: “O Mundo todo é um palco e todos os homens e mulheres, meros atores: eles têm suas saídas e suas entradas, e cada um em seu tempo interpreta vários papéis”⁶³. (SHAKESPEARE, 2007, p. 622)

Em Goffman, fachada (*front*) é o equipamento expressivo de tipo padronizado, empregado intencional ou inconscientemente pelo indivíduo durante seu desempenho. A fachada possui três elementos: 1) *frame* (quadro/ enquadramento), que são os elementos cênicos (ou cenográficos) do equipamento expressivo; 2) realização dramática, que é a ação propriamente dita; 3) idealização – toda representação apresenta uma concepção idealizada da situação. Fachada pessoal são os itens de equipamento expressivo que identificamos com o próprio ator: vestuário, sexo, idade, características raciais, altura, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais, etc. Alguns são fixos (raciais) outros são transitórios/ móveis (como expressão facial). Fachada pessoal é dividida em “aparência” e “maneira”, das quais esperamos coerência, assim como coerência entre a fachada pessoal e o *frame*. Há duas regiões de atividade: os bastidores (onde os atores se preparam para a apresentação) e o palco (ou região de exposição, onde os atores se encontram e se movem à vista de um público). Há uma fachada pessoal e uma social, no que diz respeito a maneiras e aparências. Por sua vez o espaço, em Goffman, é poder, ao pressupor uma performance quando pensamos em escola ou igreja, por exemplo.

Afunilando para uma genealogia dos estudos da performance pertinentes a esta pesquisa, eu gostaria de fazê-la a partir de dois autores basilares, especialmente a partir de quatro obras específicas: de Turner, os livros *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* (1969) e *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar* (1982); e de Schechner, os livros *Between Theater and Anthropology* (1985) e *Essays on Performance Theory* (1988). Se tomarmos as obras sequencialmente, conforme as apresento, segundo a cronologia de suas publicações, elas nos revelam dados interessantes sobre o percurso dos dois pesquisadores. Schechner já estudava e admirava *O processo ritual* de Turner antes de conhecê-lo pessoalmente, em uma palestra de Clifford Geertz em Columbia (EUA). Deste evento até a morte de Turner, os autores se influenciaram mutuamente ao longo de quase

[63] “*All the world’s a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances, And one man in his time plays many parts*” (SHAKESPEARE, 2007, p. 622). Tradução minha.

seis anos: enquanto Schechner se embrenhava na antropologia da experiência de Turner, este se tornara aprendiz de artes teatrais daquele. Schechner encontrava alusões ao seu teatro de vanguarda nas etnografias de rituais tradicionais, e Victor Turner identificava, no teatro, as raízes que o impulsionaram para a antropologia.

As três últimas obras mencionadas dentre esta micro-cronologia das performances (*Do ritual ao teatro*, *Between theater...* e *Performance theory*) contextualizam-se a partir desta prolífica colaboração, na qual Turner tem contato com o conceito de “comportamento restaurado” de Schechner, e Schechner, por sua vez, utiliza-se de descrições etnográficas como Turner fizera n’*O processo ritual* e as alude na sua caracterização de performance.

Nesta seção, busco traçar uma cronologia do estabelecimento dos estudos da performance a partir d’*O processo ritual*, clássico da antropologia, passando pelo encontro de Turner com Schechner e apontando dados biográficos desses autores que convêm ao rumo de suas investigações, tal como era a prática da Escola de Chicago da qual essa vertente das performances deriva. Procuro estabelecer esse recorte cronológico a partir destes autores e ressaltar o que significam para as Performances Culturais, a partir das datas de publicação das obras mencionadas e os principais conceitos contidos nelas.

Victor Witter Turner (1920-1983) foi um antropólogo escocês que estudou ritos de passagem, ritual e formulou conceitos importantes para as Performances Culturais, tais como: drama social, liminaridade e *communitas*. Turner é um dos principais representantes da Antropologia Simbólica, juntamente com Clifford Geertz. A Antropologia Simbólica formula que a cultura nada mais é que um sistema de símbolos, compartilhados por membros dentro de uma sociedade. Em seu livro *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura* (TURNER, 1974 [1969]) esclarece a influência que Arnold van Gennep (1873-1957) teve em suas investigações. Para van Gennep, o rito de passagem dividia-se em três etapas: separação, margem (ou *limen*) e agregação. Podemos interpretar essas fases ainda como preliminar, liminar e pós-liminar. A partir das postulações de van Gennep, Turner, em sua obra *O Processo Ritual*, etnografa tribos da África Central, valendo-se do método antropológico clássico. Nos dois primeiros capítulos, Turner desenvolveu seu modelo de drama social⁶⁴, uma de suas principais contribuições para o

[64] A relação com as performances está estreitada ainda na obra *“The anthropology of performance”* (1987), especificamente no subtítulo homônimo ao livro.

campo das performances. Para as Performances Culturais, essa obra é significativa especialmente no aprofundamento do conceito de liminaridade e a formulação do que é *communitas*. Estes conceitos podem ser apreciados a partir do terceiro capítulo, após as descrições etnográficas preliminares.

Ao observar o dia a dia na comunidade Ndembu (situada no noroeste da Zâmbia, centro-sul da África), Turner notou que os conflitos obedeciam uma sequência padronizada de ações englobadas por quatro fases: 1) crise: tensão nas interações sociais; 2) intensificação da crise: a crise atinge novas esferas e agrega novos atores sociais⁶⁵; 3) regeneração: soluções e conciliações propostas por alguns indivíduos; 4) rearranjo ou cisão: se bem ou mal sucedidos, respectivamente, conforme a fase de regeneração. Para van Gennep, os ritos de passagem compreendiam separação, margem (ou *limen*, do latim) e agregação. E do momento de margem/*limen* adviria liminaridade, este entre-lugar que se situa na transição entre as margens, e não nelas propriamente ditas⁶⁶, em que o indivíduo está inclusive desprovido de suas indumentárias sociais – ou, para utilizar o termo goffmaniano, despido de suas fachadas. A liminaridade guarda, para Turner, a qualidade de ser performance e é um dos elementos que diferenciam drama social de rito de passagem.

Essa fase de liminaridade pode gerar ainda *communitas*, outro conceito importante em Victor Turner, que é uma anti-estrutura fundamental para a antropologia das religiões. *Communitas* pode ser interpretada como sentimento de integração e igualdade em fases liminares, ou, conforme descreve Maria Cavalcanti: “uma forma de relacionamento humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas” (CAVALCANTI, 2013, p. 413). Estes conceitos, ilustrados pelos exemplos nos rituais Ndembu, foram esmiuçados n’*O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* (TURNER, 1974 [1969]).

Já Richard Schechner (1934 -) é norte-americano e tem o *background* de artista, enquanto ator e diretor de teatro de vanguarda. Schechner se aproximou da Antropologia Simbólica de Turner ao ter contato com o livro *O processo ritual* descrito acima. Assim, já

[65] Os atores sociais aqui podem ser observados e analisados conforme a abordagem de Goffman. Embora o recorte contextual de Turner não seja o das grandes cidades, podemos estabelecer uma relação entre ferramentais teóricos e metodológicos.

[66] Aqui não se pode erroneamente achar que liminar esteja relacionado a estar à margem.

possuía familiaridade com os conceitos de drama social, ritual, liminaridade e *communitas*. Schechner conta, em entrevista a Zeca Ligiéro, que conheceu pessoalmente Turner nos anos 70, durante uma palestra de Clifford Geertz em Columbia, nos EUA. “Não me lembro da comunicação de Geertz, mas lembro que, depois, Victor e eu fomos a um bar decadente, perto da universidade, e falamos por horas. E ao longo dos anos, até sua morte em 1983, Victor Turner e eu trabalhamos juntos muito intensamente” (SCHECHNER *apud* LIGIÉRO, 2012). Esse encontro é ainda mencionado por Turner em prefácio ao livro *Between Theater and Anthropology*, de autoria de Schechner.

Talvez a identificação tenha sido mútua desde o início porque o próprio Victor Turner cresceu em um contexto familiar repleto de vivências no teatro. Turner nos conta, na introdução do livro *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar* (2015 [1982]), que sua mãe foi uma das fundadoras e atrizes do Teatro Nacional Escocês, em Glasgow, nos anos de 1920. Seu pai fora engenheiro elétrico e, dessa origem ele justifica: “[...] não foi uma surpresa que eu tenha me tornado antropólogo, membro de um campo disciplinar situado desconfortavelmente entre os que promovem a ‘ciência da cultura’[...]” (TURNER, 2015 [1982], p. 8).

A obra *Do ritual ao teatro* distancia-se cronologicamente cerca de trezes anos da publicação do livro *O Processo Ritual*. Ao contrário das hipóteses e conceitos que partem de uma experiência etnográfica específica, o livro *Do ritual ao teatro* está organizado em ensaios escritos em períodos diferentes e que não necessariamente são contínuos, podendo ser lidos de maneira avulsa. Esta característica está presente também em diversos livros de Richard Schechner.

No livro *Do ritual ao teatro*, Turner nos afirma apresentar sua “[...] viagem pessoal de descoberta, desde os estudos tradicionais de antropologia sobre performance ritual até um interesse vivo por teatro moderno, em especial o teatro experimental” (TURNER, 2015 [1982], p. 7). Nesse sentido, *Do ritual ao teatro* se revela enquanto uma síntese conceitual do autor, uma vez que é escrita em sua maturidade e publicada um ano antes de sua morte e engloba de suas primeiras incursões etnográficas até as influências que Schechner exerceu em sua teoria, além de reforçar conceitos importantes de sua teoria, como o desdobramento da antiestrutura de liminaridade no termo liminóide⁶⁷, a noção de ritual

[67] Se tomarmos liminaridade enquanto o ritual, podemos conceituar liminóide enquanto experiências que tentam representar esse ritual, com seus mitos, mas neste caso ocorre uma separação maior entre a experiência e as pessoas, como uma intermediação (o teatro).

relacionada ao sagrado, entre outros.

As obras de Richard Schechner mencionadas aqui são, talvez, duas dentre as suas principais: *Between Theater and Anthropology* (1985) e *Essays on Performance Theory* (1988). Ambas as obras são compilações de ensaios escritos em diferentes épocas, mas, na compilação de artigos e organização do livro, Schechner as referencia ao longo dos textos, indicando as complementariedades de dados assuntos. Schechner busca, na antropologia, ferramentas para a análise de eventos performáticos e, ilustrando com exemplos de teatro de diversos lugares, nos evidencia a transparente conexão existente entre rito e teatro.⁶⁸ Para Schechner, aliás, não é possível distinguir um de outro, pois ambos preservam a qualidade fundamental de ser performance, que é o comportamento restaurado, conceito este que, em maior ou menor medida, conecta os ensaios de *Between Theater and Anthropology* e intitula o segundo ensaio deste livro.

Schechner inicia o primeiro capítulo de *Between Theater and Anthropology*⁶⁹ (1985) mencionando a “analogia do drama” (*drama analogy*) proposta por Clifford Geertz e largamente utilizada no conceito de *drama social* por Victor Turner. Em seguida, o autor propõe apresentar as interconexões estabelecidas a partir do outro extremo, ou seja, as artes performativas. Os pontos de contato são: Transformação do Ser e/ou da Consciência; Intensidade da Performance; Interações Audiência-Performer; A Totalidade Sequencial da Performance; Transmissão do Conhecimento da Performance.

No segundo capítulo, um ensaio datado de 1977, Schechner explicita pela primeira vez seu conceito de comportamento restaurado e, dentre os múltiplos aspectos do conceito, resume da seguinte maneira: “Performance significa: nunca pela primeira vez. Ela significa: pela segunda à ‘enésima’ vez. Performance é ‘comportamento-duplamente-vivenciado’” (SCHECHNER, 1985, p. 36)⁷⁰. Para o autor, em publicação posterior:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as

[68] Por teatro aqui podemos fazer uma analogia a um espetáculo de outra ordem, como o próprio recital de música de câmara, evento sobre o qual esta tese se debruça.

[69] Este livro conta com um prefácio escrito por Victor Turner. O título é bastante sugestivo, na linha das performances que advém de Goffman.

[70] *Performance means: never for the first time. It means: for the second to the nth time. Performance is “twice-behaved-behavior.”* (SCHECHNER, 1985, p. 36) Tradução minha.

quais as pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2006, p. 28)⁷¹

O *comportamento restaurado* é, para Schechner, a performance propriamente dita. Ele consiste em sequências de comportamento que não são processos em si, mas coisas, itens, materiais que correspondem concretamente a sequências organizadas de acontecimentos, roteiros de ações, textos conhecidos, movimentos codificados. Em *Between Theater and Anthropology*, o autor faz uma análise comparativa entre eventos performáticos teatrais de várias partes do mundo. Nessa abordagem intercultural – uma das possibilidades em Performances Culturais – o autor procurava evidenciar ligações entre "rito" e "teatro", conceitos que para ele muitas vezes se fundem. No terceiro capítulo, denominado "*Performers and spectators transported and transformed*", Schechner transita entre Ramlila (hindú), Nô (japonês) – tradições teatrais com alto teor ritual e simbólico – e as influências orientais que culminaram no *Verfremdung* (distanciamento) do teatro de Brecht para ilustrar suas ideias acerca da performance. O performer e a audiência passam pela experiência singular de liminaridade, relacionada aos supracitados van Gennep e Turner, ao vivenciar um papel ambíguo no processo de serem transportados e transformados (do ato de representação à volta à vida cotidiana, do transe à identidade pessoal e coletiva). O performer assume, para si e para o público, uma característica dupla, sendo um "não-eu" e um "não não-eu".

Tal qual o *Between Theater and Anthropology*, o livro *Performance Theory* é constituído não por uma linearidade teórica, mas por ensaios que demonstram as diversas facetas do que vem a ser a teoria das performances. Performances podem ser abordadas a partir de um sistema que Schechner diz poder ser configurado tanto como um leque quanto como uma rede, demonstrando as diversas possibilidades de conexões interdisciplinares. Na introdução ele nos apresenta essas duas configurações graficamente (1988, p. IX). Para Schechner,

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto no contínuum que vai das ritualizações dos animais (inclusive os humanos) até as performances da vida cotidiana – cumprimentos, demonstração de emoções, cenas familiares, papéis profissionais, e assim por diante – até os jogos, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos, e performances de

[71] "*Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are "restored behaviors," "twice-behaved behaviors," performed actions that people train for and rehearse*" (SCHECHNER, 2006, p. 28) Tradução minha.

grande magnitude (SCHECHNER, 1988, p. X)⁷².

No livro *Essays on Performance Theory*, Schechner aborda o complexo conceito de performance a partir de diversas subcategorias, como teatro, ritual, esporte, jogos, brincadeiras. O público é imprescindível? Há a necessidade de um local ideal? Essas atividades são roteirizadas? Como são as regras dessas performances? A tabela da p. 12 nos resume as características de cada uma dessas subcategorias de performance.

No quarto ensaio fica explícita a conexão com Victor Turner: *From ritual to theater and back* se refere claramente ao livro *From ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. Schechner, neste ensaio, demonstra as *transformances* (uma brincadeira com as palavras transformação e performances) de ritos às performances e o movimento contrário – a ritualização a partir das performances de seu grupo de teatro de vanguarda, o *The Performance Group*. Schechner ressignifica performance a partir desse binarismo *continuum* existente em eficácia/ritual – entretenimento/teatro. Nas palavras do próprio autor:

Performance não se origina no ritual mais do que se origina no entretenimento. Ela se origina no sistema binário eficácia-entretenimento, que inclui o subconjunto ritual-teatro. Do início, lógica e historicamente, ambos os termos do binário são requeridos. Em algum momento histórico há um movimento de um polo ao outro quando esta trança de eficiência-entretenimento aperta ou afrouxa. Essa oscilação é contínua – performance é sempre um estado ativo (SCHECHNER, 1988, p. 136).⁷³

No sexto ensaio (*“Selective Innateness”*), Schechner explica com suas próprias palavras o modelo de drama social de Victor Turner, sorvido de seu contato com o livro *O processo ritual*:

Victor Turner (1974) localiza quatro ações enquanto cerne do drama

[72] “*Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life—greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on—through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude*”. (SCHECHNER, 1988, p. X) Tradução minha.

[73] “*Performance doesn’t originate in ritual any more than it originates in entertainment. It originates in the binary system efficacy-entertainment which includes the sub-set ritual-theater. From the beginning, logically as well as historically, both terms of the binary are required. At any historical moment there is movement from one pole toward the other as the efficacy-entertainment braid tightens and loosens. This oscillation is continuous—performance is always in an active state*”. (SCHECHNER, 1988, p. 136) Tradução minha.

social: 1) ruptura, 2) crise, 3) ação reparadora, e 4) reintegração. Uma ruptura é uma situação que divide uma unidade social – família, grupo de trabalho, vila, comunidade, nação, etc. Uma crise é a precipitação de um evento que não pode ser negligenciado, que deve ser lidado. Ação reparadora é o que é feito para superar a crise – a própria crise tendo crescido além da própria ruptura. Reintegração é a eliminação da ruptura original que gerou a crise. Reintegração vem em duas vertentes, ou por cura da ruptura ou por cismogênese. (SCHECHNER, 1988, p. 179).⁷⁴

Schechner, em sua prosa pedagógica e elucidativa, aplica este modelo de Turner a duas situações diversas: uma delas foi retirada da realidade – a demissão dos membros do gabinete pelo presidente Gerald Ford, outra de um contexto ficcional – o drama de Romeu e Julieta, de William Shakespeare. Sua intenção, mais do que ilustrar o modelo de drama social, é estabelecer uma relação do drama social com o drama estético. Essas duas categorias se retroalimentam, se interferem, de maneira que as ações visíveis em um drama social são condicionadas e guiadas por bases de princípios estéticos e técnicas retóricas e teatrais. De uma maneira recíproca, a estética visível de uma cultura é coordenada por processos de interação social.

Para ilustrar essa reciprocidade, Schechner elaborou o modelo de *looping* infinito, onde a estrutura oculta de um é a estrutura visível de outro, conforme está demonstrado na figura a seguir:

[74] “Victor Turner (1974) locates four actions as the nubs of social drama: 1) breach, 2) crisis, 3) redressive action, and 4) reintegration. A breach is a situation that schisms a social unit—family, work group, village, community, nation, etc. A crisis is a precipitating event that can't be overlooked, that must be dealt with. Redressive action is what's done to overcome the crisis—the crisis itself having arisen out of the breach. Reintegration is the elimination of the original breach that mothered the crisis. Reintegration comes in two ways, either by healing the breach or by schismogenesis” (SCHECHNER, 1988, p. 179) Tradução minha.

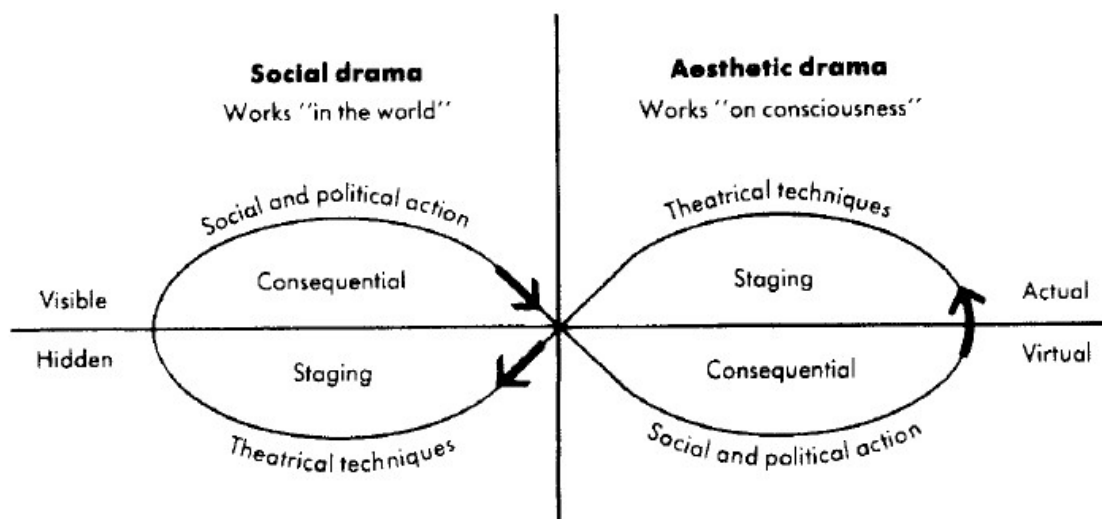


FIGURA 27: O modelo de looping infinito de Schechner.
Fonte: SCHECHNER, 1988, p.182

Cronologicamente, a data de publicação dos livros mencionados desta seção nos aponta um transcurso interessante dos acontecimentos e demonstram que, por circunstâncias favoráveis e pelo encontro desses pesquisadores, a teoria das performances foi se fortalecendo epistemologicamente. Os estudos de Turner no processo ritual antecedem seu encontro com Schechner. Desse encontro, os desdobramentos frutificam nas investigações dos dois pesquisadores. Como vimos anteriormente, a influência de Turner sobre Schechner é evidente ao longo de sua produção. Pouco se fala, no entanto, da reciprocidade desse contato. Podemos ler no prefácio por Victor Turner ao livro *Between Theatre and Anthropology*:

Schechner abriu para meus estudos um mundo novo de técnicas performativas. Antropólogos, por seu treinamento, não são qualificados a investigar o treinamento de atores em um ritual, teatro ritualizado e tipos mais seculares de performances culturais – como eles se preparam para os eventos públicos, como eles transmitem conhecimento performativo, como se vestem, mascaram e aplicam maquiagem, seu truque pessoal, isto é, dispositivos de obtenção de atenção que são únicos a cada performer. Antropólogos estão mais preocupados com o *stasis* do que com o *dynamis*, com textos, instituições, tipos, protocolos, hábito e assim por diante do que com o *como* da performance, o deslocamento, evanescente, por vezes as relações perfeitamente memoráveis que desenvolvem imprevisivelmente entre atores, público, texto e as outras variáveis situacionais discutidas por Schechner neste livro (TURNER *apud* SCHECHNER, 1985, p. xii)⁷⁵

[75] “Schechner opened up for my study a new world of performative techniques. Anthropologists, by their training, are not qualified to investigate the training of actors in ritual, ritualized theatre, and more secular types of cultural

Tanto Turner quanto Schechner situam o ritual em um momento separado do cotidiano (logo, é uma anti-estrutura), cisão que o próprio conceito de liminaridade aponta. Sobre esta qualidade, desenvolvemos a seguir, no subtítulo 3.2.

Contudo, nem só de contribuições e concordâncias mútuas se fazem as teorias de ambos os autores. Embora um se referencie no outro, Grasielle Aires da Costa (2013) aponta algumas divergências em relação a alguns conceitos: sobre o momento de liminaridade, Turner trata a transformação em termos de *status* e Schechner, em termos de personalidade. Turner dedica-se intensivamente à interpretação dos símbolos rituais, enquanto Schechner se atém à representação da memória em ação. Schechner busca entender a totalidade do ritual como elemento universal e não somente uma manifestação humana, enquanto Turner privilegia o aspecto da cognição – e sua capacidade de produzir símbolos – que é justamente o que nos estabelece como animais racionais. Essas são algumas sutilezas, mas que representam uma diferença no olhar teórico e metodológico entre os dois autores, diferença essa que diz respeito às origens epistemológicas de cada um.

3.2 DAS ESPECIFICIDADES DA PERFORMANCE MUSICAL

Os conceitos de performance que partem da analogia com as artes, especialmente com o teatro, são aplicáveis e diretamente observáveis em situações como festas populares e rituais de diversas culturas. Cabe dizer que a pesquisa em Performances Culturais, no entanto, não deve se restringir à aplicabilidade teórica de autores pilares, como Schechner e Turner, neste exercício predominantemente intercultural. Propõe-se, entretanto, observar a maneira como esses autores percorrem uma trajetória interdisciplinar para reforçar suas teorias, e que aspectos do trabalho deles diferenciam-se de um trabalho etnográfico ou sociológico clássico. Mais do que com uma interculturalidade, as

performance—how they prepare for the public events, how they transmit performative knowledge, how they dress, mask, and apply cosmetics, their personal "schtick," that is, attention-getting devices unique to each performer. Anthropologists are more concerned with stasis than with dynamis, with texts, institutions, types, protocols, "wiring," custom, and so on than with the how of performance, the shifting, evanescent, yet sometimes utterly memorable relationships that develop unpredictably among actors, audience, text, and the other situational variables discussed by Schechner in this book". (TURNER apud SCHECHNER, 1985, p. xii) Tradução minha.

performances lidam com a intersecção de conhecimentos transdisciplinares, transculturais, polifônicos.

Dado que a premissa da área de Performances Culturais é possuir uma qualidade interdisciplinar, e, tendo eu a música como ponto de partida, faço, assim, um exercício investigativo e verifico a aplicabilidade de conceitos e métodos de outras áreas em um fazer artístico baseado no que não é ocularmente observável. Assim, estabelecer analogias se torna inevitável (de teorias da literatura em relação à música, da museografia em relação ao recital, por exemplo). De certa maneira, ao não tratar a música como um elemento etnográfico ou um “pano de fundo” de festas e rituais, estabelece-se o desafio de percorrer caminhos pouco ou ainda-não-traçados. Ao fazer isso, é possível que estejamos confrontando o conceito plural de Performances Culturais, colocando-o em atrito, alastrando-o para outras maneiras de utilizá-lo, ao tratar outros objetos de pesquisa.

Posto isto, é preciso dizer que os estudos da performance em diálogo direto com a música são ainda incomuns. Mesmo ao pesquisar em acervos especializados de artigos acadêmicos, a busca costuma aproximar *performance studies* e *music* de *musical performance*. Dentre diversas tentativas pouco frutíferas, encontrei um ponto de partida – um artigo de Philip Auslander (2006), denominado “*Music as performance: living in the immaterial world*” que cumpre esse intento. Já no início do texto o autor argumenta: “é estranho que os campos do teatro e dos estudos da performance historicamente tenham sido relutantes em se encarregar da performance musical”. Sobre este ponto ele responsabiliza o caráter não literário da música, cuja característica não mimética a estabelece fora do âmbito da representação teatral. Auslander continua: “enquanto acadêmicos da performance rejeitam a música, acadêmicos da música geralmente rejeitam performance⁷⁶”. O autor finaliza o seu primeiro parágrafo apontando uma tendência geral: “acadêmicos que olham para a música da perspectiva dos estudos culturais são geralmente mais preocupados com o público e a recepção do que com o comportamento performático dos próprios músicos” (AUSLANDER, 2006, p. 261)⁷⁷.

[76] É importante salientar aqui que Auslander se refere à performance enquanto teoria localizada nas ciências humanas e não a performance musical enquanto desempenho, naturalmente.

[77] “*I find it strange that the fields of theatre and performance studies historically have been reluctant to engage with musical performance. (...) While performance-oriented scholars spurn music, music-oriented scholars generally spurn performance(...) scholars who look at music from the perspective of cultural studies are generally*

Este artigo de Auslander direcionou para outros dois, que problematizam a musicologia tradicional na contemporaneidade e apontam os estudos da performance enquanto novas perspectivas musicológicas. Nicholas Cook, no artigo “*Between Process and Product: Music and/as Performance*”, alega que o pensamento musicológico costuma encarar a música enquanto *performance art*.⁷⁸ O autor afirma que “[...]ao encarar as partituras enquanto *scripts* mais do que enquanto textos, [...] pode-se entender a performance enquanto geradora de um significado social”⁷⁹ (COOK, 2001, p. 1). Esse sentido de performance, mencionado por Cook, coloca a música num patamar além da atividade dos próprios músicos, do desempenho particular do artista, e nos ajuda a compreender que o recital de música de câmara, por exemplo, é um evento que possui camadas além do âmbito musical.

No artigo “*Why Music and Performance Studies? Why Now*”, Alejandro L. Madrid critica a inabilidade da musicologia de transcender os estudos musicais, e sugere que abordar “(...) a questão da performatividade para além do local da performance permite a musicólogos e acadêmicos da música contribuir com o crescente e interdisciplinar projeto das ciências humanas”⁸⁰ (2009, p. 1). Neste ponto nos aproximamos dessa ideia, no sentido de encontrar o caminho inverso, sendo o ponto de partida a música e a significação posterior, suas especificidades dentro da teoria das performances. Alejandro Madrid aponta o surgimento dos estudos da performance a partir de três campos principais de disciplinas: a linguística, a antropologia e o teatro, mesmo que subáreas e campos correlatos tenham sido fundamentais na consolidação da área, como é o caso da microsociologia de Goffman com o seu “*The presentation of self in everyday life*” (1959). É dessa origem interdisciplinar que o autor toma emprestado o termo “performatividade”, a partir de John Austin, no sentido de que a linguagem não apenas representa, mas

more concerned with audience and reception than with the actual performance behavior of musicians” (AUSLANDER, 2006, p. 261). Tradução minha.

[78] Saliento que a visão que Nicholas Cook aponta a respeito da musicologia, sobre a subárea encarar a música apenas como *performance art*, é um tanto reducionista. A musicologia moderna se conjuga com as demais subáreas da música, expandindo o campo de atuação.

[79] “(...) by thinking of scores as ‘scripts’ rather than ‘texts’, (...) we can understand performance as a generator of social meaning” (COOK, 2001, p. 1). Tradução minha.

[80] “(...) addressing the question of performativity (as understood in performance studies) beyond the locus of performance might allow musicologists and music scholars a way to contribute to the growingly interdisciplinary intellectual projects in the social sciences and the humanities”. (MADRID, 2009, p. 1). Tradução minha.

performatiza, faz as coisas serem realizadas.

O termo “enquanto performance” mencionado por Cooke e Auslander nos remetem ao artigo “*What is Performance?*” de Richard Schechner, no qual ele aponta as diversas conotações que o termo toma:

Ao tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer coisa – significa investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos ou seres e como se relaciona com outros objetos ou seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações. (SCHECHNER, 2006, p. 30)⁸¹

As performances, nesse sentido, tornam-se uma lente de observação de quaisquer eventos onde há um texto transmitido, destinado a ser recebido. Como texto, podemos considerar não somente uma peça de teatro, um romance ou uma partitura musical, com suas funções bem estabelecidas, mas também linguagem corporal e mesmo um simples diálogo cotidiano. De uma maneira mais abrangente “[...] a palavra ‘texto’ deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (COHEN, 2007, p. 29).

Em português, há um texto da antropóloga cultural irlandesa Ruth Finnegan denominado “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” (FINNEGAN, 2008), no qual a autora afirma que, frequentemente, uma canção é analisada mediante sua letra, que é sua característica mais palpável dentre três dimensões que frequentemente são analisadas em separado mas que, no entanto, operam em conjunto: texto, música e performance. Finnegan propõe que a análise parta da canção enquanto performance ao invés da letra ou da música, uma vez que o canto em si próprio é um marcador de performance. Neste sentido, podemos paralelizar que qualquer prática de execução musical, mesmo instrumental, se torna um marcador de performance.

Os argumentos dos autores supracitados, especialmente os de Auslander e Schechner, vieram ao encontro de algumas de minhas inquietações, sobre como as Performances Culturais poderiam acolher uma pesquisa em que os conhecimentos e as

[81] “To treat any object, work, or product “as” performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships.” (SCHECHNER, 2006, p. 30). Tradução minha.

práticas da música sejam centrais e não um dos dados etnográficos de uma dada cultura, risco que o pareamento das performances com a Antropologia parece sofrer. Colocando mediante um outro prisma, fica o problema: o que os conhecimentos da música têm para oferecer de original para a teoria das performances? As reflexões obtidas a partir dessas ideias mostraram caminhos para desenvolver uma pesquisa em performance enquanto artista da música.

Schechner é admirador do compositor norte-americano John Cage e chega a mencioná-lo algumas vezes nos livros *Performance Theory* e *Between Theatre and Anthropology*, mas a Schechner interessa mais a função de *happening* e a aleatoriedade e indeterminação que uma parcela da obra de Cage tem do que o papel da música enquanto performance. Se tomarmos, por exemplo, uma ópera específica para aplicar o modelo de drama social de Turner, tal qual Schechner fez em relação a Shakespeare no desenvolvimento de seu gráfico de looping infinito que apresentei na seção anterior, tal modelo diria respeito muito mais aos elementos teatrais de enredo (ou seja, elementos literários e, portanto, miméticos). A música poderia acentuar a percepção de rupturas, intensificação da crise ou ação reparadora, mas, ainda assim, tal perspectiva se relaciona mais a uma narrativa dramatúrgica – o que dá à música um papel de funcionalidade coadjuvante.

Em outra via, temos a música de câmara como *corpus* de análise, a música não-teatral ou então a música instrumental, absoluta. Neste sentido, um recital é um espetáculo performático, que se caracteriza enquanto anti-estrutura – tem sua data, hora, local estabelecido, um início e um fim e a presença do público. Em outras palavras, o recital se parecia com a categorização de teatro que Schechner aponta no primeiro ensaio de seu *Performance Theory* – há uma ordenação especial do tempo, um valor especial para objetos, não é produtivo (segundo ele próprio, o fator mais unificante das performances), as regras são de enquadramento, há um espaço especial para que ocorra, é completo (ou ele é a completude da experiência, como Turner nos aponta etimologicamente: *parfournir* [2015, p 16]), é performado por um grupo (embora nem sempre – há monólogos como há um recital solo), ele contém uma realidade simbólica e é roteirizado. Por esse viés, estabelecemos analogias com o modelo de drama social, pelo aspecto ritualístico de um concerto de música erudita.

Stan Godlovitch (1998) visualiza a performance musical sob um prisma filosófico e

alega que o evento fornece um enquadramento interessante em termos de intenção, intencionalidade, habilidade, comunicação e criatividade. A performance musical, para o autor, é um evento intrincado que inclui instrumentistas/cantores, obras de arte, sons e ouvintes numa configuração de ritual. No que concerne aos aspectos ritualísticos, Godlovitch afirma que são justamente essas características que justificam nossa imediata tendência a resistir às novas propostas, que quebram alguma tradição, como ocorre em relação ao experimentalismo musical e a inserção de novas tecnologias. A provocação do autor vai adiante:

A visão tradicional da música enquanto uma arte performática guiada pelo ofício do performer, ainda que consistente, não representa mais o empreendimento musical. Embora algumas opções experimentais tenham surgido através da influência de mudanças em outras formas de arte, as alternativas mais significativas à tradição vieram da tecnologia, especialmente ao desenvolvimento de máquinas eletrônicas, processadoras de som. Esta tecnologia, que não pode nem ser ignorada por ou absorvida dentro da estrutura tradicional, sinaliza mudanças significativas a vir em nossa concepção de música e de performance (GODLOVITCH, 1998, p. 2)⁸²

Em sintonia com a visão de Godlovitch, da performance musical enquanto um ritual, temos o conceito de performance de Richard Schechner, que como já dito, caracteriza-se por um evento tipificado enquanto antiestrutura, no qual ocorrem comportamentos restaurados. O comportamento restaurado, conceito central em Schechner (1985), é o que indica como o performer deve agir perante o ritual, seja ele um recital, uma peça de teatro ou um terreiro de candomblé, pois o performer vivencia duplamente aquilo que é experienciado na performance. Ele já passou por aquilo antes, e de alguma forma isso o norteia. Sendo assim, a performance sendo ciclos de comportamentos restaurados, Schechner situa o ritual enquanto uma sequência total de sete etapas, ainda que nem todas sejam observadas por todos os constituintes da performance (no caso do recital, a díade músicos-platéia, por exemplo). A sequência total da performance tipificado por Schechner (1985) compreende: treinamento, oficinas,

[82] *"The traditional view of music as a performing art guided by the performer's craft, however consistent, may no longer faithfully represent the general musical enterprise. Though some experimental options have arisen through the influence of changes in other artforms, the most significant alternatives to tradition have come from technology, especially the development of electronic and computer-based sound-processing machines. Such technology, which can neither be ignored by nor absorbed within the traditional structure, signals major changes to come in our conception of music and performance"* (GODLOVITCH, 1998, p. 2). Tradução minha.

ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e balanço⁸³. A aplicabilidade deste conceito situa-se na categoria C mencionada na seção seguinte, na qual tipifico as camadas performáticas em um recital de música de câmara.

3.3 MÚSICA DE CÂMARA ENQUANTO PERFORMANCES

Schechner afirma que “[...]qualquer evento, ação ou comportamento poder ser examinado ‘como se fosse’ performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com os outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 25). Considerando o recital de música de câmara enquanto performance, e refletindo sobre o “evento intrincado” sobre o qual Godlovitch descreve, aponto aqui três categorias desenvolvidas por mim para o tratamento da música de câmara enquanto performances culturais. Denomino essas diversas perspectivas de performances culturais dentro do recital de música de câmara enquanto camadas performáticas:

A) Gênero: a música de câmara enquanto gênero diz respeito ao tipo de composição musical. São obras de reduzida instrumentação, com suas partes destinadas mormente a um instrumentista por parte. Costumam ser ainda reduzidas em duração, se comparadas a gêneros como sinfonias, concertos e óperas. A partitura da obra musical camerística é o texto central que o *performer* toma como base para sua interpretação. Por serem geralmente curtas, são fragmentos a serem justapostos com outros na confecção de um recital de música de câmara.

