

ISSN 2359-1056

DEBATES



**Cadernos do Programa de
Pós-Graduação em Música**

**Volume 25, nº2
Dezembro de 2021**

CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO

DEBATES

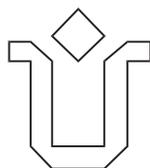
CADERNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Volume 25, nº2
Dezembro de 2021



ISSN 2359-1056

CENTRO DE LETRAS E ARTES | UNIRIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Reitor

Ricardo Silva Cardoso

Vice-Reitor

Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Evelyn Goyannes Dill Orrico

Decana do CLA

Zeca Ligiero

Coordenador do Curso de Mestrado

Vincenzo Cambria

Coordenador do Curso de Doutorado

Alexandre Sperandéo Fenerich

Diretor do Instituto Villa-Lobos

Marcelo Carneiro da Cunha

Secretário de Ensino do PPGM

Leonardo Felix

Editores de Debates

Maya Suemi Lemos (PPGM/UNIRIO; UERJ) – editora gerente

José Alberto Salgado e Silva (PPGM/UNIRIO)

Inês de Almeida Rocha (PPGM/UNIRIO)

Maico Viegas Lopes (UNIRIO)

Pedro Leal David – estagiário (apoio editorial, copidesque)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA/UNIRIO

Av. Pasteur, 436 – Praia Vermelha

Rio de Janeiro – RJ - Cep: 22290-040

Tel: +55 21-2542-2554

Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Vol. 25, n. 2 (dez., 2021).

Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2021.

151p.: il.

Semestral

ISSN: 1414-7939

1. Periódicos. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes.

CDD – 781.7

Conselho Editorial / *Editorial Board*

Editores / *Editors*

Maya Suemi Lemos (UERJ; PPGM/UNIRIO)
José Alberto Salgado e Silva (PPGM/UNIRIO)
Inês de Almeida Rocha (PPGM/UNIRIO)
Maico Viegas Lopes (PPGM/UNIRIO)

Membros / *Members*

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)
António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa)
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)
Diana Santiago (UFBA)
Evgenia Roubina (Universidad Nacional Autónoma de México)
Eurides de Souza Santos (UFPB)
Guilherme Sauerbronn (UDESC)
Guida Borgoff (UFMG)
Ingrid Barankoski (UNIRIO)
Ivanka Stoianova (Université de Paris 8)
Jean Jacques Nattiez (Université de Montréal)
José Huy Henderson Filho (UEPA)
Lúcia Barrenechea (UNIRIO)
Luciana Pires de Sá Requião (UFF/UNIRIO)
Lucy Green (University of London)
Marcos Vieira Lucas (UNIRIO)
Margarete Arroyo (UNESP)
Martha Tupinambá Ulhôa (UNIRIO)
Paulo Castagna (UNESP)
Paulo de Tarso Salles (USP)
Samuel Araújo (UFRJ/UNIRIO)
Silvio Ferraz (USP)
Susana Espinosa (Universidad Nacional de Lanús)

Apoio editorial, copidesque / *Editorial support, copydesk*

Pedro Leal David - estagiário PPGM/UNIRIO

Apresentação

A revista **Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO** atua em duas frentes editoriais complementares, que coadunam com a missão institucional do Programa ao qual está vinculada. Propondo dossiês temáticos por meio de chamadas de trabalhos, busca captar e desenvolver assuntos que se mostrem prementes para a área da música, e se oferecer como espaço aberto ao debate, à troca e à reflexão acadêmica. Por outro lado, dedica-se à difusão do conhecimento produzido por pesquisadores, veiculando artigos submetidos espontaneamente em fluxo contínuo, que abarcam as mais distintas vertentes da pesquisa em música e sobre música. É o caso do presente número, que apresenta estudos de natureza distinta, que atravessam em certa medida as fronteiras disciplinares, com ênfase na musicologia e na etnomusicologia, passando por reflexões de base sociológica acerca do próprio campo da pesquisa em música.

Ana Carolina Couto e Jorge Ventura de Moraes apresentam em “Individualismo e perfil profissional entre músicos acadêmicos: uma proposta de tipologia” um estudo empírico acerca de como os músicos percebem e concebem a pesquisa acadêmica em música. Partindo de uma quantidade extensa de dados coletados tanto em entrevistas quanto em *websites* de entidades nacionais de pesquisa em música e de programas de pós-graduação em música, os autores analisam os diferentes perfis profissionais dos músicos acadêmicos, propondo uma tipologia do perfil desses profissionais.

Raphael Duarte e Guilherme Sauerbronn, em “Êxtase e Música na Tocata: estudo de caso sobre o uso da música como veículo de estados alterados de consciência”, partem do estudo de caso de uma prática de improvisação guiada promovida pelo músico, improvisador, contador de histórias e artista visual chileno Polo Cabrera no estado de Santa Catarina para relacionar de forma instigante a experiência da improvisação musical e a fenomenologia do êxtase. Em que medida a imersão na performance improvisada musical pode ser identificada como análoga

a modos e estados de atenção e de consciência experimentados em distintas tradições?

Em “Kurtz Schwitters en su Laberinto” Daniel Quaranta se detém sobre a poesia sonora *Ursonate* (1922-1932) do multiartista alemão Kurtz Schwitters, propondo-se a pensar a composição dentro do cânone da produção cênica no período das chamadas vanguardas históricas. Quaranta se detém sobre os dispositivos do projeto que o artista intitulou *Merz*, sobre a colagem como procedimento determinante de sua feitura artística.

Em “*Cochichando de Pixinguinha: características, influências e contrastes em três gravações*”, Renan Bertho e Guilherme Lamas comparam registros produzidos em diferentes momentos históricos do Choro para refletir sobre as relações entre registros fonográficos, registros notacionais e performances ao vivo. Trata-se de buscar identificar confluências de padrões e sonoridades resultantes das interações entre essas distintas instâncias da experiência prática da música.

O impacto imediato da pandemia do Covid-19 sobre o campo musical, assim como seus complexos prolongamentos e reverberações se fizeram e continuam a se fazer sentir tanto na vertente da prática musical quanto na pesquisa em música. A excepcionalidade do acontecimento e a radicalidade de seus efeitos parecem ter suscitado, ainda no calor dos acontecimentos, esforços no sentido de avaliar e refletir sobre esse impacto. Numerosos estudos sobre as maneiras pelas quais músicos e profissionais da música buscaram enfrentar a situação pandêmica vêm surgindo desde os momentos iniciais da pandemia. É o caso do estudo apresentado por Isis Cardoso, Lívia Paglerani e Mauro Wrona. Tomando como base a montagem remota de um trecho da opereta *O Morcego*, de Johann Strauss no âmbito da Ópera Estúdio da Unicamp, os autores refletem sobre as produções artísticas que buscaram se adequar às mídias digitais, analisando as estratégias adotadas, os processos de realização e a maneira como a modalidade de realização influenciou nos resultados da montagem, assim como a recepção da experiência por parte dos participantes.

A multidirecionalidade dos estudos aqui apresentados e a fluidez entre abordagens e metodologias que se verifica no interior mesmo dos estudos dão prova tanto da amplitude do campo musical e da força de sua presença na vida contemporânea quanto da capacidade da pesquisa em música em atravessar fronteiras disciplinares (em grande medida ilusórias), forjando formas sempre novas de dar inteligibilidade à música e suas práticas.

Desejamos uma ótima leitura!

O Comitê Editorial

Individualismo e perfil profissional entre músicos acadêmicos: uma proposta de tipologia

Ana Carolina Couto¹
Jorge Ventura de Moraes²

Em trabalho realizado em 2017, investigamos a relação da produção do conhecimento acadêmico em Música com os processos de configuração de uma autonomia epistemológica e metodológica dessa área dentro do espaço universitário. Devemos considerar que a inserção da Música na pós-graduação brasileira, em 1980, implicou na necessidade de os músicos ajustarem o seu conhecimento artístico numa estrutura pré-estabelecida pela lógica das ciências duras. Isso gerou diferentes mobilizações estruturais e subjetivas nesse contexto. Uma relação dialética passou a se desenvolver, em que os músicos precisaram, primeiramente, se adequar a uma estrutura pré-estabelecida a qual, no entanto, também poderia ser modificada através de suas próprias ações. Assim, aquele estudo permitiu compreender as diferentes formas por meio das quais os músicos - com enfoque especial dado à subárea Performance - se relacionam com a pesquisa acadêmica desenvolvida no espaço da pós-graduação brasileira, evidenciando quais são as crenças, os valores e as visões de mundo que orientam os diferentes graus de envolvimento com essa atividade.

Uma das descobertas decorrente da análise dos dados coletados foi a constatação do surgimento de diferentes perfis profissionais entre os músicos que atuam na universidade. Embora tais perfis surjam e sejam moldados a partir das diferentes interações objetivas e subjetivas particulares de cada músico dentro de sua trajetória formativa e profissional, eles são igualmente atravessados por um elemento-chave que opera dentro desse processo: o individualismo, característica marcante na formação de um músico profissional dentro da perspectiva conservatorial (Cf. BARBEITAS, 2002; PEREIRA, 2014;

¹ Universidade Federal de Pernambuco.

² Universidade Federal de Pernambuco.

VIEIRA, 2000). Como veremos mais adiante, a herança conservatorial - que geralmente é interiorizada pelos músicos ainda durante seu processo de socialização primária e costuma ser reforçada na socialização secundária -, é responsável pelo desenvolvimento do individualismo, que desempenha papel protagonista no delineamento dos diferentes perfis e suas respectivas maneiras de envolvimento com a pesquisa acadêmica.

Isto posto, o objetivo deste artigo é analisar os processos que formam as diferentes visões dos músicos sobre a pesquisa acadêmica e propor uma tipologia do perfil destes atores sociais. Para tanto, o texto segue com mais duas partes para além desta introdução: na parte denominada “procedimentos teórico-metodológicos” descreveremos sumariamente a teoria e a metodologia utilizadas na pesquisa. Em seguida, analisaremos mais detidamente os elementos que costumam operar na formação de diferentes perfis profissionais, propondo assim uma primeira tipologia, na parte do texto denominada de “Processos sociais, individualismo e o delineamento de perfis de músicos acadêmicos”. Por fim, destacamos os principais achados nas considerações finais.

Procedimentos teórico-metodológicos

A teoria central que orientou o trabalho foi a abordagem fenomenológica proposta por Berger e Luckmann (2014). Essa teoria considera que a realidade e o conhecimento estão mutuamente relacionados e são gerados como um processo construído dialeticamente. Berger e Luckmann argumentam que os conhecimentos não são meramente o resultado de uma ordem social, mas são eles próprios forças-chave na criação e comunicação de uma ordem social.

A perspectiva dialética proposta por esses dois autores se mostrou pertinente para este estudo porque a problemática que o envolve não poderia ser plenamente compreendida apenas através da análise estrutural que rege a pesquisa em Música, uma vez que essa mesma estrutura passa por modificações graças à atuação dos músicos dentro dela. Dessa forma, a inclusão da dimensão subjetiva na abordagem do tema foi considerada indispensável. A teoria de Berger e Luckmann permite, através dos três grandes processos que ela elenca – institucionalização, objetivação e interiorização –, observar como os atores da área de Música experimentam as instituições como uma

“realidade objetiva (...), como um fato exterior e coercitivo” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.82), e como isso é apreendido subjetivamente, contribuindo para a modificação dessa estrutura.

A construção social da realidade ocorre, portanto, num processo dialético, em que o conhecimento que se forma e se solidifica como realidade para o indivíduo passaria pelos três processos fundamentais citados no parágrafo anterior: a *institucionalização* de uma determinada ideia/ação que foi repetida até se transformar em hábito, seguida de sua *objetivação*, para que possa assim ser transmitida para outras gerações que não participaram do momento de sua criação. Segue-se um terceiro momento, chamado de *interiorização*, quando esse mundo social objetivado é introduzido na consciência do indivíduo durante o curso de sua socialização. As experiências pelas quais todos os indivíduos passam são, portanto, objetivadas, conservadas, e acumuladas seletivamente de acordo com os interesses pragmáticos da vida cotidiana. Essa acumulação forma um acervo social de conhecimento que é transmitido de geração em geração.

As estratégias utilizadas para coleta de dados foram a entrevista semiestruturada e a pesquisa documental (FLICK, 2009). Foram considerados como fontes primárias os documentos obtidos em formato eletrônico (*websites* institucionais, documentos oficiais disponibilizados *online*, atas de congressos e demais eventos ligados ao tema, estatutos, regimentos, grades curriculares, avisos e chamadas de eventos etc.), na medida em que se configuram como textos originais (FLICK, 2009, p.233). Assim como aponta Flick (2009, p. 235), estes documentos serviram como meio para verificar tanto as rotinas institucionais quanto a legitimação da maneira como as coisas são feitas.

Os dados desta espécie foram obtidos nos *websites* da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom) e da Associação Brasileira de Performance Musical (Abrapem), além dos *websites* dos 14 Programas de Pós-Graduação em Música existentes no Brasil até o momento da realização da coleta³. Estes documentos, na medida

³ Não foi incluído o mais recente Programa de Pós-Graduação em Música criado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cuja aprovação pela CAPES ocorreu em 2016, por não haver documentos informativos suficientes, e por não haver nenhuma área de concentração ou linha de pesquisa que trate de Performance Musical. O mesmo se deu com o Programa da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).

em que podiam abranger períodos históricos distintos, serviram, dentre outras coisas, para identificar as mudanças de pensamentos sobre a pesquisa ao longo dos anos, tanto nos programas de pós-graduação, quanto nos demais órgãos ligados à pesquisa acadêmica na universidade, e ainda nas associações e instituições apoiadoras da produção e divulgação da pesquisa. Também foram considerados como dados deste tipo aqueles documentos disponíveis nos *websites* dos órgãos federais CNPq e Capes, na medida em que estas agências atuam na regulamentação da pós-graduação brasileira e na atuação profissional de pesquisadores, incidindo diretamente na estruturação da pesquisa em Música neste nível de ensino. Foram consideradas fontes secundárias desta pesquisa aqueles documentos que se constituem de discursos construídos por atores a respeito do tema (FLICK, 2009, p. 233). Em outras palavras, eles são a representação de versões específicas, construídas por sujeitos que podem denotar determinadas visões a respeito dos temas abordados. Para esta pesquisa, os documentos reunidos nesta categoria foram: publicações em anais de eventos e alguns livros.

Os 20 entrevistados que participaram como informantes da tese que gerou este artigo compõem aquilo que Laille e Dionne (1999) denominam de “amostra típica”. Esse tipo de amostra se faz em função das escolhas explícitas do pesquisador: “a partir das necessidades de seu estudo, o pesquisador seleciona casos julgados exemplares ou típicos da população-alvo ou de uma parte desta” (LAILLE e DIONNE, 1999, p.170). Para atender aos objetivos da pesquisa, foi necessário, então, recorrer a músicos que tivessem uma trajetória profissional que lhes permitisse conhecer intimamente os trâmites burocráticos e administrativos implicados no processo de produção do conhecimento dentro da universidade, tendo ampla experiência não apenas como músicos, mas também como pesquisadores e/ou administradores.

Como mencionado no início deste artigo, durante as análises dos dados foi ficando evidente que havia características específicas que alocavam esses 20 músicos entrevistados em tipos bem delineados. A diversidade de trajetórias figura como um elemento explicativo para as diferentes relações com a prática da pesquisa, bem como em relação à carreira profissional acadêmica. Incorremos, portanto, a uma análise dos papéis,

orientando-nos pelo postulado de Berger e Luckmann de que “as estruturas sociais históricas particulares engendram *tipos* de identidade, que são reconhecíveis em casos individuais” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p. 221. Grifo no original).

A análise dos papéis foi importante porque as raízes macroscópicas dos diversos graus de envolvimento com a prática da pesquisa e com a carreira profissional acadêmica dos músicos se efetivaria conjuntamente com a sua manifestação em nível microscópico, subjetivo, e por isso a análise destes dois aspectos se operacionaliza conjuntamente “somente se indagarmos dos modos pelos quais o indivíduo, em sua atividade social total, se relaciona com a coletividade em questão. Esta pesquisa será necessariamente um exercício de análise dos papéis” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p. 6).

Assim, foram criados três tipos de músicos:

1) Músicos-artistas: são músicos cuja trajetória iniciou-se e permanece até a atualidade relacionada essencialmente à prática musical. São profissionais que vieram de cursos de bacharelado em instrumento ou composição e regência, e cuja atuação na pós-graduação dava-se na subárea Performance. Todos continuavam ativos como instrumentistas, apresentando-se em concertos de nível nacional e internacional. No total, seis participantes se encaixaram nesse perfil;

2) Músicos-docentes: são músicos que chegaram a ter um período de envolvimento profissional relacionado à performance, em menor ou maior grau, mas que optaram por uma mudança de área de atuação ao ingressarem na pós-graduação. Fatores como o contato com outras áreas do conhecimento e com atores específicos durante esse percurso aparecem como determinantes para suas escolhas. São profissionais que denotavam uma maior identificação com a atuação docente e/ou pesquisador do que com a atuação artística. Ao todo, 12 entrevistados fizeram parte dessa tipificação;

3) Grupo misto: são músicos cuja trajetória se parece com a do grupo de músicos-artistas, contudo, atuam também com o repertório oriundo da música popular. A criação desse tipo se mostrou necessária, porque a cultura da música popular, ou seja, as suas diferentes maneiras de exercer a prática musical e de se relacionar socialmente com a

profissão, emergiu como um elemento explicativo para determinadas ações no espaço profissional da academia. Ao todo, dois entrevistados compuseram essa tipificação.

Quadro 1: Tipos de Músico Acadêmicos⁴

| ENTREVISTADO | TIPOLOGIA | GRADUAÇÃO | PÓS-GRADUAÇÃO |
|-----------------|----------------|---|---------------|
| Entrevistada 1 | Músico-artista | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistado 2 | Músico-artista | Bacharel em instrumento Graduação em outro curso | Música |
| Entrevistada 3 | Músico-artista | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistado 4 | Músico-artista | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistado 5 | Misto | Bacharel em instrumento Graduação incompleta em outros dois cursos | Música |
| Entrevistado 6 | Músico-artista | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistado 7 | Misto | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistada 8 | Músico-artista | Bacharel em instrumento Bacharel em composição e regência | Música |
| Entrevistada 9 | Músico-docente | Bacharel em instrumento Licenciada em Música Graduação em outro curso | Outra área |
| Entrevistado 10 | Músico-docente | Licenciado em Música | Música |
| Entrevistado 11 | Músico-docente | Bacharel em outro curso Graduação incompleta em Música | Outra área |
| Entrevistada 12 | Músico-docente | Bacharel em instrumento | Outra área |
| Entrevistada 13 | Músico-docente | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistado 14 | Músico-docente | Licenciado em Música Graduação incompleta em outro curso | Música |
| Entrevistada 15 | Músico-docente | Bacharel em instrumento Graduação em outro curso | Outra área |
| Entrevistada 16 | Músico-docente | Bacharel em instrumento Licenciada em Música | Música |
| Entrevistada 17 | Músico-docente | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistada 18 | Músico-docente | Bacharel em instrumento | Música |
| Entrevistada 19 | Músico-docente | Bacharel em instrumento Licenciada em Música e em Educação Artística | Outra área |
| Entrevistado 20 | Músico-docente | Bacharel em Composição e Regência | Música |

Na sequência, iremos discutir os fatores objetivos e subjetivos que operam na formação dos diferentes perfis profissionais, acarretando a tipologia acima.

⁴ Os nomes dos entrevistados, bem como os nomes dos cursos de outras áreas foram omitidos para preservar o sigilo da identidade dos informantes.

Processos sociais, individualismo e o delineamento de perfis de músicos acadêmicos

De acordo com Berger e Luckmann, “a socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual se torna membro da sociedade” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.169). Esse processo tem um valor muito importante para o indivíduo, pois mais do que implicar no aprendizado meramente cognoscitivo de um mundo mediado socialmente pelos seus outros significativos⁵ que estão encarregados de sua socialização, ele se dá “em circunstâncias carregadas de alto grau de emoção” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.170). Através da identificação da criança com seus outros significativos, ela absorve seus papéis e atitudes, formando assim a sua própria identidade – “a criança aprende que é aquilo que é chamada” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.171). Nesse processo, ela assume o mundo que lhe é mediado como sendo o seu mundo. Por não poder escolher os seus outros significativos durante o processo de socialização primária, a particular realidade do mundo que é apresentada à criança é inevitavelmente e solidamente interiorizada, e não há problemas de identificação (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.174).

O processo de formação de um músico profissional é, além de longo, majoritariamente iniciado durante a infância. No caso dos músicos que advêm do contexto da música erudita, quase sempre esse processo ocorre dentro do modelo conservatorial. Quando não existem outros modelos de prática musical que transcorram simultaneamente ao aprendizado musical do indivíduo durante a sua infância, serão preponderantemente os valores e as práticas do modelo conservatorial que ele irá interiorizar e assumir como seus. Nesse contexto, os conteúdos específicos são interiorizados juntamente com a linguagem, que no caso da música dessa tradição implica também a notação musical tradicional. De acordo com Berger e Luckmann (2014, p.75), “com a linguagem, e por meio dela, vários esquemas motivacionais e interpretativos são interiorizados com valor institucional

⁵ Os “outros significativos” são aquelas pessoas presentes na infância do indivíduo e cujas atitudes servem como caminho para a formação social. Ao atingir a compreensão de que as atitudes dos outros significativos são, na verdade, atitudes gerais encontradas na sociedade, completa-se o processo de socialização primária, de acordo com Berger e Luckmann. Os autores tomam o termo do sociólogo americano George Herbert Mead.

definido”. Assim, a criança vai querer agir como “o músico artista” que lhe é apresentado como ideal, e “estes esquemas fornecem à criança programas institucionalizados para a vida cotidiana, alguns imediatamente aplicáveis a ela, outros *antecipando condutas socialmente definidas para estágios biográficos ulteriores*” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.175. Grifos nossos).

Para entendermos melhor a determinância da socialização primária ocorrida nos moldes da prática conservatorial para a formação dos perfis profissionais dos músicos, é necessário discutir mais detidamente a noção de individualismo que ali figura.

Marcante dentro da cultura da música de concerto, o individualismo é fruto não só das demandas do próprio repertório, que exige muito tempo de estudo individual para seu domínio, como também da valorização do solista virtuose. Segundo o estudo de Feichas, a tendência ao individualismo na prática da música erudita é atribuída a uma série de fatores. Primeiro, ele é uma decorrência da grande ênfase dada à notação musical e ao domínio da técnica instrumental. O tempo de prática que é necessário para o domínio de tais habilidades é adquirido individualmente e isso acaba conduzindo a uma vida de isolamento social (FEICHAS, 2006, p.143). Segundo, os recitais previstos em provas e exames durante todo o percurso estudantil são de natureza individualista, e Feichas (2006, p.144) afirma que se trata de um tipo de ritual que enfatiza o culto ao indivíduo, onde o músico usualmente apresenta peças de diferentes períodos da História da Música Ocidental, em um distanciamento físico, emocional e simbólico dos demais presentes na plateia. O terceiro fator apontado não é estritamente musical. Diz respeito ao tipo de vida levado pelos músicos, cujas atividades profissionais intercaladas com as dos estudos os impediria de desenvolver um maior convívio social entre si (FEICHAS, 2006, p.146). Em síntese, o individualismo costuma ser desenvolvido e adquirido tanto pela forma como ocorrem os processos de ensino e aprendizagem de um instrumento musical na cultura da música erudita, quanto pela própria natureza dessa cultura musical que busca e enaltece a singularidade interpretativa.

A música de concerto e a cultura que a envolve predominam na subárea

*Performance*⁶. Esse fato transparece nas descrições das ações desenvolvidas pelos grupos de pesquisa em música, nas descrições dos trabalhos realizados e, também, nos pontos presentes em problematizações envolvendo o objeto e o método. Mesmo que Borém e Ray (2012) tenham constatado um aumento de trabalhos que fazem interface da *Performance* com a música popular entre os anos de 2011 e 2012, eles são em número bem menor diante das demais interfaces, o que nos permite reconhecer que a subárea *Performance* ainda mantém seu foco na música erudita, algo que costuma ser até mesmo condição de ingresso estabelecido por algumas linhas de Programas de Pós-Graduação em suas seleções.

Comportamentos sociais baseados no individualismo adquirido da herança conservatorial ecoam em algumas práticas detectadas no material coletado, notadamente no repertório predominante, bem como no individualismo que marca a condução dos trabalhos na subárea. Nós pudemos constatar nesta pesquisa, analisando os dados coletados, que determinados comportamentos sociais que marcam a maneira dos músicos *performers* se relacionarem com a academia ecoam do individualismo herdado pelo paradigma conservatorial. Iremos analisar, na sequência, como esse individualismo ajuda na explicação sociológica para a formação de três diferentes tipos profissionais e suas respectivas atuações no espaço acadêmico.

Primeiro Tipo: Músicos-Artistas

Diversos elementos nos ajudam a entender melhor a forma individualista que marca a condução das pesquisas realizadas pelos músicos na academia. Ainda que haja uma concordância geral dentro desta subárea de que a *Performance* - seja como ato, seja como subárea - possui uma natureza essencialmente interdisciplinar (GERLING e SOUZA, 2000; LIMA, 2006; BORÉM e RAY, 2012; RAY, 2015; BORÉM, 2015), existe uma preponderância dos estudos se desenvolverem individualmente, como nota-se, por exemplo, nas autorias das

⁶ Quando falamos de Música como Área, consideramos que se trata de uma Área que se estruturou a partir de uma cultura específica - a música erudita -. isto é, uma tradição letrada, em que o texto musical, os conhecimentos e habilidades necessários para a sua confecção e a sua reprodução através da realização musical são um elemento central. Músicas provenientes de tradições em que a oralidade é o elemento determinante para a realização prática da música não foram abordadas por esta pesquisa.

publicações, individuais em sua maioria.

Além disso, nas entrevistas realizadas, podemos notar a marca do individualismo presente em três aspectos que destacamos a seguir:

a) Na relação pessoal do entrevistado com a atividade:

O que não mudou, desde o momento em que eu entrei na Universidade até hoje, é achar para mim – para mim – que *a pesquisa que eu tenho que fazer tem que ser intrinsecamente ligada à minha prática. À minha prática artística, à minha prática docente.* Ela tem que estar ligada à realidade, ao ar que eu respiro no meu cotidiano. Ela jamais pode ser dissociada disso. Porque, se não, não vou nem ter tesão de fazer isso. Não vai servir. A pesquisa, para mim, é um momento de reflexão, *de aprendizagem sobre mim mesma*, o que eu faço, e como é que eu posso fazer melhor. Se não tiver isso, então já nem quero fazer (ENTREVISTADA 1, 2015).

b) Nos benefícios que a atividade proporciona:

(...) eu acho que *a atividade de pesquisa pode me complementar como instrumentista, como intérprete.* Pode me trazer novas ideias, até mesmo pelo tipo de abordagem que eu procuro dar aos meus trabalhos, às minhas pesquisas individuais. Eu trabalho sempre em cima do repertório do [instrumento], da literatura do meu instrumento (ENTREVISTADO 6, 2015).

c) E nas motivações que os levaram a realizar pesquisa:

(...) eu comecei fazendo porque eu tinha que fazer. Hoje em dia eu faço porque eu gosto. Eu faço porque *me alimenta, a minha própria prática musical*, e que eu acho lindo que quando eu vou tocar uma música eu sei tudo sobre o compositor. Tudo assim, maneira de dizer. *Eu sei o máximo possível sobre o compositor, eu posso analisar a obra de cabo a rabo, eu posso saber do meu bem-estar físico, e da minha movimentação, eu posso saber como que é a maneira mais eficiente que eu vou memorizar se for o caso, ou como que eu vou trabalhar com o meu instrumentista colaborador na comunicação de um com o outro.* Então, hoje em dia (...) eu faço a pesquisa porque *é muito enriquecedor para mim*, e porque eu descobri todo esse ramo da pesquisa que mais se aproxima da execução musical em si (ENTREVISTADA

3, 2015).

Os relatos apresentados acima são de músicos cuja trajetória iniciou-se e permanece até a atualidade relacionada essencialmente à prática musical.

Podemos encontrar, assim, traços de elementos do individualismo presentes na forma com que os músicos acadêmicos que seguem atuando com suas carreiras artísticas falam de suas relações pessoais com a pesquisa, seus objetivos com ela e os benefícios que ela proporciona. A socialização primária ocorrida dentro dos moldes explicitados, em que o modelo conservatorial estabeleceu um primeiro modelo de orientação artística voltada ao concertista virtuose, pode ser um dos fatores que explicam a presença desse traço nas interpretações dos atores entrevistados sobre a ação deles em relação à realização de pesquisas na academia. Ou seja, acentua-se a subjetividade e o bem-estar psíquico como fatores que contribuem para o desenvolvimento da pesquisa neste tipo social por nós identificado.

Há, ainda, outro elemento que pode explicar a perpetuação dessa postura individualista, derivado dos motivos elencados por Feichas (2006). Trata-se da dimensão interpretativa inerente à atividade do *performer*. Nas mais variadas definições de *performance* musical, a interpretação é uma das atividades inerentes à formação do *performer*, independentemente de a filiação epistemológica a compreender como um âmbito dentro de um processo maior (KUEHN, 2012) ou como o ato performático em si mesmo (DOMENICI, 2013). O processo de conhecer e dominar a grafia musical, aliado ao processo que desenvolve a sensibilidade para escolher o modo de realizar os elementos maleáveis dessa grafia, é algo que se inicia já no processo de aquisição dos rudimentos da escrita musical nos primeiros anos de aprendizagem durante a infância, e segue por anos a fio até atingir um grau de refinamento que é manifesto nas escolhas que o músico faz em sua atividade no palco, como dizem Gerling e Souza (2000, p.115):

A notação musical assegura a identidade da obra e ameniza o grau de ambiguidade, pois alturas e durações são especificamente registradas no código apropriado. No entanto, intensidade e qualidade de som são especificadas com menor exatidão, o mesmo ocorrendo com agrupamentos, unidades métricas maiores do que o compasso, padrões de

movimento, tensão e relaxamento. Esta falta de especificidade dá ao intérprete uma latitude considerável. Portanto, interpretação, um conceito inseparável de *performance*, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical (GERLING e SOUZA, 2000, p.115. Grifos nossos).

Portanto, a cultura da música erudita não apenas estrutura-se em práticas que necessitam de estudos e exercícios que separam o músico do convívio social entre seus pares na maior parte do tempo. Mais do que isso, ela valoriza a subjetividade, pois é através dela que um *performer* se distingue do outro, promovendo, assim, aquilo que é compreendido como a riqueza da atividade.

O elemento do individualismo aparece com menos força naqueles entrevistados que atuam desenvolvendo pesquisas em outras subáreas da Música. São músicos que chegaram a ter um período de envolvimento profissional relacionado à *performance*, em menor ou maior grau, mas que optaram por uma mudança de área de atuação ao ingressarem na pós-graduação. Apesar da alta determinância do individualismo operando na configuração profissional dos músicos performers, veremos a seguir que esse elemento pode aparecer com menos força naqueles casos em que os músicos passaram a se envolver com pesquisas de outras subáreas da Música, especialmente quando adentraram a pós-graduação. Fatores como o contato com outras áreas do conhecimento e com atores específicos durante esse percurso aparecem como determinantes para suas escolhas. Observaremos que as motivações que os conduziram para a vida acadêmica e para o tipo de pesquisa que desenvolvem têm sua origem num traço individualista que se reflete mais acentuadamente em suas atuações com o ensino, onde o individualismo se transfere da prática artística para a própria prática docente. Com essa transferência, modifica-se também o caráter desse individualismo, como veremos mais adiante, pois ele pode ser compreendido como estando a serviço de funções sociais mais ampliadas. Por se identificarem mais com a atuação docente do que com a atuação artística, tipificaremos este grupo como músicos-docentes.

Segundo Tipo: Músicos-Docentes

Para entendermos melhor o processo de migração de subárea e o que ele implica em termos de relação com a pesquisa, é necessário retomarmos alguns apontamentos de Berger e Luckmann sobre o processo de socialização secundária.

De acordo com esses autores, “a socialização secundária é a aquisição do conhecimento de funções específicas, funções direta ou indiretamente com raízes na divisão do trabalho” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.179). O processo de socialização secundária exige a “aquisição de vocabulários específicos de funções, o que significa em primeiro lugar a interiorização de campos semânticos que estruturam interpretações e condutas de rotina em uma área institucional” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.179). O ingresso do músico na universidade, tanto no nível de graduação quanto no de pós-graduação, é um momento em que a sua prática musical, que até então se desenvolvia com o foco na aprendizagem de um instrumento, passa agora a inserir-se num contexto que a coloca em perspectiva, isto é, outros conhecimentos, habilidades e tarefas entram no seu horizonte de preocupações. Juntando-se esse aspecto à introdução do músico no campo profissional remunerado, seja como músico prático, seja como professor de instrumento – algo que ocorre quase sempre concomitantemente à etapa dos estudos universitários –, alguns músicos passam a ampliar ou mesmo modificar seu interesse de atuação com a música.

O relato abaixo ilustra essa situação – o primeiro excerto exemplifica esse processo ocorrendo no nível da graduação, e o segundo no nível da pós:

(...) eu tive uma formação musical muito prática, porque eu era [instrumentista]. Eu comecei a estudar [instrumento...] com quatro anos e meio. Não era sequer alfabetizada. E claro que fui fazer uma trajetória que era mais ou menos clássica: comecei com uma professora particular, depois eu ingressei no Conservatório, terminei o curso no Conservatório, depois eu decidi fazer faculdade de Música. Eu fazia uma outra faculdade junta. A outra eu acabei abandonando. (...) Só que aconteceu um fenômeno muito interessante. Quando eu terminei o meu bacharelado em 1985 (...). Fiquei um pouco... Não vou chamar desiludida. (...) Eu

fiquei em dúvida do que efetivamente eu queria fazer com a carreira de musicista que eu tinha. Porque naquela época você tinha um mercado aqui no Brasil que era um mercado ruim; a tendência era que você virasse professor de [instrumento], *que era uma coisa que eu nunca quis fazer*. Eu queria tocar efetivamente, eu era uma instrumentista, *não queria dar aula de instrumento. E daí eu comecei a me interessar por outras coisas*. Porque não só existia uma questão de mercado que era um pouco complicada. *Como eu comecei a perceber, essa formação ela podia ser excelente por um lado, mas tinha um lado teórico, um lado mais conceitual que era absolutamente fraco. Que eu tinha muito buraco na formação sobretudo (...)* E depois eu voltei ao Brasil e comecei a procurar uma pós-graduação (...). E realmente, *quando eu ingressei nesse programa, foi um divisor de águas*. Porque daí, efetivamente eu vi que esse mundo prático da música não fazia mais sentido para mim. O que eu queria mesmo era uma vida intelectual. Me dediquei aos estudos. Eu li muito, estudei muito. Porque era aquilo que me deixava feliz e não mais tocar [instrumento] [...]. Então, é um outro contato que, lógico, nesse ínterim em que eu fiquei fazendo pós-graduação eu nunca deixei a música como objeto de estudo. Mas ela virou um objeto de estudo para mim, e não o campo prático da coisa (ENTREVISTADA 12, 2015).

Ainda que experiências pessoais diversas acabem conduzindo a uma mudança de subárea, o traço do individualismo se perpetua quando notamos de que forma as problematizações sobre esse novo campo de atuação profissional com a música se transforma em objeto de estudo. Os questionamentos transferem-se da prática artística individual para a prática pedagógica individual:

Quando eu comecei a ensinar no próprio Conservatório, que ainda é uma prática muito comum – quer dizer, aqueles alunos que se destacam nos últimos anos são convidados para dar aula – então o Conservatório onde eu trabalhava em [nome da cidade], também era praxe que os professores novatos pegassem os alunos “ruins”, entre aspas, né? (...) E aceitava-se muito claramente que o aluno era o problema e não o método de ensino, os procedimentos. Num período muito curto de tempo, sei lá, um ano, dois anos de atuação, todos aqueles alunos que eram super problemáticos no Conservatório passaram a ser alunos de destaque. Passaram a ser

alunos que se identificavam com a experiência musical, tocavam melhor, e gostavam muito da atividade. Quer dizer, mudaram drasticamente. *E isso que começou a me colocar em xeque, né? ‘O quê que eu estou fazendo? As pessoas chegavam para mim e perguntavam ‘o quê que você fez?! Que milagre foi esse?’ E eu dizia ‘eu não sei o que eu fiz; eu dei aula do jeito que eu acreditei, e eu fui prestando atenção nas coisas, e os resultados foram aparecendo’. E isso foi o que me levou para o mestrado. Que aí eu comecei, depois que eu terminei a Universidade, eu já... Eu continuei dando aula, durante muito tempo, mas eu tinha essa grande intriga: o que acontece? (ENTREVISTADO 20, 2015).*

Outro fator que auxilia no entendimento da mudança no foco de interesse dos músicos com a pesquisa está relacionado ao *status* do conhecimento e ao tipo de relações tecidas durante a socialização secundária. O caráter de verdade inquestionável da socialização primária não se estende para o processo de socialização secundária, pois o indivíduo já é capaz de compreender agora o processo como sendo efetuado por outros significativos que cumprem uma função institucional, e pode transcorrer sem que haja necessariamente uma identificação afetiva com esses outros. A coerência ou não da nova realidade apreendida durante a socialização secundária e a qualidade de sua solidez dependerá de fatores tais como “o *status* do corpo de conhecimento em questão no interior do universo simbólico em totalidade [e de] procedimentos conceituais para integrar diferentes corpos de conhecimento” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.180-181). Contudo, pode ocorrer de o indivíduo ter um alto grau de identificação com as novas técnicas de transmissão do novo conhecimento durante a sua socialização secundária, principalmente quando existe um alto grau de identificação com o pessoal transmissor (Cf. Entrevistada 12, acima). Esses elementos poderão variar de acordo com “as motivações que o indivíduo tem para a aquisição do novo conhecimento” (BERGER e LUCKMANN, 2014, p.185). Dessa maneira, o *continuum* que liga os elementos desse novo conhecimento com os elementos originais do conhecimento aprendido na infância se tornará subjetivamente mais plausível e, conseqüentemente, adquirirá o tom de realidade mais facilmente. Vejamos o exemplo abaixo:

(...) quando você me pergunta da pesquisa, eu tive muita sorte quando eu entrei

não só na [curso de pós-graduação] – porque um universo intelectual se abriu a minha frente - , como eu tive a felicidade de encontrar no meio do caminho (...) a minha grande professora em Metodologia da Pesquisa (...) Então, eu acho assim, essas aulas, se você já tem um certo pendor pra isso e você tem a sorte de encontrar uma pessoa como ela, que é uma pessoa seríssima, rigorosa dentro da pesquisa que ela faz, isso então abriu uma... sabe? Vem colaborar, lógico, com alguma característica que eu já tinha. E daí eu descobri a minha praia (ENTREVISTADA 12, 2015).

