

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DANIEL VIEIRA

**'BOISINHOS' E 'LOBOSINHOS' DE HEITOR VILLA-LOBOS:
O CUIDADO DE SI NO PROCESSO DE PERFORMANCE COMO CRÍTICA PARA A
CONSTITUIÇÃO DE UM SUJEITO DE ATITUDE ESTÉTICA**

**PORTO ALEGRE
2012**

DANIEL VIEIRA

**'BOISINHOS' E 'LOBOSINHOS' DE HEITOR VILLA-LOBOS:
O CUIDADO DE SI NO PROCESSO DE PERFORMANCE COMO CRÍTICA PARA A
CONSTITUIÇÃO DE UM SUJEITO DE ATITUDE ESTÉTICA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE

2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DANIEL VIEIRA

**'BOISINHOS' E 'LOBOSINHOS' DE HEITOR VILLA-LOBOS:
O CUIDADO DE SI NO PROCESSO DE PERFORMANCE COMO CRÍTICA PARA A
CONSTITUIÇÃO DE UM SUJEITO DE ATITUDE ESTÉTICA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em música. Área de concentração: Práticas Interpretativas, submetido à avaliação da Banca Examinadora em ____ de _____ de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Any Raquel Carvalho
Orientadora UFRGS

Profa. Dra. Diana Santiago da Fonseca
UFBA

Prof. Dr. Oíliam José Lanna
UFMG

Prof. Dr. Ney Fialkow
UFRGS

Mais uma vez...

Ao Dan...

Que continuou (...) (!!!)

Agradecimentos

À minha mãe... e mãe é mãe...

... a TODOS eles... familiares...

... ao Fábio Maia...

... ao 'cosme'...

... Ao Villa-Lobos...

...à música...

Pela música.

... Aos colegas...

... pela presença e pela ausência...

Pela capacidade de raciocínio e de discernimento.

...aos Professores...

... ao Prof. Fausto Neves...

... à Professora Dra. Helena Marinho...

... à Professora Dra. Cristina Gerling, por sempre me instigar e orientação artística...

... à Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, pela orientação de pesquisa e confiança...

... à Capes, pela bolsa concedida, e pelo período PDEE...

A todos os avessos e favoráveis da VIDA!

*Com as minhas lições bem aprendidas,
com os meus exercícios bem feitos,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
tenho todos os sofrimentos aceitos
pela minha e por outras vidas.*

*Com o peso da minha humildade,
montanha enorme nos meus ombros,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
vou com meus olhos de vastos assombros
pelas ruas novas da nova Cidade.*

*Meu nome não sabes, nem é necessário,
e de família e nascimento,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
ficaram os dados perdidos no vento,
aéreas letras de registros vário.*

*Minha aprendizagem é uma calma conquista,
para as provas de qualquer instante:
estudante empírico,
autodidata aplicado,
em alma e corpo sou memória de diamante,
vida sem pálpebra, disciplinada vista.*

*Mas decerto o que aprendo é meu somente,
meu patrimônio incomunicável, sem herdeiro;
estudante empírico,
autodidata aplicado,
professor meu sou e único aluno verdadeiro,
e, a minha, é a escola comum da humana gente.*

*Apenas o meu esforço ultrapassa noite e dia,
torna-me em aula constante o tempo do mundo,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
desvalido, em mim mesmo, e para além, me aprofundo,
para o curso já sem palavras da sabedoria.*

Cecília Meireles - O estudante empírico (1961).

RESUMO

Este trabalho inicia com a evocação de uma performance de duas peças (*O boisinho de chumbo* e *O lobosinho de vidro*) da série A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos. Tal performance é inserida como um excerto extraídos da prática diária do *performer*. Essa atividade é caracterizada como uma escrita de si para a reconstituição de imagens e experiências na memória – constituindo parte do que foi denominado de *hupomnêmata*. O formato de pesquisa artística é apontado como o meio para a construção do trabalho, de forma que as ideias vinculadas ao cuidado de si são apresentadas como escopo metodológico.

Dessa maneira, o cuidado de si articulado a outras teorias que valorizam a condição de *êthos* humano – a Teoria da Influência, por exemplo, favorece a compreensão e o aprimoramento do ato de performance musical. Se o cuidado de si é focalizado para a constituição de si como sujeito de atitude estética, então alguns aspectos da Teoria da Influência proporcionam o entendimento de que a crítica a uma performance só pode ser outra performance.

O cuidado de si indica uma mudança que ocorre no indivíduo consciente de si e livre para a constituição de uma estética da existência, de maneira que a música torna o músico sua ação e sua expressão. As atividades envolvidas na constituição de si sinalizam para a possibilidade de uma pedagogia da performance, integrada a diversas narrativas e individualidades formadoras.

Palavras-chave: Cuidado de si. Filosofia da performance musical. Performance musical. Atitude estética. Villa-Lobos. A Prole do Bebê no. 2.

ABSTRACT

This work begins with the evocation of a performance of two pieces (*O boisinho de chumbo e O lobosinho de vidro*) from the 2nd series of *A Prole do Bebê* by Heitor Villa-Lobos. This performance is included as an excerpt taken from the daily practice of the performer. This activity is characterized as a writing in itself for the reconstruction of images and experiences in memory – constituting part of what has been named *hupomnêmata*. The format of artistic research is indicated as the means for the construction of the work so that the ideas linked to self-care are presented as the methodological scope.

Thus, self-care, linked to other theories that value the *êthos* human condition – the Theory of Influence, for example, promotes the understanding and improvement of the act of musical performance. If self-care is focused to constitute itself as the subject of an aesthetic attitude, then some aspects of the Theory of Influence provide the understanding that the criticism of a performance can only be another performance.

Self-care indicates a change that occurs in the individual self-consciousness and thus is free for the establishment of an aesthetics of existence, so that the music makes the musician his action and his expression. The activities involved in the constitution of itself point to the possibility of a pedagogy of performance, integrated in the various narratives and forming individuals.

Keywords: Self-care. Philosophy of musical performance. Musical performance. Aesthetic attitude. Villa-Lobos. *A Prole do Bebê* no. 2.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As interações do pensamento humano no mundo.	64
Figura 2 – Aglomerado sonoro do início de <i>O lobosinho de vidro</i> e oitavas cadenciais: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 1-11.	78
Figura 3 – Fragmento de linha melódica de natureza folclórica: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 11-14.	79
Figura 4a – Exemplo da ocorrência de apojeturas em oitavas: <i>Nesta rua, nesta rua...</i> c, 11-14.	79
Figura 4b – Exemplo da ocorrência de apojeturas em oitavas: A procura de uma agulha, c, 91-96.	80
Figura 4 – Melodia em oitavas com apojeturas: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 27-32.	80
Figura 5 – Acordes em fortíssimo: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 62-67.	80
Figura 6 – Grandes arpejos: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 77-78.	81
Figura 7 – Acordes pesados no grave e sequências descendentes: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 113-121.	81
Figura 8 – <i>Cluster</i> com a palma da mão: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 173-178.	82
Figura 9 – Início de <i>O boisinho de chumbo</i> : <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 1-3.	82
Figura 10 – Evocação de um espírito villalobiano : <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 12-14.	83
Figura 11 – Movimentação quialterada e cromática no baixo: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 14-16.	83
Figura 12 – <i>Glissandi</i> : <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 45-47.	83
Figura 13 – Lembrança do tango no final da peça: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 50-53.	84
Figura 14 – <i>Grandeose</i> – final massivo: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 63-68.	84
Figura 15a – Dimensão horizontal – Textura polifônica: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 35-39.	93
Figura 15b – Dimensão horizontal – Textura polifônica: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 122-125.	93
Figura 16 – Primeira página do esboço “monstro” de <i>O boisinho de chumbo</i>	96
Figura 17 – Primeira página do esboço “monstro” de <i>O lobosinho de vidro</i>	97
Figura 18 – Ostinato de <i>O boisinho de chumbo</i> : <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 1-3.	99
Figura 18a – Polirritmia e desvio de padrão rítmico entre a melodia e o ostinato: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 7-9.	99
Figura 19 – Início da segunda seção de <i>O boisinho</i> – Motivo do refrão de <i>O boi no telhado</i> : <i>O Boisinho de Chumbo</i> , c. 13-14.	100
Figura 20 – Refrão de <i>O boi no telhado</i> – Tema do Barman: <i>O boi no telhado</i> , c. 1-3.	100
Figura 21 – Segunda seção de <i>O boisinho</i> : <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 13-19.	101
Figura 22 – Intervalos discrepantes na Mão Direita: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 14-16. ...	101
Figura 23 – Figuração cadencial : <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 20-27.	102
Figura 24 – Retorno do ostinato e centro em mi bemol: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 34-44.	103

Figura 25 – Floreios em movimentação cromática: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 40-41.....	103
Figura 26 – Em destaque: <i>levaré</i> melódico de O boi no telhado – <i>Entrée des Nègres</i> : O boi no telhado, c. 15-20.....	104
Figura 27 – <i>Lent</i> – Textura em três níveis: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 50-57.....	104
Figura 28 – <i>Grandeose</i> – Adensamento textural e diluição de sonoridade: <i>O boisinho de chumbo</i> , c 63-76.	105
Figura 29 – Início de <i>O lobosinho de vidro</i> – Notas repetidas em staccato e agregamento sonoro formador de <i>clusters</i> : <i>O lobosinho de vidro</i> , c 1-11.	106
Figura 30 – <i>Un peu moins</i> – Sugestão do “Paradigma do tresillo” (?): <i>O lobosinho de vidro</i> , c 11-14.....	107
Figura 31 – <i>Un peu moins</i> (II)–Oitavas no canto da mão direita com variação entre quiálteras e síncopas de subdivisão binária: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 27-30.....	108
Figura 32 – Transição – Quartas em movimento contrário: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 48-61.	109
Figura 33 – <i>Un peu marcial</i> : <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 62-73.....	110
Figura 34 – <i>Un peu lent</i> e <i>Lent</i> : Grandes arpejos com movimento contrário para os extremos do piano: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 62-73.....	111
Figura 35 – <i>Lent</i> : movimento escalar com o princípio do polichinelo: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 102-103.	111
Figura 36 – Final de <i>Toujours animé</i> : <i>clusters</i> como gesto de sarcasmo: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 104-112.....	112
Figura 37 – <i>Moins animé</i> : reminiscência de outras peças da série: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 113-121.	113
Figura 38 – <i>Marche</i> : três níveis de textura e <i>clusters</i> em <i>tremoli</i> : <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 122-135.	114
Figura 39 – Final de <i>O lobosinho de vidro</i> – <i>Clusters</i> com a palma da mão: <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 165-181.	115
Figura 40 – Melodia inicial de <i>O boisinho de chumbo</i> – Descida melódica de canção indígena: <i>O boisinho de chumbo</i> , c. 5-8.....	126
Figura 41 – Melodia de <i>Makocê-cê-maká</i>	126
Figura 42 – Possível imagem caleidoscópica de Villa-Lobos	129
Figura 43 – Toccata opus 11, c. 1-9.	88
Figura 44 – <i>O lobosinho de vidro</i> , c. 1-8	88
Figura 45 – Desenho de Villa-Lobos	129

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Condições para a “Cultura de Si”	49
Quadro 2 – Categorias de Atitudes para o Cuidado e Conhecimento de si.....	54
Quadro 3 – Elementos de Análise nas peças <i>O boisinho de chumbo</i> e <i>O lobosinho de vidro</i>	133
Quadro 4 – Quadro comparativo das gravações de <i>O boisinho de chumbo</i> por sete pianistas.....	135
Quadro 5 – Quadro comparativo das gravações de <i>O lobosinho de vidro</i> por sete pianistas.....	137
Quadro 6 – Avaliação de performance 1 de <i>O boisinho de chumbo</i>	143
Quadro 7 – Avaliação de performance 2 de <i>O boisinho de chumbo</i>	144
Quadro 8 – Avaliação de performance 3 de <i>O boisinho de chumbo</i>	145
Quadro 9 – Avaliação de performance 4 de <i>O boisinho de chumbo</i>	146
Quadro 10 – Avaliação de performance 1 de <i>O lobosinho de vidro</i>	147
Quadro 11 – Avaliação da performance 2 de <i>O lobosinho de vidro</i>	148
Quadro 12 – Avaliação de performance 3 de <i>O lobosinho de vidro</i>	149
Quadro 13 – Avaliação de performance 4 de <i>O lobosinho de vidro</i>	150
Quadro 14 – Avaliação após apreciação da alteridade.....	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 COMO UM EXERCÍCIO DE ESCRITA DE SI: UMA PÁGINA DE UM (FAZER) DIÁRIO	19
1.1 A título de justificativa	33
2 PARA UM ESCOPO TEÓRICO-METODOLÓGICO - O CUIDADO DE SI - O OUTRO, A TRADIÇÃO E A INFLUÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DE SI COMO SUJEITO DA PERFORMANCE MUSICAL PARA UMA ATITUDE ESTÉTICA	39
2.1 Para a atitude estética na performance musical: a constituição de si como proposta de aprimoramento artístico	39
2.2 O outro, a tradição e a influência: para a compreensão de um ato estético	61
2.3 A título de interseção	72
2.4 Delineio metodológico	74
3 MEUS HUPOMNÊMATA: DOS REGISTROS DE ESTUDO E PERFORMANCE DE 'A PROLE DO BEBÊ NO. 2'	78
3.1 Ideias, metáforas e imagens: uma história pouco contada	78
<i>Dos registros: os primeiros encontros</i>	78
<i>Dos registros: primeira história</i>	85
<i>Dos registros: as partituras e as "intuições informadas"</i>	94
<i>O boisinho de chumbo</i>	98
<i>O lobosinho de vidro</i>	106
<i>Dos registros: uma história que me mudou</i>	117
<i>Ideias sobre imagens</i>	121
<i>Dos registros: imagens para 'O boisinho de chumbo'</i>	124
<i>Dos registros: imagens para 'O lobosinho de vidro'</i>	127
<i>A audição de gravações</i>	130
3.2 Para o cuidado de si: o movimento de olhar para si	139
<i>Dos registros: os meus a priori históricos</i>	139
<i>A parrhesía</i>	152
<i>A criação de um grupo de estudo: "Grupo de cuidado da performance"</i>	157
<i>Como um 'post scriptum'</i>	165

4	DA REFLEXÃO PARA A CONSTITUIÇÃO: O PROCESSO DE PERFORMANCE COMO CRÍTICA PARA A APROPRIAÇÃO COMO SUJEITO DE SI.....	167
	COMO UMA CONSEQUÊNCIA DE ARGUMENTO - CONCLUSÃO	179
	REFERÊNCIAS	186
	ANEXOS	194

INTRODUÇÃO

A prática musical rege o meu trabalho como músico e como pesquisador ao iniciar este escrito. Soou como um adágio? Acredito que esse seja o paradigma perseguido por todos da área das Práticas Interpretativas, a fim de tornar legítima suas atividades como músicos e a fim de lhes facultar a posição dentro da Pós-Graduação no Brasil. Abstraindo as políticas públicas que podem estar implícitas nestas minhas afirmativas, a questão de interpretação mostra-se insistente quando músicos falam sobre música, ainda mais, quando músicos “práticos” pensam sobre o praticar musical.

No entanto, parece haver uma lacuna entre o discurso legítimo e a prática realizada. Para ilustrar, lembro-me de uma passagem em que Barthes (2009) critica o ato moderno de compor e questiona se essa prática estaria realmente relacionada ao praticar musical, ou ficaria confinada ao texto ou a uma estéril escuta radiofônica:

Para que serve compor, se é para confinar o produto aos limites do concerto ou à solidão da recepção radiofônica? Compor é, pelo menos tendencialmente, *dar a fazer*, não dar a ouvir, mas dar a escrever: o lugar moderno da música não é a sala, mas a cena onde os músicos transmigram, num fogo muitas vezes deslumbrante, de uma fonte sonora para uma outra: somos nós que tocamos, o que é também verdade por procuração; mas podemos imaginar que – mais tarde? – o concerto seja exclusivamente um *atelier*, do qual nada, nenhum sonho nem nenhum imaginário, numa palavra nenhuma “alma”, transbordaria e onde todo o fazer musical seria absorvido numa práxis *sem resto* (BARTHES, 2009, p. 253).

Dadas as condições de época do texto citado, trata-se de um escrito de 1970, as questões que o pensador constrói passam a ser, hoje, intrinsecamente respondidas por elas próprias. Considerar a música prática a partir do ato da composição, e mesmo a composição moderna como um ato de ‘quase’ exercício de escrita, parecem estar nos meandros das discussões daquela época. Contudo, se conduzir a atenção do discurso para a segunda parte da citação quando o pensador aponta a mudança de um som para outro de maneira aparentemente encantada, mas sem plenitude, pois não haveria imaginário, não haveria vida, não haveria o transbordo além do próprio praticar sem mais nada, sou levado a questionar imediatamente: como a passagem de um som para o outro seria ‘deslumbrante’ – encantada, ao meu dizer – e depois, ou mesmo no seu próprio momento, não significar nada além do próprio praticar?

De todo modo, não há necessidade de se responder literalmente essa minha questão, pois em termos de apreciação é possível não se ‘encantar’ com o resultado de uma performance musical, não apenas de música moderna, como Barthes (2009) o mencionou, mas mesmo de qualquer outra música. Esse possível encantamento está completamente relacionado à atitude imaginativa que a música pode levar aquele que dela participa, quer em posição de realização¹, como ouvinte ou como executante. Esse é um dos segredos que só aqueles que participam, creio, podem falar como tal se processa, como condição inefável e predicável.

Desse ‘inefável e predicável’ resgato outra citação desse mesmo autor que ao questionar o que vem a ser a música, não descarta a possibilidade, mais uma vez, do encantamento pela fruição:

O que é, pois, a música? [...] É uma qualidade de linguagem. Mas esta qualidade de linguagem não depende em nada das ciências da linguagem (poética, retórica, semiologia), pois ao tornar-se qualidade, o que é promovido na linguagem, é o que ela não diz, o que não articula. No não dito, vêm habitar a fruição, a ternura, a delicadeza, a satisfação plena, todos os valores do Imaginário mais delicado. A música é ao mesmo tempo o expresso e o implícito do texto: o que é pronunciado (submetido a inflexões) mas não é articulado: o que está ao mesmo tempo fora do sentido e do não-sentido, o que está em cheio nesta significância, aquilo que a teoria do texto tenta hoje postular e situar. A música – como a significância, não depende de nenhuma metalinguagem, mas apenas de um discurso do valor, e do elogio: de um discurso amoroso: toda a relação “conseguida” – conseguida na medida em que consegue dizer implícito sem o articular, passar para além da articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível, uma coisa tal relação pode ser dita justamente musical. Talvez uma coisa não valha senão pela sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: o de ser uma boa metáfora (BARTHES, 2009, p. 271).

Concordo que a citação é um pouco longa e que a sua intenção poderia ser reacomodada em outro momento, mas não poderia ficar sem transpor a minha impressão de que, sim, os valores da música residem no imaginário daquele que a frui, não necessitando de explicações extras, a não ser a da própria imaginação, deveras subjetivada, aí sim, com as estéticas e as poéticas. Que se necessita encontrar o valor da música como tal, isso é deveras urgente, quer no passado, como no presente, e desse valor e dessa imaginação resta a concepção metafórica. Barthes (2009) traduziu com essas citações minhas intenções ao afirmar que construo este trabalho apoiado na condição da prática musical.

¹ Aqui incluo o ato de compor, o ato de ler o texto, além da própria execução (Ver, por exemplo: Nogueira (1999, 2003), entre outros).

O presente trabalho está integrado ao processo de prática de performance relacionado à minha interpretação da obra A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos. Essa obra compôs parte do meu primeiro recital de doutorado e, desde então, decidi que tornaria essa obra integrante fixa do meu repertório como pianista. Essa decisão converter-se-ia, inevitavelmente, com o passar do tempo em condição de pesquisa.

Primeiro teria que procurar resolver minhas próprias questões. Essas questões estavam muito próximas ao que Barthes (2009) indica como ‘um discurso de valor’ para a música e também sobre a ‘significância’ que essa música viria admitir. Qual seria o discurso de valor que A Prole do Bebê no. 2 poderia admitir? Qual a sua significância? Ou ainda, qual o valor que estaria agregado à minha performance daquelas peças de Villa-Lobos? Qual o sentido e significado que eu poderia atribuir à performance recorrente desta obra? Disso, as questões voltariam para a minha excelência como *performer*: como eu poderia me tornar um *expert performer* dessa obra? Como valorizar a obra através da excelência do meu trabalho como *performer*? Essas tornaram-se as minhas questões de pesquisa.

Muitas seriam as possibilidades para responder essas questões, quer de maneira empírica, como de maneira teórica. Se as questões buscavam meios de externar o valor da obra durante a performance musical, então tacitamente eu acreditava que o deslumbre, o encantamento durante o ato da performance, como concepção para o momento da música, seria o cerne da sistematização envolvida como produção do constructo resultante da reflexão envolvida nesse pesquisar – uma ruptura de paradigma parecia estar envolvida. Coessens (2011) conceitua o ato de performance e o trabalho envolvido para que tal momento aconteça ao se considerar a possibilidade e a necessidade de que a performance musical apreende especialidades artísticas. A performance musical, dessa maneira, exige um “re-tornar público” [re-enactment], isto é, as obras ‘performadas’ são ‘reconstituídas’ por meio de práticas e técnicas impressas e incorporadas. A autora ainda menciona que tais práticas tornam-se hábitos especializados caracterizados pela expressão de aparência tácita: “saber-como” [know-how] (COESSENS, 2011). Este “saber-como” sempre é reordenado e resgatado em momentos de situações específicas. Essa autora valoriza a atividade do “re-tornar público” como um hábito adquirido a partir de teorias filosóficas, que em meio à sociedade, essa atitude passaria a ser caracterizadora do próprio ato de performance.

Tomando para mim a reflexão dessa autora, eu poderia encontrar o valor da minha atividade como intérprete da obra selecionada em meio a outras teorias de natureza filosófica de igual maneira. Mas, ainda poderia avançar e chegar a possíveis conclusões a partir da prática empírica resultante do próprio praticar musical que fora a motivação inicial deste trabalho.

A primeira teoria que poderia subsidiar as minhas ideias e abarcar alguma prática empírica de natureza musical que tomei conhecimento e tive experiência foi a *Teoria da influência* de Harold Bloom. O pensamento de Bloom é muitas vezes referido como *Tetralogia da Influência*², que desse trabalho o volume *A Angústia da Influência* é o mais conhecido e poderia contribuir para os propósitos que pretendia. De fato, minha experiência com *A Angústia da Influência* foi algo positiva, mas ainda as questões que envolviam o valor do ato, como obra, ficavam sem muita relação, apesar de abarcar o envolvimento e valorização do ato passado e sua ambivalência para a apropriação no presente e no futuro.

Com o objetivo de encontrar o valor no próprio ato e a necessidade de algum pressuposto que considerasse a condição de encantamento e valorização do *êthos* humano que emana do ato artístico, havia o interesse de me deparar com um pensamento que conjecturasse entre as condições de individualidade, objetividade e subjetividade. Em meio a várias leituras, tomei conhecimento acerca do curso concedido por Michel Foucault intitulado “A Hermenêutica do Sujeito”³ no Collège de France nos anos de 1981-1982. A ideia da hermenêutica do sujeito constitui-se a partir das preleções acerca do cuidado de si. O cuidado de si leva à subjetivação da alma, a qual é concebida como corpo físico, buscando uma excelência de natureza estética, conduzindo a uma estética da existência. A subjetivação da alma, ou seja, a subjetivação de si, conduz à consciência de si e isso implica em um governo de si. Esses preceitos de imediato me agradaram, talvez, por sempre, em minha formação como pianista ter ouvido de meus professores e instrutores a necessidade de se tornar autossuficiente e independente.