B) Práxis: a música de câmara enquanto práxis refere-se às habilidades específicas requisitadas pela prática da música de câmara. A sustentação do tempo e a precisão dos ataques e cortes, por exemplo, requer dos músicos um tipo de comunicação própria, diferente daquela em que um regente centraliza a performance. A figura do regente, no entanto, não está sempre ausente na prática da música de câmara, como é o caso de *ensembles* camerísticos que formam *naipes* ou que possuem uma complexidade que

[83] Em inglês: *training, workshops, rehearsals, warm-ups, performance, cool-down, e aftermath*. *Aftermath* poderia ser traduzido por consequência. Mas, no caso de Schechner, se referencia ao momento de balanço, quando a performance é avaliada. Cabe dizer que a sequência total da performance é aplicável também a quem sai de casa para testemunhar uma performance – um sujeito tem suas referências prévias, sai de casa para se locomover até um recital de hora marcada e vivenciará duplamente esta experiência.

demanda uma direção musical centralizadora (p. ex., obras contemporâneas como o *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg e óperas de câmara, como *Venus and Adonis* de John Blow, ambas descritas no capítulo 2, seção 2.4).

C) Recital: o recital de música de câmara, evento cultural que norteia a cartografia apresentada por esta tese, diz respeito à performance propriamente dita ou a completude da experiência, como Victor Turner nos aponta pela etimologia da palavra performance: *parfournir* (TURNER, 2015, p 16). Trata-se da performance com dia, hora e local marcados, um espaço temporal definido, onde será emitida a textualidade previamente elaborada na crítica genética do recital e ensaiada. É o momento liminar dentre a sequência total de performance tipificada por Schechner, conforme mencionado na seção anterior.

Como uma maneira de ilustrar essas camadas performáticas, apresento a Figura 28, que articula os elementos referentes ao momento do recital (categoria C), sendo 1) a relação do músico com o texto musical (contida na categoria A – gênero), 2) a comunicação camerística existente na performance de música em grupo (que encerra a categoria B – praxis), 3) a performance musical que é destinada a ser emitida ao público e 4) a relação entre performance e espaço, neste caso um salão da nobreza.



FIGURA 28: Camadas performáticas em um recital de música de câmara.

Concerto de Frederico, o Grande. Pintura de Adolph Menzel (1852), com marcações feitas pelo autor desta tese.

Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/F1%C3%B6tenkonzert_Friedrichs_des_Gro%C3%9Fen_in_Sanssouci (Acesso: 03/04/2019)

3.4 RECITAL J

Como continuidade da produção de dados no que se refere aos recitais de música

de câmara, descrevo a seguir o Recital J, desta vez proposto por mim e performado juntamente a alguns colegas. Neste recital, sendo eu o proponente, tive maior liberdade criativa – de escolha do repertório, da intencionalidade que conecta o programa, da confecção do programa impresso, da organização dos ensaios, entre outros aspectos a serem apreciados nesta seção. Este recital serviu ainda como exercício preliminar da proposta a ser relatada no Capítulo 4 e demonstra um processo criativo conduzido pelas reflexões teóricas e pesquisa de campo desta investigação cartográfica. Por estes motivos, este recital foi eleito para que sejam aplicados alguns dos conceitos levantados ao longo deste capítulo, na intenção de ilustrar ao leitor um exemplo prático da criatividade na performance musical, no que tange a elaboração de um recital de música de câmara.

Título: Recital de formatura do curso técnico em viola da gamba: “Voz”

Quando: 18 de dezembro de 2018, terça-feira, às 20h30

Onde: Teatro da Escola de Música de Brasília (Brasília-DF)

Artistas: Gustavo Weiss Freccia, viola da gamba; Pedro Ribeiro, cravo; Diogo Queiroz, teorba; Cecilia Aprigliano, viola da gamba.

PROGRAMA

Tobias Hume (1579-1645)

I am Falling

Johann Sebastian Bach (1675-1750)

Sonata para viola da gamba e cravo obbligato, em Sol maior, BWV 1027:

Adagio; Allegro ma non tanto; Andante; Allegro moderato

Tobias Hume (1579-1645)

Touch me lightly

Cristopher Simpson (1602/06-1669)

Do The division viol (1659):

Prelude, em Ré maior

The ground, em Sol maior

Marin Marais (1656-1728)

Danças selecionadas da Suite em Lá menor, das Pièces de Viole, Livre III:

Prelude; Fantaisie; Allemande; Sarabande; Gigue; Double;

Gavotte “La Petite”; Menuet; Autre; Grand Ballet

Diferentemente dos relatos anteriores de recitais, onde atuei como observador ativo, seja como público ou como músico participante, descrevo nesta seção a criação e o desenvolvimento de um recital de música de câmara. Este recital esteve atrelado à finalização do Curso Técnico em Viola da Gamba do CEP-EMB e, conseqüentemente, a algumas exigências de repertório demandado para a realização do recital de formatura. Dentro dessa proposta, a partir de uma vasta gama de repertório possível para constar neste recital, ainda assim foi possível abordar criativamente o delineamento do programa.

Sem que eu inicialmente percebesse, no início da escolha do programa, o recital acabou demonstrando facetas autobiográficas e, a este momento, pareio as informações que se seguem àquelas informações contidas na seção *Eletividades Afetivas* (no capítulo *Prelúdio*) e que constam na introdução desta tese, observando a convergência deste recital J com a minha própria trajetória. A Viola da gamba, note-se, é um instrumento camerístico por excelência. Todos os gêneros musicais em que o instrumento se desenvolveu estão relacionados à prática de música de câmara. Junta-se à isso a descrição em diversos tratados da qualidade vocal de seu timbre e de sua escrita, do Renascimento ao Barroco, o que justifica minha escolha de título para este programa: “Voz”, ainda que nenhuma obra tenha sido cantada. No programa impresso, entregue no momento do recital, citei um trecho do tratado *Harmonie Universelle* de Marin Merseenne, que discorre o seguinte:

Se os instrumentos fossem julgados de acordo com sua habilidade em imitar a voz humana e se tomarmos a naturalidade disso como sua maior proeza, então acredito que ninguém possa negar que a viola da gamba ganha o primeiro prêmio, pois pode imitar a voz humana em todas as suas inflexões, mesmo em suas nuances mais íntimas: aquelas de dor e alegria” (MERSENNE, 1636)⁸⁴

[84] “If one were to judge musical instruments according to their ability to imitate the human voice, and if one were to esteem naturalness as the highest accomplishment, so I believe that one cannot deny the viol the first prize, because it can imitate the human voice in all its modulations, even in its most intimate nuances: that of grief and joy” (MERSENNE, 1626) Disponível em <http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/OriginVdg.html>, acesso em 02/12/2018. Tradução minha.

Enquanto um músico que partiu do canto e chegou na viola da gamba quase que por acaso, achei pertinente demonstrar ao público essa conexão particular com um instrumento musical específico e como a trajetória com o instrumento acabou ditando a proposta do programa. Por esse motivo, além das notas de programa tradicionais que versam sobre as obras e os compositores, solicitadas ao aluno formando em instrumento, redigi notas da trajetória. Estas notas foram impressas frente e verso num papel carta e foram dobradas de maneira que coubessem dentro do programa impresso, no qual constava a listagem das obras a serem executadas. Apresento estes textos a seguir:

NOTAS DE PROGRAMA

por Gustavo W. Freccia

Johann Sebastian Bach dedicou três sonatas à viola da gamba. Não bastasse a peculiaridade de destinar obras de sua maturidade composicional a um instrumento já considerado antigo e em declínio, o instrumento de seu mestre Buxtehude, essas sonatas apresentam o acompanhamento de um *cembalo obbligato*, o que as coloca em um alto patamar de interesse na observação da construção polifônica no gênero sonata e fazem da parte destinada ao cravo tão solista quanto a parte da viola da gamba. Bach era mestre em insuflar vida a timbres peculiares, de instrumentos que foram aos poucos desaparecendo da história da música – é o caso da viola *d'amore*, do oboé *da caccia* e do *cornetto*, além de outros mais incomuns, como o *lituus*, espécie de trompa utilizada no moteto *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*, BWV 118. Bach incluiu a viola da gamba em obras como a cantata fúnebre *Actus Tragicus* (BWV 106), o Concerto de Brandemburgo VI (BWV 1051) e em momentos das Paixões Segundo São Mateus (BWV 244) e Segundo São João (BWV 245).

As sonatas para viola da gamba foram escritas quando Bach trabalhava na corte do príncipe Leopold de Anhalt-Köthen – um gambista amador – entre 1712 e 1723. A Sonata em Sol Maior, BWV 1027, aparece em uma versão mais antiga como trio sonata para dois traversos e baixo contínuo. Na versão que tocaremos neste recital, a viola da gamba toma o lugar do segundo traverso, enquanto o cravo toca as partes relativas ao primeiro traverso (mão direita) e ao baixo contínuo (mão esquerda). As completudes harmônica e polifônica, bem como a transposição do solo de viola uma oitava abaixo em relação ao traverso – que denota uma vocalidade na tessitura de alto, não deixam dúvidas da engenhosidade reinventiva de Bach.

Duas peças do escocês Tobias Hume interpolam a sonata de Bach. São elas: *I am falling* e *Touch me lightly*. Esses *Musical Humors*, trocadilho entre a palavra “humor” e seu sobrenome, foram selecionadas do *First Part of Ayres* (1605). As composições de Hume são mesmo recheadas de humor e inspiram-se no popular, dos suspiros apaixonados à conotação sexual, além de cenas de batalhas – ele próprio era soldado e mercenário. Hume está inserido no contexto da música para *consort*, uma música de câmara que imita gêneros polifônicos vocais. John Dowland, de quem Hume era rival, escrevia *lute songs*, canções onde a divisão das vozes (soprano, alto, tenor e baixo) eram reduzidas ao alaúde, por vezes uma delas cantando um texto musicado. Hume tratou da mesma maneira a viola da gamba e, considerando o instrumento um possível acompanhador, retomou uma prática comum na Itália seicentista, denominada *cantar alla viola*. As tablaturas apresentadas aqui não incluem a voz, mas sua notação idiomática “guitarrística” sugerem a condução de vozes conforme a tradição da polifonia renascentista.

Christopher Simpson nasceu na geração seguinte a Hume e viveu durante um período em que a viola da gamba ainda era muito estimada. Importantes compositores destinaram obras especificamente a *consorts* de violas da gamba, escrevendo fantasias de até seis vozes. Este gênero de música de câmara alcançou seu auge com os compositores William Lawes e John Jenkins. A

importância de Simpson reside aqui especialmente em seu tratado *The Division Viol* (1659), que é estudado com o intuito de desvendar detalhes técnicos históricos da viola da gamba, bem como o gosto de improvisar sobre motivos simples, conforme o compositor exemplifica em seus prelúdios, até *grounds* (um baixo ostinato) mais extensos.

Marin Marais representa o apogeu da viola da gamba, tendo trabalhado como músico na luxuosa corte de Louis XIV, em Versailles, onde encontrou condições de desenvolver e publicar suas composições. Marais escreveu cinco livros de peças para viola da gamba e baixo contínuo e concordava que o timbre do instrumento se assemelhava à voz humana, o que pode ser percebido em uma peça do segundo livro, denominada *Les voix humaines*. A exploração das capacidades técnicas do instrumento é de uma idiomatidade extraordinária e as partituras de certa maneira nos ensinam a tocá-lo, por indicarem detalhes como dedilhados, arcadas e ornamentos. Apresentaremos uma seleção de danças da Suíte em Lá menor (terceiro livro), particular por seu lamentoso e vocal *Prelude*; pela *Fantaisie* e pelo virtuosístico *Grand Ballet*.

NOTAS DE UMA TRAJETÓRIA

Meu encantamento com a viola da gamba iniciou antes mesmo de eu saber do que se tratava este instrumento. Já havia me deparado com a pintura de Vermeer, da moça ao virginal, que tem uma gamba amarela enorme representada no primeiro plano. Era capa de um LP em uma coleção da Deutsche Grammophon de uma tia. As sonatas de Scarlatti para cravo no disco eu ignorava, enquanto a imagem me causava fascínio. Parecia um violoncelo, mas tinha “c’s” ao invés de “f’s”, só que tinha muito mais cordas. E trastes no braço do instrumento... seria uma espécie de guitarra antiga? Na pintura havia um arco entre as cordas, atravessando o cavalete, então não devia soar como o violão que eu “arranhava”.

Foi uns anos mais tarde, ao conhecer uma gravação do ciclo de cantatas Membra Jesu Nostri de Buxtehude (por John E. Gardiner), que talvez eu tenha escutado o instrumento pela primeira vez. Lembro que foi em uma aula de canto muito especial. Aos poucos eu descobria o universo da música antiga e mais do que todas as cordas de tripa, e dentre todos os instrumentos que juravam guardar para si este triunfo, para mim, a gamba realmente se assemelhava à voz humana. Na cantata Vulnerasti cor meum eu ouvia um canto lírico diferente daquele do mundo da ópera, e ele combinava com a sonoridade desse conjunto de violas. E as violas se fundiam a esta emissão vocal diferente, mais natural. Era uma relação de ancestralidade, se pudesse dizer isso. E ela não estava no universo da música de concerto. A “rusticidade” fazia parte de um movimento de contracultura denominado “interpretação de música historicamente informada”. As dores das chagas nas cantatas, representadas pelas dissonâncias, pareciam arder ainda mais nestes instrumentos e vozes e as resoluções, o chiaro deste scuro, um alívio efetivo. Perceber que aquele instrumento esquisitamente belo do quadro de Vermeer produzia estes sons foi uma verdadeira epifania.

E havia a paixão por Bach, acho que desde sempre. Dentre os LP’s havia uma gravação de Yo-Yo Ma de sonatas para essa tal de Viola da Gamba. E no descobrimento do canto coral e da minha própria voz, a paixão por Bach se sublinhou nas Paixões de Bach. E não é que o compositor havia utilizado o instrumento como solista em duas de minhas árias prediletas? Em muito específicos, para não dizer especiais, essas árias expressavam os sentimentos relativos a momentos “cruciais” (literalmente) da narrativa. Estava consumado... era irremediável. Um querido professor de história da música incentivou, soprando algo como: “mas tanta gente canta... e você gosta tanto de música antiga. Por que você não estuda instrumento, tipo alaúde? Ou, melhor ainda, viola da gamba, já que você toca violão”. Mas onde alguém construiria ou estaria vendendo este instrumento? Ou, mais difícil que isso, onde eu poderia aprender? A internet ainda não era ágil ou completa de informações o suficiente para este tipo de questão, e eu pensava que talvez pudesse nem encontrar no Brasil. Que dirá em Florianópolis?

A graduação em música decorreu fortemente marcada pela experiência cantando em coro e estudando canto. Chegamos a fazer a Paixão Segundo São João completa e mesmo com o violoncelo na

ária Es ist vollbracht, foi uma experiência inesquecível! Já o barroco francês, áureo na história do instrumento, chegou até mim pelo filme *Todas as Manhãs do Mundo*, como material complementar às aulas de história da música. Era uma música tão diferente das referências que eu tinha de música barroca, mas a poesia que o instrumento representava no filme era ainda mais forte do que as figuras de Sainte Colombe e Marin Marais. O filme me sussurrava novamente os mistérios da viola da gamba, sua origem remota e seu desaparecimento para dar lugar ao violoncelo por alguns séculos.

Para resumir ainda mais a trajetória e não extrapolar os limites desta página - com a conclusão da graduação, mudei-me para Goiânia com a ideia de um mestrado em canto em mente. E então me aproximei de Brasília, local a que vim para prestar um concurso. E aí tinha a Cecília Aprigliano trabalhando na mesma Escola de Música que eu... e de um contato despretenso com o instrumento, a fim de tocar umas peças simples da Renascença para cantar junto, aqui chegamos. O encantamento das coincidências, das sincronicidades e o que se desdobra delas!

Em termos de ordem do programa, selecionei uma tablatura solo de Tobias Hume para servir como prelúdio, de maneira que, a partir de sua finalização, a tonalidade preparasse o início da sonata para viola da gamba de J. S. Bach, essa obra um dos requisitos desta formatura de técnico. Optei ainda por quebrar a ordem cronológica na sequência das obras apresentadas, a título de variar as formações instrumentais, oferecer um contraste de cores e texturas ao recital. Essa variedade e ordenação pode ser conferida acima, onde listo o programa executado.

Também foi no intuito de finalizar com todos os participantes, de modo que pudéssemos fechar o programa com o *Grand Ballet*, de Marin Marais, que é uma peça de efeitos e tecnicamente difícil. A suíte francesa, da qual esta peça faz parte, é um repertório desafiador que floresceu logo antes do declínio do instrumento e, por este motivo, consta como exigência para o recital de formatura em nível técnico.

No que tange à disposição dos músicos no palco, vislumbrando a minha conexão afetiva com a música de câmara, e sendo o TEMB um espaço muito amplo, que distancia demais os performers do público, propus que puséssemos as cadeiras da plateia sobre o palco, para criar um ambiente mais intimista. Essa simulação de um ambiente intimista criou um espaço mais adequado para a apreciação das obras escolhidas e também para esses instrumentos musicais de sonoridades tão sutis e peculiares, não adequadas a um grande teatro. Estas informações foram trabalhadas junto ao técnico de iluminação do teatro, de maneira que ele pôde criar essa ambiência. A mencionada reconfiguração do espaço, com a plateia sobre o palco, pode ser apreciada na Figura 29 abaixo.



FIGURA 29: Configuração do palco no Recital J
Foto: Ivan Matos

Para incluir mais um elemento de quebra com o tradicional e a formalidade do recital, buscando que este programa ficasse ainda mais intimista, propus aos colegas que tocássemos descalços, como ilustra a Figura 28. Inicialmente não achei que isso fosse chamar tanta atenção, mas, ao final do recital, um casal que estava na plateia veio comentar comigo como esse foi um ponto que os fez “se sentirem em casa”.



FIGURA 30: Momento do Recital J
Foto: Ivan Matos

Findado o recital, restou o sentimento que repetíssemos a proposta mais vezes, pois envolveu tantas semanas de preparo intensivo que poderíamos acessar mais ouvintes, se tocássemos em outros espaços e também em outras datas, uma vez que o recital aconteceu faltando uma semana para o Natal.

3.4.1 APLICABILIDADE DE CONCEITOS DAS PERFORMANCES AO RECITAL J

No que tange ao conceitual de Schechner (1985) a respeito da sequência total da performance, consideramos a execução do programa de música de câmara o momento liminar propriamente dito. Este evento, que ocorreu no dia 18 de dezembro de 2018, das 20h30 às 21h30 no palco do TEMB, é o ritual cultural que se situa fora do cotidiano e representa uma antiestrutura no sentido de fazer uma ruptura com a estrutura tradicional, tanto para performers quanto para público. Para ambos, tratou-se de um comportamento restaurado: tanto os músicos já tinham passado por esta experiência, ainda que com outro repertório e outros colegas, e, assim, vivenciaram duplamente o comportamento de se executar um programa novo no momento do recital, quanto o público, que já comparecera a outros recitais – o que nortearia a ida ao teatro, na hora marcada, para ouvir música no silêncio ritualístico típico da música de concerto. Esses comportamentos restaurados guardam a qualidade de performance.

Antes de prosseguir com a sequência total da performance, cabe mencionar uma etapa contemplada por Paul Zumthor, a qual Schechner não menciona em sua tipificação. É aquela que diz respeito somente aos performers, no que tange à elaboração do conceito do recital, a escolha do repertório pensando em suas conexões, que transformam as obras do recital em um espetáculo coerente entre si. Este ato criativo, que descrevi no relato acima, aproxima-se ao que Paul Zumthor denomina de *formação* do texto poético (2018, p. 60). Nessa perspectiva, prossigo a sequência total da performance em relação aos músicos, uma vez que, neste recital, atuei como performer proponente.

O recital foi precedido por treinamento, oficinas, ensaios e aquecimentos. Treinamentos e oficinas dizem respeito à formação de cada instrumentista: dos primeiros estudos, aos cursos realizados, festivais de música, *workshops*, *masterclasses*, o refinamento técnico individual, etc. Os ensaios bifurcam-se em dois: os individuais, onde cada músico

se concentrou na leitura e preparo do repertório proposto, conforme os conhecimentos técnicos adquiridos em seu treinamento, e os coletivos, onde nos juntamos para juntar as partes musicais que compõem as obras camerísticas escolhidas. Estes últimos iniciaram cerca de um mês antes da performance, e contemplaram decisões sobre o caráter de cada peça, o tempo de cada andamento, algumas decisões de arranjo (repetições e instrumentação). Vale mencionar que, somente com o decorrer de alguns ensaios, nós músicos chegamos a essas decisões, que permitiram uma fluência na execução do repertório, à qual procuramos nos aproximar ao máximo no momento da performance. Nos termos do próprio Schechner (1985), é aí que reside o comportamento restaurado, preparado ao longo da sequência de performance – no caso do ensaio musical, simulamos uma condição de performance em uma tentativa de controlar o que acontecerá no momento.

No dia do recital, os momentos que antecedem a performance dizem respeito aos aquecimentos: o preparo de cada músico em relação à vestimenta, às conferências de afinação dos instrumentos, eventuais trocas de cordas, o transporte até o local da performance, alongamentos, exercícios respiratórios, montagem do palco, teste do som no local conforme a disposição dos instrumentos e das cadeiras para a plateia, entre outros. Todos estes elementos indicam que a hora marcada para a performance está chegando e se deve ter tudo o mais preparado possível para, aí sim, realizar performance.

A performance ou o recital propriamente dito, é onde tudo o que foi planejado acontece em tempo real – o público se acomoda e recebe o programa impresso, os músicos também se acomodam e apresentam o que foi selecionado, elaborado e ensaiado para este ritual. A esse momento, Paul Zumthor denomina *transmissão* do texto poético por performers (no caso os músicos), a qual é destinada à *recepção* por parte do público. Enquanto dura esse magnetismo entre performers e público, dura a performance. Tomando o recital de música de câmara enquanto enquadramento⁸⁵ (GOFFMAN, 1959), há uma série de comportamentos que são tomados como regra geral e que são esperados por parte dos músicos e por parte do público. Aos músicos, espera-se que estejam vestidos adequadamente e preparados para performar com excelência (afinação, ritmo, musicalidade, estilo, etc.) o repertório que propuseram. Ao público, espera-se também que

[85] *framing*

aja de acordo com a fachada⁸⁶ esperada, que estejam vestidos adequadamente, que façam silêncio para não atrapalhar os músicos e que não aplaudam entre os movimentos de uma obra musical, por exemplo.

Em relação a quem executa a música durante um recital, a concentração é tal que se percebe o tempo de uma maneira diferente e sente-se realmente que se está em um momento extracotidiano. Absorvidos pela atividade de execução musical em um recital, sem as distrações dos ensaios (celular, conversa, pausa para café, entre outros) os músicos percebem de forma vagarosa o passar das horas. Essa relação de diálogo musical entre os performers, que é o que sustenta que a composição musical seja executada sem interrupção, pode receber a analogia do que Victor Turner denomina *communitas*, conforme levantamos no subitem 3.1 deste capítulo. Sendo o momento da performance o momento liminar, a *communitas* estabelecida na execução do repertório de música de câmara pode ser interpretada como um sentimento de integração e igualdade que se estabelece entre os músicos, enquanto uma forma de relacionamento humano que se contrapõe ao relacionamento social estruturado e hierarquizado. A própria comunicação sem o intermédio de um regente favorece este sentimento.

Passada a performance do recital, a sequência total de uma performance prossegue com o esfriamento. Esse é o momento que se inicia a partir de quando o último som do recital se extingue: os músicos recebem aplausos e a sensação é sempre a de que se pode relaxar, pois foi feito o melhor a partir do que se preparou. Este momento vai da finalização da performance, perpassando os cumprimentos e a conversa com o público, e se estende até o momento em que se confraterniza depois do recital, se for este o caso. São os momentos em que os performers e seus pares relaxam do cumprimento da performance. Esse momento, às vezes, interpola-se com o balanço, que é quando se avalia o que foi performado. O esfriamento costuma durar até a noite de sono que se segue ao recital, quando este é performado à noite, enquanto o balanço prossegue nas memórias que sucedem à performance e na apreciação de áudios, vídeos e fotos relativos à performance em questão.

A este balanço, Zumthor inclui o conceito de *movência*, que é a força reiteradora da performance e que estabelece novas conexões, a ressonância que ecoa tanto para os

[86] *front*

músicos quanto para o público. Consideramos o conceito de *movência* enquanto constituinte do comportamento restaurado, até que a experiência do recital de música de câmara seja vivenciada novamente, seja performando, seja testemunhando. Em seguida, passamos da sequência total da performance de Schechner para a aplicabilidade da categorização das camadas performáticas estipuladas por mim ao Recital J especificamente. Tanto “A) Gênero”, quanto “B) Práxis”, situam-se enquanto os quatro primeiros momentos da sequência total da performance de Schechner, lembrando: treinamento, oficinas, ensaios e aquecimentos. Os conhecimentos específicos do gênero e da práxis de música de câmara também ditam a formação do texto poético mencionada por Paul Zumthor, ou seja, a elaboração do recital. Desses elementos, todos dependem do que categorizamos como “C) Recital”, que coincide com o momento da performance, para Schechner, e com o momento da mutualidade transmissão-recepção para Zumthor. Para Victor Turner, é o momento em que a experiência se completa.

Em relação a “A) Gênero”, ele diz respeito à natureza das obras executadas. Em primeiro lugar, o texto musical (partitura) se estabelece dessa forma – no caso do recital J, ou as peças eram solo desacompanhado ou possuíam o acompanhamento de baixo contínuo ou ainda eram solo com cravo *obbligato* – todas essas formações enquadram-se enquanto música de câmara. Além disso, as obras selecionadas contavam com um instrumentista por parte. Pelo fato das obras serem relativamente curtas, pensou-se numa variedade de nacionalidades, texturas e formações instrumentais, para que a totalidade do recital contemplasse um panorama geral da atuação da viola da gamba solo. A montagem do palco para a execução do recital contou com as características que fazem da música de câmara um gênero peculiar, ainda mais em se tratando de música antiga – uma menor intensidade sonora dos instrumentos, sutilezas tímbricas, rebuscamento da escrita camerística, entre outros.

Em relação a “B) Práxis”, ela está intimamente ligada à camada performática “A) Gênero”. Sendo música de câmara, onde não há uma hierarquia centralizadora representada pela figura do regente, cabe aos músicos uma comunicação própria para estabelecer os andamentos das peças, os ataques e cortes e até mesmo indicar o momento em que todos estão preparados para iniciar determinada obra. Há convenções nessa comunicação que denominamos gestual camerístico, como movimentos corporais, visão periférica e o próprio ruído e movimento da respiração. Esta conexão existente entre

performers de música de câmara depende ainda de suas práxis antes dos ensaios em conjunto iniciarem. Por exemplo, a sonoridade almejada para se fazer um solo com orquestra não é a mesma de um recital camerístico, que se caracteriza por valorizar as sutilezas das obras e é realizado geralmente em espaços menores. Além disso, na práxis da música de câmara, os músicos devem identificar os momentos onde precisam conduzir o ataque (o que muitas vezes indicará o andamento de determinada peça), bem como quando se deve ficar em segundo plano para se dar lugar à emissão textual do colega.

Em relação ao momento “C) Recital”, descrevi acima o acontecimento deste ritual cultural específico, situado na tradição da música erudita ocidental. Saliento aqui, conforme aponto no final do capítulo anterior, que ele acontece em relação a um espaço específico, ao qual se acomodarão performers e público. A experiência de transmissão e recepção do texto musical pode mudar completamente, conforme foi apontado nos relatos de observação e participação do Capítulo 2. A música, ainda mais a música erudita, que costuma não contar com amplificação sonora, depende inteiramente dessa relação entre performance-espço, por motivos de acústica, de manutenção dos instrumentos e da natureza camerística das obras executadas. Em outras palavras, se esse Recital J fosse executado ao ar livre, ainda que estivéssemos microfonados, certamente não teríamos obtido o mesmo resultado. Os instrumentos desafinariam com maior facilidade, pois as cordas de tripa são sensíveis a mudanças de temperatura e umidade. A comunicação entre os músicos também não teria o mesmo êxito, pois sem o auxílio de uma acústica natural, seria provável que tivéssemos os *tempi* desencontrados na execução das obras.

CAPÍTULO IV CONTRAPONTO

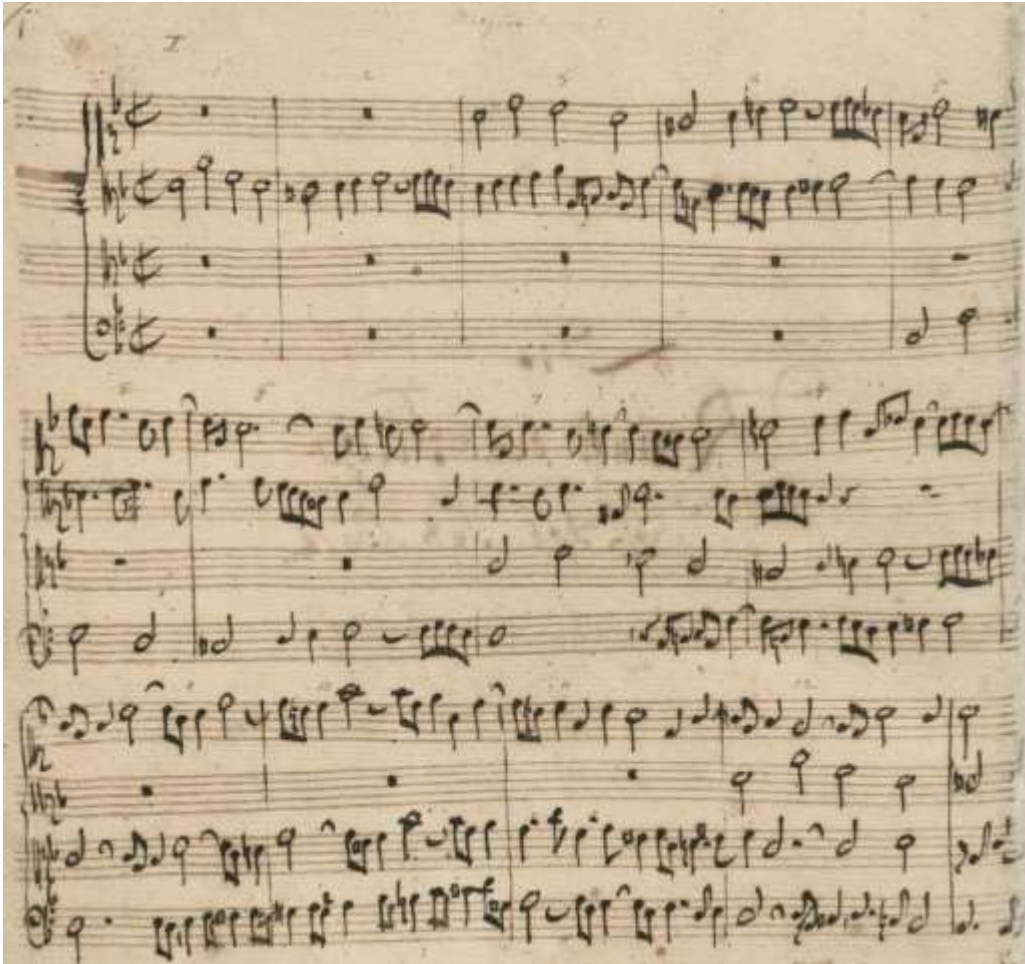


FIGURA 31: Primeira página do manuscrito da obra *Die kunst der Fugue*, BWV 1080, de J. S. Bach
Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP535190-PMLP05843-Partitur_D-B_Mus.ms._21401.pdf
(Acesso: 28/06/2019)

4. CONTRAPONTO

ou

UMA CONVERSA

e

CAPILARIDADES RIZOMÁTICAS

e

TESTEMUNHO AUTO-POIÉTICO

Intitulo este capítulo de contraponto: ao menos duas vozes se relacionam dialogicamente. Melodias dialogam, “ponto-contraponto”, ou pontos sobrepostos, vizinhos, se quisermos evitar o “contra”. Ora elas são consonantes, ora elas dissonam. Às vezes fazem movimentos paralelos, depois fazem movimentos contrários. Algumas melodias empregam mais ritmo, outras são mais líricas. Por vezes apresentam temas longos e colocam uma lupa no detalhamento. Outras partes são mais concisas, e não por isso, menos preciosas. Outras até mesmo silenciam, dando espaço para outras melodias soarem. Às vezes, uma voz sozinha contrapõe o silêncio.

É o que nos interessa aqui: juntas geram uma trama singular de texturas, tessituras, vivências e experiências complementares às propostas dessa tese, estabelecendo também ponderações por meios ainda não considerado por mim. Com isso, geram uma camada conceitual e ilustrativa, e generosamente complementam às minhas reflexões dialogadas com a literatura.

Neste capítulo dá-se prosseguimento à produção de dados. Desta vez, com a aplicação de um questionário semiestruturado a dez artistas da música de câmara. Esse questionário foi elaborado conforme os objetivos propostos no projeto de pesquisa, os quais originaram esta tese. Tais questionários se destinam a investigar o pensamento dos músicos a respeito dos conceitos de música de câmara e performance, as (in)adequações e sentidos da performance da música de câmara nos dias de hoje, a opinião a respeito da recepção do público em seus recitais. Acrescem também, a essas sondagens, a maneira como atuam e se colocam como artistas criativos na elaboração e performance de programas de recitais de música de câmara.

A escolha desses dez artistas buscou contemplar uma variedade de personalidades atuantes profissionalmente, há pelo menos 20 anos, e se diferem entre si, não só tocando diferentes instrumentos e repertórios, mas em personalidade artística e maneira de

conceber seus recitais. Dessa maneira, fornecem uma visão variada a respeito dos conceitos e tópicos que permeiam o questionário. Daí vem a justificativa do título: procura-se promover um diálogo polifônico de ideias acerca da experiência musical camerística.

O questionário foi aplicado via e-mail e, uma vez confirmado a participação nesta tese, os músicos retornaram com, além das respostas às perguntas, a assinatura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), trâmite solicitado pelo Comitê de Ética e Pesquisa – CEP, da Plataforma Brasil, em relação a pesquisas envolvendo seres humanos. O termo de aceite na Plataforma Brasil e o TCLE podem ser conferidos nos Anexos ao final desta tese. Transcrevo aqui as perguntas enviadas aos músicos:

1) Ao definir música de câmara a partir de sua prática e experiência como camerista, quais aspectos você apontaria como mais característicos?

2) O que você entende por performance? Para você, há diferença semântica entre os termos performance e execução musical?

3) Em relação ao recital de música de câmara, você acha que há uma tradição de repertório e na forma como ele é executado que distancia sua arte do público não especialista? Existe uma anacronia entre o estabelecimento da tradição dos recitais de música de câmara (execução e apreciação) e a contemporaneidade?

4) Que aspectos do recital de música de câmara você acredita que reforçam a conexão do público? A comunicação verbal é fundamental? Há um fio condutor temático entre as obras escolhidas, ou outros aspectos de criatividade que contribuam na apreciação do público?

5) O compositor Francis Poulenc (1899-1963) traçava uma analogia entre a exposição de arte em um museu e o recital de música. Se pensarmos nos músicos enquanto curadores dessa exposição, como podemos incluir em nossas performances elementos de intertextualidade? Comente um recital seu que propunha elementos que fugissem da tradição do recital de música de câmara.

Dentre os dez músicos, apenas um acabou desistindo de participar de última hora. Por motivos de tempo hábil e também por julgarmos suficiente ao que este capítulo se propõe, optamos por trabalhar com os dados dos outros nove músicos, sem repor com a participação de outro convidado.

Intencionamos nesta sessão não exatamente “tabular os dados coletados”, mas promover uma conversa entre os músicos que, generosamente, se dispuseram a participar desta investigação. É importante mencionar aqui que são colegas sobre os quais reconheço a possibilidade de abertura para propostas menos convencionais. Essa percepção foi obtida mediante a minha participação como expectador nos recitais elaborados e performados por eles, e também em diversas ocasiões que pudemos discutir esses

assuntos, em eventos e em conversas pessoais. São perguntas abertas, amplas. Com isso, intencionamos não promover um fechamento forçoso de ideias direcionadas a caminharem no mesmo sentido. Mas uma livre associação, no sentido de disponibilizarem seus processos a partir do apresentado como questionamento.

Em relação à sua organização, as respostas obtidas estão agrupadas em subitens e gerados por cada questão respondida. Assim, é possível justapor as opiniões concordantes, as discordantes, sublinhar menções que complementam o objetivo da questão e separar mais claramente as opiniões dos músicos entrevistados das observações feitas por mim. Por vezes, um entrevistado responde sucintamente, enquanto outro aprofunda indo na mesma direção. Em outros momentos, um músico não respondeu a um aspecto da questão. Nestes subitens procuro promover o diálogo com os termos utilizados pelos próprios músicos, sem interferir. Meus comentários a respeito do diálogo promovido entre os entrevistados se situam ao final de cada subitem.

As entrevistas foram ordenadas alfabeticamente, de acordo com o nome dos entrevistados e codificadas em “Entrevista A”, “Entrevista B” e assim por diante, em maiúsculo e negrito para que o leitor não confunda as letras com artigos ou conjunções. Ainda que, de certa maneira, este procedimento torne impessoal o entrevistado, ele foi adotado para preservar identidade de cada um. Com as iniciais e a menção eventual de quais instrumentos os músicos entrevistados tocam, seria fácil identificar quem responde o quê em alguns momentos. Por exemplo na última questão, em que mencionam um recital elaborado por eles mesmos. O intuito de promovermos um diálogo de ideias, opiniões e tópicos, os quais permeiam esta tese, portanto, não sofre interferência com o anonimato dos entrevistados. As respostas na íntegra, organizadas por entrevistado, encontram-se no Apêndice B, ao final desta tese, para caso, o leitor julgue pertinente analisar o material *ipsis litteris*.