Em outro relato, temos a ilustração de como aquilo que Berger e Luckmann denominam de “o status do conhecimento” pesou para a decisão da música-docente de entrar para a carreira acadêmica e optar pela troca de atuação com a Música, influenciada em parte pelo exemplo de pessoas afetivamente importantes:

Eu falo que eu sou professora, porque eu não gosto da expressão ‘educador musical’. Eu sou professora universitária. E antes eu era professora de piano. Eu comecei a trabalhar com 16 anos, antes de entrar na graduação. (...) Eu sempre adorei dar aula, tinha uma relação muito bacana com isso. Comecei a questionar o meu trabalho, e vendo as dificuldades dos meus colegas, e a dificuldade de tocar... Aí eu me lembro de ficar incomodada com isso, e começar a olhar um pouco pra fora, pensar em outros espaços, pensar... Até, quando eu acabei a graduação, eu tinha uma visão muito diferente da que eu tenho hoje, sobre a relação das pessoas com música, um pouco uma coisa ingênua mesmo de pensar em ‘boa música’, essas coisas todas. Então foi um caminho escolhido. Eu tinha bem planejado, eu tinha três opções para mudar de vida: a primeira era fazer um mestrado aqui em [cidade], e pensar nisso de ser professora universitária. Minha irmã já estava atuando como. A minha irmã é da medicina. Ela já era professora na [universidade], então isso aí também me instigou. E já tinha, também, alguns amigos que... Na minha época era diferente, nem todo mundo fazia mestrado, mas eu tinha um grande amigo, ainda é um grande amigo, que tinha ido para os Estados Unidos, foi fazer mestrado. E ele botou uma pilha. Então isso passou a fazer parte dos meus sonhos mesmo, né? (ENTREVISTADA 18, 2015).

Trazer esses exemplos de músicos que optaram por uma mudança de subárea é importante para reforçar alguns pontos em relação às características sociais da pesquisa

da subárea *Performance*, na medida em que o individualismo começa a ceder espaço diante da aquisição de uma concepção diferente do papel social da pesquisa e da própria profissão. Vejamos como os três aspectos da relação subjetiva dos músicos-artistas com a atividade de pesquisa, e que mencionamos anteriormente, a saber: a) relação pessoal com a atividade; b) benefícios que a atividade proporciona; e c) motivações que os levaram a realizar pesquisa se configuram agora de um modo um pouco diferente entre os músicos tipificados como músicos-docentes:

a) Relação pessoal com a atividade

Por mais que tenha grupo de pesquisa, por mais que tenha esse incentivo ao trabalho interinstitucional, a gente ainda é muito “o meu projeto”, “a minha pesquisa”, “o meu artigo”, a “minha tese”, né? *Eu acho que ainda falta um pouco dessa ideia: o quê que nós precisamos fazer para que os resultados sejam positivos não apenas para mim, entendeu? A gente tinha que entender isso num cenário muito maior. Como é que isso vai ser importante para a sociedade, por exemplo, que sustenta o meu emprego?* (ENTREVISTADO 20, 2015).

b) Benefícios que a atividade proporciona

Um trabalho de pesquisa, ele não precisa durar dois anos, cinco anos, ou que vai culminar numa tese. *É a atitude de pesquisa que eu acho que é uma atitude que pode mudar drasticamente a vida de todas as pessoas, não só dos educadores, mas dos músicos inclusive* (ENTREVISTADO 20, 2015).

c) Motivações

A nossa área é nova em termos de pesquisa. Agora, por que fazer? Porque também é a partir das nossas pesquisas sobre, por exemplo, a realidade e as dificuldades da escola pública, que eventualmente podemos fazer propostas que ajudem a superar. (...) *Então esse, pelo menos, é o objetivo: que as nossas pesquisas de alguma forma contribuam, saiam um pouco desse circuito ‘só pra gente mesmo’, ‘só pra ganhar diploma’, para ter um alcance maior. Nem todas conseguem. Nem todos os trabalhos acadêmicos conseguem. Mas alguns conseguem* (ENTREVISTADA 19, 2015).

A compreensão do papel da pesquisa dentro do contexto universitário assume,

então, uma espécie de comprometimento social ampliado dentro do grupo de músicos-docentes. A relação com a atividade passa a ser vinculada à noção de responsabilidade social e, também, profissional. Dentro de um contexto em que se veem como funcionários de um órgão público – e não mais como artistas – ou como professores mais do que como músicos, os benefícios e objetivos da pesquisa passam a encampar um compromisso moral e ético com a sociedade *lato sensu*.

Em alguns casos, a audiência também é apontada como beneficiária da pesquisa realizada pela subárea:

Então há um crescimento do próprio intérprete que isso é repassado para os seus alunos, não é isso? Eu acho que o que eu aprendo com cada concerto que eu toco eu procuro passar tudo para os meus orientandos, para os meus alunos. (...) Existe um processo de produção do conhecimento e de transmissão do conhecimento. Para não falar do que a gente pode transmitir também para quem escuta, obviamente. (...) E busco me estruturar todo o meu tempo para que eu consiga fazer, da melhor forma possível, o atendimento aos meus alunos. Obviamente, talvez o papel mais importante que a Universidade espera da gente, essa atuação em sala de aula (ENTREVISTADO 6, 2015).

Primeiro porque o nosso PPG, ele produz Arte. Já começa daí. Tem música, é um PPG com música. Fui fazer uma visita ao Reitor e ao Pró-reitor de Pós-Graduação, eu levo um tanto assim, uma pilha assim da nossa produção de CDs. Né? É um Programa de Pós-Graduação que produz música. A gente faz CDs, a gente faz concertos, a gente faz recitais, né? E isso é um diferencial muito importante. A gente ocupa espaços culturais pela cidade. A gente tem uma interface muito ativa com a comunidade (ENTREVISTADA 1, 2015).

Ressaltamos, portanto, que há certo contraste na maneira de relação com a pesquisa entre os dois perfis discutidos até o momento: os músicos-artistas com os músicos-docentes. Estes últimos inclinam-se a uma espécie de comprometimento social com a atividade, permeado por justificativas inclusive de cunho moral:

Por um compromisso profissional e ético com a instituição à qual eu estou vinculada, e também com a situação social, porque eu sou sustentada por um povo

brasileiro que paga o meu salário, eu penso dessa forma: que eu devo fazer tudo isso (ENTREVISTADA 15, 2015).

Tal comprometimento só aparece no grupo de músicos-artistas, contudo, num nível *stricto sensu*, já que os resultados e benefícios da pesquisa são apontados como uma retroalimentação não apenas para si próprio, como também para seus pares e alunos: “eu vejo pesquisa como uma aliada formidável, *que me deixa continuar tocando, memorizando, produzindo* e sendo o mais eficiente possível com os alunos” (ENTREVISTADA 3, 2015).

Contudo, há um grupo de entrevistados que apresenta nuances em suas socializações secundárias que nos pareceu significativas o suficiente para a formação de um terceiro tipo. É o que discutiremos na sequência.

Terceiro Tipo: grupo misto

Foi mencionado anteriormente que a perpetuação do repertório proveniente da prática conservatorial era mais um fator que ajudava a delinear a característica individualista dos trabalhos da subárea *Performance*, pelos motivos já descritos acima. Esse elemento explicativo ganha força na medida em que olhamos para um terceiro grupo de músicos acadêmicos. São aqueles que atuam na subárea *Performance*, porém fazendo uso do repertório proveniente da cultura da música popular. Esse uso varia, sendo que, no caso do entrevistado 7, a prática da música popular coexistiu com a música erudita durante todo seu percurso de formação musical, e hoje sua atuação como artista e como músico pesquisador é majoritariamente com a música popular. No caso do entrevistado 5, há um interesse pela música popular, tanto em relação à sua prática quanto como objeto de estudo, embora sua trajetória e campo maior de atuação sejam com a música erudita. Assim sendo, poderíamos tipificá-los como um grupo misto, no sentido em que transitam entre as duas culturas, a popular e a erudita. No caso desses dois músicos, observamos que as concepções sobre pesquisa, seus objetivos e suas implicações sociais estão mais aproximados ao grupo de músicos-docentes. Sobre o envolvimento com a atividade, o entrevistado 7 nos diz:

Se a gente pensar que [n]o século XX, cada vez mais (...) se dá valor à perfeição

técnica, e cada vez mais o ser humano vai ficando de lado. Então, essa preocupação com tocar tudo certinho, de ter um estudo erudito de música universitário, para muitos é você melhorar a sua técnica até se tornar perfeita, ter uma memória perfeita, ter que reproduzir o que [inaudível] de maneira perfeita. *Agora, isso não é, não me parece ser, uma contribuição artística. Ou seja, para mim, pessoalmente, é incompleta.* (...) Uma grande volta que eu dei, que eu precisava dar saindo de minha experiência de *performer*, de pensar em técnica, em sonoridade, memória, todos aqueles assuntos que nós nos preocupamos quando estudamos [instrumento], *sair disso e olhar para fora dessa prática*. Isso para mim foi uma grande volta, um hábito que eu não tinha, de ler livros, de textos sobre Sociologia, sobre Filosofia. Lemos Adorno, lemos Benjamin, nossa! É uma lista enorme (...), que me ajudou muito a ver esse objeto de maneira diferente. Então, (...) o que mudou é o seguinte: eu voltei para a música, mas com outro olhar. O olhar sobre o objeto mudou. E eu acho isso importante, e é o que eu falo para os alunos: *nós somos músicos, estudantes de música, pesquisadores da música*, e precisamos partir da música e não do entorno. E daí, com base nisso, mudou bastante a maneira de olhar o objeto, e isso tá se refletindo agora na escolha do método (ENTREVISTADO 7, 2015).

Ou seja, a prática instrumental, por causa das leituras desenvolvidas pelo entrevistado, é transformada pela reflexão do ator social. A prática embebida pelos valores sociais adquiridos nas socializações primária e secundária é submetida ao escrutínio permitido pelas leituras da área de humanidades. Essas leituras levam à reconsideração do fazer anterior e tanto a prática instrumental quanto o ensino são colocados sob nova perspectiva intelectual.

Essa compreensão sobre a pesquisa e sobre a profissão irá refletir na maneira de estruturar a formação dos futuros músicos profissionais:

Eu vou falar agora de música popular (...). Nós temos vários ex-alunos que atuam no mercado. Eles atuam no mercado de uma maneira muito consciente, mais crítica. Porque esse (...) foi um dos nossos objetivos quando criamos o nosso curso de Música Popular, a formação de estudantes que não simplesmente atuassem no mercado, mas que eles interferissem no mercado. Então, claro, *o mercado somos todos nós. Eu acho que essa é a primeira ideia que os estudantes precisam ter quando*

estão fazendo um curso universitário. Então o mercado é isso, não é eles lá e eu aqui. Essa visão Romântica, né? Eu vejo até que predomina mais na área de Música Erudita (...) Só lembrando (...), o papel da universidade não é ensinar produção musical para os alunos. Isso aí eles vão aprender fora. Existem cursos, eles aprendem no mercado. Mas a maneira como você vê a produção musical, como ela se insere nessa cadeia de música profissional, eu acho que isso é importante” (ENTREVISTADO 7, 2015).

Uma vez mais, podemos afirmar que este ator social específico – que representa sociologicamente um tipo social mais amplo – caracteriza um meio termo entre os dois perfis discutidos anteriormente. Com efeito, a reflexão crítica sobre a prática conservatorial, a partir da prática e pesquisa em música popular, leva à reformulação de sua visão, não somente sobre o que é a prática da música erudita, mas também sobre quais seriam as necessidades pedagógicas dos alunos dos cursos de Música.

Outro ponto que gostaríamos de enfatizar diz respeito à prática de pesquisa de um dos nossos entrevistados (no.5). Se a prática conservatorial é eminentemente individualista e se a prática de pesquisa também pode incorrer em “carreira solo”, o entrevistado 5 tem procurado uma prática de pesquisa coletiva com a integração entre a análise da performance de seu instrumento (Música) e áreas afins como motricidade (Educação Física) e acústica (Física). Com efeito, a prática cooperativa entre o pesquisador em música e colegas de áreas afins revela-se como antítese tanto da prática individualista característica da cultural conservatorial, quanto da prática do isolamento do pesquisador acadêmico.

Finalmente, para encerrar esta seção, gostaríamos de apontar outra prática que reverbera uma noção de trabalho em prol da comunidade de músicos, isto é, contra a prática individualista conservatorial. Neste caso, estamos falando da criação, desenvolvimento e manutenção de uma publicação acadêmica muito bem avaliada no sistema Qualis Periódicos da CAPES.

O mesmo entrevistado 5 relata o esforço hercúleo que tem sido desenvolvido desde a criação de uma revista acadêmica até o momento da entrevista concedida. Apesar de tal

publicação ser bem avaliada no meio acadêmico, faltam recursos materiais, mão-de-obra e financeiros. É um trabalho em que um único indivíduo despende grande energia intelectual, física e emocional para a sobrevivência desta publicação.

Embora esta prática possa ser vista como algo que traz “dividendos” acadêmicos para nosso entrevistado, há de atentar – sem que haja contradição – para o fato de que o projeto visa a um impacto mais amplo do que a carreira individual deste pesquisador. Uma publicação, bem o sabemos, impacta positivamente não somente a carreira de seu criador/editor, mas também no perfil do Programa de Pós-Graduação onde ela se situa, bem como na carreira de dezenas de pesquisadores ao servir de escoadouro para suas produções.

Conclusão

Podemos concluir que a presença do individualismo reverbera nas práticas com pesquisa dos dois grupos de músicos acadêmicos que foram apresentados aqui – os músicos-artistas e os músicos-docentes. No entanto, o grau de perpetuação de práticas de cunho individualista vai variar de acordo com o envolvimento de cada grupo com áreas do conhecimento diversas, ou mesmo com outras subáreas da Música, interferindo na forma com que a pesquisa é relacionada ao contexto social mais amplo. Isso porque as características internas dos diferentes objetos direcionam o tipo de enfoque necessário, que pode ser mais subjetivo ou mais intersubjetivo, dependendo do caso. Quanto aos músicos que atuam na subárea *Performance* com a música popular, chamados de grupo misto, observamos que eles tendem a apresentar valores e práticas mais aproximados com o grupo dos músicos que migrou de subárea. Isso pode ser explicado pelo forte caráter coletivo que marca a cultura onde esse repertório se insere (Cf. GREEN, 2001).

Outro processo envolvendo a socialização secundária diz respeito às diferentes formas de relacionamento pessoal com os novos campos semânticos a serem interiorizados. O músico, ao ingressar na carreira acadêmica, defronta-se com uma série de demandas profissionais com as quais pode ou não se identificar. Na medida em que essas novas atividades entram em atrito com a sua autoimagem de músico-artista construída ainda na infância, começam a surgir situações em que as tentativas de preservação dessa

identidade implicarão na alteração da estrutura de pesquisa hegemonicamente aceita na academia.

Porém, é preciso chamar a atenção para certas práticas onde o individualismo que caracteriza a prática conservatorial e, em certa medida, práticas de pesquisa acadêmica perdem parte de sua força através de práticas coletivas de feitura de pesquisa interdisciplinar e de projetos de publicação que impactam, mais do que carreiras individuais, verdadeiras comunidades acadêmicas

Por fim, vale ressaltar que os tipos sociais por nós identificados neste artigo, tendo por base entrevistas com acadêmicos da área de Música (performance e educação musical), têm uma grande força heurística e podem – e devem – ser testados com dados de outras pesquisas.

Referências bibliográficas

- BARBEITAS, Flavio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. In: Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 7, p. 75-82, 2002.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2014, 239p.
- BORÉM, Fausto. Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas de pesquisa e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Irokun/Vieira, 2015. v. 1, p. 13-36.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil: problemas, tendências e alternativas. In: *Anais...* Rio de Janeiro: SIMPOM, 2012, p.121-168. Disponível em: <<http://www.unirio.br/simpom/>>. Acesso em: 19 fev. 2013.
- DOMINICI, Catarina Leite. A ideologia da “interpretação” e da “performance”: uma resposta à proposta de Frank Kuehn. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013. s/p. Disponível em:

<<http://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2247>>

FEICHAS, Heloisa Faria Braga. *Formal and Informal Music Learning in Brazilian Higher Education*. Tese de Doutorado. Instituto de Educação, Universidade de Londres, Londres, 2006.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre, Artmed, 2009.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, I, 2000. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.114-125.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. London: Ashgate, 2001.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação, reprodução musical, teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, p. 7-20, 2012. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_full.pdf>

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LIMA Sonia Albano de. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

PEREIRA, Marcus V. Medeiros. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 22, p. 90-103, 2014. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/viewFile/464/388>>

RAY, Sonia (org.). *Pesquisas e práticas interdisciplinares em ambientes musicais*. Goiânia: Vieira, 2015.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação*

e na atuação do professor de música em Belém do Pará. Tese de Doutorado.
Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

Êxtase e Música na Tocata: estudo de caso sobre o uso da música como veículo de estados alterados de consciência

Raphael Duarte¹
Guilherme Sauerbronn de Barros²

O presente artigo desenvolve hipóteses sobre a relação entre consciência e música durante a performance musical. Particularmente, busca-se prover referências bibliográficas e investigar casos concretos que nos permitam sondar a potencialidade da linguagem musical em induzir estados alterados de consciência. Para este estudo, partimos de um recorte etnomusicológico específico: a busca dos improvisadores pelo “êxtase musical” na Tocata (encontro informal de improvisação coletiva em Florianópolis/SC). Esse êxtase é descrito pelos participantes como um estado de prazer e identificação do sujeito com a música que, segundo Polo Cabrera (anfitrião do evento), só emerge quando o músico desiste de tentar controlar os resultados, apenas assistindo ao desenrolar auto-organizado da música enquanto ela flui *através* dele, como água em um canal.

A Tocata acontece todos os sábados à noite na casa do músico e improvisador chileno Polo Cabrera³, que há três décadas abre suas portas e oferece instrumentos para que um grupo aberto e informal de improvisadores se reúna, independentemente de se conhecerem, do nível técnico que possuam, dos estilos que dominem ou do conhecimento que detêm sobre o improviso – que aqui se estrutura sem o auxílio de composição, ensaios ou outros tipos de planejamento. Segundo Polo:

A Tocata é como facilitar um ambiente para que as pessoas venham a “soltar” sua voz, ou se “soltar” em um instrumento. (...) E tem um facilitador, que nesse caso sou eu ou outra pessoa, que vai tocando a harmonia, que nunca são muito complexas. E é sempre uma espécie de um mantra, (...) são três harmonias [acordes], no máximo quatro, às vezes pode ser só uma harmonia... tem que ser

¹ Universidade Lusíada (Lisboa, Portugal)

² Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

³ Com a pandemia do Coronavírus a Tocata não estava sendo realizada desde março de 2020 até o momento da redação deste artigo.

coisas que são “possibilitarias”. Não pode ser uma coisa muito complexa, se não as pessoas vão ficando fora, principalmente as que não tocam muito, que são mais inibidas. Você fazendo harmonias básicas e simples para que elas possam se soltar, vai facilitando para elas. (CABRERA, 2015)

Polo guia a experiência da improvisação para que os participantes possam “se soltar” na performance, liberando-se das modalidades habituais de se fazer música em função de um processo um tanto obscuro e indefinido (a princípio), mas que inclui o êxtase como um fim possível. Por ser este facilitador, a experiência de Polo com o xamanismo de raízes ameríndias e a música folclórica latino-americana assume preponderância na configuração do caráter e do estilo da Tocata: ouvem-se muito os *rasgueos* de violão, o trinar dos charangos, o ritmo do *huayno*, da *cueca* e da *chacarera*, o pulso constante dos tambores graves (ou dos pés no chão), com o vocal potente e anasalado de um mantra ou canto xamânico, harmonias modais hipnóticas baseadas em um único acorde, e o fluxo rítmico ininterrupto de sílabas e contornos melódicos⁴. Contudo, a condução de Polo se dá apenas pelo exemplo de seu próprio improvisar, não havendo qualquer orientação ou limitação sobre as referências que podem ser associadas ao improviso coletivo, o que depende exclusivamente das experiências e escolhas dos demais participantes.

Mas esse elevado grau de liberdade e incerteza (potencializada pelo fato de que a maior parte do grupo é composta de amadores) não redundava em problemas de ordem estética na organização do improviso, primeiro, porque ocorre a facilitação que Polo

⁴ A descrição pormenorizada dos estilos e padrões musicais envolvidos na Tocata é correlata ao nosso objetivo fundamental de descrever o êxtase e o método de obtê-lo. Contudo, não é o foco primário do presente estudo, que se limita à descrição da subjetividade, dos efeitos do êxtase na consciência do músico. Portanto, não nos aprofundaremos em detalhes técnicos sobre as formações instrumentais da Tocata, da forma objetiva (tal como soaria em uma gravação) ou das estruturas musicais desenvolvidas, exceto quando são evidentemente relevantes para demonstrar o potencial e o funcionamento extático dessa espécie de improvisação. Sugerimos ao leitor que busca se informar sobre a sonoridade da Tocata que assista ao documentário “Tocata: experiências musicais compartilhadas”, disponível online no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=6qEVKQmyudk&t=713s>>. Este vídeo produzido por Augusto (2016) contém uma série de entrevistas com participantes da Tocata (incluindo Polo Cabrera) discursando sobre as peculiaridades e efeitos dessa abordagem de improvisação, além de cenas dos improvisos na casa de Polo Cabrera, detalhes sobre a vida e a trajetória musical do improvisador e compositor chileno no Brasil, e uma trilha sonora composta exclusivamente de exemplos musicais produzidos na Tocata – pelo que se torna anexo importante ao presente artigo.

mencionou acima, e segundo porque, quando em êxtase, os improvisadores relatam a sensação de que a música parece “se fazer a si mesma”, sem esforço e de forma ainda mais harmoniosa do que seria o caso se os participantes não estivessem em êxtase. Segundo Polo, a proposta da Tocata não é apenas “improvisar”, muito menos desafiar as habilidades dos participantes ou apresentar ao “público” (que na Tocata não há) um produto artístico completo e em acordo com expectativas de um ou outro estilo, gênero ou cultura.

Ao invés, Polo acredita em uma improvisação com um objetivo distinto, não limitado à produção de beleza formal ou ao mero entretenimento. Para ele o propósito essencial da Tocata (aquele que a distingue de outras formas de improvisação) é o uso característico que ela faz da performance para manifestar o estado reconhecido como “êxtase”, e que buscaremos definir neste artigo. Partindo desse entendimento que é interno ao grupo, a Tocata deveria ser compreendida como uma prática *funcional*: ou seja, que se define a partir de um ou mais propósitos. É do conhecimento destes propósitos que provêm os parâmetros adequados para se julgar os resultados da performance funcional como mais ou menos “bons”, ou para se compreender o sentido relativo de “sucesso” e “fracasso” em cada caso.

Assim, para Polo Cabrera, o sucesso da Tocata depende de que os meios musicais empregados de fato induzam ao êxtase. Tendo isso em vista, nosso objetivo é descrever e analisar os efeitos, a estrutura e o funcionamento desse estado alterado de consciência a partir da análise de trechos de uma entrevista com Polo Cabrera. Para tanto, sondaremos também o conceito de “êxtase”, atendo-nos às divergências entre tipos distintos de estado alterado, e provendo referências etnomusicológicas, filosóficas, e ainda outras provenientes de campos como o xamanismo, que nos auxiliem a compreender e contextualizar o êxtase da Tocata. Com isso, espera-se concluir o artigo com uma noção mais ampla sobre os diferentes modos como a música interage com a consciência, assim como sobre a peculiaridade de uma performance que se propõe “extática”.

Modelos duais da consciência artística: do estado “ordinário” ao “alterado”

Na Tocata você está concentrado [para] que a linha melódica que está saindo de ti

esteja sempre te surpreendendo. Então, se você está prestando atenção nisso, já é um estado de meditação, ou seja, (...) o foco atencional é teu canto e o que está saindo de dentro dele (...) e aí você chega a sentir (...) como uma vibração de prazer no ar... aí a Tocata se eleva. Agora, a Tocata, você tem que entrar dentro dela. Se você fica observando a Tocata de fora, é como observar as crianças fazendo Tocata né, aí você começa a analisar as imperfeições.... [mas] se você está dentro da Tocata, você entra a tocar, a participar, [então] você entra num êxtase... entra no êxtase da Tocata! Produz um prazer imenso a Tocata... (CABRERA, 2015)

Nesta fala, Polo reitera a noção de que o êxtase é um estado intrinsecamente relevante (ao invés de apenas instrumental para a realização de algum outro objetivo não-coincidente ao próprio êxtase), sendo reconhecido na consciência, em primeiro lugar, pelo “imenso prazer” que causa no músico. Mas ele também sugere que para sentir seus efeitos é necessário sustentar a atenção na linha melódica cantada ou tocada ao longo de toda sua duração. Este método para obtenção do êxtase é algo como uma “disciplina mental”, um modo particular de dirigir a atenção que é análogo à meditação. Contudo, no mesmo trecho de fala, Polo introduz a noção diversa de que a emergência do êxtase não se encontra totalmente sob o controle ou vontade do músico. Para uma experiência que se poderia dizer “subjetiva”, o êxtase da Tocata parece objetivo o suficiente a ponto de exigir de seu pretendente que a linha melódica por ele produzida o esteja sempre “surpreendendo”, como se a música não fosse de sua autoria.

Nessa descrição, portanto, contrastam duas noções: uma delas apresenta o estado alterado enquanto produto do correto manejo do foco atencional e, portanto, como algo que podemos controlar em certa medida. A outra dá a entender que existe um sinal indicando que o êxtase já se manifestou, e que esse sinal é a impressão de que a música que fazemos foge à nossa capacidade de planejamento e antecipação, surpreendendo-nos. Pressupondo que ambas as descrições são corretas e complementares, faz-se necessário buscar nos relatos da Tocata e na literatura do êxtase uma explicação capaz de sintetizá-las em uma única descrição fidedigna e coerente. Para tanto, passemos a analisar alguns dos diferentes modelos e conceitos de êxtase.

O modelo que adotaremos para descrever a dinâmica do êxtase e destacar sua

relevância no campo da estética é a teoria do apolíneo e do dionisíaco em Friedrich Nietzsche. A partir de um estudo sobre a origem da tragédia, Nietzsche introduz a noção de que todo o contínuo desenvolvimento da arte na história depende da relação conflituosa e complementar entre o princípio apolíneo e o dionisíaco (NIETZSCHE, 2007, p. 24). Os conceitos de apolíneo e dionisíaco foram cunhados a partir do caráter contrastante do deus Apolo – regente das formas e da beleza, como de toda arte figurativa (escultura, pintura, etc.) – em relação ao deus Dionísio – regente da loucura e do êxtase, como de toda arte não-figurada (música e dança) (NIETZSCHE, idem). Em *O Nascimento da Tragédia* (2007), Nietzsche muitas vezes representa essa dualidade em termos de efeitos ou estados de consciência, o que fica claro quando ele sugere a metáfora do “sonho” para descrever a natureza do apolíneo, e a da “embriaguez” para a natureza do dionisíaco (NIETZSCHE, idem)⁵.

O sonho é definido por Nietzsche como um estado visionário no qual as imagens visualizadas (NIETZSCHE, 2007, p. 26) são tidas por imagens apenas, artefatos estéticos conscientemente construídos para serem mais belos que os produtos da natureza (NIETZSCHE, idem). Esse foco no plasmar das formas pelas formas mesmas exige autocontrole e sobriedade, um estado de consciência voltado à objetividade da música (NIETZSCHE, idem):

(...) tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador.

O distanciamento afetivo para com a obra é, portanto, característica do estado apolíneo. Assim, o apolíneo representa na psicologia da performance o mesmo princípio formal que impacta a história do pensamento musical ocidental, como comenta o musicólogo Mark Evan Bonds no artigo “Essência e Efeito” (BONDS, 2012). “Essência e

⁵ Ênfase que são apenas metáforas, e que, em *O Nascimento da Tragédia*, “embriaguez” e especialmente “sonho” não apresentam os mesmos sentidos pelos quais usualmente os tomamos, como fica claro nos parágrafos seguintes.

efeito manifestam duas perspectivas diferentes em relação à música: uma é inerentemente objetiva, a outra subjetiva” (BONDS, 2012, p. 15). Pensar na música enquanto “essência” é pensar que ela é uma outra espécie de “coisa” no mundo, algo que existe em si mesmo independentemente da subjetividade dos músicos que a produzem. Pensá-la como “efeito”, por outro lado, é pensar em termos de seu *poder*, das alterações que ela produz na subjetividade do músico.

Segundo Bonds (2012, p. 15), existe entre ambas as perspectivas um conflito, e o autor demonstra como em certas etapas da história essência ou efeito se alternaram em preponderância.⁶ No exame da Tocata, nossa abordagem se adequa mais à perspectiva do efeito que da essência, pois focamos mais em estados de consciência gerados por meios musicais, que pela natureza desses meios neles mesmos (ainda que haja conjunção constante e necessária entre ambos). De todo modo, se o estado apolíneo representa o essencialismo na percepção musical, o dionisíaco – que representa o estado alterado – é puro efeito.

Aqui o conceito de “êxtase dionisíaco” (como chamado por Nietzsche) é concebido como inverso ao estado apolíneo, não havendo distanciamento entre sujeito e objeto, e onde, em decorrência, fundem-se músico e música na intensidade da entrega aos afetos imediatos. Assim, o extático ser dionisíaco atinge o gozo no esquecimento de si mesmo e na consequente identificação com o mundo “exterior”, perdendo, no presente absoluto das sensações, todo o senso de memória, antecipação e controle:

Seja por influência da beberagem narcótica, (...) ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em

⁶ Segundo Bonds, Pitágoras seria um dos primeiros a conceber a música estritamente em termos essencialistas, enquanto número e proporção, mas sua interpretação não ficou isolada na antiga Grécia, tendo sido diversas vezes reproduzida e desenvolvida pela teoria da música cristã na Idade Média, e além: “Esta concepção pitagórico-platônica do mundo foi transmitida através dos escritos de Cícero, Ptolomeu e Boécio, e repetida muitas e muitas vezes em tratados sobre a natureza da música até mesmo durante a Renascença. Para Pitágoras, Boécio e virtualmente todos os teóricos dos séculos nove a dezesseis, a essência da música era o número. Os sentidos físicos, de acordo com a tradição do pensamento pitagórico-platônico, não eram confiáveis: o ouvido podia ouvir música como som, mas somente a mente podia penetrar sua verdadeira essência como número” (BONDS, 2012, p. 17).

completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 2007, p. 27)

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. (idem, p. 52)

A individualidade, enfatizada no estado apolíneo, é aqui desconstruída em uma temporária fusão mística com o “Todo”. Embora, em nossa interpretação, ambos apolíneo e dionisíaco descrevam estados na consciência de um artista ou músico, o termo “êxtase dionisíaco” deixa claro que somente ao dionisíaco cabe o epíteto de estado *alterado*, no mesmo sentido em que a meditação profunda, o jejum ou o uso de substâncias psicotrópicas, enteogênicas etc., produzem alterações nos padrões “normais” da percepção humana.

Como o modelo nietzscheano sistematiza a dinâmica dual da percepção artística em sua relação com o estado alterado e o “estado ordinário”, partiremos dessa interpretação para conceber o êxtase em geral, como também seu funcionamento na Tocata. Assim, podemos entender o que ocorre na improvisação da Tocata como um estado de extraordinária *identificação* entre improvisador e música. Mas existe ainda outro modelo que nos permite ir além nesta descrição, pois se aproxima bem mais do campo da percepção e da psicologia. Para o compositor e teórico Edward T. Cone, o fenômeno da experiência musical tal como se manifesta na consciência do músico (ou do ouvinte) poderia ser entendido em função da constante alternância entre dois modos contrastantes de percepção: o modo *Sinóptico* e o modo de *Apreensão Imediata* (CONE apud ROWELL, 1984, p. 131 - 132).

O modo sinóptico implica em uma escuta fundamentalmente *estrutural*, orientada à percepção da unidade abstrata da música, e o modo como cada seção se encaixa na forma, integrando eventos separados no tempo em uma representação sintética do processo como um todo. O modo sinóptico, ainda que oriente a percepção, não é, ele mesmo, uma percepção concreta, mas uma construção mental que medeia entre o plano estético e o intelectual, sendo indiferente à passagem do tempo, e que para se formar depende das representações da memória e da antecipação (CONE apud ROWELL, idem).

Já o modo de apreensão imediata é a percepção da dimensão *sensual* da música (o que Cone chama de “superfície estética”), limitada ao presente momento e ao fenômeno da incessante variação musical, onde se efetivam as relações mais próximas entre os elementos mais primitivos da sequência sonora. A diferença entre os dois modos, nas palavras de Cone, é equivalente ao contraste entre experiência (apreensão imediata) e contemplação (sinóptico) (CONE apud ROWELL, 1984, p. 132).

A teoria de Cone apresenta paralelos com a dualidade apolíneo/dionisíaco. Ambas representam a percepção artística como alternando entre dois modos básicos, um que tende ao distanciamento dos afetos, outro mais próximo, um mais conceitual, outro mais sensual etc. Ademais, “a percepção sinóptica apreende a obra musical como *objeto*, mas o modo de apreensão imediata responde à música como *processo*”⁷ (CONE apud ROWELL, *idem*, *grifos nossos*, *nossa tradução*), o que reitera o que falamos sobre a diferença entre as abordagens apolínea e dionisíaca, especialmente quanto ao essencialismo apolíneo. A vantagem da teoria de Cone na análise de nosso objeto de estudo é que o limite de seu escopo é dado exclusivamente pela dinâmica da percepção musical, pela concretude da performance e do fenômeno de escuta.

De acordo com o relato de Polo Cabrera, concentração contínua no fluxo musical à medida em que ele emerge é uma condição do êxtase, portanto, poder-se-ia sugerir ao participante que o almeja a tentativa de “fixar-se” no modo de apreensão imediata, em detrimento do sinóptico, ou seja, que durante certo tempo a atenção se volte aos efeitos e afetos imediatos, minimizando ao máximo o recurso à memória, à antecipação e ao controle formal. Segundo Cone, os dois modos são independentes, e embora possam se complementar durante a performance, o fato é que quando se objetiva controle formal da obra (de acordo com quaisquer parâmetros estéticos específicos) o modo de apreensão imediata pode ser um empecilho à livre operação do intelecto no sinóptico. Inversamente, quando se busca a intensidade dos efeitos imediatos (ou mesmo o êxtase), o

⁷ “Synoptic perception grasps a musical work as object, but the mode of immediate apprehension responds to music as process”.

distanciamento do modo sinóptico pode vir a ser um problema⁸.

A conclusão provisória à qual chegamos indica que o ato da performance pode vir a ser utilizado como um meio para o êxtase (pois por sua natureza processual, dinâmica e efêmera, exige do sujeito contínua concentração nos padrões de contraste e repetição musical ao longo do tempo), ainda que não configure uma garantia de acesso a este estado. Mas, nesse caso, o sucesso da função extática depende também da disposição mental do músico: que ele direcione e sustente sua atenção na superfície estética da música durante tempo suficiente, de tal forma que os padrões conceituais da percepção sinóptica e/ou apolínea se vejam suavizados (ou mesmo nulificados) pela saturação do modo de apreensão imediata. Ainda que a transferência do foco atencional do modo sinóptico ao modo de apreensão imediata não resuma as condições suficientes da ignição do êxtase, ela ao menos nos apresenta uma condição *necessária*, pois que o fenômeno da “identificação” entre sujeito e obra, como também o da submersão da memória e da antecipação, aparentemente não se manifestam à consciência ao mesmo tempo em que a atenção se esforça para sustentar as representações da escuta estrutural no modo sinóptico, como vimos.

Ademais, essa conclusão também sugere não haver relação de necessidade entre a ignição do êxtase e o emprego de determinados meios objetivos, sejam instrumentos considerados mais apropriados à alteração de estado de consciência, sejam sistemas particulares, estilos ou técnicas musicais específicas (como o pulsar hipnótico do tambor do xamã, ou o contínuo cantar de mantras etc.). Ainda que exista conjunção constante entre certas tradições estilísticas e o êxtase, e embora a constância dessa conjunção sugira a maior eficácia extática de determinadas técnicas (o que parece ser um fato, apesar de

⁸ Sobre isso, Rowell comenta: “There is no implication in this discussion that the vision of a gestalt necessarily enhances the enjoyment of a musical detail or surface, on the contrary, it may be a distraction. If what one seeks is immediate response, concentrating on the aesthetic surface is clearly the thing to do. But the perception of a musical work as a musical work is quite another matter, involving both direct and delayed responses (...)” (ROWELL, 1984, p. 132 – 133).

não haver espaço neste artigo para discorrer sobre esse importante assunto que complementa a discussão aqui apresentada), sem a “atitude extática”, ou seja, sem que a atenção se voltasse deliberada e completamente à superfície estética, nossas referências apontam que o êxtase não ocorreria, estejamos nós numa sala de concerto ou ao redor de uma fogueira. Talvez seja algo dessa natureza que Polo Cabrera tem em mente quando afirma que o procedimento extático realizado por ele durante a improvisação é algo análogo à meditação.

Partindo dessas referências sobre a dinâmica que leva do estado ordinário ao alterado em uma performance, vamos agora introduzir pormenores da fenomenologia do êxtase em si e por si, levantando novas referências antropológicas, e analisando outros relatos de Polo Cabrera.

Diferentes tipos de êxtase

O termo “êxtase” não é preciso. No senso comum ele pode ser empregado para se referir seja a uma experiência que transcende todas as leis da percepção, seja a um mero aumento de intensidade emocional. De todo modo, essa experiência difícil de definir parece ser mais comum e antiga do que se poderia imaginar. A grande questão não é, portanto, a existência ou a abrangência do êxtase, mas sua natureza e, especialmente, o seu *valor*, os diferentes modos segundo os quais diferentes povos e grupos o compreenderam e fizeram uso dele – na vida, como na religião e na arte. Nas palavras de Mircea Eliade:

(...) a experiência extática como tal, como fenômeno original, é elemento constitutivo da condição humana; é impossível imaginar um período em que o homem não teve sonhos e devaneios acordados e não entrou em “trance” – uma perda de consciência que foi interpretada como uma viagem da alma para o além. O que se modificou e mudou com as diferentes formas de cultura e religião foi a interpretação e avaliação da experiência extática (ELIADE, 1978, p. 10, nossa tradução)⁹.

⁹ (...) the ecstatic experience as such, as an original phenomenon, is a constitutive element of the human condition; it is impossible to imagine a period in which man did not have dreams and waking reveries and did not enter into ‘trance’ – a loss of consciousness that was interpreted as the soul’s traveling into the beyond.