Dessa maneira, ao verter a aplicabilidade destes dois corpos de conceitos filosóficos, foi possível me apoiar e abarcar minhas questões de pesquisa, mesmo no

² A Teoria da Influência de Bloom é apresentada nos volumes: *A angústia da influência* (2002), *Um mapa da desleitura* (2003), *Cabala e Crítica* (1991) e *Poesia e Repressão* (1994).

³ FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*: Curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução: Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

âmbito artístico como prenuncia Coessens et al (2009). Com isso, tematizei: “‘Boisinhos’ e ‘Lobosinhos’ de Heitor Villa-Lobos: o cuidado de si no processo de performance como crítica para a constituição de um sujeito de atitude estética”. E assim, formei um grupo de objetivos, gerais e específicos que norteariam a construção desse trabalho. Constituir a si como intérprete e *performer* de A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos, tornou-se o objetivo geral. Para tanto, estiveram envolvidas outras atividades que facilitaram a busca por essa constituição:

1. Criar um arquivo de registros acerca do que permearia o processo de constituição de si como intérprete dessa obra (Registros sonoros da prática musical, da preparação, conhecimento de outras performances: outras gravações, outros intérpretes, informações históricas sobre a obra, e o compositor, outros trabalhos teóricos, ideias sobre a concepção artística dessa obra – imagens, metáforas, e ideais estéticos – ideais relacionadas à origem [genealogia]);
2. Elaborar um conjunto de noções, conceitos e teorias afins nesse processo de constituição de si como *performer* e intérprete dessa obra de Villa-Lobos;
3. Estabelecer situações de provas para si a fim de chegar à constituição de si como sujeito;
4. Criar um grupo virtual de cuidado de si para a performance e manter contato com cada integrante desse grupo;
5. Adquirir uma postura ética-estética diante da prática musical, condicionando uma conduta regrada que tenha sido elaborada por um conjunto de noções, conceitos e teorias.

Com esses objetivos em mente, talvez como marco para a própria prática, a prática musical agora passa a ser um objetivo dentro de outro objetivo visto que a constituição de si como intérprete ou *performer* de qualquer obra depende, plenamente, da atividade de performance e/ou interpretação musical. Naturalmente, precisaria articular a integração dessas duas práticas, a prática de si, na constituição de si como intérprete e a própria prática musical, em sua apresentação para a construção de um relato – o presente trabalho.

Assim, a prática musical continuaria a dirigir minha busca pelo ambiente acadêmico. A ideia de constituir a mim como sujeito da performance, hoje melhor

entendido como indivíduo da performance, focalizou minha atenção inteiramente sobre o próprio praticar, para a própria ação como intérprete e como pianista.

Dessa maneira, o presente relato se organiza a partir do mesmo princípio: a prática conduzindo o 'tom' do discurso. Mas, agora o discurso é rico de imaginação e de interação com o próprio ato de praticar e interpretar. A ideia de encantamento na performance como mobilizadora de um pensar estético a partir da valorização do *êthos* inerente à prática musical ampliou sobremaneira minhas possibilidades como intérprete. A prática regrada e sempre exigindo um movimento de reflexão a partir da minha ação sobre o olhar do outro para comigo permitiu instaurar um processo de apropriação e transformação de mim, em mim mesmo, colaborando para a minha própria constituição como intérprete da obra escolhida.

Informo que a organização deste trabalho segue um padrão um tanto quanto diferenciado. O primeiro capítulo apresenta um contexto de diário, algo que busca um "fazer performance" diariamente. Um momento de performance de duas peças selecionadas da obra *A Prole do Bebê* no. 2 de Villa-Lobos (*O boisinho de chumbo* e *O lobosinho de vidro*) é evocado e com isso comentários extraídos de meu diário de estudo são inseridos no intuito de enriquecer o discurso que permeia o fazer artístico de um indivíduo constituído como agente de performance em sua própria prática artística. Após o que, a título de justificativa, informo que tal formato pode ser validado como pesquisa artística. O segundo capítulo caracteriza-se como o momento de exposição das teorias e conceitos filosóficos que permearam o meu pensar para conduzir a minha constituição como indivíduo de performance. A torsão dos conceitos articulados delineia um escopo metodológico que dirigiu a realização desse processo de pesquisa em seu relato. O terceiro capítulo admite o formato de memória – *Meus hupomnêmatas*. As ações que foram por mim memoradas e mostram-se de validade para minha constituição são ali relatadas. O quarto capítulo apresenta a movimentação da reflexão para a constituição como indivíduo da performance em função de encerramento do relato.

Esta introdução teve, por fim, a função de apresentar os objetivos que nortearam este relato. Todos os aspectos de natureza de pesquisa e possibilidades reflexivas estão apresentados no corpo do trabalho, valendo-se como constructos e paradigmas epistemológicos a serem considerados e valorizados ao logo de sua narrativa.

1 COMO UM EXERCÍCIO DE ESCRITA DE SI: UMA PÁGINA DE UM (FAZER) DIÁRIO

Início o presente relato com as palavras do Professor Attico Chassot⁴: “quando se fala em ‘escrever diários’ trata-se de considerar a escrita das coisas da gente” (CHASSOT, 2005, p. 58) que, adicionando o pensamento foucaultiano sobre a escrita de si, menciona que essa atividade “é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural, já que a verdade é sempre e prioritariamente esperada do sujeito, subordinada à sua sinceridade” (CHASSOT, 2005, p. 59). Alves (2004) debruça-se no estudo sobre esse tipo de escrita considerando-a como uma espécie de documento pessoal onde “qualquer narrativa em primeira pessoa [descreve] ações, experiências e crenças do indivíduo. Desta maneira, os documentos que as pessoas escrevem são usados como dados” (ALVES, 2004, pp. 223-224).

A literatura afirma que esse tipo de escrito, quando apresentado de maneira acadêmica, em estudos e investigações, deixa marcas no *êthos* do sujeito, pois sua função etopoiética é operadora de transformação no sujeito (MOURA, S/D). A partir do “cuidado de si” como “tecnologia de si” ensinados por Foucault (2010), a escrita de si implica ao sujeito um processo de experimentação de si, como narrativa de si, num processo semelhante à escrita de um diário.

A ação de escrever de si procura reconstituir imagens e experiências, na memória. Esse exercício coloca o sujeito como seu objeto em função de se ocupar de si, nesse sentido, a ação do sujeito para a sua constituição, na escritura de um simples diário, torna-se formadora e constituidora do sujeito como agente de si para si. Mostrar-se a si, expor-se pela escrita de si, aponta para uma multiplicidade de subjetividades (MOURA, S/D). Foucault, no entanto, considera esse tipo de atividade como experiência capaz de “arrancar o sujeito a si mesmo, fazer de modo que não seja mais ele mesmo ou que seja levado à aniquilação ou a sua dissolução. É um empreendimento de dessubjetivação” (CASTRO, 2009, p. 161).

⁴ Doutor em Ciências Humanas – Educação (UFRGS). Professor do PPG em Educação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Membro do Grupo Interdisciplinar em Filosofia e História das Ciências do Ilea/UFRGS.

Subjetivação ou dessubjetivação de igual maneira nesse processo de escrita de si, de transcrição em forma de documentos pessoais, voltar-se-ão para “observações passadas, incluindo interpretações, opiniões, sentimentos e pensamentos [...] com a intenção usual de falar para si mesmo” (ALVES, 2004, p. 225). De todo modo, a reflexão sempre é ativa nesse processo de escrita: tratando-se de um recurso que requer a escrita implicando em reflexão, a narração possui um caráter histórico e longitudinal (ALVES, 2004). Alves (2004) também sumariza características reais observadas em termos de investigação autocrítica dos autores de diários:

Desconforto, pois o escrever “conserva pedaços de vida”, exigindo a “provação de se tornar autêntico” e a desistência de “modos confortáveis de conceptualização”;

Distanciamento entre dois tipos de investigar a experiência humana: ou explorando o seu significado segundo perspectivas pessoais e biográficas, ou recuar até a experiência quotidiana e olhá-la a partir de contextos mais latos e menos pessoais;

Transformação de perspectivas, testemunhando-se que “as transformações são muitas vezes, provocadas por acontecimentos marcantes (dilemas desorientadores)” em que os [escritores de diários] incidem nas suas narrativas;

Atenção focalizada, podendo verificar-se que “no [...] dia-a-dia, muitos acontecimentos e circunstâncias se perfilam, influenciam e atraem a atenção. [...] A maior parte [das pessoas] que escrevem diários têm algumas dificuldades quando começam a escrever porque... não veem quaisquer enredos ou algo de muito especial relativamente ao que fazem [durante o dia]”;

Voz, que se torna visível para quem interpreta a sua vida através da escrita autobiográfica, escrita esta que proporciona documentação para ulterior análise, mas, mais importante ainda, que propicia uma base de discussão e de colaboração com outras pessoas, “em ordem a interpretar e a criar o que [se poderia] ser” (ALVES, 2004, p. 230. Destaques e aspas do autor).

Assim como Foucault já deixa prescrito que a escrita de si conduz a uma transformação por meio de uma ascese, Alves conota uma “transformação de perspectivas” por meio de “acontecimentos marcantes e talvez dilemas desorientadores” que conduzam à transformação. A pergunta que permanece então é referente ao impacto que essa transformação venha causar.

A escrita de si conforma-se como um olhar possível sobre aquilo que se fez ou que se tenha pensado. Um dos impactos dessa atividade está no desenvolvimento do respeito pelo humano impregnado no cerne dessa atividade (FOUCAULT, 2010b, p. 145). A reconsideração e a reconstrução a partir da história de vida levam à auto-avaliação convertendo-se em um eficiente recurso pedagógico, principalmente pela flexibilidade e

adaptação do método, “capaz de servir para uma série de fins complementares” (ALVES, 2004, p. 232).

A crescente ênfase biográfica e declínio da interioridade psicológica são paradoxalmente duas tendências contemporâneas quando se trata da escritura e leitura de diários (CHASSOT, 2005). Em meio a todos os conceitos articulados, mesmo neste escrito, destaco Chassot (2005) e sua lembrança de que a feitura de diários está sempre vinculada ao “hábito na sua maneira mais tradicional” (p. 60) – ao fazer diário: “Também é no fazer diário em que ainda exercemos o hábito [...] tão valorizado em outros tempos” (p. 60).

A partir dessa exposição, a ideia de escritura de diários como um exercício de uma escrita de si e a consciência impactante da transformação que está impregnada nessa prática, convido o leitor a participar comigo, como um outro, de uma parte do meu fazer diário. Evoco minha performance⁵ de duas peças de A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos realizada no dia 17 de março de 2012, às 10 horas da manhã, na Sala Armando Albuquerque do PPGMUS da UFRGS⁶. A realização dessa performance foi direcionada à composição deste trabalho e suas forças ou fraquezas como ato de interpretação artística são, de todo modo, projeções das tarefas envolvidas nesta construção.

A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos é um ciclo de nove peças em que, a princípio, adentra-se ao universo infantil, seu codinome é “A Família do Bebê” e os títulos das peças são os seguintes: I – *A baratinha de papel*, II – *O gatinho de papelão*, III – *O camundongo de massa*, IV – *O cachorrinho de borracha*, V – *O cavalinho de pau*, VI – *O boisinho de chumbo*, VII – *O passarinho de pano*, VIII – *O ursozinho de algodão*, IX – *O lobosinho de vidro*, por isso o subtítulo: “*Os bichinhos*”. Esse ciclo pode ser considerado como uma obra que requer do seu intérprete condições de grande virtuosidade (MARIZ, 1989). Souza Lima (1976) menciona que a série poderia ser chamada de estudos transcendentais e que nesse grupo de peças pode ser notado um amadurecimento de Villa-Lobos como compositor, ou ainda um compositor “mais consciente, mais vivido, realizando concepções mais sérias, mais objetivas” (SOUZA LIMA, 1976, p. 44). Bruno Kiefer (1986), em acréscimo, afirma que essa série “constitui uma das obras definitivas

⁵ A performance referida encontra-se sequencialmente em anexo a este trabalho. Também está disponível no seguinte link: http://www.4shared.com/folder/uTCr9hL9/_online.html.

⁶ Universidade Federal do Rio Grande Sul.

de Villa-Lobos” (KIEFER, 1986, p. 52). Numa abordagem abrangente, Tarasti (1995) contextualiza a segunda série de “Proles” do Bebê nas seguintes palavras:

Do ponto de vista do repertório de piano, o destino da segunda série foi quase como se nunca tivesse existido. A maioria das pessoas que a conhece é de especialistas em Villa-Lobos. No entanto, a gama expressiva, bem como os artifícios técnicos são consideravelmente ampliados, aproximando-se da riqueza e dissonância da textura de Rudepoema. Embora tenha sido escrita durante o período dos choros, alusões ao folclore brasileiro são escassas e ocultas. Afinal, é preciso lembrar do que Ginastera disse sobre Villa-Lobos: “Acredito que Villa-Lobos é mais original do que músico folclórico”. Por outro lado, a série reflete também a influência da atmosfera internacional parisiense – os pontos comuns particularmente com a música para piano de Prokofiev são mais evidentes. Villa-Lobos frequentemente procura por uma complicação de níveis de escrita, em um certo tipo de linearidade na qual as diferentes partes podem mover-se mais livremente em relação umas às outras. Em algumas passagens a textura aproxima-se à das páginas mais complexas de Szymanowski. No entanto, como na primeira série, nessas peças, também, o foco está em sintonia aos tons infantis, que servem, sobretudo, como um pretexto para as invenções pianísticas⁷ (TARASTI, 1995, p. 272).

Apresentei as nove peças d’A Prole do Bebê no. 2 em um recital, pela primeira vez, em setembro de 2008, em meu primeiro recital de doutorado. Naquela ocasião, minha orientadora artística incitou-me a continuar a trabalhar essa obra de forma que viesse a compor o objeto de pesquisa de minha tese. Abracei a ideia: apresentei o ciclo completo outras duas vezes, em novembro de 2008, na UDESC⁸, e em junho de 2009 na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre. Depois disso, em 2010, selecionei quatro peças da série (as quatro últimas: *O boisinho de chumbo*, *O passarinho de pano*, *O ursozinho de algodão* e *O lobosinho de vidro*) para continuar com um trabalho mais amíúde. Realizei apresentações dessas quatro peças em junho de 2010, no Paço da Liberdade na série Música na Universidade, organizada pelo Prof. Harry Crown, da

⁷ From the standpoint of the piano repertoire, the fate of the second series has been almost as though it had never existed. It is know-how for the most part only by Villa-Lobos specialists. Nevertheless, the expressive range as well as the technical devices have been considerably widened, approaching the rich and dissonant texture of Rudepoema. Although it was written during the period of the choros, allusions to Brazilian folklore are scanty and concealed. After all, one has to remember what Ginastera once said about Villa-Lobos: “I believe that Villa-Lobos is an original rather than a folkloristic musician”. On the other hand, the series reflects also the influence of the international Parisian atmosphere – the common points particularly with Prokofiev’s piano music are most evident. Villa-Lobos often aims at a complicated and many-leveled writing, at a certain kind of linearity in which the different parts can move rather freely in relation to each other. In some places the texture approximates the most complex pages of Szymanowski. Yet as in the first series, in these pieces, too, the focus is on some simple children’s tunes which serve primarily as a pretext for pianistic inventions.

⁸ Universidade do Estado de Santa Catarina.

EMBAP⁹, em Curitiba; em janeiro de 2011 incluí essas peças da série em um recital na Sala Armando Albuquerque do PPGMUS da UFRGS. Apresentei, ainda, as quatro peças, em outros três recitais, dos quais destaco o penúltimo que toquei em agosto de 2011 no Auditorium Tasso Corrêa, do Instituto de Artes da UFRGS. A título de conclusão do constructo deste trabalho, decidi, junto com minha orientadora acadêmica, que levaria a efeito como “exemplos de amostra” duas peças da série (*O boisinho de Chumbo* e *O Lobosinho de vidro*).

A gravação realizada da performance, no contexto de tese de doutorado, não teve mudanças no relacionado a sua preparação. Menciono o fato de ter adquirido o hábito de registrar produtos da prática diária em momentos que antecedem apresentações públicas como “autoprovas”, como “pequenas performances”. Relacionado à Prole do Bebê essa prática foi incorporada no preparo para o recital realizado em agosto de 2011. O mesmo aconteceu para a performance que gravei para a incluir como “produto” deste trabalho.

Apesar de já ter tocado em público algumas vezes essas peças, e mesmo ter tomado para mim vários produtos da prática como momentos de performance, muitas questões permearam o meu relacionamento com a própria performance que foi aqui evocada. Incluo meu relato extraído de meu diário de estudo e após observar os vídeos da véspera da gravação:

A tensão envolvida na instalação da câmera e organização da sala. Iniciei gravando “O boisinho”. Organização da partitura. Será necessário usar partitura? Algumas repetições de ajustes; Gravei imediatamente uma repetição para pesquisa de som; Quanto som o piano e o espaço suportam? Quanto o meu ouvido suporta para autorregulação¹⁰ e “feedback”.

O boisinho de chumbo

Escolha de toques e articulações; Preocupação com o controle da dinâmica; Uso do pedal tonal. Início seco? Articulado? Curto? Quanto? Quão seco as três notas devem soar? Leve? Pesado? As notas com *tenutto*: ligadas ou desligadas? A pequena parte com Ré Bemol no baixo: com pedal tonal? Quão piano a segunda parte deve começar? Quão à tempo? Crescer quanto? Manter os baixos com

⁹ Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

¹⁰ Schneider (2011) define: Partindo do preceito de que o ser humano é capaz de antecipar resultados, a autorregulação é um comportamento que permite que o indivíduo adéque suas estratégias a fim de chegar a um resultado de sucesso. A autorregulação é um processo motivacional que se compõe de sentimentos, pensamento e ações, principalmente quando, no decorrer de uma atividade, aparecem obstáculos. Este processo ocorre por meio de três subfunções psicológicas que acontecem em uma sequência: a auto-observação, os processos de julgamento e a autorregulação. Vale lembrar que estas subfunções não ocorrem de maneira linear e automática, ou seja, só operam, se forem ativadas.

ligaduras com o pedal tonal? A cadência: seco? sem pedal? acentuando? Ou apenas “tocar”? Como usar o pedal tonal na “terceira” parte? Na reprise (do tango): como administrar os 3 níveis de dinâmica? Maleabilidade nas tercinas. Verificar os *gliss*, apojaturas; Alargar quanto? No lento: 3 níveis: com uc? Ritmo: 3 padrões de métrica – pensar na melodia? Na segunda parte do lento: as notas do baixo: devem soar rápidas? Expressivas? O canto destacado? Dosar o fluxo rítmico e sonoro no terceiro sistema do lento; Quão *animé*? Quão alargando? Quão forte? Quão seco o começo do lento? *Grandeose*: quão sonoro? Os extremos: quão martelados? Timbrar as notas dos dedos mínimos? quando começar o ralentando? Como dosar o diminuendo? Para acabar: deixar o som no pedal ou cortar o pedal? O gesto para cima, mantendo o som no ar? Tirar para baixo com um timbre mais fosco? Rítmica, precisa...?!?

O lobosinho de vidro

Organizei as partituras e gravei duas vezes. Preocupações com o tipo de toque no staccato inicial. Quanto ralentar para o *Un peu moins*? O batuque no plano inferior, quão menos? Quão lírica a melodia? Que tipo de som? Metálico? Aveludado? Direto para o segundo *Un peu*? Cuidar com a rítmica... Cuidar com a transição antes do Marcial. Aliviar com articulação mais rica esse trecho, não diminuir na decida: com muita bravura. Atenção nos *Un Peu lent* e *lent*. Articulação no marcial; *Lent*, a transição em movimento contrário: Quão forte o que segue? Tomar tempo no *Lourd*; Timbrar a nota superior do *animé*. Marcha: pensar nas quiálteras. Organizar a subida de tercinas para chegar bem nas sextinas. Reprise.

O fato de ser uma sala pequena que não suporta todo o som é um fato que me preocupa. Toda a percussão, princípio, não poderia ser “bem percutida”.

Estou segurando a tensão, o que não é muito bom. Preciso procurar sentir mais o meu corpo... Durante a performance. Deixar a música extravasar liberando a tensão. O controle sonoro do piano naquela sala está me preocupando muito.

As preocupações, ansiedades e perspectivas mencionadas nesse relato de diário fazem parte da natureza do ato de performance.

Lima (2006) considera a performance musical como “um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante” (LIMA et al., 2006, p. 15). Aludindo aos meus comentários do diário é possível denotar que vários são os fatores que surgem, ou ressurgem, no momento da execução musical. A mesma autora citada ainda argumenta que as circunstâncias externas de acústica e a emoção do intérprete no momento da performance “são [condições as] quais o instrumentista tem pouco ou nenhum controle e interferem prontamente no resultado final da execução” (LIMA et al., 2006, p. 15). O relato apresentado demonstra que, em confirmação à literatura¹¹, existe uma estreita relação entre a execução artística e a sensibilidade do executante sendo possível delinear a performance como um conjunto de escolhas realizadas em qualquer nível de

¹¹ Ver Lima et al., 2006 e Apro, 2006, por exemplo. Este menciona que as escolhas do performer devem visar sempre ao equilíbrio.

consciência por parte do artista, de modo que a sua repercussão será percebida na auralidade do ato de performance.

Dessa maneira, Lima (2006) conceitua, a partir de uma pesquisa etimológica,

[...] poderíamos pensar a performance musical como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presente nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação. Tal projeção atribui à performance musical uma abrangência cognitiva bem mais ampla e uma perspectiva de ação mais interdisciplinar, em que outras áreas do conhecimento interagem na ação executória sob condições múltiplas (LIMA et al., 2006, p. 13).

A construção da definição conceitual de performance da autora não exclui os aspectos expressivos da música por meio da interpretação musical, tampouco deixa de valorizar a transformação ocorrida na experiência musical a partir da natureza do ato de execução (LIMA, 2006). De maneira mais normativa, em acréscimo, Apro (2006) elenca uma série de aspectos que integrados ao ato performático podem colaborar à uma execução musical plena: rigoroso preparo mental, mente ativa, controle do maior número possível de detalhes, precisão dos movimentos, compreensão intelectual e emocional da obra e do momento, além da qualidade de inspiração.

Por sua vez, Coessens (2009) informa que a atividade de performance está

definitivamente ligada a uma situação em que [sua] manifestação é uma “ação”, e é “tornada pública” por alguém, no caso, o artista. Uma performance é o resultado da paciente integração e preparação de um “programa” particular, sustentado pela exploração de um amplo “background” artístico. Esta zona de *background* de exploração inclui, necessariamente, a aquisição de habilidades artísticas, conhecimentos, e mais tarde, a preparação específica para a performance. Mas, uma vez que tudo é preparado e ensaiado, existe espaço para a criatividade, para algo inesperado? Sim, existe, uma vez que o ato de performance abarca elementos imprevisíveis, ocasiões ou restrições, obrigando o artista a lidar [com isto]. Como um retórico, o artista terá que julgar o momento da performance, o foco de atenção e de expectativas do público com o seu *background* artístico de preparação e experiência adquirida ¹² (COESSENS, 2009, p. 271. Aspas no original).