Ao final deste capítulo teço comentários gerais que encaminham a criação artística proposta como fruto desta investigação. O vídeo-recital intitulado *Improvisório* inspira-se, rizomaticamente, na produção de dados gerada por esta tese: reflexões sobre música de câmara, sobre performance, sobre as entrevistas apresentadas abaixo e a cartografia experienciada do exame de qualificação até o momento de conclusão deste texto.

4.1 QUESTÃO 1

Ao definir música de câmara a partir de sua prática e experiência como camerista, quais aspectos você apontaria como mais característicos?

A Questão 1 resume-se em: “o que é música de câmara?”, um conceito que é articulado à própria experiência. Devido à variedade de práticas musicais e repertórios aos quais os músicos entrevistados se dedicam e sendo essa uma pergunta aberta, é natural e positivo que tenhamos encontrado teores diversos nas respostas. Notamos que, dependendo do instrumento tocado, do tipo de música vocal cantada ou mesmo dos repertórios, algumas das respostas foram condicionadas à experiência pessoal. Outros, embora possuam práticas individuais específicas, trouxeram conceitos gerais para música de câmara, aplicados independentemente da área de suas especialidades.

Dentre os aspectos gerais que caracterizam a música de câmara, as Entrevistas B e II descrevem-na como uma música intimista que envolve menos músicos dialogando no espaço de performance. A quantidade reduzida de músicos cantando e/ou tocando em conjunto resulta numa interação singular que prima pelo detalhe e pelas nuances criadas pela comunicação em tempo real. As Entrevistas E e I complementam esses pontos ao mencionarem a capacidade do músico em ouvir o outro e a habilidade de se fazer presente musicalmente de uma maneira apropriada. Esses predicados requerem um treinamento multidisciplinar em música, que transita pelos campos estético, histórico, de percepção musical, de capacidades técnicas, entre outros.

As Entrevistas A, F e I concordam entre si, ao argumentarem no sentido de a música de câmara ser uma multiplicadora de processos colaborativos. Há menção à necessidade do desenvolvimento de uma noção real de conjunto entre os músicos, bem como a prática de busca coletiva processual. Cabe ressaltar ainda, a menção de uma “prática política do dissenso” na Entrevista I, que equilibra os argumentos musicológicos, as práticas de performance, e as interpretações do texto musical (somado ainda ao texto literário, na particularidade da música vocal) no planejamento da execução musical em conjunto.

As Entrevistas C e D aprofundam outras especificidades na performance da música de câmara. A Entrevista C indica que a música de câmara acontece para além do mero agrupamento das partes individuais, e argumenta que esta prática se apoia na articulação de variáveis como: ajustes de afinação; adequação de articulações entre instrumentos de

naturezas diferentes; concatenação de fraseado; alteração de timbre e coloridos; uso de pequenas imprecisões rítmicas; manutenção e elasticidade do tempo, entre outros elementos que, articulados, constituem o ato de fazer música de câmara. Essa coordenação de detalhes é mencionada enquanto o mais importante e também o mais difícil de ser conquistado.

É possível identificar na entrevista D duas tipificações: o exercício de liderança mútua e a habilidade de negociação na realização musical. São dois vieses que a Entrevista I aponta, conforme podemos perceber logo acima. A primeira tipificação está relacionada à capacidade de escuta do conjunto e de inserção no conjunto, como já foi mencionado a respeito na entrevista E. A entrevista D acrescenta, contudo, que o grupo pode não ter uma interpretação inteiramente consensual em relação ao texto musical, às formas de analisá-lo ou ao conhecimento de práticas de performance. Esses aspectos têm o potencial de ser “polêmicos” e devem ser expostos democraticamente, para que as decisões sejam feitas a partir da experimentação, de um melhor resultado acústico, da percepção da maioria dos integrantes. A segunda tipificação diz respeito às variáveis como dificuldades técnico-musicais das obras, dificuldades gerais de realização e diretamente atreladas a elas, as habilidades individuais de cada componente, o que ditará a realidade do grupo.

Aspectos da prática camerística referentes especialmente à experiência pessoal e que, nem sempre, se aplicam à todas as formações instrumentais e/ou vocais, são mencionados pelas entrevistas A, B e G. Na entrevista A foi mencionado o elemento texto, a partir do qual o processo interpretativo deve se basear. A palavra “texto” tem aqui uma interpretação dupla: pode ser o texto musical (aí sim, aplicável a todas as formações), mas em relação ao texto poético, trata-se de uma particularidade do canto, o que representa igual envolvimento de um(a) pianista e/ ou demais instrumentistas que compõem a formação camerística.

A entrevista B menciona que seu instrumento musical é utilizado, mormente em música de câmara, não são comuns partes de orquestra ou mesmo concertos solo para ele. O que implica que sua vivência musical seja principalmente camerística, acompanhando ao baixo contínuo em obras do período Barroco ou tocando polifonias um instrumentista por parte, ou mesmo como instrumentista solo em música barroca.

Já a entrevista G elenca como atividade principal em música de câmara o acompanhamento de baixo contínuo, em música vocal (mencionando a presença de um texto poético ou de uma narrativa literária, contidos na “palavra cantada”) ou em música

instrumental. Para ambos os casos, é sublinhada a necessidade de criar-se um subtexto repleto de atmosferas e contrastes, no intuito de gerar uma base consistente sobre a qual o solista irá se expressar.

Para além desses dados, obtemos algumas observações particulares em relação à conceituação da música de câmara ou a prática como músico camerista, assuntos circunscritos pela Questão 1. A entrevista D, por exemplo, aponta que as características de “exercício de liderança mútua” e “habilidade de negociação na realização musical” resultam em uma prática de música de câmara mais “prazerosa”. A entrevista E, em relação à habilidade de escuta e inserção de um músico no conjunto, menciona “humildade” enquanto um fator condicionante para que o material musical mais importante naquele momento em determinada obra se sobressaia. De certa maneira, isso se relaciona à “empatia”, mencionada na Entrevista F, como característica na prática da música de câmara. A entrevista F acrescenta ainda “parceria” e “intimidade”, o que pode ser lido no sentido de cumplicidade e busca dos detalhes na construção colaborativa, como mencionado acima pelas entrevistas A e I. Por fim, a Entrevista I menciona a prática da música de câmara como sendo benéfica na construção de outras práticas musicais como a solista, a corporativa (orquestras, bandas e corais) e mesmo a composicional. Essas práticas podem ser delineadas com maior clareza e acionadas com mais leveza graças à experiência que a música de câmara proporciona. A Entrevista I menciona ainda que essa prática de “busca coletiva processual” se contrapõe/ opõe ao “(...) autoritarismo do modelo ideal externo a ser seguido, bastante arraigado na prática solista e nas práticas orquestrais corporativas”⁸⁷.

4.1.1 DISCUSSÃO DAS RESPOSTAS OBTIDAS PARA A QUESTÃO 1

A Questão 1 delimita-se à conceituação de música de câmara pelos músicos entrevistados no intuito de dialogar com as ideias apresentadas no Capítulo 2 desta tese. Também cabe nesta questão, os aspectos que fazem da música de ser gênero, práxis ou recital/espetáculo tal como aponto no capítulo anterior, mais especificamente no subitem 3.3. *Música de câmara enquanto performances*. A ressalva que faço na formulação da questão, “a partir de sua prática e experiência como camerista”, de certa maneira previne

[87] Cf. entrevista em Apêndices.

que cada entrevistado toque em aspectos mais globais referentes à especificidade da música de câmara. A abertura promovida por uma questão aberta como essa, no entanto, mostrou-se positiva, pois isso fez com que cada entrevistado formulasse as respostas segundo os aspectos relevantes para eles e nucleares enquanto músicos cameristas.

Nenhuma das entrevistas mencionou explicitamente a ausência da figura de um regente enquanto característica da música de câmara, mencionada na conceituação elaborada no Capítulo 2. Todavia, esse aspecto está subentendido quando observamos respostas como as das entrevistas E e I. Ambas mencionam a capacidade do músico em ouvir o outro e a habilidade de se fazer presente de uma maneira apropriada. Se um regente se fizesse presente em um agrupamento instrumental e/ou vocal, caberia a ele conduzir a equalização de intensidades sonoras, bem como intermediar as intenções, fraseados, e demais aspectos interpretativos na realização musical. Já o mencionado nas entrevistas E e I está intimamente relacionado à música de câmara como práxis, ou seja, as habilidades requeridas de cada músico ao se inserirem na interpretação de determinada obra. A natureza dessas obras (música de câmara enquanto gênero), por sua vez, demandam músicos habituados ao gestual camerístico, comunicativo e performático, que garanta precisão de ataques, cortes e mesmo manutenção de andamento na ausência de um regente. Como menciona a entrevista I, o fluxo que oscila entre a escuta de si e a escuta do outro é possível graças a um exercício dialógico que permita o estabelecimento de hierarquias não estanques.

Algumas respostas mencionaram peculiaridades de sua prática em música de câmara. Por exemplo, instrumentistas de instrumentos harmônicos na execução da música barroca apontam a prática da realização do baixo contínuo, mencionando que é importante se criar um subtexto narrativo a gerar atmosferas sobre as quais o solista cantor ou instrumentista possa se expressar. Essa ideia confronta o que foi mencionado na Entrevista I, a saber: é fundamental que as hierarquias não sejam estanques. A presença de um solista de um conjunto em si se opõe à ideia de prática camerística. Esse conflito de conceitos pode ocorrer porque o músico da Entrevista I lida mais com a música medieval e a renascentista, nas quais a figura de um solista é menos recorrente do que na prática da música barroca. Este é um exemplo que demonstra a conceituação de música de câmara por vias diferentes e reitera que suas características não são estanques, nem presentes o tempo todo, em todos os casos. Outros entrevistados mencionam que as obras escritas para seus instrumentos envolvem formações quase que exclusivamente em música de câmara,

o que é um caso bastante curioso inclusive, pois pode moldar a musicalidade do instrumentista.

A Entrevista A menciona o texto enquanto fonte a partir da qual a performance deve se basear. A palavra texto aqui tem ampla acepção, pois, por um lado ao saber que a Entrevista A foi realizada com um músico da área do canto, pode-se referir ao texto literário e poético que sim, norteia a interpretação, tendo precedido mesmo a composição musical. A afirmação contida na Entrevista A é apropriada ainda se a considerarmos no sentido como afirmo no item 3.2, do capítulo anterior, que, segundo Renato Cohen (2007), a palavra texto possui um amplo sentido semiológico, pois podem ser aqui musicais, mas também verbais, imagéticas, e até mesmo indiciais.

No que diz respeito à música de câmara em seu aspecto intimista, de microformas, sutilezas e detalhamento, argumento reforçado ao longo desta tese, as Entrevistas B e II caracterizam-na a partir do envolvimento de menos músicos dialogando no espaço da performance. Para além desse diálogo musical, o aspecto intimista reside ainda na interação com o público, que normalmente é reduzido num espaço acústico menor. O aspecto dialógico entre performers é normalmente mencionado, mas cabe lembrar que a música solo também se comporta como música de câmara em seu aspecto intimista, de detalhamento musical e em um espaço de performance de proporções menores.

4.2 QUESTÃO 2

O que você entende por performance? Para você, há diferença semântica entre os termos performance e execução musical?

A Questão 2 objetiva saber dos músicos o que entendem por performance. Se o termo inclui conceituações que aproximam a performance musical dos estudos das performances culturais nessa compreensão. A segunda parte da pergunta, desdobramento da primeira, pode ter sugestionado uma diferenciação nas respostas obtidas. Ainda assim, suscitaram pontos importantes a partir da distinção provocada. Por exemplo, todos concordam que os dois termos possuem conotações diferentes, ainda que não apresentem o mesmo entendimento sobre os termos, como demonstro a seguir.

A interdisciplinaridade mencionada pelas Entrevistas A, B e E se refere às performances enquanto combinações de diferentes linguagens artísticas em um

espetáculo musical. Segundo a Entrevista A, a performance é um conjunto de expressões que transcendem a execução musical, sendo esta parte integrante daquela. Esta entrevista ressalta também que a performance que é somente a performance musical também tem sua legitimidade enquanto produto artístico, por conter em si um complexo interdisciplinar e, eventualmente, podem trazer recursos diversos a complementar um espetáculo musical. A Entrevista E aponta para a mesma direção ao responder que performance é algo maior, e que pode inclusive excluir a música em alguns espetáculos. No caso da apresentação musical, ela pode ser complementada por outras linguagens artísticas, como dança, atuação, textos, mas também recursos como iluminação, cenário, projeções, etc. A Entrevista B alude à performance enquanto uma interação entre os elementos de linguagens artísticas diferentes, dando como exemplo da colaboração existente entre John Cage (compositor) e Merce Cunningham (bailarino), cujas performances coexistiam, colaborando uma com a outra, ainda que não se interdependessem. Nesse tipo de colaboração os performers estão mais expostos ao poder do acaso, pois, a cada performance, a dinâmica ocorre de uma maneira diferente.

A Entrevista E alude ainda à origem da palavra performance, vocábulo adotado do inglês e utilizado pelos músicos enquanto sinônimo de apresentação musical. A Entrevista G também se refere o anglicismo adotado em nosso vocabulário cotidiano, utilizado sem muitas diferenciações para se referir ao ato de fazer música, quando este é para alguém. A Entrevista G menciona evitar o termo para apresentações mais convencionais, aquelas em que há “músicos no palco tocando ou cantando para uma plateia assistindo silenciosa”, mas que acaba utilizando, no dia a dia, o termo performance sem muito rigor. Para espetáculos mais interdisciplinares sim, o termo performance seria adequado, pois ajuda a “transitar entre os campos”. A resposta da Entrevista G apresenta ainda uma consciência de o que essa palavra representa para as artes visuais, que ampliou o seu sentido ao longo do século XX, provavelmente se referindo às origens da *performance art*. Nesse sentido, menciona ainda que a interdisciplinaridade pode ajudar a ampliar os sentidos da performance musical.

As Entrevistas D e F direcionam-se para o mesmo argumento ao responderem que o termo “execução musical” sugere certa neutralização. Para D essa neutralização é histórica, e se remete a uma “época de menor liberdade musical por parte do interprete”. A performance é, para o entrevistado, um processo de incluir a personalidade do artista, ao contrário da impessoal “execução musical”. Isso ocorre não somente no nível sonoro, mas

também em expressão cênica, e no processo de intervir em pontos deixados imprecisos pelo compositor, um ato criativo de contribuir com a obra quando conveniente. A Entrevista F caracteriza essa impessoalidade apontada pela Entrevista D referente ao termo “execução musical” enquanto uma submissão do agente e de seu corpo a algo que está pré-estipulado, no caso da música erudita, à partitura. Já a performance, segundo F, inclui elementos de execução, mas não é uma somente a execução. Mas sim, uma combinação de processos e estratégias que irão materializar os desejos e as percepções dos artistas.

Assim como a Entrevista E, a Entrevista C cita a partitura enquanto texto musical pré-existente, a qual, na música erudita acaba centralizando a execução musical, ainda que mencione casos de poéticas musicais como a livre improvisação, não apoiada em música grafada. Textos musicais preexistentes, por sua vez, demandam serem interpretados. Para a Entrevista C, a performance é a veiculação de um plano interpretativo gerado na etapa de sua preparação. Essa veiculação é o momento em que tais planos interpretativos serão apresentados diante de um público ou, ainda, da expectativa de um público, como é o caso de gravações. Já a execução musical é o ato de estudo, prática e realização desse plano, mas desvinculado de sua transmissão a um público/ expectativa de público.

A Entrevista II assemelha-se à Entrevista C ao se referir à exposição do músico no momento da apresentação. Por vezes, a “intenção de ser visto/ouvido” basta para caracterizar a performance. Este é o caso de vídeos e gravações de áudio, onde a performance musical é mediatizada. Estas entrevistas mencionam ainda que a performance abarca a execução musical, como foi apontado pela Entrevista A. Assim como a Entrevista B, aponta um exemplo de sua vivência, embora não artística e sim acadêmica, na qual o entrevistado recomenda a leitura do conceito de performance musical presente em seu livro.

A Entrevista I levanta pontos não mencionados nas outras entrevistas, como a etimologia da palavra performance. Inclui referências utilizadas na tese do entrevistado, bem como trechos de citações dela retirada, um recurso não utilizado por outros músicos entrevistados. Esta entrevista ressalta a importância de refletirmos a respeito desses termos (execução musical e performance), pois ambos estão imbuídos de mentalidades concebidas histórica, geográfica e culturalmente distantes um do outro. A Entrevista I inicia conceituando performance de uma maneira bastante particular: dar forma ao que

em outro momento era caos. Essa ordenação ocorre mediante o conceito de *tekhné*, de maneira diferenciada diametralmente da palavra “execução”. Essa compreensão é apontada na Entrevista I pela menção à leitura de Paul Zumthor e desdobrada em nomes do teatro pós-dramático, como Constantin Stanislávski, Vsevolod Meyerhold, Jerzi Grotowski e Eugenio Barba. Tais autores consideram performance um ritual de transformação, bem como o entendimento dos teóricos Hans-Thies Lehmann e Josette Féral, sendo esta última a respeito do conceito de performatividade. Já o termo execução é aproximado dos termos desempenho e resultado, que para o interlocutor da entrevista têm um eixo fundamentado na “sociedade disciplinar”.

A Entrevista I tece uma reflexão a respeito do treinamento disciplinar dos músicos, crítica feita à luz da leitura de *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault (2007). A argumentação é elaborada no sentido de que o treinamento do músico é feito sobre a égide de um agente homogeneizador. No caso da música, há muitas décadas, este papel tem sido cumprido por instituições como o conservatório e áreas do saber como a própria musicologia.

Assim como a Entrevista F, a Entrevista I alude à submissão do corpo do performer ao texto, e questiona ainda a própria autonomia desse texto, apontando ser um pensamento comum especialmente para a música do Romantismo. Essa mentalidade acabou permeando todo o fazer musical do Ocidente, sendo predominante na atuação em música mesmo nos dias de hoje. O foco exacerbado no texto, na quantidade de informação, na sua compreensão e inteligência, em oposição a uma formação que integre inteligência e sujeito na formação do músico, evidencia um resquício positivista. Resquício que aparta não só Estética, da Música dos estudos de História da Música (neste ponto a Entrevista I cita Carl Dahlhaus), como também separa a performance da própria música. Para resumir, citando um trecho da própria entrevista, isso acaba por gerar uma “possibilidade extrema de uma história da arte sem a arte [...] e da música sem som”⁸⁸.

Finalizando, a Entrevista I menciona o autor Bruce Haynes (2007) ao mostrar as mudanças que o vocábulo *Vortrag* (apresentação, em língua alemã) sofre de meados do século XVIII até a virada para o século XIX. Para compositores como Joachim Quantz e C. P. E. Bach, *Vortrag* significava eloquência, a capacidade de mover e tocar a audiência. A partir do Romantismo, a Entrevista I aponta, ainda segundo Mendel *apud* Haynes (2007), o significado enquanto: entendimento da notação empregada pelo artista criador, que é o

[88] Cf. entrevista em Apêndices.

compositor, e a habilidade técnica para “executar” o que é indicado. Resquícios desta mentalidade se perpetuam até os dias de hoje.

4.2.1 DISCUSSÃO DAS RESPOSTAS OBTIDAS PARA A QUESTÃO 2

Houve um consenso nas respostas para a Questão 2 de que a palavra *performance* implica em interdisciplinaridade, um aspecto relevante na conceituação elaborada no capítulo anterior a esse respeito. No entanto, essa interdisciplinaridade é compreendida pela maioria dos entrevistados enquanto a combinação de outras linguagens artísticas somadas à música para articular um espetáculo que se diferencia de um recital de música de câmara convencional, como mencionado pelas Entrevistas A, B e E. A articulação de diferentes linguagens artísticas, segundo os músicos entrevistados, eleva a percepção e a recepção do espetáculo para outro patamar. O que pode tanto facilitar uma compreensão maior do que é tocado por meio de recursos narrativos ou contextualizações para além das notas de programa, quanto deixar a proposta mais aberta para a interpretação do público, apreciador do espetáculo como um todo. Assim, amplia os sentidos para além daqueles oferecidos pela apreciação da *performance* musical.

As Entrevistas E e G fazem menção à genealogia do termo *performance* enquanto um anglicismo emprestado para a língua portuguesa e utilizado sem maiores reflexões no cotidiano. *Performance*, nesse sentido, torna-se sinônimo de apresentação musical, segundo a Entrevista E, principalmente enquanto prática artística dos músicos mencionada por eles mesmos. Usualmente ouvimos: “amanhã à noite tenho uma *performance*”. A Entrevista G evita mencionar *performance*, a não ser quando há um espetáculo que promova o diálogo entre linguagens, situação essa em que o termo ajuda a “transitar entre os campos”. Essa entrevista refere-se ainda à compreensão do termo e seus significados para outras áreas, como as artes visuais, na qual a palavra *performance* expandiu suas formas de expressão.

Uma visão expandida do termo *performance* é sublinhada pela Entrevista I, que considera extremamente importante a reflexão sobre o emprego dos termos “execução musical” e “*performance*”. *Performance* significa dar forma ao que outrora era caos. A respeito desse termo, a entrevista menciona a conceituação dada por Paul Zumthor sobre a qual o Capítulo 3 desta tese se debruçou – para o autor, *performance* não seria uma forma estática, mas sim forma-força, dinâmica, movente. Além de Zumthor, a Entrevista I faz

menção a dramaturgos e teóricos do teatro pós-dramático, para quem a performance é um ritual de transformação.

Ainda a respeito das diferenciações entre os termos execução musical e performance – para os entrevistados das Entrevistas D e F, “execução musical” implica em uma certa neutralização, uma submissão do corpo ao que está traçado pelo texto musical. O que destoa do entendimento de performance enquanto processos colaborativos e estratégias que irão materializar os desejos artísticos dos músicos, tal como exposto na Entrevista F, gerando uma personalidade artística ao que é tocado como apresentado na Entrevista D. Essa visão implica na ideia de que o músico se torna agente criativo no processo de materializar a obra de arte em som, ao interpretá-la. Dessa maneira, contribui artisticamente ao lidar com o texto pré-estabelecido pelo compositor.

A Entrevista C menciona a existência de outras poéticas dentro do universo da música erudita que não se baseiam na música grafada em partitura. É o caso da livre improvisação, por exemplo. Essa entrevista menciona ainda a performance enquanto o “momento da veiculação” do que foi previamente preparado. Mesmo que essa veiculação seja uma gravação, a qual implica a expectativa da presença de alguém. Essa expectativa de presença é mencionada na Entrevista II tal qual. É uma boa maneira de exprimir de outro modo o que aponto como momento de manifestação da experiência, ou como menciona Samuel Mateus (2014): é o momento de exposição ao mundo e ao outro.

Gostaria de salientar ainda que as Entrevistas A e G consideram as propostas não convencionais muito bem-vindas, pelo potencial de gerar novas camadas interpretativas, somar significados e atrair públicos que não os dos recitais de música de câmara tradicionais. Não excluem, no entanto, a legitimidade enquanto produto artístico que os recitais camerísticos convencionais oferecem. A esse respeito sou de acordo.

A proposta de criação de um recital não convencional é uma tentativa de aproximação do público, o que não garante acertos ou eficácia, porque essas questões não são quantificáveis dessa maneira. A colocação do músico-performer enquanto agente criativo ocorre, inclusive, e para citar a Entrevista I, para que “[...] o trabalho do pobre e não-criativo intérprete [não resuma-se] em praticar escalas e ser um especialista em decifrar más caligrafias”.⁸⁹

[89] Cf. entrevista em Apêndices.

4.3 QUESTÃO 3

Em relação ao recital de música de câmara, você acha que há uma tradição de repertório e na forma como ele é executado que distancia sua arte do público não especialista? Existe uma anacronia entre o estabelecimento da tradição dos recitais de música de câmara (execução e apreciação) e a contemporaneidade?

O principal objetivo com a formulação a Questão 3 foi observar respostas em torno da minha hipótese de que existe uma anacronia nos recitais de música de câmara, de quando eles surgiram e estiveram em voga, para os dias de hoje. Há uma percepção de que há um esvaziamento de público na atualidade, pois muitas vezes os recitais são destinados a ouvintes “iniciados”. Por este motivo, é bem-vinda a exploração de novas possibilidades que reestabeleçam a aproximação do público aos recitais de música de câmara. A maioria das entrevistas menciona algum tipo de anacronia, que pode residir no repertório, nas regras estabelecidas para a recepção dessa performance, entre outros motivos conforme apresento a seguir. A Entrevista II pondera que depende – os recitais podem ser anacrônicos ou não, que isso “[...] depende quem faz, em que evento, onde é executado”.

Na Entrevista A é afirmado que a música de câmara tem, por natureza, um público especializado. Isso ocorre devido ao repertório que é geralmente intrincado e detalhado, que demanda a exploração de nuances e sutilezas por parte dos músicos. Para a Entrevista A, os elementos que caracterizam a música de câmara são justamente os aspectos que, por vezes, dificultam a apreciação por um público inexperiente, desacostumado a esse tipo de repertório. Isso gera uma espécie de distanciamento, motivo que torna importante o questionamento e problematização da tradição, para que então se possa adequá-la aos recursos e demandas de nosso tempo. A Entrevista A faz a ressalva que tal questão é importante, desde que não sejam sacrificadas as características de uma experiência estética íntima e individualizada, típicas em um recital de música de câmara.

A Entrevista B alude ao repertório da música erudita, camerístico ou não, cada vez mais distante do nosso tempo. Cabe aos músicos, portanto, encontrarem formas de conectarem suas performances à contemporaneidade e ao interesse da plateia. Em relação ao repertório, a Entrevista C alega que o músico acessa obras de épocas e culturas diversas, incluindo a produção contemporânea. E se, para o músico já não é possível dominar toda a diversidade de linguagens, é natural que o expectador não compreenda imediatamente o

material ao qual é exposto. Neste ponto, a Entrevista E complementa ao afirmar o processo de formação de plateia como cumulativo, pois a cada apresentação que o público assiste, algumas informações são apreendidas, facilitando a apreciação de recitais futuros. Em outras palavras, são as vivências que compõem experiência.

A Entrevista D aponta para a existência de tradição substancial dentro do repertório de música de câmara em todos os períodos até cerca de metade do século XX. A partir dos anos de 1950 ocorreram transformações na notação musical, um renascimento da improvisação, e surgimento de outras estéticas no pós-guerras, fatores que contribuíram com maior imprevisibilidade e menor predominância de repertórios específicos. Esta entrevista menciona ainda que, a partir deste período, mesmo a música do repertório tradicional e conhecido, foi abordada de uma maneira diferente. Houve uma maior preocupação dos intérpretes em serem mais fundamentados em ferramentas para tratamento do texto (como em análise musical) e em termos de recuperação de tradições (o movimento da “música historicamente informada”, por exemplo). A Entrevista D restringe a resposta na relação dos músicos e sua relação com o repertório, sem fazer alusão ao público, como é solicitado na questão.

As Entrevistas C, E e G mencionam a interdisciplinaridade enquanto diálogo entre linguagens artísticas diversas. A Entrevista C aponta que a anacronia depende de como uma série de conceitos é articulada, como os termos tradição, execução, apreciação e contemporaneidade. Para o entrevistado da Entrevista C, os recitais na contemporaneidade incluem recursos não musicais, como as notas de programa, os comentários verbais entre as peças musicais, recursos visuais, entre outros aspectos. Esses recursos contribuem com uma melhor compreensão do público sobre o que é performado e também, ressaltam como a soma de linguagens artísticas cria camadas para além do que pode ser obtido somente com a música.

A Entrevista E não acredita que exista uma anacronia, pois ao lidar exclusivamente com música antiga em seu grupo (de repertório medieval e renascentista), o público vai assistir seus recitais ciente dessa distância temporal. Essa consciência, inclusive, é a deixa para que o grupo inclua narrativas extramusicais, como explicações sobre história geral e da música. É comum fazerem recitais temáticos e recitais didáticos, com uma preocupação de formação de plateia, onde o público pode além de se deleitar com as peças ouvidas, ficar em contato com informações que possibilitem uma melhor escuta em apresentações futuras.

Já a Entrevista G menciona as possibilidades de se fazer um “cruzamento interessante” de linguagens, que pode ser feito criativamente e gerar novos formatos de recitais, o que é muito bem-vindo. No entanto, reflete que, por mais interessantes que esses cruzamentos possam ser, eles não devem ser impostos. Alega-se que o músico já despende horas na manutenção técnica, leitura e preparação de repertório, e isso toma bastante energia. É mencionada ainda certa “ditadura” nos editais, que clamam por projetos não-convencionais, o que leva a uma certa ilusão de que a música de concerto é ultrapassada.

A Entrevista F levanta a questão da música de concerto especificamente em território nacional, e afirma que existe certo descolamento da contemporaneidade. Para a Entrevista F esse descolamento assíncrono ocorre em relação ao social e ao cultural, e não em relação ao temporal, como a Entrevista B aponta. A Entrevista F se restringe à performance da canção de câmara, cujas formas de representação (ao que as canções se referem) e apresentação (onde e como elas são exibidas ao público) se tornaram obsoletas diante de transformações recentes: quem faz e consome música clássica (ponto de vista social), por onde acessam (ponto de vista midiático) e como são tratadas as diferenças entre o nosso contexto e aquele da gênese das obras (aspecto cultural). Para a Entrevista F, no contexto brasileiro, esses abismos são ampliados tanto no meio acadêmico como no artístico, onde predominam “[...]leituras pálidas, desmotivadas, descontextualizadas e desincorporadas”⁹⁰.

A Entrevista I aponta para três observações gerais. A primeira delas é que a anacronia do distanciamento arte e público não se encontra no repertório, diferente do que foi exposto pelo entrevistado na Entrevista B. Em segundo lugar, o envolvimento do performer com determinado repertório e o processo de materialização das ideias em som é responsável pelo contágio do outro, nesse momento único de performance. Esse contágio não implica necessariamente em sedução, que, citando Eugenio Barba em *A Canoa de Papel*, seria o mero “assombramento” do público com um procedimento de virtuosismo. Em terceiro lugar, a Entrevista I menciona que a anacronia reside na formação do performer da música, onde técnica e arte são separadas. Cita ainda, as artes cênicas, visuais e dança, que a partir dos anos 1920 se esforçaram em deslocar o eixo performance-autor/obra para o eixo performance-corpo do performer. A performance, nesse movimento, é tida como um “processo perceptivo e sensorio, de pessoas e entre pessoas”.

[90] Cf. entrevista em Apêndice A.

Para a Entrevista I, na música isso raramente acontece. E se acontece, é de maneira muito tímida.

4.3.1 DISCUSSÃO DAS RESPOSTAS OBTIDAS PARA A QUESTÃO 3

Esta questão gira em torno da trajetória dos recitais de música de câmara ao longo da história da música, mais precisamente o estabelecimento de uma tradição que se replica nos dias de hoje. Isso implica em regras pré-estabelecidas para performance, com códigos específicos gerados por uma subcategoria de espetáculos musicais, teatrais e de dança por exemplo. São experiências estéticas com regras internas, com hora para iniciar e para acabar. Essa categorização, contendo regras específicas, é apontada no livro *Essays on Performance Theory* (SCHECHNER, 1988), como mencionado no capítulo anterior. As respostas obtidas com essa questão foram dadas à luz da experiência dos próprios músicos enquanto performers e plateia, levando em conta, ainda que indiretamente, o quesito recepção. Isso demonstra os sentidos que dão a elaborações de recitais de música de câmara nos dias de hoje.

A Entrevista A afirma que há, geralmente, uma sofisticação no repertório camerístico que demanda do público um encantamento prévio por música ou ao menos o costume de ouvir este gênero. Essa problematização é importante para guiar as maneiras com que esta linguagem pode se adequar ao nosso tempo. A respeito do costume mencionado por A, o entrevistado da Entrevista E partilha a visão de que a apreciação de recitais desse gênero é uma construção. Há um aspecto de formação de plateia envolvido, que é cumulativo na medida em que o público comparece regularmente aos recitais. A Entrevista B comunga da opinião de que cabe aos músicos trazerem suas performances para as demandas contemporâneas e para o interesse dos ouvintes, uma vez que a maioria do repertório executado está distante temporalmente.

A questão do hábito em assistir recitais de música de câmara, mencionado pelas Entrevistas A e E toca no ponto problematizado na Entrevista F. Talvez, por culturalmente estarmos menos expostos do que os países europeus e norte-americanos a concertos e recitais, onde não raro o público domina rudimentos elementares da música, as pessoas acabam não se sentindo estimuladas a assistir esses espetáculos? Para F, isso não diz respeito ao repertório de séculos passados ou de outro idioma cantado. Mas sim, uma complexa questão sociocultural e até midiática. Por este viés, músicos brasileiros, muitas

vezes somente reproduzem modelos que fazem sentido em outras culturas e, transplantados para o contexto nacional, são esvaziados de seu sentido. Daí o argumento de que há a predominância de “[...] leituras pálidas, desmotivadas, descontextualizadas e desincorporadas” a esse respeito, tanto no meio artístico, quanto no meio acadêmico que versa sobre o assunto. A Entrevista I concorda a respeito da dificuldade não residir no repertório, mas no envolvimento do próprio músico com o que propõe ao público. Em outras palavras, para I o eixo precisa ser transportado da performance-obra para a performance-corpo do performer, visão compartilhada pela Entrevista F.

A maioria dos entrevistados levantaram pontos que convergem para a hipótese desta tese, de que existe sim uma anacronia dos formatos tradicionais nos dias de hoje, ainda que reconheçam que os recitais convencionais possuam sua legitimidade artística e agradem muitos ouvintes. O mencionado sentimento de anacronia pode ser observado no esvaziamento de salas de concerto, e também na percepção de que grande parte do público ouvinte recebe aquela performance com certo distanciamento. Isso nos leva à próxima questão – se há uma ruptura, e se há, de que forma os artistas da música pensam nas possíveis soluções de cerzi-la de modo que esses espetáculos façam sentido para mais pessoas.

4.4 QUESTÃO 4

Que aspectos do recital de música de câmara você acredita que reforçam a conexão do público? A comunicação verbal é fundamental? Há um fio condutor temático entre as obras escolhidas ou outros aspectos de criatividade que contribuam na apreciação do público?

Nesta questão procurei-me cercar da opinião dos entrevistados a respeito da relação existente entre o que os músicos selecionam de repertório e performam e a recepção do seu público. Com a Questão 4 busquei investigar de que maneira criatividade dos performers contribui para a fruição do público, e quais recursos os músicos entrevistados dispõem que beneficiem a aproximação do público de seus recitais.

A Entrevista A menciona que qualquer tipo de contextualização do programa é bem-vinda, pois amplia a disponibilidade do público em ouvir o que é apresentado. Não há uma regra geral em relação à contextualização, se ela precisa ser histórica, cronológica, ou

necessariamente didática. Mas às vezes uma frase introdutória que o músico enuncie tem o potencial de “quebrar a parede entre ele e o público”, cria empatia e aproxima o público do artista. A comunicação verbal é, segundo a Entrevista A, a maneira mais eficaz de aumentar a disponibilidade da plateia, ainda mais se somada a um elemento narrativo ou descritivo previsto pelo programa. Para A, o público quer ouvir uma história, e se sente mais confortável se detecta um fio condutor entre as peças apresentadas. Esse fio condutor pode ser reforçado mediante o diálogo com outras linguagens artísticas.

Da mesma opinião que A compartilha a Entrevista F, ao afirmar que qualquer possibilidade de intervenção é bem-vinda. Para F, explorar possibilidades dramatúrgicas, poéticas, corporais e interativas pode trazer a canção de câmara para um lugar menos contemplativo e desincorporado. F restringe o comentário à canção, mas podemos estender esta ideia para a música de câmara instrumental.

A Entrevista E aponta que a comunicação com o público é essencial, pois a escuta é mais bem apreciada a partir de alguns elementos oferecidos para além da música. Levanta-se a eventualidade de ter repertório vocal no programa, que na música erudita normalmente está em outros idiomas. Nesses casos, é fundamental que o público tenha uma tradução para compreender melhor como aquela música se relaciona com o todo do recital.

A Entrevista G concorda com A e E ao mencionar que conversar com o público é benéfico. No entanto, pontua uma ressalva a respeito da habilidade de oratória e retórica dos músicos, bem como o bom uso da voz, mencionando que há casos em que as falas costuram as obras apresentadas de uma maneira convincente, enquanto em outros casos seria “preferível o público ter ficado só com a música”. A Entrevista G pondera também que algumas séries de concertos que tenham um público regular podem não receber bem propostas que destoem do convencional.

Complementando a resposta à Questão 3, afirmou-se na Entrevista G que o sucesso de um recital ou qualquer outro tipo de performance artística depende de uma série de fatores, e que as iniciativas devem ser mantidas em aberto, “à mercê do desejo criativo do artista”.

A Entrevista G afirma que há um lugar da subjetividade de um evento artístico onde se torna difícil sua avaliação por métodos objetivos, e quaisquer que sejam as estratégias, elas devem ser estabelecidas conforme o público que se pretende atingir. Essa opinião ressoa na Entrevista C: o escolher e aplicar recursos extramusicais depende,

primeiramente, do público. Para C, a comunicação verbal é especialmente indispensável em recitais didáticos e em formação de plateia, o que é mencionado pela Entrevista E, pois em alguma proporção sempre há uma oportunidade de se ensinar algo em um concerto.