Nesse sentido, o termo “estado alterado” também não é preciso: afinal, de *que tipo* de alteração estamos falando? Portanto, para entender a especificidade do que se passa na Tocata é necessário primeiro restringir a definição de “êxtase” de modo adaptá-la à conjuntura do estudo de caso, e nesta conjuntura, por exemplo, o conceito de “dionisíaco” também é problemático, pois foi concebido para aplicação em um contexto distante da realidade do êxtase para os povos não-europeus. O etnomusicólogo Gilbert Rouget introduz uma importante “bifurcação” teórica na definição do “êxtase” que vai ajudar a esclarecer essas questões: neste termo estaria oculto não um, mas *dois* tipos diferentes de alteração da consciência, a saber, transe (*trance*) e êxtase (*ecstasy*)¹⁰ (ROUGET, 1985).

Para Rouget, a possessão (como, por exemplo, a que ocorre em religiões como o candomblé), assim como o estado de consciência de um xamã durante o ritual de cura, é sempre um caso de *trance* e nunca de *ecstasy* – pois aqui “*trance*” se refere a um estado dinâmico no corpo do possesso, onde há uma super estimulação dos sentidos, e onde, portanto, dança, música, e inclusive a presença do público, assumem o papel de gatilhos (ROUGET, 1985, p. 6-8). O *ecstasy*, que Rouget observa tanto no misticismo cristão como no samadhi dos iogues hindus, é o oposto: um estado meditativo de contemplação, obtido por meio de intensa privação sensorial, geralmente em isolamento e silêncio profundo, no qual o corpo do místico se encontra completamente paralisado (ROUGET, *idem*)¹¹.

Rouget entende que não há divisão rígida entre os tipos de estado alterado, e que

What was modified and changed with the different forms of culture and religion was the interpretation and evaluation of the ecstatic experience.

¹⁰ O conceito de êxtase (*ecstasy*) em Rouget não é o mesmo que o nosso, embora haja relações em comum. Rouget concebe as características essenciais do “êxtase” em oposição direta ao que ele chama “*trance*”. Em nosso caso isso não ocorre, e o conceito é compreendido em si mesmo, a partir de outras referências culturais e dos relatos de experiência da Tocata. Mas é importante entender que esta dualidade em Rouget ajuda a esclarecer como funciona e qual a fenomenologia do êxtase da Tocata, ainda que indiretamente.

¹¹ Sobre isso, Rouget comenta: “Silence, Solitude, Immobility, three conditions that represent the exact opposite of those required by the shaman when he officiates or by the possessed person when he dances. In these two cases an altered state is achieved in public, accompanied by music, and manifested, often very violently, either by dancing, chanting, or both – in short, by the very opposite of Immobility” (ROUGET, 1985, p. 6).

seu aparato conceitual representa um continuum de possibilidades onde em um dos extremos se encontra o tipo ideal de *ecstasy*, com todas as suas características distintivas, e no outro extremo o tipo ideal de *trance*, sendo que em casos concretos pode ser que se apresente um estado com características mistas (ROUGET, 1985, p. 11). O êxtase da Tocata, por exemplo, se apresenta num contexto *musical* e (como buscamos demonstrar) em função da própria música, portanto, a alteração aqui se dá no sentido de uma maior estimulação dos sentidos (no caso: audição, tato e propriocepção, pelo menos); além disso, a sugestão de Polo Cabrera de que devemos nos concentrar na linha melódica improvisada até que esta passe a nos surpreender não deixa dúvidas de que este êxtase é um caso de *trance* e não de *ecstasy*. Contudo, não é um *trance* ideal, pois possui qualidades que não se adequam ao modelo de Rouget.

Por exemplo, se tomarmos o caso da possessão como paradigmático do *trance*, não poderíamos utilizá-lo para descrever a Tocata, pois que a noção de “possessão” (se for uma possessão *de fato*) implica em que a consciência do possesso não está mais presente em seu corpo, e que a consciência que então experimenta os movimentos e ações durante o *trance* é uma outra personalidade, situação que não condiz com os relatos de experiência da Tocata, pois nestes está implicado que existe *memória* do que ocorre durante o estado alterado, comprovando que o extático é a mesma pessoa dentro e fora do êxtase (algo que Rouget havia atrelado somente ao conceito de *ecstasy*). Se podemos ainda falar que o êxtase da Tocata se adequa mais ao *trance* que ao *ecstasy* de Rouget, seria necessário ao menos trocar o paradigma: trata-se aqui menos de “possessão”, em sentido estrito, e mais de *xamanismo*, em sentido lato.

O modelo que consideramos mais próximo do estado alterado da Tocata chama-se Estado Xamânico de Consciência (ou Shamanic State of Consciousness – SSC) tal como definido pelo antropólogo americano Michael Harner (1982), um dos fundadores do movimento conhecido como “neo-xamanismo”. De acordo com Harner, o xamã acessa o estado alterado com o objetivo explícito de curar um paciente ou se comunicar com espíritos, e geralmente o faz através do auxílio de substâncias psicotrópicas ou enteogênicas, de música (percussão, canto e dança), e outras técnicas (HARNER, 1982, p.

26 - 28). Contudo, o xamã que adentra o Estado Xamânico de Consciência (SSC) não perde o “fio” de sua continuidade psíquica (e, portanto, também não perde a memória) nem antes, nem durante e nem depois do estado alterado. Por este motivo, ao descrever o SSC, Harner evita o termo “trance”, reconhecendo sua correlação estreita com a noção de “perda da consciência” (HARNER, 1982, p. 63 - 64).

Outra vantagem conceitual de se tomar como ponto de referência os estados xamânicos, ao invés da possessão (que sempre condiz com uma experiência extrema e definitiva), é que, segundo Harner, a intensidade da alteração psicológica é bastante variável (dependendo da cultura, da ocasião, e das técnicas xamânicas utilizadas), o que nos legitima a reconhecer mesmo as menores alterações perceptivas como fazendo parte do mesmo fenômeno geral, o que condiz com os relatos da Tocata:

O componente de estado alterado de consciência do SSC inclui vários graus de transe, variando de essencialmente leve (como em muitos xamãs índios norte-americanos) a muito profundo (como entre os lapões, onde um xamã pode parecer temporariamente comatoso) (HARNER, 1982, p. 62, nossa tradução)¹².

Partir do xamanismo é absolutamente adequado à Tocata, embora não haja aí o propósito explícito da cura xamânica, ou o uso de substâncias enteogênicas, ou outra técnica extática que não a improvisação. Esta conexão se estabelece na pessoa do próprio Polo Cabrera, através de sua função como modelo, guia e facilitador do improviso: em entrevista, Polo revelou ter tido muitas experiências com xamanismo ameríndio da bacia amazônica – o xamanismo de ayahuasca – tendo sido também um fardado do Santo Daime e músico responsável pela execução dos hinários durante os anos oitenta em Visconde de Mauá, no interior do Rio de Janeiro. Quando se fixou em Florianópolis em 1990, Polo passou a participar e organizar cerimônias informais de ayahuasca (fora do contexto tradicional, ameríndio ou daimista), onde já aplicava a técnica da improvisação, ao invés dos hinos, como meio de “navegar” a cartografia do estado alterado da ayahuasca,

¹² The altered state of consciousness component of the SSC includes varying degrees of trance, ranging from essentially light (as with many North American Indian shamans), to very deep (as among the Lapps, where a shaman may temporarily appear comatose).

guiando e estruturando o êxtase pela música.

As Tocatas começaram a ser realizadas no mesmo período, e alguns de seus primeiros participantes (amigos próximos de Polo em sua maioria) também frequentavam as cerimônias privadas com improviso e ayahuasca, de modo que o processo do êxtase na Tocata teria de ser informado pela experiência nas cerimônias, e vice-versa. A partir desses dados podemos compreender mais facilmente como a experiência pessoal de Polo com xamanismo, estados alterados e improvisação pode ter moldado o discurso e especialmente o método da Tocata (com sua ênfase na “intuição”, na “não-racionalização” e no “prazer” do êxtase enquanto propósito principal da performance). Por tudo isso, classificamos o êxtase da Tocata enquanto uma variação aproximada do Estado Xamânico de Consciência descrito por Harner, porém, ocorrendo em um contexto informal e não propriamente xamânico, que tende mais ao entretenimento que à prática religiosa em sentido estrito, e onde, por não se consumirem substâncias enteogênicas, a improvisação se torna o único gatilho do êxtase.

A improvisação como veículo de estados alterados de consciência

Algumas escassas anedotas na literatura etnomusicológica sobre ayahuasca reiteram a relação que estabelecemos entre improvisação, estado alterado, e consumo de enteógenos. No livro *The Antipodes of the Mind: charting the phenomenology of the ayahuasca experience* (2002)¹³ o músico Benny Shanon investiga como a música das cerimônias de ayahuasca modula objetivamente os conteúdos e sensações que formam o estado alterado. Contudo, inversamente, ele também relata como o estado provocado pelo consumo de ayahuasca é capaz de despertar a musicalidade do extático com tal intensidade que é como se a fluidez ininterrupta da improvisação se tornasse imediatamente compreensível, disponível e até mesmo um novo “senso comum”, mesmo para pessoas que não possuem experiência prévia com esse tipo de prática, como aponta

¹³ Citamos indiretamente, porque este livro não se encontra na internet gratuitamente. Portanto, as citações de Shanon serão tomadas da resenha de Benzon *Ayahuasca Variations* (2003).

o relato de Shanon:

De forma amadora, toco piano desde a infância. Eu toquei apenas música clássica, sempre a partir da partitura, nunca improvisando. . . Certa vez, durante uma sessão privada de Ayahuasca, vi o piano na minha frente. Uma partitura de um prelúdio de Bach estava lá. Toquei a peça repetidamente e senti que estava entrando em transe. Então, deixei a partitura de lado e comecei a improvisar. Toquei por mais de uma hora, e a maneira de tocar era diferente de tudo que já experimentara. Foi executado em um fluxo inabalável, constituindo uma narração contínua que foi composta à medida que foi sendo executada. Parecia que meus dedos sabiam para onde ir. Ao longo desse ato, meu desempenho técnico me surpreendeu. Às vezes, eu sentia que uma força estava sobre mim e que eu estava agindo sob seu comando (SHANON, 2002, p. 220-221 apud BENZON, 2003, p. 7, nossa tradução)¹⁴.

A semelhança com os relatos de Polo e outros participantes (entre os quais me incluo) é impressionante. Ainda que sem ayahuasca ou qualquer outra técnica extática que não o puro improvisado, emerge na Tocata um estado que nos dá a impressão de que improvisar é algo tão simples que parece “se fazer a si mesmo”. É como se a música fosse autônoma e não necessitasse mais que um pequeno “empurrão” para começar a trabalhar, redundando em um prazeroso senso de liberdade e fluidez para o sujeito, ao mesmo tempo em que o resultado sonoro nos parece mais harmonioso, mais belo, verdadeiro, inusitado ou interessante que antes do êxtase. Uma parte dessas características não é exclusividade da Tocata, tendo sido reiterada nos relatos de outros músicos, que apenas possuem em comum com os participantes da Tocata o uso da improvisação musical.

O improvisador Derek Bailey, por exemplo, afirma que: “Esse é um dos efeitos imediatos e diretos da improvisação. Garante o envolvimento total do performer. Melhor do que qualquer outro meio, oferece a possibilidade de o músico se identificar

¹⁴ In an amateur fashion, I have been playing the piano since childhood. I have played only classical music, always from the score, never improvising . . . Once during a private Ayahuasca session, I saw the piano in front of me. A score of a Bach prelude was there. I played the piece repeatedly and felt I was entering into a trance. Then, I left the score aside and began to improvise. I played for more than an hour, and the manner of my playing was different from anything I have ever experienced. It was executed in one unfaltering flow, constituting an ongoing narration that was composed as it was being executed. It appeared that my fingers just knew where to go. Throughout this act, my technical performance astounded me. At times, I felt that a force was upon me and that I was performing at its command.

completamente com a música” (BAILEY, 1993, p. 17, nossa tradução)¹⁵. A “identificação” entre sujeito e obra, já exposta no conceito de estado dionisíaco em Nietzsche, é uma característica aparentemente universal (ou, ao menos, muito bem distribuída) nas descrições do êxtase; mas aqui ela é tida por um efeito próprio da improvisação musical, mais que de outras técnicas extra-musicais, e, inclusive, mais que de outras técnicas musicais que não o improviso. Segundo Bailey, o propósito que motiva e impulsiona parte dos músicos à improvisação é precisamente a possibilidade dessa experiência não-ordinária:

Muitos improvisadores acham que a improvisação vale a pena, creio eu, por causa das possibilidades. Coisas que podem acontecer, mas talvez raramente aconteçam. Uma dessas coisas é que você é “tirado de si mesmo”. Acontece algo que o desorienta tanto que, por um tempo, que pode durar apenas um ou dois segundos, suas reações e respostas não são o que normalmente seriam. Ou você não parece ser totalmente responsável pelo que está fazendo.” (BAILEY, 1993, p. 115, nossa tradução)¹⁶

Novamente emerge aqui a noção da estranha e fantasmal “autoria” da música: a impressão de que não somos totalmente responsáveis por ela. Bailey entrevista ainda outros improvisadores dos mais variados estilos, e a maioria dos relatos reitera a noção de que haveria um estado alterado com as características citadas acima, no âmago da improvisação. Por exemplo, o relato do músico Jerry Garcia da banda Grateful Dead: “Às vezes [a improvisação] me parece como se você não precisasse realmente pensar no que está acontecendo. As coisas simplesmente fluem” (apud BAILEY, 1993, p. 42, nossa tradução)¹⁷. Ou também o relato do jazzista britânico Ronnie Scott:

¹⁵ This is one of the immediate and direct effects of improvisation. It secures the total involvement of the performer. Better than any other means it provides the possibility for the player to completely identify with the music.

¹⁶ A lot of improvisors find improvisation worthwhile, I think, because of the possibilities. Things that can happen but perhaps rarely do. One of those things is that you are ‘taken out of yourself’. Something happens which so disorients you that, for a time, which might only last for a second or two, your reactions and responses are not what they normally would be. Or you don’t appear to be fully responsible for what you are doing.

¹⁷ “Sometimes this [improvisation] feels to me as though you don’t have to really think about what’s

(...) como é que eu julgo se o que eu toquei é... satisfatório, é muito difícil porque o que parece acontecer é que **a gente fica inconsciente de tocar, sabe, é como se outra coisa tivesse tomado conta e você é apenas um intermediário entre qualquer outra coisa e o instrumento**, e tudo que você tenta parece sair, ou pelo menos, mesmo que não saia, não parece importar muito, ainda é um certo tipo de sentir que você está almejando – ou inconscientemente almejando – e quando isso acontecer – inspiração – duende – como você quiser chamar – uma feliz junção de condições e eventos e (...) atitudes – vai sentir que ‘Eu deveria ser o que sou’ (apud BAILEY, 1933, p. 52, grifos nossos, nossa tradução)¹⁸.

Esta é, grosso modo, a mesma descrição que o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi nos oferece para explicar uma das características mais distintas e universais do estado de fluxo (*flow*)¹⁹: “As pessoas ficam tão envolvidas com o que estão fazendo que a atividade se torna espontânea, quase automática; elas param de ver a si próprias como separadas daquilo que estão fazendo” (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 53, nossa tradução)²⁰. As características mais comuns do estado de fluxo são as seguintes: esquecimento de si, sensação alterada da temporalidade, consciência clara das regras e objetivos da atividade em questão, e um foco tão intenso que não sobra atenção alguma para pensar em outras coisas (idem, p. 49). Tudo isso aponta novamente para a noção de que tanto o êxtase como

happening. Things just flow”.

¹⁸ (...) how do I judge whether what I’ve played is... satisfactory, it is very difficult because what seems to happen is that one becomes unconscious of playing, you know, it becomes as if something else has taken over and you’re just an intermediate between whatever else and the instrument, and everything you try seems to come off, or at least, even if it doesn’t come off it doesn’t seem to matter very much, it’s still a certain kind of feeling that you’re aiming for – or unconsciously aiming for – and when this happens – inspiration – duende – whatever you like to call it – a happy conjunction of conditions and events and (...) atitudes – it will feel that ‘I should be what I am’ kind of thing.”

¹⁹ Csikszentmihalyi é um psicólogo húngaro-americano reconhecido por ter concebido o conceito de *flow* (fluxo): estado mental de alta concentração que permite realizar toda sorte de atividades com o máximo de rendimento. Em sua pesquisa o autor partiu da tentativa de responder à seguinte pergunta: “quando é que as pessoas são mais felizes?” (idem). A resposta sugerida pelos dados aponta que elas são mais felizes precisamente quando se encontram neste estado de *flow* (idem). Analisando relatos de experiência de todas as partes do mundo e de diversos tipos de profissionais, Csikszentmihalyi pode afirmar que a sensação de que a consciência está em “fluxo” é um componente universal da optimal experience (experiência ótima, excelência): “Flow’ is the way people describe their state of mind when consciousness is harmoniously ordered, and they want to pursue whatever they are doing for its own sake.” (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 6).

²⁰ “People become so involved in what they are doing that the activity becomes spontaneous, almost automatic; they stop being aware of themselves as separate from the actions they are performing.”

a performance improvisada (dadas as condições necessárias) produzem a impressão de “automatismo” na ação, acompanhada de prazer e esquecimento temporário de si.

É compreensível que no mundo ocidental e ocidentalizado a relação entre improviso e êxtase surja como algo inusitado. Mas esse não é o caso quando miramos o papel do improviso em alguns sistemas orientais onde o campo da música profissional se encontra ligado à esfera da religião e/ou do misticismo. Em sua tese “Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação”, Fridman (2013) elabora uma tabela listando os aspectos mais frequentes da improvisação não ocidental, onde se pode ler “improvisação considerada como estágio máximo da performance” e “imersão e envolvimento do performer, sempre atingindo um clímax emocional durante a improvisação e a performance”. Ambos os aspectos, especialmente o segundo, denotam que o ato de improvisar é eficaz em gerar o êxtase, e, suponho, seria justamente por essa eficácia que ele veio a ser considerado o estágio máximo da performance.

Enfim, não podemos estabelecer qualquer relação entre improvisação e êxtase com qualquer certeza, mas, dadas as referências e a experiência com a Tocata, podemos ao menos lançar a hipótese de que o improviso pode, por mérito próprio, ser uma técnica extática bastante eficaz.

Análise das descrições de Polo Cabrera sobre o êxtase da Tocata

Já descrevemos como a consciência poderia ser modulada de um estado ordinário a um estado de êxtase durante a performance musical através da transferência atencional, agora também estamos aptos a compreender a fenomenologia própria do êxtase da Tocata. Segundo Polo Cabrera:

O êxtase [ocorre] quando o músico entra em um estado de ‘dissociação’ e **não é mais ele quem está tocando, é a música que está passando através dele**. Tem muitos fenômenos de êxtase onde, por exemplo, quem está executando praticamente se dissocia e vira um ‘canal’, e vem um fluxo melódico através dele onde ele não tem mais o controle, é una cosa que está passando através...” Então,

esse es el fenómeno que se llama ‘desdoblamiento’²¹, é um fenômeno que se pratica até em tipos de meditação, onde você faz uma divisão atencional: **você está fazendo uma coisa e ao mesmo tempo você está observando**, como que quieto dentro [de si]. Mas o fluxo intuitivo está passando e você está quieto, parado, sem se mexer muito para que não pare o negócio, né? (...) Então, o que acontece é que (...) você está insistindo na intuição (...) e de repente você começa a sentir os primeiros efeitos, começa a ver que as melodias que você está cantando você nunca cantou, que é uma coisa nova que está saindo de ti. Então você vai observando, continua esse fenômeno e você vai como que **guardando a parte racional, deixando ela um pouco mais retirada**, e vai saindo esse fluxo do intuitivo, vai saindo, vai saindo. E isso acontece quando, como em algumas plantas de poder, você vê que existe um canal dentro da gente que é muito rápido, muito forte, então, que muitas vezes o racional fica bem como ‘guardado’ lá para trás...” (CABRERA, 2015, grifos nossos)

Temos muitas informações nesse trecho. Primeiro, muito do que foi dito no presente artigo sobre a relação entre consciência, improvisação e xamanismo se vê reiterado aqui, o que indica que o êxtase da Tocata não é algo *sui generis*, particular da Tocata, mas pertencente a um tipo geral, uma espécie dentro daquele gênero de estados alterados que ocorrem em contextos musicais. Em segundo lugar, foram introduzidas aqui três noções que merecem atenção, pois não são óbvias, ainda que fundamentais: 1º) falamos sobre o que Polo chamou de “canalização” – a impressão de que, enquanto improvisamos, somos como um “canal”, vetor por onde se “canaliza” música durante o êxtase –; 2º) também sobre a ideia de que, ao canalizar desse modo, estamos produzindo música ao mesmo tempo que observamos o ato de fazer música; e 3º) também sobre a noção de que “o racional” fica “guardado lá atrás”. Entendemos que a correlação necessária entre estes três aspectos, quando devidamente compreendida, explica de maneira eficaz o funcionamento desse êxtase.

Ao que parece, transformar-se nesse “canal” já é em si um prazeroso estado de êxtase. Mas, para efetivá-lo, é necessário “dissociar-se” (ou “desdobrar-se”) em duas perspectivas complementares dentro da mesma consciência: por um lado, nossa atenção

²¹ Apenas um outro nome para o que antes ele chamou “dissociação”, e, acredito, um nome que talvez fosse mais apropriado ao fenômeno, por sua carga semântico mais neutra.

se volta à multiplicidade de eventos e processos que se desenrolam continuamente na superfície estética da música, fluxo que não cessa de produzir novas configurações (ênfatisando o modo de apreensão imediata); por outro, a atenção desdobrada se volta sobre si mesma, sobre o sujeito e seu ato de percepção musical. Essa última perspectiva legítima que Polo Cabrera faça uso do termo “meditação” enquanto analogia para a atitude do músico que almeja o êxtase, ou seja, trata-se de uma *contemplação* estável da constante mobilidade musical. Isso nos soa contraditório com a noção anteriormente exposta de que o êxtase é ativado pelo foco na superfície estética da música (apreensão imediata), definido como análogo à “experiência” e diferenciado da “contemplação”, que é descrita como mais sinóptica em Cone. Mas os termos “contemplação” devem ter sentidos diferentes em cada caso: aqui já se vislumbra que o estado de êxtase na Tocata possui uma estrutura bastante complexa, difícil de explicar sem cair em aparentes contradições linguísticas.

De todo modo, as duas perspectivas relatadas por Polo parecem sim ser inversas – uma positiva, a outra negativa etc. Mas não há contradição alguma aqui. Também não se pode supor que exista *mais de uma* atenção na consciência humana. De fato, essas ideias representam nada mais que duas versões complementares (como luz e sombra) sobre um mesmo fenômeno de percepção musical: se, após o êxtase, descrevermos retrospectivamente essa mesma experiência, partindo da impressão que o fluxo musical improvisado então nos dava, conceberemos um estado de consciência de movimento contínuo, de variação incessante, deslocamento, velocidade, novidade, multiplicidade, etc; Mas se a descrevermos partindo da forma geral assumida pelo ato de percepção em si mesmo, ou seja, do modo como ele permanece relativamente estável no tempo, e segue permitindo que os conteúdos musicais entrem e saiam livremente da consciência sem interferir, e sem com isso perder a atenção; então, parece que geramos um conceito oposto, marcado pela estaticidade na forma da percepção consciente, imobilidade, concentração fixa, etc. Como ambas as impressões se referem a uma única experiência, precisamos assumir que são simultâneas e necessariamente vinculadas. Sendo assim, entender que nisto existe uma “dissociação” (no sentido forte da palavra) só pode redundar em um entendimento meramente metafórico da situação. Mas é preciso lembrar

que, de fato, trata-se de uma única experiência, embora complexa e multifacetada, uma só experiência do êxtase na unidade da consciência – situação que não se assemelha, por exemplo, à do distanciamento afetivo entre sujeito e objeto do qual falamos que ocorre no estado apolíneo (e onde, talvez, o termo “dissociação” seria empregado com mais propriedade).

De todo modo, analisando a dinamicidade do improviso em sua articulação à estaticidade da contemplação na consciência do improvisador, e assumindo como verdadeiros os relatos de Polo Cabrera, percebe-se que os princípios de ordenação dos processos rítmico-melódicos e harmônicos (a lógica pela qual uma nota segue a próxima) não poderiam ser reduzidos à vontade consciente do “observador”: que é o “Eu”, ego, personalidade etc. A já citada impressão de automatismo está, portanto, indissociavelmente vinculada à impressão de que estamos de algum modo “desdobrados” – se, a nível de detalhe, não pré-determinamos a sequência de gestos ou frases que “brota” da ação musical imediata, é legítimo conceber o resultado sonoro em sua mais pura objetividade enquanto um “em si”, cuja natureza e/ou modo de progressão apresenta tendências e movimentos inerciais que lhe são próprios e independentes de nossa deliberação racional. A noção de que o “racional” estaria “guardado lá atrás”, por sua vez, parece significar que o processamento analítico em nossa cognição (aquele que opera por abstração, planejamento e resolução de problemas em função de um objetivo determinado) não deve ser o princípio motivador, nem o critério maior nem o motivo fundamental da tomada de decisões musicais, caso contrário, a impressão de automatismo não poderia emergir. Polo chama de “intuição” essa diminuição consciente do impulso analítico em função de um estado de entrega, observação e sensibilidade, e por isso seu método de fazer e aprender música foi por vezes chamado de “intuitivo” pelos participantes da Tocata.

Agora, sabemos que a metáfora da canalização é central para compreender esse tipo de êxtase. Porém, a fenomenologia da canalização musical implica em uma séria dúvida. Se o sujeito, quando em êxtase, passa a apenas observar a si mesmo enquanto canaliza melodias que não parecem ser fruto de sua deliberação, e se este automatismo

não redonda em pura reação instintiva e animal, mas, ao contrário, garante e até potencializa a qualidade estética desse processo, então é premente perguntar: de onde vem essa música?

A resposta não é clara nem simples. E temos plena consciência de que não é possível responde-la com qualquer grau de certeza – seja neste artigo, seja noutros tantos – pois não há dados suficientes, ou tempo para a análise, e, mesmo que houvesse, seria preciso admitir que perscrutar as origens daquela improvisação que se faz durante o êxtase é enfrentar obscuridades, ambiguidades e contradições próprias de toda subjetividade; além de que, é impossível dizer algo de definitivo sobre um fenômeno que ainda exige imensos esclarecimentos ontológicos e epistemológicos, assim como a própria consciência humana em relação a estes fenômenos musicais e extáticos. Entretanto, baseado no que foi aqui exposto, delinearemos alguma hipótese. Novamente, o problema que buscamos solucionar diz respeito à causa eficiente da organização musical que se produz através da improvisação de um sujeito em êxtase musical.

A origem da organização só se torna um problema quando este sujeito em êxtase nos revela que ele apenas contempla o desenrolar inercial do fluxo musical sem alterá-lo, mas que os contornos rítmico-melódicos que se sucedem o surpreendem. É claro que, durante o êxtase da improvisação, o material básico a partir do qual se organizam as sequências musicais (formas tradicionais, sistemas de métrica, temperamento, tonalidade, idiomatismos, fraseologia, polifonias, consonância e dissonância, progressões de acordes, contraponto, *drones*, ritmos, estilos, idiosincrasias e preferências etc.) são todos oriundos do próprio sujeito, de sua formação, experiência e prática musical, de suas influências, de seu estilo próprio; como não poderia deixar de ser. Contudo, o modo como essas influências são empregadas na construção do improviso extático difere do modo como são empregadas fora do êxtase: a diferença se encontra justamente na impressão de automatismo acompanhada de ordem, o que sugere ao sujeito que algo inusitado está ocorrendo.

Dados estes fatos da experiência, precisamos supor que que exista alguma “inteligência musical”, por assim dizer, por detrás da performance, um princípio que ganha

espaço para organizar a música através do corpo do sujeito (“canal”), mas apenas quando este deixa de impor controle consciente por sobre o futuro do improviso. É como se não houvesse espaço suficiente na consciência para abarcar tanto o desejo consciente do sujeito quanto esta suposta “inteligência musical”. Se tal “inteligência” seria oriunda do próprio sujeito, ou de algo além da individualidade, também não é possível discernir. Mas existe no pensamento oriental um antigo princípio que, embora não diminua nossa ignorância dos processos íntimos da consciência, ao menos referência nossa hipótese e proporciona um modelo que explica por que a performance detém uma qualidade percebida como “superior” quando o sujeito está em êxtase.

O conceito do qual falamos provém da filosofia e da espiritualidade chinesa, particularmente do Taoísmo, e se chama *wu-wei*, ou “princípio da não-ação”, “ação perfeita” ou ainda “ação-sem-esforço (*effortless action*). O *wu-wei* é uma filosofia de vida, um modo ideal de se portar no universo para aqueles que buscam fluidez e presença. Também podemos entendê-lo enquanto um estado de consciência particular, um efeito privado à mente do sujeito, como afirma o autor do livro *Effortless Action: wu-wei as conceptual metaphor and spiritual ideal in early china*:

'Wu-wei' significa literalmente 'na ausência de/sem fazer esforço', e muitas vezes é traduzido como 'não fazer nada' ou 'não-ação'. É importante perceber, no entanto, que *wu-wei* se refere adequadamente não ao que está realmente acontecendo (ou não acontecendo) no reino da ação observável, mas sim ao estado de espírito do ator. Ou seja, refere-se não ao que está ou não sendo feito, mas ao estado fenomenológico do fazedor (SLINGERLAND, 2003, p. 7, nossa tradução)²².

Aquele que, em qualquer performance, aplica o *wu-wei* como seu modo de ação fundamental tem o intuito de realizar o que quer se queira realizar da forma mais espontânea, eficaz, econômica e bela possível. Isso se dá através da entrega de todas as ansiedades e inseguranças intrínsecas à ação individual humana para o próprio *Tao* (o “caminho sagrado”, o princípio divino), de modo que o sujeito se torne apenas mais uma

²² 'Wu-wei' literally means 'in the absence of/without doing exertion' and is often translated as 'doing nothing' or 'non-action'. It is important to realize, however, that *wu-wei* properly refers not to what is actually happening (or not happening) in the realm of observable action but rather to the state of mind of the actor. That is, it refers not to what is or is not being done but to the phenomenological state of the doer.

peça funcional na engrenagem do Todo. Sobre as características fundamentais deste estado, o autor prossegue:

Para uma pessoa em *wu-wei*, a conduta adequada segue tão instantânea e espontaneamente quanto o nariz responde a um cheiro ruim, e com a mesma sensação de facilidade e alegria inconscientes com que o corpo cede ao ritmo sedutor de uma canção. Isso não quer dizer, entretanto, que as ações *wu-wei* sejam automáticas, completamente inconscientes ou puramente fisiológicas. (...) Ao contrário das formas de ações instintivas ou meramente habituais, então, *wu-wei* exige algum grau de consciência por parte do agente e permite uma quantidade considerável de flexibilidade de resposta. Embora não envolva reflexão abstrata ou cálculo, não deve ser visto como um comportamento “irracional”, mas deve ser visto como brotando do que poderíamos chamar de “mente incorporada” (SLINGERLAND, 2003, p. 8, nossa tradução)²³.

Assim, embora exista consciência e percepção, não há no *wu-wei* pensamento abstrato ou pré-planejamento por detrás da ação, quer dizer, não há qualquer esforço de controle formal *consciente* que siga ativo durante todo o processo, determinando os detalhes e garantindo que se efetive exatamente o que se quer ver efetivado. Todavia, o *wu-wei* pressupõe que abrir mão do nosso senso de controle individual, quando se está íntima, corpórea e mentalmente absorto em um sistema de ordem mais amplo, não redundava em caos, nem na violência do puro instinto, pois que por meio dessa flexibilização nos sintonizamos com uma presença “inteligente”, capaz de coordenar a ação melhor do que nós mesmos o faríamos, um princípio harmônico que emerge noutro nível hierárquico que não o do sujeito individual, operando em nosso corpo e mente, através e além dele. Esta “inteligência”, entretanto, não possui o caráter abstrato e analítico do conhecimento conceitual, nem é exclusividade do ego autônomo, mas de algo “maior” que o próprio indivíduo, embora inclua o indivíduo em si, podendo por isso ser descrito como algo de espiritual ou divino. É neste plano objetivo, mais amplo que o racional, que podemos

²³ For a person in *wu-wei*, proper conduct follows as instantly and spontaneously as the nose responds to a bad smell, and with the same sense of unconscious ease and joy with which the body gives in to the seductive rhythm of a song. This is not to say, however, that *wu-wei* actions are automatic, completely unconscious, or purely physiological. (...) Unlike instinctual or merely habitual forms of actions, then, *wu-wei* calls for some degree of awareness on the part of the agent and allows for a considerable amount of flexibility of response. Although it does not involve abstract reflection or calculation, it is not to be viewed as ‘mindless’ behaviour but should rather be seen as springing from what we might call the ‘embodied mind’.

observar a causa da ordem na agência do *wu-wei*:

(...) enquanto a espontaneidade no Ocidente é tipicamente associada à subjetividade, o oposto pode ser dito do tipo de espontaneidade evidenciado no *wu-wei*: ela representa o mais alto grau de objetividade, pois é somente no *wu-wei* que a pessoa a mente encarnada se conforma a algo maior que o indivíduo – a vontade do Céu ou a ordem representada pelo Caminho [Tao]. É por isso que o estado de *wu-wei* deve ser visto como um ideal religioso, pois é somente alcançando-o que o indivíduo percebe seu lugar no cosmos (SLINGERLAND, 2003, p. 8, nossa tradução)²⁴.

O princípio da “ação sem esforço”, portanto, parece-nos excelente para explicar ao menos uma parte do que ocorre com os participantes da Tocata segundo Polo Cabrera: ao improvisarem, é possível que se deixem guiar por um princípio de organização musical objetivo e “maior”, por assim dizer, que o ego de cada indivíduo. Independentemente da questão sobre a natureza ontológica de tal princípio (“o que, exatamente, é isso?”, “é real ou não?”, “existe nas consciências ou além delas?”, “é de ordem sociocultural ou não?”, “é material ou espiritual?” etc.), o fato é que sua existência explicaria a conjunção entre automatismo, ausência de esforço, e ordenação estética que emerge da consciência extática durante a improvisação. Ou seja, a intrincada fenomenologia do êxtase em Polo Cabrera, com o aparente conflito entre ação e contemplação que ela sugere, pode ser melhor compreendida se supusermos que de fato existe uma forma de atingir beleza estética sem lançar mão de pré-planejamento consciente ou ensaios de qualquer tipo. Se o êxtase musical é um estado alterado que se aproxima do *wu-wei*, então todos os relatos passam a fazer sentido, pois que é compreensível que seja prazeroso sentir-se sintonizado a um princípio maior que o indivíduo e capaz de sugerir novas sequências rítmico-melódicas a todo instante, utilizando seu próprio corpo e mente para isso (sua atenção e seu conhecimento prévio), mas surpreendendo-o com resultados inusitados.

²⁴ (...) whereas spontaneity in the West is typically associated with subjectivity, the opposite may be said of the sort of spontaneity evinced in *wu-wei*: it represents the highest degree of objectivity, for it is only in *wu-wei* that one’s embodied mind conforms to something larger than the individual – the will of Heaven or the order represented by the Way [Tao]. This is why the state of *wu-wei* should be seen as a religious ideal, for it is only by attaining it that the individual realizes his or her place in the cosmos.

Considerações finais

Acreditamos que a prática guiada por Polo Cabrera constitui um modo verdadeiramente arcaico de se fazer música. A noção de que podemos tocar e cantar apenas pela sensação intensa que isso engendra, independentemente de público, obra ou carreira, parece-nos tão inusitada quanto banal. Mas parece ter sido em nome disto que a Tocata sobreviveu nas últimas três décadas sem qualquer auxílio externo. Concluimos, após extensa análise dos dados e muitas horas de improvisação, que o que ali se chama “êxtase” é de fato um estado alterado de consciência, e que a chamada “canalização” indica a forma própria com a qual este estado se apresenta à consciência dos participantes – um “captar e receber” melodias, mais que um “produzir e inventar” – e já aponta para o vínculo entre o propósito extático da Tocata e a função que a música sempre exerceu na intersecção entre espiritualidade e misticismo.

De fato, as escolhas efetivadas pelo grupo de participantes da Tocata não são novidade. Ao contrário, a função extática nos parece mais bem distribuída entre diferentes povos e eras do que a “função estética”, ligada ao essencialismo da música clássica europeia e da nossa música popular contemporânea. As referências do presente estudo sugerem que existe uma ligação significativa entre música (especialmente a improvisada), espiritualidade (especialmente a xamânica) e estados alterados de consciência, e que essa ligação se manifestou em diversos lugares e sistemas musicais onde o poder intrínseco da performance não foi restringido, mas explorado na crença de que a música pode realmente ser um *veículo* da consciência humana.

Se isso é verdade, então é compreensível que mesmo hoje, em pleno hibridismo pós-moderno, etnomusicólogos, músicos e improvisadores de diversas regiões do mundo (como os entrevistados por Bailey) possam concordar entre si e, supostamente, com outros extáticos (como o xamãs e pessoas afins) sobre a fenomenologia do êxtase: a noção de que a performance se torna fácil e automática, de que estamos em contato com algo “maior” e que, por isso mesmo, sua qualidade parece superior, que estamos totalmente entregues e focados no presente momento em que isso se dá, que fazemos coisas inusitadas que nos surpreendem como se não fossem totalmente nossas, e que existe um

enorme prazer nisso tudo, embora tudo isso seja bastante instável e efêmero. Este consenso aponta, primeiro, para a objetividade do êxtase musical (ele possui uma forma e uma natureza própria, que pode ser replicada em diferentes sujeitos), e, segundo, para a universalidade da música extática (ou seja, do uso da performance musical enquanto meio para o êxtase).

O etnomusicólogo John Blacking teoriza sobre as origens da música de uma forma similar à nossa, mas vai além: segundo ele (BLACKING, 1976), o comportamento místico-religioso que perpassa toda cultura humana se origina da própria música que, por sua vez, originou-se do êxtase. Tomando como evidência as expressões performativas (sonoras e corporais) mais espontâneas de um sujeito em estado alterado de consciência, Blacking propõe sua “proto-música” e “proto-dança” como respostas naturais do corpo às intensidades desse êxtase (BLACKING, 1976, p. 3 – 13). A ideia é de que o êxtase excita no ser humano uma série de expressões sonoras e cinéticas particulares, e que o primeiro uso intencional e criativo de sons e movimentos corporais teria surgido como um modo de *reproduzir* essas mesmas expressões associadas ao êxtase, para por meio disso restituir o próprio estado alterado:

Descrevi os tipos de movimento e som que podem emergir do corpo em estado de êxtase ou consciência alterada. Estou sugerindo que a dança e a música são desenvolvimentos culturais da proto-dança e da proto-música, e que um propósito importante dessas artes é restaurar, ainda que temporariamente, o estado aberto de consciência cósmica que é a fonte de sua existência (BLACKING, 1976, nossa tradução)²⁵.