¹² Artistic performance is, in contrast to other kinds of artistic activity, definitely linked to a situation in which the artistic manifestation is an 'action', is 'enacted' by somebody, in occurrence the artist. A performance is the result of the patient integration and preparation of a particular 'program', out of and sustained by an extended artistic background of exploration. This background zone of exploration necessarily contains the acquisition of artistic skills and knowledges, and later on the preparation towards a specific performance. But once everything is prepared and rehearsed, is there then a space left for creativity, for something unexpected? Yes, there is, since the act of performance contains unpredictable elements, occasions, or constraints, urging the artist to cope. As a rhetorician, the artist will have to juggle

Em prosseguimento, a autora argumenta que

Tanto o orador quanto o artista são seres humanos e como tal, já se sujeitam às condições inesperadas da vida. Mas, ao entrar no mundo público, optando por atuar em situações específicas e nunca iguais, para afrontar e persuadir uma plateia sempre nova, eles ampliam essa condição, e com ela, sua responsabilidade e vulnerabilidade. Ambos têm de adentrar um contexto situacional, para interferir, jogar e reagir com ele às circunstâncias atuais de forma adequada. Ambos têm que apropriar-se do momento, como que um arqueiro e um tecelão, para atingir seu objetivo¹³ (COESSENS, 2009, p. 271).

Assim, confirma a necessidade de invenção artística do ato da performance como um ato de intervenção num momento oportuno, num momento de risco. Num outro momento¹⁴, a mesma autora comenta que o lugar e a importância dada ao ato criativo, original e estético de uma cultura é também parte do cotidiano determinado e passado culturalmente de diferentes maneiras no mundo. Artistas e *performers*, como qualquer outra pessoa, desenvolvem suas atividades e interesses dentro de uma sociedade ampla assim como adquirem hábitos adequados para a sua sociedade. Como o artista se impulsiona com autoridade dentro de sua comunidade dependerá da maneira pela qual ele manipula padrões de interpretação, além da consciência ou inconsciência sobre o seu passado, de maneira implícita e explícita, admitindo técnicas, estilos e diferentes conhecimentos sobre sua própria arte.

Voltando à condição biográfica desse meu relato, com o passar do tempo, nesses anos de convívio com essas peças, várias vezes me questionei por que continuaria a estudá-las: por que continuar a praticar tal obra? Por que eu deveria tocar tais peças mais uma vez? Não que esse questionamento me induzisse a uma desvalorização da obra, ou do meu próprio trabalho; talvez, pelo contrário, a música de Villa-Lobos e, nesse sentido em separado sua obra para piano, sempre chamou e chama minha atenção. Obras para piano desse compositor como a própria *A Prole do Bebê* no. 1, assim como a

the moment of performance, his or her focus of attention and the expectations of the audience with his or her artistic background, preparation and acquired expertise.

¹³ The rhetorician and the artist both are humans and as such already subject to the unexpected conditions of life. But by entering the public world, by choosing to perform in particular and never equal situations, to affront and persuade an ever changing audience, they augment this condition, and with it their responsibility and vulnerability. Both have to enter the situational context, to interfere, play with it and react to present circumstances in an appropriate manner. Both have to seize upon the moment, like the archer and the weaver, to achieve their goal.

¹⁴ Ver Coessens (2011).

no. 2, *Hommage à Chopin* e *Rudepoema* sempre me suscitam algum interesse e uma atenção diferenciada.

Há algum tempo participei de um seminário acadêmico em que a discussão fazia referência à razão de se continuar a fazer música artisticamente hoje. Dentre as várias possibilidades de resposta que foram construídas, em tom coloquial, uma eminente pesquisadora da área no Brasil apontou uma questão que pareceu a todos surpreendente: mencionou o fato da música, como arte, *encantar*¹⁵ a sua audiência. O *encantamento* por meio da música seria a razão para continuar a frequentar um concerto, a tocar e ouvir uma obra musical. Dessa ideia de encantamento, que já me rendeu algumas páginas de estudo¹⁶, posso citar dois aspectos que se tornaram urgentes para mim: a necessidade da adoção de um princípio estético e, a partir daí, a progressão paulatina na concepção de que o reencontro do eu, no ato artístico, como ato humano, é o caminho para encantar e encantar-se com a arte, com a música hoje e sempre.

Na busca por um princípio estético várias foram as teorias encontradas. Tentarei sumarizar algumas teorias que tiveram impacto menor ou maior na assunção para minha concepção de arte. O primeiro deles está relacionado à maneira que a arte pode encontrar o seu significado no prazer, de forma que a sua fruição torna-se verdadeira fonte de diversão. Graham (2001) acrescenta que mesmo se

substituímos o prazer estético por uma concepção kantiana de beleza, somos conduzidos na direção errada, nomeadamente em direção ao estado mental do público e, assim, parece que perdemos qualquer possibilidade de explicar o valor peculiar da arte em si mesma (GRAHAM, 2001, pp. 39-40).

Não bastaria considerarmos a arte tal qual o jogo, pois, ao contrário deste, a arte pode comunicar e significar algo e, além desses sentidos isolados, o seu valor estaria inserido dentro da emoção que se comunica no fazer artístico.

A concepção do valor da arte vinculado à emoção naturalmente a torna dona de um determinado conteúdo, contudo, o direcionamento à ideia do expressivismo nomeia que o seu conteúdo é emoção e, assim, não se chega a um sentido de valor de sua própria condição estética. Como consequência dessa reflexão, acaba-se em uma descrição da arte

¹⁵ Essa ideia será expandida mais adiante.

¹⁶ Do encantamento para a apropriação artística: experiência e performance musical, filosofia e hermenêutica, estética e ética. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº4, 2011. p. 194-217.

como um modo distinto de entendimento da experiência humana. Dessa outra ideia de arte como fonte de entendimento, Graham (2001), além de afirmar que tal tese é mais valiosa, indica que “cognitivismo estético [configura] a ideia de que obtemos da arte um melhor *entendimento da experiência humana*” (GRAHAM, 2001, p. 99, destaque meu) de maneira que

é essencial perceber que as obras de arte não expõem teorias nem consistem em sumários de fatos. Tomam a forma de criações imaginativas que podem ser trazidas para a experiência quotidiana como modo de ordenar e esclarecer [a própria obra de arte] (Idem).

Qual o princípio estético deveria ser tomado por mim? A arte como prazer – belo – jogo? Arte como emoção? Arte como entendimento da experiência humana? Inevitavelmente, esta última atraiu de forma direta minhas aspirações e mesmo crenças tácitas. É quase evidente que, no caso da música, pode-se plausivelmente combinar prazer e emoção a fim de explicar o seu valor artístico. Que a música é para ser ouvida e aí reside a sua singularidade e natureza das emoções que são suscitadas pela sua fruição também parece ser outra causa limitada, mas mesmo assim, a questão permanece: o que é que a experiência auditiva tem de tão importante? Graham (2001) afirma que a única resposta está na condição de que a experiência auditiva é parte da experiência humana e que

Ao alargar e explorar esse aspecto da experiência, a música ajuda-nos a compreender melhor o que é ser um ser humano. É neste sentido que [a compreensão da arte como entendimento] pode ser aplicad[a] à música, e assim que o valor da [...] música pode ser explicado como valor de [...] arte (GRAHAM, 2001, p. 132).

Além disso, a música é a única ao dar-nos estruturas prolongadas de som organizado por meio das quais podemos explorar a experiência humana. O aspecto da experiência humana que exploramos com a ajuda da grande música não é o da vida emocional ou intelectual, mas sim o da experiência auditiva, a própria experiência de escutar [o eu] (GRAHAM, 2001, 133).

O homem como ser humano encanta-se no encontro com a sua própria figura humana, ou seja, ao defrontar-se com a sua natureza o homem, ao fruir de si para si, passa a exercer a experiência estética sobre si caracterizando um reencontro. Acredito que essa construção, apesar de estar carregada de uma força ontológica, possa ser compreendida mais no sentido da formatividade: o homem forma a arte de si para si. Essa ideia permite aceitar a liberdade humana de agir e interagir para um fazer artístico. O artigo de Abdo (2000) introduz a estética da formatividade de Pareyson:

Não se trata [...] de uma concepção formalista. No ato da criação, o artista exercita preponderantemente a sua intencionalidade formativa, ou seja, a sua “formatividade”, mas isto não ocorre de modo isolado. Ao contrário, toda a sua vida espiritual (que é indivisível) contribui para o êxito dessa “formação”. Assim sendo, em seu “modo de formar”, ou seja, em seu “estilo” (que é, naturalmente, ao mesmo tempo pessoal e histórico), concretiza-se toda a sua vontade expressiva e comunicativa; e esta introduz-se na obra *já sob a forma de arte*, ou seja, como estilo, valor e organicidade (ABDO, 2000, p. 19 – aspas e destaque da autora).

Antes de prosseguir com o relato quero mencionar que o princípio da estética da formatividade da arte, a meu ver, só torna-se válido enquanto não estiver impregnado de qualquer teor normativo, além de não dicotomizar seus componentes integrantes de forma reducionista como sujeito e objeto, pois como Eco (2008) comenta sobre tal princípio:

Só uma filosofia da pessoa está à altura de resolver o problema da unidade e diversidade das atividades [artísticas], pois só ela explica, com base na indivisibilidade e na iniciativa da pessoa, por que razão as operações solicitam sempre conjuntamente a especificação de uma atividade e a concentração de todas as outras: se a ação fosse do espírito absoluto, não existiram diferenças entre as atividade e todas estariam reduzidas a uma só (ECO, 2008, p. 15).

A formatividade preza pelo “fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais” (ABDO, 2000, p. 20) dentro de um contexto de compreensão, interpretação ou execução. Pareyson (1997) menciona que quando na arte estão contidos sentimentos concomitantemente estão incluídos de maneira transfigurada pensamentos, ideias, crenças, preocupações políticas, avaliações práticas, por exemplo, de forma que a arte nutre-se de tudo isso. Transfiguração parece ser a palavra que mais traduz o contexto do fazer, do formar artístico. A decisão de fazer arte antepõe-se a sua necessidade

A atividade artística [não] pode estar privada de toda a reação sentimental e de toda inflexão passional, já que numa operação de tanto empenho como a arte não é verossímil que não intervenha um arremesso de entrega, um movimento de interesse pelo resultado, um ato de amor pelo fim e o ideal da própria atividade (PAREYSON, 1997, p. 84).

Noutra citação, a transfiguração ainda é condição de formar artístico:

Mas é necessário ter presente [a] transfiguração [como] ficção, além de operações artísticas, são também atos de vida, que revelam um caráter e acrescentam um traço essencial à personalidade, o que é decisivo para a interpretação dos fatos biográficos atestados [...] (PAREYSON, 1997, p. 94).

Ninguém contestará que o conhecimento de certas circunstâncias da vida [...] pode iluminar certas características e certos significados de sua arte: o uso de certos meios expressivos, a afinidade com outros artistas, a herança recebida da tradição, as preferências estilísticas, etc. Poder-se-á objetar que se certos conhecimentos biográficos são essenciais para melhor conhecer e avaliar [a sua arte] [...] É bem verdade que a transfiguração [artística] distancia a arte da real circunstância que a ocasionou [...] mas não é menos verdade que um estudo da distância entre a figura da arte e a ocasião real, isto é, da intensidade e qualidade da transfiguração, revelaria certos segredos operativos do artista e revelaria os procedimentos da sua inspiração, contribuindo não pouco para esclarecer a sua arte (PAREYSON, 1997, pp. 95-96).

A noção de condição transfigurada da arte como atividade formada leva em consideração não a ideia de “perfeição estática” e sim, como aponta Abdo (2000), forma “dinâmica” que é marcada pela força exercida pelos seus componentes de interação processual, ou seja, genericamente o artista e a obra e seus elementos numa ação dialógica. A esse respeito Umberto Eco (2008) afirma:

A forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva, logo é algo que não se pode separar do processo de que é a perfeição, a conclusão e a totalidade. É “memória atual” e “permanente reevocação” do momento produtivo que lhe deu vida (ECO, 2008, p. 20, aspas presente no original).

Acrescenta ainda esse autor que Pareyson procurava destacar a natureza ativa liberal do ser humano que se antepõe à obra de arte. Compreende, desse modo, que não se deixa de manifestar a própria personalidade de quem dela intervém em sua fruição transfigurada, isto é, em sua execução.

Tais considerações levam-me a pensar a performance musical como um processo formativo e interpretativo ao mesmo tempo, de maneira que as várias leituras que podem ser feitas a partir do ato de performance dizem o que quer que seja do seu aspecto naturalmente humano. Eco (2008) acrescenta que esse raciocínio imbricado é outra forma que a transfiguração do ato artístico, entendido como estético, postulando em favor da experiência em si, não como figuração metafísica, mas documentado empiricamente.

Voltando ao conteúdo biográfico de meu relato, aquele que quiser movimentar-se dinamicamente nele deverá tomar conhecimento fundamental da minha experiência, tanto em admitir tal preceito estético, como no ato registrado de performance que evoquei anteriormente neste escrito. Amparo-me em Pareyson (1997) em sua afirmação de que

Com frequência o artista educou-se para viver e vive segundo certos esquemas artísticos e, com frequência, propôs-se a viver e vive em vista de certas possibilidades de arte: ele faz certas experiências de propósito, visando já a possibilidade de desfrutá-las artisticamente e, de modo geral, endereça os seus atos e os seus pensamentos a êxitos artísticos [...] (PAREYSON, 1997, p. 91).

Se a performance evocada foi um “êxito artístico” em sua formatividade dinâmica, nos termos previamente indicados, então, ela não foi uma “perfeição estática” no sentido de realização textual ou no sentido da realização do estilo composicional, por exemplo. Essas condições podem ser perfeitamente concebidas como aspectos naturais da humanidade que imbui o ato e a personalidade do sujeito em sua subjetivação desubjetivada ao submeter-se a tal atividade, neste caso, eu em relação ao registro da performance para este trabalho. A performance evocada não foi e tampouco pretendeu ser uma performance definitiva.

Uma avaliação preliminar¹⁷ do meu desempenho na performance referida, também registrada como diário, tanto para a construção desse escrito, quanto para a busca de meu próprio entendimento de mim mesmo, inclui aspectos relacionados a circunstâncias e causalidades¹⁸. Segue um trecho do meu diário após a gravação.

A gravação foi tranquila. Não que eu tenha tocado tudo de forma plena, mas alguns aspectos, estritamente musicais, creio ter conseguido realizar. As condições surrealistas de realização ao máximo dos “exageros” de Villa-Lobos, com equilíbrio, acho que nessa performance pude levar a efeito. Construções de timbre e de sonoridade, acredito terem sido bem realizadas. Questões rítmicas, também, creio terem sido executadas bastante bem.

O boisinho de chumbo

O ostinato do “boisinho” talvez tenha sido bem conduzido. A chegada no Ré bemol aconteceu, o colorido sonoro e timbrístico me pareceu bem convincente. Mas a saída para as tercinas na mão direita parece que não veio como o esperado. E não posso afirmar agora o que foi que levou àquela realização. Deve ter sido algo de momento, alguma ansiedade extra... Tudo estava estudado... No extremo agudo a mão se “encaixou” e a descida veio um pouco mais fluente...

A segunda parte, com o pedal tonal, depois ao ouvir a gravação achei um pouco seca... Preciso verificar como realizar tal passagem sem deixar tão seco. Talvez invertendo o que será mantido no pedal tonal.

Revisar os *gliss*. Na gravação parece que foi tudo no seu lugar, mas preciso ter mais segurança.

¹⁷ No final deste trabalho apresentarei outra condição de apreciação a título de apropriação.

¹⁸ Apesar de não buscar por tais aspectos, tampouco justificar-me por eles, indico para maior compreensão a leitura do estudo realizado por Schneider (2011): *Atribuições causais em situações de performance musical pública*. Neste estudo a autora indica a Teoria Social Cognitiva como guia para a compreensão das condições de sucesso ou fracasso em situações de performance musical além de fornecer parâmetros para o julgamento desses aspectos.

No “Tango” final, do *Lent*, a estratificação foi realizada de modo proficiente. Mas acredito que o miolo possa estar um pouco mais presente. Em geral, o som foi bem delineado, acho que é possível perceber um bom contorno sonoro. As dinâmicas vieram, quiçá escalonadamente (eu não acredito nisso), mas talvez quem ouvir essa gravação poderá perceber os níveis de dinâmica realizados.

O lobosinho de vidro

Foi rápido! Talvez eu não precisasse ter tocado tão rápido. Mas ao mesmo tempo a rítmica foi mantida: eu toquei rítmico. Lembro-me da Leilah Paiva me falando para tocar rítmico o estudo de Lutoslawski... faz tempo isso...

No *Un peu Lent* a textura a 3 níveis foi realçada. Melodia, o canto no polegar da mão esquerda e o “bataque” no baixo. Ficou bom, pelo menos nessa performance eu achei. As oitavas da segunda página vieram... Nunca fico muito satisfeito com essa passagem, mas foi proficiente...

Na quarta página achei que estava meio apreensivo. Talvez pudesse levar um pouco mais de tempo nas pausas, e segurar para as quartas em movimento contrário... Acho que “não foi dessa vez” e mesmo as quartas... não vieram muito bem... Como é difícil essa parte!!! São dois compassos na música toda!!! Mas vale A Prole inteira...

O *Lent*, não flui tão bem como já fiz em outras ocasiões... tive um “engasgo” no primeiro arpejo ... e o agudo quase sempre veio esbarrado...

A Marcha: essa performance talvez tenha sido uma poucas das vezes que me convenci com minha própria execução dessa passagem. Mas a subida de tercinas é preciso trabalhar sempre...

A reprise veio estável. O final foi surpreendente. *Stacatto* com brilho...

Para uma próxima performance essa ideia pode ser mantida, talvez...

Definitivamente não preciso da partitura para tocar essas peças em público, acho que é um tipo de ansiedade que não preciso ter mais...

Os comentários acima transcritos apresentam um caráter talvez transitório – próprios à condição da performance. Aliás, a vida não se constitui de uma sequência de condições transitórias? O humano externado na performance musical não pode ser um humano cuja transitoriedade urja do próprio risco do ato musical? Essas questões me levam a pensar que a duração absoluta não é proporcional ao valor significado no ato, mas sim, como o significado é determinado de momento a momento na própria vida.

A condição de risco da performance musical, que traduzi anteriormente como um fator de transitoriedade, numa outra abordagem do acontecimento como possibilidade, ou seja, talvez refletindo uma postura característica de pensamento pós-moderno, não se enquadra a uma proposição binominal como sim e não, sujeito e objeto ou mesmo presença e ausência. A possibilidade do talvez atrai, inclusive, uma ideia derridiana¹⁹ que é a “inevitável precipitação do pensamento diante do caráter singular” (Atribuído a DERRIDA apud DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 341), deveras presente naquele ato de performance musical. Os meus comentários, se transitórios porque certamente mudarão

¹⁹ Referente às ideias do filósofo da desconstrução Jacques Derrida (1930-2004).

na medida em que uma maior reflexão for exercitada sobre aquele momento, se incertos, apoiam-se na lógica do talvez, estão condicionados à relação com a alteridade²⁰ que se desdobra sobre eles próprios, quando se constituírem maiores prazos de possibilidades.

Ao abrir a possibilidade da reflexão posterior com a alteridade é necessário manter em mente que o acontecimento da performance ocorreu e foi por mim experimentado, em primeiro lugar, naquele momento. Em suma, tive a experiência e nenhuma outra força ou ideia pode ser mais clara em mim, com relação ao fato por mim vivido, do que a minha própria experiência. Logo, os comentários traduzem, em parte, aspirações, projeções, expectativas, ansiedades: minha vida em mim, não o ato realizado propriamente dito.

Com a afirmação do caráter transitório dos comentários, estes passam a ser comentários de um “acontecimento sem acontecimento²¹”, ou seja, em função de uma experiência passada, prontos para integrarem a concepção de um novo acontecimento, no exercício da constituição de um “outro sujeito” de uma “nova crítica”. A vida transitória de tais comentários passa na medida em que uma nova performance se origina a partir dessa última.

E para fazer (engajar), ele deve se repetir, sim, sim, guardar a memória, se engajar a guardar a memória dele mesmo, se prometer, se ligar à memória pela memória, sem o que nada jamais vem do porvir. Eis a lei, e eis o que a categoria do performativo, no seu estado atual, só pode aproximar no instante onde é dito “sim” e “sim” ao “sim” (DERRIDA, apud CONTINENTINO, 2010, p. 67).

A experiência está antes em minha memória, gravada como vídeo, hoje mantida como *a priori* de minha história – minha performance. Qualquer engajamento nesse sentido refletiria a lembrança dessa performance, e isso estaria perfeitamente ligado ao caráter performativo da atividade interpretativa.

1.1 A título de justificativa

Parece que da virada do século XX para o século XXI até o findar a primeira década deste século os interesses envolvidos com as artes, música neste caso,

²⁰ Adiante isso será mais argumentado.

²¹ Ver Duque-Estrada, 2010, p. 334.

movimentaram a necessidade da pesquisa acadêmica que pode ser desenvolvida com essas artes. O paradigma apontado por Boaventura de Souza Santos (2002) corresponde à necessidade de pensamento emergente, implicando em clara modificação do relacionamento entre o científico e a incorporação das artes na universidade.

No Brasil, Barrenechea (2003) e Aquino (2003) argumentam que a pesquisa em Práticas Interpretativas pode e deve estar vinculada ao trabalho de performance como práxis profissional do próprio pesquisador. Tal argumento, apesar de arrojado e perfeitamente direcionado à área, pouco oferece de concreto para o pesquisador a não ser um longo e vasto caminho a ser aberto e pelo menos demarcado. No entanto, dentro de um pensamento pós-moderno, em alguns centros de pesquisa na Europa e nos EUA há um crescente interesse para com um novo modelo de pesquisa que aborda tópicos e questões que estão no cerne da prática musical, com base na experiência e perspectivas únicas dos músicos em diálogo com outras pesquisas um pouco melhor estabelecidas.

Essas pesquisas aproximam-se ao que se chama de pesquisa artística. Esse tipo de atividade procura enfatizar a centralidade do artista valorizando e priorizando o panorama subjetivo convergindo para o sujeito. Coessens et al.²² (2009) argumentam que pesquisadores artistas e aqueles que trabalham com eles precisam desenvolver ferramentas que fundamentem os dilemas da abordagem subjetiva. Aliás “a síntese envolve um entendimento da narrativa pessoal, mas precisamos ir além da leitura destas dentro da ‘carapaça fantasmagórica’”²³ (COESSENS et al., 2009, p. 149) referindo-se, sobre o entendimento de mundos extremamente subjetivos.

Essas autoras comentam que apesar de toda a abertura natural do paradigma pós-moderno, na valorização do ser humano da arte, existem medos de redução da complexidade da prática artística e suas manifestações e relação com o mundo exterior: “[tais medos] emergem do cruzamento do pessoal com o profissional, do privado e do público, com o corpo”²⁴ (COESSENS, 2009, p. 21). Naturalmente, a pesquisa artística, apresenta um conjunto diferente de perspectivas de pesquisa, necessita de metáforas alternativas que transcendam os modelos de pesquisa tradicionais, além de tentar

²² Kathleen Coessens; Darla Crispin e Anne Douglas, as autoras da publicação citada, são pesquisadoras do Orpheus Institute, uma instituição voltada a pesquisa pós-graduada em artes, particularmente em música. Para maiores informações indico a visita ao portal virtual da instituição pelo link: <http://www.orpheusinstituut.be/en/home>. Acesso em 27/mar/2012.

²³ The synthesis involves an understanding of personal narrative, but we need to go beyond reading these within the carapace of the phantasmagorical.

²⁴ They emerge at the crossroads of the personal and the professional, the private and the public, the body.

enquadrar-se neles próprios. As autoras mencionam o próprio domínio técnico e físico do artista como fonte para a criação dessas metáforas:

Um artista passa anos de sua vida criativa desenvolvendo [suas técnicas:] [...] formas que seguem os movimentos físicos do corpo. Dia após dia, e tela após tela, na privacidade do seu estúdio, o artista julga quão grande e particular uma tela deveria/poderia ser, quão densas as marcas em sua superfície deveriam/poderiam se tornar. Ele trabalha no chão, não na parede. Ele emprega todo o seu corpo e seus movimentos consequentes, e não apenas o seu olho, mão e mente. Suas pinturas tornam-se metáforas da tensão que experimentamos entre ordem e caos, exploradas através dos vestígios deixados pela nossa passagem²⁵ (COESSENS et al., 2009, pp. 23-24).