A Entrevista C concorda ainda com A no ponto em que a elaboração de um fio narrativo conecta o público ao que é apresentado. O acréscimo de recursos visuais e outras linguagens artísticas podem reforçar essa conexão, gerando resultados estéticos muito interessantes (o que foi apontado também por G na questão anterior). O entrevistado da Entrevista C menciona ainda, o potencial que as notas de programa têm em complementar com informações o espetáculo, ainda que nem sempre isso seja possível, pois a impressão de programas pode não ser uma realidade factível para alguns projetos.

Em relação à função que as notas de programa cumprem, ainda que não sejam uma preocupação comum para todos os músicos, a Entrevista II aponta que o processo de construção da performance e sua função podem ser divididos entre verbalmente e em notas de programa consistentes. Para II, não basta contar a biografia do compositor. A Entrevista II é da opinião de que o público gosta de um pouco de interação verbal, desde que feitos de maneira comedida para não virar concerto didático, o que é uma proposta específica e diferente.

As Entrevistas D e I trouxeram respostas que caminham para outras discussões. A Entrevista D afirma que é fundamental traçar um plano de estudos e ensaios, que evidenciem, revelem, e enfatizem as estruturas musicais. Somente assim ficarão claras para quem ouve. Menciona ainda o emprego de um gestual claro na comunicação entre os músicos, que alude a ideia de uma coreografia. Para tanto, os movimentos não podem ser exagerados, mas os sons serão o destaque e a atenção reside na música.

Já para I, o dialogismo e a distribuição das autoridades no conjunto são fundamentais para evidenciar a enunciação musical. Acrescenta ainda que a comunicação verbal só conecta ao público se trabalhada dramaturgicamente. Sendo assim tão importante quanto à montagem do repertório, o que aproxima do que foi apontado por G e II. Para I, a presença de um fio condutor temático é importante, desde que se parta de “um trabalho pessoal de ampliação e dilatação da atenção do performer para o momento da performance”. Somente por meio desse esforço há uma percepção de seleção de músicas que dialoguem entre si.

4.4.1 DISCUSSÃO DAS RESPOSTAS OBTIDAS PARA A QUESTÃO 4

Os músicos entrevistados são de comum acordo que a comunicação verbal com o público é benéfica. Ela serve para, entre outros motivos: aumentar a disponibilidade do público ao que será apresentado; “quebrar o muro” entre performers e plateia, distância que acaba sendo instituída pelo silêncio e a formalidade em um recital; fornecer informações que auxiliem a apreciação do que é performado; demonstrar como as obras musicais executadas podem se conectar; informar a tradução do texto em língua estrangeira que porventura seja cantado; entre outros. Como bem aponta a Entrevistas A, o público gosta de ouvir uma história, promove outras associações quando acompanha uma narrativa de qualquer espécie e se sente, assim, incluso.

As Entrevistas C e G mencionam a escolha da aplicabilidade de estratégias e recursos extramusicais variáveis, conforme o público que se pretende atingir, ou evento, ou circunstância, à qual a performance camerística se destina. Com isso se demonstra que não existe uma única maneira apropriada, pois a maneira de se comunicar com o público verbalmente ou com recursos para além da música leva em conta o tipo de público e a personalidade dos artistas proponentes, entre outros fatores. Assim, a comunicação verbal se torna especialmente indispensável em alguns casos, como nos recitais didáticos, apontados nas Entrevistas C e II.

Somente as Entrevistas C e II apontam para o potencial que as notas de programa possuem em um recital. É comum que alguns músicos a encarem enquanto um protocolo onde constará a ficha técnica dos artistas, das instituições que patrocinam ou realizam o evento, bem como a biografia dos artistas performers e/ou compositores, por vezes algo sobre as obras selecionadas. No entanto, as notas de programa podem revelar o que está por trás de cada proposta de espetáculo, o que conecta as obras apresentadas e o que se pretende oferecer para além das músicas executadas. Às vezes, as notas de programas impressas podem possuir uma programação visual que sugestione símbolos e significados do recital a ser apreciado, e a comunicação verbal poderia entrar, então, somente como um complemento às informações que constam no programa impresso.

A Entrevista II reforça a importância de se deve evitar excesso de informações ou falar demais e aponta que, contar a biografia dos compositores, o que é uma prática bastante comum, não basta. Sobre a adequação das falas durante a performance, a Entrevista G pondera que, embora seja muito positivo quando os artistas saberem se

expressar verbalmente e costurarem as obras com informações de uma maneira convincente ao público, nem todo músico tem o treinamento ou ao menos uma facilidade com a oratória, a retórica, e o bom uso da voz para se comunicar. Em alguns casos, para G, era “preferível o público ter ficado só com a música”. Cabe mencionar aqui que, tanto a confecção das notas de programa quanto as falas durante a performance podem e devem ser preparadas com antecedência, tanto quanto as músicas. Uma fala improvisada durante um recital pode ser traiçoeira, e pode se tornar redundante, longa demais ou até mesmo desnecessária se elaborada espontaneamente.

Nas respostas obtidas com a Questão 4 observamos que há uma polaridade entre o desejo criativo do artista e o público ao qual seus recitais são destinados, e sobre essa equação deve-se tentar um equilíbrio. Conforme opina a Entrevista G, e a esse respeito e me coloco de total acordo, é uma tarefa difícil avaliar a recepção do público por meios objetivos, uma vez que o ato criativo pelos performers; as relações entre artista e obra; as relações entre o público, a obra e os performers que a veiculam; bem como a própria arte, todos esses aspectos são de natureza subjetiva.

A esta tese fica claro, portanto, que se trata da relação do papel criativo dos performers da música com os recitais concebidos por eles, e a leitura que eles próprios fazem de como a recepção se deu do público em relação ao espetáculo. Logo, não temos a pretensão de tentar quantificar o sucesso de cada performance, mas procuramos demonstrar como propostas não-convencionais podem ser atraentes ao público para além da música que é executada. A esse respeito versa a questão seguinte, ilustrando como os artistas entrevistados conduzem algumas de suas propostas de recital.

4.5 QUESTÃO 5

O compositor Francis Poulenc (1899-1963) traçava uma analogia entre a exposição de arte em um museu e o recital de música. Se pensarmos nos músicos enquanto curadores dessa exposição, como podemos incluir em nossas performances elementos de intertextualidade? Comente um recital seu que propunha elementos que fugissem da tradição do recital de música de câmara.

Na última questão objetivamos saber dos músicos entrevistados exemplos marcantes de suas próprias trajetórias, de recitais que julguem significativos em propostas

intertextuais, de recitais que fugissem do formato convencional. Estima-se com isso ilustrar como eles pensam essas propostas, e como desenvolvem as ideias para além do repertório que é preparado e tocado.

Em relação à primeira parte da pergunta, sobre a inclusão de elementos intertextuais, as opiniões não chegam a ser divergentes, mas transitam por caminhos diferentes. Apenas a Entrevista B não se debruçou a esta primeira parte da questão.

A Entrevista A afirma que a música tem um potencial ilimitado de dialogar com outras artes por ser imaterial e efêmera e, em sua experiência, coordenam melhor com outras expressões que acontecem no tempo, como a dança e o teatro. Já a Entrevista C aponta que os elementos de intertextualidade dependem inteiramente do fio condutor ao qual a pergunta anterior se refere. A Entrevista D menciona que toda a realização musical, assim como toda exposição de arte, deve introduzir de alguma forma o que se pretende, bem como possuir um desenvolvimento que evidencie certa unidade, um clímax e uma conclusão satisfatória.

A Entrevista E menciona acreditar que as pessoas não querem mais ir a salas de concerto para “ouvir um CD”, que o mundo multimídia em que vivemos desabitua as pessoas de ficarem por uma hora ou mais utilizando somente um dos sentidos, o da audição. São diversas as possibilidades que podem propiciar ao público maior usufruto e também maior compreensão do apresentado. Menciona que para diversos grupos de música de câmara apenas a apresentação da música baste, e aponta que em sua experiência considera essencial que se comunique verbalmente com o público, trazendo informações para além mesmo das notas de programa.

A Entrevista F menciona que a analogia de Poulenc à qual a questão se refere é mais pertinente para o seu contexto, e que acredita que o público “sente falta de corpo, movimento, espaço e interação”. Conjectura que acrescentar outra camada apenas intelectual, talvez, seja ainda pior. Já a Entrevista II menciona que o recital de música de câmara não é formal. Para II, no século XIX estabeleceu-se uma relação de formalidade devido à realidade de concertos financiados, mas que isso acaba sendo um hábito recente na história, não uma regra geral. Afirma ainda que os recitais de música contemporânea não têm uma padronização de como são performados, e que a performance musical é interdisciplinar por natureza.

A Entrevista I menciona que já deixou claro de que maneira pensa a intertextualidade nos recitais de música de câmara nas questões anteriores. Fazendo

adendos a essa parte da questão, a Entrevista G comenta que espetáculos intertextuais demandam bastante investimento (financeiro, de energia criativa, etc), e lamenta que muitas vezes não é possível apresentar mais de uma vez o mesmo recital.

Dentre as respostas obtidas com as entrevistas, apenas II não traz exemplos de recitais de sua própria experiência. Em relação a esta solicitação, a Entrevista A menciona um espetáculo em que havia a intervenção de um clown/performer que criava diferentes interferências para cada música do programa, seja com o próprio corpo, seja com a projeção de filmagens capturadas com uma câmera em tempo real.

A Entrevista B traz como exemplo um espetáculo de música solo compartilhado com intervenções performáticas de um artista visual, que movia objetos da instalação e interagia com o músico. Foi mencionado que este espetáculo variava bastante a duração a depender dos elementos improvisatórios que estavam em jogo durante a apresentação.

A Entrevista C contribui com o exemplo um espetáculo que servia como introdução à música barroca para educandos de uma fundação cultural no Nordeste. Para tal utilizou-se a música colonial brasileira, que permeou uma narrativa baseada no texto “Relação da Ibiapaba”, de Pe. Antonio Vieira. O espetáculo contou com recursos cênicos de atuação, narração e figurinos, criados a partir desse texto literário, e foi previsto ainda elementos cenográficos e luz, o que não foi viável devido aos recursos escassos do projeto e a itinerância prevista.

A entrevista D mencionou um recital onde as peças camerísticas contemporâneas tinham uma proposta cênica imbuídas na performance, e para as que não tinham essa característica, os artistas acrescentaram. Além disso, todas as músicas foram arranjadas para uma formação instrumental incomum, a qual o conjunto dispunha. Este espetáculo contou com uma cantora/atriz que desenvolveu o gestual e as intervenções cênicas a partir de conceitos da psicologia e do teatro, que dialogavam com a linha entre popular e erudito de um repertório *crossover*.

A proposta com a qual a Entrevista E ilustra é similar ao que a Entrevista C menciona, mas ao invés de um texto literário específico e o seu contexto, é levantado um espetáculo cênico a partir da relação que o homem medieval europeu tinha com a morte, seja por motivos de guerra, fome ou peste. Este espetáculo contou com figurinos, cenário, textos e movimentação cênica. Neste caso, até os instrumentos medievais utilizados normalmente pelo grupo serviam como objetos cenográficos.

A Entrevista F menciona um espetáculo de canto e piano realizado em parceria com uma companhia de dança. Para este recital, foram selecionados ciclos de canções do Romantismo alemão, que em si já guardam narrativas particulares devido às poesias postas em música, que se relacionam e se agrupam em uma obra musical. Para estas obras musicais, duas propostas coreográficas contracenavam com os cantores das canções, criando assim outra camada interpretativa para as obras pré-estipuladas para além das interpretações dos músicos.

A entrevista G menciona um espetáculo que uniu música, literatura e mídias digitais, a partir do livro *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, que por sua vez originou o filme homônimo dirigido por Alain Corneau, cujos enredos giram em torno da relação mestre-discípulo dos compositores franceses do séc. XVII – Sainte Colombe e Marin Marais. Havia uma caixa de som sobre uma cadeira ao lado dos músicos que tocavam uma narração gravada a partir de outro texto do mesmo autor, denominado *Le nom sur le bout de la langue*. A cenografia ficou a cargo de um sistema de iluminação composto por barras de *led* que projetavam no palco imagens luminosas e abstratas, e geravam uma narrativa visual que dialogava com a palavra e o som. Esses elementos desenvolveram-se em torno da ideia central de ausência:

“[...]para a música, por meio da distância temporal do gênero barroco em relação aos dias de hoje, que por isso evocava um passado perdido; no texto, que tinha o esquecimento como tema principal, era um nome que se fazia ausente; já na luz, a presença, sempre sem corpo, era percebida como a chegada de algo que não estava mais lá”.

A Entrevista I descreve o processo de concepção de um recital, da escolha do repertório a partir de um mito recorrente na história da arte, que aparece na literatura e na música, sobre o qual foi construído um roteiro musical. A esta roteirização, visando uma performance que cruzasse linguagens, procedeu a preparação corporal com uma profissional especialista nesse trabalho, que objetivou a integração do grupo e imersão no projeto. Em seguida outros elementos foram agregados para a concepção do espetáculo, como a inclusão de direção cênica, de cenografia e figurinos, até mesmo a preocupação com o desenho da luz, elementos esses que complementaram o roteiro musical pré-estabelecido pelos

músicos do grupo.

4.5.1 DISCUSSÃO DAS RESPOSTAS OBTIDAS PARA A QUESTÃO 5

Em relação à primeira metade desta questão, que versa sobre o artista da música enquanto um curador que estabelece relações intertextuais e cria um recital a partir de composições e elementos extratextuais, a Entrevista C expõe que esta curadoria é moldada conforme os fios condutores que buscam evidenciar os pontos ressaltados na questão anterior. A Entrevista A reforça que a música, sendo uma arte imaterial e efêmera tem um potencial ilimitado ao se somar com outras artes na elaboração de um recital. A Entrevista G pondera que as propostas não convencionais podem gerar espetáculos bastante interessantes, mas que demandam uma grande energia e, normalmente, um maior orçamento para serem criados e viabilizados. Nesse sentido, reitera o argumento de que os recitais não devem ser solicitados enquanto propostas grandiosas interartes, até porque o trabalho que o músico tem em se manter tecnicamente em forma, ler o repertório e prepara-lo musicalmente já toma bastante tempo do músico.

A Entrevista D foi a única em que se mencionou a analogia com a exposição em um museu. Para D, assim como em uma exposição de arte, toda realização musical deve introduzir o que se pretende artisticamente, possuir um clímax, e uma conclusão satisfatória. Interpreto dessa resposta a necessidade do músico em evidenciar a elaboração de um arco narrativo que possua contrastes, uma proporção entre as partes do todo. Esta entrevista não mencionou, entretanto, os aspectos intertextuais e a possibilidade do diálogo com outras áreas.

A respeito da citação de Francis Poulenc, a Entrevista F menciona que ela é mais pertinente naquele contexto, e que nos dias de hoje o público sente falta de corpo, movimento, espaço e interação, de elementos que quebrem com a formalidade e a eventual monotonia da contemplação. A metáfora estabelecida talvez não tenha sido compreendida da mesma forma, do músico enquanto curador, que deve selecionar e dispor as peças e oferecer algo ao público, ainda que incluindo estes elementos interativos mencionados como faltantes.

A Entrevista II discorda de que os recitais de música de câmara são formais. Talvez esta opinião se origine na experiência do músico entrevistado, por este ser familiar com a música contemporânea. Neste repertório, apesar das sonoridades desafiadoras a um

público não habituado, há uma maior abertura para aspectos performáticos como gestual, aspectos cênicos, técnicas estendidas, entre outros aspectos que podem gerar interesses ciliares à música em si. Este é o caso do recital C, descrito no item 2.4.1.3, especialmente em relação às *Oito Canções para um Rei Louco*. O uso de elementos de teatralidade, aqui, dilui os desafios de escuta da música de vanguarda, e transforma um recital que inicialmente era destinado a ser convencional em um espetáculo com outros elementos.

A Entrevista F mencionou um ponto interessante ao pontuar que o fato acrescentar uma camada intelectual sobre uma música muito sofisticada pode gerar ainda mais distanciamento. Neste aspecto concordamos: as propostas de recitais não convencionais são tentativas de diluir esse aspecto intelectualizado em uma experiência artística completa, que é eventualmente visual ou narrativa, o que não implica em esvaziar-la de ser musicalmente consistente. O aspecto do corpo e da presença, mencionado por F e em outro momento argumentado pela entrevista I, encontram um ponto interessante mencionado pela Entrevista E, quando afirma que nos dias de hoje as pessoas não querem ir a um recital para ter uma experiência de “ouvir um CD”, ou seja, não terem maiores estímulos além do sentido da audição. Para E, há um aspecto da performance que reside na presença compartilhada entre performers e público que é instigante justamente por ter uma função mista, que para além da poética musical é também informativa, é entretenimento, é social, dentre outras características.

Em relação à segunda parte da questão, os exemplos que mais abundaram foram os recitais que se associaram a uma proposta cênica. Três deles concentraram-se em narrativas específicas, seja sobre um texto literário pré-estabelecido, um contexto histórico específico ou um mito comum na história da arte. Nesses casos, a música de câmara reforçava a contextualização, e a partir de elementos cenográficos, figurinos, iluminação e caracterização de personagens, a roteirização do espetáculo criou uma espécie de “ópera de câmara”.

Nesses exemplos, percebe-se uma maneira de costurar de uma maneira orgânica os recitais de música de câmara com uma proposta cênica que de certo modo explica o espetáculo sem ser um recital didático. Desse modo, os músicos não precisavam fazer pausas para explicar detalhes para o público, o que salvaguarda a continuidade do espetáculo e cria um senso de todo. Dois desses espetáculos tiveram o privilégio de circular em turnê, e os músicos relatam brevemente as adaptações necessárias para realizar os

espetáculos em espaços diferentes. Essa experiência de experimentar a mesma proposta em palcos completamente diferentes geraram relatos interessantes como foi relatado a respeito do espetáculo *Solitude* (no subitem 2.4.1.2) Recital B.

Ainda dentro da associação com recursos cênicos, mas menos lineares e com propostas performáticas mais abertas à interpretação subjetiva, foram mencionados dois espetáculos – o que contava com um clown e o de música solo conjugada com a performance de um artista visual. O interessante neste último é que o tempo de performance variava bastante de uma récita para a outra, devido ao fator imprevisto do artista visual-performer que dilatava ou reduzia o espetáculo.

Um dos espetáculos mencionados conjugava ciclos de canções com coreografias de dança contemporânea, de modo que, para além da narrativa dos textos cantados e a expressão cênica dos cantores, havia uma camada de significação que partia da interpretação corporal pelo balé.

Outro espetáculo reuniu repertório de música de câmara que tivesse propostas cênicas imbuídas, recurso comum na música da segunda metade do século XX. Para completar o programa, o grupo elaborou intervenções cênicas que dialogassem com o restante do repertório, a partir de conceitos da psicologia e do teatro. Este recital contou ainda com arranjos adaptados para um conjunto instrumental de formação incomum.

Por último, um recital que um dos entrevistados trouxe como exemplo uniu a música à literatura e às mídias digitais. Tal mistura de linguagens ocorreu a partir de um livro que originou um filme nos quais a música executada compunha o universo sonoro e imagético executado pelos músicos. Além da escolha do repertório dada a partir dos compositores, personagens no filme e no livro, utilizou-se o recurso de uma iluminação abstrata que servia de cenografia, bem como um texto narrado, de autoria do mesmo escritor, tocado por um alto falante posto sobre uma cadeira ao lado dos músicos. O interessante aqui é a proposta amarrada em torno da palavra “ausência”, e como o entrevistado relaciona as ideias trabalhadas.

4.6 COMENTÁRIOS GERAIS E CANALIZAÇÃO CRIATIVA

Os artistas entrevistados generosamente partilharam o modo como pensam a música de câmara na contemporaneidade, como articulam a elaboração de seus recitais e dados gerais sobre o universo da performance relacionados ao fazer musical e ao ato

criativo. As respostas obtidas revelam que as próprias conceituações, feitas em escrita livre sobre perguntas abertas, articulam-se à experiência pessoal, o que não permite que elas sejam estanques.

Música de câmara tem um sentido para quem canta, outro para quem toca música contemporânea, outro para quem se concentra nos repertórios medieval e renascentista, e assim por diante. Assim como o conceito de performance, para o artista da música, varia conforme o contexto onde se inserem: apreço por outras áreas de conhecimento, colegas com os quais convivem, locais onde trabalham e mesmo o tipo público que frequenta seus espetáculos. É interessante ainda observar como cada músico elabora uma conceituação com suas próprias palavras. A escrita do outro cria pontes e pontos de contato complementares a muito do que foi escrito nos Capítulos 2 e 3, como exponho nos comentários feitos a cada questão.

A pluralidade de contextos enriquece esta investigação ao mostrar outras visões conceituais, teóricas e/ou práticas. Algumas ideias não haviam sido mencionadas, e geraram uma grande contribuição para a discussão. Outras ideias convergem para os mesmos pontos arguidos ao longo desta tese, mas, ao serem elaboradas por outras rotas, complementam as ideias referendadas ou até mesmo as deixam mais precisas ou mais completas.

Acredito que as engrenagens que conectam as partes de um recital, seja de material da crítica genética no antes (obras musicais, fragmentos não musicais, contextos e outros aspectos), seja da prática de performance no agora (som, corpo e a performance em fluxo), são indissociáveis e se dão a partir de um processo subjetivo de transmissão, de enunciado de conteúdo artístico. Há recitais convencionais que amarram a seleção de peças de uma maneira original e dão um senso de unidade ao todo da performance, assim como há tentativas menos exitosas em conectar o repertório, apesar de propostas intertextuais inspiradas. Advogo por um equilíbrio entre esses dois pontos, que devem ser articulados conjuntamente na díade conteúdo (o quê) e forma (como). Susanne K. Langer argumenta que, a partir da Modernidade, é a sensibilidade do artista ao capturar elementos que o leva a incorporar e delinear a forma (LANGER, 1980). O outro eixo que demanda este equilíbrio, como pode ser observado na argumentação ao longo das respostas obtidas, é o desejo criativo do artista posto mediante o público e aos quais seus recitais se destinam. Há uma adequação que deve ser buscada em ambos os polos na performance: não há como ignorar a quem ela se destina, nem sacrificar os desejos de satisfação artística dos performers.

Conforme é sublinhado por um dos músicos entrevistados, a avaliação de uma performance é também uma questão bastante subjetiva. Nada está garantido para 100% do público, nem em 100% do tempo. Cada um capta o que lhe convém, o que lhe chama atenção, o que está preparado para receber. Assim, o que podemos constatar é se houve uma recepção geral mais satisfatória ou menos, impressão essa que é também particular e subjetiva pela parte do músico performer. Recitais convencionais e de repertório complexo podem atender às expectativas de boa parcela do público, a depender de evento específico, de séries de concerto pré-existentes, com público fiel, entre outros fatores. Considerar que os recitais convencionais são uma forma ultrapassada não condiz com a realidade, como mencionado por um dos músicos. Da mesma forma, recitais com uma proposta intertextual podem ser vistos como inadequados a depender do público, evento ou da série de concertos aos quais se destinam.

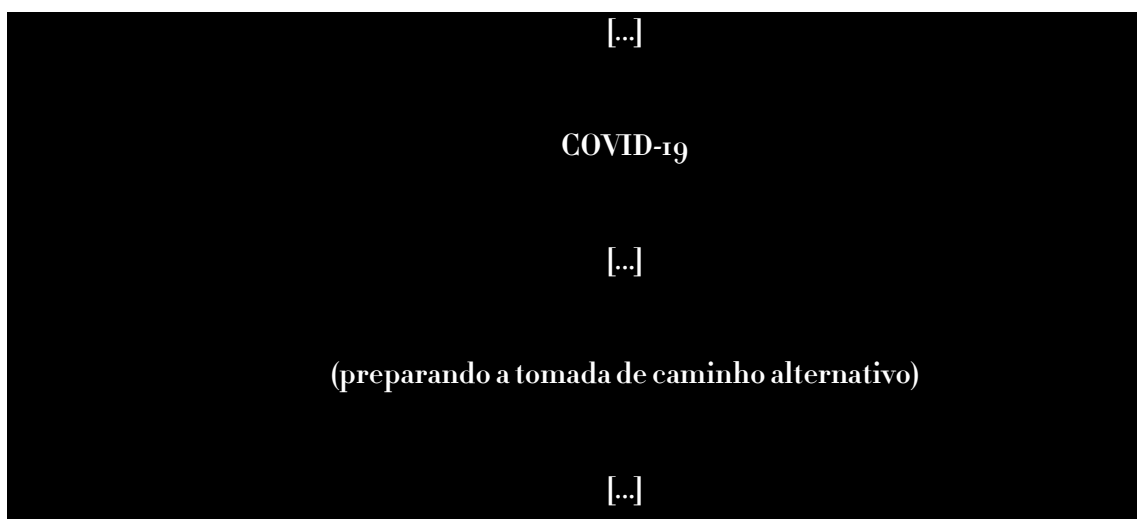
Reforço que propor recitais não convencionais é uma tentativa de cerzir essa ruptura, de ampliar não só o interesse, mas o acesso a esta arte plural de outras maneiras, em outros espaços. Experimentá-los fora de um teatro pode ser uma alternativa. Promover um diálogo com outras artes pode ser outra. Propor algo diferente para além da música executada não implica necessariamente em gerar um espetáculo megalomaniaco. Por vezes, um simples detalhe na exploração da espacialidade no palco, a maneira de se comunicar verbalmente com o público, ou o zelo na elaboração das notas de programa podem ser suficientes. Uma poesia que dialogue com aquela estética do repertório de um quarteto de cordas, lida entre movimentos, pode gerar compreensão e uma apreciação mais aprofundada por parte do público. Problematicar a tradição e a formalidade que predominam nesses recitais é uma via, ainda que não se possa dizer com isso que os músicos poderão garantir mais público em seus recitais. Mas quem sabe uma pessoa que habitualmente não iria a um recital tradicional se abre a eles a partir disso?

Um colega de profissão, durante esta minha jornada de doutoramento, ao me perguntar sobre o que eu investigava, respondeu-me: “mas se alguém não gosta da música pela música, nesses moldes, basta não comparecer aos recitais”. E ele tem razão, embora se queixe do esvaziamento de público em seus concertos. Por outro lado, a arte é um patrimônio humano muito valioso para ser usufruído somente por aqueles que foram treinados, habituados ou que são agraciados com uma sensibilidade específica.

Certa vez um amigo envolvido com danças populares me enviou um vídeo com um

trecho de uma montagem da ópera *Les Indes Galantes*⁹¹, do compositor barroco Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Trata-se de uma montagem de 2019, onde em determinado momento, o balé é dançado por dançarinos da periferia de Paris. Por um lado, este amigo e os colegas de seu grupo estavam admirados com a força dessa música que desconheciam, somado ao trabalho desses artistas da dança. Eu, que conhecia a música e desconhecia a montagem, fiquei fascinado como as duas linguagens se coordenavam. Soube depois que parte da crítica e do público se sentiu incomodada com a fusão de gêneros, ou que julgou ser de mau gosto, ou que dissidia de uma estética histórica apropriada ao período barroco.

Para mim, é sobre isso: promover encontros incomuns, entre artes, entre obras, entre artistas, trazer outros públicos para perto. É sobre ressignificar obras constantemente performadas e instigar a busca por obras desconhecidas. Experimentar e oferecer algo novo, que gere uma apreciação menos contemplativa, passiva e impessoal, através de uma performance viva e movente. Para a condução da criação artística que proponho nesta tese, que é guiada pela cartografia tal qual a escrita dela, levo em conta as experiências vividas, anteriores ou concomitantes ao desenvolvimento desta investigação, das quais os dados analisados neste capítulo certamente influem, inspiram e me fazem questionar. Há, no entanto, a necessidade de se tomar um caminho alternativo ao que vinha sendo elaborado a partir da construção do projeto. Sobre esta nova rota traçada argumento a seguir.



[91] Uma ópera-balé com libreto de Louis Fuzelier. Este trecho da performance pode ser conferido no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=TfQJZ76WRoU>

4.6.1 MUDANÇA DE ROTA

Ao longo do ano de 2020 a pandemia do novo Coronavírus (COVID-19) assolou o mundo. Começou timidamente no final de 2019, os casos começaram a se multiplicar exponencialmente no início de 2020 de modo que, a partir de março, diversos países decretaram *lockdown* na tentativa de conter a contaminação. Desde então, vivemos sob normas de distanciamento social e recomendações do uso de máscaras, da higienização das mãos, lavando-as com sabão ou utilizando álcool gel e, sobretudo, de que evitemos frequentar lugares fechados, onde o ar é partilhado com mais pessoas e logo, são ambientes propícios à transmissão do vírus.

A crise sanitária global instaurada promoveu mudanças em diversas áreas, e com as artes não seria diferente. Já se criou literatura, artes visuais, composições musicais, peças teatrais e demais expressões que expressam esteticamente os dilemas deste período singular, para não dizer insólito. Eric Hobsbawm, se estivesse vivo, provavelmente afirmaria que uma nova era se iniciou na década de 20 do séc. XXI. No caso de artes performáticas, as que ocorrem em teatros e demais locais fechados, como é o caso dos próprios espetáculos de música, artistas tiveram suas apresentações canceladas ou postergadas para uma data futura e incógnita. Para todos os âmbitos da vida, a revolução digital foi acelerada: o que pôde ser adaptado, ainda que não totalmente, adequou-se ao formato remoto. Telefones celulares, computadores, *tablets* e, sobretudo, uma conexão estável com a internet viraram prioridades. Para o trabalho, para o estudo, para as relações humanas, mais e mais. Incertezas, paliativos, dúvidas... Adaptar. Fazer o que é possível.

Esta investigação não passou incólume à pandemia. A perspectiva de elaborar um recital de música de câmara coordenada com a expectativa de término da pandemia gerou um longo processo de procura por adaptabilidades possíveis. Primeiramente, assolaram-me as dúvidas do papel que a investigação cumpre em um momento como agora, uma vez que o argumento central desta tese gira em torno da performance da presença, e a discussão sobre mediatização - referencial teórico bastante específico para as performances - foge do escopo do projeto. As respostas ao questionário, apresentadas neste capítulo, seriam provavelmente diferentes. Até a formulação das questões e, antes mesmo disso, o projeto poderia ter sido outro.

Para além destes pontos, uma vez que esta tese se propôs a ser concluída com uma proposta artística elaborada a partir das reflexões tecidas neste texto, e que estava

planejada para acontecer de maneira presencial, de que maneira eu poderia preservá-la em um formato digital, adaptá-la de modo que meus argumentos fizessem sentido? Surgiram muitos desafios. Para além dos teóricos e desafios metodológicos, eles se desdobravam em tecnológicos e operacionais: a falta de hábito em fazer gravações, aprender a editar vídeos, mergulhar no digital muito mais do que se gostaria, lutando contra a própria natureza analógica ortodoxa. Como se conceber e preparar um recital não fosse desafiador o suficiente. Excluir a proposta de criação de um produto artístico que amalgame, experimenta e sintetiza esta tese, no entanto, não era uma opção.

Eu não me enxergava replicando as alternativas que eu observava online. Na impossibilidade da conexão de internet e os aplicativos sustentarem a comunicação entre músicos em tempo real, a solução encontrada por eles ocorreu mediante as gravações. A música sobre um metrônomo ou uma guia, onde cada músico a partir de suas casas gravava a sua parte, gerava uma espécie de *playback*, engessando a especificidade da música de câmara ser gênero – comunicação em tempo real, intimismo, nuances sutis, espontaneidade do momento, entre outros. Visualmente ocorria da mesma maneira: os mosaicos formados logo se mostraram repetitivos, as *lives* aos poucos se desgastaram. Mas foram tentativas de encontrar meios para suprir a falta que artistas e público sentiam dessa troca. Como transportar os esboços que eu vinha fazendo desde o exame de qualificação de uma maneira satisfatória?

A natureza cartográfica dessa investigação mostrou-se favorável nessa busca, na mesma medida em que a realidade imposta trouxe um grande desafio para coloca-la à prova. Já que não estamos no controle das coisas, que o desafio seja estimulante! Foi tempo de experimentar o argumento mencionado pelas entrevistas C e II, a saber, a respeito da ideia de a performance ser também, a “expectativa de ser visto”, apesar do estranhamento gerado. Os processos são bastante diferentes – da elaboração, do preparo e mesmo da performance. Outros recursos digitais jogaram ao meu favor, ao viabilizarem ideias não possíveis presencialmente. Entre idas e vindas de ideias - muitas delas descartadas e algumas possibilidades a serem buriladas futuramente, quando presencialmente poderão ser exploradas com a potencialidade que merecem - busquei uma alternativa artística que preservasse ao máximo os argumentos levantados por esta tese, apesar de alguns sacrifícios. A ideia de fazer um recital com formação instrumental mista e convidando artistas de outras áreas foi logo descartada, em razão dos desafios operacionais e

inadequações já mencionadas.

Aos poucos, após muito refletir e aproveitando para citar a Entrevista I: deu-se forma ao que antes era caos. A concepção criativa foi sendo afunilada para um formato vídeo-recital: um recital de música de câmara solo, concebido, gravado e editado por mim, em casa (em minha câmara), com o espaço e equipamento disponível, a partir da minha experiência em quarentena, com a coleta cartográfica que ela gerou: literatura lida, música tocada, as conexões estabelecidas com minha experiência nesta quarentena, a expectativa do porvir. A espera. O desejo de produzir um recital questionador deste momento insólito, que de alguma maneira o retrate, ao invés de ignorá-lo, à espera da chegada de uma vacina. Qual o futuro dos recitais de música de câmara? Momentaneamente, penso que a música de câmara se realocou às pequenas câmaras – a casa de cada performer, de cada espectador.

4.6.2 ROTAS CARTOGRÁFICAS CONVERGENTES AO *IMPROVISÓRIO*

Para além dos dados apresentados ao longo desta tese até então descritos a partir de meu ponto de vista, enquanto performer e/ou sujeito expectador, é importante sublinhar que o processo investigativo “à maneira etnográfica”, de registros no caderno de bordo, não cessou com o exame de qualificação. Estes foram laboratório constante de possibilidades e potencialidades na criação do projeto artístico proposto com a finalização deste trabalho de doutoramento. Ainda que não constem no texto, evitando dessa maneira coalhá-lo de exemplos descritivos, é preciso pontuar que estas vivências inspiraram e delimitaram algumas das possibilidades cogitadas para o referido recital, adaptado para o formato digital devido às circunstâncias pandêmicas instauradas em março de 2020.

Antes de adentrar nas especificidades referentes ao recital *Improvisório*, eu gostaria de mencionar brevemente alguns pontos que marcaram esta cartografia no período que vai do exame de qualificação até a finalização deste texto, canalizados para esta elaboração artística. Além da discussão dos dados obtidos com as entrevistas, aplicadas antes da qualificação desta tese, elenco três experiências em especial: 1) a estreia do *Labirinto*, duo de violas da gamba, que partilho com Cecilia Aprigliano; 2) os meses em Berlim, possibilitados pelo auxílio financeiro do DAAD⁹² e 3) a disciplina *Estética e Política: imaginário, narrativas e representações de viagens*, cursada como aluno ouvinte no PPG de

[92] *Deutscher Akademischer Austauschdienst* - Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico

Filosofia da UFG, infelizmente interrompida com a suspensão das aulas por conta da pandemia.

Em relação ao *Labirinto*, destaco o laboratório de experimentações performáticas que o duo possibilitou. Para além de explorar o repertório original para a formação de duas violas da gamba e incluir aos poucos música contemporânea e arranjos musicais, propusemos explorar performatividades. Estas, promoveram outras escutas, seja pelo teor poético da proposta do programa ou pelo uso incomum da espacialidade em recitais de música de câmara. Um pouco desses elementos podem ser observados nas fotos a seguir (Figuras 32 e 33), nossa estreia, em duas das apresentações que fizemos do programa *Espelhos*, com o duo *Labirinto*:



Figuras 32 e 33: duas récitas do programa *Espelhos*, com o duo *Labirinto*,
Fotos: Ana Paula Sampaio

Das apresentações realizadas com este programa, quatro entre Brasília e Goiânia, frutificaram os primeiros esboços do vídeo-recital proposto como aponto na sessão a seguir. Um recital com o duo *Labirinto* chegou a ser cogitado, caso as normas de isolamento social não impedissem essa possibilidade.

Em relação ao período em Berlim, ressalto a oportunidade de frequentar diversos recitais de música de câmara, concertos sinfônicos, óperas e espetáculos teatrais. Estes foram apreciados nos primeiros meses de 2020, logo antes do *lockdown* na Alemanha. Eles promoveram um *corpus* de observação e inspirações nas possibilidades levantadas durante o processo criativo. A vivência artística intensa, nestes meses, contrastou com o restante do ano, onde inexistiram espetáculos performáticos presenciais de qualquer espécie. Esta ruptura, que inicialmente se demonstrou temporária por dois ou três meses, acabou perdurando o restante do ano de 2020, e me instigou, me levantando a questionamentos a respeito do planejado inicialmente, com o projeto de doutorado.

Entre a observação e análise de novas possibilidades e reinvenções, com o passar dos meses, a ideia de música de câmara em um formato viável se fortalecia em um vídeo-recital. Não haveria mais tempo hábil para aguardar a situação pandêmica se normalizar e a realização da proposta de recital presencial.