Blacking propõe que a música se originou no paleolítico enquanto nada mais que uma técnica extática, possivelmente em um contexto de xamanismo primitivo. Se correta, sua teoria confirma nossa hipótese de que a música sempre esteve vinculada ao xamanismo, particularmente à ignição e condução de estados alterados, o que, por sua

²⁵ I have described the sorts of movement and sound that can emerge from the body in a state of ecstasy or altered consciousness. I am suggesting that dance and music are cultural development of proto-dance and proto-music, and that one important purpose of these arts is to restore, if only temporarily, the open state of cosmic consciousness that is the source of their existence.

vez, ajudaria a entender como este uso particularmente “psicotrópico”²⁶ da música sobreviveu e ainda sobrevive na música de muitos grupos e culturas humanas, e que por essa via de influências ele pôde se apresentar também na constituição da Tocata.

Trata-se apenas de hipóteses. Mas hipóteses que nos permitem pensar novos modelos sobre o que ocorre na consciência durante a performance e *por que* – as referências aqui expostas e o estudo de caso na Tocata foram interpretados com esta intenção e para este efeito. Enfim, consideramos o propósito do presente artigo satisfatoriamente cumprido se o leitor compreender que a particularidade da Tocata, e de tantos outros modelos contemporâneos de música extática, não é seu aparente exotismo (ilusão etnocêntrica), mas sua surpreendente universalidade. Se até mesmo isso não é o bastante para fazer alguém acreditar que o êxtase musical é real e possível, talvez sirva ao menos para levantar esta que é, ao nosso ver, a dúvida fundamental, e da qual ainda estamos longe de saciar-nos: “do que a música é capaz?”

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Raphael Duarte Alves. *Convívio Experimental e Improvisação Musical na Tocata: da produção de uma atitude ético-estética*. TCC (TCC em Licenciatura em Música) – UDESC. Florianópolis, 2016.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: Its nature and practice in music*. United States of America: Da Capo press, 1993.
- BLACKING, John. Dance, conceptual thought, and production in the archaeological record. In: SIEVEKING, G. de G.; LONGWORTH, I. H.; WILSON, K. E. (eds.). *Problems in economic and social archaeology*. London: Duckworth, 1976.
- BONDS, Mark Evans. Essência e Efeito: quatro momentos na história da teoria da música. Tradução de: Rodolfo Coelho de Souza. In: *IV ENCONTRO DE MÚSICA DE RIBEIRÃO PRETO: INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE*, Ribeirão Preto, 2012.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: Harperperennial Modernclassics, 2008.

²⁶ Empregamos este termo pelo seu sentido etimológico: psico (*psique*: alma, vida) – trópico (*tropein*: virar), literalmente “aquilo que *vira* a alma”, pelo que entendemos “aquilo que *vira* ou ‘altera’ a psicologia, a consciência”.

ELIADE, Mircea. *A History of Religious Ideas: from the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*. (vol. 1) Tradução de: Willard R. Trask. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013.

HARNER, Michael. *The Way of the Shaman: a guide to power and healing*. Bantan Edition. New York: Harper and Row, publishers inc., 1982.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

ROWELL, Lewis. Eugene. *Thinking About Music: an introduction to the philosophy of music*. University of Massachusetts Press, 1984.

SLINGERLAND, Edward. *Effortless Action: wu-wei as conceptual metaphor and spiritual ideal in early china*. New York: Oxford University Press, 2003.

Entrevistas

CABRERA, Polo. Entrevista concedida aos autores em 2015.

Kurtz Schwitters en su Laberinto

Gonzalo Cordova¹
Daniel Quaranta²

Merz significa crear relaciones,
de preferencia entre todas las cosas del
mundo (Karin Orchard)

Delimitación del Laberinto - Artes de frontera

A lo largo del siglo XX podemos observar una creciente disolución de límites entre los diferentes medios de expresión y también del concepto de arte en general. Es posible imaginar un cuadro sin lienzo, una música sin sonidos, un libro sin escritura, una poesía sin palabras o una obra de teatro sin narración aparente. Algunas obras que demuestran estas premisas serían, por ejemplo, *4'33"* (1952) de John Cage; *La canción nocturna de los peces* (1924), de Christian Morguenstern; *El Poema Fónico Mudo*, de Man Ray, o la *Ursonate* (1932), de Kurt Schwitters, cuyas instrucciones para su interpretación recuerdan las guías que, comúnmente, son utilizadas para instruir a los intérpretes de la música contemporánea en la ejecución del texto musical. La apertura gradual entre los medios de expresión, a lo largo del siglo XX, permitió una interpenetración de los campos creativos e interpretativos, abriendo el camino a nuevas configuraciones de obras cargadas de indeterminación y especificidad discursiva. Umberto Eco en *Obra Aberta* comenta que “toda forma artística es un complemento del conocimiento científico, es una metáfora epistemológica del sistema que lo genera” (ECO, 1990, p. 198). Así, en cada momento histórico, el arte refleja la forma en que la ciencia y el universo cultural de la época observan su mundo. Pensando en la poesía sonora, William Burroughs observó que:

(...) en la poesía sonora, donde las palabras pierden lo que se suele llamar sentido y se pueden crear nuevas palabras de forma arbitraria, surge la pregunta sobre la frontera que divide la música de la poesía, en referencia específica a la música de compositores como John Cage, que construyen sinfonías de sonidos yuxtapuestos. La respuesta es que no existe tal frontera. Las fronteras que separan música y poesía, escritura y pintura, son totalmente arbitrarias, y la poesía ha sido diseñada

¹ Universidad de las Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina.

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

precisamente para romper estas categorías y liberar la poesía de la página impresa, sin eliminar dogmáticamente su conveniencia (BURROUGHS, 1979, p. 10).

Esta transfiguración del género poético al que se refiere Burroughs podría complementarse con el concepto de escritura en voz alta de Roland Barthes al observar que “escribir en voz alta no es hablar, sino una mezcla erótica de timbre y lenguaje (...), el material de un arte, el arte de conducir el propio cuerpo” (BARTHES, 2004, p, 77).

La poesía sonora podría definirse como aquella que evita utilizar la palabra como vehículo de significados. La composición del poema o texto fonético se estructura con sonidos que requieren realización y ejecución acústica. Esta se diferenciaba de la poesía declamada, o recitada tradicionalmente, por la introducción de técnicas fonéticas, el ruido y, sobre todo, por su carácter experimental en el uso del lenguaje (o por evitar el uso de palabras como lenguaje). Esta mezcla de timbre y lenguaje es quizás la clave para encontrar un puente entre la música que podríamos llamar poética y la poesía que se basa en la materialidad del sonido. Esto sucede en la *URSONATE* como un proto-gesto de lo que será la poesía sonora del siglo XX.

Al leer las citas de Burroughs y Barthes, inmediatamente pensamos en cómo fue el proceso en el que la poesía entraba en el siglo XX, tanto expandiéndose en el espacio geográfico³ del papel, como en su intento de exploración de elementos sonoros, es decir, enriqueciendo a sí mismo con ciertos parámetros históricamente otorgados a la música. Recordamos, por ejemplo, a Cage “interpretando” poética y musicalmente las lecturas de sus libros *Silence* (1961) o *A Year From Monday* (1967). También el tratamiento de la voz en obras como *Gesang der Jünglinge* (1955) de Stockhausen o en la *Sequenza III* (1965), para voz femenina, de Berio.

Con estas primeras premisas observamos que existen expresiones artísticas que exploran los límites de sus técnicas y cuya identidad nace del uso de objetos “tomados” de otros ámbitos. Esto es lo que ocurre en el poema sonoro o en la polipoesía, ya que estas prácticas van más allá

³ Recordemos la obra inaugural de experimentación espacial: “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” de 1897 donde la espacialidad y la ortografía adquieren una importancia sustancial. Haroldo de Campos dice: “Mallarmé es el inventor de un proceso de organización poética que nos parece estéticamente comparable al valor musical de la serie, descubierto por Schoenberg y depurado por Webern (...)” (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D, 1974, p. 23).

del campo formal y específico de la poesía, para proponer una intervención que transgrede el signo gráfico, el significado del lenguaje, el rol del espacio, y tiende a un tipo de interpretación que irrumpe en el dominio de lo sonoro. Este cambio de enfoque produce una transformación en el que el sonido es el elemento que ocupa el lugar de la palabra al convertirse en el protagonista de las obras. Entonces, en el límite de esta frontera inespecífica, ¿qué es música y qué es poesía? ¿Cómo definir el poema cuya materialidad principal es el sonido registrado mucho más en la granulación de la voz que en el registro escrito? ¿Qué pasa con la palabra, que ya no es sólo un vehículo de significados?

En el campo de la creación de la poesía sonora se utiliza habitualmente el término “composición” porque existe una gran proximidad entre este proceso y la música, al desarrollar, fundamentalmente, cualidades consideradas básicas de la música: intensidad, altura, ritmo, estructura temporal, exploración del timbre, formas variadas como, en el caso de la *Ursonate*, la forma sonata. La poesía sonora, o “música poética”, son expresiones fronterizas, muchas veces fruto del collage de técnicas verbo-voco-visuales⁴, donde los elementos acústicos, visuales y performativos cruzan la frontera entre sus “*technès*” y determinan un valor estético que se redefine a partir de esa fusión.

Del futurismo a la poesía fonética - límites imaginarios para una poesía del sonido

Si bien un amplio estudio de la poesía fonética nos lleva a culturas alejadas de Europa (ZUMTHOR, 2010, p. 23), antes del siglo XX fue el futurismo italiano y el futurismo ruso los que marcaron una línea de ruptura, especialmente en la literatura y la música⁵. El manifiesto que Filippo Tommaso Marinetti publicó en 1916, *La declamación dinámica y sinóptica, Manifiesto futurista*, estaba dirigido principalmente a los poetas, y estos fueron los primeros en unirse al movimiento. Los futuristas italianos consideraron indispensable la creación de un nuevo lenguaje para expresar la nueva realidad. Luego proponen la abolición del adverbio, la supresión de gramática y sintaxis, el uso de verbos en infinitivo, para suprimir el "yo", el cambio de signos de

⁴ Término utilizado para la poesía concreta dónde el texto es leído como imagen, como figura, como performance comprometiéndose con una infinidad de dimensiones del proceso comunicativo de la poesía.

⁵ Existen muchos registros de poesía onomatopéyica desde los siglos XVI y XVII, como se puede consultar en el artículo de Dick Higgins, “Los Orígenes de la Poesía Sonora” (HIGGINS, 1992).

puntuación por signos matemáticos o signos musicales y el uso de instrumentos musicales como el martillo, las bocinas, los motores o las máquinas de escribir. También proponen utilizar poéticamente las onomatopeyas y los ruidos. Luigi Russolo apela al “ruidismo”, justamente, en el manifiesto de 1913 llamado *El Arte de los Ruidos*.

Para los futuristas, el poema no estaba destinado a una lectura silenciosa, sino proponía salir de la página (del registro de lo escrito) para ser escenificado, invitando, de esta forma, a una participación activa del público. Un recital poético futurista era, ante todo, un espectáculo visual y fonético. En el Manifiesto de 1916, los futuristas rusos presentaron *La declamación de la palabra* en la que afirmaban que el lenguaje común esclavizaba y proponían un nuevo lenguaje llamado *Zaum* (MARINELLI, 2005, p. 197). Esta propuesta, más conceptual que real y vacía de sentido racional, mostró las posibilidades de un lenguaje que sus fundadores denominaron “transmental”, por lo que elaboraron tres fases de la escritura: verbocreación, habla-escritura y alfabetización. Estas fases se basaron en la construcción de una nueva materialidad sonora, contribuyendo a romper con la regulación retórica de la poesía tradicional y a crear una desautomatización del lenguaje y del sentido común de las palabras.

El Dadaísmo, a su vez, genera una ruptura con el lenguaje tradicional. En 1916, en Zurich, surge como punto de encuentro de Hugo Ball, y Tristan Tzara, el Cabaret Voltaire y en Alemania Raoul Hausmann y Richard Hülsenbeck.

Ball creó el concepto de antipoesía, de "versos sin palabras" y de "poemas de sonidos". Mientras Ball utilizaba cadenas de neologismos, los poemas de Hausmann se basaban directa y exclusivamente en combinaciones de letras. Para este el poema era un conjunto de acciones respiratorias, guturales y sonoras, desarrollados en el tiempo (MARINELLI, 2005). Sus poemas fonéticos contenían sucesiones de vocales y consonantes sin la intención de ofrecer un significado semántico. En el caso de los poemas de Ball eran construidos a partir del uso de neologismos y onomatopeyas concebidas musicalmente. Esto es, pensados más como “objetos sonoros” silábicos que como palabras en sí. En los primeros intentos dadaístas podemos observar poemas basados en metáforas musicales. Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hausmann y Hülsenbeck declararon que hacían "poemas de sonidos", "poemas sin adjetivos" y "collages acústicos", incluso "ruidos poéticos". Tristan Tzara creó poemas basados en "un sistema

polifónico de sonidos" (MARINELLI, 2005, p.185). Simultáneamente al desarrollo de las vanguardias europeas, en América Latina encontramos otras manifestaciones. En 1920, surge en México un movimiento llamado Estridentismo que tuvo como protagonistas principales a Maples Arce y Liza Arzubide (MARINELLI, 2005, p. 187). Es importante mencionar que, en este movimiento, al igual que en el futurismo y el dadaísmo, se utilizaron metáforas musicales para determinar las directrices estéticas e ideológicas de la poesía estridentista. Algunas de ellas fueron las siguientes: "somos las notas del pentagrama" y también, "queremos convertir la poesía en una música de ideas".

Hasta ahora hemos observado una serie de movimientos que utilizan la poesía como forma de explorar al máximo los elementos fonéticos utilizando metáforas sonoras (y musicales) para inspirar la creación de nuevas formas de renovación poética. A partir de los años 50, y con la llegada de ciertos avances tecnológicos que permitieron grabar los sonidos en cintas magnetofónicas, llegamos a la exploración de la fonética en el contexto de la grabación. Así nació la poesía sonora.

El Laberinto de Schwitters

Kurt Schwitters se atrevió a casi todas las áreas del arte: la pintura figurativa y la pintura abstracta, el dibujo, el diseño, la mezcla del *assemblage* y *collage* en el plano bidimensional y la escultura. Incursionó también en lo que se conoce como artes aplicadas: la tipografía, la escenografía, propuso proyectos de iluminación y también proyectos arquitectónicos. Por otro lado, incursionó en la literatura - poesía y prosa - en el arte de la declamación y lo que podríamos llamar una proto-performance y el teatro. Sus intereses artísticos fueron resbaladizos porque pasaron de unos a otros casi sin ninguna mediación aparente. Pero lo que contiene toda este "tema con variaciones" de la experiencia artística es el concepto total – y totalizante – de MERZ. Este es un movimiento artístico (quijotesco) de un hombre sólo. El Merz - como propuesta - no conoce los límites disciplinarios - y cabe aquí la doble acepción de este concepto.

Por eso, analizar la obra de Schwitters nos propone un desafío, ya que es el estudio de un artista y su obra, anclados en los modos y los conceptos en una época renovadora y dinámica,

en la cual, no sólo se cuestionaron los temas sino la forma constitutiva de las obras y los procedimientos de su realización.

El período de entreguerras es el campo de encuentros y prácticas cuya característica principal es el cruzamiento de los géneros artísticos y la practica multidisciplinaria. La hipótesis que este trabajo propone es observar la forma sonata en el poema *Ursonate*, utilizada por Schwitters. Esta obra desarrolla un procedimiento de vanguardia (en términos de contenido poético) que es bastante peculiar, ya que se apropia de toda la convencionalidad arquetípica “exportada” del campo y la tradición musical. El artista, aquí, crea un despliegue de diferentes procedimientos compositivos como collage, el diseño estructural milimétricamente mensurado desde lo formal, la apropiación de una frase de un poema de Raoul Hausmann, la ratificación de procedimientos dadaístas-non sense, un performance y como un poema con métrica y rima. Esta mezcla no es otra cosa que la propia metáfora de lo MERZ, en el sentido que el dispositivo compositivo para esta obra adhiere a procedimientos musicales, pero, al mismo tiempo, propone una ejecución en un escenario teatral y al mismo tiempo es un poema y así podríamos continuar con un proceso semejante al de las muñecas rusas.

Una de las características más interesantes de esta obra es que al constituir al dadaísmo dentro de un procedimiento convencional, organiza los componentes creativos en unidades específicas e inaugura formalmente una obra/montaje que será base de nuevos géneros y nuevas miradas sobre el objeto artístico. Por eso, la *Ursonate* se encuentra en la frontera entre la poesía, el performance y la composición musical. Esta, consiste en fonemas aislados, vocales, consonantes, propuestos como un recitado - o como una declamación poética convencional - y organizados a partir de una forma de sonata clásica. El poema, surge como collage - recortado y pegado - de un poema anterior de Raoul Hausmann (de 1918):



Figura 1. Poema de Raoul Hausmann, 1918⁶.

El procedimiento para situar al *Ursonate* dentro de la crítica del desarrollo escénico consiste, en primer lugar, en localizar analogías de producción musical y plástica que señalen un origen común y luego analizar aspectos hipotéticos de su producción en el marco de los textos escritos por Schwitters con respecto al escenario y a lo visible en él. En ese sentido, el contexto artístico vanguardista de la obra pone en crisis las estructuras de lo compositivo, en dos grandes organizaciones epistemológicas (lo poético y lo musical). Este proceso encuentra su correlato en ciertos aspectos intrínsecos de la obra visual y escénica del movimiento MERZ. Por un lado, en la producción de sentido, el tema, en términos de adecuación a lo social y a la construcción utópica del arte y por el otro, en la forma de interrelación (llámese yuxtaposición, simultaneidad, ruptura del punto de vista) de los materiales que constituyen la infraestructura de la obra de arte. La *Ursonate* conjuga en toda su extensión la idea de forma - sonata - estructurada a partir de la materialidad poética - letra, sílaba, palabra y sonido - como los elementos que determinan las unidades temáticas y el juego de lo formal.

La cuestión de la forma en algunos poemas experimentales del movimiento Dada y Futurista

Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées.
Car là où je suis il n'y a plus à penser.
(Antonin Artaud)

En esta sección, observaremos de qué manera la cuestión formal fue importante para las vanguardias históricas vinculadas al dadaísmo poético-sonoro y los movimientos surgidos alrededor de la primera mitad del siglo XX. También, de qué manera estas manifestaciones artísticas - muchas veces híbridas - influenciaron al campo de la experimentación vocal en lo que

⁶ <https://www.merzmail.net/ivan1ursonate.htm> (consultado el 12/10/2021)

respecta a todo el siglo XX y, en especial, al amplio territorio de performances vocales, tanto a la música de concierto como a la música experimental.

El término forma es una paradoja. O se toma como una estructura general, en donde sus características representan relaciones - y comportamientos - entre los elementos que son comunes a un gran número de obras, así como, a la estructura aplicada a una obra en particular. Esto es: la forma es estructura y, al mismo tiempo, procedimiento.

Pero, y si nos dejamos llevar por esta corriente y extendemos la paradoja del objeto de estudio para este trabajo performatizado bajo las dos acepciones de FORMA, ¿qué encontramos? Nos debatimos entre la forma como soporte, como metáfora, como elemento de cohesión y legitimación de los contenidos, la forma como propuesta del equilibrio racional entre las partes frente a un contenido que sorprende a cualquier espectador distraído, la forma como un campo de disputa entre elementos que la componen, la forma como espacio de experimentación teórica, la forma como codificación de la estructura del lenguaje a partir de la cual le permite al creador experimentar y poder dar su salto al vacío - pero, al mismo tiempo, bajo el resguardo de esta.

Para Kurt Schwitters, la forma, le permite arriesgarse y jugar con los objetos sonoros-vocálicos sin soltarse del soporte. Como poeta, elabora una estructura silábica abstracta, pero lo hace en una "tela" enmarcada. Las medidas son precisas, la división del espacio es minucioso. Cada sílaba balbuceada en su poema corresponde a una pieza de esa tela que ocupa un lugar preciso y responde a una estructura dentro de los diferentes andamios de su obra. Eso le permite experimentar - y jugar - con todos sus collages e *assemblages*, en el marco definido por la forma más codificada de la historia de la música: La Sonata.

La paradoja de la forma también se expresa en dos poemas visuales como son el *La Canción Nocturna del Pez* (1924) de Christian Morguensten y el *Poema Fónicos Mudos* (1924) de Man Ray. La escritura determina la puesta en silencio de la palabra. Además, el silencio en la escritura se ha manifestado como desconfianza y también como rebeldía contra el lenguaje. En este caso, la forma lucha entre la "banalidad" del lenguaje común y lo inefable. De alguna forma, este es el desafío de la poesía desde siempre: empujar el límite del sentido, enunciar con palabras

aquello que la palabra es incapaz, en definitiva, encontrar imágenes para el vacío y el silencio. Esa falta, entonces, se presenta como una fuerza productora de un sentido pleno al que, a las palabras, se les ha vedado el acceso y que, por acción del gesto poético, en el mejor de los casos, se concretiza como procedimiento de aproximación. En el poema de Morgenstern, la forma es por excelencia el contenido, ya que este se mimetiza con parte del significado (implícito en el título), al mismo tiempo, las líneas curvas se asemejan a escamas. En el poema de Man Ray, las líneas se agrupan en versos, pero no son palabras, colocando el énfasis en la idea de representar fonemas “mudos”. La pregunta que subyace aquí es, en estos poemas, el lenguaje, ¿se transforma o se suprime?

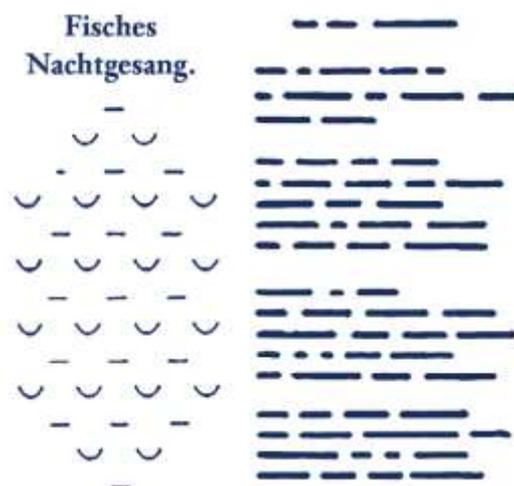


Figura 2. El poema del Pez (C. Morgenstern) y Poema Fónico Mudo (M. Ray)⁷.

Apelar a las formas "tradicionales" para repensar el contenido fue un gesto común en los poemas dadaístas. Un ejemplo son los poemas de Christian Morgenstern, *Das Grosse Lalula* y Paul Scheerbart, *Kikakokú*. Estos se aproximan, desde lo formal, a los poemas del siglo XVII, XVIII y XIX. Las rimas, los trabalenguas, las glosalalias, el simbolismo sonoro y el uso de onomatopeyas, por ejemplo, son algunos de los recursos utilizados en medio de una construcción silábica sin ningún sentido que pudiese ser anclado al lenguaje.

⁷ <https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consultado el 21/12/2021)

Las onomatopeyas son bastante exploradas en el Capítulo final de las *Sirenas* de *El Ulises*. J. Joyce. La cuestión central que diferencia este tipo de lenguaje poético, respecto del lenguaje experimental de la poesía sonora, es hacia dónde apunta. A pesar de que James Joyce explora y explota la musicalidad del lenguaje, su obra es predominantemente literaria, en tanto que, en las manifestaciones poéticas del dadaísmo o del propio Kurt Schwitters, hay un diálogo hacia fuera de la literatura, esto es, hacia la música. Recordemos las palabras de Marinetti al referirse a estas cuestiones:

Destruir en la literatura el “yo”, es decir, toda la psicología. El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por lo tanto, debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia [,] cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos (MARINETTI, 1912).



Figura 3. Marinetti. Zang, Tumb, Tumb⁸.

El elemento como letra señala una decisión proyectual y una constitución de sentido. El proyecto con la técnica de collage, pero sin la función temática, una acumulación secuencial de características fonéticas y rítmicas organizadas – como sucede con la *URSONATE*.

⁸ <https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consultado el 21/12/2021)

Es importante, de forma brevemente, referirnos a la forma musical, ya que, el poema al que nos referimos es una sonata. Tanto en el campo de la performance musical como en el de la composición, la génesis de la forma está en el campo de la retórica. El término retórica se refiere a la manera particular en que los oradores hablan para persuadir a su audiencia. Por definición, la retórica es una "comunicación persuasiva" y propone diferentes figuras y técnicas a través de las cuales se consigue el objetivo de influenciar las respuestas emotivas de la audiencia de manera a cooptar la atención y la opinión de la audiencia (TARLING, 2004).

El repertorio y los conceptos de la retórica musical fueron establecidos y codificados (predominantemente) entre los siglos XVI a XVIII y anclados en la tradición aristotélica. Durante este período es donde se establecen las bases de la retórica y la oratoria. Durante el siglo XVIII el uso de la retórica permaneció como la principal herramienta compositiva de estructuración formal de la música tonal, utilizando la idea de los objetos sonoros temáticos desarrollados dentro de una estructura musical con el fin de transmitir emociones a través de utilizar ritmos, melodías, andamento, armonía, de forma retórica. Por otro lado, esta intersección permitió una revaluación de las prácticas analíticas, enriqueciéndolas a partir de la introducción de la metáfora de la oración y la función persuasiva que integran el proceso compositivo. Mediante estos procedimientos se intuye un universo "semántico" a partir de una codificación sintáctica.

La *Ursonate* es un poema sonoro en forma sonata. Para Zamacois, una obra musical es un conjunto de organización de ideas (ZAMACOIS, 1979, p. 3). Para Hugo Riemann, el término "formas musicales" deriva de las artes plásticas o la arquitectura, en donde la realidad visual y tangible toma la dimensión del espacio, en tanto que, en la música, la dimensión privilegiada es el tiempo. En ese sentido, es la memoria que aprende la forma (RIEMANN, 1943, p. 17). Schoenberg propone la organización y la coherencia en términos de estructura. Dice:

Sin organización, la música sería una masa amorfa tan ininteligible como un ensayo sin puntuación o tan desconectada como un diálogo en el que los argumentos saltasen de uno para otro sin ningún propósito. Los requisitos para que una forma sea comprensible son la lógica y la coherencia: presentación, desenvolvimiento e interconexión de las ideas, que deben estar basadas en relaciones internas y las ideas deben diferenciarse de acuerdo con su importancia y función (SCHÖNEBERG, 1991, p. 27).

Pero si la música es un arte del tiempo, su forma puede ser aprendida en tanto que la memoria pueda retener las relaciones internas. Por eso, el juego entre repetición y contraste es fundamental para que esto suceda. Repetición para retener y contraste para no aburrir. Schoenberg sugería que el equilibrio entre estos opuestos garantizaría que una obra de arte genere interés y, al mismo tiempo, ofrezca coherencia. En ese sentido, la organización de las ideas sonoras (musicales) presupone estructuras de jerarquías, grados de importancia entre los materiales, parámetros sonoros donde se exploran ideas y varían sus elementos. Algo que cambia y algo que se mantiene. Algunos prototipos formales tuvieron un desarrollo histórico que les proporcionaron una supervivencia a lo largo del tiempo con sus debidas mutaciones. La forma

musical, de esta manera, nunca fue algo congelado en el tiempo – a pesar de que ciertos discursos escolásticos así lo quisieran.

La forma sonata está conformada por cuatro grandes partes: La Exposición, el Desenvolvimiento, la Reexposición y la Coda. Cada parte de estas está subdividida por partes menores que cumplen una función específica. Kurt Schwitters se agarró de la forma más codificada de la historia de la música, justamente, para generar coherencia y una posible estructuración, en oposición a lo caótico (en términos lingüísticos) que había creado con su poema sonoro. Para evitar más caos o, quizás, para ofrecer una mayor información para el performer, el poema-partitura, está repleto de indicaciones de *andamento*, carácter, secciones, etc.

La *Ursonate* está compuesta por cuatro temas principales. Un Rondó, un Largo, Scherzo y Trio. Cierra con un movimiento Presto. A pesar da una ausencia de “significación”, en la obra de Schwitters existe un trabajo minucioso de forma y estructura y, de alguna forma, carece del carácter nihilista propuesto por el Dadaísmo, como pode ser observado en el manifiesto Dada de 1918. Por ejemplo, observemos las notas de performances de la obra. En 1927 el autor publica la primera versión con una explicación minuciosa de los temas y las variaciones de los cuatro movimientos que componen la obra. En las notas, el autor (¿compositor?) orienta minuciosamente al intérprete y, de forma musical, establece los *andamentos* y la fórmula de compás de las sílabas, precisa la pronunciación, de qué manera interpretar los agrupamientos sonoros - grupos de vocales o consonantes - así como la dinámica.

Indicación de compás:

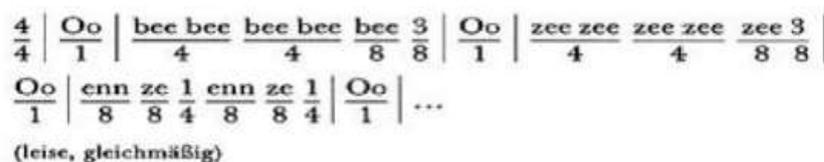


Figura 4. Indicación de compás en la URSONATE⁹.

⁹ Todas las imágenes de la *Ursonate* fueron extraídas de: <https://www.merzmail.net/index.html> (consultado el 08/03/2021).

Collage con la obra de Hausmann

Una de las características más interesantes del movimiento MERZ son los collages y las apropiaciones de objetos, muchas veces, encontrados al azar. Él, de alguna forma, inaugura esta idea de *objet trouvé*. Schwitters modifica el poema de Hausmann por desintegración del tema principal.

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.

Oooooooooooooooooooooooooooooo,

dll rrrrr beeeee bö
dll rrrrr beeeee bö fümms bö,
rrrrr beeeee bö fümms bö wö,
beeeee bö fümms bö wö tää,
bö fümms bö wö tää zää,
fümms bö wö tää zää Uu:

Figura 5. Desintegración del tema de Hausmann en la URSONATE.

Irregularidades rítmicas por adición o condensación de consonantes y vocales, como en los siguientes casos donde las letras repetidas deben adicionar tiempos regularmente.

“bee bee nnz krr”

“fümmsbö”

Figura 6. Irregularidades rítmicas del tema de Hausmann en la URSONATE.

Apropiación de recursos musicales

- Indicación de movimiento: En el segundo movimiento *LARGO*, encontramos la indicación 4/4.
- Indicación de altura: se debe "cantar $\frac{1}{4}$ de tono más bajo" (sic). También encontramos indicaciones de "cantar con entonación ascendente".
- Indicaciones de dinámica: En el poema-nota también encontramos indicaciones precisas de dinámica desde *ppp* (pianísimo) hasta *fff* (fortísimo) o gritos y susurros.
- Indicaciones de entonación (verbal): Como variación temática utiliza el mismo motivo dilatado, una vez con signo de interjección y después con signo de interrogación como en la figura RUM! Y Rrumppff? (signo de exclamación e interrogación sic.)

El motivo principal aparecerá en varios momentos con signos de interrogación:

Fümms bö fümms bö wö Fumms bö wö tää zää Uuuu?

Figura 7. Signos de Interrogación y exclamación

En el siguiente ejemplo observamos un elemento que podría ser considerado una "polifonía oculta".

fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää

Figura 8. Polifonía oculta.

Adición:

| | | |
|------|------------|---------------------|
| bö | böwöböpö | böwörötääböpö |
| bö | böwöböpö | böwörötääzääböpö |
| böwö | böwöböpö | böwörötääzääböpö |
| böwö | böwöröböpö | böwörötääzääböpö |
| | böwöröböpö | böwörötääzääböpö |
| | | böwörötääzääUu böpö |

Figura 9. Adición.

bö + fü = fö.

| | |
|---------|------|
| fö | bö |
| fö | böwö |
| fümmsbö | böwö |

Fümms bö wö tää zää Uu,
Uu zee tee wee bee fümms.

Figura 10. Fusión silábica.

Aumentación: Aquí comienza con una célula del tema principal y va adicionando sílabas hasta llegar al tema principal. Utiliza más esquemas de “polifonía oculta”.

| |
|--------------------------|
| fö |
| böwö |
| fümmsbö |
| böwörö |
| fümmsböwö |
| böwörötää |
| fümmsböwötää |
| böwörötääzää |
| fümmsböwötääzää |
| böwörötääzääUu |
| fümmsböwötääzääUu |
| böwörötääzääUu pö |
| fümmsböwötääzääUu pö |
| böwörötääzääUu pögö |
| fümmsböwötääzääUu pögö |
| böwörötääzääUu pögiff |
| fümmsböwötääzääUu pögiff |
| kwiiEe. |

Figura 11. Polifonía oculta.

Finalmente, Raoul Hausmann, al oír la obra que lo homenajeara a partir de la apropiación de su poema cartel expresó su descontento dadaísta diciendo: “Él creó una sonata clásica a partir de mi innovación y que, para mí, es una blasfemia”.

En algún sentido, las cuestiones vinculadas al ejercicio poético, al desarrollo formal de la poesía sonora y, en particular, a la construcción propuesta por Schwitters en la *Ursonate*, se encuentran asociadas a las preocupaciones de las llamadas vanguardias históricas. El ejercicio creativo propuesto en esta obra parece ser común a todos los movimientos artísticos de la época, en especial a la forma de producción y a la realización de objetos críticos y utópicos. En ese sentido, las vanguardias nos colocan frente al límite de un dios que ha muerto.

La *Ursonate* como expresión escénica

Las expresiones escénicas que organizan este tipo de performance en el comienzo del Siglo XX son herederas de dos tendencias: Aquellas ligadas al siglo XIX en la forma de un entorno plástico y aquellas ligadas a lo arquitectónico como objetos totalizantes. Ambas formas, y decimos formas en este caso como modos de producción, señalan particularidades específicas de los temas y sus modos de expresión, una reflexión sobre las técnicas y su uso y, finalmente, una idea de obra de arte. También encontramos herramientas comunes, como es el caso de la danza y la coreografía, y las infraestructuras escénicas, como es el caso de la electricidad y la iluminación que aún, en esos años, no están plenamente desarrolladas.

Con respecto a las temáticas de las obras, el agotamiento de los relatos naturalistas y simbolistas no sólo propician tratamientos críticos de los materiales, sino que también, proponen nuevas "técnicas" de dramaturgia que combinan aspectos del collage y del montaje por sobre el desarrollo lineal de un relato concluyente.

La tecnología es el campo de disputa de las estéticas de inicio del siglo XX en la forma de metáfora de la sociedad capitalista y en su uso como herramienta o como estructura. La estructura en términos escénicos indica el campo de relaciones entre las dinámicas de repetición

y reutilización de zonas, acciones y palabras dentro de un contexto de acto escénico. En este sentido, reconocemos a la arquitectura, a las técnicas de actuación y al cine como formas estructurantes de procedimientos escénicos novedosos. Concebir la tecnología como herramienta, por el contrario, supone principalmente la idea de función en la que tanto los conceptos como su expresión rodean a los temas y sus formas. Esta diferencia de la percepción entre tecnología como herramienta y la tecnología como estructura señala aspectos fundamentales de la forma. ¿Es ésta la resultante de un enclave histórico y social?

Merz, el dispositivo collage, o cuando el collage se sitúa en el marco

El collage como procedimiento artístico inaugura una técnica de disolución del fondo temático en una producción de superposiciones que reclamarán un fondo escondido¹⁰. Este fondo escondido funcionaba como cohesión y homogeneidad en la obra clásica. A partir del montaje, el acto de producir un collage, desarrollarán las artes un modo de expansión inimaginable. La idea de montaje en el cine, en la plástica y en la poesía atraviesan la historia del arte de producción de objetos en la década de 1920¹¹ legalizando la fragmentación de los objetos y colocando en ordenes similares objetos dispares y ruinas. Cuando el artista Dada opera sobre

¹⁰Escribiera Rosalind Krauss en relación con el procedimiento utilizado por Picasso en la realización de collages lo siguiente: “Una de las estrategias formales que Picasso desarrolla a partir del collage, tanto en el cubismo sintético como en posteriores obras cubistas, es la insistencia en la reversibilidad de la relación figura/fondo y la continua transposición entre forma negativa y forma positiva. Y este recurso formal deriva del control de la estructura de significación por parte del collage: no hay ningún signo positivo sin el ocultamiento o negación de su referente material. El collage supone una aportación extraordinaria ya que se trata del primer ejemplo con que encontramos en las artes pictóricas de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representatividad que acarrea el signo.” En el nombre de Picasso- La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. (KRAUSS, 1996 p.51)

¹¹En Fragmentos del discurso inaugural del programa de talleres de trabajo del Proletkult, en 1922, Sergei Eisenstein: “El espectador se considera la base material del teatro: la formación del espectador en la dirección dada (orientación) es la tarea de cualquier teatro funcional (agitación, propaganda, educación sanitaria etc.) Una atracción (desde el punto de vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, esto es, cualquiera de los elementos que someta al espectador a una influencia sensitiva o psicológica, experimentación regulada y matemáticamente calculada para producir determinados choques emocionales, en su lugar en el conjunto de la obra; única posibilidad que permite percibir el aspecto ideológico de lo que se quiere demostrar: la conclusión final. (...) Este enfoque cambia de un modo radical las posibilidades en los principios de creación de una “construcción influyente” el espectáculo como un todo): en lugar de un “reflejo” estático de un evento dado necesario según el tema, y la posibilidad de su resolución únicamente mediante influjos lógicamente conectados con tal evento, se propone un nuevo método: un montaje libre con influjos (atracciones) arbitrariamente escogidos, independientes (también fuera de una composición dada y de los sketches de los personajes), pero con una precisa orientación hacia determinado efecto temático final: el montaje de atracciones. Teatro y cine, textos y miradas, Rosa de Diego y Eneko Lorente, Universidad del país Vasco, p. 105.

el collage, el nombre *de la obra* sitúa al objeto artístico en la búsqueda definida de un artefacto oscurecido. En el caso de Schwitters, podemos decir que al nombrar la sonata la oculta, produce una doble expansión de la obra, por un lado, hacia la búsqueda de los elementos trascendentes del esquema (su historia, su valor como forma musical) y, por otro, para situar la pregunta en el marco como soporte de frases. En el nombre de la obra también utiliza el prefijo Ur que alude a a idea de origen, multiplicando las capas de significados y proponiendo una vocación modernista por las causas. El marco es aquí el prototipo de unidad, el índice de la historia del siglo XIX, la forma de un límite necesario.

Como vemos, Schwitters se coloca sobre todos los tópicos que propone un dadaísmo en su tiempo y sencillamente los usa. La resultante es un collage sospechoso de sonata, donde los objetos superpuestos se aplanan y suponen un eje artificial (la idea de unidad) simulando una obra y un sentido. Schwitters se sitúa siempre sobre el dispositivo que resulta del collage y realiza a partir del mismo una trama, o retícula, donde los elementos usados referirán al recorte primitivo, a una operación que no sugiere otra cosa que incrementar por los cortes, los lugares de escondite donde buscará multiplicar su identidad artística. Por eso, se aproxima a la proyectualidad y al neoplasticismo racionalizando la ausencia, reconstruyendo el futurismo y deteniéndose cuando el mundo occidental se dirigía al surrealismo y a la guerra. Esta múltiple identidad constituye la marca y también los límites en los cuales desplegará lo formal como origen y como superficie, como estructura y textura.