O potencial dessas criações metafóricas, mesmo em termos de narrativa metodológica é transposto como representações de figurações particulares. Movimentam-se do particular para o geral.

O relacionamento do artista com o seu próprio meio, e por extensão o relacionamento do artista pesquisador com o meio, as autoras indicam que não pode ser subsumido dentro de uma generalização qualquer. A atividade do artista pesquisador, nesse sentido, é manter numa justaposição, momentos específicos de experiência artística com outros momentos apresentados, para si próprio, um ao lado do outro (COESSENS et al., 2009, p. 138).

Diferentes abordagens criativas oferecem uma visão concisa da pesquisa. O artista pesquisa suas próprias práticas, matérias e fontes para alcançar novas significações, formas e composições (COESSENS et al., 2009). As autoras prosseguem confirmando a abertura para as múltiplas possibilidades de metodologias e relatos.

Como ele ou ela investiga é variável, entretanto, variando a partir de abordagens tácitas incorporadas e considerações altamente reflexivas que podem ser manifestadas em uma variedade de maneiras – como textos, abordagens da relação público/artistas e estruturas de eventos, como anotações para as formas existentes do conhecimento, como partituras e análises visuais/textuais. A pesquisa pode ser mais ou menos reflexiva, mais ou

²⁵ One artist spends years of his creative life developing [his techniques] [...] ways that trace the physical movements of his body. Day after day, and canvas after canvas, in the privacy of his studio, the artist judges how large a particular canvas should/could be, how dense the marks on its surface should/could become. He works on the floor, and not on the wall. He deploys his whole body and its extended movements, not just his eye, hand and mind. His paintings become a metaphor of the tension we experience between order and chaos, explored through the traces left by our passage.

menos sistemática, mais ou menos articulada, mas é inerente a cada prática artística²⁶ (COESSENS et al., 2009, pp. 26-27).

A descrição dessa abertura metodológica a partir de um princípio inerente ao próprio fazer artístico é totalmente integrada ao paradigma de pensamento pós-moderno. Freire (2010) menciona como o foco de pesquisas, sob esse viés paradigmático, possui como mote de construção casos específicos e suas conclusões conduzem a amplas reflexões não pretendendo estabelecer relações generalizáveis.

Como mencionado, a condição humana do fazer artístico nunca é menosprezada de maneira que

O processo artístico, [como] metáfora, reflete o próprio mundo com que se compromete nessa jornada, imitando como ele investiga as maneiras que são afetivamente sintonizadas ao seu objeto, em vez, de objetivamente distanciar-se dele ²⁷ (COESSENS et al., 2009. p. 27).

Nesse sentido de valorização da condição humana, as autoras afirmam: “A condição humana é um compromisso ativo para o mundo, inicialmente preocupado com a manutenção da vida e o compromisso de trabalho [...]” ²⁸ (COESSENS et al., 2009. p. 30).

Numa reflexão acerca da prática artística as autoras constroem um conceito apoiado na condição resultante de uma prática individual e cultural que interage com diversos ambientes e traça trajetórias que se perpassam “na tradição e na cultura bem como se desenvolvem, modificam ou contrariam, muitas vezes, de forma idiossincrática, as práticas e espaços existentes” ²⁹ (COESSENS et al., 2009. p. 31). Assim, a prática artística é uma prática profundamente humana ligada às representações sociais presentes em todas as sociedades de maneira que o único sentido dessa experiência é fazê-la – o ato torna-se a obra!

²⁶ How he or she investigates them is variable, however, ranging from embodied, tacit approaches to highly reflective considerations that may be manifested in a variety of ways – as texts, as approaches to artist/public relations and event structures, as annotations to existing forms of knowledge such as scores and as visual/textual analyses. The research can be more or less reflective, more or less systematic, more or less articulated, but is inherent in each artistic practice.

²⁷ The artistic process, [as] metaphor, mirrors the very world through which it undertakes this journey, imitating it as it probes it in ways that are affectively tuned to their subject-matter, rather, rather than objectively distanced form.

²⁸ The condition [is] an active commitment to the world, initially concerned with the sustaining of life and bound to the condition of labour [...].

²⁹ [...] on tradition and culture as well as developing, modifying or countering, often in idiosyncratic ways, existing practices and spaces.

Esse conceito filosófico pode ser vinculado à Foucault, que no contexto de cuidado de si e estética da existência, coloca-se primeiramente no plano das relações vividas entre indivíduos e consigo mesmo. Coessens et al. (2009) argumentam que “beleza e aprovação estética só podem existir dentro de uma arte eticamente aceitável e controlada – controlada por outros, se filósofos ou estadistas, em relação à ‘verdade’”³⁰ (COESSENS et al., 2009, p. 148).

De alguma maneira a noção de diário como prática de escrita de si exerce mudança sobre o indivíduo, e esse sobre os seus pares, na medida em que exercitarem qualquer ação de relacionamento. Carneiro (2011) expõe que a transformação de si, pela prática de si, é capaz de transformar a vida do artista como também da arte. A arte situa o indivíduo a par de uma responsabilidade que ultrapassa soluções coletivas e abstratas, de maneira que a sua pesquisa artística, transcendendo a essas soluções, as fortaleça na medida em que se tornam cada vez mais abstratas.

A possibilidade de narrativa, escrita e por que não escuta de si a partir da valorização do relato de si, ou seja, ao “fazer performance” diariamente, a adoção de um princípio estético que perceba a condição humana no próprio fazer artístico como um reencontro de si, conduz a fruição de si para si. Então, essa condição relevante, vista como transitoriedade nos comentários do diário em seu fazer diário, de maneira apriorística, adicionada à evocação de um momento de performance caracterizam-se como uma articulação dentro do pensamento emergente do paradigma pós-moderno e, a partir daí, como um modelo de pesquisa artística. A escrita de si, como apresentado, conduzirá a um amadurecimento que será argumentado a seguir e no decorrer deste trabalho.

Como afirmado, esse trabalho configura-se como um relato de pesquisa artística. Suas pretensões são pertinentes e conduzidas, em meu caso, ao próprio fazer musical. A pesquisa artística possui uma liberdade inerente ao ato artístico. A subjetividade do ato, e como articular-se mediante a necessidade de um constructo teórico, como sugere Santos (2002), levou-me a procurar por um delineamento metodológico mais eficiente e coerente. Com isso, as ideias de Foucault (2010) sobre o cuidado de si, oriundas do curso *A Hermenêutica do Sujeito*, pareceram muito aplicáveis ao meu propósito e interesse.

³⁰ Beauty and aesthetic approval can only exist within an ethically acceptable and controlled artistry – controlled by others, whether philosophers or statesmen, in relation to ‘truth’.

Oportunamente, Hara (2006) coloca o pensamento de Foucault como um aparelho de giro que se adapta a qualquer circunstância, de maneira que

Os possíveis usos da filosofia ou da “ação filosófica” de Foucault na atualidade são surpreendentes e múltiplos [...].

Tem-se a impressão forte de que neste agora, a figura [do *performer* sob o olhar de Foucault] é como aquele rosto desenhado na areia da praia³¹. Transforma-se, desaparece e ressurgue conforme a maré das interpretações. E o movimento é incessante e tem finalidades diferentes [...] (HARA, 2006, p. 198).

³¹ Em alusão ao final de *As Palavras e as Coisas*.

2 PARA UM ESCOPO TEÓRICO-METODOLÓGICO – O CUIDADO DE SI – O OUTRO, A TRADIÇÃO E A INFLUÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DE SI COMO SUJEITO DA PERFORMANCE MUSICAL PARA UMA ATITUDE ESTÉTICA

2.1 Para a atitude estética na performance musical: a constituição de si como proposta de aprimoramento artístico

A fim de construir um corpo teórico acerca das metáforas envolvidas durante a escuta musical Nogueira (2003) afirma que como uma série de ações ouvem-se “intencionalmente algo [por entre] os sons”, e sobre isso, diz que

a duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado “tempo experienciado” – a passagem da vida que sentimos à medida em que as expectativas se tornam “agora” e “agora” (NOGUEIRA, 2003, p. 6. Aspas do autor).

A música em si torna-se música, de fato, apenas na passagem viva do agora. O autor admite que tais experiências, tanto musical quanto temporal, parecem se encontrar na “atitude estética”.

Não se pode produzir arte sem haver, em si, uma poética. Essa, por sua vez, é inerente ao ideal de seu criador. Estética e poética, dessa forma, articulam-se, de forma a convergir para a definição de um conceito possuidor de caráter operativo, “quando transmissão e recepção [...] coincidem no tempo, temos uma situação de performance” (NOGUEIRA, 1999, p. 58-59). Se “ler é sempre ler um texto” (NOGUEIRA, 1999, p. 57) de maneira que na performance musical pouco a pouco surjam ligações que reúnam a situação e a tradição, então, a questão permanece como delimitadora desta discussão: como o *agora* da performance musical torna-se atitude estética?

Quando penso sobre uma condição de atitude estética volto à reflexão sobre a natureza do ato artístico, musical nesse contexto, por exemplo, qual o motivo para fazer música? Com isso, lembro-me do final de “Água Viva” de Clarice Lispector:

Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço.

E eis que depois de uma tarde de "quem sou eu" e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.
 O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua.
 Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada (LISPECTOR, 1973, p. 68).

Como uma interpretação deliberada a utilização da palavra *enfeitiçada* poderia ser substituída por encantada, inebriada, extasiada ou qualquer outra palavra que significasse algo além da sua própria consciência. Mas, esse além-consciência pode ser percebido como um retorno ao “eu”. Em meu entendimento o trecho destacado trata da vida, da busca do eu na vida. Um eu que enfeitiça, um eu que encanta, que busca a si mesmo numa reabilitação de um encantamento – um estado de catarse. Nesse sentido, a catarse representaria a própria experiência estética no encontro do eu, “[fruindo] a si na fruição do outro” (GRIFFERO, 2009, p. 6). A atitude estética, nesse sentido, favorece um retorno ao

modo inocente de sermos, um modo de nos reencontrarmos conosco na completude de uma adesão, a transcendência de todo o imediato para o espaço maravilhado do encantamento, para o outro de nós que está antes e depois de todo o cotidiano (...) (FERREIRA, s/d, p. 44).

Com efeito, a incorporação das metáforas na escuta e na prática musical, como propõe Nogueira (2010, 2003, 1999), nesses reencontros do eu individual, no agora da música, denota uma “plenitude sem fulminação” num estado de encantamento, tal qual poetizou Clarice Lispector.

Nessa linha de pensamento o encantamento supõe uma experiência estética que favorece uma hermenêutica, numa perspectiva sincrônica e diacrônica, confirmando o valor estético da obra a que se expõe (GRIFFERO, 2009), nesse caso, ato musical vivenciado em si como experiência estética no encontro do eu, um reencontro. O próprio reencontro do intérprete de música como *performer* seria qual o impacto criado se, de alguma maneira, fosse invertida a ordem dessa experiência na busca de sua própria fruição.

Ora, tal posicionamento delinea uma novidade para a própria concepção de uma obra musical, pois buscas ontológicas e universais abririam espaço para o reconhecimento do *êthos* humano, e esse, passaria a conduzir o interesse à necessidade da música como arte. Creio que isso levaria, em primeiro lugar, à necessidade de

considerar a própria performance, que ‘vivifica’ a música como obra artística, da mesma forma como a performance musical no agora da obra. Questões vinculadas a aspectos de criação e criatividade podem permear tal posicionamento, porém o estado de encantamento próprio à natureza estética da música, valorizam o ato da performance como ato estético em si – de si para si.

A partir desse posicionamento, o mundo da criatividade sempre se procura manter em segredo por tratar-se de um mundo interior capaz de deixar as pessoas maravilhadas (MUNARI 2007, p. 20). Creio que tais encontros, da criatividade em poder se maravilhar consigo mesmo, com sua arte, não excluindo o outro, apenas conduzem a um desenvolvimento de personalidade, a um amadurecimento real e constante. Recordo-me das palavras de Munari (2007) que exorta a se prosseguir por um desvelamento da atividade de criação artística “para um maior desenvolvimento da criatividade e, por conseguinte, da personalidade” (MUNARI, 2007, p. 20).

Dentre várias possibilidades de visão de mundo possíveis, a música como arte, nesse caso, pode revelar o seu próprio mundo como sendo produzido pelo homem, seu agente criador, não menor do que aquele real, existente, mas qualitativamente diferente. A criação artística, de fato, quer seja musical, teatral, ou outra maneira de expressão, reflete a totalidade da experiência humana (MANSO, 2008, p. 25). Concede, inclusive, plena liberdade a seguir-se naquilo que é seu ideal expandindo-se de forma mais própria e confiante ao reencontro da individualidade que só se torna efetiva na aproximação com a peculiaridade do outro (MANSO, 2008, 26). Tal reencontro e aproximação acontecem na linguagem e as imagens distanciadoras tornam perceptível, visível e audível o que não é percebido, dito e ouvido na vida diária (MARCUSE, 1986, p. 78). Em outra instância, tal aproximação acontece na linguagem da individualidade compartilhada como estado da própria razão humana: da subjetivação vivida dentro de uma emotividade – o próprio estado de *encantamento*. Não seria a emotividade doadora de sentido ao mundo e à verdade humana? Orientadora fundamental de tudo que nos orienta como indivíduos? Ferreira (1957), por exemplo, acreditava que o sentimento estético é uma comunicação original com a essencialidade da vida.

Essa emotividade humana como encantamento relacionada à corporação do *êthos* humano na música, em seu agora na performance musical, conduz a um círculo de conteúdo hermenêutico, mesmo de si para si. Hermenêutica vivida em si, por si.

Nogueira (2010) menciona como o sentido musical sempre foi confortavelmente excluído de sua semântica para constituir uma das sintaxes “mais puras já produzidas pelo ser humano – ao menos no âmbito artístico” (NOGUEIRA, 2010, p. 36). A correlação entre semântica e sintaxe em música, de acordo com Baroni (2004) pressupõe uma reflexão de caráter hermenêutico musical. De fato, esse autor admite que o termo hermenêutica é ambíguo quando aplicado à música, podendo se referir, em geral, tanto ao discurso sobre a música, quanto à própria música como performance, escuta ou até mesmo uma coreografia. Hermenêutica, por sua vez, pode ser associada com o estudo da compreensão humana, visto não buscar pela compreensão da obra interpretada, mas procurar pelo significado e sentido de sua, ou de outra, interpretação (LIMA, 2005). Dessa forma, na busca hermenêutica, o intérprete deve resgatar a “especificidade de sua trajetória, a historicidade que se insurge ao objeto, o seu modo de pensar e agir que emerge, naturalmente, dessa compreensão” (LIMA, 2005, p. 95). Necessário lembrar que em situação de performance musical, o objeto não existe sem a ação ativa do seu próprio sujeito. Com isso, amplio a noção de hermenêutica vinculando-a à natureza da humanidade que envolve a prática musical de forma que sujeito e objeto são ligados pela própria noção do agora, inerente ao ato realizado, sobretudo de caráter poético-estético – ambição pós-estruturalista. Não defenderei, nesse trabalho, nenhuma determinada perspectiva ideológica, a não ser uma crença na valorização da condição humana da arte, mesmo em seu limiar estético, por isso a consideração de reencontro do sujeito da performance pela incorporação de suas próprias metáforas em direção a uma hermenêutica de si para si.

Certamente, isso conduz a uma nova consideração do eu, do humano como condicionador dessa experiência estética, tornando-se iminente uma problematização do sujeito. Uma estética de si, hermenêutica da vida, vem a ser a ação direcionadora para o reencontro do seu próprio valor ético, de forma a considerar “sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo” (FOUCAULT, 2010, p. 199). O entendimento dessa experiência encontra-se no simples ato de vivê-la. O desafio, como atitude estética requerida na experiência do agora da performance musical, é a conversão de sua condição hermenêutica na própria existência do sujeito, do eu, para o si do ato realizado. Tal noção, de modo arrojada, corrobora com a concepção acerca de um hiato estabelecido entre a partitura e a execução de uma obra musical motivadora de reflexão por parte do intérprete, além da expectativa acerca de

“quanto maior o domínio da linguagem musical pelo intérprete, melhor [será] a sua performance” (LIMA, 2005, p. 98). Disso, percebo que uma busca por esse sujeito intérprete, agente de sua realização estética, parece ser condição de aprimoramento para a natureza do próprio ato de performance como atitude estética.

A frase provocativa final de Foucault em seu livro *As palavras e as coisas* – “[...] o homem se desvaneceria, como à beira do mar um rosto de areia” (FOUCAULT, 2005, p. 422), significa, como aponta Veyne (2011), que o homem poderia dizer apenas de que era feito, mas não interrogar sua essência. Qual é o lugar do homem na música? – “descobriria” Foucault noutra ocasião que

no decurso de sua história, os homens jamais deixaram de construir a si mesmos, isto é, de deslocar sua subjetividade, de constituir para si uma série infinita e múltipla de subjetividades diferentes e que jamais terão fim e jamais nos colocarão diante de algo que seria o homem (FOUCAULT, 2010, p. 75).

A constituição do sujeito humano, de como o homem fala de si próprio, pode funcionar como um dispositivo que o constitui como objeto de sua própria ciência. Se a música, em nosso contexto, faz o músico, então sem a existência de um discurso para essa música e esse músico, não haveria um sujeito humano subjetivado presente na ação do fazer musical. À parte todas as condições de poder-saber, o sujeito não se torna soberano, e sim produto de seu tempo, reagindo contra os demais objetos graças ao pensamento. Através desses pensamentos sua subjetividade elimina a metafísica que extrai a falácia da soberania do sujeito constituído.

Subjetivação e estetização, para Foucault, caracterizam um processo de socialização que não constitui o sujeito numa “perfeita obra de arte”, mas conduz a iniciativa de uma “transformação de si por si próprio” (FOUCAULT, 2010). A fim de construir um escopo teórico concernente ao sujeito envolvido numa atitude estética, centralizo o foco desse trabalho para o curso proferido por Michel Foucault entre 1981-1982 no Collège de France, intitulado “A Hermenêutica do Sujeito”. Para tanto, procurarei relacioná-la com a ação e metodologia requerida a um processo de performance, tornando tal hermenêutica de si como mobilizadora do próprio fazer musical.

A Hermenêutica do Sujeito apresenta um conjunto de procedimentos que atuam progressivamente sobre o eu. Pensar nesses procedimentos de estetização sublinha a

espontaneidade que atua no sentido oposto ao da subjetivação. Paul Veyne (2011) acrescenta:

Um sujeito que se estetiza livremente, ativamente, por práticas de si, é ainda filho de seu tempo: essas práticas não são “algo que o próprio indivíduo inventa, são esquemas que ele encontra em sua cultura” (VEYNE, 2011, p. 182. Aspas do autor).

Se o trabalho de si sobre si conduz à geração de um estilo individual, não subjetivado, mas socializado, o sujeito torna-se uma obra a ser trabalhada. Sua música, nesse caso molda-o, dota a si mesmo por uma moral ética sustentada pela força da própria tradição que o envolve e o mantém.

No curso proferido no Collège de France, Foucault (2010) faz um retorno ao pensamento greco-helênico buscando subsídios para a caracterização e conceituação das expressões *Epiméleia heautû* (cuidado de si) e o *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo), sendo identificados na tradição platônica (FOUCAULT, 2010, p. 157). Foucault esclarece que a noção de cuidado de si surge desde Sócrates, percorre toda a filosofia antiga, sendo encontrada também no início do cristianismo, e até certo ponto, na noção da espiritualidade alexandrina de forma que, no decorrer dos séculos, a expressão *Epiméleia heautû* passou a abarcar o *gnôthi seautón*.

Uma série de sinônimos é mencionada, por exemplo: “ocupar-se consigo mesmo”, “ter cuidados consigo”, “retirar-se em si mesmo”, “sentir prazer em si mesmo”, “buscar deleite em si”, “permanecer em companhia de si mesmo”, “ser amigo de si mesmo”, “tecnologia de si”, “técnicas de si”, entre outros. Foucault menciona que foi a partir da injunção “ocupar-se consigo mesmo” que se constituíram as mais austeras, rigorosas e restritivas morais que o Ocidente conheceu.

O cuidado de si configura certo modo de encarar a vida, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro – é uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo. “O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT, 2010, p. 12). Designa algumas ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, modificamos, transformamos e nos transfiguramos, por exemplo, técnicas de meditação, memorização do passado, exame de consciência, verificação das representações, entre outras.

Foucault (2010) propõe que a admissão da transformação do si em sujeito de si, como um ato filosófico/espiritual, constitui um ato de conhecimento e somente através desse conhecimento é possível acessar a verdade, mesmo a verdade de si. Tal constituição é equiparada a um ato hermenêutico, uma hermenêutica de si. A atitude estética, a partir da constituição do sujeito, mencionada no início desse texto, é decorrente dessa ação de cuidado “hermenêutico” de si.

O que vem a ser esse sujeito que é ponto de orientação reflexiva, em sua problematização? O que é esse ocupar-se consigo mesmo?

Foucault contextualiza essa questão atraindo a filosofia socrática. Esse é o ponto de partida para a construção da resposta à questão do sujeito. Desde cedo, o autor deixa claro que se trata de uma questão metodológica e formal. Para tanto, é preciso saber o que é o eu, o que vem a ser esse elemento que vai ocupar a mesma posição de sujeito e de objeto de conhecimento.

Tens que ocupar-te contigo mesmo: és tu que te ocupas; e, não obstante, tu te ocupas com algo que é a mesma coisa que tu mesmo, [a mesma coisa] que o sujeito que “se ocupa com”, ou seja, tu mesmo como objeto (FOUCAULT, 2010, p. 49).

Esse sujeito-objeto trata-se da alma, é o mesmo que dizer: “Sou a minha alma”. Uma grande preleção é construída com essa afirmação de modo que se trata de isolar e distinguir o sujeito da ação e o conjunto dos elementos que constituem e permitem a execução de sua própria ação. Então, a alma servindo-se do corpo, como sujeito de ação, adquire um comportamento que esse ato passa a estabelecer relações que designam certa atitude consigo mesmo. A alma, nesse sentido, caracteriza uma relação ativa entre o corpo do homem e seu pensamento consciente: alma-sujeito, nunca como substância.

Dito isso, passa-se para a ação. O cuidado de si, nesse sentido, ocupar-se-á sempre consigo enquanto se é sujeito principal, ou seja, sujeito de relações com o outro, sujeito de comportamentos e de atitudes em geral e da relação consigo mesmo. Por mais paradoxal que possa parecer, visto que a relação com o outro é sempre máxima, o cuidado de si visa um conhecimento de si a ponto de se desdobrar sobre si, desvincula-se de todos os acontecimentos exteriores a fim de buscar tal conhecimento. Isso não caracteriza uma atitude hermenêutica? Apresento uma alegoria esclarecedora:

se quisermos saber como a alma [...] pode conhecer-se, tomemos o exemplo do olho: Quando o olho de alguém se olha no olho do outro alguém [...] vê-se a si mesmo. Portanto, uma identidade de natureza é a condição para que um indivíduo possa conhecer o que ele é. A identidade de natureza é a superfície de reflexo onde o indivíduo pode reconhecer-se, conhecer o que ele é (FOUCAULT, 2010, p. 65).

Essa inversão de olhar (olhar o outro para ver a si mesmo) traduz, para Foucault, o elemento sublime voltando para o além de si, a alma podendo aprender a si mesma.

Para ocupar-se consigo é preciso conhecer-se a si mesmo. Para conhecer-se é preciso olhar-se em um elemento que seja igual a si: olhar-se em um elemento que traduza o princípio do saber e do conhecimento. Esse princípio de saber e de conhecimento, numa acepção próprio-musical, considero como o reconhecimento, a busca e a intervenção da tradição. Portanto, é preciso olhar a tradição, e nessa tradição reconhecer a si mesmo.