Nas figuras a seguir (Figuras 34 e 35), duas imagens ilustram este ponto de virada. São elas: uma máscara do séc. XVI de proteção contra a peste, observada no Museu da História Alemã⁹³, que muito me chamou a atenção, embora, na época, eu não tenha identificado a razão. No entanto, posteriormente, se mostraram simbólicas do que eu viveria algumas semanas depois, a pandemia. A outra, coletada das redes sociais do *Berliner Ensemble*, demonstra um estudo de possibilidades em comportar o público presencialmente no *Theater am Schiffbauerdamm*⁹⁴, assim que as performances presenciais fossem autorizadas.

⁹³] *Deutsches Historisches Museum*.

⁹⁴] Teatro onde Bertolt Brecht e Helene Weigel atuaram com sua companhia teatral.



Figura 34: *Pestarzmask* no Museu da História Alemã
Foto: Gustavo Weiss Freccia

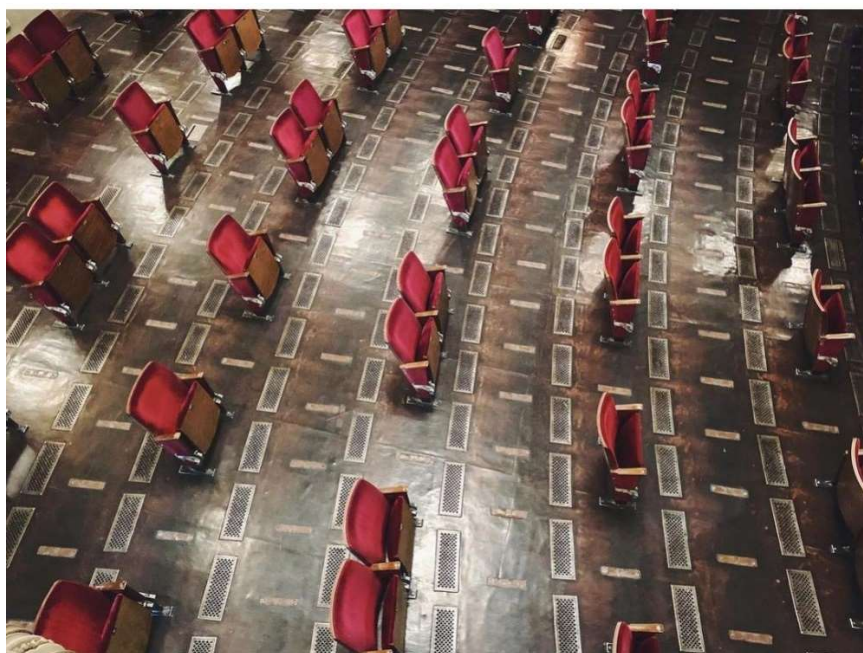


Figura 35: Visão da plateia no Berliner Ensemble
Fonte: @blnensemble (foto postada no Instagram em 26/05/2020)

Estas imagens permearam as reflexões a respeito da dúvida e, depois, da efetiva impossibilidade do recital previsto pelo meu projeto acontecer de maneira presencial. Além de, como já mencionado, terem suscitado questões sobre a pesquisa que desenvolvo nesta tese. A esse respeito discorrerei com maior detalhamento nas considerações finais.

Por último, a disciplina *Estética e Política: imaginário, narrativas e representações de viagens* contaria com uma rica sequência de seminários sobre literatura, romances de formação e diários de viagem em torno da observação e grafia a partir dos deslocamentos, um *modus operandi* que relaciono diretamente aos aspectos cartográficos operacionais desta investigação. Na disciplina, estes seminários aconteceriam a partir da obra de Goethe (como o *Viagem à Itália*, a autobiografia *De Minha Vida* e o romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*) e pela leitura filosófica dessas obras e temas, a partir de autores como Theodor Adorno e Walter Benjamin, proposições feitas pela Profa. Dra. Carla Damião. Infelizmente só tivemos duas aulas dessa disciplina. Tivemos contato somente com o plano de ensino e uma aula inicial sobre o referencial teórico utilizado. Além disso, fizemos uma atividade de narrar uma viagem feita por nós, quando tivemos a notícia da interrupção momentânea das aulas. Este referencial bibliográfico eu desejo explorar após o doutorado com tempo e carinho, por identificar as semelhanças com o que li e o que utilizo enquanto caderno de bordo ao longo desta pesquisa.

Estas três experiências somam-se às reflexões fornecidas pelos músicos, nas entrevistas, propiciaram o encadeamento de sentidos que me conduzem para a finalização desta tese. A seguir, demonstro como estas trajetórias cartográficas deram o tom do recital por vir e agregarem ideias, ao apresentar a crítica genética do vídeo-recital *Improvisório*, seu desenvolvimento, suas intencionalidades a partir do que foi criado, as adaptações que precisei fazer, os desafios que tive e demais aspectos advindos das reflexões que permeiam esta investigação de doutoramento.

4.7 O VÍDEO-RECITAL *IMPROVISÓRIO*

ou
CRÍTICA GENÉTICA DE UM VÍDEO-RECITAL

ou
MÚSICA PRA CÂMERA

ou
DE MÚSICA, LITERATURA E CONFINAMENTO

(...) E posto que sua dança já não significava mais nada para ele, foi esquecendo-se uns após os outros de todos os passos e saltos. No decorrer da espera, ele chegou até mesmo a esquecer o que estava esperando. Mas continuou parado, fêmur e canela cruzados, diante dele o pesado pano negro que se perdia para cima e para os lados, na escuridão."

Michael Ende, em *Um tecido negro e pesado* (1988)

Gostaria de nomear este subtítulo de um jeito diferente. Ou mesmo situá-lo em uma posição diferente. Sem o número que o ordena como subsequente ao item anterior. Sem um número para estabelecer uma sorte de linearidade. Desse modo, esta seção onde consta a crítica genética do recital *Improvisório* poderia ser lida de maneira independente, ao mesmo tempo, ela rizomaticamente se conecta com o texto que a precede. Aqui, guardo com carinho o material cartográfico coletado, o que é mantido e até mesmo um pouco do que foi descartado na elaboração do produto artístico proposto por essa tese. Aqui é possível consultar a maturação das ideias e, de um jeito especial, as adaptações sujeitadas pela epidemia do novo coronavírus, que canalizaram o tracejo de uma rota dissidente. Ou deveria dizer, *possibilitaram* um novo caminho, e levantaram questionamentos sobre a música de câmara na atualidade, a partir de uma dinâmica virtual de criação artística e apreciação?

Nesta seção descrevo os processos criativos referentes ao *vídeo-recital Improvisório*. Norteados pelas reflexões e argumentações elaboradas ao longo da tese e balizadas pelas respostas obtidas com as entrevistas, trago aqui um breve histórico da exploração de ideias, da busca e seleção de material, as adaptações realizadas para o formato digital e demais pontos argumentativos da prática artística realizada enquanto campo de experimentação que fundamenta esta tese. A prática artística é fim, ao mesmo tempo em que é meio. Procuro demonstrar ainda como os procedimentos cartográficos agregaram material a ser burilado ao longo da confecção deste vídeo-recital.

Antes de dar prosseguimento à leitura, sugiro que o leitor assista ao vídeo-recital no link:

https://youtu.be/zhgb_DDl3Us

Em relação ao título, busquei um neologismo que permitisse leituras a partir da palavra improviso: o que pode ser adaptado a partir dos recursos, equipamentos, procedimentos e espaços domésticos; e o improviso de assistir um recital, a princípio destinado a ser presencial, pelo telefone celular.

Há ainda uma conotação de não-provisório. Talvez o formato digital para recitais, concertos, e shows permanecerão. Será que esta é uma possibilidade de atualização, de repaginação da música de concerto? De adequarmos as circunstâncias impostas na

contemporaneidade? Essas circunstâncias, tão recentes e presentes ao longo do ano de 2020, ano em que finalizo a escrita desta tese, não poderiam colocar mais em prova o método cartográfico que move esta investigação.

A condição que me impôs foi a de utilizar somente o material que explorei ao longo da pandemia, e manipular esteticamente um conjunto de textos e símbolos musicais e literários a partir do que a experiência de confinamento significou para mim. Há, portanto, um aspecto de trajetória pessoal, de como eu processo, artisticamente, a música que faço e a literatura que leio, a partir das limitações e potências que o tempo atual impõe. Não somente de modo pessoal, mas como interpreto este acontecimento global, na expectativa de que o vídeo-recital *Improvisório* possa reverberar em quem o ouve/assiste.

Além disso, as músicas e os textos, selecionados e dispostos, relacionam-se diretamente aos assuntos dessa tese: performance da (não)presença, a noção de performance que insere o ouvinte como constituinte da ecologia do recital e possibilita-o entrar e sair da experiência liminar.

Uma outra percepção que permeou a poiética evidenciada a seguir foi a de que não bastava filmar um recital e simular como se ele tivesse ocorrido presencialmente. Isso implicou, além das propostas imagéticas que o permeiam, em um tempo reduzido para o *vídeo-recital*. Se um recital presencial dura cerca de uma hora ou mais, não significa que a atenção de quem assiste pelo dispositivo digital tem o tempo correspondente.

Com a elaboração deste vídeo, disponho os textos literários a partir dos quais eu interpreto os símbolos que permeiam a realidade vivida. Incorporo algumas das músicas que me acompanharam durante estes meses. Recorto, manipulo, aprendo a ser mais do que um músico intérprete e curador do recital almejado. Transformo-me em iluminador, técnico de som, editor de vídeo, ponho em jogo minhas parcas habilidades de ator e locutor.

Exploro ainda, ao máximo, o que pude fazer apenas com um dispositivo – o aparelho celular, essa caixinha (como diz o texto de Brecht posto em melodia por Kurt Weill, cantado ao final) tão simbólica que nos permite ver e ouvir o que acontece no mundo; permite comunicar com quem está longe. Com quem está perto também. As normas de isolamento social impeliram o meu recital de música de câmara fosse feito da minha câmara, para ser assistido da câmara de quem acessa.

4.7.1 METAMORFOSE DAS IDEIAS: PREPARATIVOS

Uma das primeiras possibilidades cogitadas foi a elaboração de um recital a partir da narrativa contida na obra *A História do Soldado* (1918), de Igor Stravinsky (1882-1971), sobre um texto de Charles Ferdinand Ramuz. Mas a música utilizada seria não a prevista por Stravinsky, mas sim a obra do gambista e compositor escocês Tobias Hume (ca.1569-1645) - tendo sido ele próprio um soldado, haveria a possibilidade de traçar uma intertextualidade entre sua biografia e a narrativa sobre a qual a peça de Stravinsky se desenvolve. Essa possibilidade vinha sendo nutrida desde final de 2018, ano em que a obra de Stravinsky comemorava seu centenário. Dessa maneira, eu prestaria homenagem a esta data e, ainda, abarcaria a possibilidade de fazer um recital com o duo *Labirinto*. Seria possível alternarmos peças solo e peças em duo, que abundam na obra de Hume, complementando a narrativa da *História do Soldado*, e teríamos um espetáculo traçado a partir de seu *script* dramático. Para esta ideia, no entanto, eu gostaria de contar com atores, cenografia, e logo decidi que um espetáculo como este poderia ser melhor desenvolvido presencialmente.

Levou alguns meses até que eu encontrasse um formato com o qual encontraria meios para expressar a intertextualidade sobre a qual argumento. A tentativa de transpor os recitais e concertos de música em mosaicos combinados numa vídeo-performance, a ser apreciada pelo computador ou smartphone das pessoas, parecia-me não bastar enquanto inovação. O tempo de atenção é outro, a disposição de assistir um espetáculo de uma hora online demonstrou ser menor do que quando estes são presenciais. Há que se dizer que estas possibilidades foram paliativas de grande valor, com a realidade imposta de cada músico estar isolado em quarentena dentro de sua casa, e as pessoas não poderem ir em espaços fechados para assistir. Mas na medida em que nos demos conta que quase tudo estava sendo operado e vivido pelos aparelhos celulares, percebi que esses formatos logo se esgotaram. As diversas *lives* diárias, os vídeos promovendo o encontro de artistas, todas essas possibilidades foram se desgastando com o decorrer da pandemia.

Percebi logo que a lógica de gravar sobre uma pista pré-concebida ou sobre o compasso de um metrônomo não estava em consonância com a organicidade e espontaneidade comunicativa típicas da música de câmara. As ideias de promover um recital com diversas formações instrumentais, para gerar uma variedade de timbres e

texturas interessante para o público, logo se extinguiu. Mesmo as possibilidades com o duo *Labirinto*, um grupo que se abre a novas propostas e formatos de recitais, isso acabaria por implicar na terceirização de um técnico que concatenaria o material previamente gravado em vídeo e/ou áudio.

Daí a opção pela música de câmara solo, que preserva suas características de intimismo e detalhamento musical, ainda que a comunicação entre músicos - que é típica da música de câmara - estivesse descartada. Esta opção esteve em sintonia ainda no sentido de que, uma que vez que proponho este tema para tecer a tese, seria interessante que as ideias para o projeto artístico partissem todas de mim, sem o exercício do consenso ou dissenso típico de quando trabalhamos em grupo. Isso gerou uma série de desafios como, além de conceber uma proposta que brotasse de meu desejo artístico, estudar um repertório solo, somar propostas extramusicais ao vídeo e operacionalizar as gravações e edições, sem dividir esses esforços com mais ninguém.

Na medida em que o isolamento social afirmou-se enquanto realidade imutável, nutri o embrião deste vídeo recital enquanto uma representação do momento, de que seria interessante retratar no recital a realidade *solo*, de certa monotonia, repleta de incertezas, onde a subjetividade e os silêncios falam mais alto. As incertezas colocaram à prova inclusive o papel desta tese, que trata de uma performance da presença, artistas e plateia comungando do mesmo espaço, da mesma acústica, no mesmo momento, cada qual com seus rituais de entrar e sair desse estágio liminar. Estas etapas podem ser interpretadas conforme a sequência total da performance (SCHECHNER, 1985): treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e balanço.

A partir da experimentação de gravação em áudio e vídeo dentro do espaço doméstico, durante o período de isolamento social, e na medida em que fui aprendendo a lidar com os *hardwares* e *softwares* de gravação e edição, pude perceber com maior clareza as possibilidades que julguei interessantes para colocar em uma vídeo-performance. Estabeleci uma espécie de entrada diária em meu caderno de bordo, de modo a traçar as descobertas e aprendizados tecnológicos, como ilustra a figura a seguir (Figura 36).

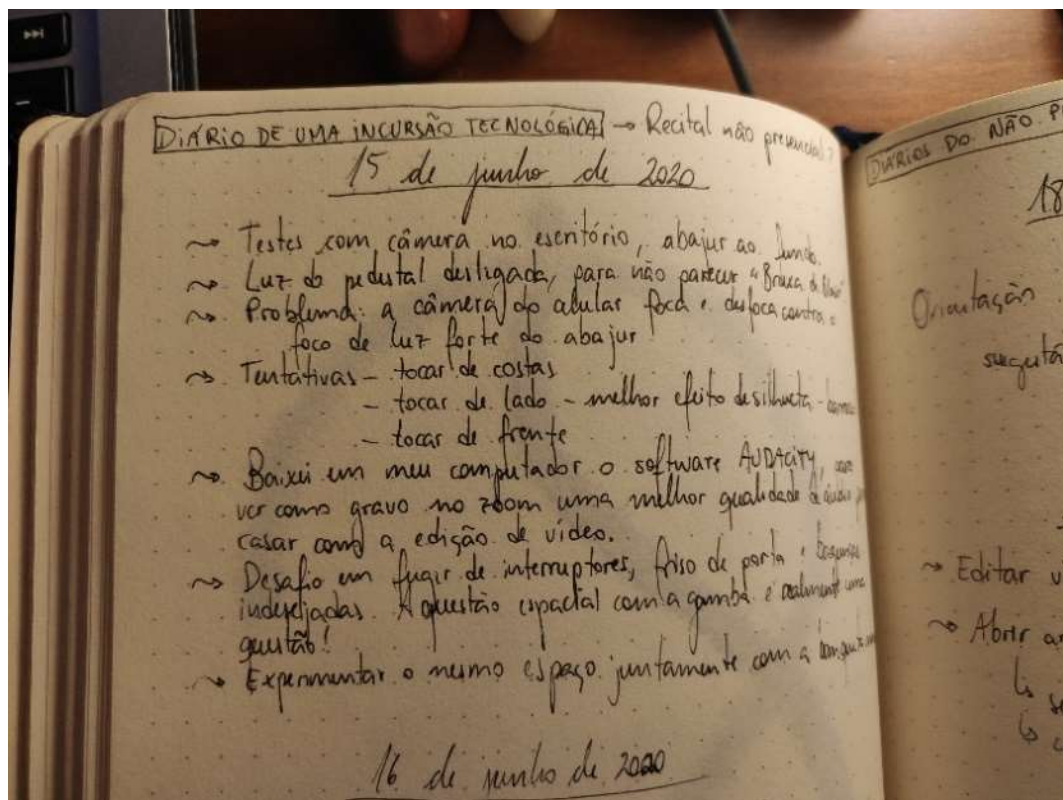


Figura 36: *Diário de uma incursão tecnológica*, no *Diário de Bordo*
Foto: Gustavo Weiss Freccia

Aos poucos fui entendendo melhor as possibilidades que eu seria capaz de realizar no espaço que dispunha e com os equipamentos disponíveis e as algumas poucas habilidades tecnológicas recém adquiridas. Assim, confrontando as ideias que vinham afunilando dentre as iniciais, percebi elas se fundiriam entre as ideias A, C e D, conforme demonstra a Figura 37, e que eu encontraria um formato que aproveitasse algum aspecto de cada uma delas, seja um pouco do repertório, de proposta geral ou texto literário.

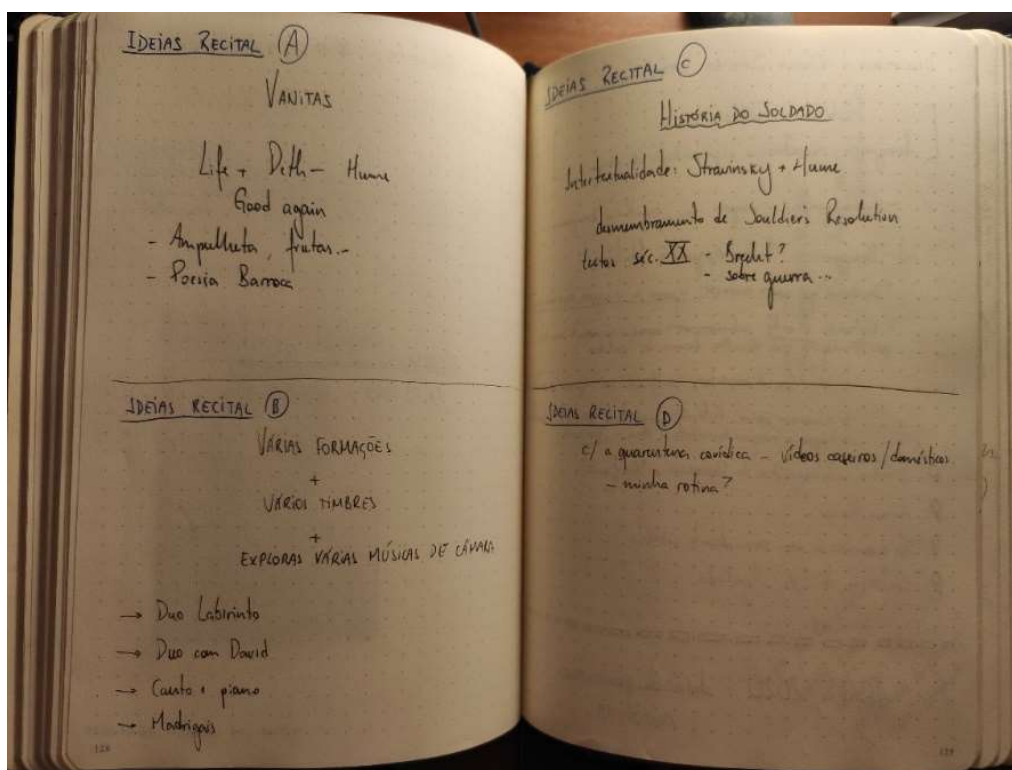


Figura 37: Algumas possibilidades de recitais, confrontadas no Diário de Bordo
Foto: Gustavo Weiss Freccia

Dessa forma, podemos perceber que o recital *Improvisório*, tal como resultou, surgiu da rede cartográfica que capturou metáforas e imagens a partir da literatura lida e das mudanças no campo das artes performáticas observadas durante o isolamento social no ano de 2020, como descrevo no subtítulo a seguir.

4.7.2 IMPROVISÓRIO: “VERSÃO DO DIRETOR”

O núcleo do recital *Improvisório* originou-se no conto *Um tecido negro e pesado*, do livro *O Espelho no Espelho: um labirinto* (1988), do autor alemão Michael Ende (1929-1995). Deparei-me com este texto ao longo do período de isolamento social. Embora tenha ouvido falar o nome do autor diversas vezes (especialmente por sua obra infanto-juvenil *História Inacabada*, que virou filme), eu desconhecia este compilado de contos surrealistas. A sinopse deste conto em específico é a seguinte: um bailarino encontra-se no palco e aguarda a cortina abrir para começar a dançar seu solo. Estranhando a demora, ele se pergunta o que pode ter acontecido, repassa a coreografia na sua cabeça, cansa a postura e muda de posição, se distrai e volta a se concentrar, e permanece com a expectativa de que a cortina abra e o espetáculo inicie. Mas isso não acontece.

As imagens do conto são metafóricas e simbolizam a época pandêmica, em que os artistas das artes performáticas foram apartados de seus ofícios. Há algo desconhecido “do lado de lá”, um problema novo nos assola e nos aflige, e não sabemos ao certo quando as coisas voltarão à normalidade, nem quais serão as mudanças efetivas que este problema operará no funcionamento desses espetáculos. Congelado pela incerteza, o artista se resigna e aguarda o momento de abertura da ‘cortina’, para sua arte prosseguir.

Gravei minha voz lendo este conto, somente o áudio, e fragmentei-o em seis partes, dividindo em pontos em que o autor cria um ponto de suspensão sobre a narrativa. Para cada um desses fragmentos, filmei vídeos curtos em preto e branco utilizando sombras, imagem dos meus pés e mãos, o reflexo num espelho (elemento presente no conto), sem jamais aparecer meu rosto, para traçar um anonimato à personagem sem nome do conto. Cada fragmento tem ainda um subtítulo poético, dado por mim, que se referem à atmosfera do momento que vivemos, do recital e/ou fazem menção a subtítulos que utilizo nesta tese. São eles, respectivamente: “silêncio sísmico”; “corpo cênico”; “espelho no espelho”; “sem canto”; “*grand ballet*” e “eletividades afetivas”.

Em relação aos movimentos gravados em vídeo, são movimentos simples, um “balé” possível de ser improvisado por um músico-não-ator/bailarino. Estes vídeos intencionam conduzir a atenção do espectador e reforçar o que é narrado e, de uma maneira não literal, procuram ilustrar os acontecimentos e sentimentos de expectativa, espera, impaciência e angústia presentes na narrativa (Figuras 38-41).

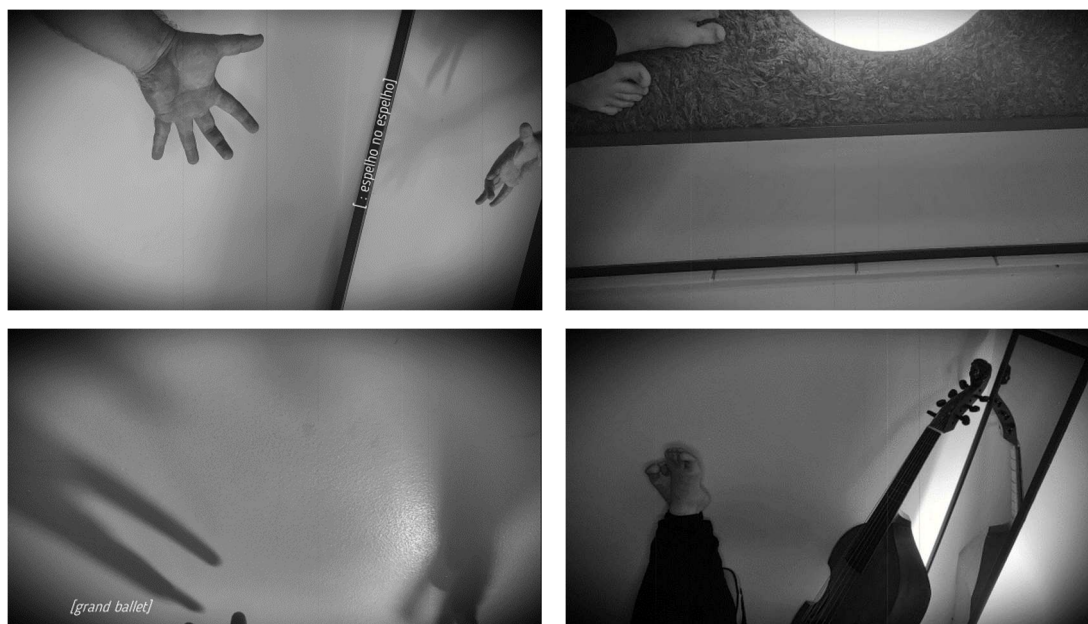
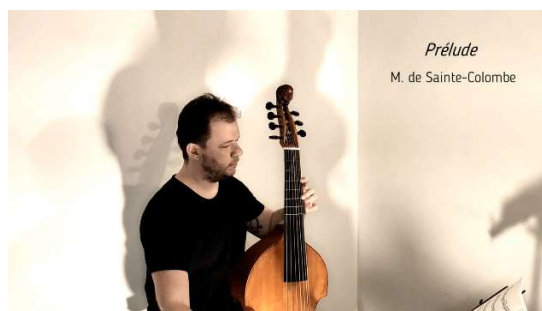


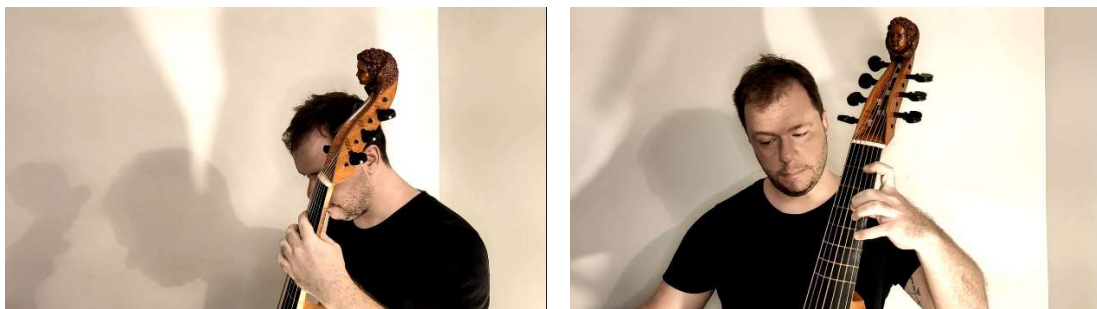
Figura 38-41: Coreografia de sombras e imagens espelhadas
Fonte: *Printscreens* do youtube (https://youtu.be/zhgb_DDL3Us)

Inicialmente, intencionei gravar somente o áudio de um livre improviso feito na viola da gamba, incluindo ruídos e sonoridades em técnica estendida para reforçar a expressividade e mistério contidos no texto. Mas logo me dissuadi dessa ideia, achando que o silêncio combinaria mais com o teor da narrativa, ressaltaria minha voz narrando o conto, e criaria maior contraste entre os fragmentos de enredo literário e os fragmentos musicais postos entre eles.

Entre cada uma dessas partes, inseri um prelúdio para viola da gamba solo sobre a mesma tonalidade (ré menor). Totalizaram assim, cinco prelúdios, dentre obras musicais dos compositores Sainte-Colombe (1640-1700) e Marin Marais (1656-1728). Esta seleção de prelúdios foi arbitrária por dois motivos: primeiramente, os prelúdios são primeiros movimentos de suítes francesas do período barroco, e indicam o início de ideias musicais que se desenvolverão em momentos subsequentes. Têm ainda uma conotação de aquecimento, o que representa os alongamentos e revisão de movimentos para o bailarino. Em segundo lugar, com prelúdios subsequentes, crio a sensação de expectativa por um início de espetáculo, onde o bailarino do conto começará a dançar assim que a cortina abrir, o que acaba não acontecendo. Por estarem na mesma tonalidade, podem também simbolizar a monotonia e a impaciência da espera deste bailarino, além de gerarem uma unidade musical para o núcleo do vídeo-recital, em torno do conto de Ende.

Nos fragmentos musicais eu me gravei em áudio e vídeo. Para cada um desses vídeos musicais, posiciono-me em ângulos diferentes, de maneira que as sombras geradas dancem um balé diferente nas paredes (Figuras 42-45).





Figuras 42-45: Diferentes ângulos para os trechos musicais em vídeo
 Fonte: *Printscreens* do youtube (https://youtu.be/zhgb_DDL3Us)

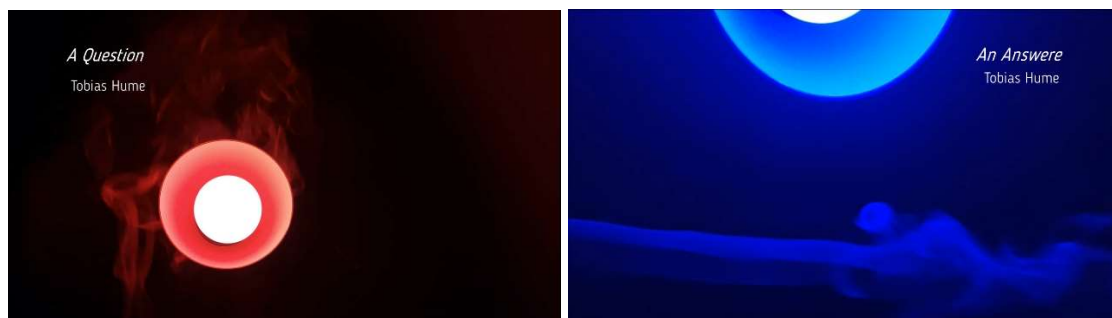
O miolo do recital, constituído por este conto narrado e performado e os cinco prelúdios gravados em vídeo, é emoldurado por dois hiatos imagéticos a partir de duas peças gravadas também somente em áudio – *A Question* e *An Answer*, respectivamente, do compositor Tobias Hume (cerca 1569-1645), estudadas durante o período de isolamento social. Os títulos são simbólicos em relação aos sentimentos de dúvida e a busca por soluções, sobre os quais o conto oscila. Servem ainda para delimitar o início e o final deste núcleo do vídeo-recital.

Estas tablaturas⁹⁵ foram executadas em *pizzicato*⁹⁶, e dão um tom introspectivo, além de me representarem um aspecto biográfico violonístico, instrumento por onde me iniciei na música. Nestas peças de Tobias Hume, filmei a fumaça de um incenso contra a luz de uma “lâmpada inteligente”, onde é possível controlar a cor e intensidade da luminosidade.

Na peça *A Question*, optei por uma luz vermelha, que representa os bastidores de um teatro e a luz da coxia, uma luz branda sob a qual o bailarino do conto aguarda a cortina abrir e o espetáculo começar. Além de representar o aquecimento para o início do espetáculo, tanto para ouvintes quanto para *performers*. Na peça *An Answer* optei pela cor azul, o esfriamento da performance. Em ambas a fumaça cria uma imagem poética de efemeridade, de algo que se desfaz no ar (Figuras 46 e 47).

[95] Tipo de notação musical idiomática para instrumentos como o alaúde, o violão e a viola da gamba, onde indica-se não a altura precisa da nota, mas a posição dos dedos no instrumento. Na viola da gamba, as tablaturas representam uma escrita mormente harmônica para um instrumento solo.

[96] Quando tocamos com os dedos um instrumento de cordas normalmente tangido com um arco.



Figuras 46 e 47: Imagens que interpolam prólogo, núcleo e epílogo do *Improvisório*
 Fonte: *Printscreens* do youtube (https://youtu.be/zhgb_DDL3Us)

A este núcleo do recital *Improvisório* precede um momento que funciona como prólogo, um preparativo para o prosseguimento vídeo-recital. Neste trecho, narro uma adaptação feita por mim a partir das primeiras páginas do romance *Se um viajante numa noite de inverno* (2011) de Italo Calvino (1923-1985). Neste romance, narrado em segunda pessoa, Calvino trabalha com uma metalinguagem de colocar o ato da leitura e o sujeito leitor enquanto protagonistas. Em outras palavras, o leitor performa sua própria presença (no melhor estilo “Zumthoriano”), ao usufruir da leitura e ser provocado pelo autor a agir de determinado modo, ou fazer tal coisa para que se sinta à vontade ao estar prestes a mergulhar a leitura.

A adaptação que fiz deste texto troca o verbo “ler” por “assistir um recital”, o substantivo “livro” por “música”, e demais substituições pertinentes ao ouvinte-espectador deste *vídeo-recital*. Além destas simples adaptações, incluo instruções específicas, como a solicitação do uso de fones de ouvido para que a escuta se dê com melhor qualidade, ou que se remova os sapatos e se busque uma bebida, para que se sinta mais à vontade para experimentar a cerca de meia hora de vídeo. Esses elementos objetivam paralelizar o que costumávamos fazer em um recital presencial – beber um café no saguão, se acomodar devidamente antes do último sinal que indica o início do espetáculo, etc. Antecipo ainda, no *Improvisório*, alguns elementos do recital, tanto do núcleo quanto do epílogo, e procuro provocar a atenção do ouvinte ao mencionar elementos vivenciados durante a pandemia, os quais acarretaram, inclusive, a digitalização deste recital, que de certa forma devolveu a música de câmara para o espaço doméstico.

Ao longo da minha narração soa uma gravação que fiz da peça *Death*, também de Tobias Hume. Tanto o título quanto a atmosfera dessa peça são simbólicos em relação ao teor do recital, representando uma possível morte do formato recital-presencial, ainda que temporariamente. Foi escolhida ainda por ter sido a última música que performei ao vivo

antes da pandemia, de modo a incluir o vivido como elemento de inspiração artística.

Três imagens aqui compõem a narrativa visual deste prólogo (Figuras 48, 49 e 50): uma delas é a afinação instrumento, momento em que eu me preparava para o recital iniciar. Outra imagem mostra minhas mãos folheando o caderno de bordo, e evidenciam os pontos de interrogação desenhados espontaneamente assim que a pandemia aparecesse retratada no diário. Estes sinais gráficos se conectam ainda à peça *A Question*, que prenuncia o recital *Improvisório*. Dessa maneira, o leitor desta tese e espectador do vídeo-recital pode perceber que, ambos os processos, estão interligados, a saber, o produto artístico e o produto acadêmico. Uma última imagem me mostra observando a câmera em silêncio, testando a luz e aguardando concentrado o recital iniciar (Figura 51).



Figuras 48-51: Imagens do prólogo do vídeo-recital *Improvisório*
 Fonte: *Printscreens* do youtube, disponível em https://youtu.be/zghb_DDL3Us

Após o texto de Calvino, o ouvinte ouve sons da viola da gamba sendo afinada, e aparece a imagem da fumaça de incenso contra a luz vermelha, ao som de *A Question*, com um letreiro anunciando o título do recital e o meu nome.

Após o núcleo do recital, como já descrito, e logo após a imagem da fumaça contra a luz azul ao som de *An Answer*, insiro um curto adendo que serve de epílogo ao recital. Intitulo este epílogo de “uma ode à tecnologia em tempos pandêmicos”. Neste trecho,

recito uma tradução que fiz do poema *An den kleinen Radioapparat*⁹⁷, de Bertolt Brecht. Nele, propositalmente, omito o “rádio” do título para criar a relação com o aparelho de telefone celular, através do qual nos informamos sobre a situação pandêmica, suprimos de comunicação com os amigos, familiares, resolvemos assuntos bancários e de saúde, fazemos pedidos em restaurantes, supermercados e farmácias, e lidamos com demais assuntos cotidianos. Ademais, por ele, provavelmente o ouvinte assistirá o *vídeo recital Improvisório*. O poema original de Brecht alude, obviamente, ao aparelho de rádio que deixa o eu-lírico (um alemão exilado na América, como o próprio dramaturgo) informado com as notícias ao final da Segunda Guerra Mundial. Não estamos nós enfrentando uma guerra invisível aos olhos, aguardando boas notícias de seu término?

Após declamar a tradução, canto a melodia composta por Hanns Eisler para esta poesia. Uma curta melodia, posta ao final, é proposital e indica que no ano de 2020 tão pouco cantei. A princípio eu elaboraria o recital somente a partir de narrações e música instrumental solo, opção já argumentada anteriormente. Mas considere o poema de Brecht e a melodia de Eisler muito simbólicos para deixar passar sem eles. Então utilizei apenas a parte do canto de uma canção escrita para voz e piano, e a canto *a cappella*. Juntamente a esta melodia, com distorções e ruídos de rádio e soando à distância, utilizo uma imagem do início do recital, onde observo a câmera em silêncio. Desta vez, a imagem é mostrada no meu próprio celular, que fica em frente ao caderno de bordo aberto em uma página branca, ambos sobre minha escrivaninha (fig. 52).



Figura 52: Imagem do epílogo do vídeo-recital *Improvisório*

[97] Literalmente “Ao pequeno aparelho de rádio”, que adapto como “Ao pequeno aparelho”, para que façamos o paralelo do poema com nossos telefones celulares.