Transcrear el texto de Haussman, como hizo Xul Solar con Baudelaire (SCHWARTZ, 2013) p. 181)¹², es reutilizar un material descolocándolo en otro soporte semántico para originar una lectura sobre los pedazos, sobre el soporte y sobre el artista.

¹²Donde, sin lugar a duda, Xul ejerce con más empeño esta operación traductora es en sus visiones, inicialmente transcritas en español y posteriormente vertidas al neocriollo. Un ejemplo en el cual podríamos con interés es en la transcreación al neocriollo del soneto de Baudelaire “La Mort des Amants” (de Les Fleurs du Mal, 1857). Antes que cualquier otra cosa, Xul es recreador de sí mismo. Traduce con imágenes visionarias, en texto escrito, pasa el mismo texto al neocriollo y lo reescribe ad infinitum. No podemos hablar de versiones definitivas, ni siquiera entre las publicadas: no hay una única página, manuscrita, dactilografiada o impresa, que no sufra el constante, e irrefrenable proceso correctivo de Xul. Y cuando se detiene en otros textos y los transcrea como éste de Baudelaire, podemos descifrar una relectura, más que de Baudelaire, de una extensión de los intereses y preocupaciones del propio Xul (SCHWARTZ, 2013, p. 181).

Una de las influencias, en la utilización del collage como herramienta, viene del cubismo, de la mano de Picasso y Braque, en la que se observa una estrategia práctica de materiales y de multiplicación de puntos de vista, que básicamente cierran el período impresionista y también, una idea de recorte y exposición en 3d que serán una de las bases del collage dadaísta. El collage en el marco propone que la mirada no se sitúe ni en el objeto plástico como operación de las formas yuxtapuestas ni tampoco en relación con las temáticas y a su expresión. En este sentido, deconstruiremos el concepto de linealidad de un objeto visual moderno. El concepto de línea implica la idea de una obra que se instaure sobre un eje de fundamentación, desarrollo y exposición para legitimar su aspecto unitario y fundamental que refiere a la homogeneidad de componentes, a la constitución del artista y a la exposición de los componentes para un espectador. Los diferentes niveles de estructura y forma que constituyen la obra, según Schiller (SCHILLER, 2000, p. 224)¹³ organizarán las categorías de todos los participantes del sistema, situándolos entre los mundos artesanales y los sublimes. Entonces, el armado de una línea supone el proceso de enumeración, esto es, el desarrollo en secuencia de palabras y cosas para producir un sentido. La línea implica un punto de comienzo y un punto de final. Pensar la línea es ver, mover los ojos en un sentido, sin fisura ni saltos organizados a partir de una distancia y un ángulo específico. Lo que mantiene el concepto de línea es la sospecha de unidad. Esta unidad puede ser continua, o formulada a través intervalos regulares cuantificables, lo que facilita la lectura continuada es que un objeto particular de la línea organiza su sentido por su relación con los objetos próximos, cuando el objeto rompe la cadena, el objeto o palabra se instaure como sospecha de causa o de fin.

Tres modelos posibles de collage

¹³ En “Sobre lo sublime” Schiller desarrolla el programa de la percepción de lo sublime y su modo de relación con lo bello. La descripción romántica de la unión entre razón y sentimiento como fundamento del arte bello encaja con el proceso de producción del relato burgués cuyo epítome del artista individual como organizador de la obra influenciará todo el siglo XIX. La derivación decadente del romanticismo es la propuesta del arte sublime, arte del cual sólo quedará el artista unificador y la utopía de una obra total. (nota del autor de este ensayo)

“Cabe lo bello coinciden razón y sensibilidad, y solo por mor de esta coincidencia tiene lo bello atractivo para nosotros. Así pues, por la sola belleza nunca llegaríamos a saber que estamos determinados a mostrarnos como inteligencias puras y que somos capaces de ello. Cabe lo sublime, por el contrario, razón y sensibilidad no coinciden y justamente en esta contradicción entre ambas reside el encanto en que lo sublime se apodera de nuestro ánimo”.

El primer modelo está definido por objetos mezclados reconocibles dentro de un marco convencional. La pintura de Picasso o de Braque. Es el caso de Picasso y el Cubismo:



Figura 12. *Compotera con frutas, violín y vaso*. Pablo Picasso, 1912¹⁴.

El modelo desarrollado por el cubismo¹⁵ organiza figuras que señalan un fondo que no trabaja como fundamento y soporte, sino que va a cumplir la función de negativo de la figura reconocible y recortada. Recortada en su doble funcionalidad de objeto sin entorno y pedazo de si mismo en la forma de un fragmento de palabra o de una textura sin forma. El collage, en este caso originado “dentro del cuadro”, activará la propiedad simbólica por el esfuerzo necesario de reunificación. En esta etapa cubista, el modelo aún es un modelo desmembrado, dentro de un marco convencional, recuento de objetos de profundo arraigo plástico.

El segundo caso son los objetos heterogéneos en marcos no convencionales, ciertas prácticas de la publicidad gráfica, aspectos del fotomontaje Hannah Höch, el *Cabaret Voltaire*. Schwitters atravesó el campo del diseño y del arte en la agencia de publicidad, La Merz-

¹⁴ <http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/17> (consultado el 03/08/2021).

¹⁵ “Como plano de ocultación, el elemento de collage es una figura limitada, pero también de un campo limitado, una figura del propio campo en el que penetra y al que oculta. El campo se configura, por tanto, como una figura de su propia ausencia, como indicación de una presencia material que se ha hecho materialmente invisible” (KRAUSS, 1996, p. 54).

Werbezentrale, en la que desarrolla proyectos comerciales. Allí, se dedica a la tipografía y al diseño gráfico y fue asesor publicitario de empresas importantes como la *Hermann Bahlsen* de galletas y *Norta* de papeles pintados¹⁶. Desde el punto de visual la *Ursonate* es una pieza de tipografía y edición plástica de organización de letras y palabras en una hoja. En este caso, el libro impreso funciona como partitura/ base de una letra que “aún” es solo forma.

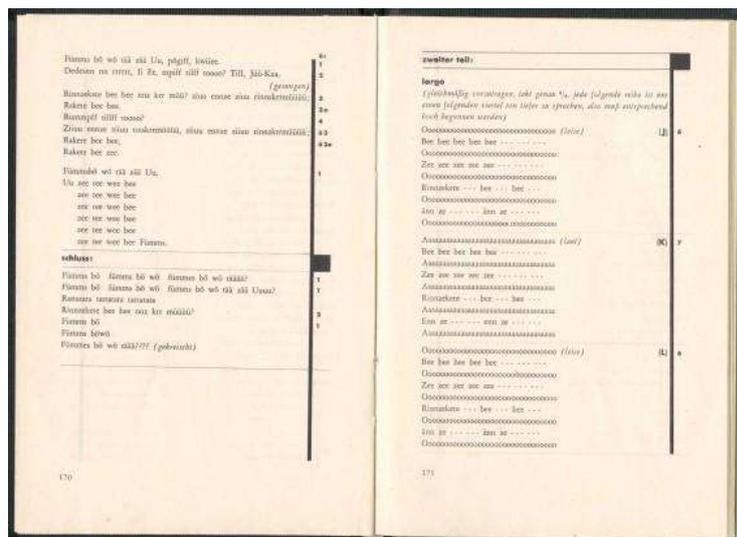


Figura 13. Kurt Schwitters (texto) y JanTschichold (tipografía), “Ursonate” [Sonata primigenia], Merz, n° 24 (1932). Tipografía sobre papel, 21,1 x 14,9 cm. Archivo Lafuente.

El fotomontaje funciona como doble representación, ya no remite a una unidad, sino que constituye una sumatoria de objetos/formas que, por proximidad, producen una multiplicación de la representación de los componentes del mismo. Cada objeto ahora es puro montaje y el

¹⁶En buena medida, parece que parte del éxito que tuvo Schwitters como diseñador publicitario no se debió sólo a la atractiva presencia de sus modernas composiciones gráficas, sino también a la habilidad que demostró para crear frases y colocar palabras en los anuncios publicitarios haciendo gala de una inusitada capacidad lingüística. Un buen ejemplo son los eslóganes que redactó para los usuarios de los transportes públicos de la ciudad de Hannover, que se hicieron muy populares [Pero la técnica del collage fue más allá de la elección de fragmentos físicos de papel y otros materiales que son encolados sobre una superficie para construir una obra plástica. La componente poética y lingüística de Schwitters le condujo a proceder como había hecho con Schmerz y con tantas otras conjunciones y combinaciones de sílabas y morfemas hasta construir una de las obras mayores de la vanguardia: la *Ursonate* [Sonata primigenia] un extenso poema para ser recitado en voz alta que se compone de variaciones de fragmentos silábicos tomados de un poema optofonético de Hausmann. Este collage poético-musical tiene a su vez una expresión gráfica, radicalmente moderna, constructivista y diagramática, que Schwitters publicó en la última entrega de su revista *Merz*, en el número 24, editado en 1932 (SCHWITTERS, 2014).

montaje asume en el universo Dadá la práctica posible de la multiplicidad y de la urgencia. Es todo construcción positiva de fragmentos.

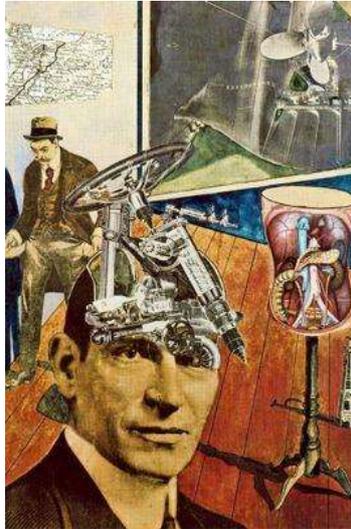


Figura 14. Tatlin vive en casa. Raoul Hausmann, 1920. Collage y aguada, 40,9 x 27,9 cm¹⁷.

El desarrolla su programación con la lógica del varieté, del número, separa escenas cuadros de la obra y los coloca en el tiempo a la manera de un collage de sucesos. El escenario en el que se dispone de la acción de Dadá trata de romper la separación actor-público, distribuyendo la acción indistintamente.

¹⁷ <https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consultado el 03/08/2021)



Figura 15. Programme Dada-soiree Haarlem, 1923¹⁸.

El tercer caso determinado para los collages son los objetos no reconocibles en términos de significados en marcos lineales. La deriva del expresionismo y el futurismo italiano¹⁹, junto a las muestras de pintores en la galería *Der Sturm* influyen las primeras pinturas collage.

Al referirnos al expresionismo señalamos una construcción basada en la contradicción de un espíritu romántico y una capacidad de abstracción expuestos conflictivamente. Schwitters, como un espíritu expresionista convivirá con dos formas de producción, el naturalismo y el collage, en toda su carrera, como si la preocupación por los opuestos, concentración y expansión de las materias fueran siempre el punto de partida y la forma. A partir de 1917, desarrolla pinturas expresionistas que reflejan la influencia de Franz Marc y Wassily Kandinsky y abstracciones con reminiscencias cubistas.

¹⁸ Traducción del programa de la nota 17 breve introducción al dadaísmo por Theo van Doesburg (anti-dadaísta): Marcha nupcial para un cocodrilo realizado por la Sra. Petro van Doesburg una texto de la revolución de Kurt Schwitters, el gran Merz dada de Hannover pausa (con texto de Dada, dadá está en contra del futuro, Dadá está muerto, Dadá es idiota, grita que dadá no es una escuela literaria marcha fúnebre para una ave poesía de lírica abstracta. Cuando vio la bolsa, había cerezas rojas en ella. Cierra la bolsa, la bolsa estaba cerrada. Representación mecánica simultánea con acompañamiento de cuerno y madera de V Huszar con la cooperación de Kurt y la Sra. Petro van Doesburgmarcha militar por las formas de Vittorio Retti con la Sra. Petro van Doesburgdadá ragtime con Eric Satie

¹⁹ Recomiendo el libro de Dorothea Dietrich *The Collage of Kurt Schwitters, Tradition and Innovation*, donde se desarrollan todos los aspectos relativos a las fuentes de Schwitters, el entorno artístico y político.



Figura 16. Kurt Schwitters. G Expression 2 (Die Sonne im Hochgebirge), 1917²⁰.



Figura 17. Kurt Schwitters. Z 57, Abstraktion [Abstraction], 1918. Black chalk on paper, 14. 3 X19. 3 cm.

La mezcla de los estilos y los materiales sin producir conflictos será parte del programa artístico ya formulado en su artículo “Merz”, de 1920, en donde señala su idea de producción²¹.

²⁰ <http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/14> (consultado el 13/08/2021)

²¹ “Hoy, sin embargo, me parece que esta búsqueda de expresión en la obra de arte también es perjudicial para el arte. El arte es un concepto primordial, sublime como la divinidad inexplicable como la vida, indefinible y estéril. La obra de arte es el producto de la depreciación artística de sus elementos. Yo sólo sé cómo lo hago, sólo conozco mi material y que me sirvo de él sin saber para qué. El material es tan insustancial como yo mismo. Lo esencial es el acto

En ese trabajo Schwitters traza el recorrido de la pintura de una imagen naturalista hasta su transformación en expresión, en el que define la composición, esto es, la relación de objetos pictóricos, como el sentido de la obra, y no como herramienta para un sentido. Esta separación de los objetos compuestos, del sentido de su uso, liberará en él la idea de abstracción²².

Schwitters iguala forma con objeto, como medio de expresión, en la medida que identifica a la estrategia collage como obra, subjetivando al objeto y otorgándole capacidad de “fondo”. La presunción de fondo, como dijimos antes, en referencia al origen de los objetos, más que hallarse oculto, se “adelanta” y adquiere características de forma. En este sentido, el único origen y la única fuente de la obra se separan del objeto artístico y remiten al artista. Esto es lo que sucede en la *Ursonate*.

La intersección del expresionismo y de la abstracción es entonces la marca de origen de su trabajo, el comienzo de la producción del collage. Esta tercera modalidad del collage, de la que hacíamos referencia anteriormente, será una que sintetice en los objetos abstractos la función de la forma de la obra. Un punto importante para destacar es que a pesar de elegir un recorrido unificador nunca deja de producir pinturas naturalistas. En este sentido, Schwitters consideraba la pintura figurativa la fuente en la cual mantener su conexión con lo orgánico, fuente nada desdeñable dado que se contabilizan miles de cuadros, bocetos y dibujos de esta clase. La producción de Schwitters se multiplica en el *assemblage*, la acuarela, el dibujo político, pero siempre manejando estas estrategias descriptas. La unidad como un *supercollage* será reunir lo orgánico con lo abstracto para crear una nueva totalidad, diferente de la totalidad wagneriana.

de dar forma. Como el material carece de importancia escojo el que sea con tal de que responda a las exigencias del cuadro. En la medida en que armonizo materiales de índole muy diversa saco mayor partido que con la mera pintura al óleo, ya que no sólo doy cabida al contraste entre dos colores, dos líneas o dos formas, sino también al que pueda existir, por ejemplo, entre la madera y la arpillera. A la concepción del mundo que engendra esta forma de creación artística la denomino *Merz*.” (SCHWITTERS, 1920)

²² “He renunciado por completo a toda reproducción de elementos naturales y pinto exclusivamente con elementos pictóricos. Estas son mis abstracciones. Armonizo entre sí los elementos del cuadro, como antaño hacía en la Academia, pero no para conseguir una réplica fiel de la naturaleza, sino por la expresión misma”. (SCHWITTERS, 1920)

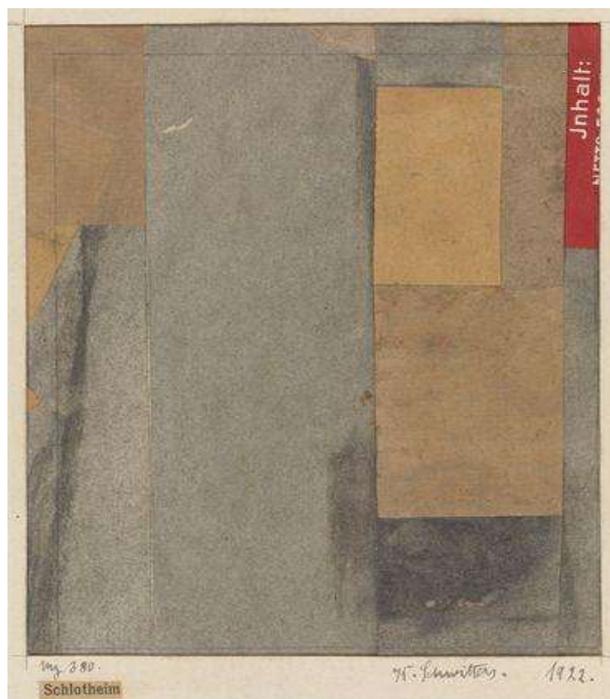


Figura 18. Kurt Schwitters. Merz 380 Sclotheim, 1922²³.

Schwitters, Textos y Construcciones

Siguiendo las ideas que organizan su producción plástica, Schwitters se ocupa de la representación del caos, la dislocación, la simultaneidad, los modos de percepción, el deseo, y el control (DIETRICH, 1993, p. 71). En *Die Zwiebel, Merzgedicht* relata el desmembramiento de un hombre por un carnicero y dos asistentes, que pierde pedazos comidos por el rey y su reconstrucción. Y esta reconstrucción sigue los parámetros de un collage mágico. En el poema *An Anna Blume* representó la idea de un poema nuevo. La catedral de la miseria erótica construida en Hannover representa la suma de su trabajo, es el ejemplo Merz por excelencia.

²³En este cuadro pueden observarse no solamente cartones y papeles sino la mano del pintor uniendo, dibujando



Figura 19. Kurt Schwitters. Merzbau, fotografiado ca. 1930.

Los elementos que componen la obra se organizan constantemente a medida que se suman nuevos materiales, con lo que se consigue que la estructura esté en constante movimiento. El plan se va desarrollando en la medida que se produce, la catedral está siempre apareciendo y al mismo tiempo desapareciendo. Una estructura dinámica, una forma que se define constantemente y que constantemente cambia, sin exterior ni interior, quizás con ambas simultáneamente, sin comienzo y sin fin. La construcción de los objetos en su dinámica estructural atraviesa perspectivas no sólo espaciales sino también en términos temporales, relacionando el trabajo de Schwitters con su época.

La idea de una forma contenedora de la historia, la catedral, en este caso, forma alegórica de tradición y espíritu, indica un origen representado por un dispositivo. Una vez más observamos la estrategia de formalización a través de la construcción del entorno, la decisión de los materiales que lo ocupan, y el resultado, en una forma que no puede separarse, ni de sus materiales, ni de su origen.

La Ursonate como Collage

La *Ursonate* de Schwitters se encuentra enmarcada en lo que podríamos llamar un súper marco (*catedral*), que es la identidad Merz. Esta "identidad" del artista y de su producción funciona como marca y como dispositivo contenedor de objetos artísticos y publicitarios. Marca, en la medida que funciona a la manera de prefijo de todo tipo de producción, liberando el campo de procedencia y exigencia de una disciplina. El dispositivo es la red que la despliega en todas las capas de realización espiritual, artística y filosófica.

El empleo del collage como estructura es la forma que utiliza Schwitters para realizar sus obras Merz, en donde el resultado será una conjunción de las huellas de aquello que lo formó, el "edificio" que lo contiene y la dinámica de transformación como forma. En este sentido, es importante preguntarse si es posible pensar la forma sonata como un collage y si ésta puede encuadrar en la idea de estructura de Schwitters. Para empezar, es importante reconocer que las formas musicales pueden funcionar como dispositivos, retículas con objetos musicales, (compases, notas, marcas, signos) que sostienen elementos figurantes y que asumen preponderancias diversas de acuerdo con los diferentes períodos y estilos. En este caso, amparado dentro de un universo semántico independiente, la hipótesis Merz. En ese sentido redefine el conflicto entre el tema y la forma, entre la estructura y la forma y en el collage como herramienta y la idea de montaje, por último, la idea de artista.

El tema habitualmente construido alrededor de la problemática del sentido y el problema del origen de la obra de arte se verá sumergido en una forma no lingüística; una forma sonora que más que dirigirnos a una interpretación temática, cumplirá, en un aspecto rítmico, con su estructura. La pregunta es cómo se organizan los bloques sonoros de manera casi matemática para definir una sonata. Luego, al subordinar el contenido a la forma, lo que consigue es demostrar que la obra de arte está al principio de la formulación del proyecto y no al final. Esta inversión "no programática" (juntar desde los desechos), organiza el presupuesto en lo oculto, en la arquitectura que contiene, en el estilo que ordena, en la ley de la convención que limita.

La idea de oponer estructura y forma surge de su formación clásica y por su cercanía a la modernidad en la que, al principio, se modificaron los temas, y luego, recién con el cubismo, se abrió, de alguna forma, la caja de pandora de los sistemas de producción. Con el cubismo termina

la influencia temática del Siglo XIX y el collage, el fotomontaje y el assemblage pasan a ser un completo vocabulario nuevo dentro de las perspectivas de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

El collage usado como herramienta por Picasso y Braque rápidamente perderá su eficacia plástica para transformarse en procedimiento de intersección de materiales más complejos. Schwitters diría que se abren mayores posibilidades materiales que el uso sólo del color y de la forma. En este agregado material, el proto dadaísmo, asociado con el constructivismo ruso y el futurismo italiano, celebrarán el despedazamiento de las pedagogías clásicas basadas en la unidad y en el artista.

Una obra completa será entonces no el *Gesamtkunswerk* ordenado en las prácticas y subordinado en la idea de unidad de la obra de arte, sino en la coherencia de la retícula, en la organización sintáctica arbitrariamente elegida. El arte debajo del arte. El collage inaugura una interrelación de los materiales con el entorno, sitúa la experiencia de la obra en el tiempo al trasladar la idea de unidad de la obra a la observación dinámica de los objetos que la componen.

La Obra en el Borde

Una forma de evitar el cuestionamiento por el estilo sin entrar en el problema de la mirada del espectador es cuestionar en sus fundamentos y en su eficacia el funcionamiento del marco. Marco que, en este sentido, se sitúa en la médula de esta exposición, al mostrar todo su dinamismo y mutación, tanto en forma como en estructura. La institución del arte y sus modos de enseñanza son uno de esos marcos que, de alguna forma, se ponen en cuestión. Schwitters, que fue formado en las escuelas clásicas y luego expulsado, no se desprende de los andamios conceptuales y formales que le ha enseñado la tradición moderna. Renombra la institución/marco bautizándola con el nombre de *Merz* a todo lo que va a realizar y organiza así no solo los objetos, los cuales vimos, son secundarios, sino que posibilita la clave de la liberación de la validación compositiva. *Merz* es en sí mismo el dispositivo que garantiza, como si fuera una obra, la posibilidad de contención de la obra, o para ser más preciso, “sólo hay obra en el marco, porque el lugar de la obra está ocupado con materias y ruinas” (BONET, 2008). Esta operatoria del marco contra sí mismo se ve reflejado en la obra de Hausmann, leída como una película

estática, un oxímoron que pasará a ser el modo de desarrollo del *Merz/collage*. La figura retórica ejemplifica el proceso de creación y de convivencia entre características y formas, entre historia y sentido al proponer una obra que circula entre opuestos y nos ofrece un laberinto de elementos que pueden ser concebidos como contrarios. Este procedimiento está sostenido en la sospecha que mantiene la ausencia de centro, tanto temática como compositivamente, indicando con una flecha de locomotora el posible destino del objeto siguiente. Entonces, el collage, primero, funciona como práctica indicial de una obra que está inserida en algún marco de referencia.

Frente a la obra de Schwitters aparece una pregunta, ¿Es realmente el collage la herramienta para un mundo destruido? ¿el mundo de entre guerras? La primera guerra mundial ayuda a Schwitters a terminar su formación académica y le da los materiales para su trabajo artístico. El fin de la composición clásica y el comienzo del montaje, el fin de la utilización de materiales específicos, de las artes hacia la proliferación de medios de expresión y el aglomerado de sustancias oriundas de orígenes diversos. También entonces se define la institución, se problematizan los materiales, se modifican las herramientas conceptuales y se redefine al artista como sujeto creador. El fragmento y no la línea, será el fundamento positivo de la práctica: el collage, que en su mayor expresión deja de ser una herramienta de trabajo y pasa a ser una definición del arte y un conjunto metodológico a manera de dispositivo. De alguna manera, la reacción dadaísta de *no arte* refiere directamente a los estilos anteriores y se opone a ellos. Schwitters los trasciende proponiendo la unión de los opuestos al asignar valor a los objetos. Así compone obras como la *URSONATE*, partiendo de la atomización de un poema encontrado incrustado en una forma clásica.

Conclusiones

Schwitters desarrolla en su práctica artística un collage masivo, una pregunta crítica que se desplaza desde el comienzo de la creación del objeto hasta su constitución en obra. En esta pregunta, describe al marco y lo sitúa en la estrategia de representación, valorizando su forma y enlazando las formas con los contenidos, el pasado con el futuro. Su cualidad excepcional se demuestra en la elección de los materiales, la construcción del marco conceptual y la materialización del objeto/obra. Con este camino recorrido, pudimos percibir a un artista que supo identificar en cada uno de esos aspectos el entorno práctico y económico, la forma

académica y la función de sus obras, y la efectividad del resultado en su posición como artista. Schwitters construirá un collage con forma sonata y una estructura sonata con forma collage. Ese es, de alguna forma, el proyecto MERZ. Un rompecabezas que se armará y se desarmará muchas veces.

La Ursonate, en sí, es un despliegue de conocimiento y transformación, liberará aspectos de la producción artística que resonarán, no sólo en la música, sino, que empujará las fronteras de la escultura anticipando el Arte Povera, el Fluxus, el Arte pop, el Conceptualismo, el Neo dadaísmo, e influenciará en las obras de Robert Rauschenberg y Jasper Johns y todo el siglo XX. La brasfemia, a la que Hausmann se refería, sigue siendo interpretada (y perpetrada) por poetas y performers casi cien años después de su creación.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural de la cátedra de Semiología del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. México: Siglo XXI, 2004.

BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

BONET, Juan Manuel. "Schwittersiana". In: *Catálogo de la exposición Kurt Schwitters*. Galería Leandro Navarro, Madrid, 28 de febrero al 27 de abril de 2008. Disponible en: <<https://www.merzmail.net/bonet.htm>>. Acceso en 07/07/2022.

BOULANGER, Richard, *The Csound Book*. London: The Mit Press, 2000.

BURROUGHS, William. *Henri Chopin, Poésie Sonore Internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

CAGE, John. *Silence*. London: Marion Boyars Ed, 1995.

CASALS, Xavier. *Música-poesía visual, Intersección o Intercomunicación. Reflexiones alrededor de una exposición*. In: *Catálogo de la I Jornades Internacionals de Nova Música*. Barcelona, Fundació Joan Miró (Centre d'Estudis d'Art Contemporani), 1983.

CAMPOS de, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHION, Michel. *El Sonido*. Barcelona, Ed. Paidós, 1999.

CLIFFORD, J. Jolly. *Dilemas de la Cultura. Antropología, Literatura e Arte em la Perspectiva Posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COURTINE, Jean Jacques Courtine. *Les Glossolalies*. Paris: Ed Mills, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DIEGO, Rosa de; LORENTE, Eneko. *Teatro y cine, Textos y miradas*. Bilbao: Ed Universidad del País Vasco, 2011.

DIETRICH Dorotea. *The Collage of Kurt Schwitters, Tradition and Innovation*. S. I.: Cambridge University Press, 1993.

ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Buenos Aires: Ed Ariel, 1993.

ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona: Ed. Labor, 1988.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Ed. Fapesp, 1998.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOSTER, Hall. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.

HIGGINS, Dick. Los Orígenes de la Poesía Sonora. In: *La Taverne di Auerbach*. 5/8, p. 74-82, Alatri. Italia, 1990. En português: MENEZES, Florivaldo. (trad.). In: *Poesia sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

HOLDERBAUM, Flora. Motivo, Tema e Forma na Ursonate de Kurt Schwitters. In: *Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora – EIMAS*, Vol. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/3536842/Motivo_Tema_e_Forma_na_Ursonate_de_Kurt_Schwitters>. Acesso em 07/07/2022.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Buenos Aires: Ed Alianza, 1996.

- READ, Herbert. *Uma História da Pintura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- READ, Herbert. *Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SANCHEZ, José A. *La Escena moderna, manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Barcelona: Ed. Akal, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 2000.
- SCHWARTZ Jorge. *Fervor de las vanguardias, Arte y Literatura en América Latina*. S. l.: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- SCHWITTERS, Kurt. “MERZ”. In: *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst*. Vol. 2, No. 1, Munich, January 1920, p. 3-9. Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Ararat/1zj/index.htm>>. Acesso em 07/07/2022.
- SCHWITTERS, Kurt. “(Sch)Merz o el sufrimiento del arte”. In: *Catalogo de la muestra Kurt Schwitters. Vanguardia y Publicidad*. Museu Fundación Juan March, Palma, Illes Balears, 16 de julio al 4 de octubre de 2014.
- SCHWITTERS, Kurt. “Meine Sonate in Urlauten”. In: *Internationale Revue*, i 10, n 11, 1927. Trad. Español por EWIG, Isabelle: “Mi sonata en sonidos primitivos - explicacion de los signos”. In: *MerzMail*. Disponível em: < <https://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>>. Acesso em 07/07/2022.
- WAGNER, Richard. *El arte del Futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Londres: London Harwood Academic Publishers, 1996.
- ZÁRATE, Armando. *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1976.
- ZÁRATE, Armando. *Los textos visuales en la época alejandrina*. Buenos Aires: Mundi Lerner, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Páginas web

<https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (Consultado entre el 01/03/2021 y el 20/11/2021)

<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/14> (consultado el 01/08/2021)

Cochichando de Pixinguinha: características, influências e contrastes em três gravações

Renan Bertho¹
Guilherme Lamas²

Cochichando é o nome de um choro composto por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973). Trata-se de uma música essencialmente instrumental que posteriormente teve letra escrita por Alberto Ribeiro e Braguinha (João de Barro). Entre as suas principais características estão a pulsação binária, a forma constituída de três partes com dezesseis compassos cada e o uso de modulações de tonalidade entre essas partes. *Cochichando* foi registrada em vários manuscritos e gravações ao longo do século XX e início do século XXI, sendo que, atualmente está presente em diversas apresentações ao vivo, seja em rodas informais, seja em concertos, recitais e festivais.

Até o momento da escrita deste texto, o manuscrito mais antigo de *Cochichando* data de 15 de agosto de 1938, sendo que, entre 1939 e 1963, diversas cópias foram feitas por Arnaldo Corrêa, Candinho do Trombone, Jacob do Bandolim, Manuel Pedro do Nascimento, Patrocínio Gomes e, evidentemente, o próprio Pixinguinha³. Muitos dos manuscritos realizados nesse período integravam cadernos, coleções ou arquivos pessoais, ou seja, pertenciam a uma seleção arbitrária de partituras que eram copiadas à mão pelos próprios instrumentistas⁴.

Mais do que um registro da grafia musical, esse material guarda sobretudo a memória do repertório que era praticado em situações informais, como rodas de choro, saraus e serestas. Ao entender esses manuscritos como parte de uma “musicologia popular”, Pedrão Aragão observa

1 Universidade Federal do Piauí.

2 Universidade Estadual de Campinas (doutorando).

3 Tais manuscritos estão presentes no site do Instituto Moreira Salles, em uma sessão específica destinada à vida e obra de Pixinguinha (<https://pixinguinha.com.br/sheets/cochichando/> – último acesso: 17/07/2022). Constatou-se ainda a presença de alguns manuscritos com o título *Cochicho* (<https://pixinguinha.com.br/sheets/cochicho-cochichando/> – último acesso: 17/07/2022); no entanto, apesar desta variação nominal, a maioria das cópias examinadas pelos autores do presente texto mantém as mesmas características melódicas e estruturais de *Cochichando*.

4 O processo de formação desses cadernos, coleções e arquivos de música, bem como a utilização dos mesmos como fonte de registro histórico, é aprofundado por Pedro Aragão (2013, p.205-208).

que “...essas partituras circulavam dentro de um círculo específico de músicos que certamente tocavam juntos e tinham relações de amizade” (ARAGÃO, 2013, p. 205). Logo, o fato de encontrarmos diversos manuscritos de *Cochichando* é um forte indício de que, desde meados do século XX, esta música faz parte do repertório de inúmeros instrumentistas, sejam eles profissionais ou amadores. Portanto, não é exagero afirmar que se trata de uma música importante na história do choro e que, como veremos adiante, continua presente no repertório dos músicos que atualmente se dedicam a essa linguagem.

Outro dado que demonstra a pertinência de *Cochichando* é que, ao observar a presença dessa música no site “Discos do Brasil”, por exemplo, encontra-se um total de 38 registros de gravações. Apenas nesse contexto, a mais antiga encontrada é de 1971, feita por Jacob do Bandolim no LP *Os Saraus de Jacob* e a mais atual é de 2016, gravada por Vânia Bastos e Marcos Paiva no CD *Concerto para Pixinguinha*⁵. Essa variação de mais de quarenta anos entre as duas gravações não apenas reafirma a pertinência de *Cochichando* no repertório dos intérpretes de choro, como também aponta para as diferentes épocas em que foi registrada. Cabe sinalizar que, apenas nesse breve recorte analítico, constituído meramente de dois formatos de mídia (LP e CD), houve numerosas mudanças tecnológicas, culturais, sociais e econômicas que influenciaram os rumos da música gravada no Brasil⁶. Em outras palavras, cada um desses registros fonográficos é produto de um determinado período, com uma determinada dimensão histórica. Nesse sentido, também não seria exagero afirmar que *Cochichando* testemunhou diversas fases da indústria fonográfica nacional, bem como uma parte considerável da história do choro que foi registrada por essa indústria.

Um exemplo expressivo da relação entre registro fonográfico e contexto sócio-histórico, é o álbum *Memórias Chorando*, do músico e compositor Paulinho da Viola (Paulo César Batista

5 Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musica/7553>, acesso em 17/07/2022. Apesar desse acervo ter boa credibilidade, notamos a ausência de alguns importantes registros. É o caso, por exemplo, do álbum *Era de Ouro*, de Jacob do Bandolim, lançado em 1967 e que não consta nesse catálogo.

6 Para informações sobre as diferentes fases da indústria fonográfica no Brasil, desde os registros mecânicos de gravação até os variados processos e tecnologias utilizados na década de 90, ver *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade* (ZAN, 2001, p.105-122).

Faria). Lançado em 1976 em LP pela gravadora EMI e contendo 11 faixas⁷, o pano de fundo desse álbum nos leva a um momento importante da história do choro: o movimento de revitalização ou renascimento. Este movimento foi um conjunto de ações de músicos, intelectuais, jornalistas e entusiastas que tinham como objetivo dialogar com a lógica de mercado para dar visibilidade e reconhecimento ao gênero. Como resultado desses esforços, podemos destacar a publicação de *songbooks*, as fundações de clubes do choro, a valorização de grupos “esquecidos”, as gravações de discos inéditos, os relançamentos de LPs que estavam fora de catálogo e a garantia de espaço na mídia mais importante da época: a televisão (SOUZA, 2009, p. 31-36).

Não por acaso, Paulinho da Viola é considerado um dos grandes responsáveis pela revitalização do choro nesse período. O show *Sarau*, idealizado por Paulinho e dirigido por Sérgio Cabral em 1973, é uma das principais iniciativas que contribuíram para o renascimento dessa música na década de 1970. Esse show, que contou com a participação do grupo Época de Ouro, teve excelente repercussão e, como consequência, conseguiu “trazer de volta o choro como uma expressão do orgulho nacionalista em um momento em que a cultura brasileira era alternadamente reprimida pela ditadura ou fortemente influenciada por importações estrangeiras” (LIVINGSTON, 1999, p. 70). Convém observar que o álbum *Memórias Chorando* foi lançado três anos após a realização do show *Sarau* – possivelmente como um desdobramento do impacto positivo desse show – e até os dias de hoje permanece como um álbum importante na história da música popular brasileira⁸. No contexto deste álbum, *Cochichando* aparece como a faixa de número cinco, sendo a última música do lado A do disco.

7 As 11 faixas que compõe esse álbum foram distribuídas da seguinte maneira: lado A, cinco músicas: sendo elas: 1 – *Cinco companheiros*, 2 – *Chorando*, 3 – *Cuidado colega*, 4 – *Romanceando* e 5 – *Cochichando*; lado B, seis músicas: 1 – *Rosinha, essa menina*, 2 – *Oração de Outono*, 3 – *Beliscando*, 4 – *Segura ele*, 5 – *Choro de memórias* e 6 – *Inesquecível*. O disco, produzido por Mariozinho Rocha e Paulinho da Viola, também foi lançado na França pelo selo *Sonopresse* e posteriormente, em 1996, foi remasterizado e relançado no formato de CD. Fonte: <https://www.discogs.com/release/4116674-Paulinho-Da-Viola-Mem%C3%B3rias-2-Chorando>, (último acesso: 17/07/2022).

8 Em 2006, por exemplo, Rodrigo Eduardo de Oliveira registra em sua dissertação de mestrado a influência desse disco na sua formação como pesquisador. Nas palavras do autor: “...aquele que me apresentou o chorinho foi o músico Paulinho da Viola, cujo disco *Memórias Chorando* me despertou para as sutilezas da música de chorões como Pixinguinha e Jacob do Bandolim” (OLIVEIRA, 2006, p.13).

Mais de 30 anos se passam quando, em 2004, o instrumentista, arranjador e compositor Humberto Araújo lança o álbum *Choro Criolo*⁹ pela gravadora Fina Flor. Assim como *Memórias Chorando*, também se trata de um disco instrumental de música brasileira onde o choro ocupa um lugar central. Entretanto, a concepção e as escolhas estéticas presentes em *Choro Criolo* diferem substancialmente das sonoridades apresentadas por Paulinho da Viola em seu disco de 1976. A instrumentação utilizada por Humberto Araújo inclui variadas percussões, como repique de mão, tantãs, tamborim e cuíca, além de naipes de metais, quinteto de sopros e orquestra de cordas em algumas faixas. A atuação de Humberto é marcada pelo revezamento entre os saxofones (soprano, alto e tenor) e a flauta. A improvisação (entendida aqui como variações melódicas sobre uma harmonia pré-existente) é um elemento-chave, que pode ser observado em praticamente todas as músicas do álbum. De acordo com o *release* escrito pela própria gravadora: “o resultado é um disco de sonoridade nova onde se mesclam *swing* com virtuosismo”¹⁰.