No cuidado exercido nessa ação de subjetivar a si mesmo no ato do cuidado de si tem-se uma estrutura complexa, nunca dialética, como menciona Veyne (2011), na qual o objeto de cuidado é o eu, deveras, mas a finalidade é outra: sua ação com o outro. Nesse caso, a finalidade é a própria atividade estética, dotada do agora, ou seja, a própria performance musical. Essa preocupação apresenta algumas consequências para a maturidade como formação para a vida, além de gerar uma autoinstrução. Portanto, o cuidado de si reverte inteiramente o sistema de valores veiculados nos relacionamentos constituídos entre professor/aluno, ou a veneração quase que irracional de algum ídolo, ou intérprete, o que é bastante comum, dentro do meio artístico-acadêmico. Porém, “uma elaboração de si como objeto de saber e de conhecimentos possíveis” (FOUCAULT, 2010, p. 109) necessita, constantemente, da busca consciente da ação, e mesmo influência constante do outro, naturalmente, como elemento par de coerências na tradição vivida. Quando penso em tradição não excluo a própria condição de existência humana, sua cultura: escolas de interpretação, reconhecimento de *a priori* históricos, como Veyne (2011) o conceitua, de modo que o outro é indispensável nessa prática de si, de forma que sua definição seja atingida e preenchida.

Disso obtém-se que a necessidade de saber, a necessidade de amadurecer, de atingir a excelência, é produto do relacionamento com o outro. Essa necessidade, ainda, é característica do avanço natural da tradição. Foucault (2010) coloca a seguinte questão: “Qual é, pois, a ação do outro que é necessária à constituição do sujeito por ele

mesmo?” A intervenção a essa questão parece óbvia: sua ação é a de mediador. Nesse ponto, um aspecto da cultura grega é resgatado por Foucault que é o aspecto da *parrhesía* que vem a ser

a abertura de coração, é a necessidade, entre pares, de nada esconder um ao outro do que pensam e se falar francamente. Noção [...] a ser elaborada, mas que, sem dúvida, foi [...] uma das condições, um dos princípios éticos fundamentais [da cultura grego-estoica] (FOUCAULT, 2010, p. 124).

Assim, a prática de si é uma relação social que conduz a uma nova ética, a *parrhesía* colabora nessa condução, e amplia a possibilidade de concepção de si a partir do outro. Essa prática traduz a condição de uma ética para a relação verbal com o outro. Com isso, inicia-se um jogo de verdade entre as duas identidades, seus “eus” e seus “outros” na prática da direção de consciência. Foucault esclarece que a noção de *parrhesía* está atrelada àquela “liberdade de jogo [...] que faz com que, no campo dos conhecimentos verdadeiros [...] [venha a ser] pertinente para a transformação, à modificação [e] à melhoria do sujeito” (FOUCAULT, 2010, p. 216).

Dessa maneira, a *parrhesía* significa uma técnica da linguagem e da palavra na ascese como prática que visa ao aperfeiçoamento. A *parrhesía* funciona como uma atitude ética de procedimento técnico no discurso do mestre, entendendo que o seu discípulo, na verdade, vem tornar-se o próprio mestre de si mesmo.

O termo *parrhesía* refere-se, a meu ver, de um lado à qualidade moral, à atitude moral, ao *éthos*, se quisermos, e de outro, ao procedimento técnico, à *tékhnē*, que são necessários, indispensáveis para transmitir o discurso verdadeiro a quem dele precisa para a constituição de si mesmo como sujeito de soberania sobre si mesmo e sujeito de veridicção de si para si (FOUCAULT, 2010, p. 334).

O objetivo da *parrhesía* é a independência daquele a quem se fala, visto que a iniciativa a essa “submissão” partiu de si, como prática para si. O seu julgamento isento e imparcial é fazer com que em um dado momento, aquele a quem se fala se encontre em condição de não mais necessitar do discurso do outro. A verdade que vem a ser transmitida deve garantir autonomia a fim de gerir sua própria prática de vida.

A *parrhesía* é uma atitude de ação do outro sobre si, sendo caracterizada, principalmente, não pelo conteúdo, pois esse é dado, mas sim pela ação da verdade, que se define como prática específica do discurso verdadeiro. Prudência, habilidade, capacidade para criar os contextos necessários são as condições requeridas para se

exercer a *parrhesía* sobre o outro. Nesse sentido, o que define essencialmente as regras da *parrhesía* é a ocasião, tornando-se exatamente a situação dos indivíduos em relação uns aos outros e o momento escolhido para dizer a verdade.

O essencial na *parrhesía* está, de todo modo, no papel, na função das palavras que se emprega, ainda que possam estar um pouco ornamentadas quando necessário. Para garantir a franqueza na *parrhesía* do discurso é necessário que a presença daquele que fala esteja efetivamente sensível naquilo mesmo que ele diz, de forma a dizer o que se pensa e pensar o que se diz (FOUCAULT, 2010, p. 364).

As qualidades, ou características daquele que exerce a *parrhesía* são mais em um sentido moral: primeiro – a franqueza, o exercício do franco-falar; segundo – alguém que possua comprovada experiência no tema que se propõe; terceiro – deve ser alguém que não esteja envolvido emocionalmente com o sujeito que deseja constituir-se a si próprio (FOUCAULT, 2010, p. 358). Esse “diretor” olha, observa, e depois fala liberalmente e, então, concentra-se em sua franqueza para com o sujeito. É a partir desse ponto exterior e neutro do olhar e do sujeito, nesse ponto de discurso, que o movimento de ascese opera, visto as noções de contexto, busca, interesse e mesmo conhecimento de prática que se pretende.

Num sentido de atitude estética a prática de si, o cuidado de si, conduz à catarse, ou seja, a alma descobrindo sua identidade, o que ela é, sabe ou sempre soube, descobre, a um só tempo o seu ser e o seu saber. Descobre, em si, a contemplação de verdades que permitem fundar a si próprio, com toda a justiça. Favorece ao desprendimento pouco a pouco sem que a ação do outro constitua o fim último e indicador na valorização do próprio eu em seu cuidado. A meta do cuidado de si é o eu, o seu reconhecimento, e esse assume uma proporção de comportamento estético diante da vida. Nesse sentido e nesse contexto, diante da própria vida se assume uma atitude estética.

O que fazer para que o eu se torne e permaneça aquilo que ele deve ser? Foucault propõe, a partir de escritos e relatos da antiguidade (greco-helênica), quatro condições para “a cultura de si”:

1. Coordenar um conjunto de hierarquias entre os seus relacionamentos;
2. Ter a certeza da valorização do eu dentro dessas hierarquias, a partir de dados universais;
3. Exigir-se conduta precisa e regrada: esforços e sacrifícios;
4. Condicionar essa conduta de forma regrada, e que tenha sido elaborada por um conjunto de noções, conceitos e teorias.

Quadro 1 - Condições para a “Cultura de Si”

Fonte: autoria própria (2011)

Como decorrência dessas condições uma mudança no modo de ser torna-se a forma de acessibilidade à verdade de si, na busca por conhecimento e aprimoramento. A partir daí, uma inversão filosófica constitui a responsabilidade necessária para a constituição do “eu”.

Dessas responsabilidades posso destacar a característica dos relacionamentos sempre serem amparadas por uma atitude ética: todo aquele que busca o cuidado de si deve ter perto de si os seus amigos, sendo essa responsabilidade fundamental para o entendimento de si como sujeito, já que o eu tem sua origem a partir do outro. O estabelecimento, nesse relacionamento, dentre suas atividade habituais, dos seus deveres para consigo e para com o outro – cumpri-los como quem cumpriria qualquer atividade com seus traços particulares.

As responsabilidades advindas da atitude de cuidado de si geram, processualmente, uma conversão de si em si próprio. Tal conversão trata-se de uma liberação em relação àquilo que não se domina. Essa liberação não ocorre em relação ao corpo, mas além do corpo, consumada e adequada de si para consigo, em direção de si. O conhecimento de si, nesse sentido, desempenha um papel fundamental, pois se conhecerá justamente o que constitui o seu próprio elemento essencial, fundamental para o crescimento e aprimoramento nesse cuidado de si. Essa conversão pode ter a forma específica de atos que visam à atitude estética proporcionando uma autossubjetivação.

Foucault (2010) propõe que para se atingir tal estado convertido em si, dentro dessa busca por si mesmo, são necessárias uma série de exercícios de memória – os

hupomnêmata, mantidos pela escrita de si, fundamentados como exercícios de concentração e memoração, meditação e treino. A memória deve buscar por lembranças do que se fez, do que se aprendeu, não em termos de prática musical, mas em termos de conteúdo circunstancial da própria vivência diária: lembrar-se da vida. Para isso é preciso concentrar-se em si mesmo, pois quem se concentra, concentra-se em alguma coisa, ou em alguém. Essa prática reconduz toda a atividade e toda a atenção para a tensão que o encaminha à sua meta. Os exercícios de concentração devem

construir o vazio em torno de si, não se deixar levar nem distrair por todos os ruídos nem por todas as pessoas que nos cercam. Construir o vazio em torno de si, pensar na meta, ou antes, na relação entre si mesmo e a meta. Pensar nessa trajetória que nos separa daquilo a que queremos nos dirigir ou daquilo que queremos atingir. É nessa trajetória de si para si, que devemos concentrar toda a nossa atenção. Presença de si a si, por causa mesmo dessa distância que ainda existe de si para consigo, presença de si a si na distância que ainda existe de si para consigo, presença de si a si na distância de si para consigo: é esse, creio, o objeto, o tema desse retorno do olhar que estava posto nos outros e que devemos agora reconduzir, reconduzir precisamente não a si enquanto objeto de conhecimento, mas a essa distância para consigo mesmo enquanto somos sujeito de uma ação que dispõe de meios para atingi-la, mas acima de tudo, do imperativo para atingi-la. E o que há para ser atingido é o eu (FOUCAULT, 2010, p. 200).

Tendo apresentado esses preceitos vinculados ao cuidado de si, compreendo que um deslocamento e um retorno do sujeito em direção a ele mesmo devem ser efetivados. Esse deslocamento constrói e reconstitui uma estética e ética do eu, afirmando-se como própria atitude estética. Assim, se no processo em torno de uma performance musical uma preocupação direciona esse cuidado de si como constituição de si, então no seu momento de agora de performance, de entrega “pactual”, uma inversão na doação de si a recusaria em favor da própria condição estética do eu atingida por sua própria questão vital. Suas imagens metafóricas, representações de escuta e de prática, centradas eticamente em torno do eu, forneceria a finalidade estética desse ato.

A questão parece convergir para a transformação do *performer* como sujeito de si durante o ato de performance. As técnicas de si, o cuidado de si e o conhecimento de si permitem um olhar do alto sobre si, um afastamento do eu sobre e sob o eu. O cuidado de si e o conhecimento de si são estabelecidos sobre alguns pontos fundamentais: primeiro – não se constitui em individualidade sozinho. Essa solitude apenas contribui para uma ignorância inerte a sua própria natureza. Um segundo aspecto pode ser delineado num modelo platônico referente ao “conhecer-se a si mesmo”: apreender sua

própria alma, em termos de relacionar, unificar pensamento e corpo. Nesse sentido, os exercícios de memória atuam positivamente na constituição do eu. Foucault (2010) diz que na reminiscência platônica encontram-se reunidos e aglutinados, num único movimento de alma, o conhecimento de si e da verdade sobre si, cuidado de si e retorno ao seu próprio ser.

Dentre aqueles exercícios de memória e concentração, dois exercícios são especificados na prática do cuidado de si. Foucault (2010) os menciona como exercício de meditação eidética e de meditação onomástica, significando o dizer para si mesmo. Esses exercícios procuram, de certo modo, contemplar o objeto tal ele é em sua essência. Ora, se a alma é o seu objeto, então, qual é a essência da alma? Afora a questão ontológica, a conversão de si por sujeito de si, conversão da música pelo músico e vice-versa permite as seguintes “autoanálises” e reflexões: Qual é a minha essência da música? Qual é a essência dessa música em mim? Qual é a minha essência nessa música? Nesse sentido, se me é preciso conhecer o objeto, a música reconstituída em meu eu, em mim, a distinção de seus elementos constituintes, suas singularidades, então é preciso dizê-los para mim de forma que tais elementos tornem-se enunciação da essência da música em meu interior. A finalidade dessa prática é “tornar a [sua própria] alma, [como *performer*, intérprete], grande” (FOUCAULT, 2010, p. 265). Esse exercício busca tornar a própria música como elemento da verdadeira natureza do próprio indivíduo, sua verdadeira destinação e adequação à razão geral do mundo – colocá-lo no cerne da tradição.

De forma manifesta o problema da música como natureza do sujeito, para o seu ato estético de performance, está em saber qual o grau de pureza da própria representação enquanto ideia, enquanto imagem. Consiste essencialmente em saber se a representação está ou não composta pela ambição natural do próprio ato estético, ou se é mesmo item de autoridade diante da tradição ou de simples ilusão, criando um espaço de natureza autêntica e uma interioridade. Ao se atingir essa interioridade pode-se estabelecer a própria identidade como virtude indecomponível. Essa virtude atrairia para si a qualidade da excelência da performance, ou seja, da interpretação musical. O agora da música, aquele ato estético atingiria, em si, com o si e sua interioridade, a eficácia da excelência, da virtude, da virtuosidade.

Parece que a maneira de voltar o pensamento para o si, para o sujeito de si, neste caso para o sujeito da performance musical em si, não escapa de questões relacionadas à meditação por meio da leitura e escrita de si, participando da composição daqueles exercícios de memória e concentração para a incorporação dos seus próprios discursos. Foucault (2010) esclarece que para a cultura antiga (greco-helênica) a meditação (*meléte*) está muito próximo do exercício físico, do treino (*gymnázsein*). Meditação torna-se, por sua vez, uma espécie de exercício “em pensamento”, a apropriação de um pensamento. A apropriação, nesse caso, consiste em fazer uma experiência de identificação – o eu reconhecendo a si próprio como criador de tal ideia que se lhe apresenta, se lhe ocorre, ou se lhe realiza. A meditação e a apropriação coligam no pensamento uma perspectiva de determinada situação. Ocorre, portanto, um deslocamento com relação ao que ele é, ou venha a tornar-se, por efeito do próprio pensamento. Isso explica o efeito esperado da leitura, mesmo de textos musicais: não a compreensão do que o compositor queria dizer, mas a constituição para si de um aparato de proposições verdadeiras (a partir do mesmo texto, a partir de uma reflexão e ponderação acerca de seu *êthos*) que sejam efetivamente suas.

Em decorrência disso é necessário meditar, registrar e treinar. A meditação, ou o exercício simples de concentração, frequentemente se efetiva na leitura de um texto, para o próprio reconhecimento de si nessa atividade. O registro relativo a essa atividade e seu treino podem ser pensados como escrita e escuta de si para si.

Nesse ponto o cuidado de si estabelece uma relação com o saber de forma a tratar de conhecimentos particulares, nesse caso a música, a prática musical, interpretação e performance musical, como acesso à própria verdade. Esses conhecimentos são geridos por uma série de tomadas de atitudes e mudanças de comportamento, entre essas mudanças, Foucault menciona as seguintes como preponderantes no estabelecimento do sujeito:

Ritos de purificação

Tais ritos são vinculados à purificação da alma por meio de um exame de consciência. São ligados moralmente aos exercícios de memória. Além dessa purificação mental, alguns tipos de autopurificação física às vezes podem ser eficazes, aplicados à prática musical, acrescento, por exemplo, exercícios físicos, Técnica de Alexander,

autorregulação fisiológica, uso de alopáticas e homeopáticas, entre outros (Ver: WILLIAMON, 2004).

Técnicas de concentração da alma

A criação de hábitos de concentração sobre todos os pontos do corpo a fim de reunir em si mesmo as conversões necessárias a título de comportamento estético. Perguntar, observar e relatar, principalmente, para si mesmo o que ocorre em cada parte do seu corpo, em momentos específicos de prática musical, de preparação e de performance, por exemplo, colaboram para uma constituição consciente do eu como sujeito de si.

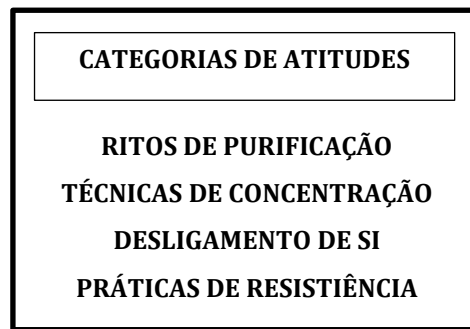
O desligamento de si

Desprender-se de si em função e por meio da busca de si no outro. A ação do olhar o outro para ver a si, como um processo descontínuo, é outro meio de atingir o estado de conhecimento de si. A inserção em um grupo, a *parrhesía*, a partir da ação exterior do outro, por exemplo, podem colaborar pró-ativamente nesse processo de desligamento.

As práticas de resistência

Completando o ciclo do cuidado de si, que configura-se como círculo hermenêutico, outras técnicas de si são presentes. Tais técnicas valem-se de organizações individuais em torno de si, buscando alguma situação em que se pode desenvolver a força e a resistência necessárias para sobrepujar fraquezas morais, éticas ou estéticas. As criações de momentos de provas (autoprovas) são, de certa forma, muito válidas na busca desse conhecimento, levando incondicionalmente a um aprimoramento da atividade estética que se pretende realizar.

Tais procedimentos de forma processual podem ser visualizados no quadro abaixo.



Quadro 2 - Categorias de Atitudes para o Cuidado e Conhecimento de si
 Fonte: autoria própria (2011)

A esse conjunto de exercícios que visam ao aprimoramento pessoal, a escrita de si e a escuta de si podem ser integrados como um item em especial, compondo uma metodologia em particular que as articula, como um todo, em direção da própria prática musical para o cuidado de si como *performer* e intérprete de música de concerto.

Disso, porém, sobrevém o relacionamento do ato agora da performance musical com a própria atitude de escrita. Formar uma escrita de si a partir ou para um ato performático pode parecer problemático, visto que uma boa dose, pelo menos aparente, de espontaneidade permeia o fazer musical. Paralelo a isso, se tal ato pretende uma conceituação estética, muita reflexão e ponderação deverá, naturalmente, compor o seu arcabouço de referências. Dessa forma, a escrita de si se configura a partir do registro de sua própria reflexão sobre seu próprio ato e pensamento de sentido estético. Se tal ato caracteriza-se como ato prático (como é o caso da performance musical), o registro dessa prática, ao meu ver, quando observada e analisada, transforma-se em prática de escrita de si, de igual modo, criando, para o seu próprio sujeito, rico material para sua reflexão sobre si e aprimoramento estético.

A função da escrita numa cultura hermenêutica de si possui estreita ligação com a corporação de companheiros – perceber-se dentro de um grupo – de forma que a movimentação de seu próprio pensamento, a partir da interação com o outro, desse grupo, adquira papel de prova da verdade. Por outro lado, a escrita de si, ligada ao registro e análise de sua própria prática, transfigura a interação do outro à sua própria análise, porém a condição de prova de verdade permanece, de modo que a escrita, a prática de se registrar para si, “substitua o olhar dos companheiros de ascese: enrubescendo tanto por escrever quanto por sermos vistos, abstenhamo-nos de qualquer mau pensamento” (FOUCAULT, 2010b, p. 144).

Na busca por uma constituição de si como sujeito de seu ato estético na performance musical as duas maneiras diferentes de escrita, descritas acima, uma dependente de uma interação com um grupo e a outra a conversão sobre seu próprio praticar, constituem uma etapa essencial como processo de aperfeiçoamento estético e de constituição de si, iniciando uma operação de inclusão dentro de uma tradição artística. Nesse sentido, o elemento de treinamento de si pela escrita de si, em música, funciona tal qual a escuta de si, visto que o registro de si, numa performance musical, é dependente intrinsecamente da escuta do som produzido por si. Assim, esse ato de registrar, analisar seu registro (ouvi-lo criticamente), expor tal registro, como a si, para um grupo, é operador de transformação da verdade em *êthos*. Sua natureza incorporadora e incorporada caracteriza-se como um conjunto dos valores que conformam a sua própria visão de arte musical dentro do ambiente cultural que se procura inserir por meio dessa prática de excelência.

O registro da prática estética constitui uma memória material do pensamento envolvido na construção de um movimento de realização artística. Compõe o material acumulado para releitura e meditação posterior. Forma, também, matéria prima para a articulação e conformação de suas próprias ideias musicais, assim como, autenticação de sua personalidade musical como intérprete. Caracteriza, ainda, um material de enquadre para exercícios a serem executados: refinamento de audição, meditação, “conversa consigo mesmo” em sua atitude de escuta de si. Trata-se de organizar um arquivo de si para si de forma a subjetivar a sua própria ação para si próprio (FOUCAULT, 2010b). Em tempo, o refinamento estético e prático, nesse contexto está intimamente ligado à constituição de si como sujeito de atitude estética.

Nessa atitude de subjetivação o movimento que se busca não é o de dizer o indizível, nem revelar o oculto, mas de captar, para si, o já dito, com a finalidade de constituir-se para si. Se essa atitude tomada como constituidora de si pode contribuir positivamente nesse processo, mesmo de maneira dispersa, então pode ser considerada por uma razão principal: a prática regrada da escrita/escuta e leitura de si atua na opção e caracterização de escolhas que se apropriam de si (como um processo estético) para si.

Quando comento que essa apropriação pertence a um processo estético entendo que essas escolhas se fazem após o seu próprio conhecimento de um meio estético, em outras palavras, coloca-se em meio a uma tradição e dessa tradição apreende-se e

forma-se para si, por meio dessas escolhas de si para si: sujeito de si. Interessante perceber que a manutenção de registros dessa tradição para si é fundamental nesse processo estético de si. O conhecimento e reconhecimento de outras performances, de forma sistemática, caracterizam-se como exercícios de escuta para si, junto às análises de seus próprios registros, e somente a partir deles as escolhas passam a ser apropriadas. “Não se poderia extrair tudo do seu próprio âmago nem se prover de si mesmo de princípios racionais indispensáveis para se conduzir” (FOUCAULT, 2010b, p. 149).

A manutenção desses registros colabora nesse processo de apropriação como uma unificação de elementos heterogêneos de forma a constituir um “passado” a que se é possível, com muita angústia, de fato, retornar e se afastar. Nesse sentido, a alma se afasta do futuro, se movimentando no passado, constituindo o seu espaço presente, como elemento de reflexão para si. A unificação que se gera dessa apropriação constitui um corpo – a própria incorporação de suas verdades vistas a partir da consciência da percepção de seus registros (dos seus atos estéticos e da tradição que lhe permeia e se interage) transforma a sua vida vista e ouvida – sua audição.

Voltando ao sentido de escrita de si como corporação de companheiros, minha experiência também abarca outra categoria de escrita um tanto quanto peculiar, oriunda da prática de si, sempre na busca por uma hermenêutica de si, que é a correspondência entre amigos. Na antiguidade a correspondência prescrevia a necessidade de adestrar-se durante toda a vida e nessa busca “sempre se [precisa] da ajuda de outros na elaboração da alma sobre si mesma” (FOUCAULT, 2010b, p. 154). A condição de *parrhesía*, mencionada no início desse polígrafo contempla essa condição de igual maneira.

A correspondência constitui uma maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. A carta pode tornar o seu autor presente para aquele a quem se a envia. Favorece, desse modo, ao reencontro que é de si consigo mesmo e com o outro, ao se expor aos seus, então, companheiros.