Fonte: *Printscreen* do youtube (https://youtu.be/zhgb_Ddl3Us)

Esta cena final foi filmada por outra câmera. Foi deste mesmo celular que capturei as imagens, vídeos e áudios que possibilitaram a composição deste vídeo-recital. Com esta referência ao início do *Improvisório*, um *fade out* acontece lentamente e em silêncio e cede lugar a um letreiro com algumas informações gerais, indicando o final do vídeo. Os textos literários (originais, adaptações e traduções) utilizados ao longo do vídeo-recital podem ser conferidos na íntegra na seção de apêndices ao final da tese.

4.7.3 BASTIDORES: DOS ESPAÇOS UTILIZADOS, DO PROCESSO DE GRAVAÇÃO E DE EDIÇÃO

O recital *Improvisório* foi, portanto, gravado no espaço de minha casa por conta das condições pandêmicas. Foi planejado ao longo do segundo semestre de 2020, incluindo leituras, *workshops* e ensaios, gravado e editado na primeira quinzena de dezembro do mesmo ano. Para criar uma variedade de imagens e sonoridade, contou com narrações e músicas gravadas só o áudio, peças musicais em áudio e vídeo, além de vídeos capturados com a câmera do celular. Para os vídeos, utilizei um smartphone Xiaomi Mi 9 Lite, e para a captura de áudios utilizei o microfone Zoom H4N Pro, equipamentos que eu dispunha em casa.

Livreí uma quina em meu quarto de dormir, afastei a cama para dar uma neutralidade de não-casa ao espetáculo/vídeo-recital, e utilizei três fontes luminosas distintas – dois abajures e o *ringlight* do suporte do celular, que serviu de câmera. Nas duas figuras a seguir (Figuras 53 e 54), podemos visualizar os bastidores da arrumação para gravar os vídeos musicais, e a quina “neutra” possibilitada pelo ângulo de captura da câmera:

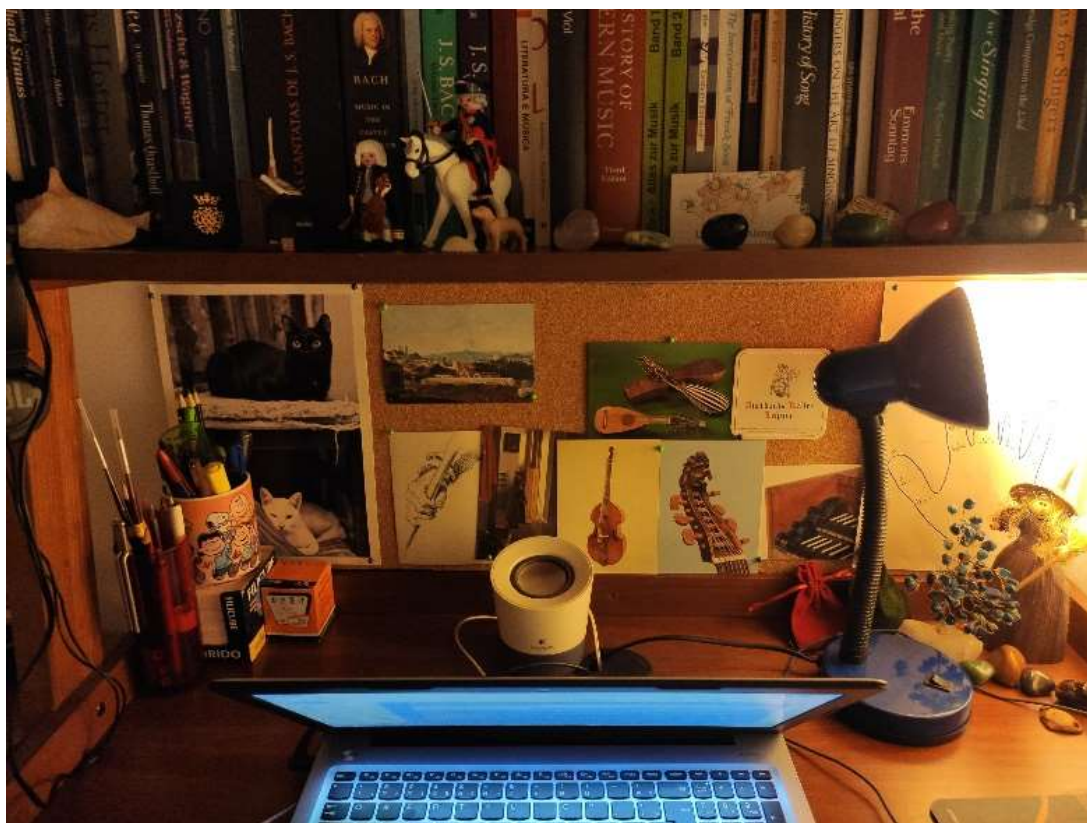


Figuras 53 e 54: Bastidores de gravação
Fotos: Gustavo Weiss Freccia

Este espaço foi utilizado para gravar todos os momentos em que a música protagoniza no recital *Improvisório*. Além deste ambiente, utilizei ainda o cômodo onde

fica a minha escrivaninha, para capturar tanto o vídeo do caderno de bordo sendo folheado, quanto os áudios das narrações dos textos literários. Intitulo carinhosamente este ambiente de “toca”, por ficar em um canto do escritório em um espaço de 1,5x1,5m, onde guardo alguns livros e de onde tive muitas dessas ideias (Figuras 55 e 56).





Figuras 55 e 56: A “toca” de escrita, gravação e edição
Fotos: Gustavo Weiss Freccia

É na “toca” onde fica meu computador, aliás, que escrevo esta tese e por onde editei os áudios e vídeos do recital. Após a captura das gravações de áudios musicais e narrações e das imagens em vídeo, utilizei dois softwares para trabalhar este material durante a confecção do *Improvisório: Audacity* para os arquivos de áudio e *Movavi* para a edição de vídeo.

Foi nesta ilha de edição que eu selecionei os *takes* que mais me satisfizeram. Após cada sessão de gravação, eu ouvia todo o material para selecionar o que ficaria para o recital. Nisso estão inclusos os trechos onde o barulho externo não atrapalhou tanto, uma vez que de casa seria impossível simular uma situação de estúdio. Na Figura 57 a seguir, podemos observar o processo de escolha do *take* de uma das músicas, a partir de uma faixa de cerca de 20 minutos de duração.

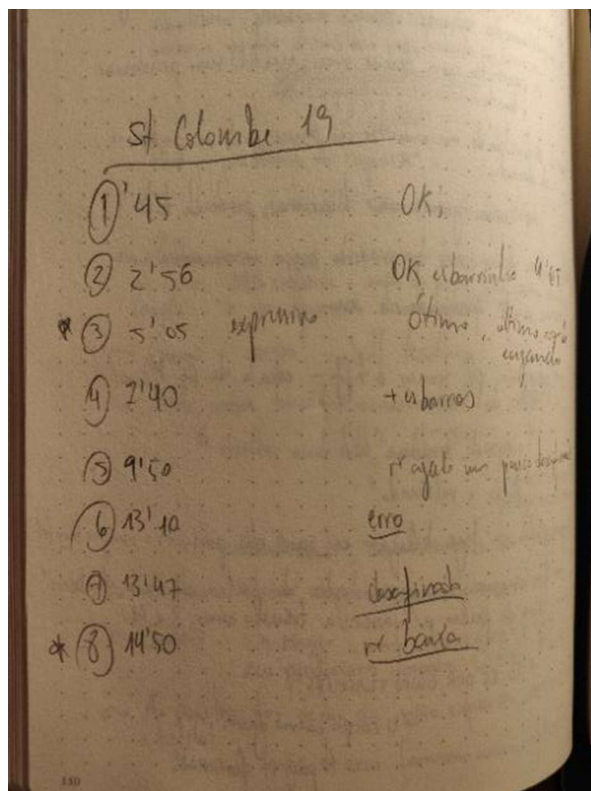


Figura 57: Anotações feitas no diário de bordo durante o processo de edição do vídeo-recital
Foto: Gustavo Weiss Freccia

Na medida em que os arquivos de áudio e vídeo foram selecionados, através do programa de edição de vídeo, foi possível manipular este material, corrigir algumas imagens que haviam ficado escuras e áudios que apresentaram baixo volume durante o momento de captação. Assim, fui manipulando os trechos até encontrar a ordem definitiva para as narrativas contidas no vídeo-recital.

4.7.4 DA DIVULGAÇÃO E PARTILHA DO *IMPROVISÓRIO*

O endereço de e-mail improvisorio2020@gmail.com foi criado especialmente para a ocasião de compartilhar o resultado deste projeto artístico. Vinculada ao e-mail, foi criada uma conta de YouTube e, assim, foi possível fazer o upload do vídeo-recital. O endereço de e-mail segue ativo para que os ouvintes possam entrar em contato comigo a respeito do *Improvisório*, caso desejem.

A divulgação do vídeo recital foi feita nas semanas que antecederam a defesa desta tese. Um cartaz elaborado pelo artista Italo Augusto foi divulgado por e-mail e em redes sociais para informar a interessados de sua data e horário. Dessa forma, foi possível

partilhar o *Improvisório* pelo recurso “estreia” no youtube, onde o vídeo gravado é lançado em data e horário pré-estipulados. Assim, as pessoas que se conectaram pelo link no dia 03 de março de 2021 às 19h puderam assistir ao lançamento e participar do chat. Aos que não puderam comparecer na estreia, o vídeo continuou disponível para streaming após seu término.

O chat funcionou ainda como informativos que antecedem a apreciação do recital. Este procedimento destinou-se a preparar o público para uma experiência que iria requer cerca de meia hora de atenção, e que seria favorável ler as notas de programa antes e de preferência ouvir com fones de ouvido. Assim como o público se prepara para assistir uma performance presencial, desejei que o movimento de assistir o recital *Improvisório* requeresse um ritual de aquecimento e preparação, para o ouvinte se colocar em sintonia com a exibição do vídeo, sem distrativos.

Ao final do vídeo conto em texto de créditos finais as circunstâncias de criação deste recital, informar ao público de sua relação com a tese, e reforço que o material complementar e as instruções prévias para a apreciação constam nas notas de programa.

Caso fosse uma opção postar o vídeo diretamente em redes sociais, provavelmente ele se perderia na “linha do tempo”, ou acabaria por não ser apreciado em sua totalidade. Além disso, assim como um sujeito faz a opção de ir assistir um recital e se submeter a uma experiência estética por determinado tempo, eu não gostaria de fazer o movimento inverso, impondo o vídeo para quem não está disposto a assisti-lo. Busco, dessa maneira, preservar o tipo de experiência que um recital possibilita e tento garantir que aqueles que estão verdadeiramente interessados assistam do começo ao fim.

Durante a edição do vídeo, procurei evitar excesso de textos escritos, fossem eles sobre os autores, os escritores ou suas obras. Ainda que fosse uma opção fundir as informações do programa *Improvisório* ao longo do vídeo, optei conscientemente por não o fazer, para não trazer distrativos à audição das músicas e das narrativas declamadas. Para detalhes a respeito das obras interpretadas, foram elaboradas notas de concerto para serem lidas antes de dar o *play*, como se o público recebesse um panfleto com informações sobre o espetáculo na entrada de um teatro. Dessa forma, na descrição do vídeo, no endereço de youtube, há um arquivo em formato PDF com o as notas de programa. No link: <https://drive.google.com/file/d/1oSpUovydt736rIUl8ItPt4AYiwo7uZ/view> o programa consta em alta resolução. Ele também pode ser conferido nos apêndices da tese. Nestas

notas constam as referências de obras musicais executadas ao longo do recital, bem como textos literários utilizados. Há ainda um breve texto poético curatorial a respeito do *Improvisório*.

Nos apêndices desta tese encontram-se o cartaz do *Improvisório*, onde constaram data hora e o link de acesso ao youtube, bem como as notas de programa do recital. Estes elementos cumpriram a vez, respectivamente, do ingresso de entrada e do panfleto que normalmente é entregue na entrada de um recital presencial, onde constam informações sobre o programa e a ficha técnica do espetáculo.

PETITE REPRISE



Figura 58: Anjos Músicos (1521), de Albrecht Dürer

Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334816> (acesso 30/12/2020)

PETITE REPRISE

ou

MA FIN EST MA COMMENCEMENT

ou

RITORNELLO

ou

À GUISA DE CONCLUIR

Com muita frequência (...) as observações revelam seu caráter lacunar, e se, para aquele que a realizou, a viagem parece passar feito um rio, surgindo em sua imaginação como um fluxo constante, sente-se então que um relato propriamente dito é impossível.

Johann Wolfgang von Goethe, em *Viagem à Itália* (1999, p 407).

Esta tese propôs investigar as performances existentes nos recitais de música de câmara na atualidade e os aspectos de intertextualidade na elaboração de recitais por parte dos músicos. Parto do pressuposto que os recitais de música de câmara se encontram em crise, ao que o esvaziamento das salas de concerto demonstra-se como um indício. Isso pode ocorrer pelo fato de os recitais terem surgido em contextos culturais e temporais específicos, na história da música. Quando realocados na contemporaneidade e, por vezes, até mesmo em território nacional, cria uma cisão que, hipoteticamente, ocorre devido aos formatos convencionais e formais. Há, portanto, um descolamento na contemporaneidade, temporal e estético. Ademais, vimos nessa tese que os espaços demarcam as performances. A constatação empírica de distanciamento do público, bem como as hipóteses levantadas são corroboradas em alguns pontos ao longo das entrevistas realizadas.

A intertextualidade na elaboração de programas camerísticos é proposta enquanto apropriação e incorporação da subjetividade artística pelos músicos. Ela, em um movimento interdisciplinar, promove sentidos para além do repertório que é tocado, originando espetáculos musicais mais inventivos, menos convencionais.

Argumento que estes recitais – esboçados, elaborados, performados, e colaborativos, intimistas, reatualizados – apresentam-se enquanto uma alternativa com potencial de cerzir a referida ruptura, o que independe do repertório sugerido ou do espaço onde são performados. A atualização das formas podem insuflar fôlego, gerar novos interesses aos referidos recitais e, assim, (re)aproximar o público dessas performances musicais. Elas podem, até mesmo, atrair novos públicos que não estariam interessados em experienciar um espetáculo “só” de música, pois propiciam uma formação de plateia a partir de outra perspectiva.

Ainda que esta tese não tenha versado a respeito de processos de recepção, podemos observar, com os relatos dos entrevistados a responsividade do público a seus recitais, bem como os mecanismos utilizados para elaborar espetáculos diferenciados, menos convencionais. Se esses mecanismos são planejados e operacionalizados, isso reflete um consenso pela busca de novos formatos visando atrair o público em suas performances. Para alguns desses entrevistados, a elaboração de recitais não convencionais diz respeito ainda a outras inquietações artísticas, nas quais “apenas” a música não basta, mas sim como ela dialoga com outros terrenos, artísticos ou não, na possibilidade de gerar processos colaborativos com seus pares (“afinidades eletivas”) em prol de um projeto estético maior.

Sublinho que essas alternativas intertextuais, menos convencionais e interdisciplinares, não são uma regra absoluta, que todos os recitais precisariam ser assim, ou que isso garantiria uma maior abrangência na recepção dessas performances. Pensar dessa maneira implicaria em não reconhecer que os recitais convencionais (“só” música) estariam ultrapassados, ou não teriam sua legitimidade artística. Eu e tantos pares músicos participamos de recitais assim, com o maior gosto. E enxergamos sentido, assim como boa parte do público enxerga, ao nos emocionarmos com performances inspiradas, porque mexe com a nossa sensibilidade, e isso basta. Os recitais intertextuais que proponho visam promover uma proposta artística com outras camadas de significados para além da música, complementares aos textos musicais, e, por vezes, até explica-los sem que

necessariamente se transforme em um recital didático.

Propor aspectos intertextuais e diálogos interdisciplinares não significa, ainda, que esses recitais devam ser megalomaniacos, com grandes equipes e aparatos técnicos sofisticados, o que em muitos casos inviabilizaria as propostas. Por vezes, uma simples comunicação verbal conecta o público com a música que está por vir. Uma curta poesia recitada pode contextualizar a ideia geral do que foi proposto com determinada seleção de repertório. É preciso questionar e problematizar as tradições, para que não sigamos repetindo os mesmos formatos apenas por não ter pensado diferente; ou os mesmos repertórios porque os desafios técnicos bastariam, e reproduzindo a ideia de que um bom desempenho por parte dos músicos é suficiente para garantir a performance musical. Quantas obras são ignoradas? Quantas compositoras e compositores? Quantos pontos de contato passam despercebidos? Considerar esses pontos de maneira crítica implica em agregar o público nessa ecologia chamada performances culturais, nesta tese situada a partir dos recitais de música de câmara. Estes recitais comportam-se como rituais, sendo assim performances que promovem *vivências*, sedimentam *experiências*.

À guisa de concluir faz-se oportuno recapitular brevemente a forma que o trabalho tomou, na medida em que a investigação cartográfica foi sendo traçada, percorrida e vivenciada. A cartografia apresenta-se enquanto um procedimento a ser experimentado em investigações guiadas pela produção de subjetividade, e não uma metodologia a ser aplicada (ROLNIK, 2006, PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Dessa forma, apropriei-me de um tom pessoal, encontrado a partir de minhas inquietações artístico-acadêmicas, tanto na permissividade de uma escrita poética quanto na elaboração de procedimentos para investigar o objeto que me propus, da forma que eu julgasse pertinente.

Os títulos e subtítulos ao longo do texto, bem como suas epígrafes literárias, propõem uma escrita performativa que busca imergir o leitor no texto que segue. Assim, uma descrição do estado da arte preludia este trabalho, e a ela segue o meu histórico artístico e acadêmico que converge para a proposta investigativa. Nela,

demonstro como o caderno de bordo era um dispositivo metodológico utilizado por mim antes mesmo de eu descobrir a cartografia. Assim, às anotações das disciplinas cursadas ao longo do doutorado se somavam breves resenhas de recitais assistidos, esboços de projetos musicais futuros, fichamentos de textos lidos, desenhos, anotações feitas em eventos artísticos e acadêmicos... de modo que as experiências se retroalimentavam. Este entendimento de que os processos artísticos não se apartam dos acadêmicos instigou-me a demonstrar a engrenagem norteadora desta pesquisa, a partir de um capítulo dedicado à discussão metodológica que a minha cartografia tangenciou: a pesquisa nas artes (BORGDORE, 2012; 2018), a investigação qualitativa (BAUER; GASKELL, 2008, VELARDI, 2018) e a investigação performática (HASEMAN, 2015).

Segui com um breve histórico da música de câmara, delineando o quê faz dela este gênero, a que tipo de evento ela diz respeito, e como o desenvolvimento da linguagem e as mudanças no transcurso histórico moldaram a relação obra-performer-espço-público. Ao final do segundo capítulo, compilei a produção de dados preliminares, descrevendo alguns recitais de música de câmara, cartografados a partir início do percurso investigativo da pesquisa (primeiro semestre de 2017). As referidas descrições procuram não apenas ilustrar a tese com exemplos, mas confrontar o delineamento feito a respeito da música de câmara, bem como dar *corpus* à arguição dos capítulos subsequentes.

A multiplicidade do termo “música de câmara” aponta para diversas camadas performáticas: ela pode ser gênero, pode ser práxis, e recital. Para abarcar a multiplicidade conceitual gerada por este entendimento, buscou-se argumentação a partir dos estudos das performances culturais, bem como o ponto de contato que eles fazem com a performance musical. Demonstrando a aplicabilidade das camadas performáticas, descrevi um recital elaborado por mim antes do exame de qualificação (3.4 Recital J).

O capítulo *Contraponto* discutiu os dados gerados com a aplicação de uma entrevista a dez músicos, dos quais nove responderam. Este questionário objetivou saber de músicos cameristas o que pensam a respeito dos conceitos de música de

câmara e performance, as (in)adequações e sentidos da performance da música de câmara nos dias de hoje, e a opinião a respeito da recepção do público em seus recitais. As respostas dos músicos complementaram a discussão estabelecida nos capítulos 2 e 3, e contribuíram no sentido de trazer outros pontos de vista, outras indagações, bem como exemplos da própria experiência. Conectando-se rizomaticamente a outros pontos dessa tese, ora as entrevistas corroboraram com o argumento, ora elas problematizaram pontos que eu não havia considerado. Em ambos os casos, as reflexões obtidas com as entrevistas agregaram-se às trajetórias cartográficas percorridas, a partir do exame de qualificação, vetorizando em direção à finalização desta tese com o projeto artístico denominado *Improvisório*.

Em relação aos desafios encontrados ao longo da investigação, elenco aqui dois deles. O primeiro foi o de encontrar uma proposta artística amparada pelas argumentações e referenciais teóricos ao longo desta pesquisa, sobretudo adaptada à nova realidade imposta pelo Coronavírus. Ainda antes disso, custei a decidir como adequar a proposta original, pois não sabíamos por quanto tempo precisaríamos evitar o contato social. (E continuamos sem saber). Na impossibilidade de realizar um recital presencial - nesses tempos pandêmicos e de isolamento social - propus verter a elaboração artística prevista no projeto para o formato de *vídeo-recital*. Isso implicou em aprender a operacionalizar *hardwares* e *softwares* para a gravação e para a edição dos vídeos e dos áudios, o que demandou um processo de investigação de assuntos inteiramente novos à minha prática. Devido a este formato, as ideias narrativas nucleares, as formações camerísticas cogitadas, e os repertórios e trechos literários selecionados passaram por diversas modificações. A isto, podemos paralelizar os momentos antecedentes da performance que, segundo a sequência total estipulada por Schechner (1985), seriam “treinamentos”, “oficinas” e “ensaios”.

Ainda que eu não tenha discutido mediatização em performances artísticas, por ampliarem para uma discussão que não entra no delineamento desta tese, acredito ter encontrado um formato que trouxesse o ouvinte para dentro da performance. Busquei paralelos às experiências vivenciadas em um recital

presencial. Para tal, o texto de Calvino adaptado para o prólogo propõe um diálogo com o espectador e simula a expectativa de aguardar um recital iniciar, bem como fornece instruções para melhor apreciar o vídeo. Esta etapa foi pensada como análoga ao “aquecimento” (SCHECHNER, 1985), que funciona como um vetor de entrada no momento liminar, ou seja, a performance em si. O conto *Um tecido negro e pesado*, juntamente com os vídeos musicais intercalados, representam o recital em si. O lento *fade out* indica um movimento de saída do momento liminar, e a inserção do epílogo com o texto de Brecht e melodia de Eisler prenunciam o “esfriamento” e o “balanço” (SCHECHNER, 1985), tanto para performer quanto para espectadores, completando a experiência de um ritual cultural. Há, dentro do vídeo-recital *Improvisório*, um recital, um espetáculo musical, que constitui seu núcleo e metaforiza a imagem poética dos espelhos e a relativiza em relação ao digital.

O segundo desafio diz respeito ao aspecto interdisciplinar, que é característico e premissa das/nas pesquisas em Performances Culturais e que perpassou toda esta investigação. Como mencionado no capítulo 1, a interdisciplinaridade promove diálogos pertinentes, ainda que por vezes incomuns, e geram pesquisas que preenchem o requisito da originalidade, como esperado para uma tese. Pensar para além da própria zona de conforto, da familiaridade e da segurança que a área de origem nos dá, a interdisciplinaridade cria uma grande abertura de reflexão, de possíveis metodologias, de analogias e referências pertinentes ao encontrarmos os pontos de contato existentes entre a música e áreas cujos fundamentos não dominamos. Por outro lado, cria desafios no delineamento do escopo de uma tese, onde não é possível fundamentar ou se aprofundar em áreas de conhecimento complexas, de metodologias e referenciais teóricos tão próprios. Dessa maneira, a cartografia percorrida careceu de omitir caminhos potencialmente interessantes, como alguns sugeridos pelos professores da banca de qualificação, e outros mesmo descobertos por mim. Seja porque conduziram a tese para discussões longas e intrincadas, que não pertencem ao seu escopo ou que não haveria tempo hábil para fazê-las com a propriedade que

merecem, seja por hesitar não possuir domínio ou bagagem suficiente para fazer as digressões sugeridas de maneira consistente e, sobretudo, fluida ao presente texto.

A consciência das limitações e das potencialidades oferecidas pela interdisciplinaridade me instigou a imaginar desdobramentos futuros desta tese. Esta percepção ocorre graças ao caminho traçado e percorrido nestes quatro anos de doutoramento, que vão além do que esta tese simboliza/representa. A presente cartografia ressoará em artigos futuros e em possibilidades de pós-doutorado, a partir de ideias suscitadas por esta investigação. Uma delas diz respeito ao aprofundamento das metodologias de pesquisa em artes, concernentes aos processos acadêmicos e artísticos inter cruzados e inter-relacionados, como acredito fazer nesta investigação. Outra rota constituinte a esta trajetória - mas não aprofundada - é o poder performático da escrita - ficcional ou não, especialmente quando feita à mão -, observada com especial carinho em diários de viagem e literatura de viagem – procedimentos cartográficos que tanto incorporaram elementos aos processos artísticos. Similarmente, eu próprio venho praticando ao longo dos últimos anos com meus cadernos companheiros. Para outra possibilidade, pesquisas futuras podem se relacionar às questões referentes à teatralidade a partir de dramaturgos e teóricos do teatro pós-dramático, objetivando explorar como estes autores podem nos ampliar o entendimento da performance musical enquanto performances culturais.

Saliento ainda que as margens móveis e os elementos de imprevisibilidade que a cartografia incorpora foram propulsores desta pesquisa. Isso efetiva a cartografia como uma metodologia apropriada a um artista-pesquisador ao longo da investigação. Inventar o próprio método, que se molda conforme o caminhar permitiu-me a liberdade de operacionalizar as etapas da pesquisa conforme intuitivamente julguei ser pertinente.

A elaboração artística que culmina ao fim desta tese é testemunho de uma auto-poiesis, estabelecida a partir desta investigação. Se a imprevisibilidade é elemento propulsor da cartografia, cabe mencionar aqui que, inicialmente, eu

julgava o *vídeo-recital* uma alternativa limitada por fugir da performance-presença a que estamos acostumados, além de potencialmente amadora em razão de minha falta de habilidades tecnológicas a respeito de gravação e edição. Contudo, ele demonstrou-se enquanto expansão, promoveu soluções que não seriam possíveis em um formato presencial, e seu formato superou minhas expectativas iniciais.

A experiência promovida pelo *Improvisório* dilatou minha percepção da busca de espaços e modos para a criação artística. Se a música de câmara migrou dos espaços domésticos para as salas de concertos, a digitalização desses recitais promoveu um retorno à câmara. O que vale tanto para *performers* quanto para espectadores.

Por fim, ressalto que tanto a elaboração do *vídeo-recital* quanto as reflexões, diálogos e elaborações que o precedem nesta tese continuarão ressoando em minha vida profissional. A temática que esta investigação contorna é pertinente na elaboração de projetos artísticos pessoais, na colaboração com outros artistas, na minha prática pedagógica com alunos de música, bem como nos desdobramentos possíveis em pesquisas futuras, que irão aprofundar questões concernentes à elaboração de recitais de música de câmara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo?* E outros ensaios. Argos, editora da Unichapecó, 2010

ANDRADE, Mário. *Quando eu morrer*. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/mario-de-andrade-quando-eu-morrer>. Acesso em: 09/07/2019.

AUSTIN, John. *How to do things with words*. UK: Oxford University Press. 1962

AUSLANDER, Philip. Music as Performance: Living in the Immaterial World. In: *Theatre Survey* 47:2, p. 261-269. Cambridge University Press, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S004055740600024X>. Acesso em 13/12/2017. Acesso em: 10 ago. 2018.

BASHFORD, Christina. *Chamber Music*. In: Grove Music Online. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379> acesso em 04/04/2017

BAUMAN, R. Verbal Art as Performance. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. The task of translator. First printed as introduction to a Baudelaire translation, 1923], in *Illuminations*, trans. Harry Zohn; ed. & intro. Hannah Arendt (NY: Harcourt Brace Jovanovich 1968), pp.69-82; and *Do*. [another edn.] (London: Fontana 1973). The copy-text is *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti (London: Routledge, 2000), with some additions and pagination added here from Zohn, op. cit. (1968). Disponível em: http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/guest/Benjamin_W/Benjamin_W1.htm, acesso em: 01/07/2019

BITTAR, Valeria. *Músico e Ato*. Tese doutorado. São Paulo: UNICAMP, 2012.

BORG DORF, Henk. *The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia*. Holanda: University of Leiden, 2012.

BORG DORF, Henk. *The debate on research in the art*. Bergen, Norway: Bergen National Academy of the Arts, 2006 Disponível em: https://konst.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf acesso em 26/09/2018

BOURDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Vários tradutores. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. In: *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 6, jul./nov. 2013, p.411- 440. Disponível em: http://www.sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2015/05/ano3vo3no6_completa.pdf, acesso em 25/09/2018

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007

CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

COSTA, Grasielle Aires da. O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações. In: *Revista Aspas*, Brasil, v. 3, n. 1, p. 49-60, dec. 2013. ISSN 2238-3999. Disponível em: www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385/70926. Acesso em: 10 ago. 2018.

COSTA, Luciano Bedin. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. In: *Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014* ISSN 1983-7348 <http://dx.doi.org/10.5902/1983734815111>

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. In: *Journal of the Society for Music Theory*. Vol 7, n 2. Abril, 2001.

DAWSEY, John C. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e antropologia da experiência. In: *sociologia&antropologia*, Rio de Janeiro, v.03.06: 379-410, novembro, 2013 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sant/v3n6/2238-3875-sant-03-06-0379.pdf> acesso em 01/04/2019

DAWSEY, John C « Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções ». In: *Cultures-Kairós*. 2016. Disponível em: [https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/Sismologia_da_performance_-_palcos_-_tempos_-_f\(r\)icc%CC%A7o%CC%83es.pdf](https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/Sismologia_da_performance_-_palcos_-_tempos_-_f(r)icc%CC%A7o%CC%83es.pdf) acesso em 28/04/2019

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Vol 1. Rio de janeiro : Ed. 34, 2011.

DENZIN, Norman K. Investigação qualitativa crítica. In: *Sociedade, Contabilidade e Gestão*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jan/abr, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.21446/scg_ufrj.v13i1.14178. Acesso em 20/05/2019

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens* - 2ªed, Porto Alegre, RS Artmed 2006.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: A Perigee Book, 1980.

EISNER, Elliot. Art and Knowledge. In: KNOWLES, J. Gary. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. EUA: Sage Publications, 2008

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2008, p. 15 – 43.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir* – Nascimento da Prisão. Tradução de Raquel Ramalhe. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FRECCIA, Gustavo Weiss. A Programação do Theatro Santa Isabel e o gosto musical em Desterro no final do Império. In: *Prêmio Silvío Coelho dos Santos de Monografias*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes Publicações, 2012.

FRECCIA, Gustavo Weiss. *Critérios de elaboração de programas e seus reflexos na preparação de recitais de canto*. Dissertação de mestrado. Goiânia: EMAC-UFG, 2015.

FREIJE, Fraya. Erving Goffman, sociólogo do espaço. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* Vol. 23, n. 68 outubro/2008.

FREITAS NETO, Alípio Correia de. Uma nota irônica à terminologia feudal. In *James Joyce, Música de Câmara* - Tradução e introdução de Alípio Correia de Freitas Neto. Iluminuras. São Paulo, 1998.

GIGLIO, G. Zula, WECHSLER, M. Solange, BRAGOTTO, Denise. *Da criatividade à inovação*. Campinas: Papirus Editora, 2010. 206 p.

GODLOVITCH, Stan. *Musical performance: a philosophical study*. New York: Routledge 1998

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical Works: An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford university press, 2007.

GOETHE, J. W. *Afinidades Eletivas*. São Paulo: Penguin Companhia. 2014.

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. São Paulo: Cia. Das Letras 1999.

GOFFMAN, Erving. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1993 [1959].

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SILVA, Charles R.; FELIX, Daina; et al (orgs). *Resumos do 5 Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. (p. 41-53)

- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Trad: Erico Verissimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Globo, 2014.
- KLEE, Paul. *The diaries of Paul Klee 1898-1918*. University of California Press, 1968
- LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma* (Trad. Ana Maria G. Coelho e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEMPER, Ute. Berlin Cabaret Songs. *Disco*. US: Decca Records, 1997. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3nSt3OEqblUqkDsGwapEQ1>, acesso em 10/07/2019
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MADRID, Alejandro L. Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue. In: *TRANS Revista Transcultural de Música*. Vol 13 2009
- MATEUS, Samuel. A Experiência e a Vivência – proposta de uma teoria modular da comunicação. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/1029/764/> acesso em 01/04/2019
- MEINERZ, Andréa. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_%28Mersenne,_Marin%29 acesso em 28/06/2019
- O'KELLY, Eve. *The Recorder Today*. New York: Cambridge University Press, 1990
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliane. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividades*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- PASSERON, René. Da estética à poiética. *Revista Porto arte*, Porto Alegre, v. 08, n. 15, p. 103-116, Nov. 1997.
- QUINTANA, Mário. *Da Preguiça como Método de Trabalho*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROSEN, Peter. Shadows in Paradise: Hitler's Exiles in Hollywood. *Documentário*, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hnq2nUnJpGs> acesso em 10/06/2019

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCARINCI, Silvana; RÓNAI, Laura. Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos. In: *Música em Perspectiva*, v.4 n.1, março 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/download/26411/28656> acesso em 10/06/2019

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985

SCHECHNER, Richard. *Essays on Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*, an introduction. London: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. Revista Moringa: João Pessoa, v. 2, nº 1, p. 155-185, jan-jun, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>. Acesso em: 15/08/2018

SCHULTZ, Fernando; SCHULTZ, Paulo. Eu maior. *Documentário*, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4vfvl-A5xc>. Acesso em: 09/07/2019.

SILVA, Leonardo Santana da. Carlo Ginzburg: o conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a música popular brasileira. In: *Rev. Augustus*, v. 22, n. 43, p. 72-83 | RJ: Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: <http://apl.unisiam.edu.br/revistas/index.php/revistaagustus/article/download/19811896.2017v22n43p72/992> acesso em 12/04/2019.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução: Nancy Campi de Castro. São Paulo: Editora Vozes, 1974 [1969].

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Tradução: Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015 [1982]

VELARDI, Marília. *Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa*. In: Revista Moringa – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 1, p. 43 a 54. jan/jun, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora. 2018

ANEXOS E APÊNDICES

ANEXO A

DOCUMENTO DE APROVAÇÃO NO COMITÊ DE ÉTICA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: UMA POIÉTICA INTERTEXTUAL NA PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA DA MÚSICA DE CÂMARA

Pesquisador: GUSTAVO WEISS FRECCIA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 02234118.2.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.191.987

Apresentação do Projeto:

CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: UMA POIÉTICA INTERTEXTUAL NA PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA DA MÚSICA DE CÂMARA. Pesquisador Responsável: GUSTAVO WEISS FRECCIA, doutorando em Performances Culturais, na Faculdade de Ciências Sociais. Encontra-se devidamente instruído com: projeto, cronograma, orçamento, folha de rosto, termos de compromisso do pesquisador e orientadora, roteiro de entrevista, modelo de TCLE.

Objetivo da Pesquisa:

Investigar as influências intertextuais que compõem o recital de música e as maneiras não convencionais de se propor o recital de música de câmara.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos: A pesquisa apresenta riscos de possíveis constrangimentos em relação às perguntas do questionário. No entanto, os entrevistados estarão a par do escopo e do intuito desta pesquisa através do "Termo de consentimento livre e esclarecido" para se sentir a vontade ou não de participar.

Benefícios: Os benefícios primordiais dessa pesquisa envolvendo artistas é a interlocução a partir do que nos move, o questionamento do que fazemos, e a verificação de tendências atuais na performance da música de câmara na atualidade.

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.191.987

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Para coleta de dados o pesquisador pretende relatar as experiências e observações em diário de bordo, entrevistar músicos criativos desses espetáculos por meio de entrevista semi estruturada, no intuito de alinhar o conceito que têm de música de câmara, de performances, a problematização do recital tradicional e o que propõem ao subvertê-lo. Cronograma prevê início das entrevistas semi-estruturadas em 22/01/2019, com amostra de 10 participantes. Financiamento próprio. Intenciona-se que este embasamento e corpus textual culmine numa performance musical para complementar as reflexões. Estes dados, tomados a partir da cartografia que se apresenta como "etnografia do artista", intenciona desenhar um relato da discussão tecida entre performances culturais, musicologia e filosofia da arte.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

TCLE apresenta os objetivos, os riscos e benefícios da pesquisa; disponibiliza ligações a cobrar, possibilita o participante a permissão de identificação ou não, guardar seus dados ou não, publicar sua opinião ou não. As seguintes adequações foram devidamente atendidas no TCLE: 1) Inserido título Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na 3ª página; 2) Inserido o direito de pleitear indenização no "caso da pesquisa representar ganhos financeiros", substituir por "no caso de danos comprovadamente decorrentes da pesquisa";

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O protocolo atende à Resolução CNS 515, APROVADO

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG CEP: 74.690-970
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.191.987

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1238132.pdf	11/12/2018 20:05:11		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.docx	11/12/2018 20:04:40	GUSTAVO WEISS FRECCIA	Aceito
Outros	Carta_Encaminhamento.docx	11/12/2018 20:04:22	GUSTAVO WEISS FRECCIA	Aceito
Outros	questionario.pdf	30/10/2018 08:52:05	GUSTAVO WEISS FRECCIA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	termo_compromisso.pdf	30/10/2018 08:51:49	GUSTAVO WEISS FRECCIA	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	30/10/2018 08:24:16	GUSTAVO WEISS FRECCIA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.pdf	24/10/2018 19:36:31	GUSTAVO WEISS FRECCIA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 12 de Março de 2019

Assinado por:
João Batista de Souza
(Coordenador(a))

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com

ANEXO B

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS



Serviço Público Federal
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS – GRADUAÇÃO
DOUTORADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: uma poiética intertextual na performance contemporânea da música de câmara”. Meu nome é Gustavo Weiss Freccia, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Interdisciplinar/ Artes/ Música. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(a) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo pesquisador responsável via e-mail gustavowfreccia@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do seguinte contato telefônico (61) 98348-5045. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

A pesquisa “CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: uma poiética intertextual na performance contemporânea da música de câmara” tem como objetivo geral investigar as influências intertextuais que compõem o recital de música e as maneiras não convencionais de se propor o recital de música de câmara. Temos como objetivos específicos:

- Estreitar os laços existentes e potenciais, ainda pouco explorados, entre música e performances culturais.
- Refletir sobre a trajetória da música de câmara em relação ao que é estabelecido como tradição contemporaneamente (mudanças estéticas, sociais, inovações multimídia a partir do séc. XX, entre outras)

ENDEREÇO E TELEFONE DA INSTITUIÇÃO A QUE O/A PESQUISADOR/A ESTÁ VINCULADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

- Reconhecer o performer da música como um artista criativo, capaz de reforçar o texto musical a partir de referências de outras artes ao propor um recital (ou – a crítica genética do recital de câmara).
- Criar uma abordagem criativa do recital na contemporaneidade.