Valores como o virtuosismo e a busca por uma “sonoridade nova” são indícios importantes para compreender o contexto sócio-histórico desse álbum. Tais valores estão diretamente relacionados a dois processos observados no final do século XX e no início do século XXI: a internacionalização e a institucionalização do choro. O primeiro processo é marcado pela intensa atividade de artistas que levam essa música aos palcos do exterior, bem como a fundação do Clube do Choro de Paris¹¹; já a institucionalização pode ser observada principalmente pela

9 Humberto de Araújo Reis Júnior é bacharel em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nos anos de 1980 ele inicia sua carreira profissional como instrumentista e arranjador, sendo indicado a diversos prêmios como o *Latin Grammy Award*, o Prêmio da Música Brasileira e o Prêmio TIM da Música Brasileira. Atualmente é idealizador e diretor musical da orquestra Criôla (fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Humberto_Araujo e <https://dicionariompb.com.br/artista/humberto-araujo/> – último acesso em 17/07/2022). O disco *Choro Criolo* possui 14 faixas: 1 – *Teclas pretas*; 2 – *Modulando*; 3 – *Doce veneno*; 4 – *Cochichando*; 5 – *Carioca da antiga*; 6 – *De coração a coração*; 7 – *Samba de Luanda*; 8 – *Machucando*; 9 – *O bom filho à casa torna*; 10 – *Ao Quaresma e ao Mauro*; 11 – *Sai da frente bicho*; 12 – *Um Clarinete antigamente*; 13 – *Deninho chegou*; 14 – *Finalmente o fim*.

10 Fonte: <http://robdigital.com.br/wp/musica/index.php/choro-criolo/> (último acesso em 17/07/2022).

11 Um breve panorama da carreira dos dois músicos citados até o momento demonstra parte do processo de internacionalização nesse período: Paulinho da Viola, por exemplo, em 1997 monta o show *Bebadosamba* que segundo sua biografia oficial foi apresentado em Paris “num festival em homenagem aos 500 anos do Brasil, onde se estimou que o seu dia foi a maior lotação do espaço La Villette (...)”. Humberto Araújo, por sua vez, fez uma turnê pela Europa em 1994, passando por “Holanda, Alemanha, Luxemburgo e Bélgica em shows da carreira solo, além de realizar gravações e *workshops*.” (fontes: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp> e <http://vozdetatui.blogspot.com/2012/05/humberto-araujo-faz-solo-com-big-band.html> último acesso em

implementação do choro no currículo pedagógico de escolas de música e conservatórios¹². Em suma, trata-se de um momento de expansão do gênero, com inovações estéticas, ocupação de novos espaços e disseminação global.

Dentre os principais expoentes desse período, quatro grupos tiveram parte da sua produção fonográfica analisada por Sheila Zagury (2014). A pesquisadora observou CDs dos grupos Água de Moringa, Tira Poeira, Trio Madeira Brasil e Rabo de Lagartixa e constatou que um elemento em comum é a busca por “inovações, como rearmonizações, mudanças na estrutura formal das músicas, experiências com efeitos sonoros em instrumentos, como pedais de distorção (...) e ambientação sonora” (ZAGURY, 2014, p. 3)¹³. Com efeito, Zagury classifica esses grupos como *Neo Choro*, expressão utilizada pelo jornalista Tárík de Souza na resenha do primeiro álbum do grupo Rabo de Lagartixa (SOUZA apud ZAGURY, 2014, p. 33). Tal nomenclatura soma-se a outras iniciativas para estabelecer uma terminologia capaz de sintetizar o choro produzido nesse período. Seria esse o caso, por exemplo, de *Choro Pós-Moderno* sugerido por Magda Clímaco (2012, p. 08) e ainda *Choro Contemporâneo*, utilizado por Paula Veneziano Valente (2014, p. 97-100).

De volta ao álbum *Choro Criolo*, nos chama a atenção uma matéria publicada no jornal Folha de Londrina ao noticiar o show de lançamento desse disco. Após mencionar elementos como a instrumentação, a improvisação e o diálogo com outros gêneros musicais, o jornal afirma que: “O repertório contém choros, raramente gravados com exceção de *Cochichando de Pixinguinha* e até duas inéditas, uma Valsa de Jacob do Bandolim e um Samba de K-Ximbinho, além de três composições próprias”¹⁴. Esta citação reafirma o argumento construído no presente artigo, de que *Cochichando* é uma música importante para história do choro e que está

17/07/2022). Já o Clube do Choro de Paris é autoproclamado o “Pioneiro do choro na Europa” e iniciou suas atividades no ano de 2001 (fonte: <https://www.facebook.com/clubduchorodeparis/> último acesso em 25/04/2020).

12 A Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro; a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília; e o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, SP, são exemplos de instituições que oferecem cursos específicos voltados para a área do choro.

13 Convém observar que, desses quatro grupos, três lançaram álbuns em períodos próximos ao lançamento de *Choro Criolo* (2004), são eles: Água de Moringa, *Inéditas de Pixinguinha* – Sony Music, 2002; Tira Poeira, *Tira Poeira – Biscoito Fino*, 2003; Trio Madeira Brasil, *Trio Madeira Brasil e Convidados* – MDC/Lua Discos, 2004.

14 Fonte: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/disco-humberto-araujo-lanca-choro-criolo-506911.html> (último acesso em 17/07/2022).

presente no repertório de diversos instrumentistas. No contexto desse álbum, *Cochichando* aparece como a quarta faixa; no contexto do presente artigo, serve como um contraponto estético à interpretação de Paulinho da Viola.

Além dessas duas versões, o presente artigo se propõe a analisar uma gravação etnográfica de *Cochichando*¹⁵. Trata-se de uma performance registrada durante pesquisa de campo em uma roda de choro realizada em um bar na cidade de Campinas, no dia 17 de abril de 2018¹⁶. Na época da gravação, essa roda era realizada em um estabelecimento comercial chamado Vila Bar, localizado na Avenida Santa Isabel, número 1.690, no distrito de Barão Geraldo. A roda existe desde 2002, e começou como uma iniciativa informal dos alunos do curso de música da Universidade de Campinas (Unicamp). Segundo Eduardo Fiorussi, violonista que na época participou desse núcleo de estudantes: “Essa roda era muito descontraída; a maioria dos músicos estava se iniciando na linguagem do choro” (FIORUSSI, 2012, p. 10).

Com o passar do tempo, músicos da cidade de Campinas e região começaram a frequentar esse espaço. Diversos grupos musicais e iniciativas culturais se formaram a partir desse contexto, e “muitos músicos que ali se iniciaram no choro, hoje tocam profissionalmente também” (FIORUSSI, 2012, p. 10). Atualmente a “Roda do Vila”, como é popularmente conhecida, acontece às terças-feiras a partir das 21h, e o número de participantes varia a cada semana, podendo reunir mais de 10 músicos entre profissionais, estudantes da Unicamp e amadores, de variada faixa etária e de ambos os sexos.

A presença de uma gravação etnográfica realizada nesse contexto possui triplo significado para o presente texto: 1-) enquanto dado etnográfico, corrobora a hipótese de que *Cochichando* é parte do repertório das rodas de choro no interior paulista; 2-) enquanto performance captada ao vivo, permite um elemento de contraste com as outras duas gravações citadas até aqui – ambas registradas em estúdio como parte de projetos fonográficos

¹⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3RFuypO> (último acesso: 17/07/2022).

¹⁶ A gravação foi feita com utilização de um gravador portátil modelo ZOOM H6. O trabalho de campo mencionado é parte da pesquisa de doutorado *Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista* realizada por Renan Moretti Bertho no Instituto de Artes da Unicamp e com apoio da FAPESP (nº do processo 2017/10363-4). Cabe esclarecer ainda que compreendemos rodas de choro como espaços informais e espontâneos dedicados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (BERTHO, 2015, p.46).

previamente elaborados; 3-) enquanto perspectiva acadêmica, demonstra o choro como objeto de reflexão atual e frequente nas mais diversas subáreas da pesquisa em música – fato esse comprovado pelos mais de trinta trabalhos que, ao longo dos últimos cinco anos, abordaram esse objeto e que estão publicados nos anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)¹⁷.

Convém observar que, sob o prisma dos estudos acadêmicos em música, *Cochichando* aparece em ao menos duas teses de doutorado. A primeira é do pesquisador Almir Côrtes (2012) na qual improvisos são transcritos e analisados para criação de molduras-padrão que orientam a compreensão de progressões harmônicas (CÔRTEES, 2012, p. 93-96). Ao tratar da improvisação no choro, Côrtes apresenta uma reflexão sobre o improviso do bandolinista Izaías Bueno de Almeida na versão de *Cochichando* que foi gravada no CD *Moderna Tradição – Núcleo Contemporâneo 2004* (CÔRTEES, 2012, p. 139-141). A segunda tese, escrita por Paula Valente (2014), apresenta uma breve análise dessa mesma gravação. O argumento de Valente é que a gravação de *Cochichando* presente no CD *Moderna Tradição* “incorpora elementos do choro tradicional” ao mesmo tempo em que apresenta elementos e características daquilo que a autora denomina “choro contemporâneo” – como variações de andamento e improvisações (VALENTE, 2014, p. 105-108). Finalmente, vale observar que o álbum *Moderna Tradição*, utilizado nestas duas teses para ilustrar diferentes princípios, também foi lançado em 2004, mesmo ano de lançamento de *Choro Criolo*. Tal fato certifica nossa observação de que o início do século XXI foi um momento de inovações estéticas no choro.

Diante desse panorama introdutório, o presente artigo se interessa por traçar um paralelo entre três gravações de *Cochichando* que representam simbolicamente fases distintas da história do choro: revitalização / expansão / academicismo. Com isso, nosso objetivo inicial é demonstrar algumas características, bem como as possíveis influências e os principais contrastes sonoros entre esses exemplos. Ao fazer isso, buscamos compreender de quais maneiras o conteúdo

17 No total, foram publicados trinta e um trabalhos entre os anos de 2015 a 2019 nos Anais dos Congressos dessa associação. Este dado considera trabalhos que possuem a palavra “choro” em seu título. Foram consultadas as nove subáreas que geralmente orientam os eventos da associação. São elas: composição; educação musical; etnomusicologia; música e interfaces; música popular; musicologia; performance; sonologia e teoria; e análise musical. Fonte: <https://anppom.org.br/congressos/anais/> (último acesso em 17/07/2022).

musical presente em duas gravações captadas em estúdio – e pertencentes a projetos fonográficos – podem se conectar aos padrões, sonoridades e performances da música que foi captada ao vivo. Trata-se de articular relações em diferentes campos de atuação musical que foram registrados em diferentes contextos sócio-históricos e, conseqüentemente, de compreender como o gravado e o ao vivo se sobrepõem e se intercalam na prática musical contemporânea.

O gravado e o ao vivo: características, influências e contrastes

Música gravada e música ao vivo são conceitos que se relacionam de diversas maneiras. Dos processos de gravação utilizados em estúdio às ações do performer no palco, o que se observa é que o resultado sonoro destes eventos não é um fato isolado. Na música popular esses dois campos de atuação musical se sustentam e se autorregulam em uma atividade cíclica: o conteúdo sonoro registrado em gravações influencia escolhas, legítimos valores e orienta comportamentos por parte dos músicos e do público; da mesma forma as inovações estéticas que são experimentadas e avaliadas nos inúmeros contextos da música em tempo real influenciam o conteúdo sonoro que será gravado. Seja no disco, seja no palco, o que se observa atualmente são relações e influências tão diversas quanto dependentes.

Teoricamente, as confluências e as divergências entre o gravado e o ao vivo podem ser analisadas de acordo com a proposta de Thomas Turino. Em *Music as Social Life* (2008), o autor empresta o conceito de campo social, cunhado por Pierre Bourdieu, para se referir ao “domínio específico de uma atividade, definida pelo propósito e pelos objetivos desta atividade tanto quanto por valores, relações de poder e tipos de capital” (TURNIO, 2008, p. 26). Assim, duas categorias são propostas enquanto campos sociais de atuação musical: música em tempo real (subdividida em performance apresentacional e performance participativa) e processos de gravação (subdividido em música de alta fidelidade e música artística de estúdio)¹⁸.

Posteriormente, em *Participatory performance and the authentic of place in old-time music* (2018), Turino observa como as gravações de *old-time string bands* – grupos que tocam *old-time*

¹⁸ Livre tradução dos originais *presentational performance*, *participatory performance*, *high fidelity music* e *studio audio art*.

music, um gênero da música folclórica norte americana – influenciaram, e continuam a influenciar o campo social da música em tempo real. Convém observar que, originalmente a *old-time music* era informal e participativa, porém, com o passar dos anos, sofreu um gradativo processo de transformação e de adaptação até se tornar o que conhecemos hoje como *bluegrass* (TURINO, 2018, p. 20-21). Trata-se, sobretudo de uma adaptação estética de um conteúdo sonoro historicamente participativo para um formato comercialmente apresentacional alinhado às demandas de mercado. Nesse processo, as alterações sonoras foram inevitáveis, uma vez que: “As texturas e os timbres se tornaram mais transparentes. As formas ficaram fechadas e arrançadas” (TURINO, 2018, p. 20). Observa-se ainda a eclosão de características como o profissionalismo e a formalidade, ambas essenciais para assegurar a alta fidelidade e a qualidade dos produtos fonográficos.

Neste ponto, notamos que semelhante processo ocorreu com o choro no Brasil. Santuza Cambraia Naves observa que o grupo *Os Oito Batutas* – formado em 1919, por Pixinguinha – foi um dos grupos pioneiros na formalização e na profissionalização da música popular, adaptando-se assim às transformações urbanas e aos novos espaços de atuação. De acordo com essa autora, *Os Oito Batutas* promoveram “uma urbanização não só no ritmo como também no figurino” (NAVES, 1998, p. 144). Nos anos que seguem, esse processo se consolida paralelamente à ideia de “Brasil moderno” (décadas de 1930 e 1940), consequentemente distanciando a produção musical de suas matrizes populares. Como bem observado por Virgínia Bessa: “O típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno – que já não era mais associado às tecnologias miraculosas, ao primitivo ou à última moda, como nos frenéticos anos 1920, e sim ao sofisticado ao cosmopolita, ao internacional” (BESSA, 2010, p. 236). O argumento aqui é que, tal qual a *old-time music*, o choro também sofreu um intenso processo de profissionalização com implicações ideológicas, inovações estéticas e repercussões sonoras.

De volta ao diálogo com Turino, temos exemplos de como a *old-time music* articulou questões de produção industrial, localidade e discursos sobre autenticidade. Para tanto são observados os percursos históricos dos grupos revivalistas nos anos 50 e a posterior difusão nacional de gravações antológicas, durante as décadas de 70 e 80 (TURINO, 2018, p. 22-24). Além de demonstrar a proximidade entre os movimentos de revitalização musical e a indústria

fonográfica norte americana, o autor demonstra ainda como determinadas gravações serviram de base para criação de um repertório canônico, que até os dias de hoje impacta diferentes performances em tempo real.

Semelhante hipótese é adotada por Tamara Livingston ao investigar movimentos de revitalização musical nos EUA, na América Latina e na Europa. Segundo a autora, os participantes desses movimentos baseiam-se em informantes ou em fontes históricas nas quais confiam para formular um repertório. Neste contexto, as gravações seriam como bases para compreensão de parâmetros estéticos. Nas palavras da autora: “isto [o conteúdo das gravações] é transformado na “essência” do estilo que é então usado para julgar as performances revivalistas posteriores” (LIVINGSTON, 1999, p. 71). Nesse ponto, emergem questões pertinentes ao presente trabalho: como distinguir a totalidade de informações sonoras, culturais e históricas presentes em uma gravação e sua subsequente “essência”? Ou ainda, quais elementos musicais estéticos e sonoros podem conectar o campo da música gravada ao campo da performance ao vivo?

Enquanto músicas gravadas por intermédio da indústria fonográfica despertam questões dessa natureza, gravações realizadas durante trabalho de campo proporcionam reflexões de outra ordem. Isso ocorre pois, mais do que um simples registro de áudio para construção de dados, o etnógrafo em campo documenta também a experiência vivida e compartilhada. Por meio dessa agência, muitas vezes o pesquisador se torna parte indissociável da cultura que pesquisa. Frente essa realidade, é possível que, por meio de sua ação etnográfica, seja possível testemunhar parte do processo de transformação do participativo em apresentacional (como teorizado por Turino); ou ainda contribuir com a legitimação de parâmetros estéticos, no sentido de reforçar a manutenção de referências canônicas (tal qual apresentado por Livingston). Tecidas essas considerações, cabe observar as relações entre os autores do texto e o contexto no qual a gravação etnográfica de 2018 foi realizada.

O ao vivo e o etnografado: rodas, pautas e gravações

Ambos os autores deste texto são *insiders* das rodas de choro, isso significa que participam dessas manifestações enquanto instrumentistas e que vivenciam o seu cotidiano enquanto artistas engajados e comprometidos com a disseminação dessa música. Sendo assim,

os autores não apenas conhecem as gravações de Paulinho da Viola e de Humberto Araújo – que serão analisadas no próximo tópico – mas também acompanham o trabalho e a carreira destes dois artistas. Em relação à gravação de *Cochichando*, feita na roda de choro do Vila Bar, vale dizer que foi realizada em um contexto de proximidade com o objeto de estudo. Se, por um lado, tal familiaridade contribui com a percepção e a compreensão do objeto, por outro, há o risco dessa mesma familiaridade reiterar estereótipos e dificultar o desenvolvimento de um senso crítico. Frente esse conflito metodológico, os dados etnográficos apresentados aqui são frutos de um trabalho de campo orientado sobretudo pela noção antropológica de reflexividade.

Para Robben e Sluka, a tendência reflexiva na pesquisa de campo teve início entre 1970 e 1980, com a emergência da perspectiva pós-moderna na antropologia. Enquanto ferramenta etnográfica, essa inovação enriqueceu o trabalho de campo e permitiu aos antropólogos “prestarem muito mais atenção ao processo interacional através do qual eles adquirem, compartilham e transmitem conhecimento.” (ROBBEN e SLUKA, 2007, p. 443)¹⁹. Em diálogo com Charlotte Aull Davies, notamos ainda que, em pesquisas etnográficas de proximidade com o objeto, a construção de dados é entendida como um processo de autorreferência, um constante voltar-se para si mesmo (DAVIES, 1999, p. 4). Diante dessa situação, o etnógrafo deve estar “sensibilizado pela natureza das condições que regem sua própria participação como parte do seu desenvolvimento no entendimento das pessoas que estuda” (DAVIES, 1999, p. 73). Diante dessas orientações, entendemos que a gravação de *Cochichando* no Vila Bar é mais do que um dado de pesquisa ou um registro meramente sonoro; é também parte de um contexto de produção da reflexividade etnográfica.

Partindo dessa vertente metodológica, convém observar alguns dados provenientes da pesquisa de campo. Inicialmente verificou-se que, no contexto da roda do Vila Bar, *Cochichando* é uma música notavelmente conhecida. Isso significa que muitos músicos sabem tocar esse choro, o que o caracteriza enquanto um elemento de unificação e de identificação entre os participantes da roda. Geralmente é tocada na tonalidade de Ré menor e em formato rondó

19 De acordo com os autores, esse foi um momento no qual a antropologia, enquanto disciplina, presenciou um aumento no uso das abordagens interpretativas e hermenêuticas, produzindo uma consciência acentuada na relação entre construção do conhecimento e poder (ROBBEN e SLUKA, 2007, p.17).

(forma AA'BB'A"CC'A'"), ou seja, toda parte A é tocada na tonalidade de Ré menor, as partes B são performadas em Fá Maior e as partes C em Ré Maior. Não por acaso, as versões de Paulinho da Viola e Humberto Araújo, analisadas nesse trabalho, também estão na mesma tonalidade. Esse talvez seja o primeiro ponto em comum a ser observado entre os três exemplos aqui discutidos²⁰.

Outro dado etnográfico que se coloca é que as referências de materiais fonográficos são essenciais para orientar o aprendizado e o aprimoramento técnico dos músicos. Nesse ponto, vale o diálogo com Renan Bertho ao observar de que maneiras o “uso do material fonográfico influencia o aprimoramento técnico dos músicos que participam de uma roda de choro.” (BERTHO, 2018, p. 215). O autor demonstra ainda como o material gravado utilizado nesses espaços de prática carrega muito mais do que informações sonoras, mas também caracteriza uma referência estética e uma orientação ideológica (BERTHO, 2018, p. 221-224). Como efeito, muitas são as gravações canônicas presentes no ambiente de uma roda de choro: desde os discos considerados clássicos e que todos os músicos devem conhecer – como é o caso das gravações feitas por Pixinguinha, Jacob do Bandolim entre outros compositores de prestígio – até os materiais e recursos pedagógicos que auxiliam os recém-chegados. No que diz respeito especificamente à gravação realizada no Vila Bar, a análise apresentada no tópico posterior demonstrará ainda influências de outras gravações canônicas de *Cochichando*.

Além das gravações, uma outra fonte para o aprendizado dos choros é a partitura. Conforme argumentado na introdução, manuscritos feitos por instrumentistas no início do século XX podem nos dar uma dimensão histórica da importância da notação musical. Entretanto, apesar dessa renomada contribuição, o que se observa empiricamente nas rodas de choro é que muitos músicos com habilidade de ler partituras, se desvinculam desse recurso e fazem a opção por tocar de memória. Diante dessa situação, a notação musical serve unicamente como “um suporte para a memorização da estrutura básica da música(...)” (ARAGÃO, 2013,

20 Vale notar que Ré menor é uma tonalidade amplamente utilizada no universo do choro. Um exemplo da pertinência desta tonalidade pode ser observado nos três volumes do *songbook* Choro, organizado por Almir Chediak (2007). Entre as 303 músicas presentes nesta obra, encontramos 42 choros na tonalidade de Ré menor. Neste escopo de análise, trata-se da tonalidade em modo menor com maior número de choros, ficando atrás apenas de tonalidades em modo maior como Dó Maior (53 músicas), Sol Maior (47 músicas) e Fá Maior (43 músicas).

p.164), e o aprendizado do choro deve ser posteriormente complementado por “(...) outros aspectos não escritos como “colorido”, “improvisação” etc.” (ARAGÃO, 2013, p.164)²¹. No contexto específico da roda do Vila Bar, as partituras não são oficialmente problematizadas, porém, o que se observa é uma grande valorização dos músicos que decoram o repertório.

Em diálogo com Nicholas Cook, compreendemos que a partitura pode ser entendida para além da representação gráfica. Ao pensar a performance musical como um fenômeno social, Cook desconstrói a ideia da notação enquanto texto (um produto finalizado que é idealmente reproduzido através das performances) e propõe o conceito de notação enquanto *script* (algo que pode ser acrescido de significações, interações e construções sociais). Nas palavras do autor: “pensar na notação como “*script*” e não como “texto” não é simplesmente imaginá-la como se fosse menos detalhada (...) há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance” (COOK, 2006, p. 12). Na prática, o conceito de *script*, proposto por Cook, corresponde à ideia de partitura como um suporte para a compreensão da estrutura musical – tal qual exposto por Aragão (ARAGÃO, 2013, p. 164). Observamos ainda que esses “*scripts*/suportes” se relacionam e se complementam por meio de influências fonográficas, coexistindo enquanto diferentes faces de um mesmo fenômeno social.

A performance de *Cochichando* gravada no Vila Bar, por exemplo, pode nos dar uma dimensão dessa coexistência de suportes/*scripts* e influências fonográficas. Nos primeiros minutos dessa gravação ouvimos as falas dos próprios músicos decidindo coletivamente qual choro será apresentado. Uma vez que o repertório não foi definido à priori e que cada músico sabe tocar determinados choros, combinados dessa natureza são parte essencial da dinâmica dessas rodas. Entre as falas desse momento podemos escutar, entre os instantes 1’12” e 1’13”, a seguinte questão: “Cadê os seus Chediak da vida?”. Trata-se de uma referência direta aos três volumes do *songbook Choro*, editados por Almir Chediak. Essa série de livros possui grande circulação entre os músicos que tocam choro, sendo frequentemente utilizado enquanto

²¹ Um dos elementos que influencia os participantes de rodas de choro a tocar de cor é o ponto de vista de Jacob do Bandolim. Em depoimento ao Museu da Imagem e Som, o músico afirmar que o existiria “chorão de estante (...) aquele que bota o papel para tocar choro” e, em contrapartida, existiria também o “chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel, e depois dar-lhe o colorido que bem entender” (BITTENCOURT apud ARAGÃO, 2013, p.164).

“script/suporte” para o aprendizado dessa música – *Cochichando* compõe o primeiro volume, lançado em 2007 (CHEDIAK, 2007, p. 110). Não se sabe ao certo quais músicos da Roda do Vila aprenderam através deste material, porém essa fala já demonstra que, em maior ou menor escala, os músicos ali presentes conhecem e utilizam essa série de livros.

Observar esses dados etnográficos nos coloca em uma nova posição ao pensarmos os campos sociais de atuação musical que foram discutidos no tópico anterior. Se, por um lado, a performance ao vivo se torna também uma gravação ao ser devidamente registrada, por outro lado, a presença e a análise de conteúdos etnográficos acrescentam a dimensão da experiência compartilhada “ao vivo” entre o pesquisador e o seu campo. Finalmente, cabe observar que, enquanto os álbuns *Memórias Chorando* e *Choro Criolo* são os contextos das gravações realizadas por Paulinho da Viola e Humberto Araújo, a *Roda de Choro* pode delinear um contexto reflexivo para a gravação realizada no Vila Bar.

Transcrições, análises e considerações

Nesse tópico serão realizadas análises baseadas em transcrições das três gravações de *Cochichando* mencionadas anteriormente. Focaremos em variação de andamento, improvisação, variações rítmicas, motivos melódicos, características idiomáticas, inflexões melódicas e aspectos harmônicos. Ressaltamos que, além das figuras aqui destacadas, encontram-se em anexo as transcrições para proporcionar uma contextualização mais ampla. As fichas técnicas das gravações, bem como a forma e a instrumentação de cada uma, estão na seguinte tabela:

| | Paulinho da Viola (1976) | Humberto Araújo (2004) | Roda de choro (2018) |
|-----------------------------|---------------------------------|--|-----------------------------|
| Músicos / Instrumentos | Paulinho da Viola / Cavaco | Humberto Araújo / Flauta | Renan Bertho / Flauta |
| | Copinha / Flauta | Henrique Cazes / Cavaco | Luiz Paulo / Bandolim |
| | Cesar Faria / Violão | Carlinhos 7 Cordas / Violão 7 | Rafael Yasuda / Bandolim |
| | Hércules P. Nunes / Ganzá | Cláudio Jorge / Violão 6 | Eduardo Pereira / Cavaco |
| | Chaplin / Agogô | Beto Cazes / Pandeiro e Derbak | Ricardo Henrique / Violão 6 |
| | Jorginho do Pandeiro / Pandeiro | Marcelinho Moreira / Repique de mão e tamborim | |
| Forma e instrumento solista | A – Cavaco | A- Flauta / improviso | A – Bandolim |
| | A'- Flauta | A'- Cavaco / improviso | A'- Flauta |
| | B – Cavaco | B – Flauta | B – Cavaco |
| | B'- Flauta | B' – Cavaco / tema | B'- Flauta |
| | A''- Flauta e Cavaco | A'' – Flauta | A''- Bandolim |
| | C- Cavaco | C – Flauta / improviso | C – Cavaco |
| | C'- Flauta | C' – Flauta / improviso | C'- Bandolim / Improviso |
| | A'''- Cavaco | C'' – Flauta / improviso | C''- Flauta / Improviso |
| | C''' – Flauta / improviso | A''' – Bandolim | |

Tabela 1 – Ficha técnica de três gravações de *Cochichando*. Fonte: elaborada pelos autores.

O primeiro ponto que discutiremos são as diferenças de andamento nessas gravações. Na gravação de Paulinho da Viola notamos que o andamento é de aproximadamente 77 bpm, o que é consideravelmente mais lento se comparado às outras duas gravações (aproximadamente 100 bpm, no caso da gravação do Humberto Araújo e 87 bpm para o registro feito na Roda). Nota-se ainda que o andamento mais lento adotado por Paulinho possibilita a criação de variações interpretativas mais expressivas e com maior número de notas. Neste caso, a escolha por um andamento mais lento possibilita variações timbrísticas, melodias sincopadas e um maior uso de ornamentos. É o caso da melodia apresentada no compasso 10 (Figura 1), que seria a reexposição do tema apresentado inicialmente no compasso 1. Neste exemplo as mesmas notas são mantidas, porém com variações rítmicas²²:



Figura 1: variação rítmica. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

22 Para mais exemplos do uso de variações interpretativas ver as sextinas de semicolcheia na figura 26 e as tercinas de colcheia na figura 27.

Já no A', temos a melodia interpretada pelo flautista Copinha e algumas melodias que podem ser tidas como improvisos ou mesmo variações dos contornos melódicos apresentados anteriormente por Paulinho (c: 21, 25, 31).



Figura 2: improvisos / variações. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Partindo dessas observações, constatamos que as melodias, improvisos e acompanhamentos, são construídos com notas de arpejo em tempo forte, utilizando ainda notas de passagem para reforçar o desenho melódico. Apenas em alguns trechos da gravação do músico Humberto Araújo, notamos que, ao invés de utilizar arpejos e nota de passagem, é utilizado o modelo conhecido como escala-acorde²³. Mesmo com variações rítmicas e variações de notas, observamos que as melodias seguem a lógica de um contorno melódico em comum. Estas informações podem ser conferidas nas três transcrições em anexo.

Outro ponto a ser observado é que nas gravações de Paulinho da Viola e da *Roda de Choro* há uma acentuada interação sonora entre os solistas, ou seja, mesmo nos momentos em que se destaca o solista principal, há a presença do outro solista em segundo plano realizando contracantos. Semelhante observação foi feita por Valente ao analisar a interação entre saxofone e bandolim na gravação do grupo Moderna Tradição (VALENTE, 2014, p.105). Destacamos ainda que este modelo de interação é frequente em rodas de choro com mais de um solista. No entanto, o *Cochichando* presente em *Choro Criolo* não apresenta interação entre os solistas, ou seja, em cada momento o solo é destinado a apenas um intérprete.

Uma característica importante na gravação de Humberto Araújo é a exploração de um caráter virtuosístico voltado para improvisação. Ao observar a estrutura na Tabela 1, nota-se a

²³ Escala-acorde (CAGED), sistema de modelos baseado nas fôrmas dos acordes C (Dó), A (Lá), G (Sol), E (Mi) e D (Ré); terminologia recorrente nos aprofundamentos da música popular.

presença de 4 partes C destinadas ao improviso de flauta. Neste momento, são observadas citações com intenções que remetem à música caribenha e o Hino Nacional Brasileiro (c: 142)²⁴.



Figura 3: exemplos de improvisação/variação feitos por Humberto Araújo. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

A citação ao Hino Nacional, também acontece na gravação da *Roda de Choro* em que Renan Bertho toca na flauta a mesma variação no mesmo trecho musical que Humberto. Sobre o *Choro Criolo*, o hino aparece nos compassos 142 e 143. A figura abaixo ainda apresenta dois motivos, sendo um deles a construção fraseológica (c: 141 e 145) em que há repetição cromática ascendente começando na terça do acorde maior e que o 2º tempo finaliza com 2 notas na terça e tônica descendente. Já o segundo motivo que discutiremos é a escala diatônica descendente (c: 144), frase muito usada por Humberto e que traçamos um paralelo com um trecho do choro 1x0 de Pixinguinha e Benedito Lacerda; mais discussões serão apontadas a seguir.



Figura 4: citação do Hino Nacional Brasileiro e outras frases feitas por Humberto Araújo. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Nesse próximo exemplo, identificamos que nos dois primeiros compassos a frase diatônica (descendente e ascendente) com arpejos em tempos fortes tem sua finalização na segunda semicolcheia do próximo compasso. Na harmonia de Ré Maior com sétima, identificamos duas bordaduras, sendo uma ascendente em que é tocada uma *blue note* e outra descendente, que é a sexta do acorde. A *blue note* também aparece nos 2 compassos seguintes e no c: 130 a mesma frase é tocada em harmonias diferentes.

24 A presença da intenção caribenha – também marcada pela variação rítmica dos instrumentos de percussão – aparece ainda na música *O Bom filho à casa torna* do compositor Bonfiglio de Oliveira no instante 1:02, faixa 9 do mesmo álbum *Choro Criolo*. Nota-se que, assim como em *Cochichando*, a tonalidade de *O Bom filho à casa torna* também é Ré menor.



Figura 5: blue note na gravação de Humberto Araújo. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

O uso de *blue note* também aparece no *Cochichando* de Paulinho da Viola. A figura 6 demonstra que no compasso 47 (parte final do B) as síncopas descendentes, marcam-se pela nota “fá” no D7, essa mesma nota “fá” é tocada repetidamente no c: 48 e também representa o fim do trecho melódico. Ainda sobre essa figura, observamos que o primeiro e o segundo tempo do compasso 46 apresentam o mesmo motivo melódico, sendo que a nota “dó” (antecipada do c: 45) é uma bordadura.



Figura 6: blue note na gravação de Paulinho da Viola. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

De volta aos improvisos de *Choro Criolo*, notamos que no solo de Henrique Cazes (B') foi identificado a repetição de motivos (c: 54, 55, 56). O fraseado apresenta poucas variações melódicas (c: 60, 61 e 62), tendo no compasso 62 uma pequena variação do que é apresentado na dominante (figura 33) e as primeiras notas dos compassos 62, 64 e 65, também não apresentam variações. Destacamos a nota Ré bemol na harmonia de Sol menor e os quatro últimos compassos da quadratura não apresentam variações relevantes.



Figura 7: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Outro elemento identificado na improvisação do *Cochichando de Choro Criolo* são os motivos diatônicos descendentes com deslocamento rítmico, e mudança de oitavas (c: 81 e 83):



Figura 8: repetição de motivos e deslocamento rítmico. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Tais elementos aparecem reiteradamente em outros pontos dessa gravação. É o caso dos motivos diatônicos descendentes com deslocamento rítmico observados entre os compassos 102 e 104, bem como nos compassos 112 e 113. Notamos ainda que a utilização dessa ideia rítmico-melódica está diretamente associada à melodia de *1x0* composta por Pixinguinha e Benedito Lacerda (figura 10).

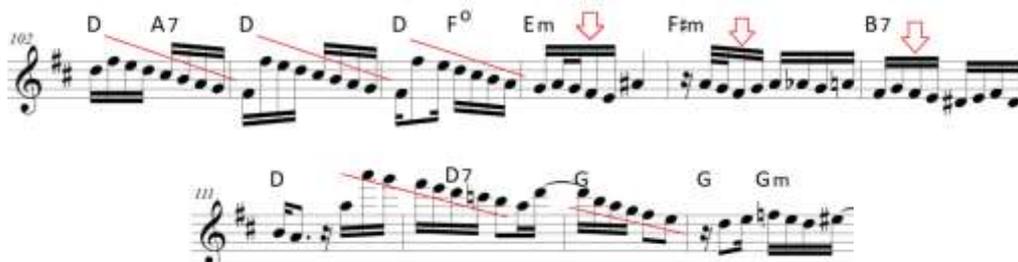


Figura 9: referência ao *1x0*. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 10: trecho de 1x0. Fonte: *O melhor de Pixinguinha* (1997, p.104).

Outro importante elemento musical recorrente nas três gravações aqui analisadas é a presença de idiomatismos na flauta e no cavaco. A figura 11 é um exemplo de como notas de arpejo em tempo forte e frases em grau conjunto facilitam a execução técnica de cada instrumento. No caso da flauta temos os compassos 8, 11 e 17 e no caso do cavaco os compassos 23, 27, 32 e 74, que reiteram os saltos entre as cordas e o uso de cordas soltas.



Figura 11: idiomatismos presentes na interpretação de Copinha. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 12: idiomatismos presentes na interpretação de Cazes. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Na gravação de Paulinho da Viola, também observamos frases idiomáticas construídas por cordas soltas e presas do cavaquinho, como é o caso do primeiro exemplo – movimento semelhante ao c: 74 de Cazes –, no segundo exemplo percebemos que não é tocada a nota “mi”, que por questão idiomática é substituída pela nota “ré”; corda solta:



Figura 13: idiomatismos presentes na interpretação de Paulinho. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Outro elemento idiomático identificado são as variações rítmicas da melodia inicial do C. Na gravação de *Memórias Chorando*, observamos as variações rítmicas de Paulinho (figura 14) e as variações que Copinha faz e o modo como se modificam. Inicialmente em semicolcheia (c: 98 e 99), depois em sextina de semicolcheia – uma oitava acima – e nos compassos 106 e 107 em fusa.



Figura 14: início do C. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 15: variações rítmicas. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Ainda na mesma gravação (*Choro de memórias*), observamos que Paulinho fez a repetição de motivos apresentados pelo uso da antecipação com a inflexão melódica de resolução indireta no final dos compassos 38 e 40, repetição de nota e frase diatônica ascendente e arpejo nas harmonias de A7 e G7:

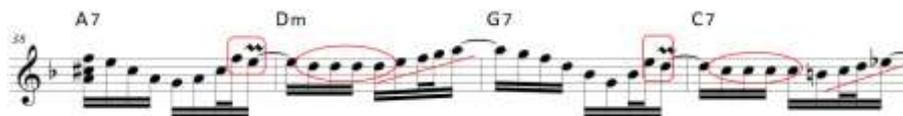


Figura 16: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Nos compassos 42 e 44, além de notarmos a repetição de motivos do primeiro tempo do D7 e E7, conforme circulado em vermelho, as tônicas se repetem em células rítmicas diferentes em seus segundos tempos:



Figura 17: repetição de motivos relacionado à variação rítmica. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Aprofundaremos nesse momento algumas variações apresentadas por Copinha, para identificarmos presenças de repetição de motivos e fraseado. No exemplo a seguir, o compasso 50 começa com a mesma nota “dó” que Paulinho faz na anacruse do B, porém com variação rítmica. Já no início do tema (c: 51) as inflexões foram inversas, uma vez que no 1º tempo é feita uma resolução indireta ascendente e no 2º tempo bordadura (sincopada) descendente para resolver na nota sol do próximo compasso. Essa figura apresenta também as 1^{as} notas suspensas de cada compasso (53, 54 e 55):



Figura 18: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Na figura 19 o trecho a que destacamos é a 2ª metade do B. No compasso 57 temos a nota “si” natural no tempo forte da dominante C7. Outro ponto relevante dessa figura são os motivos rítmicos em que as sessões fusas estão em tempos diferentes e descendentes. Ainda sobre esse contexto as 2 últimas notas do compasso 58 se repetem e são oitavadas no primeiro tempo do compasso 59, podendo também ser analisada como uma bordadura. As bordaduras também aparecem descendentes no último compasso desse exemplo:



Figura 19: repetição de motivos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Variações rítmicas são um elemento muito frequente e recorrente nas três gravações aqui observadas. Em *Cochichando* do álbum *Memórias Chorando*, por exemplo, esses elementos aparecem logo no primeiro compasso, conforme demonstrado na Figura 1. Ainda nesta gravação, observamos que, nas repetições das partes A's, bem como nos compassos 18, 22 e 26, representados pela figura 20, existem relações ritmo/melódica entre as variações feitas por Paulinho da Viola e Copinha. Nestes casos específicos, a melodia faz uso de poucas síncopas e antecipações.