Independentemente da categoria, escrever é se mostrar, se expor, fazer-se aparecer perto do outro. E isso, de acordo com Foucault (2010b) significa que ao mesmo tempo se lança um olhar sobre o destinatário e, também, uma maneira de se oferecer ao seu olhar por meio de que lhe é dito sobre si mesmo. Desse modo, a correspondência favorece, não somente ao agente, seu remetente, como também ao destinatário, aquele

companheiro, um olhar de prática de exame sobre o outro para si. Isso promove um exercício de subjetivação do discurso: aquilo que o outro me disse de mim é meu – o seu discurso tornado verdadeiro – atua na assimilação do eu próprio, constituindo uma objetivação da alma.

Como transformar em cartas, ou correspondências, práticas de performances musicais? É possível remeter como uma correspondência uma performance para um amigo, ou conhecido, de maneira que um diálogo consigo e com o outro possa ser travado a fim de buscar-se a si como sujeito? Nesse sentido, as expectativas podem ser surpreendentes de modo que, metodologicamente o óbvio parece, dentro de seu próprio contexto, ainda mais evidente. O registro de práticas musicais podem ser enviados aos companheiros, em formatos de correspondências, junto com algumas ideias que permeiam sua construção e a partir disso iniciar as discussões. A tecnologia atual permite a fácil digitalização de gravações, não comprometendo suas qualidades técnicas-sonoras-visuais e, a troca de *e-mails* parece ser um meio eficiente de se corresponder com companheiros de busca por um movimento de excelência, ou seja, de ascese.

Não há dúvidas que as discussões criadas por meio dessas correspondências admitam um caráter introspectivo, mas é preciso compreendê-las como uma abertura do outro sobre si, dele sobre ele próprio e de si sobre si mesmo – como narrativas de si. A performance musical, invariavelmente, mostra a sua relação consigo mesmo, a escrita sobre essa performance denota interferências da alma e do corpo, impressões mais do que ações. De fato, nem sempre esse movimento de escrita ocorre naturalmente, ou sem relutância, por parte, principalmente, dos destinatários, mas quando ocorre, tal interferência é profundamente carregada de narrativas do outro para si, como um prolongamento do seu próprio olhar para consigo.

Se essa correspondência for travada com um grupo, então, a abrangência de pontos de vista, de visões de mundo, pode ser caracterizada como interferências de ordem universal. Assim, a tradição como constructo cultural, pode ser levada até si por meio dessa interação. Além da abertura do si para o outro e a retroalimentação desse outro para si, as trocas de visões de mundo constituem movimentos de pensamento para a escrita de si, colaborando efetivamente na constituição do eu como sujeito, seu autoconhecimento, seu aprimoramento, sua constituição. Sua subjetivação, a partir do

outro, passa a ser objetiva dada a verdade registrada e refletida compartilhada com o outro.

Após a exposição dessa forma de problematizar a natureza do *performer* como sujeito de atitude estética é possível compreendê-la como ligada a um conjunto de importantes práticas que permeiam atividades empíricas que permanecem no tempo e aqui tratadas a partir de Foucault (2010, 2010b) como “artes da existência”. Se minha discussão verte essas reflexões para a música, que é um ato estético por excelência, esse conjunto de práticas mostra-se coerente e pertinente à sua aplicação. Ademais, essas práticas devem ser entendidas como práticas racionais e voluntárias que apenas determinam para si algumas regras na busca de uma transformação de si em seu ser singular e fazer com que tais práticas de performance musical sejam portadoras de valores estéticos correspondentes àqueles rezados pela própria tradição de performance musical na cultura ocidental.

A busca por uma hermenêutica do sujeito busca entender como o ser humano entra nos jogos de verdade, considerando as ciências ou um modelo científico, ou naturalmente na vida ‘cotidiana’ do ser humano. A prática de performance musical é dotada de uma dissimulada naturalidade que obscurece o próprio ser ali presente – o músico *performer* – no agora da interpretação musical. Ao tomar-se como aporte metodológico um provável círculo hermenêutico de si para si, busca-se verificar o *êthos* presente no ato estético da performance musical a ponto de concebê-la como atividade estética por sua própria natureza, a fim de constituir a si como seu sujeito.

A hermenêutica de si, o cuidado de si, o conhecimento de si nada mais é do que uma movimentação em direção ao próprio conhecimento de si para si, como autoconhecimento e atitude estética tornando cada ato de performance como ato estético que ele deveria ser, além de torná-lo como uma experiência própria de si.

Há momentos na vida em que a questão de saber se é possível pensar de forma diferente da que se pensa e perceber de forma diferente da que se vê é indispensável para continuar a ver ou a refletir (FOUCAULT, 2010b, p. 197).

Qual a função de uma preocupação com o sujeito estético de uma performance musical?
Por que procurar constituí-lo? Por que procurar conhecê-lo? Conhecer-se?

Pensar em uma atitude estética, trata-se, em suma, do entendimento que o sujeito da performance musical, ou seja, o músico, tem da experiência de si mesmo em jogo com a música que se relaciona consigo mesmo. Isso decorre, inclusive, da maneira que sua interação se processa com os *a priori* históricos.

Foucault (2010b) pergunta quais são os processos, na história do pensamento humano, de objetivação e de subjetivação que fazem com que o sujeito possa se tornar, qualitativamente, sujeito e objeto de conhecimento. Sua resposta se subdivide em quatro itens:

1. Contornar os universais antropológicos;
2. Partir para as práticas empíricas;
3. Analisar essas práticas simplesmente pelas suas condutas relativas ao “como se fez”;
4. Apropriar para si, essas práticas.

Em música, na performance musical, converto-as em itens que permeiam as seguintes preocupações:

1. Contornar as preocupações relacionadas com as autenticidades das interpretações, fidelidade absoluta à partitura: “vontade do compositor”, informações históricas, questões ontológicas. Não ignorá-las, mas não se mover em função delas³²;

2. Colocar-se em direção ao que é essencialmente real e pertinente ao ato de performance musical, saber delimitar as imagens envolvidas nesse processo, assim como procurar compreender toda a metáfora incorporada envolvida na constituição desse ato, conhecer de fato seu som musical, convertê-lo em movimento de si;

3. Entender essas práticas a partir de sua razão prática do agora: “o que funciona numa performance?”, talvez devesse ser a questão condutora para o conhecimento de si no ato da performance. Procurar entender como outros já fizeram, formando, assim, a sua tradição;

4. Apropriar-se, como meio de unificação nesse processo de subjetivação – objetivação do sujeito estético de si.

³² Para uma visão sobre a questão das ontologias e autenticidades das e nas execuções musicais ver o capítulo 4 – Execuções, em A filosofia da Música de Araron Ridley (2004).

Com essa apropriação, saber como essa tradição se constitui para si vem a tornar-se condição de autoconhecimento – de constituição de si. Não significa, contudo, que o sujeito se abstraia em benefício dessa tradição, porém, conhecer e compreender sua formação e sua transformação, uma em função da outra, torna-se condição de aprimoramento de si, como exercício de entendimento do ato artístico da performance. Assim, objetivação e subjetivação não são independentes uma da outra, ao contrário, elas são ligadas reciprocamente, tornando-se um jogo de verdade de si para consigo mesmo, valendo-se como *a priori* históricos da experiência da performance.

As técnicas de si problematizam o sujeito, tornando-o sujeito estético, constituído em si mesmo. Numa situação artística, como é o caso da performance musical, a compreensão de si e o seu autoconhecimento são formas de se atingir um grande aprimoramento. Por meio do cuidado de si o autoconhecimento é atingido. O processo para tal não chega a ser complexo, tão pouco é moderno, mas sua atualidade, ainda mais no campo das artes, da música, é surpreendente.

As circunstâncias para o cuidado de si, como expostas: a coordenação de hierarquias em seus relacionamentos, saber quem é quem e posicionar-se, honestamente, nesse meio, parecem ser condição básica; de modo que impor-se uma conduta precisa e regrada, baseada num conjunto de noções, conceitos e teorias, e torná-la como sua regra de vida, o que pode requerer esforços e sacrifícios, configura um caráter cotidiano que por si só é válido como condição de natureza humana. Os ritos de purificação, as técnicas de concentração, os desligamentos de si e as práticas de resistência podem ser enquadrados entre os esforços e sacrifícios que são necessários para chegar até o conhecimento de si. Contudo, o crescimento, o aprimoramento do eu pelo eu, sua constituição propriamente dita, só se atinge se, a partir daí, souber converter-se em si próprio, saber extrair da sua subjetividade, atingida a partir da ação do outro e sua influência sobre o eu, mas necessitando ser objetivada. Essa reciprocidade entre subjetivação e objetivação talvez seja a torção mais radical em todo esse movimento de ascese do eu sobre o si mesmo. Constituir-se como sujeito estético, em um ato estético que requer a temporalidade do agora, é tarefa de uma vida, e essa vida condicionada à sua própria subjetividade objetivada.

Desse modo, o aprimoramento desejado torna-se a estética própria de sua existência: o desenvolvimento do autoconhecimento como humano uma vez que o

próprio agente da atividade artística, como agente de atividade estética, é ele próprio um ser humano. Tal assunção, mesmo parecendo ser unívoca, constituída a partir do cuidado de si nunca será unilateral ou de alguma maneira pobre de fruição, criação e reflexão. A participação do outro nessa constituição permite a plenitude de relacionamento social quer por meio da troca de experiências, como pela construção e mediação de linguagens – seus discursos.

Se ler, como infere Nogueira (1999), é sempre ler um texto, o mesmo ocorrendo no agora da performance, e esse texto, como interpretação, depende do intérprete como “transcendência do todo imediato”, sua “plenitude sem fulminação”, a busca da hermenêutica de si e o seu auge sendo atingido como práticas de si por um aprimoramento do eu, a constituição do seu eu denota a existência do sujeito humano como fundamento de condição nessa atividade artística. Os relacionamentos de *êthos* são todos condicionais nesse fazer estético: arte de humanos – vivenciada e apreciada por humanos. O aprimoramento decorrente dessa subjetivação do eu é evidenciado na interpretação que se propõe, como ato performático de si, tornando esse sujeito em sujeito estético, a partir da sua constituição com a participação do outro de forma ativa. As práticas de si, oriundas do cuidado de si e do conhecimento de si, correspondem a exercícios de conduta precisa e regrada: esforços e sacrifícios para atingir-se a natureza do *êthos* exposto. Ao converter-se sobre si, as práticas de escrita de si sobre si, em variadas categorias aqui apresentadas, e ainda outras, permitem a excelência nessa atividade de tomar a si como sujeito de seu próprio ato estético a ser vivido e presentificado como aperfeiçoamento da própria concepção da condição de natureza humana apresentada na música.

2.2 O outro, a tradição e a influência: para a compreensão de um ato estético

Ao abordar, na primeira parte deste texto, o problema da constituição de si como sujeito de performance, apontou-se que não é possível constituir-se sujeito de si sozinho, sendo fundamental cercar-se, ou observar-se para si, através do outro. A ação do constituir-se é individual, e até mesmo de formação de identidade, mas nunca isolada de tarefas em meio à consideração da alteridade presente. Essa alteridade, condicionadora de saberes possíveis, torna-se, também, formadora de uma tradição e

caracterizadora do relacionamento de influência para si a partir dessa tradição. Nesse momento minha discussão se voltará para a constituição desse outro como agente filosófico de tradição e de influência.

A concepção de Lévinas (2000) acerca do outro como constituidor da alteridade parece ser bastante pertinente nesse modo de pensar e perceber a caracterização de um movimento em direção da sua própria humanidade.

O outro [...] é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência [...], mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa [...]; o outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, por que nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo. O absolutamente Outro é Outrem [...]. A coletividade em que eu digo 'tu' ou 'nós' não é um plural de 'eu'. *Eu, tu*, não são indivíduos de um conceito comum (LÉVINAS, 2000, p. 26).

Mas saber ou ter consciência é ter tempo para evitar e prevenir o instante da inumanidade. É este adiamento perpétuo da hora da traição – íntima diferença entre homem e não homem – que supõe o desinteressamento da bondade, o desejo do absolutamente Outro e a nobreza, a dimensão metafísica (LÉVINAS, 2000, p. 5).

Essa compreensão do outro, Outro, como situa Lévinas (2000), retira o caráter e a dimensão ontológica que fundamentaria a noção de ética no relacionamento e no entendimento baseado em qualquer projeção filosófica sobre a condição da alteridade. Embora a própria filosofia adquira características próprias pela interseção junto com a ética e a própria alteridade, de modo algum, nessa consideração não ontológica, elas são dissociadas. Tais ideias sempre são, nesse tipo de abordagem, descritas como relação com o outro.

Se para Lévinas (2000) a ética sempre denota um movimento de experiência, então ela corresponde em experimentar-se por meio da transcendência que é o outro. Tal experiência, livre de qualquer denotação religiosa, ou moral, mas pelo contrário dotada de significação intuitiva, corresponde assimetricamente a uma epifania da etapa de atuação do outro por meio de uma interação linguística. Essa relação, essa experiência caracterizadora da ética, propriamente dita, é e está calcada na constituição de uma linguagem que permeia e é natural à constituição da humanidade envolvida na relação “eu – outro” (LÉVINAS, 2000). O face a face próprio desse relacionamento com o outro, mesmo que não presente, não se separa da condição oferecida que é a própria linguagem, antes configura o verdadeiro sentido da ética. Em acréscimo, a linguagem não manifesta um processo mental que presentifica uma imagem preexistente no

sujeito, ou seja, em mim, mas coloca o “eu” em comunidade com o mundo que até agora lhe foi conhecido.

“A relação com o outro [...] consiste em dizer o mundo ao outro” (LÉVINAS, 2000, p. 189). A partir dessa colocação urge a possibilidade de compreender o desenvolvimento da individualidade encontrando-se intimamente com a socialização, pela qual se apropria de resultados da própria experiência histórica para a própria sociedade em que se vive. Creio ser nesse íterim de relacionamento entre sociedade, outro, alteridade, eu e subjetivação que se conforme o percurso da constituição do próprio eu como sujeito de sua humanidade e da sua responsabilidade como indivíduo.

Haddock-Lobo (2004) comenta que, para Lévinas, a linguagem está fundada em uma relação anterior à relação de compreensão e que essa relação constituía a própria razão do relacionamento com o outro, essa, por sua vez, baseia-se no desejo de conter em si esse outro. Esse autor ainda diz de passagem que, nesse contexto, “o eu precisa ser destituído de sua pretensa e falsa soberania para que, por meio da vulnerabilidade, ele aprenda a dizer ‘adeus’ a este seu mundo tautológico” (HADDOCK-LOBO, 2010, p. 80). Com isso, deve-se acolher o outro como outro, apenas em respeito a sua alteridade, como uma insinuação de desejo.

No processo de corporificação desse desejo, que pode ser entendido como uma inquietude provocada pelo outro em seu questionamento sobre o eu e sobre sua subjetividade, tal desejo torna-se caracterizador de reconhecimento, e não como anseio por transcendência (HADDOCK-LOBO, 2004, 2010). Desse questionamento corporificado, volta-se para o interesse com a apropriação de uma linguagem:

Nós tentaremos mostrar que a relação do Mesmo e do Outro [...] é a linguagem. [...] A relação do mesmo com o Outro – ou metafísica – se exerce originalmente como discurso, em que o Mesmo, reunido em sua ipseidade de “eu” – de ente particular e único e autóctone – sai de si (LÉVINAS, 2000, p. 9).

Incontestavelmente, a lógica dessa filosofia, como destaca Haddock-Lobos (2004), percebe-se como relação de ética e não como ontologia, pois o que está em jogo é a relação com o outro a partir da linguagem que se estabelece entre si, e com isso para si. A epifania vivida no face-a-face é desde sempre discurso abarcando o indizível, o impossível. O mostrar-se do outro já se coloca em questão acerca de sua natureza como tal, como alteridade, de maneira que “eu me torno, por intermédio do outro, um sujeito

responsável e me torno, por isso, um sujeito responsável pelo outro” (HADDOCK-LOBOS, 2004, p. 185). Essa responsabilidade faz juz a uma condição de relação social, Lévinas (2000) a considera como o “desdobramento original da Relação” não se oferecendo mais ao olhar que abarca os termos, mas realiza-se como constituição do eu diante do outro na ação do face-a-face.

A relação social provinda a partir da interação com o outro, dessa maneira, denota comportamento e conjugação de valores próprios de uma invenção cultural. O viver em sociedade conduz as individualidades, percebidas em si sobre o mundo, para a composição de suas ações sobre e para com esse mundo. As ações, por sua vez, são “reguladas” pela intervenção consciente humana sobre a natureza, sua gerência procede do pensamento delineado pela ação. Esse processo de invenção e intervenção cultural é constituidor da tradição. Por tradição, entendo o conjunto de produtos culturais preservados, seja pela prática, utilização ou simplesmente pela consideração de seu valor histórico-temporal, variando de acordo com a condição e realidade do grupo social tomado em questão.

O seguinte esquema mostra a interação do pensamento da ação humana no mundo.

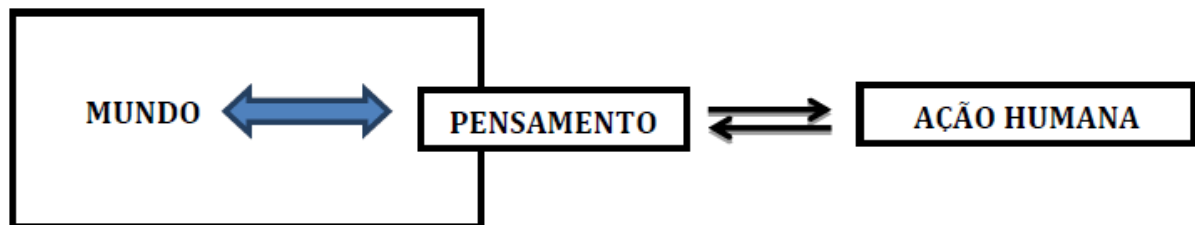


Figura 1 - As interações do pensamento humano no mundo.
 Autoria própria (2012)

A capacidade humana de ação consciente, em geral, é marcada pelo ambíguo e pelo instável, com isso, o ser humano, em parte é plasmado pela cultura, mas ao mesmo tempo é capaz de romper com as possibilidades paradigmáticas geradas pela mesma tradição oriunda daquela projeção cultural. O desafio, nesse modo de pensar, é saber aliar tradição e mudança: continuidade e ruptura, a fim de constituir a sua própria posição dentro da sociedade, essa, como já elaborado nesse texto, oriunda da alteridade própria do seu nicho social.

Tal concepção parece denotar que não se tem escolha sobre a ação da cultura e relações sociais quando relacionadas ao fato da constituição de si como sujeito. No entanto, gostaria de destacar alguns pensamentos pertinentes à filosofia da desconstrução, sobre os quais, a título de introduzir o assunto, o filósofo Jacques Derrida e a estudiosa Elizabeth Roudinesco dialogam³³ acerca da escolha da herança, ou de modo inverso, à capacidade que se pode ter para escolher a sua origem.

Nesse diálogo Roudinesco menciona o fato de haver uma tendência a criticar as obras e os pensadores dos anos 1970 e seu movimento de subversão, que afirmava que o sujeito humano é assentado pela linguagem, por funções simbólicas ou pela existência do inconsistente. Após o que, a pensadora expõe como Derrida era o remanescente daquela geração capaz de refletir o processo de descentramento do pensamento e esclarecer até que ponto se contribuiu para o desenvolvimento do pensamento humano e mesmo acerca da humanidade. Derrida coloca-se como fiel e infiel a sua geração, na medida em que

o herdeiro [deve] sempre responder a uma espécie de dupla injunção, a uma designação contraditória: é preciso primeiro saber e saber reafirmar o que vem “antes de nós”, e que, portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. [...] É preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate, aliás, de memória filosófica, [...] de uma cultura, [tradição], ou filiação em geral. Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 12).

Com isso, essa reafirmação se assemelharia a uma tomada de decisão sob a responsabilidade do próprio sujeito. Dessa maneira, faz-se necessário pensar a vida a partir da herança e não o contrário. Derrida afirma que seria importante sair dessa provável contradição entre o posicionamento passivo diante da tradição, da cultura e da herança, selecionando, filtrando, interpretando e, de fato, transformando aquele passado para si, como meio de manutenção da sua própria subjetivação independente.

A atitude prenhe seria tal qual a de um apaixonado que desejaria, infinitamente, livrar-se do conservadorismo vivo na condição de tradição. “[...] Um passado que não seria mais um presente passado, um presente na medida, na desmedida de uma memória sem fundo” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 13) recearia o passadismo, a

³³ Ver: Derrida & Roudinesco (2004).

nostalgia e um culto (irracional) da lembrança. Ao que Derrida justifica a atitude da desconstrução:

Ela ordena dois gestos ao mesmo tempo: deixar a vida viva, fazer reviver, saudar a vida, “deixar viver”, no sentido mais poético daquilo que, infelizmente, foi transformado em slogan. Saber “deixar”, e o que significa “deixar” é uma das coisas mais belas, mais arriscadas, mais necessárias que conheço (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 13).

Desconstruir a tradição pode ocorrer a partir do consumo dos conceitos produzidos, à medida que são herdados. Porém, somente até o ponto em que o pensamento exceda a apreensão do domínio conceitual, significa tentar pensar o limite do conceito, resistindo à delimitação da sua própria experiência, deixando-se exceder. Com isso, Derrida explica que a herança significa finitude: “Se a herança designa tarefas contraditórias, [...] é que ela atesta nossa finitude” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 14). A atitude de contemplação dessa herança passa a receber e querer e poder escolher, acolher o que vem antes sendo capaz de reinterpretá-la, tornando-se obrigação à própria capacidade de escolha, preferência, sacrifício e exclusão em resposta ao apelo de herança e tradição que o precedeu.

Melhor seria, nessa concepção, aceitar que se é responsável pela herança tendo consciência de sua responsabilidade – responder em seu nome – como sua designação factual. Tornar-se responsável por aquilo que lhe veio antes de si e dessa forma com o que está perante e por vir: perante a si mesmo. A consideração possui sua âncora numa espécie de anacronismo de forma a intensificar o conceito de transformação da tradição: “Inventar o seu nome, assinar de maneira diferentes, de uma maneira a cada vez única, mas em nome do nome legado” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p 14).

Aceitar a possibilidade desse “autolegado” parece-me incipiente à necessidade da constituição de si como sujeito de sua própria responsabilidade, seja qual for a sua atividade. Na performance musical, a tradição altera-se a si própria num ritmo tão sazonal quanto a existência da diversidade de concepções. Contudo, a sua aclamação, sempre memorável, induz a sua busca e preservação. A ideia aqui urgida, de sentido anacrônico, como mencionado, leva a pensar na necessidade da criação de uma próprio-tradição, baseada na herança do outro, sendo possível a sua escolha e preferência, tendo a preocupação com o futuro. A condição ‘antigenealógica’ é diretamente condizente com o anacronismo reinante dessa ideia.

Em se tratando de *êthos* humano, contudo, a aceitação do papel do outro, como criador e delineador de uma linguagem própria, atuando na conformação de uma produção cultural condizente à tradição e criando a sua própria tradição, não é tarefa simples e, sim, está plena de sacrifícios. As técnicas de si, na intenção de constituir a si, como discorrido anteriormente, conceituam a necessidade de um escopo de esforços e mesmo de sacrifícios, o que me parece serem condicionantes do legado humano.

A reafirmação desse legado humano, dessa herança implica numa dupla injunção abarcada pela existência de contextos diferentes, filtragens novas, escolhas e estratégias diversificadas. O sujeito que herda não apenas recebe o legado, mas também lhe é requerido ação: escolher e decidir qual é a sua identidade. Sua afirmação consiste em sua interpretação: explicar a sua mobilidade entre suas diferentes ligações, constituindo assim a sua crítica. A herança como espírito de crítica, esclarece Roudinesco, “está inscrita numa [pós-modernidade] que consiste precisamente em não se dobrar sobre ‘o idêntico a si’” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 29). A novidade de criação reside nessa mescla de pensamento em que conceitos fornecidos pelo passado, pela tradição, por esse outro, nunca são idênticos em si mesmos.