A investigação é importante pois percebemos que as rupturas ocorridas a partir do séc. XX no repertório da tradição musical erudita ocidental exerceu pouca influência na maneira em que músicos apresentam seus recitais de música de câmara. Isso acarreta, em maior ou menor medida, um certo anacronismo entre o estabelecimento da cultura dos recitais de música de câmara em meados do séc. XIX e a contemporaneidade. Supõe-se nesta tese que elementos intertextuais em um recital proposto criativamente são maneiras de reforçar o texto sonoro, criar uma sincronia entre a música performada e o público contemporâneo e, assim, não delimitar suas ressonâncias somente ao público especializado.

Os procedimentos da pesquisa envolvem relatos de observação e participação em recitais de maneira a levantar exemplos de performances de música de câmara, sejam elas mais tradicionais ou que proponham uma intertextualidade que ofereça elementos extra-musicais ao público. Estes exemplos ilustrarão uma conceituação e um breve histórico da música de câmara, bem como justificarão a delimitação desta cartografia neste gênero específico. Além desta delimitação, há um escopo metodológico que reflete sobre a natureza da pesquisa em arte, a relação do método cartográfico com este viés qualitativo/perfomático, e um escopo teórico que relaciona este fazer artístico e acadêmico aos estudos da performance.

Para complementar os dados coletados enquanto relatos de observação e incluir a interlocução com artistas da música câmara, aplicaremos via e-mail um questionário semiestruturado. Mas para isso, vocês deverão ou não, nos autorizarem, se for o caso, a concessão do uso de sua opinião.

Entendemos que, por vezes, durante o questionário, poderá ocorrer riscos tais como você se sentir constrangido de responder a alguma questão. Caso isso ocorra, você pode declinar da mesma. Mas sua contribuição para a pesquisa trará benefícios acadêmicos no campo das artes como também, das ciências sociais.

Não haverá nenhum custo ou benefício referente à sua cooperação com a pesquisa, a não ser aqueles simbólicos de colaboração e bem-estar com a vida em comunidade. Certamente que sua participação ou a retirada de seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, está condicionada a sua ampla liberdade para assim fazer, sem nenhuma penalização. Do mesmo modo, ocorrerá se você sentir algum desconforto emocional ou constrangimento em entrevistas e questionamentos

ENDEREÇO E TELEFONE DA INSTITUIÇÃO A QUE O/A PESQUISADOR/A ESTÁ VINCULADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

advindos da pesquisa. Se isto correr, você deverá nos autorizar no **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**.

Garantimos o sigilo de suas informações, opiniões, e asseguramos sua privacidade e anonimato. Se precisarmos divulgar seu nome, você deverá nos autorizar no **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**. Você terá direito ainda, de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), decorrentes de sua participação na pesquisa, no caso de danos comprovadamente decorrentes da pesquisa. A pesquisa poderá ainda, ser armazenada em banco de dados pessoal ou institucional para no futuro, ser comparada e/ou complementar outra investigação. Este procedimento dará visibilidade a formas de ser, viver, e expressar em épocas distintas. Para isso, precisamos de sua autorização no **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**.

ENDEREÇO E TELEFONE DA INSTITUIÇÃO A QUE O/A PESQUISADOR/A ESTÁ VINCULADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS



Serviço Público Federal
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS – GRADUAÇÃO
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu,, inscrito(a) sob o RG/CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: uma poiética intertextual na performance contemporânea da música de câmara”. Destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável Gustavo Weiss Freccia sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

- () Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;
() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;
() Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;
() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.
() Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;
() Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa
() Autorizo a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras.

Goiânia, ____ de _____ de _____.

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável

ENDEREÇO E TELEFONE DA INSTITUIÇÃO A QUE O/A PESQUISADOR/A ESTÁ VINCULADO

APÊNDICE A

QUESTIONÁRIO

- 1) Ao definir música de câmara a partir de sua prática e experiência como camerista, quais aspectos você apontaria como mais característicos?
- 2) O que você entende por performance? Para você, há diferença semântica entre os termos performance e execução musical?
- 3) Em relação ao recital de música de câmara, você acha que há uma tradição de repertório e na forma como ele é executado que distancia sua arte do público não especialista? Existe uma anacronia entre o estabelecimento da tradição dos recitais de música de câmara (execução e apreciação) e a contemporaneidade?
- 4) Que aspectos do recital de música de câmara você acredita que reforçam a conexão do público? A comunicação verbal é fundamental? Há um fio condutor temático entre as obras escolhidas ou outros aspectos de criatividade que contribuam na apreciação do público?
- 5) O compositor Francis Poulenc (1899-1963) traçava uma analogia entre a exposição de arte em um museu e o recital de música. Se pensarmos nos músicos enquanto curadores dessa exposição, como podemos incluir em nossas performances elementos de intertextualidade? Comente um recital seu que propunha elementos que fugissem da tradição do recital de música de câmara.

APÊNDICE B

RESPOSTAS AO QUESTIONÁRIO

[organizadas por entrevistado]

ENTREVISTA A – canto e composição [AV]

1) *A preocupação com o desenvolvimento de uma noção real de conjunto com os outros músicos envolvidos, sejam eles cantores ou instrumentistas; a constante referência ao texto como base para a criação da interpretação/performance.*

2) *Entendo por “performance” um conjunto de expressões que ultrapassa a execução musical, sejam eles cênicos ou de outras naturezas. Por isso eu vejo uma diferença clara entre “performance” e “execução musical”, no sentido de que a última seria uma parte integrante da performance - que tem sua própria legitimidade enquanto produto artístico, mas que contempla somente elementos musicais, que por sua vez já são um complexo música-texto. Já a performance seria essa parte, acrescida de outros elementos, que podem ser executados fisicamente, como gestos, atuação, movimento corporal e dança, ou não-físicos, como cenário, projeções, luz...*

3) *Acho que há uma tradição que pode ser questionada e ajustada ao nosso tempo, aos recursos e demandas do nosso tempo. Sobre se essa tradição distancia o público não-especialista, é difícil dizer, porque uma das tradições da música de câmara é que ela atrai principalmente o público “especializado”, que já tem o hábito de ouvir e assistir esse tipo de repertório. Diferente da música sinfônica ou da ópera, me parece que a característica intimista e reflexiva da música de câmara é por definição difícil para o público inexperiente. Talvez isso seja uma forma de distanciamento, mas que leva ao questionamento sobre como tornar a música de câmara mais interessante para o público sem tirar dela sua característica de experiência musical íntima, individualizada.*

4) *Acredito que a contextualização do programa reforça a conexão com o público. Na minha experiência, sempre que o músico se comunica com a plateia para fazer qualquer tipo de contextualização, em vez de simplesmente subir no palco e tocar, o público se sente mais incluído e entra em um estado de maior disponibilidade para ouvir a música. Essa “contextualização” não tem necessariamente que ser didática, histórica, cronológica, nada com um caráter essencialmente de ensino, mas uma simples frase introdutória da música faz toda a diferença. Sinto que ao ouvir a voz do músico, quebra-se uma parede entre ele e o público, que reconhece no artista uma característica comum consigo mesmo. Isso cria empatia, que por sua vez aumenta a disponibilidade da plateia. Acho que essa comunicação pode ter elementos não-verbais, embora eu sinta também que o não-verbal não tem o mesmo poder de criar empatia que a fala. Também acredito que ter uma linha estabelecida que dá ao programa um teor narrativo ou descritivo ajuda muito a trazer o público para perto. O*

público quer, de alguma forma, ouvir uma história, e sempre se sente mais confortável quando identifica um fio condutor entre as peças de um programa.

5) Eu acredito que a música pode dialogar com qualquer outro meio de expressão, porque ela própria é imaterial e efêmera, por isso mesmo tem um potencial ilimitado de interação com outras formas de arte e comunicação. Entretanto, ao meu ver, formas de expressão que também acontecem no tempo têm melhores chances de se coordenarem com a música de uma maneira orgânica, eficaz. Por exemplo, tocar ao lado de um objeto de arte não é tão eficaz como interação quanto tocar ao lado de um dançarino ou mesmo de um artista visual executando uma obra em tempo real. Quer dizer, como a música é por definição, uma coisa dinâmica, que só existe enquanto está sendo feita, me parece estranho associá-la com o objeto sólido, com algo que está inerte no tempo.

Uma vez participei de um recital com o grupo Estúdio Barroco, em que um performer/clown criou várias interferências diferentes para cada música do programa, acontecendo todas em tempo real, em alguns casos fazendo a interferência em cena, ele mesmo, com o próprio corpo, outras vezes captando imagens do grupo tocando e projetando-as como cenário, trabalhadas de várias formas. Foi uma proposta interessante e que incluía projeções de palavras e fragmentos de textos que contextualizavam o programa, que focalizava na filosofia do século XVIII.

ENTREVISTA B – viola da gamba [CA]

1) A Música de Câmara é caracterizada por um grupo menor de músicos no espaço de performance. No meu caso, que tenho a viola da gamba como instrumento, é uma formação bem recorrente já que o repertório original escrito para a viola da gamba raramente contempla uma orquestra. Na minha prática a característica principal será um número menor de músicos no palco.

2) Sim, acredito que são coisas distintas. Na verdade, o termo performance abrange tanto a execução artística como a liberdade de expressão no palco. Entendo a palavra performance como uma interação entre áreas distintas da arte. Aqui a colaboração entre os envolvidos é fundamental. Tomo como exemplo John Cage e Merce Cunningham que criaram obras de música e dança aonde cada uma era independente da outra mas juntas faziam um só espetáculo/performance.

Tive essa oportunidade ao realizar a obra Abibliotecadostripper com o artista plástico Gê Orthof em 2004, 2006, 2007 e 2011. Em cada apresentação a performance era diferente apesar da mesma obra musical ser executada e a maioria das obras de Gê Orthof serem as mesmas. A dinâmica imposta por cada performance pode e deve ser diferente a cada vez.

3) Acredito que foi criado um distanciamento do público por conta de o repertório estar cada vez mais distante de nós no tempo. Cabe a nós, artistas reencontrarmos o fio condutor que nos reconecte a plateia. A anacronia está presente no mundo da música pelo simples fato da execução musical não estar lado a lado com o interesse da plateia ou, em outras palavras a busca pela conexão com o contemporâneo.

4) *Acredito que depende da proposta de cada espetáculo/performance. Gosto do não didático, do não elucidativo. O público deve ser capaz de interpretar o que vê, ouve como lhe convier. Vejo cada proposta como única: repertório, comunicação verbal ou qualquer outra expressão que traga uma unificação do espetáculo no amplo sentido da palavra deve e pode ser utilizada.*

5) *Na performance Ablibliotecadostripper estavam presentes os elementos da música, das artes visuais e da atuação cênica. O artista plástico movia-se no cenário criado com suas obras e através dessa movimentação trocava objetos de lugar junto com seu corpo cênico. A gambista apesar de ter a função da execução musical fazia parte deste cenário que interagira com o autor e igualmente era um corpo cênico. Na primeira vez que essa obra foi executado teve a duração de duas horas e meia, e cada performance tinha uma duração diferente. A interação visual entre os dois artistas no palco era absoluta.*

Recentemente tive uma experiência similar, porém bem mais curta. Música e pole dance. Uma música foi selecionada e com ela a dançarina executou movimentos que interagissem com a cena (gamba e pole dance) e não necessariamente movimentos que estivessem “acompanhando a dança”. As duas artistas não combinaram movimentos ou andamentos, porém o olhar entre as duas determinou o início e o fim da performance.

ENTREVISTA C – flauta doce [DC]

1) *O aspecto da prática de música de câmara que julgo mais importante e, por sê-lo considero também o mais difícil a ser obtido, é aquele que transcende o simples agrupamento entre as partes individuais. Trata-se de um conjunto de variáveis que devem ser articuladas, e que tem como pressuposto a preparação individual, e a justa concatenação rítmica e melódica das partes tocadas simultaneamente. O referido conjunto de variáveis é constituído por: ajustes de afinação; adequação de articulações entre instrumentos diversos; concatenação de fraseado; leves mudanças de timbre; utilização de pequenas imprecisões rítmicas; capacidade de manipulação do tempo; etc. É por meio da articulação dos elementos supracitados que a música de câmara é efetivamente construída.*

2) *Entendo por ‘performance’ a apresentação tanto de textos musicais preexistentes, quanto de poéticas musicais que não uso de material escrito e que são feitas diante de público ou da expectativa de público (no caso de gravações). Textos musicais preexistentes demandam serem interpretados. Assim, sua performance caracteriza-se como a veiculação de um plano interpretativo construído na etapa de sua preparação. Por seu turno, poéticas musicais que não demandam texto, à exemplo de improvisações, dispensam, em grande medida, o referido processo interpretativo.*

No meu entendimento, ‘execução musical’ pode não ser caracterizada com performance uma vez que não necessariamente é feita diante de público ou de sua expectativa.

3) *Essa é uma questão complexa. Por um lado, falar a respeito de uma possível anacronia entre tradição e contemporaneidade nos recitais de música de câmara possa depender, em grande medida, do que se entenda por tradição, execução, apreciação e contemporaneidade, e de como a articulação desses conceitos é feita. Por outro lado, e agora em uma perspectiva mais pessoal a respeito do assunto, acredito que entramos em um cenário de possibilidades*

múltiplas, que abarca aspectos como: utilização de recursos não musicais (notas de programa, comentários inseridos ao logo do recital, recursos visuais, etc) como meio de promover uma melhor compreensão do público sobre o repertório executado; articulação de outras linguagens artísticas à musical o que tem por resultado algo que transcende aquele obtido apenas pela música.

Por fim, acredito que mereça atenção o fato de que, devido à facilidade de acesso a repertórios de épocas e culturas tão diversas, é cada vez mais comum que o expectador não domine os elementos de linguagem que proporcionem uma compreensão mais imediata do material musical ao qual é exposto.

4) Acredito que os recursos utilizados para reforçar a conexão do público no recital de música de câmara dependem, em primeiro lugar, do próprio público. Recursos como o da comunicação verbal são muito eficientes nos contextos de formação de plateia. Notas de programa demandam a impressão de material gráfico, algo que nem sempre é feito por limitações financeiras, por exemplo. O acréscimo de recursos visuais pode também ser considerado como estratégia no reforço à conexão do público. De qualquer maneira, a articulação de outras linguagens artísticas ao recital (não para fins de promover um melhor entendimento do público sobre o repertório executado) pode desembocar em resultados artísticos muito interessantes. Em qualquer dos casos, acredito ser fundamental a elaboração de um fio condutor temático no recital, uma vez que é este o elemento que possibilita uma efetiva aproximação do público ao repertório.

5) Os elementos de intertextualidade que podem ser incluídos nas performances dependem, em minha opinião, do fio condutor ao qual a pergunta 4 se refere. O recital no qual julgo ter melhor explorado essas possibilidades foi no espetáculo que idealizei para a Fundação Social Raimundo Fagner (FRF), em Fortaleza (CE). Este espetáculo foi intitulado “Os Jesuítas e sua Música para Catequese”. A ideia inicial da direção da FRF era a de organizarmos um recital que explorasse o repertório do período barroco de maneira a introduzi-lo para seus educandos. Eu propus então que explorássemos a prática musical observada no Brasil no período temporal correspondente ao barroco europeu. Desta maneira, teríamos uma oportunidade de falar sobre nossa própria história e assim nos aproximarmos de algo que, a princípio, parece distante ao cotidiano das crianças, das famílias e do público cearense. Fiz então uma seleção de repertório baseada nas obras musicais utilizadas pelos jesuítas no processo de catequese entre os séculos XVI e XVII, no Brasil. O fio condutor do recital foi um texto intitulado “Relação da Ibiapaba”, no qual o Pe. Antonio Viera descreve todo o processo de organização da Missão Jesuítica da Ibiapaba, atual fronteira entre os estados do Ceará e Piauí. O texto foi adaptado e o repertório inserido em pontos específicos. O texto foi narrado por um dos educandos da FRF e a parte musical foi arranjada de maneira a ser executada pelos grupos de flauta doce, violão e coro de educandos da fundação. Assim, para além da música, o espetáculo fez uso de recursos de literatura, atuação cênica e figurinos. Foi considerada a utilização de recursos de iluminação cênica, mas não foi possível a utilização de tais recursos devido à sua inexistência na maioria dos locais onde o espetáculo foi apresentado (principalmente igrejas). A itinerância do espetáculo e também os baixos recursos financeiros impossibilitaram a elaboração de elementos cenográficos.

1) *Para mim, a música de câmara mais prazerosa resulta de duas coisas básicas: (1) exercício de liderança múltipla e (2) habilidade de negociação na realização musical. Na liderança múltipla, elementos que permitem interpretações diversas ou polêmicas (melodia com acompanhamento *versus* contraponto, estilos composicional *versus* práticas de performance, atenção a estilos de época *versus* mistura de estilos etc.) devem ser expostos democraticamente pelos integrantes do grupo e as decisões tomadas com base na experimentação, percepção, percepção da maioria do grupo, melhor resultado acústico, etc. Na negociação na realização musical, o grupo precisa levar em conta as dificuldades técnico-musicais da obra, as dificuldades de sua realização e, principalmente, as habilidades individuais de seus componentes para se chegar ao melhor resultado dentro da realidade do grupo.*

2) *Há muita diferença no meu ver. Historicamente, a palavra execução aplicada à realização musical remete a uma época de menor liberdade musical por parte do intérprete e sugere algo impessoal (como executar uma tarefa apenas técnica, executar uma rotina de exercícios físicos, ou mesmo executar uma pessoa). A performance é um termo mais abrangente que implica em uma pessoalização da realização musical não apenas no nível sonoro, mas também cênico e de contribuições à partitura ou imprecisões/dificuldades deixadas pelo compositor.*

3) *Há uma forte tradição dentro do repertório de câmara em todos os períodos até pelo menos por volta de 1950. As mudanças na notação musical, o renascimento da improvisação na música erudita e surgimento de outras estéticas no pós-guerras, trouxe mais imprevisibilidade e menos predominância de repertórios. Houve também, ao longo do século XX, uma tendência de os repertórios serem abordados cada vez mais de maneira mais bem fundamentada pelos intérpretes, seja pela análise musical, seja pela recuperação de tradições HIP (Historically Informed Performance).*

4) *Um plano de estudo, ensaio e performance é fundamental. Por um lado, a música deve ser abordada segundo estratégias que revelem e enfatizem suas estrutura, suas unidades menores e maiores, suas texturas etc. para comunicar bem ao público que se pretende. Por outro, a realização musical também deve comunicar por meio de gestos e, assim, desenvolver uma coreografia que sublinhe (mas não ultrapasse ou tire a atenção) dos sons que se quer comunicar.*

5) *Para mim toda realização musical ou exposição de arte deve ter uma introdução que revele o que se pretende, ter um desenvolvimento que busque estruturas reconhecíveis e com certa unidade, a construção de clímaxes e uma conclusão satisfatória.*

Comentário: Meu recital solo na “2015 International Society of Bassists Convention” (Colorado State University, Fort Collins, USA) fugiu à tradição do que se normalmente se vê e ouve em recitais de música de câmara, pois várias obras tinham a proposta de uma realização cênica. Por exemplo, as três modinhas de Lino José Nunes (1789-1847), obras-primas do período imperial brasileiro (cerca de 1832; consideradas as obras mais cromáticas das Américas até a primeira metade do século XIX) foram arranjadas para voz, contrabaixo acústico e piano segundo um plano de construção da performance que envolveu, na sua proposta cênica, referenciais da psicologia e psiquiatria (conceitos de “emoções e complexas”, “modelo circunplexo dos afetos”, “contorno de ativação”), do teatro (“conceitos de “cinesfera”,

“objetos de cena”, “marcação de palco” e “iluminação”), da música popular e erudita (conceitos de “práticas de performance”, “música crossover”, “improvisação”).

ENTREVISTA E – viola da gamba e prática de conjunto [MO]

1) A música camarista apresenta como características fundamentais, primeiro, a capacidade de ouvir o outro e se inserir no conjunto, aparecendo em momentos onde sua parte apresenta os desenhos importantes e fazendo papel de acompanhador onde são outras as vozes mais importantes. Em segundo lugar e talvez ainda como parte do que foi dito acima, a capacidade de se inserir no conjunto, com a humildade necessária para que todos possam ser ouvidos onde suas partes apresentam o tema ou frases importantes.

2) O termo performance foi incorporado ao nosso idioma vindo do inglês, como sendo sinônimo de concerto ou apresentação musical. Diria que no campo das artes como um todo, toda apresentação musical seja uma performance mas o oposto não é verdadeiro, visto que numa performance outras expressões artísticas podem ser inseridas, complementando a apresentação musical, seja com projeções, textos, dança, etc.

3) Acredito que não. Principalmente na área de música antiga. Conscientes de que as músicas que apresentamos estão muito distantes no tempo e que a plateia na maioria das vezes desconhece o repertório apresentado, desenvolvemos procedimentos que aproximam o público da apresentação musical. Utilizamos narrativas históricas para contextualizar o programa no tempo e espaço, explicações às vezes didáticas, para que a plateia possa usufruir melhor o repertório apresentado, muitas vezes temático, para que o ouvinte saia do espetáculo não apenas com o deleite das peças ouvidas mas tb com informações que lhe possibilitem “ouvir” melhor em apresentações futuras.

4) Não há dúvidas quanto a isso. Acredito que mesmo repertórios mais conhecidos pelo público são melhor apreciados quando contextualizados. Até mesmo explicações sobre a composição em si. Muitas vezes temos tb repertório vocal, em línguas que o público leigo desconhece e nesse caso a tradução do texto é tb fundamental para uma compreensão mais apurada da performance.

5) Como dito anteriormente, vivemos num mundo multimídia. As pessoas não estão mais habituadas a sentar por uma hora ou mais e utilizar apenas um dos sentidos, no caso a audição. Por isso acredito que imagens, textos, atuação, entre tantas possibilidades, auxiliam o público a compreender e usufruir melhor daquele momento. Claro que existem grupos de câmara que acreditam que o que importa é apenas a música e sua execução com propriedade e qualidade. A minha experiência mostra que a plateia gosta e até exige hoje em dia uma explanação do que está sendo realizado, além mesmo das notas de programa. Apresentações musicais tendem a ser estáticas do ponto de vista de que “nada” acontece além da música. Se os músicos ainda leem nas partituras a tendência é que a comunicação com o público fique prejudicada. Acredito que as pessoas não querem mais ir a salas de concerto para “ouvir” um CD. Nosso último espetáculo “A DANÇA DA MORTE: a certeza do fim” além da performance musical, incluía, claro, instrumentos medievais que por si só já aguçam a curiosidade do público leigo, acrescido de figurinos, cenário, textos, movimentação em cena, oferecendo aos

presentes uma bela visão do homem medieval e sua relação com a morte inevitável, fosse em guerras, fome, peste ou natural.

ENTREVISTA F – piano e correpetição [RB]

1) *Parceria, intimidade, processos colaborativos e empatia.*

2) *Sim, há uma grande diferença. A execução musical denota uma submissão do agente e de seu corpo a algo que está pré-estipulado (no caso da música erudita, à partitura). A performance é um ato de criação no corpo e através do corpo. A performance não é uma execução, mas pode incluir elementos de execução; é um ato de confluência de qualidades e desejos. Trata de processos e estratégias para a materialização de desejos e percepções do artista.*

3) *Descolada da burguesia, em cujo seio floresceu, e do tempo em que havia um ambiente doméstico propício para a sua realização e apreciação, a performance da canção parece estar, em grande parte, desconectada da realidade. Suas formas de representação (a que a canção se refere) e apresentação (onde e como ela é exibida ao público) mostram-se particularmente obsoletas diante das transformações recentes, dos pontos de vista social (quem faz e consome música clássica hoje no nosso país), midiático (através de que meios as pessoas a acessam) e cultural (como são tratadas as diferenças entre o nosso contexto e aquele da gênese da obra).*

No Brasil, especificamente, tenho a impressão de que a desincorporação da canção de câmara se dá de uma maneira mais aguda: escreve-se muito sobre a canção através de diversas perspectivas analíticas, musicológicas e interdisciplinares que revelam novos repertórios, novos olhares e novas aplicações teóricas. Entretanto, predominam, tanto no meio acadêmico como no profissional, leituras pálidas, desmotivadas, descontextualizadas e desincorporadas.

4) *Imagino que a exploração das possibilidades dramatúrgicas, poéticas, corporais e interativas possam trazer a canção para um lugar menos contemplativo e desincorporado. Qualquer intervenção, na minha opinião, é bem-vinda.*

5) *Acredito que a analogia de Poulenc seja mais pertinente para o seu tempo e seu contexto. A canção já é um gênero intelectualizado; acho que o público sente falta de corpo, movimento, espaço e interação. Acrescentar outra camada apenas intelectual talvez seja ainda pior.*

Leia a crítica de Henrique Rochelle sobre Schumann ou Amores do Poeta, espetáculo composto de duas coreografias, contracenadas com os cantores:

<https://www.daquartaparede.com/posts/schumann-spcd>

ENTREVISTA G – teorba e alaúde [SC]

1) *Na minha prática, de música barroca e como continuísta, o que importa fundamentalmente é a relação do Baixo-contínuo com a palavra cantada. Trato de buscar enfatizar os afetos contidos no texto, criando para o cantor um quase cenário dramático que possibilite a transmissão das emoções. Para a música instrumental, o mesmo princípio pode ser utilizado, pensando a música como se ela sempre comportasse um texto, cujas palavras imaginárias*

devemos sublinhar, reforçar, criar profundidade emocional.

2) *Esta é uma questão bem debatida. Performance é um anglicismo que entrou para o vocabulário diário de músicos e artistas. No entanto, performance ganhou um sentido forte para as artes visuais, ampliando seu sentido. Para a disciplina, a performance pode estar presente em vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas. Em trabalhos interdisciplinares, podemos usar o termo performance para transitar entre os campos. Em composição o termo também pode ser utilizado com este sentido mais amplo, em que outras formas de execução musical se ampliam com elementos de performance atuais. Deste modo, tento evitar o termo performance quando se trata de execução ou interpretação musical em seu espectro mais tradicional, referindo-se à música apresentada em concertos convencionais: músicos no palco tocando ou cantando para uma plateia assistindo silenciosa. Mas no dia a dia acabo utilizando o termo performance sem tanto rigor.*

3) *Creio que o repertório tradicional hegemônico deva continuar a ser executado como sempre foi. Não podemos pensar em eliminar grandes orquestras sinfônicas! Podemos pensar, e isto já é pensado por orquestras como a OSESP, por exemplo, em estratégias para manter e criar novos públicos. Mas outros repertórios, de câmara, por exemplo, podem, além de continuar em seus formatos tradicionais (com trabalhos de divulgação e democratização de acesso) torná-los mais “performáticos”. Com isto quero dizer que poderão criar novos formatos de execução, combinando criativamente a música do repertório escolhido, com cruzamentos interessantes com outras formas artísticas, novas mídias, dança, teatro, instalações, etc. Ao mesmo tempo, é preciso um certo cuidado para não transformar essas novas propostas numa imposição aos músicos, que já investem uma enorme quantidade de energia e esforço para preparar seu repertório de modo tradicional. Começa a surgir uma certa ditadura dos editais e salas de concerto, em que somente projetos não-convencionais passam a ser aprovados, provocando a ilusão de que a música de concerto é uma forma ultrapassada de interpretação.*

4) *Acredito que conversar com o público favoreça a conexão. Todas estas estratégias devem ser pensadas para o tipo de público que queremos atingir. Salas de concerto que já possuem um público fiel, acostumado à recepção de obras em seus formatos tradicionais, podem até reagir negativamente a um intérprete que traga outras formas de aproximação não-convencionais com seu público. O sucesso de um concerto/recital ou outras formas de performance dependem de inúmeras variáveis, e não creio que devamos restringir ou fazer apologia de algum método como mais eficaz do que outros para a comunicação da música a um público. As iniciativas devem ser sempre mantidas em aberto, à mercê do desejo criativo do artista. Em alguns concertos, testemunhei a fala eficaz de músicos “costurando” o repertório de maneira convincente, em outros, teria preferido que o músico tivesse se calado! Tudo depende da presença de palco, da habilidade retórica, da capacidade em usar bem a voz, etc. São muitos fatores para garantir que o público aprecie um concerto. E ainda devemos levar em conta que os públicos variam enormemente, um dia são receptivos e calorosos, outro dia frios e distantes... Existe um lugar subjetivo do evento artístico que torna difícil sua avaliação por meio de métodos somente objetivos.*

5) *“Todas as manhãs do mundo” foi um espetáculo em que a música antiga, a literatura e as mídias digitais contracenaram em um único palco. O título, em referência ao livro de Pascal Quignard, e também ao filme de Alain Corneau, havia tornado célebre o compositor e violista*

*Marin Marais e seu professor Saint Colombe, cujas obras foram então executadas. O espetáculo contou com um texto gravado de outro livro de Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*”, traduzido para o português e ouvido por meio de uma caixa de som sobre uma cadeira ao lado dos músicos. Para a cenografia do espetáculo, foi desenvolvido um sistema de iluminação controlado por computador formado por 8 barras de led, posicionados ao fundo do palco e lâmpadas para os músicos, que se apagavam ou se acendiam em momentos apropriados. Em sincronia com o texto e a música, as barras geravam imagens luminosas, que, embora abstratas, criavam uma narrativa visual no diálogo entre palavra e som. O grande articulador entre essas linguagens, que as centralizava e tornava parte de um mesmo movimento, foi a ideia da ausência: para a música, por meio da distância temporal do gênero barroco em relação aos dias de hoje, que por isso evocava um passado perdido; no texto, que tinha o esquecimento como tema principal, era um nome que se fazia ausente; já na luz, a presença, sempre sem corpo, era percebida como a chegada de algo que não estava mais lá.*

O espetáculo foi muito bem recebido, mas encerrou-se nesta ocasião: 2 concertos na sala Capela Santa Maria, em Curitiba. Este é um outro aspecto a se lamentar em relação ao grande investimento artístico necessário para a concepção e produção de um espetáculo interdisciplinar, e que em geral se encerra em pouquíssimas apresentações. No Brasil, na área de música, não existe a tradição de longas temporadas, ou turnês que possam oferecer longa vida a espetáculos interessantes e diferentes. De modo que na maior parte das vezes não há fomento para a produção de espetáculos deste tipo, que acabam vendo sua existência limitada.

ENTREVISTA II – Contrabaixo [SR]

1) *A performance intimista e a interação com outros músicos*

2) *Performance abarca também a execução musical. O termo remete a todo o contexto envolvendo a exposição do músico ou sua intenção de estar sendo visto (como em gravações). Veja meu conceito no capítulo dedicado a isto no Livro *Performance Musical e suas interfaces* (2005 ver 2015) por favor.*

3) *Depende de onde é executado, por quem, em qual evento... pode haver ou não.*

4) *Certamente o público gosta de um pouco de interação verbal, sem excessos para não virar concerto didático (que é outra coisa). As obras escolhidas, quando consideram a realidade do público ouvinte podem sim geral um fio condutor em que o ouvinte se identifique com o repertório. Não basta contar biografia do compositor. É necessário associar o fazer musical à escuta, o processo de construção da performance e sua função podem ser divididos verbalmente ou via notas de programa consistentes.*

5) *No meu entendimento a tradição do recital de câmara não é formal. Na história da MC encontra-se passagens, cômicas, trágicas, cênicas, formais e informais. No século XIX a relação financeira com os recitais estabeleceram uma formalidade em concertos financiados que são um hábito relativamente recente na história, não uma tradição. Nas performances de música contemporânea não há um padrão de como se apresentar o recital... depende da obra, evento, proposta dos organizadores e a própria postura dos músicos atuantes. A performance*

musical é interdisciplinar por natureza e os vários 'textos' (grafados, visuais e auditivos) podem compô-la.

ENTREVISTA I – flauta doce e prática de conjunto [VB]

1) *Considero diversos aspectos nucleares da música de câmara e que, se esta prática musical coletiva tem a chance de ser experienciada pelos músicos como fundamento do fazer artístico, com a intenção dirigida à ampliação da atenção para este núcleo, outras práticas musicais, como a solista, a corporativa (orquestras, bandas, corais) e a composicional, podem ser delineadas com maior clareza e acionadas com mais leveza.*

Aquilo que considero nuclear na música de câmara:

- *Equilíbrio das autoridades em performance. Neste sentido, o posicionamento dialógico torna-se uma constante.*

- *O eixo performático, através desse virtuosismo do diálogo, da prática política do dissenso, passa do autoritarismo do modelo ideal externo a ser seguido, bastante arraigado na prática solista e nas práticas orquestrais corporativas, para uma prática de busca coletiva processual.*

- *Neste processo coletivo não acabado, não teleológico, a atenção é acionada para um fluxo entre a escuta de si e a(s) escuta(s) do(s) outro(s).*

2) - *Dar forma a algo que, em um momento, esteve em caos. E que noutro momento foi capturado e posto em forma em mais um outro momento.*

- *Sim. Absolutamente. São dois termos que contêm mentalidades forjadas histórica e culturalmente muito distantes umas das outras, as quais considero que, nas artes, não deveriam ser confundidas e utilizadas sem muita reflexão.*

A elas:

O que considero fundamental na palavra performance, que a difere diametralmente de execução, é quando esta materialização do estado de caos em Tekhné⁹⁸, acontecerá num momento único, traz como origem o teatro pré e pós dramáticos. E que o teatro pós-dramático, a partir de Stanislávski, Meyerhold, Grotovski e Barba irão recuperar, enxergando, grosso modo, este momento único como celebração e ritual de transformação. Inicialmente, este passo do teatro e da literatura contemporâneos foram mostrados para mim no livro Performance, Recepção e Leitura, escrito pelo filólogo, escritor, poeta e medievalista suíço, Paul Zumthor. E, mais tarde pelos teóricos do teatro pós dramático, Hans-Thiess Lehmann e dos estudos em performatividade, Josette Fèral.

Extraio aqui um trechinho da minha tese de doutorado, onde me posiciono frente a esta palavra tão possante, a partir de Zumthor:

Num belo relato de uma experiência vivida em sua juventude, quando ouvia um cantador de rua, Zumthor conta que a atração para aquela audição estava atada ao espetáculo. Tudo o que participava daquele momento estava em jogo, desde o céu do lugar, sua cor e luminosidade, os barulhos adjacentes, os passantes, os que ficavam para ouvir. Tudo “era a canção”. Mesmo que tentasse reproduzir aquela experiência noutras ocasiões, como cantarolar a melodia ou ler o texto da canção, nada era tão forte quanto o vivido naquele instante. Desse modo, depois de décadas, conclui que o que havia percebido era uma “forma”:

[98] (e aí entra uma outra palavra, sobre a qual precisamos necessariamente nos debruçar sobre)

não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado”. (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

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

A palavra não é inocente, e há cinquenta anos se arrasta no uso comum [...]. Embora historicamente de formação francesa⁹⁹, ela vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada do vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma. Se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra. Neste sentido, a performance é para etnólogos uma noção central no estudo da comunicação oral. [...] As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

A mentalidade que permeia a palavra execução e demais palavras impregnadas desta mentalidade, que conservam um parentesco com o léxico execução, como por exemplo, desempenho e resultado traz seu eixo fundamentado na sociedade “disciplinar”, que se delineia gradativamente a partir da segunda metade do século XVI e cujos contornos serão mais fixados desde o século XVII. Através do livro Vigiar e Punir do pensador Michel Foucault, podemos reconhecer os vestígios que se entranham no conceito execução. Abaixo recorto uma breve parte deste mesmo meu trabalho de doutoramento onde me posiciono frente ao treinamento do músico, erguido com as ferramentas dos processos disciplinares:

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

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

A metodologia criada para aplicação no Conservatoire e as suas atualizações em favor de uma proposta político-anímica e de uma tecnologia política do corpo (FOUCAULT,

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

2007, p. 26) sedimentam-se sobre terrenos cotidianos da técnica e das disciplinas metodológicas enquanto “táticas” usadas para alienação, ausência, des-envolvimento do sujeito único em detrimento de um indivíduo controlável. Tais táticas metodológicas apontam para esta homogeneização citada por Foucault (2007), num posicionamento teleológico de ensino de música, sobre o qual nos formalizamos enquanto intérpretes músicos.