Figura 20: variações rítmicas. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Notamos que a frase do compasso 121 abaixo, pode ser identificada como padrão de improvisação. Esse mesmo padrão também pode ser identificado em outros momentos da interpretação de Copinha, como é o caso dos compassos 25 e 73.

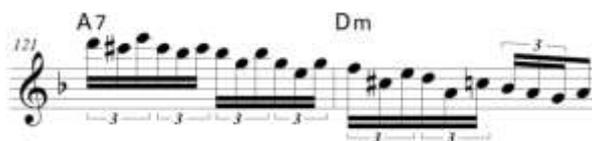


Figura 21: sextina de semicolcheia. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Identificamos ainda na interpretação de Humberto Araújo, que nos finais de quadratura das partes B e C, as sextinas são recorrentes, porém com sentidos contrários.



Figura 22: sextinas de semicolcheia. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Referente às tercinas de colcheia comentadas anteriormente, os exemplos abaixo demonstram como e em que momento Copinha faz a dobra com cavaquinho.



Figura 23: tercinas de colcheia. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Relacionando o contexto das tercinas de colcheia com o fonograma de Humberto Araújo, nota-se que aparecem apenas sextina de semicolcheia (compasso 13, 64, 75, 115, 131 e 146).

Muitos dos recursos de ornamento e variações rítmicas estão presentes na interpretação de Jacob e ficam evidentes em sua célebre gravação de *Cochichando*. Nós usamos como referência para essa análise a gravação do álbum *Era de Ouro* de Jacob do Bandolim, lançado em 1967 (faixa 4 do lado B)²⁵. Assim, observamos que a influência do material fonográfico na música ao vivo constitui-se por elementos provenientes da obra de vários intérpretes. Outro elemento relevante feito por Jacob do Bandolim nessa mesma gravação é a anacruse para iniciar a parte B, abaixo segue um exemplo de como Henrique Cazes se apropriou desse elemento.

²⁵ A transcrição dessa gravação foi disponibilizada gratuitamente como material de estudo da apostila *Quebrando Galho*, dos professores do curso de Choro do Conservatório de Tatuí (SP).



Figura 24: anacruse por Cazes e Jacob. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas / apostila *Quebrando Galho* (s.n., p.19-20)

Variações sobre essa anacruse também podem ser observadas na figura 25 (c: 125 e 133). Tais quais as frases de Humberto Araújo seguem com o mesmo motivo melódico de bordadura, porém com tempos rítmicos deslocados:



Figura 25: variações da anacruse. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Sobre as inflexões melódicas, apontamos nos compassos a seguir a repetição de motivos pelas bordaduras – marcados em vermelho – que se faz presente na partitura editada no *songbook* Choro de Almir Chediak (p.111 c: 39):



Figura 26: bordadura. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 27: bordadura por Chediak. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Em relação à gravação etnográfica feita na *Roda de Choro*, observamos que no solo de Luiz Paulo também ficam claras similaridades com a interpretação de Jacob do Bandolim. Nesse

ponto comprovamos pelo uso de melodias sincopadas (c: 5 e 10); melodias pontuadas (c: 4 e 8); antecipações (c: 7 e 17), ornamentos / apoiatura (c: 4, 7 e 15).



Figura 28: síncopas. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 29: pontuada. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 30: ornamentos. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Com relação à harmonia, um aspecto interessante é a análise do SubV7 (Eb7) recorrente em *Cochichando de Choro Criolo* e *Roda de Choro*. Essa função aparece nos compassos 9, 73 e 153 das partes A da gravação de Humberto Araújo; já no A' a progressão harmônica não apareceu (c: 25). Tal variação harmônica depende de vários fatores, como por exemplo o sentido melódico, instrumentação disponível, contexto harmônico e, em último grau, preferência estética. Nota-se que na figura 31, no primeiro momento é tocada uma colcheia seguida de pausa (c: 9) e no segundo momento que representa o A', o cavaco seguiu o improviso em semicolcheias (c: 25). É importante enfatizar que neste momento o cavaco não poderia fazer o acorde pois estava improvisando.

Variações desta natureza, que levam em conta a presença da instrumentação disponível no momento da performance, são frequentes nas rodas de choro. Na gravação da *Roda de Choro*, a variação harmônica aparece em todos os As, exceto no último. Já na gravação de Paulinho da Viola o SubV7 não é tocado em nenhum momento.



Figura 31: subV7 por Humberto, Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.



Figura 32: subV7 por Paulinho. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

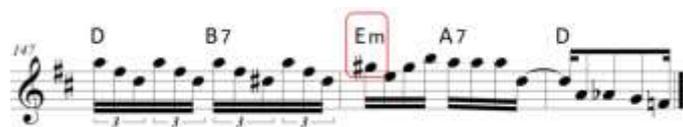
Conforme explanado anteriormente, identificamos como uma das principais características do fonograma de Humberto Araújo o fator improvisatório. Na parte B, a flauta faz basicamente escalas ascendente e descendente, com notas de arpejo nos tempos fortes. Sendo que no compasso 46 é feito o arpejo de Eb diminuto; e as primeiras notas dos compassos 46 e 48 começam sem variação melódica.



Figura 33: arpejo diminuto. Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas.

Nos finais de quadratura das sessões B e C, as funções harmônicas são em sua maioria I VIIm IIIm V7, porém nos compassos 47 e 48, o sexto e o segundo grau aparecem dominantes. Com exceção a essa observação, na interpretação que Humberto Araújo finaliza o C”, no compasso 147 a progressão harmônica é I VI7 IIIm V7, porém a melodia do IIIm é tocada a terça maior, sugerindo, contudo, que fosse um II7. Na versão de *Memórias Chorando*, diante das discussões desse parágrafo, as funções harmônicas são sempre com 6° e 2° menores, exceto compasso 47 e 48, que são dominantes. Como uma continuidade a essa análise, ressaltamos que no final de quadratura das partes A aparecem o E7 – pois a melodia sugere a função II7, terça maior da dominante Mi Maior com sétima.

Figura 34: final do C, por Humberto



Fonte: transcrição feita por Guilherme Lamas

Referente aos últimos A, notamos que na gravação do *Choro Criolo* os solistas tocam em uníssono e fizeram repetição dos 4 últimos compassos da melodia, sendo que a partir da melodia final que precede a repetição, Humberto utiliza o recurso de *frullato* (c: 161) e notas com mais projeção de ar, o arranjo termina com a frase da introdução da música (c: 169), sendo que o último acorde que é a harmonia de Ré menor, Cazes toca a nota Ré e Humberto a nota mi na melodia; gerando um intervalo de segunda Maior. Na gravação etnográfica da *Roda de Choro*, a melodia é tocada sem variações e com 2 repetições dos últimos 4 compassos, sendo que o solista finaliza na nota ré e alguns músicos da roda tocam a harmonia Ré menor com Sétima Maior, enquanto a nota mi aparece em outros solistas.

No disco *Memórias Chorando*, o final de *Cochichando* é tocado de modo livre entre os 2 solistas, com variações da melodia original e contracantos até o fim da primeira metade. Na segunda metade, Copinha faz a melodia sem ornamentos e uma oitava acima do A'; Paulinho da Viola por sua vez, faz o contracanto com pequenas variações da melodia; por fim, ambos finalizam a melodia em ré na harmonia de Ré menor.

Interessante traçarmos um paralelo comparativo ao observar que, grosso modo, a gravação de *Cochichando* em *Choro Criolo* tem um caráter mais improvisatório – de modo que apenas no primeiro e no último A, os solistas tocam a melodia em uníssono. Em contraposição, no fonograma de Paulinho da Viola é apenas a primeira metade do último A, que os solistas improvisam com melodias mais distantes da original, porém já na segunda metade a melodia retoma a originalidade e o flautista sola mais agudo; essa mudança de oitavas é identificada também como um caráter idiomático. Identificamos que na parte A'' a flauta e o cavaquinho têm uma interação maior entre melodia e contraponto. Tal qual o *Cochichando* da *Roda de Choro*, essas interações ocorrem sem necessariamente serem combinadas.

Finalizando tais comparações, notamos também que na gravação etnográfica os solistas se intercalam em cada parte da música e que os contracantos são constantes entre todos os instrumentos da roda, sendo também de caráter improvisatório nas partes C.

Conclusão

Muitas das questões observadas por Thomas Turino na *old-time music* encontram correspondência no choro. Tanto uma quanto a outra articulam discursos sobre autenticidade, partilham semelhantes desdobramentos históricos e possuem um repertório canônico baseado fundamentalmente em referenciais fonográficos. Em paralelo com essas discussões, acreditamos que as gravações analisadas neste trabalho representam três diferentes períodos no universo do choro: o reavivamento (representado pelo *Cochichando* de Paulinho da Viola), a modernização (impressa no *Cochichando* de Humberto Araújo) e a crescente onda de estudos acadêmicos, que focalizam aspectos teóricos, metodológicos e práticos deste universo (seria este o caso da gravação etnográfica).

Mais do que demonstrar a simples influência das duas primeiras gravações na terceira, buscamos situações em que elas se conectam de maneira singular e subjetiva. A utilização da transcrição como material analítico nos auxilia a visualizar algumas dessas inter-relações, sendo que as principais apontadas aqui são: a escolha dos andamentos e suas consequências interpretativas; improvisações e variações rítmico-melódica; características idiomáticas e estilísticas; interações entre diferentes solistas e suas consequências sonoras; presença – ou não – de um acorde e as possibilidades de variação rítmica, melódica e harmônica.

Tanto no campo da música ao vivo, como no campo da música gravada, a análise desses elementos demonstram a pertinência das relações entre o escrito (em manuscritos e edições de partituras), o gravado (em diferentes momentos históricos) e ao vivo (auto-etnografado e registrado enquanto dado de pesquisa). Assim, afirmamos que a relação entre o campo da música gravada e o campo da música ao vivo é dinâmica e fluida, sendo constantemente reconstruída a partir de influências diversas e contrastes ocasionais. Por estas razões, concluímos que a análise de *Cochichando*, um choro amplamente difundido, apresenta questões

importantes para compreendermos como o universo ao vivo – aqui representado pela da *Roda de Choro* – se relaciona com o universo fonográfico – presente nos álbuns aqui analisados.

Referências bibliográficas

- ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo, SP: Alameda, 2010.
- BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- BERTHO, Renan Moretti. Gravações performadas: material fonográfico e aprimoramento técnico em uma Roda de Choro. In: *Tulha*, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, p. 215–227, jul.–dez., 2018.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Choro*. Organizado por Mario SÈVE, Rogério SOUZA e DININHO. Rio de Janeiro: Editora Lumiar. Volume 1, 2007.
- CLÍMACO, Magda de Miranda. Gênero musical choro e retórica: uma história escrita com sons. In: VI Simpósio Nacional de História Cultural, 2012, Terezina. VI Simpósio Nacional de História Cultural. Uberlândia: GT Nacional de História Cultural, v. 1. p. 1-11, 2012.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 05-22, 2006.
- CÔRTEZ, Almir. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2012.
- DAVIES, Charlotte Aull. *Reflexive ethnography: a guide to researching selves and others*. London; New York, NY: Routledge, 1999.
- FIORUSSI, Eduardo. *Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSCar). São Carlos: UFSCar, 2012.
- LIVINGSTON, Tamara E. Music Revivals: Towards a General Theory. In: *Ethnomusicology* 43, no. 1, 1999, p.66-85.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. *Flor-do-cerrado: o Clube do Choro de Brasília*. (Dissertação Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2006.
- ROBBEN Antonius C. G. M.; SLUKA Jeffrey A. *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader*. Malden, MA: Blackwell, 2007.

-
- SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- TURINO, Thomas. Participatory performance and the authentic of place in old-time music. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018.
- VALENTE, Paula V. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. Tese (Doutorado em Música) USP, São Paulo, 2014.
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *Eccos*. UNINOVE, São Paulo: n. 1, v. 3, p.105-122, 2001.
- ZAGURY, Sheila. *Os Grupos de Choro nos anos 90 no Rio de Janeiro: suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 263 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.

Páginas web

- <https://anppom.org.br/congressos/anais/>, último acesso em 17/07/2022
- <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroipixinguinha>, acesso em 17/07/2022.
- <https://dicionariompb.com.br/artista/humberto-araujo/>, último acesso em 17/07/2022.
- <https://www.discogs.com/Paulinho-Da-Viola-Mem%C3%B3rias-Chorando/release/4116674>, último acesso: 17/07/2022.
- http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU007553, último acesso em 17/07/2022.
- <https://www.facebook.com/clubduchorodeparis/>, último acesso em 17/07/2022.
- <http://robdigital.com.br/wp/musica/index.php/choro-criolo/>, último acesso em 17/07/2022.
- <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/disco-humberto-araujo-lanca-choro-criolo-506911.htm>, último acesso em 17/07/2022.
- <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp>, último acesso em 17/07/2022.
- <https://pixinguinha.com.br/sheets/cochicho-cochichando>, último acesso em 17/07/2022
- https://pt.wikipedia.org/wiki/Humberto_Araujo, último acesso em 17/07/2022
- <http://vozdetatui.blogspot.com/2012/05/humberto-araujo-faz-solo-com-big-band.html>, último acesso em 17/07/2022

Pesquisa de campo remota: a montagem virtual do *finale* do segundo ato da opereta O Morcego, de Johann Strauss

Ísis Natali Cardoso
Livia Paglerani Simão
Mauro Wrona¹

A pandemia do COVID-19 alterou em diversos níveis o funcionamento do mundo como o conhecíamos. Em 12 de março de 2020, as aulas presenciais na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) foram suspensas. Fomos obrigados a mudar hábitos, abandonar (temporariamente ou não) costumes, a refazer planos, a nos adaptar. Foram-nos impostas novas dinâmicas de trabalho e estudo à distância e outros modos de produção e consumo de arte. Estes não são necessariamente novos, já que há algum tempo os adventos tecnológicos disponibilizam alternativas remotas para produzir (aparelhos para captação de imagem e som, softwares de edição) e acessar conteúdos (plataformas como *YouTube*, *Facebook* e *Instagram*), mas sofreram algumas modificações. No atual cenário, a tecnologia se faz o único meio de transmissão e compartilhamento de produções artísticas. Ela assumiu posição de destaque em contraste com os papéis secundários ou de apoio que desempenhava num passado não tão distante.

A presente pesquisa é resultado de um trabalho desenvolvido para a disciplina *Tópicos Especiais em Etnomusicologia*, cursada pelos autores no programa de pós-graduação em Música da Unicamp. O trabalho foi realizado de forma totalmente remota, assim como as aulas frequentadas na referida disciplina. O objetivo da nossa pesquisa é apresentar como se deu a montagem remota das cenas do *Finale* do segundo ato da opereta *O Morcego*, de Johann Strauss, apontando as diversas adaptações que foram necessárias desde a escolha e estudo da obra até o resultado final. Para isso, analisamos as fontes audiovisuais individuais e o vídeo da montagem final da opereta, além de também utilizarmos procedimentos comuns à etnografia digital, como a aplicação de questionário

¹ Universidade Estadual de Campinas.

online e entrevista via plataformas digitais. Com esta pesquisa buscamos contribuir para as áreas de etnografia digital no campo da música e propor uma reflexão sobre as transformações ocorridas na apresentação de eventos artísticos em períodos de emergência de saúde pública e/ou isolamento.

No artigo de Marhefka, Lockhart e Turner (2020), publicado durante a pandemia do COVID-19, são encontradas orientações para pesquisadores que estão fazendo a transição de avaliações e intervenções pessoais para uma plataforma de videoconferência síncrona. As autoras comentam também sobre o distanciamento social e seu impacto em projetos de pesquisa em andamento.

Atualmente, grande parte do mundo está praticando o distanciamento social para mitigar o risco do novo coronavírus se espalhar além da nossa capacidade de saúde. [...] Os impactos do COVID-19 sobre os participantes e funcionários provavelmente afetarão muitos projetos, mas os projetos de pesquisa em saúde provavelmente serão menos interrompidos, pois suas plataformas e interações são amplamente imunes a medidas de distanciamento social (MARHEFKA; LOCKHART; TURNER, 2020, p. 1, nossa tradução).²

As autoras citam os efeitos da pandemia nos projetos de pesquisa na esfera da saúde, mas observamos que o distanciamento social afetou o andamento de trabalhos em diversas áreas do conhecimento. Além do distanciamento impedir alguns procedimentos necessários ao desenvolvimento de pesquisas, questões de ordem psicológica, agravadas pela situação pandêmica, também devem ser consideradas. No recorte deste trabalho, no qual tratamos da área artística e musical, podemos elencar alguns fatores que influenciam, e muito, o andamento de pesquisas e a prática instrumental. Considerando o objeto deste estudo, e o contexto a ele relacionado, podem-se citar alguns fatores em específico, tais como: impossibilidade de ensaios presenciais (para produção de espetáculos ou obras em conjunto), dificuldade de deslocamento para estúdios e teatros (para gravações e

² “Currently, much of the world is practicing social distancing to mitigate the risk of the novel coronavirus spreading beyond our healthcare capacity [...] The health impacts of COVID-19 on participants and staff will likely affect many projects, but health research projects will likely be less disrupted, as their platforms and interactions are largely impervious to social distancing measures.”

apresentações) e inacessibilidade a salas acusticamente preparada para estudo.

A proibição de aglomerações afeta diferentes nichos do fazer artístico. O “novo normal” não está só no distanciamento social, mas também em como se visita uma exposição; em como se produz e se assiste a um concerto, a um show, a um espetáculo de dança ou teatro: está em como se vivencia a arte. Não se pode ir ao teatro, ao cinema, ao museu; não se pode ensaiar com a orquestra, com o balé, com a companhia de teatro; não se pode observar de perto as ranhuras de uma escultura ou as pinceladas de um quadro. Embora estejamos cercados de impossibilidades, a tecnologia nos oferece algumas opções. Pode-se assistir a um espetáculo com o qual não seria possível arcar em condições normais, pode-se visitar um museu a milhares de quilômetros de distância, pode-se mais e menos ao mesmo tempo.

As recomendações de isolamento em associação à interrupção das atividades de bares, restaurantes, parques, academias, shoppings, teatros, casas de shows e salas de concerto fez com que as pessoas passassem mais tempo dentro de suas residências. Ao tentar lidar com isso, muitos atribuem à música diferentes usos, como válvula de escape, distração, autocuidado ou ocupação do tempo ocioso. Começar aulas de canto ou instrumento, entrar para um coral comunitário, assistir *lives* (transmissões em tempo real) sozinho ou junto de amigos e parentes – virtualmente próximos, fisicamente distantes – são alguns exemplos de atividades associadas à música durante a situação pandêmica. Percebe-se também que elas figuram um esforço em se aproximar de antigos hábitos de convívio social e interação interpessoal.

Direcionando nossa atenção ao conteúdo que está sendo compartilhado em plataformas digitais, algumas mudanças se fazem evidentes. Se tomarmos como exemplo a gravação de uma peça orquestral ou de cenas de uma ópera, é possível perceber que as tentativas de diminuir diferenças estéticas entre as gravações foram minimizadas (ou até mesmo abandonadas). Pode-se pensar até numa predileção por um ambiente menos formal, onde não é regra fazer a gravação em frente a um fundo neutro, com roupa social: um percussionista pode gravar da sala, usando roupas esportivas (LE BOLÉRO, 2020), enquanto tenor pode cantar da sacada de sua casa (ITALIAN, 2020)

Além das montagens remotas que envolvem grandes grupos, o artifício das *lives*, que são transmitidas pelas plataformas citadas anteriormente, também se popularizou. Se por um lado as pessoas estão fisicamente mais distantes, por outro pode existir, em algumas circunstâncias, uma sensação de proximidade. Acreditamos que o ambiente descontraído proposto por alguns eventos artísticos ocorridos durante a pandemia possa ser interpretado como uma tentativa de aproximação entre aquele que produz e aquele que consome a arte. Isso pode ser verificado nos eventos realizados por artistas *pop* que fazem *lives* da sala de casa, de pijama (LIVE, 2020) ou de dentro do próprio quarto (JACOB, 2020). A sensação de intimidade se dá justamente pelo artista estar no mesmo ambiente que nós todos – em casa, distanciando-o de modo significativo das grandes produções de teatro ou shows a que costumeiramente está atrelado. As interações que ocorrem em *lives*, onde frequentemente os artistas respondem a comentários daqueles que os estão assistindo (TOGETHERATHOME, 2020), também corroboram com esse sentimento. Contudo, vale lembrar que a configuração mais intimista não é a única: continuam se fazendo médias e grandes produções transmitidas em tempo real (JORGE, 2020).

Assim como as dinâmicas de produção, participação e consumo de arte se alteraram, os modos de pesquisá-la também se modificaram. A pesquisa de campo, por exemplo, foi significativamente alterada pelas circunstâncias impostas. No entanto, o isolamento social não impossibilita completamente o trabalho empírico. Tem-se discutido alternativas aos moldes tradicionais, fazendo surgir novas subáreas da Etnomusicologia, as quais já produziram uma quantidade significativa de material. Polivanov (2013, p. 5) apud Fragoso; Recuerdo; Amaral, (2011, p. 198-201) comenta uma série de termos – como netnografia, etnografía virtual, webnografía e ciberantropologia – que foram criados para tentar dar conta da “adaptação” do método etnográfico aos meios digitais, sendo ora tomados na bibliografia como sinônimos, ora como termos específicos.

Netnografia: Neologismo criado no final dos anos 90 (net + etnografia) para demarcar as adaptações do método etnográfico em relação tanto à coleta e análise de dados, quanto à ética de pesquisa. Relacionado aos estudos de comunicação com abordagens referentes ao consumo, marketing e aos estudos das comunidades de fãs.

Etnografia digital: Explorar e expandir as possibilidades da etnografia virtual através do constante uso das redes digitais, postando o material coletado. Outro objetivo é

a criação de narrativas audiovisuais colaborativas em uma linguagem que sirva como material de estudo, mas atinja também um público extra-acadêmico (POLIVANOV, 2013, p. 5) apud (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011, p. 198-201).

Já as autoras Amaral, Natal e Viana (2008, p. 4 e 5) entendem a netnografia como uma transposição virtual das formas de pesquisa face a face e apontam algumas vantagens como ser menos dispendiosa e subjetiva e menos invasiva. Luís Paulo Mercado (2012, p. 6), em seu trabalho sobre pesquisa qualitativa online e etnografia digital, defende que na etnografia virtual a mediação tecnológica está presente ao longo de todo o processo etnográfico, seja por meio da observação participante ou do registro de dados. Destaca ainda a importância dessa mediação, que “fixa a experiência e descontextualiza a memória do observador, criando um novo contexto para análise”.

À vista do desenvolvimento de nossa pesquisa, elencamos métodos para a coleta e análise de dados que flertam tanto com a Netnografia quanto com a Etnografia digital. A partir de direcionamentos relacionados à pesquisa de campo à distância e considerando a importância das universidades públicas brasileiras e suas contribuições à sociedade, propomos como objeto da nossa pesquisa a montagem remota de duas cenas da opereta *O Morcego*, de J. Strauss – *Czárdas e Finale II* –, realizada pelo Ópera Estúdio do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp.

Marhefka, Lockhart e Turner (2020) apontam que a equipe de pesquisa deve considerar as necessidades específicas da pandemia e também estar ciente dos diversos fatores estressantes que os participantes podem enfrentar. À luz disso, buscamos conduzir a coleta de dados, os quais serão discutidos no decorrer do texto, respeitando a privacidade e disponibilidade dos participantes. Por meio do diretor do Ópera Estúdio, fomos apresentados ao diretor cênico do espetáculo, que gentilmente colocou à nossa disposição todos os vídeos individuais daqueles que concordaram em participar de nossa pesquisa. O aceite deu-se mediante um termo de consentimento livre e esclarecido, enviado a cada um dos envolvidos.

A opereta

A opereta, termo que em italiano corresponde à ópera pequena, é um gênero musical derivado da *Opéra Comique* francesa, modalidade operística que mesclava partes

cantadas com textos falados. As características principais da opereta dizem respeito tanto a sua temática quanto a sua substância musical, ambas de caráter leve, entremeadas por argumentos cômicos e românticos. O compositor Jacques Offenbach é considerado o criador da opereta, com *La Belle Helene*, em 1864. O apogeu do gênero deu-se no final do século XIX e início do século XX. O austríaco Johann Strauss Filho, responsável pela popularidade da valsa vienense na Europa, compôs mais de 15 operetas, das quais foram extraídos inúmeros temas utilizados em diversas de suas valsas.

Considerada um gênero menor – mesmo que tenha dado origem ao Teatro Musical e ao *Vaudeville* – algumas operetas atingiram *status* de ópera, figurando anualmente na programação das temporadas líricas dos mais prestigiados teatros. Esta notoriedade se deve ao nível de elaboração musical de seus compositores e às suas melodias, por serem cativantes e de fácil assimilação. Johann Strauss Filho e Franz Lehar são seus representantes mais significativos na Áustria e Jacques Offenbach, na França. *O Morcego* é a opereta mais representada do repertório lírico, seguida por *Orfeu no Inferno* de Offenbach e *A Viúva Alegre*, de Lehar.

A escolha desta obra, informação obtida através da entrevista que fizemos com o diretor cênico, ocorreu em função da praticidade, pois em 2019 os alunos do Ópera Estúdio da Unicamp já haviam apresentado sua versão completa. Assim, empreender esta nova forma de montar o espetáculo foi mais ágil, visto que a obra já tinha sido trabalhada. Outro motivo foi o tema de uma das cenas, *Brüderlein und Schwesterlein* (irmãozinho e irmãzinha), que invoca a fraternidade requerida neste período pandêmico. Ademais, sendo *O Morcego* uma obra tradicionalmente apresentada na noite de Ano Novo em grande parte da Europa e também na América, a obra traz consigo auspícios para uma nova fase, um novo tempo, idealmente melhor do que aquele em que vivemos.

Para a gravação remota foram selecionadas duas cenas, que pertencem ao segundo ato. A primeira delas, *Czárdás*, originalmente uma dança tradicional da Hungria, nomeia uma ária cantada por uma esposa traída, disfarçada de princesa húngara para surpreender seu marido infiel. Como em toda obra do gênero opereta, o enredo se desenrola em tom cômico e despreocupado. A segunda cena, *Finale*, é composta por vários números musicais que se encadeiam com crescente entusiasmo até a conclusão do ato em apoteose cênica

e musical. Entre estas cenas se encontram uma ode ao *Champagne*, o rei dos vinhos, e na sequência é proposta uma atenção especial à “fraternidade” (*Brüderlein und Schwesterlein*), que neste contexto tem um caráter frívolo, exaltando mais uma relação entre o homem e a mulher que um conceito universal. De todas as formas, o tema da irmandade unido ao clima festivo do *Champagne* nos transporta a uma atmosfera leve e prazerosa, afastando-nos durante algum tempo da frustração de não podermos sair de casa ou encontrarmos parentes e amigos. A *Valsa*, na sua forma mais original, auxilia a atmosfera sonhadora e glamourosa.

O quadro a seguir dispõe os personagens da Opereta, registro vocal correspondente e se participaram, ou não, do questionário online:

| PERSONAGEM | REGISTRO VOCAL | RESPONDEU AO QUESTIONÁRIO ONLINE |
|------------------------|----------------------------|----------------------------------|
| Rosalinde | soprano | não |
| Gabriel von Eisenstein | barítono | sim |
| Dr. Falk | barítono | sim |
| Adele | soprano | não |
| Ida | papel falado | não |
| Príncipe Orlofsky | mezzosoprano | sim |
| Frank | barítono | sim |
| 9 Coristas | diversas tessituras vocais | 5 coristas responderam |
| Pianista | não se aplica | sim |

Quadro 1: relação entre personagem, registro vocal e participação na pesquisa.

Além dos cantores citados e do diretor artístico, outros artistas participaram da montagem remota da opereta: a pianista, a artista circense e o bailarino. A pianista ficou responsável pela gravação da base (redução de obra orquestral para piano solo), a qual os cantores utilizaram para gravar seus vídeos individuais. Esse áudio-base desempenhou um papel fundamental para a montagem da Opereta, visto que todos os outros artistas envolvidos – os cantores e a artista circense – tomaram a gravação da pianista como um guia para diversos parâmetros musicais: tempo, dinâmicas, caráter, fraseado, entre outros. De acordo com Yan Mikirtumov (2013), citando The Concise Oxford Dictionary of Music (1994),

A redução para piano é uma redução das partes instrumentais de uma obra, originalmente escrita para orquestra ou outro conjunto instrumental, para dois pentagramas do piano, de forma a possibilitar a execução com as duas mãos. Este termo é igualmente utilizado para secções puramente instrumentais no seio de longas obras vocais. Estas reduções normalmente são realizadas para piano solo (duas mãos), mas existem casos de utilização de piano a quatro mãos ou dois pianos.

A artista circense e o bailarino gravaram vídeos se movimentando de acordo com a condução musical, o que acabou por acrescentar mais uma camada de informação visual à produção.

Segundo Mercado (2012, p. 174, 176 e 179) os principais instrumentos de coleta de dados na pesquisa etnográfica virtual são: entrevista online, observação de interações mediadas pelas ferramentas comunicacionais, documentos digitais, diário de campo virtual (blog), história de vida, grupos de discussão on-line, mapas cognitivos e registros visuais. Para a presente pesquisa os instrumentos utilizados foram:

- a) Entrevista online: foram realizadas três entrevistas síncronas online;
- b) Documentos digitais (questionário elaborado pelos autores deste trabalho e respondido pelos participantes e vídeos gravados para montagem da opereta);
- c) Registros visuais (material audiovisual disponibilizado pelo diretor cênico da opereta.

A fim de compreender melhor a produção artístico-musical das cenas de *O Morcego*, organizamos nossa pesquisa em algumas etapas: elaboração do questionário, observação dos vídeos individuais, análise das respostas ao questionário, observação do vídeo final e entrevista semiestruturada com alguns dos envolvidos.

Elaboração do questionário

Construímos o questionário a partir das (poucas) informações que tínhamos sobre a produção que o Ópera Estúdio tinha se proposto a fazer. Sabíamos que haviam escolhido as cenas *Czárdas* e *Finale II*; que tudo seria gravado à distância; e que os participantes³ tinham algum vínculo com o Instituto de Artes da Unicamp – alunos de graduação e pós-graduação, ex-alunos, professores, etc. A escolha da plataforma para a aplicação do questionário seguiu alguns dos critérios apontados pelas autoras Marhefka, Lockhart e Turner (2020, p. 3, nossa tradução), sendo eles:

- a) Acessível para a maioria dos dispositivos e sistemas operacionais;
- b) Facilidade de uso: os participantes não necessitam baixar ou pagar pelo programa;
- c) Disponibilidade: contém as ferramentas necessárias para conduzir a pesquisa;
- d) Características: a apresentação do programa se adequa ao dispositivo utilizado, tem funções de múltipla escolha, é possível personalizá-la conforme as necessidades da pesquisa;
- e) Custo: no caso deste trabalho utilizamos uma plataforma gratuita.⁴

³ Dezessete cantores, uma pianista, uma artista circense e um bailarino, além do diretor cênico.

⁴ *Accessible*: What devices (e.g., phone, tablet, computer) and operating systems support the platform (or do not)? How much bandwidth is required to run the platform?

User friendly Is it easy for participants to join? Can participants access the platform without downloading a program? Can participants access the platform free of charge?

Available: What types of technical support are available (e.g., written support, chats, “how-to” video(s))?

Features: What features are needed to conduct your research? Does the platform have: chat functions, polling, extra rooms, facilitator/host controls, recording, screen/document sharing, range of viewing options (how do those differ based on viewing device), muting options? What are the limits to the number of simultaneous participants or co-occurring video sessions?

Cost: Does your institution have licenses for a viable video conferencing platform that would work for your project at no additional cost? What charges can you expect per platform? Do any features require additional fees?

Appropriate Security Is end-to-end encryption available? Is there an associated fee?

What methods can the host use to ensure only participants have access to the session (e.g., meeting

Considerados os critérios listados acima, optamos por utilizar o *Google Forms*, devido aos benefícios que oferece tanto a nós pesquisadores quanto aos entrevistados. A plataforma é simples, gratuita, de fácil navegação e acessível à maioria dos dispositivos e sistemas operacionais, o que facilita a montagem do questionário e a participação dos entrevistados. Acerca da interpretação dos dados, a plataforma foi uma grande facilitadora. Ela não só gera gráficos a cada pergunta, como também disponibiliza outras opções para agrupar os resultados, sendo estas: reunir todas as respostas a cada uma das questões ou mostrar, um indivíduo por vez, todas as respostas ao questionário.

Desenvolvemos um questionário de quinze perguntas, com o intuito de averiguar a ação individual dos integrantes da montagem. Ele foi enviado àqueles que aceitaram colaborar com o presente trabalho, totalizando dez entrevistados. A primeira pergunta abordava as implicações da pandemia na qualidade de estudo e na produtividade musical, enquanto as demais tratavam da participação na montagem, o processo das gravações e impressões sobre o projeto em geral. Estão listadas a seguir as questões contidas no questionário, bem como o título apresentado pelo *Google Forms*:

Questionário sobre montagem remota das cenas do *Finale* do 2º ato, da opereta O Morcego, de J. Strauss:

1. Como o contexto da pandemia afetou sua produção artística? (marque mais de uma opção, se desejável)
2. De que modo a participação deste projeto influenciou a sua rotina? (marque mais de uma opção, se desejável)
3. Você encontrou problemas para cantar/tocar em casa, em relação aos vizinhos ou pessoas que vivem com você?
4. Gravou em mais de um lugar?
5. Caso tenha planejado onde gravar, considerou as questões acústicas, estéticas e de não interrupção do processo de gravação do(s) ambiente(s) disponível(is)?
6. Houve algo que te incomodou em gravar?

passwords, ability to limit who enters the session or preventing additional participants from entering)?
What protections are available to prevent participants from recording the meeting or using screen capture?
If needed, are HIPAA-compliant settings available? Is an additional fee or agreement required?

7. Sobre a quantidade de gravações necessárias até atingir o vídeo utilizado na montagem:
8. Você sentiu cansaço vocal ou rouquidão ao ter que gravar várias vezes?
9. Como você se sentiu diante da iminência da gravação definitiva?
10. Você se caracterizou de acordo com seu/sua personagem?
11. A ausência dos outros personagens afetou sua concentração e inspiração para fazer a cena?
12. Com relação à ausência de regência no momento da gravação:
13. Como se sentiu ao gravar sobre a base enviada pela pianista?
14. A gravação da pianista colaborou para você se sentir em cena?
15. O quão satisfeito ficou com sua contribuição individual para a montagem?

Embora o questionário resulte em dados mensuráveis – gráficos e porcentagem –, e isso possa ter uma conotação quantitativa, as alternativas para as perguntas que o compunham também envolviam um viés qualitativo. Desejávamos que grande parte dos envolvidos na produção da opereta se sentisse motivada a participar de nossa pesquisa e por isso optamos pelas respostas no formato de múltipla escolha, que não demandam do entrevistado tanto tempo disponível quanto as dissertativas. Nossas questões foram estruturadas de modo que estas pudessem não só fornecer os dados necessários ao nosso estudo, mas também possibilitar a reflexão acerca da montagem remota da opereta. Para melhor compreender como a pandemia do COVID-19 influenciou a rotina dos participantes do projeto e como estes reagem à produção remota, elaboramos alternativas que contemplassem distintas possibilidades de resposta. Ao mesmo tempo também disponibilizamos a opção "outros", caso o participante não se identificasse com nenhuma das opções disponíveis eu quisesse nos fornecer mais detalhes sobre as suas impressões.

Vídeos preliminares individuais

A segunda etapa correspondeu à observação do material bruto – e ter acesso prévio

a ele foi interessante⁵ em diferentes sentidos. O primeiro contato que tivemos se deu por meio dos vídeos individuais, que foram gravados por cada um dos participantes. A fim de manter a sincronia entre as gravações, os integrantes receberam o áudio-base tocado pela pianista, de modo que as questões de tempo e fraseado ficassem ajustadas. Os materiais de cada um dos participantes posteriormente foram sincronizados, originando o vídeo final. Ao analisar a contribuição individual daqueles que aceitaram⁶ participar do nosso projeto, pudemos observar aspectos que talvez não fossem percebidos caso trabalhássemos apenas com o produto final.

Considerando os vídeos preliminares, o primeiro ponto que comentaremos é a encenação. Notamos que enquanto alguns parecem mais espontâneos e orgânicos em seus gestos, outros estavam mais acanhados e rígidos. Também é observável que alguns olham diretamente para a câmera, enquanto outros direcionam o olhar para as laterais e diagonais superiores/inferiores – especulamos que isso pode ter sido pensado como um modo de simular interação com as pessoas que estão ao redor no mosaico do vídeo final. Na valsa (*Finale*), algumas pessoas se mexem com movimentos mínimos, outras dançam sozinhas (uma delas até faz par com uma vassoura) e ainda há aquelas que convidaram pessoas externas à montagem para as acompanharem. No último minuto dessa mesma cena fica bastante evidente a desinibição (ou não) dos cantores: uns dançam mais envergonhados, com gestos pequenos, ao mesmo tempo em que outros fazem movimentos mais amplos e exagerados, aparentando maior extroversão e chegando até a subir na mobília.

Outra questão que nos intrigou foram os diferentes padrões de gravação no que diz respeito à relação entre cantor e áudio-base. Um número reduzido de participantes gravou por cima do áudio “completo” (vozes e piano), enquanto a maioria utilizou a base da

⁵ Vale destacar que esse material audiovisual nos foi enviado antes que os participantes respondessem o questionário, portanto algumas concepções criadas correspondiam com os dados levantados, enquanto outras não – por exemplo, alguém que aparentava estar desconfortável com a gravação marcou no questionário que teve problemas com o processo, ao mesmo tempo em que outro participante que parecia demonstrar certo incômodo disse que o processo lhe foi natural.

⁶ Dentre os envolvidos, três cantores (dentre solistas e coristas) não se sentiram confortáveis em compartilhar o material bruto conosco, além do bailarino que preferiu não participar de nenhuma etapa do nosso trabalho.

pianista. Alguns vídeos têm o áudio em evidência, às vezes até mesmo se sobrepondo ao canto; noutros, o cantor se superpõe ao áudio, que parece espacialmente mais distante; há ainda aqueles que gravaram com fones de ouvido, o que nos faz escutar apenas o cantor, sem o acompanhamento utilizado como base. Nota-se que este último grupo tinha certas limitações motoras devido ao fio dos fones de ouvido, mas isso não significa que todos aqueles que os usavam pertenciam ao conjunto dos mais inibidos.