Após essas considerações, gosto, contudo, de lembrar algumas colocações de Derrida, num outro momento em diálogo com Maurizio Ferraris, sobre a necessidade de mudança visando uma “renovação do futuro” como atitude humana.

Tratando-se do futuro, da abertura ao por-vir – isto é, não só ao futuro mas ao que advém, vem, tem a forma do acontecimento, devemos decerto ligar a abertura ao que [...] dizíamos do contexto: um movimento que consiste não só no inscrever-se num contexto – e deste ponto de vista não há senão contexto – mas, inscrevendo-se, no produzir um contexto, no transformar o contexto dado abrindo-o e dando lugar a um novo dado contextual. Deste ponto de vista, uma obra – mas também uma frase ou um gesto, um signo ou uma série de signos – molda o contexto reclamando dele um contexto novo. Uma simples frase ganha sentido dentro de um contexto dado, e logo reclama dele um outro em que será compreendida, e para que isso aconteça é absolutamente necessário que modifique o contexto em que se inscreve. [...] O porvir não é presente, mas dá-se uma abertura ao porvir, e um contexto é sempre aberto por que há porvir; a abertura do contexto é um outro nome para o que permanece por vir (DERRIDA & FERRARIS, 2006, p. 35).

Quais são os contextos de uma autotradição? O outro (?). A linguagem apropriada a partir desse outro (?). O seu próprio ato em resposta à própria contextualização (?). Os seus *a priori* que se recebeu como herança (?). Essa maneira de pensar colabora provisoriamente, num sentido de desconstrução, com a natureza da atitude estética que

se requer com a constituição de si a partir do relacionamento com o outro e a partir de uma tradição construída. Essa tomada de atitude prevê, para além dos limites do contexto, amanhã, seja qual for a situação, o que se diz agora, com uma certa consciência, numa outra consideração, num sentido supratemporal.

A sua individualidade e, quiçá, identidade, ficarão marcadas não somente pela reapropriação do que lhe é seu, mas “numa certa consistência, ao que se arquiva, ao que se pode voltar, que se pode repetir num contexto diverso, que se poderá ler ainda num contexto cujas condições de leitura estarão mudadas” (DERRIDA & FERRARIS, 2006, p. 29). Tal possibilidade prevê uma gama de comparações, imodestas, talvez até filosóficas, podendo ser, finalmente, contextualizantes como contextualizadas, tornando a tradição produto de sua própria constituição (DERRIDA & FERRARIS, 2006).

A atitude estética na performance musical, oriunda de um movimento de tradição musical, ora sua tradição musical, vivificada no agora da performance, não constitui uma ação presente. Haja vista toda a reflexão anterior, o momento de agora exige, para si, uma reapropriação do vivido em sua quotidianidade. Derrida afirma que isso “justamente [...] ousa pretender o contrário”: o que desafia a condição presente, sua antecipação e reapropriação é a sua singularidade (DERRIDA & FERRARIS, 2006, p. 37). Não pode haver um futuro se não se der a ele uma alteridade – própria da descontinuidade do ato de performance.

Derrida propõe que esse desafio seja encarado como um outro tema – o do reconhecimento – contudo, prefiro, neste meu próprio contexto, tratá-lo acerca da edificação de si como seu próprio sujeito, a constituição de si: dado que se trata não pela busca de reconhecimento, num entendimento em que a descontinuidade que a alteridade o imbui, mas em ser reconhecido por aquilo que se quereria ser, ou num momento anterior se fora (DERRIDA & FERRARIS, 2006, p. 38). Esse posicionamento, que ultrapassa as determinações ontológicas, entendo em favor do desejo de tornar-se a si pela reapropriação de si, não para ser reconhecido, apenas para fazer de modo diferente, dentro de uma tradição, da sua tradição, na iminência de cada instante: “nunca presente, mas *isto* não quer ser remetido para amanhã: *isto*, a relação com o outro [...]” (DERRIDA & FERRARIS, 2006, p. 40. Destaque dos autores).

A título de supracontexto Duque-Estrada traduz que, para Derrida,

em outras palavras, [...] tudo aquilo que habitualmente – ou ‘totalmente’ como ele diz [...]– chamamos de ‘identidade’ se forma ou se ‘constitui’ a partir do que não é senão um ‘abalo da identidade’. Neste sentido, aquilo que vem a formar uma identidade é, ao mesmo tempo, aquilo que já a desloca, que já a abala, já afrouxa os laços de sua própria coesão, e, deste modo, não se pode pensar aqui nem em identidade, nem em não-identidade, mas sim em um processo contínuo [de apropriar-desapropriar], de ‘alienar sem alienação’, de uma ‘propriedade (‘auto’) que jamais se perde e jamais se reapropria (DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 14-15).

Que a propósito, parece ser claro no pensamento expresso pelo próprio Derrida: “Minha língua, a única que me ouço falar e que me entendo ao falar, é a língua do outro” e “não se fala mais que uma língua, e esta, a voltar sempre ao outro, é, dissimetricamente, do outro, o outro a guarda. Vinda do outro, permanece no outro, volta ao outro” (DERRIDA, 2001, p. 47, 59).

Essas ponderações conduzem, certamente, às questões relativas à influência. Bloom (2002), em *A angústia da influência*, manifesta que a influência por si só se designa como um oxímoro: uma aproximação intensificada de um processo de antítese, apropriar-desapropriar, alienar sem alienação, como “desconstro” Derrida. Nesse processo de influência, então, o poeta forte, num ato de heroísmo, na fronteira do solipsismo, encontra o equilíbrio na busca perene pela manutenção de sua própria posição, e nesse processo de reencontro, a autoconcepção diz: “O que eu vejo e ouço vem apenas de mim mesmo’ [...]. Nada tenho além do eu sou, e como eu sou, eu sou” (BLOOM, 2002, p. 72).

A concepção desse “eu sou” não é sem a conversão do antecessor pelo jovem efebo e, dessa forma, edifica-se um processo de crítica. Conceitualmente, essa crítica parece ser simples de maneira que a crítica a um poema só pode ser outro poema: a aproximação e o distanciamento, ao mesmo tempo (BLOOM, 2002), o esclarecimento e a obliteração da alteridade. Tomo a liberdade para parafrasear a sentença construída com a seguinte proposição: a crítica a uma performance musical só pode ser uma outra performance, não existindo performances isoladas, mas relações entre performances.

A tese de Harold Bloom é construída como uma bela crítica sistemática e desenvolvida como Teoria da Influência. Essa teoria está descrita ao longo de quatro volumes designados, em geral, como tetralogia da influência³⁴. Nesse trabalho acerca de

³⁴ A Teoria da Influência é demarcada na tetralogia da influência de Bloom, sendo composta pelos seguintes títulos: *A angústia da influência* (2002); *Um mapa da desleitura* (2003), *Cabala e crítica* (1991) e *Poesia e repressão* (1994).

crítica para a influência, sistematicamente Bloom elaborou um processo de “razões revisionárias”³⁵ bastante hermético. No ensaio *The Breaking of Form* (1979), Bloom afirma que os seus pressupostos sobre influência não constituem uma poética, mas sim, reflexões filosóficas sobre a formação do poeta e a sua criação poética. Paul de Man (1983) afirma que as “razões revisionárias” de Bloom não operam apenas entre autores, mas entre vários textos de um mesmo autor, inclusive, associando-as a uma defesa psicológica e a uma imagem propriamente dita, tornando-se tropos retóricos. Contudo, Nestrovski (1996) ratifica a respeito da tetralogia de Bloom que sua terminologia, ao contrário de sua teoria, envelheceu e o que sobreviverá, de fato, são todas as implicações que a teoria de Bloom gerou para a compreensão artística.

Se a linguagem é o meio produzido para a assimilação e reapropriação do outro como eu mesmo, as “razões revisionárias” da teoria da influência percebidas como tropos retóricos são entendidas como etapas de um processo de desconstrução (MAN, 1983). Então é uma ilusão crer que haja uma linguagem realmente literal, visto que todo signo é a representação de um dado da realidade, configurando assim uma representação. Nessa articulação, em que a desconstrução se apresenta contraditória, o que se diz e o que se quer dizer é, e sempre será, característica da tentativa de qualquer forma de comunicação. O espírito crítico move-se em direção de uma luta perpétua que recupera para o próprio fazer artístico nada menos que o *êthos* humano – a atitude estética.

Em decorrência disso, a influência depende desse ato crítico, de uma desapropriação-apropriação, que um tal ato como ato estético vem a exercer sobre o outro. Desse outro decorre a tradição: não há influência, nem escrita, nem ensino, nem linguagem, nem pensamento e nem leitura sem o senso de uma tradição. Cria-se para si, nisso, uma própria tradição, uma auto-tradição: compreender tal conceito de influência apropriada de modo a considerá-la como um tropo substituto de tradição. Essa substituição provoca uma sensação de perda, uma vez que “influência”, ao contrário de “tradição”, não é um termo “daemonizado”, não possui uma carga de contra-sublime:

Ninguém fica contente ao ser influenciado: os poetas não o suportam, os críticos ficam nervosos com isso, e todos nós, enquanto estudiosos, sentimos forçosamente que estamos sendo ou que já fomos influenciados em excesso. Ser influenciado é ser ensinado [...] (BLOOM, 1991, p. 112-113).

³⁵ Clinamem, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis, Apophrades (BLOOM, 2002, p. 64-65).

Ao substituir a tradição a influência a desidealiza, não por parecer como uma distorção, mas por mostrar que não é possível distinguir a tradição do ato de cometer erros sobre a anterioridade: a influência demonstra que não é possível perceber o que é original e o que é tradição. A influência torna-se um tropo problemático com o qual realizamos contínuas substituições.

O raciocínio apresentado possibilita uma expansão para a performance musical ao considerá-la como uma atividade de produção artística – verdadeiro ato estético: sinaliza para uma atividade de apropriação, tornando a performance tão ou mais poética de si da qual a própria música, como ato criativo, vem ser dependente. Tal apontamento é pertinente à desconstrução, da qual a Teoria da Influência é herdeira. A influência, desse modo, reencontra em si a fonte de humanidade para o ato estético da performance musical.

Tal concepção pode ser validada, acredito, por ser a música considerada tal qual uma arte temporal. Dessa forma, a noção de performance no tempo, o agora pelo próprio agora vem a ser

[...] condição de toda decisão, de todo acontecimento, já que [convoca] incessantemente ao engajamento, à necessidade de se assumir a radical abertura à alteridade que, irreduzível a todo e qualquer sistema de orientação, não permite que se estabeleça, *a priori* ou *a posteriori*, qualquer porto seguro que oculte a exposição ao risco absoluto (CONTINENTINO, 2008, p. 61).

Essa reflexão, tomada como ponto de partida, permite que se atinjam os mais baixos de todos os níveis poéticos e se criem os seus próprios meios, a sua tradição a partir da sua influência, sua apropriação: a consciência vem a ser impactante e causará impacto em toda a criação. *“O passado torna-se presente no presente”*. Se isso for classificado como retórica, fica o questionamento: por que não? Aquele momento de “entrega”, pertinente à performance, não constitui um ato de retórica? Aliás, transforma a performance em um ato abrangente e profundamente imaginativo. A imaginação, numa abordagem derridiana, participativa da linguagem da desconstrução, possui uma natureza ambígua em lugar de uma ficção, de uma mediação, permitindo uma síntese (DERRIDA & FERRARIS, 2006). Síntese de si para si e de si para a realização do ato estético constituído por si como se pretende.

2.3 A título de interseção

Após essas digressões – ter optado por seguir um caminho oblíquo foi árdua decisão – a fim de retomar a minha intenção em conjugar a constituição de um ato estético, tomo para mim a responsabilidade de contextualizar o meu pensamento acerca da filosofia escolhida e seu relacionamento pretendido com o ato da performance musical. Como já explicitado, apesar de não pretender a defesa de qualquer perspectiva ideológica, a não ser a valorização da condição humana na atividade estética, fica nítida a percepção de uma concepção filosófica dentro de um ambiente pós-moderno.

Por pensamento pós-moderno entendo, preliminarmente, de acordo com Chauí (2011), que as considerações infundadas e ilusórias das pretensões da razão no conhecimento e na prática são vistas como disfarces para a dominação entre os homens. Assim, o conhecimento é visualizado por meio de critérios da utilidade e da eficácia de forma a tender para um entendimento pragmático. É infundada a distinção entre sujeito e objeto, pois tanto as filosofias e as ciências são construções subjetivas e só existem como resultados de operações teóricas e técnicas. O conhecimento, desse modo, não visa uma realidade existente em si mesma, e sim à invenção ou a elaboração de construtos reflexivos sobre a teoria e a prática. A linguagem atua como meio delineador dessa interação. Não prevê uma distinção entre ordem natural e ordem histórica ou cultural, visto que ambas são instituições humanas efêmeras e passageiras, próprias da construção mental humana. A valorização do humano como tal passa a ser condição de ética definida por uma ação racional voluntária e, assim, considera como importante a esfera da intimidade individual.

Foucault, Derrida, Lévinas e Bloom estão ligados, cada qual, a sua atuação no cenário das humanidades à constituição do pensamento pós-moderno que desembocou na abertura da primeira década dos anos 2000. Contudo, o desvio aqui tomado é oblíquo no sentido em que procura dissimular reflexões minhas originárias a partir da leitura das construções e visões de mundo dos autores mencionados. Disso, aponto como a constituição de si, como pretendida, como *performer*, como sujeito da performance, é fundada sobre essa concepção.

De certo modo, a questão da constituição de si, do cuidado de si, como exposta, é relacionada à beleza da própria vida, tornando-se objeto de problematização

incontornável ao objetivar a constituição de si, do meu próprio eu, como sujeito de performance. Uma primeira interação surge aí na preocupação de que nunca o interesse da estética da existência, como um aspecto do cuidado de si, propõe a cada um cuidar apenas de seu mundo pessoal sem o vínculo com as alteridades. Mesmo que o seu relacionamento, nessa linha pós-moderna de condução do debate, seja realizado por meio da linguagem de interação entre os alteres envolvidos, a constituição é empírica, isto é, um movimento de ascese é proveniente desse inter-relacionamento. Foucault e Lévinas, nesse ponto, em minha construção, aludem ao fato de que a humanidade por sua natureza é prática, e essa prática na narrativa deste trabalho foi vivenciada e será relatada.

Decididamente a adoção do “cuidado de si” como meio do indivíduo fabricar a si próprio, no relacionamento do corpo com a alma, utilizando uma cuidadosa e criteriosa reflexão sobre o seu próprio tempo (presente) numa luta constante à sua própria constituição, libertária de qualquer ranço de origem dialética ou de natureza ‘estruturalista’, valoriza a condição humana do ato estético da performance musical. A visão para o si é ampliada pelo seu próprio contexto vivido e considerado. A desconstrução derridiana é prenhe dessa atitude, desse interesse pela liberdade natural do indivíduo que se escreve, que se lê, e nessa projeção foucaultiana, que se constitui.

Com essas categorizações, a influência denotada pelo relacionamento com o outro, em sua teoria oriunda da desconstrução, permeia o cerne desse pensamento, na medida em que procura-se constituir a si próprio, a partir de si próprio, não obliterando sua origem mas convertendo-se a ela, de maneira a fazer de si para essa origem. Disso, Branco (2010) aponta como “a luta não conduz, em hipótese alguma, ao individualismo, ou seja, não o leva a uma forma de vida voltada para si e para seu mundo próximo, íntimo e familiar” (BRANCO, 2010, p. 325-326). A partir da construção derridiana, nessa reflexão, o processo de singularização somente tem sentido quando posto em xeque pela subjetivação-objetivação desenvolvida com a constituição de si, com as tecnologias de si.

A atitude pós-moderna se mostra pertinente no controle de sua própria liberdade numa tensão de angústia incessante, “exigindo [...] respostas-limite ou atitudes-limite, incompletas e abertas ao porvir” (BRANCO, 2010, p. 326), ou seja, em movimento de aprimoramento por meio da reflexão constituidora de si, mesmo que de forma

descontínua, mas ativa, em seu próprio limite. A estética da existência pode ser compreendida como um dos modos possíveis de realização da sua própria liberdade.

Para encerrar, a imaginação, nesse processo de constituição de si, é ativa, de forma a captar a realidade como uma síntese de sua própria espontaneidade, sob uma forma irônica e não conformada. O que atua, nesse ínterim, é o trabalho de transfiguração do real vivido através da verdade do real posto em liberdade, como será demonstrado neste trabalho.

2.4 Delineio metodológico

A pesquisa em Práticas Interpretativas no Brasil, em geral, tem vivido uma época de transição e vislumbrado um novo paradigma que, como Boaventura de Souza Santos sugere para o campo das humanidades, vem assinalando para uma ciência pós-moderna (SANTOS, 2002). Tal paradigma corrobora com o fato que acompanha toda e qualquer pesquisa nessa área: a produção de conhecimento que, de alguma maneira, auxiliará o *performer* em sua práxis, como já mencionados, seja ela tocar ou ensinar alguém a tocar (BARRENECHEA, 2003; AQUINO, 2003).

Diante de tais posicionamentos, admitidos e assumidos por mim, observo que a transição paradigmática procura definir objetivos que necessitam ser submetidos a uma crítica sistemática que recorre a uma dupla hermenêutica: suspeita de imparcialidade e conquista real de espaço dentro da ciência do conhecimento. Se o todo e a parte são ilusões mecânicas (SANTOS, 2002), acredito que o círculo hermenêutico, mesmo na busca por sua própria atividade, então, como pesquisador e intérprete, cumpre-se desconstruindo os diferentes objetos teóricos, as diferentes representações que são construídas. Essa prática tende a tornar compreensível a razão de terem sido construídos tais objetos de modo que a aplicação da ciência contra a própria ciência leva a dizer o que se sabe de si além de considerar ignorada toda a posse de saber da sociedade (SANTOS, 2002). A reflexão, dessa forma, está cada vez mais vinculada à criação de objetos teóricos, potenciação de sujeitos sociais, em suma, uma subjetividade decorrente do produto objetivado cientificamente.

A metodologia delineadora desse trabalho é decorrente da interação do referencial descrito, buscando não somente por um constructo teórico, mas, também,

uma interpretação guiada pela metodologia do cuidado de si. Dessa forma, a reflexão sobre a articulação entre a filosofia do cuidado de si, alguns aspectos básicos da ideia da desconstrução, além do princípio da influência com a prática musical, em seu estado empírico, por vezes tácito, denotam a constituição de um constructo teórico envolvido e ativo com a prática musical, com a ação profissional do pesquisador que se colocou como agente e sujeito da pesquisa.

A busca pela razão da fixação de uma determinada obra no repertório, o condicionamento estético causal para as escolhas interpretativas foram motivos primários preponderantes para a origem desse trabalho. A origem metodológica, nesse sentido, está arraigada à prática de interpretação musical. Contudo, o cuidado de si como teoria fundamental para o escopo metodológico já denota uma certa “tecnologia” para a atividade de subjetivação-objetivação, ou seja, da observação do sujeito como agente e objeto de seu próprio conhecimento. Com isso, a experiência aqui narrada, quiçá em formato longitudinal, propõe a inserção da prática musical como acionadora da razão reflexiva: toda a reflexão surge do próprio ato performativo, da própria música, de forma a envolver o sujeito em seu meio de atuação e meio de sociabilidade, e sua inclusão e fixação em um meio como nicho social, ou seja, a sua constituição como sujeito de si na performance musical.

O interesse na trajetória empírica da “amostra”, o registro dessa “amostra”, e uma ascese com vista para um refinamento da ação musicoinstrumental foram os princípios motivadores nessa abordagem da filosofia do cuidado de si. Para levar a efeito tais princípios uma gama de ações tornaram-se necessárias:

A manutenção de registros sobre atividades envolvidas na prática musical da obra envolvida representa o lugar de retorno do “eu” e de geração de reflexão. Nesses registros foram válidos os seguintes procedimentos:

1. Condicionamento de um arquivo sobre aspectos históricos que envolvem a obra. Informações sobre o compositor e conhecimento de outros trabalhos teóricos sobre a obra;
2. Manutenção de um arquivo contendo ideias sobre a concepção artística da obra. Criação de imagens, metáforas e ideais estéticos;
3. Para a composição desses ideais estéticos, contruir condições filosóficas para uma genealogia inversa da performance, a fim de ser possível exercer a

escolha sobre qual o caminho a seguir no futuro;

4. A manutenção de um arquivo com gravações de outros intérpretes da obra selecionada. Essas gravações foram, muitas vezes, históricas (pois tive acesso à gravação realizada pela pianista que estreou a obra e também à primeira gravação realizada dessa obra). Em meu entendimento, a partir da literatura [Ver Gerling, (2000), Philip (2004) e Molina (2006), entre outros], gravações criam um tipo de tradição de performance, iniciando um primeiro corpo de interação e envolvimento social;
5. A variabilidade da escolha da origem de acordo com a conceituação dos próprios registros realizados: um movimento de descontinuidade condicionando a ação de produção da minha própria tradição;
6. Registro audiovisual da prática musical: a gravação dos vários recitais em que se incluiria a obra que se desejava fixar no repertório. Vários momentos de diversidades, de alteridade, de condicionalidade e de atitude sobre a própria obra. Num período de três anos apresentei 'A Prole do Bebê' integral, ou as quatro últimas peças da série, em sete diferentes recitais. O tempo utilizado no preparo para cada recital foi irregular e variável. Para o relato presente duas peças foram resgatadas;
7. Registro da preparação para os recitais. O registro de produtos da prática constituíram atividade de regulação da prática, de autoavaliação e observação para projeções de ideias e imagens musicais a serem incorporadas para o momento da performance – como vários *a priori*. Foi registrado um corpo de produtos da prática que compuseram o preparo para a penúltima “versão” por mim apresentada da obra em questão. Da mesma maneira, para a performance evocada no início, momentos de “pequenas performances” foram registrados;
8. Uma seção de *parrhesía*. Dessa seção obteve-se uma ação de relacionamento social de extrema honestidade, o que naturalmente verteu-se em grande material de reflexão com vistas para futuras performances;
9. Criação de um grupo virtual de cuidado da performance, mantendo contato individualmente e particularmente com cada integrante. Nessa atividade, enviei uma cópia de dois momentos de registros de provas de performance para apreciação de um grupo de pianistas, com formação acadêmica. A

comunicação com esse grupo deu-se por email. Esse grupo foi apenas virtual, o relacionamento das pessoas envolvidas foi apenas e diretamente comigo. Além de inserir-me em um grupo social, essa atividade proporcionou-me um farto *feedback* que ampliou a minha visão de mundo acerca da minha própria performance e valorizou a ação do outro sobre a minha própria atividade.

Com essa gama de procedimentos, todos envolvendo e valorizando a prática musical, e visando a minha constituição como intérprete e *performer*, creio poder ter acertado num meio totalmente humano, para adquirir uma postura ético-estética diante da prática como intérprete nas obras aqui tomadas. Os conceitos e teorias construídos foram todos em prol da minha constituição como sujeito da prática musical e, nesse momento, autor desse trabalho.