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

O foco dirigido ao texto musical e ao mesmo tempo à repetição de modelos técnicos não experienciados pelo aluno aponta para uma formação que opera no âmbito da separação e da abstração, partilhando informação e percepção, mente e corpo. O excesso de informação e o peso excessivo da compreensão, da inteligência, em detrimento de uma formação que parta da percepção e da integração entre inteligência e sujeito na formação do músico, demonstra que, da mesma maneira que o positivismo divorciou a Estética da Música dos estudos de História da Música (DAHLHAUS, 1976, pp. 105-110), seguindo as pegadas cientificistas, a musicologia tenta até hoje separar a performance da própria música, gerando a ideia de que a arte é “apagada” (ausgelöscht) da própria arte, considerando-se “a possibilidade extrema de uma História da Arte sem a arte”¹⁰⁰ (DAHLHAUS, 1976, p. 105, tradução minha) e de uma música sem som.

[...] [Bruce] Haynes (2007) afirma que não somos sempre capazes de reconhecer o que chama de “os mitos e lendas do Romantismo”, que carregamos como heranças na performance musical. Tal afirmação lista, detalhadamente estes mitos românticos, cuja origem volto a remeter ao processo de individualização do regime disciplinar (FOUCAULT, 2007), que fortemente se instalou neste período:

- canonicismo [(a eleição de grandes obras criadas por grandes gênios e que se tornaram parâmetros composicionais)],
- música autônoma (música absoluta),
- crença no progresso da tecnologia dos instrumentos musicais e da técnica,
- originalidade e culto ao gênio,
- preocupações referentes à atribuição, [atribuição de autoria]
- intocabilidade e fetichismo do texto,
- expectativa de que tudo seja belo,
- o intérprete transparente e a “perfeita submissão” à partitura,
- música como a autobiografia do artista-compositor,

[100] Do original: [...] als Kunstwerk ausgelöscht, so daß sich im Extrem die Möglichkeit einer ‘Kunstgeschichte ohne Kunst’ abzeichnet..

- *performance em forma de cerimônia e ritualizada,*
- *a imperativa origem do texto (Urtext=texto original),*
- *o regente intérprete.*¹⁰¹ (HAYNES, 2007, p. 68, tradução minha).

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

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

- *O entendimento completo da notação empregada pelo artista criador (esse último é o compositor; as palavras deixam claro que o intérprete não é considerado como um artista criativo)*
- *Habilidade técnica para “executar” o que é indicado (o trabalho do pobre e não-criativo intérprete resume-se em praticar escalas e ser um especialista em decifrar más caligrafias).*¹⁰² (HAYNES, 2007, p. 95, tradução minha).

3) Considero as três questões separadamente:

- *O repertório em si, a princípio, não enxergo como sendo o elemento fundamental para distanciamento entre arte e público, especialista ou não.*
- *Alguém extremamente envolvido com este ou aquele repertório, terá que materializá-lo em som. Este alguém, esta pessoa e todos os seus processos pessoais que levam a um maior compromisso e envolvimento com este momento de materialização em som do que está posto somente em ideia até a realização da forma sonora, é que carrega esta responsabilidade de envolvimento, ou melhor de contágio do outro para este momento único,*

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

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

especial, o momento de performance.

Este processo pessoal de transformação não participa da formação convencional moderna do músico, seja este músico do ambiente da música “letrada”, erudita, ou seja este músico da música popular. Principalmente após o advento da reprodutibilidade técnica.

*Vejo que será neste processo pessoal de transformação que se trabalhará o contágio do outro. Note-se aqui que contágio do outro para o momento de performance não significa processo de sedução do outro. Isto é um procedimento específico do virtuosismo e da “genialidade”, o “assombramento” do público, sobre o qual Eugenio Barba irá discorrer em seu livro *A Canoa de Papel*.*

- O que percebo é uma anacronia em relação à formação do performer em música. Uma separação extrema entre técnica e arte. Nas demais artes ditas presenciais (dança, teatro e mesmo visuais), aproximadamente a partir dos anos 1920, há um grande esforço para deslocamento do eixo da performance autor-obra, para o eixo performer-corpo do performer (corpo como instância materializadora), onde performance é tida, grosso modo, como um processo perceptivo e sensorio, de pessoas e entre pessoas. Vejo que na música este esforço não acontece e, se acontece, é de maneira muito tímida.

4) - *Justamente o pus na primeira pergunta: seu núcleo: dialogismo, distribuição das autoridades...*

- Não. Somente se for trabalhada dramaturgicamente, como toda a “montagem” do repertório, no meu entender, deverá ser montada.

- Sim, se partindo de um trabalho pessoal de ampliação e dilatação da atenção do performer para o momento de performance. O que conduz a uma percepção de seleção de músicas, que dialoguem entre si.

5) - *Acredito que já respondi nas perguntas acima, a primeira parte desta sua pergunta.*

*- Extraio de minha tese de doutorado um comentário sobre o recital intitulado *Donzela Guerreira*:*

Logo no início desta nova formação, propus para o Grupo, visando uma maior integração entre os novos componentes, um breve trabalho com Jussara Miller, de Técnica Klauss Vianna, no final de 2008. Tinha a intenção de ativar nosso trabalho pela via corporal, que sei poder gerar muito mais do que somente a integração. Trabalhamos com a Técnica Klauss Vianna antes de lançarmos o espetáculo na Sala Del Grecchetto, Biblioteca Sormani, em Milão na Itália, em 11 de dezembro de 2011.

*Para o espetáculo de lançamento do CD *Donzela Guerreira*, em 2009, já com o roteiro musical construído, foi consensual no grupo que tivéssemos um enfoque na performance que cruzasse linguagens. Para tal trabalho, convidamos Maria Thais, diretora da Cia Balagan de Teatro, São Paulo, com quem tantas vezes Carvalhaes trabalhou e dialogou. Juntamente com Maria Thais participaram dos ensaios de montagem do espetáculo o cenógrafo e figurinista Márcio Medina (Cia Balagan de Teatro) e o desenho de luz foi realizado por Fábio Reti (que também trabalhou conosco no espetáculo *Amares*, 2003). Para melhor compreensão desta fase de trabalho do grupo, resumo, a seguir, o roteiro musical que redigi para os programas impressos das apresentações e para a imprensa:*

Donzela Guerreira trafega no espaço imaginário entre fronteiras: tradição oral brasileira/música medieval europeia; erudito/popular;

feminino/masculino. Através do diálogo musical entre culturas distantes no tempo e no espaço, ANIMA construiu um roteiro musical, baseando seu repertório em leituras da música da sacerdotisa visionária Hildegard von Bingen, da música das mulheres indígenas, das versões ibero-americanas do romance da Donzela Guerreira, das tradições afro-brasileiras do Congado e de cantigas de trovadores portugueses.

Coloca os atributos da Donzela Guerreira como norteadores de seu roteiro dramatúrgico-musical, tomando como base o livro “A Donzela-Guerreira, um estudo de gênero”, de Walnice Nogueira Galvão.

O mito da donzela que vai à guerra traça o caminho da experiência humana de conciliação e encontro entre os polos opostos, anima e animus – feminino e masculino.

ANIMA apresenta este trajeto iniciando o roteiro na exposição da alma feminina, que carrega atributos da figura mítica de Palas Atena, protótipo de todas as donzelas guerreiras – Ato I: O Tempo Mítico (Anima). Representa o tecer de estratégias, o combate por justiça, o convencimento pela sabedoria, a capacidade de visionária e o não conformismo com o destino. Inicia o espetáculo com a intersecção do mundo das visionárias Kaxinawá, que possuídas recebem a visão do “desenho verdadeiro” e do mundo da “Sibila do Reno”, Hildegard von Bingen (1098 – 1179). Ainda no ambiente de Palas Atena, apresenta a música das sacerdotisas do Maranhão, Caixeiras do Divino Espírito Santo da Casa Fanti-Ashanti, onde o culto ao Divino apresenta a peculiaridade de ser oficiado por estas mulheres, compositoras e intérpretes. Intercala as músicas do Divino com a cantiga atribuída ao rei sábio, Dom Afonso X (1221 – 1284), Rosa das Rosas, que versa sobre as virtudes da Virgem Maria.

Finaliza a primeira parte, apresentando arranjo musical com três momentos alusivos aos atributos do mito de Palas Atena, a sabedoria e a virgindade. Esse arranjo sobrepõe o gregoriano da oração Ave Maria a uma improvisação melódica sobre texto transcrito desta oração para a língua Tupi, cuja finalidade adaptava-se à catequização, e a uma improvisação livre do responsório Ave Maria de Hildegard von Bingen. Todas estas músicas são interligadas.

Na segunda parte do espetáculo – Ato II: O Sangue Fecunda a Terra (Animus) – introduz a alma masculina (Animus) a partir do espírito guerreiro masculino, onde a guerra mostra o emblema do masculino, hoje também caracterizado pelo domínio da ciência e da tecnologia.

Expõe narrativas que cantam a saga da transformação da Donzela, que parte para o universo masculino, através do romance da tradição oral brasileira (“Romance da Donzela Guerreira”- PB). Contrapõe a donzela mítica deste romance, que corta seus cabelos numa tentativa de penetrar no mundo bélico dos homens, apresentando a figura de uma donzela histórica, a Rainha Ginga (Nzinga Mbandi), nascida no território de Ndongo, atual Angola, em 1582, falecida em 1663. Este personagem histórico-mitológico encontra-se fortemente presente no imaginário da cultura popular brasileira, nos congos de São Gonçalo do Amarante, RN, como o recolhido por Paulo Dias e apresentado no espetáculo.

Nesta segunda parte do roteiro musical o mundo masculino da guerra é apresentado pela dança medieval “Estampie Belicha”, pela festa representada pela composição “Calanguinho”, de José Eduardo Gramani; por fragmentos de uma congada de São Sebastião, SP, e por uma versão de coco, recolhido por Mário de Andrade, 1928, RN. O Grupo apresenta o

universo do vaqueiro e do sertão em “Aboio de Arribada”, recolhido por Marlui Miranda e uma improvisação sobre texto do povo Yanomami, RR, também recolhido por Marlui Miranda.

A última parte – Ato III: A Revelação e o Encontro (Animus e Anima) – é caracterizada pela conciliação entre a alma feminina (Anima) e a alma masculina (Animus), presentes nos romances “La Guerriera”, da tradição oral da Itália, e “Donzela que vai para a Guerra”, recolhido por Rossini T. de Lima, 1953, BA. Este romance da tradição oral abre para o “encontro” através da revelação do feminino e do masculino na trilha da Donzela e de seu combatente. Apresentamos, em nosso arranjo, também a possibilidade do encontro consigo próprio através da revelação na morte, inserindo trecho da morte de Diadorim, de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa.

Finalizamos com o fragmento de um canto das mulheres do povo Mebengokré, PA, “Eremona”, coletado por Marlui Miranda e a cantiga de amigo “Mandadei Comigo” do trovador galego Martin Codax (séc. XIII), onde o feminino é cantado por uma mulher ciente de sua identidade. (BITTAR, 2010).

Desde o início do trabalho com Maria Thais era nítida a escuta atenta da encenadora e dos demais integrantes da equipe, respeitando ao máximo o roteiro já constituído pelos sete integrantes do Grupo. Este exemplo de “escuta” bastante acentuado em muitas linhas de teatro hoje, os quais denominei acima de escuta de si e escuta do outro, tomando emprestada a terminologia de Michel Foucault (2006) é o núcleo do que buscamos enquanto cooperação entre os artistas, num grupo de música de câmara. Ao longo dos anos e graças ao trabalho conjunto com outras linguagens, dialogando sempre com o teatro, considero que o Grupo ANIMA tornou-se um lugar para a música de câmara onde esta busca da escuta e da cooperação são fundamentais e condutoras da performance.

O trabalho de ocupação do espaço cênico proposto por Maria Thais tem início fora do palco, com uma procissão de uma “sacerdotisa” que traz o fogo em suas mãos e um espírito da flauta que a acompanha em direção ao palco. No palco a percussão de cerâmica dialoga com estes dois seres.

O espetáculo Donzela Guerreira, foi lançado no formato cênico criado por Maria Thais desde 2010 no Brasil e na Europa: Regensburg (2010) e Weimar (2011), Alemanha; Áustria (2010), Luxemburgo (2011), Festival de Inverno de Campos do Jordão (2010), dentre outros lugares. Desde o início do trabalho com Maria Thais criamos um trabalho cênico onde o núcleo estava na comunicação corporal entre os músicos e o espaço, bastante independente de qualquer adereço de cenário. Embora utilizemos quatro “pernas” de tecidos que medem três metros de altura por 1,5m de largura, dispostos em diferentes planos de profundidade e nestas “pernas” de tecido quase transparente estejam impressas as donzelas desenhadas por Adão Pinheiro, em muitos espaços de concertos de música de câmara não existe a possibilidade de utilização de cenário como o nosso, mesmo que mínima. Tampouco, muitas vezes nesses espaços, tem-se a possibilidade de execução de qualquer plano de iluminação. Sabendo destas limitações dos espaços, Medina e Maria Thais colocaram o foco da leitura cênica do roteiro musical no diálogo corporal executado entre os músicos e entre os músicos e todo o espaço cênico, a começar pelo espaço da plateia. Desse modo temos a oportunidade de dialogar com as possibilidades do lugar onde estamos, das situações propostas pelos espaços, o que, em si, é muito enriquecedor. E algumas vezes, temos a sorte de nos apresentarmos em espaços que, por si só, já são cenários deslumbrantes, como foi o caso de nossa apresentação na Reichssaal, uma

sala gótica, no Festival Tage alter Musik Regensburg, Alemanha, 2010.

APÊNDICE C

TEXTOS UTILIZADOS NO RECITAL

* Trecho do romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino (1923-1985), traduzido por Nilson Moulin (1999)

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, Se um viajante numa noite de inverno. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz.

Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro.

Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler. Outrora, lia-se em pé, diante de um atril. Era hábito permanecer em pé, parado. Descansava-se assim, quando se estava exausto de andar a cavalo. Ninguém jamais pensou em ler a cavalo; agora, contudo, a idéia de ler na sela, com o livro apoiado na crina do animal, talvez preso às orelhas dele por um arreio especial, parece atraente a você. Com os pés nos estribos, deve-se ficar bastante confortável para ler; manter os pés levantados é condição fundamental para desfrutar a leitura.

Pois bem, o que está esperando? Estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas, nos braços do sofá, no encosto da poltrona, na mesinha de chá, na escrivaninha, no piano, num globo terrestre. Antes, porém, tire os sapatos se quiser manter os pés erguidos; do contrário, calce-os novamente. Mas não fique em suspenso, com os sapatos

numa das mãos e o livro na outra.

Regule a luz para que ela não lhe canse a vista. Faça isso agora, porque, logo que mergulhar na leitura, não haverá meio de mover-se. Tome cuidado para que a página não fique na sombra – um amontoado de letras pretas sobre um fundo cinzento, uniformes como um bando de ratos –; mas esteja atento para não receber uma luz demasiado forte que, ao refletir-se no branco impiedoso do papel, corroa a negrura dos caracteres como a luz do meio-dia mediterrâneo. Procure providenciar tudo aquilo que possa vir a interromper a leitura. Se você fuma, deixe os cigarros e o cinzeiro ao alcance da mão. O que falta ainda? Precisa fazer xixi? Bom, isso é com você.

Não que você espere algo de especial deste livro em particular. Você é daquelas pessoas que, por princípio, já não esperam nada de nada. Há tanta gente, mais jovem ou mais velha que você, que vive à espera de experiências extraordinárias – dos livros, das pessoas, das viagens, dos acontecimentos, de tudo que o amanhã guarda em si. Você não. Você já aprendeu que o melhor que se pode esperar é evitar o pior. É essa a conclusão a que chegou, tanto na vida privada como nas questões gerais e nos problemas do mundo. E quanto aos livros? Aí está: justamente por ter renunciado a tantas coisas, você acredita que seja certo conceder a si mesmo o prazer juvenil da expectativa num âmbito bastante circunscrito, como este dos livros, em que as coisas podem ir bem ou mal, mas em que o risco da desilusão não é grave.

* Adaptação do trecho anterior, feita por Gustavo W. Freccia para o recital
“Improvisório”

Você vai começar a assistir o recital de Gustavo Weiss Freccia, intitulado Improvisório. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou ouvindo música! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ouvir um recital”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz. Se morar sozinha ou sozinho, é melhor talvez fechar a janela, pois pode ser que um som automotivo estrondoso ou o escapamento

aberto de uma moto te perturbe.

Busque, quem sabe, um bom fone de ouvido, só para garantir. Todos podem esperar o seu pause no vídeo, se necessário. Você comanda o ritmo. Pode até preparar um chá, ou um drink de sua preferência. Vai! Sinto que não possamos nos encontrar no café do saguão, onde você pediria um petisco, uma água... Então é com você, o drink que você tiver no conforto de seu lar. Aquele vinho esquecido na geladeira, quem sabe? O café, cuidado, o café pode te tirar o sono... Que sabor tem o que você escolheu? Que cheiro?

Podemos continuar?...

Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com a tela do seu dispositivo eletrônico virada, é claro.

Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para se assistir um recital. Outrora ficávamos a mercê do que o teatro para oferecer. Geralmente poltronas dispostas na plateia, voltadas para o palco. Dávamos sorte quando as poltronas eram confortáveis, e quando não tinha alguém alto demais na frente para nos atrapalhar a visão, nem espaçoso demais para, atrás, chutar nossa poltrona. Em outros lugares, o chão, ou então a parede para se encostar. Ninguém jamais pensou que poderia escolher dentre os espaços em casa como prefere se acomodar para apreciar um recital. Aqui você pode assistir de pijamas. Se não lhe parecer atraente, pode assistir até mesmo sem pijamas. Não há código de vestimenta que seja adequado ou inadequado. Os protocolos cabem todos a você! Não é demais essa possibilidade? Aconselho que se sinta o mais confortável possível. Sabe aquela vontade irresistível de afrouxar os cadarços dos sapatos quando o último sinal toca e todos já estão acomodados? Então, aproveita...! Manter os pés levantados é condição fundamental para desfrutar do recital.

Pois bem, o que está esperando? Estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas, nos braços do sofá, no encosto da poltrona, na mesinha de chá, na escrivaninha, no piano, num globo terrestre. Antes, porém, lembre-se de tirar os sapatos se quiser manter os pés erguidos; do contrário, calce-os novamente. Mas não fique em suspenso, com os sapatos numa das mãos e o telefone celular ou o computador na outra.

Regule a luz da tela para que ela não lhe canse a vista. Faça isso agora, porque, logo

que mergulhar no recital, não haverá meio de mover-se. A não ser que ande pela casa com os fones de ouvido pendurados, sem prestar atenção na música que toca no celular. Não julgo, talvez eu fizesse o mesmo. Estamos todos de ressaca digital. Talvez eu estivesse com uma vontade irresistível de pular essa falação e colocar o vídeo num ponto mais à frente, onde algo efetivamente acontecesse. Tome cuidado para que a luminosidade de seu dispositivo não esteja tão forte de maneira a agredir a vista, nem o som tão alto de forma que pudesse irritar a audição. Também não deixe o brilho tão fraco e o volume tão baixo, ou o cochilo será garantido. E tudo bem, não tem ninguém para pedir silêncio se você der aquela roncadinha. Procure providenciar tudo aquilo que possa vir a interromper a apreciação. Se você fuma, deixe os cigarros e o cinzeiro ao alcance da mão. Pode até acender agora sem que os outros ouvintes se incomodem, ou sem que o alarme de incêndio toque O que falta ainda? Precisa fazer xixi? Bom, isso é com você. Você tem a grande vantagem de pausar o vídeo nos minutos que seguem, ou mesmo deixar metade deste vídeo para outro dia, ainda que seja aconselhável assistir de uma vez só.

Não que você espere algo de especial deste recital em particular. Você é daquelas pessoas que, por princípio, já não esperam nada de nada. Há tanta gente, mais jovem ou mais velha que você, que vive à espera de experiências extraordinárias – dos concertos de música, dos livros, das pessoas, das viagens, dos acontecimentos, de tudo que o amanhã guarda em si. Home office? Cansado dos serviços domésticos? Uma vacina para dentro dos próximos meses...? Você não. Você já aprendeu que o melhor que se pode esperar é evitar o pior. É essa a conclusão a que chegou, tanto na vida privada como nas questões gerais e nos problemas do mundo. E quanto aos recitais? Aí está: justamente por ter renunciado a tantas coisas, você acredita que seja certo conceder a si mesmo o prazer juvenil da expectativa num âmbito bastante circunscrito, como este da música e do teatro, em que as coisas podem ir bem ou mal, mas em que o risco da desilusão não é grave.

Será que tem alguém do lado de lá desses dispositivos tecnológicos de tela brilhante, por onde acompanhamos notícias, falamos com os amigos e os familiares, acessamos o banco digital, praticamos atividade física e administramos grande parte da nossa vida atualmente? A última imagem, o último som antes de dormir, os primeiros logo ao acordar. Existe um lado de lá no virtual? O que acontece a imagem do espelho, que reflete a imagem refletida no espelho? Quantas vezes e em que lugares a minha acústica aqui ressoará aí? O que estarei fazendo enquanto você me enxerga daí? Se ainda estiver por aí, convido-lhe a entrar em

minha casa, e peço licença para entrar na sua, enquanto não podemos partilhar o mesmo ambiente. A música de câmara voltou a ser doméstica?

* Conto *Um tecido negro e pesado...*, do livro *O Espelho no Espelho - Um Labirinto* (1984) de Michael Ende (Tradução: Reinaldo Guarany)

Um tecido negro e pesado, que se perdia para cima e para os lados, na escuridão, pendia em dobras perpendiculares, as quais, movidas por imperceptíveis lufadas de vento, ondulavam de vez em quando para a frente e para trás.

Disseram-lhe que aquela era a cortina do palco e que assim que ela comesse a se levantar, ele deveria iniciar imediatamente sua dança. Haviam-lhe repetido com insistência que não se deixasse irritar com nada, pois de vez em quando pareceria que a platéia nada mais era, de ponta a ponta, que um abismo vazio e sombrio mas, vez por outra, pareceria também que se estava olhando para o tumulto de uma feira-livre, ou para uma rua movimentada, uma sala de aula ou um cemitério, mas tudo isso seria apenas alucinação. Resumindo: sem se preocupar com absolutamente nada, com qualquer impressão que tivesse, estivesse alguém assistindo-o ou não, ele deveria começar a dançar seu solo, assim que a cortina subisse.

Portanto, lá estava ele, o fêmur e canela cruzados, a mão direita caída, a esquerda repousada na cintura, esperando o começo. De vez em vez, se o cansaço o forçava, ele trocava essa posição, transformando-se, por assim dizer, no contrário de sua imagem no espelho.

No entanto, a cortina não se levantava.

A pouca luz que vinha de algum lugar no alto, estava concentrada sobre ele. No entanto, era tão fraca que ele não conseguia ver os próprios pés. O círculo de luminosidade que o cercava, deixava que ele reconhecesse apenas o pesado e negro tecido à sua frente. Esse era seu único ponto de referência, pois o palco jazia em completa escuridão e era extenso como uma planície.

Ele se perguntou se, por acaso, haveria algum bastidor, e o que representaria. Não seria importante para sua dança, mas ele gostaria de saber em que cenografia o veriam. Num salão de festas? Numa paisagem? Com certeza, a iluminação também mudaria quando a

cortina fosse levantada. Nesse momento, essa pergunta também seria respondida. Lá estava ele, o fêmur e canela cruzados, a mão esquerda caída, a direita negligentemente apoiada na cintura. Vez por outra, quando o cansaço o forçava, ele mudava de posição, dessa vez porém transformando-se no contrário de sua imagem no espelho refletida num espelho.

Ele não podia se distrair, pois a cortina poderia ser levantada a qualquer momento, quando ele deveria estar presente de corpo e alma. Sua dança começava com um potente toque de timbales e um furioso rodopio de saltos. Se ele perdesse a entrada, tudo iria por água abaixo, nunca mais ele alcançaria o compasso perdido. Ele tornou a percorrer em pensamento todos os passos, as piruetas, entreatos, jettées e arabesques. (termos técnicos franceses para designar passos de balé clássico).

Ficou satisfeito, tinha tudo presente em sua mente. Tinha certeza de que iria bem. Já ouvia os aplausos explodirem como os barulhos do mar. Ele também recordou-se do remercier (termo técnico de origem francesa que, empregado na balé, no teatro, ópera ou recital, indica a flexão do corpo em agradecimento aos aplaus), pois ele era importante. Quem o fizesse bem poderia assim prolongar consideravelmente os aplausos.

Enquanto pensava nisso tudo, continuava ali, esperando, o fêmur e canela cruzados, a mão direita caída, a esquerda recostada de leve na cintura. As vezes, quando o cansaço crescente o forçava, ele mudava a postura, colocando-se novamente na posição contrária à da imagem no espelho da sua imagem do espelho refletida num espelho.

A cortina ainda não havia sido levantada e ele perguntava-se sobre a possível causa. Será que haviam esquecido que ele já se encontrava ali no palco, pronto para começar? Será que o estariam procurando no camarim, na cantina do teatro ou, quem sabe, até mesmo em casa, desesperadamente? Será que ele deveria fazer-se notar na escuridão do palco, gritando ou acenando? Ou será que não estariam à sua procura, mas a apresentação havia, isso sim, sido postergada por alguma razão qualquer? Será que ela havia sido suspensa sem que lhe tivessem feito uma comunicação? Talvez todos já tivessem ido embora, sem se lembrar de que ele encontrava-se ali, esperando sua entrada em cena. Havia quanto tempo ele estava ali? Afinal de contas, quem o destinara para ali? Quem lhe havia dito que aquela era a cortina e que, assim que fosse levantada, ele deveria começar a dançar? Ele começou a calcular quantas vezes se havia transformado em sua imagem no espelho e na imagem do espelho de sua imagem no espelho, mas imediatamente afastou de si esse tipo de reflexão, para não ser surpreendido pelo súbito levantar da cortina e, confundido, sem ter entrado em sua parte,

ficar olhando desamparado para o público. Não, ele tinha de continuar tranqüilo e concentrado!

Mas a cortina não se mexia.

Pouco a pouco sua excitação inicial de felicidade foi tornando-se uma profunda irritação. Ele tinha a sensação de estar sendo vexado. Preferiria sair correndo do palco para ir se queixar aos gritos em algum lugar, atirando no rosto de alguém todo seu desapontamento, toda sua raiva. Mas não sabia ao certo para onde deveria correr. O pouco que via à sua frente, a cortina, era sua única orientação. Se saísse desse lugar, ficaria andando às apalpadelas e, infalivelmente, ficaria desorientado. E também podia muito bem acontecer de a cortina ser levantada nesse exato momento, e soar as batidas dos timbales. Então ele estaria no lugar errado, as mãos esticadas para a frente, qual mãos de cego, possivelmente de costas para o público. Impossível! Só de imaginar uma tal situação, ele ficou quente de vergonha. Não, não: ele tinha mesmo de ficar ali onde se encontrava, sentindo-se bem ou mal, e esperar para ver quando – e se – lhe dariam algum sinal. Portanto, ele continuou, o fêmur e canela cruzados, a mão esquerda caída frouxamente, a direita apoiada pesadamente na cintura. De tempos em tempos, quando o cansaço o forçava, ele mudava a pose, transformando-se sabe-se lá por qual enésima vez em sua imagem no espelho.

Num dado momento, ele perdeu a esperança de que a cortina fosse ser aberta alguma vez, mas no mesmo instante ele soube que não poderia sair de seu lugar, já que, mesmo indo contra todas as expectativas, não se podia excluir a possibilidade de que ela se abrisse. Ele já havia desistido de ter esperanças ou de se irritar. Só podia ficar ali onde estava, acontecesse o que acontecesse, ou não acontecesse. Já não se importava com sua apresentação, se esta seria um sucesso ou um fiasco, ou mesmo se iria ter lugar.

E posto que sua dança já não significava mais nada para ele, foi esquecendo-se uns após os outros de todos os passos e saltos. No decorrer da espera, ele chegou até mesmo a esquecer o que estava esperando. Mas continuou parado, fêmur e canela cruzados, diante dele o pesado pano negro que se perdia para cima e para os lados, na escuridão.

Poema *Ao pequeno aparelho* (1940), de Bertolt Brecht (1898-1956). (Tradução: Gustavo W. Freccia)

An den kleinen Radioapparat

*Du kleiner Kasten, den ich flüchtend trug
Daß seine Lampen mir auch nicht zerbrächen
Besorgt vom Haus zum Schiff, vom Schiff zum Zug
Daß meine Feinde weiter zu mir sprächen*

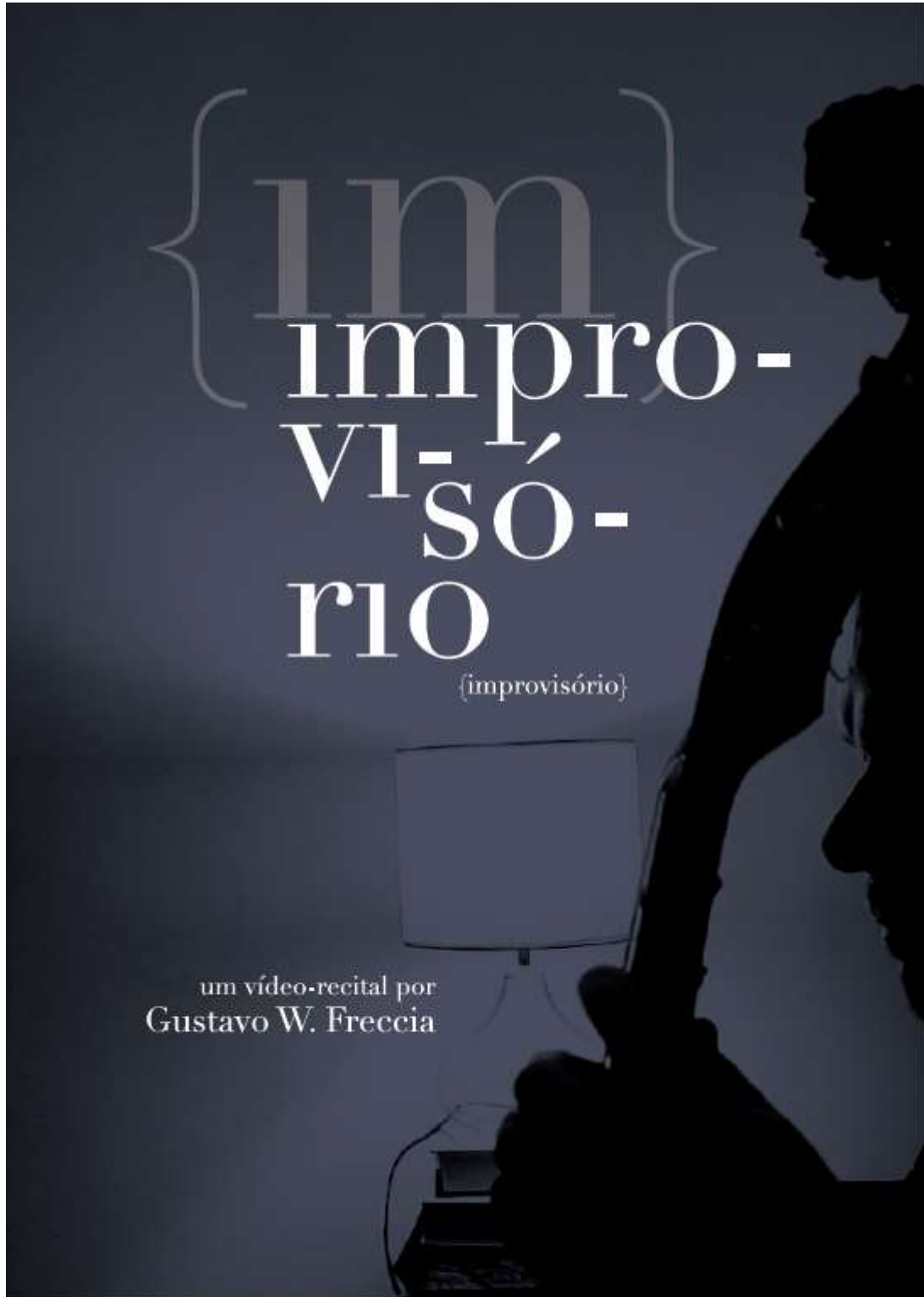
*An meinem Lager und zu meiner Pein
Der letzten nachts, der ersten in der Früh
Von ihren Siegen und von meiner Müh:
Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein!*

Ao pequeno aparelho

Tu, caixinha que carreguei ao me refugiar
Cuidando para que seus botões não quebrassem
Indo da casa ao navio, do navio ao trem, a me
preocupar
Ouvindo o que meus inimigos me anunciassem

Na minha cama e para meu tormento
Antes de dormir e logo ao acordar
Ouvindo suas conquistas a causar meu sofrimento
Prometa-me jamais se calar!

APÊNDICE D
NOTAS DE PROGRAMA



web, 03 de março de 2021,

improvisório brota de dois mananciais: a investigação cartográfica desenvolvida em minha tese de doutorado, calcada em reflexões sobre os recitais de música de câmara na contemporaneidade, e a mudança de rota imposta pela realidade digital necessária à crise sanitária global em que vivemos.

•

É nebuloso. É *Um tecido negro e pesado*... um artista aguarda, solitário no palco, as cortinas abrirem para a efetivação de sua performance. Mas nada acontece. Entre estranhamento, expectativa, questionamento, a rememoração do todo, revolta, desapontamento e resignação, ao não saber o que se encontra do lado de lá, ele aguarda. Os sentidos aguçados. Precisa permanecer concentrado e pronto para começar.

A performance existe apesar do não-saber. Do estar sem canto. Prelúdios prenunciam sua continuidade. Seu reinício reiterado. A suíte, a câmara. A câmara...

Antes de tudo - a presença. *Se um viajante numa noite de inverno* performa o próprio conforto, provoco: Qual é a acústica do espaço online? Que cheiro tem o virtual? Num saguão de entrada imaginário, uma pausa para um café e para ler este programa, um prólogo denuncia os preparativos e provoca: seria a *Death*, a morte simbólica do que estamos habituados? Resta *A Question*... questiono se remoto pode ser inteiramente partilhado.

Por enquanto, *An Answer*. Uma resposta possível está delegada *Ao pequeno aparelho* - os dispositivos tecnológicos que por ora nos possibilitam estarmos próximos, pulsando arte, partilhando... esperando improvisoriamente... : "prometa-me jamais se calar"!

•

por Gustavo W. Freccia

requisito facultativo, mas primordial para a obtenção do título de doutor em performances culturais, com a tese intitulada

//cartografia camerística: uma poiética intertextual na performance contemporânea da música de câmara

a ser devendida em 03 de março de 2021
(também pela web)

{im}
impro-
vi-
sório



{im} impro- vi- sô- rio

{escritores}

Italo Calvino [1923-1985]
Se um viajante numa noite de inverno [2011],
trad. Nilson Moulin

Michael Ende [1929-1995]
O espelho no espelho: um labirinto [1988],
trad. Reinaldo Guarany

Bertolt Brecht [1898-1956]
Ao pequeno aparelho [1940],
trad. Gustavo W. Freccia

{compositores}

Tobias Hume [ca. 1569-1645]
The first part of ayres [1605]

Monsieur de
Sainte-Colombe [1640-1700]
*peças para viola da gamba solo do manuscrito
da Biblioteca Municipal de Tournus*

Marin Marais [1640-1728]
Pièces de viole, Livre I [1686]

Hanns Eisler [1898-1962]
An den kleinen Radioapparat [1942],
do *Hollywooder Liederbuch*

{im} impro- visó- rio

{música}

Death
Tobias Hume

A Question
Tobias Hume

Prélude (19)
Monsieur de Sainte-Colombe

Prélude (II) em Dm {fragmento}
Marin Marais

Prélude (97),
Monsieur de Saint-Colombe

Prélude (I) em Dm
Marin Marais

Prélude (97), do manuscrito de Tournus
Monsieur de Sainte-Colombe

An Answer
Tobias Hume

An den kleinen Radioapparat,
do *Hollywooder Liederbuch*,
Hanns Eisler/Bertolt Brecht

{literatura}

texto adaptado de trechos do romance
Se um viajante numa noite de inverno,
de Italo Calvino

conto *Um tecido negro e pesado (I)*,
do livro *O espelho no espelho: um labirinto*
de Michael Ende

Um tecido negro e pesado (II)

Um tecido negro e pesado (III)

Um tecido negro e pesado (IV)

Um tecido negro e pesado (V)

Um tecido negro e pesado (IV)

poema *Ao pequeno aparafelho*,
de Bertolt Brecht

APÊNDICE E

CARTAZ DO RECITAL *IMPROVISÓRIO*



APÊNDICE F
CARTAZ DA DEFESA



Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais



Gustavo
Weiss
Freccia

CARTOGRAFIA CAMERÍSTICA: UMA POIÉTICA
INTERTEXTUAL NA PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA
DA MÚSICA DE CÂMARA

Prof. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso
orientadora

Prof. Dr. Sebastião Rio
coorientador

Dra. Valeria Maria Fuser Bittar
Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio
Dr. Rafael Guarato dos Santos
Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira
banca avaliadora