Sobre a caracterização, ao considerarmos o figurino, percebemos que a maioria estava mais próxima de trajes sociais: personagens masculinos de camisa e/ou paletó e personagens femininos de vestido (aqui desconsideramos a artista circense, que traja roupa preta adequada à sua movimentação); poucos participantes vestiam roupas mais casuais. Dentre as mulheres, algumas usavam acessórios e os cabelos oscilavam entre presos ou soltos. Dentre os homens, as roupas se mantiveram mais homogêneas, sendo gravata e suspensórios utilizados por alguns deles. Considerando as montagens mais tradicionais desta opereta, a caracterização de dois personagens nos intrigou: Príncipe Orlofsky e Rosalinde. O primeiro é comumente cantado por uma mezzo-soprano caracterizada com elementos masculinos, porém a do vídeo usa um vestido florido, bastante feminino. O segundo, Rosalinde, estaria disfarçado na festa, portanto usando algo que cobrisse seu rosto, como uma máscara; no entanto, as duas sopranos que interpretaram esse papel na montagem não trajavam nada parecido.

Com relação ao cenário percebemos que não existe um “cômodo padrão” em que as gravações foram feitas, portanto aparecem: varanda, sala de jantar, quarto, sala de estar, etc. Também podemos afirmar que pouquíssimas pessoas utilizaram objetos que pudessem caracterizar o ambiente. Alguns gravaram as cenas em dois lugares diferentes: o primeiro tende a sugerir uma situação mais contemplativa, em que os cantores aparecem apoiados no parapeito ou sentados, atentos à nostálgica ária de Rosalinde; o segundo ambiente tende a ser mais amplo e os cantores agora estão de pé, já que a segunda cena exige maior movimentação. A maioria tinha apenas um local disponível para gravação, mas podemos dividi-los em dois grupos. Há aqueles que gravaram em apenas um local, mas têm espaço disponível e fizeram a distinção entre contemplativo/ativo. Outros que não tinham essa opção alternaram o tipo e amplitude dos movimentos. A pianista manteve seu cenário

neutro e a artista circense utilizou os aparatos necessários à sua *performance*, numa área externa.

Por último, o posicionamento das câmeras. Todos os vídeos, com exceção da pianista, foram feitos em modo retrato (vertical) – o que é atípico para esse tipo de *performance* virtual, sendo mais comum a apresentação em modo paisagem (horizontal). O que varia entre eles é a proximidade das câmeras: uns mostram o corpo todo, outros a parte superior do corpo e o rosto.

Respostas obtidas por meio do questionário

Na terceira etapa da nossa pesquisa, analisamos as respostas recebidas via *Google Forms*. A primeira pergunta, “Como o contexto da pandemia afetou sua produção artística? (marque mais de uma opção se desejável)”, questionava como a pandemia havia afetado a produção artística dos entrevistados. Além da possibilidade de assinalar mais de uma das cinco respostas que havíamos redigido⁷, também dispusemos aos participantes a opção de escreverem um relato mais pessoal caso desejassem. Deste modo, obtivemos 15 respostas à primeira questão, que foi, assim como as demais, respondida por 10 participantes. Metade deles afirma ter sido afetada negativamente pela pandemia no que diz respeito à qualidade de sua produção artística e destes cinco, três também assinalaram que houve a diminuição do tempo de estudo efetivo (que é diferente do tempo de estudo disponível). Também houve aqueles que se sentiram positivamente afetados pela pandemia, tendo um dos entrevistados assinalado que a qualidade de sua produção artística aumentou e outros três que seu tempo de estudo efetivo cresceu. Um desses disse que, apesar de observar uma melhora em relação ao estudo, houve momentos em que foi fortemente impactado pela quarentena, sem conseguir praticar ou produzir nada. Apenas um dos entrevistados não assinalou nenhuma das alternativas, preferindo se expressar através de um comentário – declara que apesar do aumento do tempo e qualidade de estudo, as

⁷ As alternativas formuladas pelos autores para a primeira questão: a) Positivamente, aumentou meu tempo de estudo efetivo (não o tempo de estudo disponível); b) Positivamente, melhorou a qualidade da minha produção artística; c) Negativamente, diminuí meu tempo de estudo efetivo (não o tempo de estudo disponível); d) Negativamente, piorou a qualidade da minha produção artística; e) Não me senti afetado pelo contexto da pandemia e f) outros.

restrições em função do COVID-19 o obrigaram a adiar planos atrelados à sua produtividade artística.

Na segunda questão, “*De que modo a participação neste projeto afetou sua rotina? (marque mais de uma opção se desejável)*”⁸, também ocorreu de alguns participantes assinalarem mais de uma alternativa, desta vez totalizando 19 respostas. Quando perguntados sobre como o envolvimento na montagem remota de *O Morcego* afetou suas rotinas, apenas um dos dez entrevistados disse que foi de modo negativo, tendo se sentido ansioso e/ou pressionado. Outro declarou que a atuação na opereta não gerou impactos em seu dia a dia. Já o restante dos entrevistados, oito no total, manifesta que sua rotina foi positivamente afetada. Destes, sete declararam que se sentiram parte de um grupo; seis, que a participação os ajudou a se distraírem da situação pandêmica; e três, que a montagem os motivou a se concentrarem nos estudos⁹. Um dos entrevistados, apesar de ter marcado que se sentiu positivamente impactado pelo projeto remoto, afirma também ter se preocupado com sua preparação e performance individual, já que não tinha conhecimento sobre como estavam as dos demais envolvidos. Em função das duas primeiras perguntas terem tido mais de uma resposta por participante, preferimos apenas descrever os dados recolhidos, em vez de os apresentar no formato de gráficos. Já as demais questões serão acompanhadas de representação visual, como é possível observar adiante.

As perguntas acerca da gravação propriamente dita se concentraram em aspectos como: montagem de cenário, caracterização do personagem e incômodos durante o processo. A maior parte dos participantes afirma ter se caracterizado de acordo com o

⁸ As alternativas formuladas pelos autores para a segunda questão: a) Positivamente, fazer parte da montagem de uma cena, mesmo que por gravação, colaborou para eu me sentir parte de um grupo; b) Positivamente, a montagem da cena me ajudou a me distrair da situação pandêmica; c) Positivamente, a montagem da cena me motivou a me concentrar nos estudos (da cena e outros); d) Negativamente, me senti pressionado/ansioso; e) Não afetou e f) outros.

⁹ Detalhando as alternativas assinaladas pelos oito entrevistados que se sentiram positivamente impactados temos: um afirma que a montagem da cena o ajudou a se distrair da situação pandêmica; um disse que a participação no projeto o fez sentir parte de um grupo; três marcaram essas duas justificativas anteriores; um apontou a sensação de pertencimento já citada junto à motivação para estudar engatilhada pela participação na montagem; e dois assinalaram todas as alternativas.

personagem e ter gravado em apenas um local. As respostas em relação a se sentir desconfortável durante o processo foram equilibradas: aproximadamente metade daqueles que responderam o questionário afirma não ter tido problemas com a gravação e a outra porção aponta ter lidado com adversidades variadas, como ruídos, desconforto e/ou ansiedade e preocupação com o enquadramento da cena. Nos gráficos abaixo (Figuras 1 a 3) podemos conferir em maior detalhe a relação entre os participantes e o ambiente em que fizeram as gravações. A respeito da leitura destas e das imagens seguintes, pode-se notar que alternativas demasiado extensas aparecem incompletas; portanto, a fim de contornar essa situação, algumas figuras serão seguidas por um parágrafo que discrimina todas as opções de resposta, especialmente aquelas que não podem ser lidas por inteiro.

3. Você encontrou problemas para cantar/tocar em casa, em relação aos vizinhos ou pessoas que vivem com você?

10 respostas



Figura 1: terceira questão.

Alternativas da pergunta de número 3: a) Sim, meus vizinhos/moradores se incomodam, tive que ir para outro local. b) Sim, meus vizinhos/moradores se incomodam, mas consegui negociar um horário para cantar. c) Sim, só posso cantar em um horário determinado, trabalho em casa. d) Sim, os vizinhos/moradores se incomodam, mas eu canto assim mesmo. e) Não, ninguém se incomoda. f) Não se aplica.

4. Gravou em mais de um lugar?

10 respostas

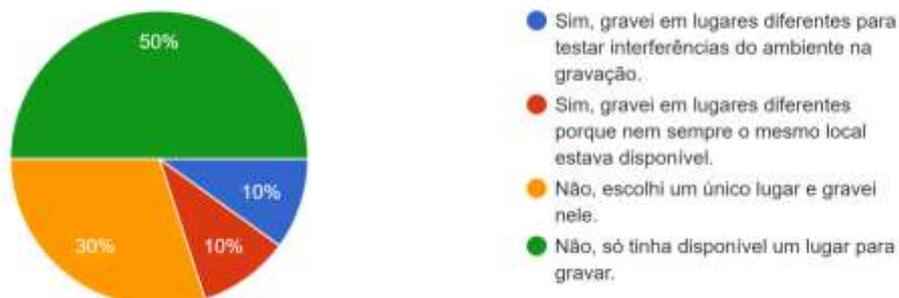


Figura 2: quarta questão.

5. Caso tenha planejado onde gravar, considerou questões acústicas, estéticas e de não interrupção do processo de gravação do(s) ambiente(s) disponível(is)?

10 respostas

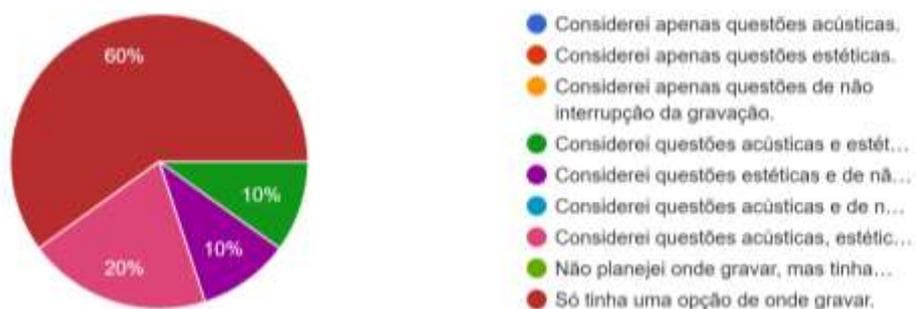


Figura 3: quinta questão.

Alternativas da pergunta de número 5: a) Considerarei apenas questões acústicas. b) Considerarei apenas questões estéticas. c) Considerarei apenas questões de não interrupção da gravação. d) Considerarei questões acústicas e estéticas. e) Considerarei questões estéticas e de não interrupção. f) Considerarei questões acústicas e de não interrupção. g) Considerarei questões acústicas, estéticas e de não interrupção. h) Não planejei onde gravar, mas tinha mais de uma opção. i) Só tinha uma opção de onde gravar.

Ainda sobre o processo de gravação, questionamos os envolvidos acerca da ausência do regente e dos outros personagens, além da experiência com o áudio-base enviado pela pianista e se ele havia sido ou não suficiente para se sentir em cena. A maioria

dos participantes teve algum tipo de dificuldade em gravar apenas com a base do piano, mesmo grande parte deles alegando, na questão de número 13, que ela foi suficiente para se sentir em cena. Em relação à falta de regência durante a gravação, a maioria afirma não ter tido dificuldade.

De modo geral, encerrando as considerações sobre o questionário, os participantes afirmam terem ficado satisfeitos com suas contribuições à montagem, tendo apenas um – dentre os dez que nos responderam – marcado a opção “um pouco insatisfeito”. Outros aspectos, além dos que foram citados há pouco, podem ser conferidos nos gráficos abaixo (Figuras 4 a 13), correspondentes às questões de número seis a quinze:

6. Houve algo que te incomodou em gravar?

10 respostas



Figura 4: sexta questão.

A última alternativa da pergunta de número 6, única que aparece incompleta no lado direito da imagem acima, corresponde a um comentário escrito por um dos entrevistados. Este diz ter se sentido preocupado com três pontos: como as cenas estavam sendo captadas, por não ter experiência anterior com gravação; possibilidade de seu celular não funcionar corretamente; e receio da memória disponível no referido aparelho não ser suficiente.

7. Sobre a quantidade de gravações necessárias até atingir o vídeo utilizado na montagem:

10 respostas

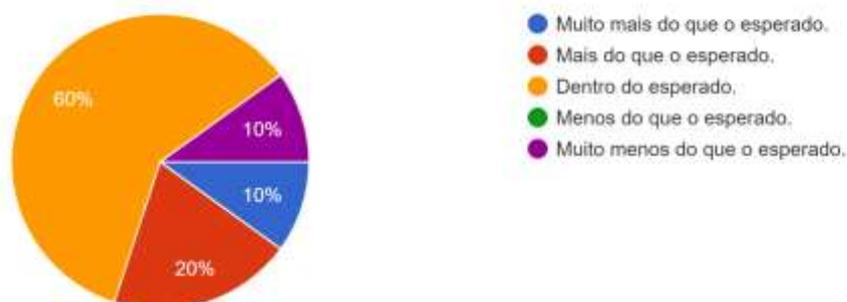


Figura 5: sétima questão.

8. Você sentiu cansaço vocal ou rouquidão ao ter que gravar várias vezes?

10 respostas



Figura 6: oitava questão.

9. Como você se sentiu diante da iminência da gravação definitiva?

10 respostas



Figura 7: nona questão.

Alternativas da questão de número 9: a) Fiquei completamente bloqueado (stress, ansiedade e/ou outros fatores). b) Considero que precisaria de mais tempo de ensaio para me sentir confortável em gravar. c) Muito estressado, devido à minha falta de técnica. d) Muito estressado, devido ao meu perfeccionismo. e) Um pouco de stress, mas consegui realizar satisfatoriamente. f) Senti-me tranquilo.

10. Você se caracterizou de acordo com seu/sua personagem?

10 respostas



Figura 8: décima questão.

Alternativas da questão de número 10: a) Sim, dediquei bastante tempo à caracterização. b) Sim, dediquei algum tempo à caracterização. c) Sim, escolhi rapidamente algum(ns) elemento(s) relacionado(s) ao meu personagem. d) Não, gravei com roupas que me fizessem sentir bem, mas sem relação com meu personagem. e) Não, gravei com roupas comuns, sem relação com meu personagem. f) Não se aplica.

11. A ausência dos outros personagens afetou sua concentração e inspiração para fazer a cena?

10 respostas



Figura 9: décima primeira questão.

As duas últimas respostas que aparecem na imagem acima, pergunta de número 11, foram redigidas pelos entrevistados. A primeira delas, em verde, é bastante similar à alternativa que foi assinalada pela maioria dos que responderam o nosso questionário – “Sim, não me senti em cena, não tinha estímulos”. Já a segunda, em roxo, foi redigida pela pianista, que declara que, apesar desta questão não se aplicar a ela devido à sua função na montagem, a ausência dos cantores afetou a sua gravação em termos musicais.

12. Com relação à ausência de regência no momento da gravação:

10 respostas



Figura 10: décima segunda questão.

Novamente as duas últimas respostas do gráfico acima, pergunta de número 12, foram redigidas por integrantes da montagem. A primeira delas, em roxo, declara que, em diversos momentos, o trabalho do entrevistado acontece independentemente do regente, sendo a ausência dos cantores um fator mais relevante. Já o último comentário, em azul claro, diz que o entrevistado enfrentou pouca dificuldade no momento da gravação em função do áudio-base, que estava muito bem marcado e bastante próximo do que foi realizado presencialmente.

13. Como se sentiu ao gravar sobre a base enviada pela pianista?

10 respostas



Figura 11: décima terceira questão.

Alternativas da questão de número 13: a) Tive problemas, mas os resolvi sem dificuldade. b) Tive problemas e demorei um pouco para resolvê-los. c) Tive problemas e demorei uma quantidade de tempo considerável para resolvê-los. d) Tive problemas e demorei muito tempo para resolvê-los. e) Não tive nenhum problema. f) Não se aplica. A última resposta, em rosa, foi redigida por um dos integrantes da montagem, que declara ter tido problemas, mas que não sabe se eles foram ou não causados pela base do piano.

14. A gravação da pianista colaborou para você se sentir em cena?

10 respostas



Figura 12: décima quarta questão.

Alternativas da questão de número 14: a) Sim, me senti em cena apenas com a gravação do piano. b) Sim, mas tive que buscar outros elementos (como improvisar um cenário em casa, me vestir de acordo com o personagem, etc.) para me sentir em cena. c) Não, ouvir apenas a gravação do piano não me ajudou a me sentir em cena. d) Não, a gravação atrapalhou a interpretação que eu estava construindo. e) Não se aplica.

Não, ouvir apenas a gravação do piano não me ajudou a me sentir em cena. d) Não, a gravação atrapalhou a interpretação que eu estava construindo. e) Não se aplica.

15. O quão satisfeito ficou com sua contribuição individual para a montagem?

10 respostas

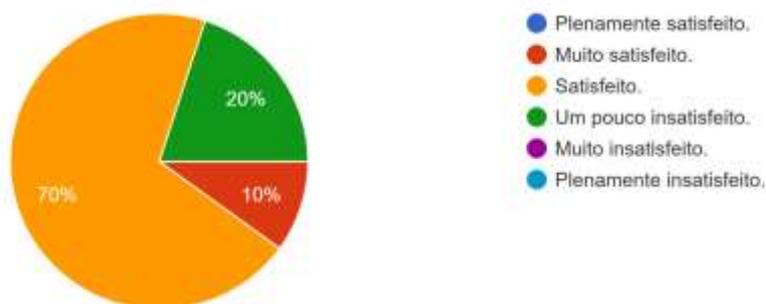


Figura 13: décima quinta questão.

Vídeo final

A quarta etapa do nosso trabalho corresponde ao exame do vídeo final. Este foi organizado e editado pelo diretor cênico, que utilizou o programa *Adobe Premiere Pro*¹⁰. Para a montagem do vídeo, o material audiovisual da pianista foi utilizado como base, aparecendo como plano de fundo, na horizontal, ao longo de toda a exibição. Sobreposto a ele surgem e desaparecem os vídeos individuais – na vertical, cantores e uma artista circense; na horizontal, bailarina – que são dispostos na tela conforme sua participação. O material audiovisual resultante tem aproximadamente 20 minutos.

Analisar os vídeos preliminares para depois ter acesso ao final foi surpreendente em diversos aspectos. Em nosso primeiro contato com o material definitivo, o áudio nos chamou a atenção de imediato. Em contraste com os diferentes padrões de equalização entre voz e acompanhamento com os quais nos deparamos nos vídeos individuais, o material final se mostrou muito mais uniforme e equilibrado. Percebemos que as vozes foram gravadas separadamente das cenas e que os áudios dos vídeos que assistimos na

¹⁰ Adobe Premiere Pro é um programa para computador, da empresa Adobe Systems, empregado na edição de vídeos profissionais.

segunda etapa foram descartados, resultando em uma maior qualidade e uniformidade no áudio.

Quando tivemos acesso aos materiais individuais já tínhamos conhecimento de que duas sopranos dividiam o papel principal, Rosalinde. No entanto, não sabíamos qual seria o resultado de tal escolha inovadora. O problema de se ter duas cantoras adequadas a um só papel, recorrente em diversos cursos de formação para cantores, foi resolvido com o revezamento entre ambas durante os solos. Quando todos, solistas e coristas, cantavam, elas apareciam simultaneamente.

Também reparamos na modificação das cores dos vídeos individuais originais, o que nos fez especular sobre uma tentativa de homogeneizar as diferenças entre eles, como a quantidade de iluminação e/ou de informação dos ambientes – mobília, cor das paredes, quadros, etc. De qualquer modo, mesmo que a urgência de uma unidade visual tenha requisitado ajustes na coloração, o quadro das realidades individuais ainda estava exposto. Coexistem no resultado final, portanto, vídeos de participantes preocupados com a estética do cenário, que tentam se aproximar da ambientação que ocorreria no contexto do teatro de ópera; ao mesmo tempo em que nos deparamos com outros músicos que parecem se sentir confortáveis em se expressar artisticamente em suas próprias casas.

Outro ponto que nos surpreendeu positivamente foi a mudança do tamanho dos vídeos individuais conforme o destaque do personagem na cena. Nos momentos em que um cantor fazia um solo, seu vídeo ficava em evidência, ao passo que quando todos cantavam juntos, os materiais individuais ficavam do mesmo tamanho, às vezes se alternando. Essas interações bastante dinâmicas entre som e imagem prendem ainda mais a atenção do espectador, além de nos remeterem a um ambiente de festa, no qual os convidados interagem uns com os outros animadamente.

Notamos que alguns elementos dos vídeos individuais se mostraram importantes para conferir unidade ao resultado final. Expressões faciais e reações, por exemplo, mesmo nos momentos em que não se canta, transmitem uma sensação de integração entre os participantes, como se estivessem compartilhando o mesmo momento. Aqueles que olham e/ou cantam se direcionando às laterais também configuram outro exemplo de

interação. Tais comportamentos requerem concentração e consciência de como a produção particular dialoga com o todo. Outro elemento que contribuiu para essa sensação de unidade foi a taça, que apareceu na grande maioria dos vídeos individuais.

Entrevistas

Por fim, o último estágio de nossa pesquisa de campo, as entrevistas. Preferimos restringir as informações adquiridas através delas a esta parte do trabalho, em vez de comentá-las no decorrer do texto. Portanto, apesar das conversas com os participantes nos responderam diversos questionamentos levantados ao longo do processo, optamos por disponibilizar as informações ao leitor seguindo a mesma ordem em que as adquirimos. A respeito daqueles que foram entrevistados, fizemos a seleção considerando os vídeos individuais, as respostas ao questionário e as funções que desempenharam na montagem.

De acordo com Mercado (2012, p. 174), a entrevista individual explora em profundidade o mundo da vida do indivíduo, mostra as experiências individuais detalhadas, escolhas e biografias pessoais. Neste trabalho, utilizamos a entrevista com a intenção de melhor entender o contexto do entrevistado na produção da opereta; as dificuldades e facilidades enfrentadas durante a gravação do vídeo individual; como foi a relação entre os participantes e o diretor cênico; como foi a experiência, como um todo, de participar da montagem remota de um espetáculo durante a pandemia do COVID-19. Considerando tais objetivos, optamos por utilizar o recurso da entrevista semiestruturada. Esta, discutida brevemente por Manzini (2004), pode ser definida como um conjunto de questões pré-estabelecidas, mas passíveis às circunstâncias momentâneas da entrevista, que se relacionam a um assunto principal e podem ser organizadas através de um roteiro. A respeito deste, o mesmo autor afirma que, além de permitir a coleta dos dados básicos necessários, a utilização de um roteiro facilita a organização do processo de interação com o entrevistado.

Inicialmente elencamos seis participantes para as entrevistas: dois coristas (um que visualmente estava à vontade nos vídeos individuais e outro que relatou no questionário ter sentido desconforto ao longo do processo), as duas sopranos que interpretam o papel de Rosalinde, a pianista e o diretor cênico. Destes, não obtivemos retorno de um dos

coristas e de ambas as sopranos, mas optamos por prosseguir com as entrevistas já agendadas. Algumas questões foram feitas a todos, enquanto outras eram mais específicas, de acordo com as contribuições de cada um ao projeto. Através do artifício da entrevista semi-estruturada pudemos trabalhar com os participantes um conjunto pré-determinado de perguntas, que poderiam, porém, ser reformuladas ou acrescidas de outras à medida que a conversa se desenvolvia. Todas as entrevistas se deram via *Google Meet*.

Corista

A primeira entrevista contou com os três pesquisadores. O entrevistado foi um membro do coro masculino, que também participou da versão presencial em 2019. A escolha do corista ocorreu em função dele se destacar dos demais através da sua verve interpretativa. Ele reagia expressivamente durante os momentos em que não cantava, mas também transmitia, de forma orgânica, grande musicalidade ao cantar suas linhas. Sua interpretação exprime a alegria e a despreensão do conteúdo. Nos compassos finais do *Finale*, dançou freneticamente.

Já no primeiro instante encontramos um intérprete muito diferente do personagem criado. Sério e compenetrado, formado em química pela Unicamp, é recém-ingressado no bacharelado em canto. Há três anos canta em um dos corais da Unicamp. Contrariando a primeira impressão, sua voz é barítono, não tenor. Questionado sobre como foram desenvolvidas as gravações, respondeu que teve certa dificuldade, pois “não tinha certeza se sua atuação estava de acordo com a dos demais”. Quanto à pergunta sobre qual seria a credibilidade de uma ópera montada neste formato, opinou que a possibilidade de gravar e regravar várias vezes pode colocar em dúvida as reais habilidades dos intérpretes.

O corista afirmou que a participação na montagem remota o ajudou a suportar a reclusão, por outro lado, disse que não empreenderia uma outra produção como esta imediatamente “por causa do stress da quarentena”. À realização destes espetáculos à distância, o entrevistado acredita que seja essencial o conhecimento técnico e de edição básica. Também afirma que ele mesmo já teve experiência anterior similar, no sentido de participar de montagens que usassem vídeos, mas apenas cantando uma parte coral, sem

a encenação.

Diretor cênico

A entrevista com o diretor cênico, assim como a anterior, também contou com a presença dos três pesquisadores¹¹. Nossas primeiras perguntas giraram em torno das razões que motivaram esta realização. A ideia desta produção, segundo o entrevistado, foi basicamente desenvolver uma atividade no momento da pandemia, para não deixar que os alunos ficassem ociosos e desmotivados. A escolha do título deu-se em função do ambiente festivo, gerado pela música contagiante e estimulante, e a seleção das cenas específicas, por reunir o maior número de participantes, além do caráter jubiloso. Não existiu nenhuma relação com as noites de ano novo, mas sim com a ideia de celebração. O modo como o diretor cênico descreveu a escolha nos chamou a atenção: existe uma linha narrativa que começa com as *Czárdás*, de caráter triste e nostálgico, como nos primeiros tempos da quarentena, e depois se transforma, gradativamente, em algo mais festivo, culminando em um divertimento generalizado na conclusão do *Finale*.

Quanto às suas indicações para os cantores, o diretor cênico primeiramente se preocupou com a técnica de interpretação para a câmera, instruindo o elenco de como testar as possibilidades de gravação, iluminação e enquadramento. Também alertou os cantores sobre o direcionamento de seus olhares e intenções, “para onde está a pessoa que está dialogando com você”. Além dessas orientações, ainda pediu a todos que as gravações fossem feitas à noite, com a intenção de remeter à atmosfera de festa noturna, que seria atrapalhada pela incidência de luz solar.

Quanto à interpretação, como todos os cantores haviam feito parte da versão integral e presencial de 2019, pediu que baseassem suas atuações nas da versão anterior e que se sentissem o mais à vontade possível. Preocupou-se em não exigir adereços e figurinos, evitando que os participantes saíssem de casa para procurar algo idealizado ou faltante. Por consideração ao momento sensível do isolamento, não foi rigorosamente crítico, sendo mais condescendente com detalhes do trabalho. Nesta questão

¹¹ O diretor cênico cursava o terceiro semestre de mestrado do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp no ano de 2020 (quando a presente pesquisa foi redigida).

encontramos a resposta para o nosso estranhamento em relação aos personagens Orlofsky e Rosalinde. A escolha do figurino de Orlofsky deu-se porque a intérprete não tinha calças ou outra peça de indumentária que caracterizasse o gênero masculino – e diante disso o diretor escolheu não interferir. Na versão presencial, o figurino era um terno de modelo e cores que denotavam a ambiguidade de gênero do personagem, que inclusive usava um pequeno bigode de strass. Quanto às Rosalindes, escaladas por se tratarem das duas sopranos que criaram e dividiram o papel ao longo das quatro récitas presenciais, dispensou as máscaras por não estarem disponíveis. Sobre a disparidade entre as taças de vinho e champanhe, o diretor cênico afirmou que não havia feito menção aos recipientes, somente ao caráter festivo do brinde.

Ao analisar o trabalho desenvolvido junto aos demais participantes da montagem, o diretor cênico considera que um espetáculo feito à distância tem que ser entendido como tal, sem comparações com algo presencial: “[...] falta a vibração física da voz, da orquestra, os cheiros, aquela sensação de antes de entrar no palco!” Também destaca que o intérprete precisa ter entendimento cênico, no sentido de que na câmera o espaço é reduzido, tudo é muito mais próximo; afirma que os participantes têm que se colocar no lugar do público e se assistirem analisando a sua própria comunicabilidade.

Quanto à reação e receptividade dos participantes em relação ao projeto, o diretor cênico conta que as manifestações foram desde transparente entusiasmo a dúvidas quanto à própria capacidade em realizar algo virtual. Ele se mostrou satisfeito com o resultado do processo e, ainda que este tenha sido o primeiro trabalho neste formato virtual, se vê entusiasmado a realizar projetos vindouros, já vislumbrados. Ainda que tenha dirigido vários dramas na sua trajetória, no momento se vê inclinado à comédia, acreditando ser o gênero adequado ao momento que passamos.

Pianista

Apenas as duas pesquisadoras participaram da terceira entrevista, em que se conversou com a pianista do projeto. Esta, no momento da pesquisa, era aluna do Departamento de Pós-Graduação em Música da Unicamp. Nós a elencamos à entrevista em função do seu excelente desempenho não só na sua função principal, de pianista, mas

também pelo gestual de regência evidente em sua gravação. As perguntas que elaboramos para esta entrevista buscavam compreender, por exemplo, como foram tomadas as decisões em relação ao tempo musical e aos ângulos de captação do vídeo, como se deram as interações com os cantores e quais as habilidades requeridas de um instrumentista acompanhador em montagens remotas.

Em função da ausência de atividade cênica, a pianista declara não ter tido demasiadas preocupações com o cenário ou a caracterização de personagem, diferindo do primeiro entrevistado (corista), a quem essas questões eram pertinentes. Inicialmente os organizadores do projeto requisitaram que a pianista utilizasse duas câmeras para a gravação: uma que captasse apenas as suas mãos e o teclado e outra enquadrando o piano por inteiro. A segunda das recomendações acabou sendo a única utilizada, devido ao excesso de vídeos que tiveram que ser sobrepostos na montagem final. Outras indicações importantes que a pianista comentou ter recebido foram em relação ao gesto musical (que deveria ser claro e marcar os inícios e finais das sessões) e à sua interpretação (que deveria ter as articulações claras e trocas de caráter evidentes). Esse gestual serviu como regência para os cantores, o que foi essencial à viabilidade da produção. A gravação da pianista aparece como plano de fundo durante todo o vídeo e especulamos que essa configuração se deu como uma representação do papel essencial desempenhado pela referida instrumentista.

Embora todos os cantores utilizem o mesmo áudio-base, a pianista revela ter contatado apenas as duas sopranos que dividiram o papel de Rosalinde. A decisão se deu com a intenção de atender às necessidades artísticas de ambas as cantoras, pois suas linhas tinham maiores flutuações de andamento se comparadas a dos demais solistas ou dos coristas. A pianista ainda comenta que a montagem à distância das cenas de *O Morcego* foi beneficiada pelas récitas presenciais (e seus respectivos ensaios) que aconteceram no ano de 2019 e que, apesar de terem repetido uma obra recentemente trabalhada, o projeto manteve os participantes envolvidos como um grupo, além de motivá-los a estudar.

Ainda que esta tenha sido a primeira experiência da pianista em uma montagem remota, ela comenta que faria trabalhos semelhantes novamente, mesmo que com novas peças musicais. Destaca apenas a necessidade de expressiva organização e clareza dos

envolvidos com a organização, tanto nas etapas, quanto no que se espera de cada um dos participantes, pois frequentemente as instruções dadas a estes ocorriam conforme as necessidades surgiam e não de modo pré-planejado. Acerca de seu ofício, ela destaca que as habilidades requeridas são aquelas já exigidas de um pianista acompanhador, mas que à distância se tornaram mais evidentes. Como exemplo de competências essenciais para que o trabalho funcione, ela cita o conhecimento do texto e da pronúncia das palavras e a capacidade de prever as respirações dos cantores e quando eles farão as articulações.

Por fim, a pianista avalia a experiência em geral como positiva, mesmo que tenha sido novidade para a maioria dos envolvidos. Ela comenta ter sentido falta de algumas diretrizes para a gravação, mas se mostra compreensiva diante desse novo formato de trabalho ainda em lapidação e das especificidades que o acompanham.

Considerações finais

No início do texto apontamos algumas funções que a música poderia assumir ao longo do período de isolamento social, concentrando-nos principalmente em seu consumo. Contudo, após descrevermos nossas impressões acerca do processo da montagem remota da opereta, fez-se pertinente refletir sobre a situação daqueles que fazem da música sua principal fonte de subsistência, seja como intérprete, professor ou pesquisador.

Analisando o material audiovisual compartilhado, percebemos que as gravações apresentavam características estéticas distintas quanto ao cenário, ângulo da câmera e figurino, assim como diferenças na qualidade de imagem e áudio. As gravações foram feitas em ambientes informais, a maior parte dos cantores fez a gravação audiovisual na sua própria casa sem equipamentos profissionais. Conjecturamos até que houvesse a intenção de atuar em um ambiente menos formal, descartando as regras de gravar em frente a um fundo neutro e vestir traje social.

Em concordância com nossas impressões e dados recolhidos, podemos afirmar que a produção das cenas de *O Morcego* rendeu bons frutos aos envolvidos. Percebemos o quão benéfica foi a possibilidade dos participantes se manterem conectados musicalmente, destacando também a seriedade destes com a produção artística do grupo.

A preocupação da Unicamp em estimular seus alunos a continuar estudando e produzindo, mesmo que em outro formato, é notável.

Isso nos fez refletir sobre como o engajamento em alguma atividade – no caso daqueles que tiveram sua carga horária diminuída em função das impossibilidades que surgiram – se mostrou importante, já que a sensação de mais de tempo “livre” pode desregular toda uma rotina de estudos e tarefas, interferindo na qualidade e quantidade de nossa produção, seja ela artística e/ou intelectual. No pólo oposto há aqueles durante a quarentena estiveram mais atarefados, visto que algumas atividades à distância consomem mais tempo do que nas configurações comuns. Também não podemos nos esquecer de que algumas tarefas do cotidiano no período de isolamento demandaram mais tempo – desde a desinfecção de produtos a afazeres domésticos em geral – o que pode causar certa sensação de improdutividade. Ao considerarmos essas situações, especulamos que a criação de uma nova rotina compatível com a quantidade de tempo disponível é um caminho viável para (tentar) cumprir com as obrigações durante o enclausuramento. Contudo, não devemos nos organizar única e exclusivamente em função disso.

Numa sociedade que busca incessantemente a produtividade, o fantasma da eficiência a todo custo assombrou aqueles que estiveram confinados em casa. Embora tenhamos comentado como a participação em algum projeto e a criação de uma rotina podem ser benéficas, é ainda mais importante frisar que, antes de qualquer coisa, precisamos conhecer e respeitar nossos próprios limites. A atenção à nossa saúde psicológica é primordial. Estamos inseridos em realidades diferentes e não podemos esperar homogeneidade em como cada um de nós lida com as adversidades da situação. Precisamos ser mais compreensivos com nós mesmos e não nos diminuirmos diante da produtividade alheia. Não devemos nos martirizar com dias de estudo perdidos ou maior demora a atingir determinado estado artístico e/ou intelectual que idealizamos. Mais horas em casa não é diretamente proporcional a mais tempo de estudo engajado ou maior quantidade de produção. Precisamos, dentro do possível, buscar o equilíbrio.

Sobre a grande questão de produção e consumo remotos de arte, as entrevistas e respostas ao questionário revelam que os envolvidos não veem equivalência entre os

formatos presencial e à distância. É evidente que acessar uma produção virtual é uma ação ínfima se comparada a todos os processos subentendidos na apreciação ao vivo de um espetáculo. Estes vão desde nossa organização pessoal (que inclui o deslocamento até o local, a compra dos ingressos, convívio nas áreas comuns e atenção ao terceiro sinal) até o momento de suspensão em que todas as luzes se apagam para dar início ao espetáculo. Ainda assim, os participantes da nossa pesquisa reconhecem que os meios de produção e consumo em voga surgem de uma necessidade e podem sim alcançar um alto nível de *performance*. É mais produtivo buscar se adaptar a novos meios de fazer e compartilhar arte do que idealizar a equivalência (inexistente) entre remoto e presencial. As produções à distância podem não transmitir a vibração do momento presente, nem a sensação de se estar em um teatro ou a inquietude que acomete o artista instantes antes dele subir ao palco, mas permitem que compartilhem nossa arte. Alcança-se muito, mesmo estando longe.

Referências bibliográficas

- AMARAL, A; NATAL, G; e VIANA, L. Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. In: *Caderno da escola de comunicação*, Curitiba, 06: 1 - 12. 2008.
- MANZINI, J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: *Seminário internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos*, Bauru, 2004.
- MARHEFKA, S; LOCKHART, E; TURNER, D. Achieve Research Continuity During Social Distancing by Rapidly Implementing Individual and Group Videoconferencing with Participants: Key Considerations, Best Practices, and Protocols. In: *Springer Science+Business Media*, LLC, part of Springer Nature, Published online. abril. 2020.
- MERCADO, L. Pesquisa qualitativa on-line utilizando a Etnografia virtual. In: *Revista Teias*, Alagoas, v. 13, n. 30, p. 169-183. set./dez. 2012.
- POLIVANOV, B. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. In: *Esferas*, Ano 2, no 3, Brasília, julho/dezembro 2013.

MIKIRTUMOV, Yan. *Redução para piano: Três especificidades*. Tese (Doutorado em Música).
Universidade de Évora, Évora. 2013.

Vídeos

ITALIAN Opera Singer Serenades Quarantined Florence Amidst Coronavirus Outbreak |
NowThis. [S. n.]. Itália: 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal NowThis News.
Disponível em: <https://youtu.be/dhTjGS3QkYE>. Acesso em 26 jun. 2022.

JACOB Collier: Tiny Desk (Home) Concert. [Produzido por] Jacob Colier, Ben Bloomberg,
Colin Marshall, Morgan Noelle Smith, Lauren Onkey. [S. l.]. 2020. 1 vídeo (16 min).
Publicado pelo canal NPR Music. Disponível em: <https://youtu.be/mJR6XSSKi-g>.
Acesso em 26 jun. 2022.

JORGE & Mateus - SUNSET LIVE. [S. n.]: Goiás: 2020. 1 vídeo (4h). Publicado pelo Canal
Jorge & Mateus Oficial. Disponível em: <https://youtu.be/jgyWXn-WkjE>. Acesso em
26 jun. 2022.

LE BOLÉRO de Ravel par l'Orchestre national de France. [Produzido por] Dimitri Scapolan.
[S. l.]. 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal France Musique. Disponível em:
https://youtu.be/Sj4pE_bgRQI. Acesso em 26 jun. 2022.

LIVE Ivete Em Casa - O Mundo Vai. [S. n.: S. l.]. 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal
Reels da Ivete. Disponível em: <https://youtu.be/TLGmGQnrIOc>. Acesso em 26 jun.
2022.

TOGETHERATHOME Chris Martin. [S. n.: S. l.]. 2020. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal
Coldplay. Disponível em: <https://youtu.be/YMBK9OfsKO4>. Acesso em 26 jun.
2022.