3 MEUS HUPOMNÊMATA: DOS REGISTROS DE ESTUDO E PERFORMANCE DE ‘A PROLE DO BEBÊ NO. 2’

Todos fizemos e fazemos algo na vida, todos somos “alguém”, alguém que é quem é porque lembra de certas coisas e não de outras. Cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias (ou fragmentos de memória).
Iván Izquierdo (2004)

3.1 Ideias, metáforas e imagens: uma história pouco contada...

Dos registros: os primeiros encontros

Meu primeiro encontro com A Prole do Bebê no. 2 foi no final da década de 1990, quando em um concurso de piano uma pianista concorrente tocou como peça brasileira a última peça da série de Villa-Lobos – *O lobosinho de vidro*. Dessa memória remota, lembro que a performance da candidata e a peça muito me interessaram: o prazer de tocar o aglomerado de sons no início da peça culminando em um movimento cadencial com as oitavas na mão esquerda, constituindo a passagem que é visualizada na figura abaixo:

Le mouvement bien mesuré au metronome Cresc. pouco a pouco Crescendo ainda mais, porem sem acelerar encore, mais sans acclerer

Aglomerado de sons - Dissonâncias

Très peu rall.

Oitavas prazerosas para se tocar

Figura 2 – Aglomerado sonoro do início de *O lobosinho de vidro* e oitavas cadenciais: *O lobosinho de vidro*, c. 1-11.

Fonte: Adaptado de: Villa-Lobos, H. *A Prole do Bebê no. 2 – 9. O Lobosinho de Vidro*. Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Após essa passagem, em tom pleno de ironia, a entrada direta de um fragmento melódico de natureza folclórica.

Fragmento da linha
melódica de caráter folclórico

Figura 3 – Fragmento de linha melódica de natureza folclórica: *O lobosinho de vidro*, c. 11-14.

Fonte: Adaptado de: Villa-Lobos, H. *A Prole do Bebê no. 2 – 9. O Lobosinho de Vidro*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Na sequência, lembro-me das oitavas melódicas com apojeturas, bastante típicas em outras obras³⁶ do Villa.

³⁶ Dois exemplos encontrados nas *Cirandas*:

A) *Nesta rua, nesta rua...*

Figura 4a – Exemplo da ocorrência de apojeturas em oitavas: *Nesta rua, nesta rua...*, c. 11-14

Fonte: Adaptado de Villa-Lobos, H. *Cirandas*, 11 – *Nesta rua, nesta rua...*

Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda., 1968.

B) *À procura de uma agulha*

Un peu moins

Vif

Figura 4 – Melodia em oitavas com apojeturas: *O lobosinho de vidro*, c. 27-32.
 Fonte: Adaptado de: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Outra lembrança inevitável é aquela da sequência dos acordes em fortíssimo:

Un peu marcial (♩ = 80)

8^{va}

Figura 5 – Acordes em fortíssimo: *O lobosinho de vidro*, c. 62-67.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Animado (M. ♩ = 144)

Figura 4b – Exemplo da ocorrência de apojeturas em oitavas: *À procura de uma agulha...*, c. 91-96.
 Fonte: Adaptado de Villa-Lobos, H. Cirandas, 13 – *À procura de uma agulha...*
 Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda., 1968.

Os grandes arpejos:

Un peu lent ($\text{♩} = 132$)

Figura 6 – Grandes arpejos: *O lobosinho de vidro*, c. 77-78.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Os acordes pesados no grave e os acordes em sequência descendente:

Moins animé ($\text{♩} = 144$)

Figura 7 – Acordes pesados no grave e seqüências descendentes: *O lobosinho de vidro*, c. 113-121.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

O final com o *cluster* tocado com a palma da mão:

The musical score for 'O lobosinho de vidro' is in 2/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, with a final section marked 'Cluster com a palma da mão' and 'Le main a plat'. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'fff' and '8va'.

Figura 8 – Cluster com a palma da mão: *O lobosinho de vidro*, c. 173-178.

Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Em acréscimo, tive o primeiro encontro com a peça *O boisinho de chumbo* também em um concurso de piano em que um dos concorrentes executava essa peça. Das lembranças que ainda guardo desse encontro posso mencionar o início da peça, com a total reminiscência de um tango, *a priori*, argentino³⁷:

Un peu modéré (♩ = 80)

The musical score for 'O boisinho de chumbo' is in 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, with a dynamic marking of 'mf sec.'. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Un peu modéré (♩ = 80)'.

Figura 9 – Início de *O boisinho de chumbo*: *O boisinho de chumbo*, c. 1-3.

Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A evocação de um espírito totalmente villalobiano³⁸, na passagem a seguir:

³⁷ A diante será mais discorrido sobre essa imagem.

³⁸ Santos (1991) informa que a construção melódica baseada em segundas descendentes é típica da música para piano de Villa-Lobos.

Figura 10 – Evocação de um espírito villalobiano : *O boisinho de chumbo*, c. 12-14.

Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A figuração quialterada e em cromático no baixo como se imitasse a “baixaria” de um violão:

Figura 11 – Movimentação quialterada e cromática no baixo: *O boisinho de chumbo*, c. 14-16.

Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Os *glissandi*:

Figura 12 – Glissandi: *O boisinho de chumbo*, c. 45-47

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A memória mais presente, entretanto, é a do final quando a figuração sincopada do início é rerepresentada:

Lent (♩ = 69)
f *très en dehors*
pp
p

Figura 13 - Lembrança do tango no final da peça: *O bozinho de chumbo*, c. 50-53.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Bozinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

E o final massivo, utilizando toda a extensão do teclado:

Grandeose (♩ = 60)
fff
rit. a Ten

Figura 14 - Grandeose - final massivo: *O bozinho de chumbo*, c. 63-68.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Bozinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Dessas memórias, num percurso de quase 15 anos, passei a conhecer outras obras de Villa-Lobos, inclusive outras peças da Prole no. 2; passei a estudar essas obras e apresentá-las em público. Talvez mereça alguma nota o fato de que, por coincidência, as primeiras peças que ouvi do ciclo A Prole do Bebê no. 2 são as mesmas que compõem o presente relato. Como mencionado no início deste trabalho, estudei e apresentei a série completa algumas vezes e por simples deliberação, com o intuito de concluir este escrito, selecionei as peças mencionadas, tendo sido evocadas em uma performance por mim realizada.

Como parte das atividades envolvidas na tarefa de conhecer as peças, em 2004, tomei conhecimento de uma gravação realizada pelo pianista Marc-André Hamelin³⁹. Fiquei extremamente impressionado com o virtuosismo com que o pianista canadense realizava toda a série. Entretanto, sua performance não me cativou, apesar de toda a excelência que lhe é comum. Preferia ainda ter na lembrança as execuções ao vivo, nos concursos que havia participado e assistido outros pianistas tocando aquelas peças.

Ainda nesse sentido, em 2007, conheci a gravação realizada pela pianista brasileira Sonia Rubinski⁴⁰ e, ao contrário da referência de gravação mencionada anteriormente, sua performance me *encantou* completamente. Pianisticamente o trabalho dessa pianista é tão eficiente quanto o do pianista canadense, ficando, no momento, a incógnita no que concerne relativamente ao apreço de uma gravação e apenas o conhecimento da outra.

De fato, o impacto dessa nova gravação causou em mim, no contexto em que estava inserido como mestrando em Práticas Interpretativas na UFRGS, grande desejo de estudar a obra como um todo e apresentá-la em meu recital de mestrado. Contudo, por uma série de razões de pouca significância para esse relato, tal projeto de performance só foi levado a efeito em 2008, quando incluí a obra no programa de meu primeiro recital de doutorado.

A sistemática de trabalho utilizada no preparo foi um tanto quanto dispersa, isto é, o ato empírico antecedeu ao ato reflexivo. Meu interesse sempre foi em ter A Prole do Bebê no. 2 em meu repertório e, então, trabalhava para que isso se efetivasse. Nesse processo, várias foram as etapas, diversas as informações adquiridas e o estudo diário, com os seus altos e baixos naturais, constantes.

Dos registros: primeira história

O relato a seguir tem por objetivo afirmar uma série de concepções que faziam parte do meu ideário na abordagem inicial das peças da série. Digo inicial, pois, essas ideias, mesmo que preliminarmente tenham sido ouvidas literalmente em falas de

³⁹ HAMELIN, Marc-André. *The music of Villa-Lobos*. CD, 63m57s. Hyperion Records Ltd, London MM, 1999.

⁴⁰ RUBINSKY, Sonia. *Heitor Villa-Lobos – Piano Music volume 2: A Prole do Bebê no. 2/Cirandinhas*. CD, 1h7min52s. Naxos, 2005.

professores ou em suas performances de outras peças do compositor em estudo, a literatura, em geral, as documenta, de modo que sua credibilidade passa a ser autêntica.

No início do século XX⁴¹, a arte brasileira se caracteriza por um marco de conversão inicial de vários “ismos” - futurismo, sincronismo, cubismo e fauvismo - culminando na semana de Arte Moderna de 1922 e no estabelecimento de um Modernismo Brasileiro. Apesar de um incipiente modernismo cultivado por Nepomuceno, Gallet e Velásquez⁴², a produção de Villa-Lobos reuniu elementos mais próximos dos ideais modernistas. Sua música torna-se parte inerente daquele movimento que, analisado hoje, teve uma função tanto social quanto artística dentro do ambiente cultural brasileiro (GUÉRIOS, 2003).

São três os conceitos defendidos pelos modernistas brasileiros autodenominados “grupo dos cinco”⁴³: a ruptura com o Acadêmico (seus cânones, regras e temáticas), sua consequente libertação e expressão não só temática, mas imaginativa e técnica, e uma forte tendência ao nacionalismo como exaltação do nacional, não apenas culturalmente, mas, da riqueza étnica do povo brasileiro (ANDRADE, 1990, p. 26). Nesse sentido, esse grupo exerceu uma função educativa-militante tendo em vista a influência sobre os demais artistas, sobretudo os mais jovens, independentemente da sua área de atuação. Mário de Andrade, o maior defensor desses preceitos, é aclamado como o mentor do Modernismo Brasileiro (JARDIM, 2005), conduzindo da mesma maneira não apenas outros jovens poetas, mas músicos e pintores⁴⁴. A obra escolhida para estudo foi datada por Villa-Lobos de 1921. Não obstante discussões sobre a autenticidade das datas (GORNI, 2007), as duas suítes de 'Prole[s] do Bebê', em particular a segunda – Os Bichinhos – servem de exemplificação apropriada para ilustrar os conceitos cravados na história da arte e da música do Brasil, mesmo tendo sido concebidas antes da semana de

⁴¹ Parte do texto que compõe esse trecho do meu relato foi apresentado no XIX Congresso da Anppom, em 2009, sob o título: *Um diálogo modernista: A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos à luz do dialogismo de Bakhtin*.

⁴² Alberto Nepomuceno (1864-1920), Luciano Gallet (1893-1931) e Glauco Velasquez (1884-1914) foram compositores brasileiros de uma primeira geração de músicos preocupados em preservar a melhor herança europeia, mas incorporando às suas composições elementos novos oriundos do populário e das formas nacionais (LAGO, 2007).

⁴³ Grupo dos cinco: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti. Presente inspiração no Grupo dos seis compositores franceses, aqui, porém envolvendo literatura e pintura, adiante comentarei um pouco mais sobre o Grupo dos Seis.

⁴⁴ Foram discípulos de Mário de Andrade: Camargo Guarnieri (compositor), Cândido Portinari (pintor) e de alguma maneira Carlos Drummond de Andrade (poeta), entre outros.

marco para o Modernismo Brasileiro. Dúvidas houvessem da importância da figura de Villa-Lobos para esse movimento, foi o único compositor convidado para se apresentar na Semana de 1922.

Se por um lado Villa-Lobos tinha consciência de que sua linguagem, baseada em códigos modernos, constituía uma novidade para o público brasileiro, por outro, dava como certa sua aceitação no ambiente europeu, sobretudo francês⁴⁵. Contava com o reconhecimento de uma espontaneidade e naturalidade nos seus processos composicionais, já autenticamente “Villa-Lobos”. Ao apresentar uma música tão “moderna” apresentava “uma fala brasileira moderna”. D'Elboux (1998) aponta como esse interesse permeava a mente de alguns artistas atuantes daquele momento histórico:

(...) No Brasil, internacionalismo e nativismo, para evitar a conotação política da palavra “nacionalismo”, foram simultaneamente as características básicas do movimento de renovação formal ocorrido nas artes [...] a partir da segunda metade dos anos 10. Romper com a academia e suas regras do século passado, enfrentar a realidade moderna do país e do novo tempo que se esboça após a I Grande Guerra e, ao mesmo tempo, descobrir o país em toda a sua riqueza cultural apareceu como um programa de atuação para a geração de artistas que emerge por esse período (...) (D'ELBOUX, 1998, p. 1).

Villa-Lobos excursionou pelo Brasil entre os anos de 1905, 1908, 1911-12⁴⁶ e, mesmo que seu interesse primeiro não tenha sido o de colher dados ou temas folclóricos, as viagens coincidem com as de outros compositores europeus tais como Kodály e Béla Bartók⁴⁷. Os contatos que travou, experimentou e viveu, insuflaram em si algo a favor da exaltação étnica, presente de modo original na obra escolhida para apreensão, incluindo a grandiosidade que presenciara e ouvira alhures.

“Internacionalismo e nativismo” parecem ser duas formas de linguagem opostas, mas que convergem na formação de um único discurso nessa obra de Villa-Lobos, ou em outras palavras: um dialogismo, caracterizando um fenômeno linguístico, pode ser ouvido na Prole do Bebê nº 2. Não pretendo entrar na discussão do fenômeno linguístico aí denotado, ou em questões mais profundas de intertextualidade, mas em alusão à

⁴⁵ Villa-Lobos chegou a França em setembro de 1923 (GUÉRIOS, 2003).

⁴⁶ Ver: www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/viagembr/index.htm. Acesso em 15/01/2009.

⁴⁷ Bartók junto com Kodály viaja pela Hungria colhendo canções e material folclórico, em 1906 (Disponível em: <http://www.harvardsquarelibrary.org/unitarians/bartok.html>. Acesso em 15/01/2009).

citação de Tarasti (1995, p. 272)⁴⁸ que aproxima aspectos pianísticos da Prole do Bebê no. 2 à música para piano de Prokofieff⁴⁹ e mesmo de Szymanowski⁵⁰. Barrenechea e Gerling (2000) aproximam o pianismo de Villa-Lobos daquele desenvolvido pelo compositor polonês Frederick Chopin (1810-1849). Essas autoras mencionam, inclusive, o fato de Villa-Lobos interpretar e modificar padrões ligados à escrita pianística de seus contemporâneos e com isso exortam os pianistas a identificar desenhos debussystas na música para piano de Villa-Lobos, lembrando, porém, que a música do compositor brasileiro é sustentada pela condução sequencial de linhas melódicas, em contraste às do compositor francês que são caracterizadas por uma grande quantidade de figurações musicais condutoras do seu discurso pianístico (BARRENECHEA & GERLING, 2000).

Em relação à aproximação pianística da música de Villa-Lobos à mesma música de Prokofiev, Szymanowski, Chopin, Debussy, Ravel, Schmitt⁵¹, Stravinsky, Bartók ou qualquer outro compositor de sua época, Santos (1991) retrai e expande a discussão, contudo, para uma reflexão acerca da posição do compositor como pianista e o seu

⁴⁸ Ver página 22 no primeiro capítulo.

⁴⁹ Prokofieff, Sergei (1891-1953), compositor e pianista russo. É salutar visualizar a condição pianística da música para piano de Villa-Lobos com a deste compositor russo. Para citar apenas uma referência, menciono a Toccata opus 11 deste compositor

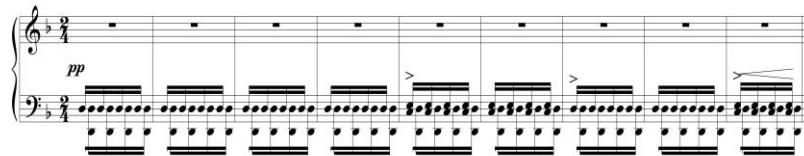


Figura 43 – Toccata opus 11, c. 1-9.

Fonte: Prokofieff, Sergei. *Collected Works of S. Prokofiev: Piano Solo. Volume one.* Miami: Warner Bros. Publications, s/d.



Figura 44 – O lobosinho de vidro, c. 1-8

Fonte: Villa-Lobos, H. *A prole do Bebê no. 2 – 9. O Lobosinho de Vidro.* Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

⁵⁰ Karol Szymanowski (1882-1937). Compositor polonês. Viveu por muito tempo na Rússia, quando jovem, foi aluno de Neuhaus, entre outros.

⁵¹ Florent Schmitt (1870-1958), compositor francês. Foi um dos primeiros colaboradores de Stravinsky, em Paris.

domínio da linguagem do instrumento. Villa-Lobos nunca foi um pianista, porém, ao longo dos anos o compositor atinge um estágio de intimidade com o instrumento muito original e merecedor de destaque. Schic (1987) refere-se às maneiras curiosas que Villa-Lobos utilizava para descobrir ou atingir “novas sonoridades”:

Sem ser um pianista, Villa-Lobos conseguia tirar sonoridades excepcionais do instrumento porque ele “ousava” fazê-lo soar. Ele atacava o teclado, por vezes, de longe, com os dedos muito tensos, outras vezes, de muito perto, com as mãos coladas às teclas quando ele queria um cantabile expressivo, com absoluta igualdade e com um ritmo furioso atribuído à outra mão⁵² (SCHIC, 1987, p. 145).

Santos (1991) ainda destaca o quanto Villa-Lobos procurou valorizar novos efeitos sonoros ao piano. Os recursos para tal podem ser relacionados, sem dúvida, a questões composicionais, porém, todas essas questões tangenciam aspectos vinculados ao timbre do piano sendo conseguidos por um relacionamento entre ataques e nuances de dinâmicas. Muitas vezes tais relacionamentos são ainda mais enfatizados com comentários descritos pelo compositor sobre a maneira que deveriam ser executados, tornando-se características muito específicas da escrita e da obra do compositor.

Essas especificidades geram uma mistura entre os sinais de precaução com os de expressão. Ele [o compositor] preferiu sobrecarregar a partitura com informações, porque tinha medo que a falta de informação pudesse incentivar interpretações erradas. No entanto, vemos essas mesmas partituras cheias de erros de impressão. O compositor sabia e disse que não representava nenhum problema porque os bons músicos saberiam que eram erros de impressão⁵³ (SANTOS, 1991, p. 155).

Santos (1991), em acréscimo, considera a sobrecarga de informação nas partituras a fim de tornar-se plenamente compreendido e a falta de interesse do compositor com relação aos erros de impressão como incoerências. Menciona, aliás, que Villa-Lobos sempre viveu em meio de incoerências. Contudo, a essa atitude de indiferença, a pesquisadora denota uma certa imprecisão e inexatidão sobre tantos

⁵² Sans être pianiste, Villa-Lobos réussissait à tirer de l'instrument des sonorités exceptionnelles parce qu'il 'osait' le faire sonner. Il attaquait le clavier tantôt de loin, de doigt dur et tendu, tantôt de très près, la main collée aux touches lorsqu'il voulait que se détache un cantabile expressif, avec une égalité absolue, au sein d'une furieuse trame rythmique confiée à l'autre main.

⁵³ Une telle spécificité engendre un mélange des signaux de précaution avec ceux d'expression. Il a préféré surcharger la partition de renseignements, car il avait peur que le manque d'information puisse favoriser les fausses interprétations. Cependant, on voit ces mêmes partitions pleines de fautes d'impression. Le compositeur le savait et affirmait que cela ne posait pas de problème, car les bons musiciens sauraient qu'il s'agissait de fautes d'impression.

efeitos quiçá pretendidos pelo compositor. “Sua conduta, que é mais emocional do que racional, sofre” ⁵⁴ (SANTOS, 1991, p. 156). Se Villa-Lobos tinha razão ao cogitar o fato de que os bons músicos saberiam/saberão interpretá-lo, então Santos (1991) menciona que a sua obra, aquelas peças mais elaboradas, que é o caso da Prole do Bebê no. 2, como destacado por Souza Lima (1976), “torna-se obra para elite”⁵⁵ (SANTOS, 1991, p. 156 & TARASTI, 1995, p. 272).

Apesar disso, Santos (1991) considera a escrita para piano de Villa-Lobos, em meio a todas essas suas incoerências, sincrônica à linguagem do instrumento no início do século XX⁵⁶: a linguagem pianística traduz uma escrita orquestral. A realização dessa escrita exige do intérprete a capacidade de levar a efeito um conjunto de cores orquestrais em miniatura. Disso, a literatura ainda argumenta que o compositor não se restringia, em sua composição para piano, à indicação de ataques e intensidades distintas, porém, buscava, além disso, a ressonância artificial de uma pedalização, talvez tão rude quanto o tipo de toque e ataque que sua música requer.

Sobre a pedalização, Schic (1987) lembrava que o compositor ficava profundamente incomodado “[ao ouvir] em certas obras suas, um toque seco, timidamente percussivo e, *sobretudo*, sem pedal” ⁵⁷ (SCHIC, 1987, p. 146. *Itálico acrescentado por mim*). A experiência de Ernani Braga, relatada em *Presença de Villa-Lobos*⁵⁸, faz alusão à utilização exagerada do pedal gerando uma cacofonia sonora, e assim, conferindo o ‘caráter peculiar de sua música para piano’. Não que a música de Villa devesse soar como uma cacofonia, mas a utilização de um farto pedal, assim como a convicção de toques, ataques, sonoridades e timbres, apontam para a presença de um *performer* completamente engajado à obra que está a interpretar.

Certamente essa primeira história compõe o entorno de algumas considerações pianísticas por mim registradas. Elementos como tempo, dinâmica e caráter são, de alguma maneira, essenciais para uma boa expressão da música como tal. Nesse ínterim, não poderia deixar de mencionar a importância de outro trabalho que iluminou minhas intensões ao apresentar essas “proles” em público.

⁵⁴ Sa conduite, qui est plus passionnelle que rationnelle, en pâtit.

⁵⁵ Et donc, avec ce raisonnement, son oeuvre devient une oeuvre d’élite.

⁵⁶ Ver nota de rodapé 49 neste capítulo.

⁵⁷ Que d’entendre, dans certaines de ses oeuvres, un jeu sec, timidement percutant, et surtout sans pédale.

⁵⁸ BRAGA, Ernani. Com pedal ou sem pedal. In: *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos, II, 1982, p. 69.

Pascoal (2005), em seu estudo sobre as estratégias da textura nas Prole(s) do Bebê de Villa-Lobos, apresenta de forma muito clara e concisa a ideia de que o agrupamento de eventos torna-se entidades inteligíveis. De fato, “Villa-Lobos atingiu um estágio de máxima autonomia entre as camadas texturais [...] gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades” (SALLES, 2009, p. 81). Os agrupamentos percebidos por Pascoal (2005) tentam categorizar estruturas características das peças da Prole do Bebê como exemplo de um compositor que, no início do século XX, “tentava firmar sua linguagem” (PASCOAL, 2005, p. 96). A autora menciona com isso, que a criação de novos procedimentos composicionais surge dada a busca pela emancipação da tonalidade, além da necessidade de uma independência nos aspectos do ritmo, do timbre e da textura.

Sobre a textura, que é cerne de sua pesquisa, Pascoal (2005) informa que no século XX ela é ampliada e desenvolvida de maneira que obras inteiras passam a ser estruturadas em termos de superfície musical. No contexto da música do século XX, as peças da Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos como representantes dessa música no Brasil, Pascoal (2005) afirma que na ideia de superfície musical “a textura, que era conhecida principalmente como melodia com acompanhamento, acordal e contrapontística é ampliada e desenvolvida” (PASCOAL, 2005, p. 97). À parte qualquer tendência teórica para a análise mais detalhada dessas peças, Santos (1991) também afirma que com a oscilação do conceito de tonalidade os pequenos elementos que constituem o todo de uma obra musical passam a assumir funções semânticas importantes. Com isso, o timbre do piano, no sentido de qualidade textural, “torna-se cada vez mais importante especialmente no que diz respeito às exigências e nuances dos ataques” ⁵⁹ (SANTOS, 1991, p. 142), se voltarmos às considerações pianísticas.

Pascoal (2005) lista uma série de materiais e técnicas que aparecem na elaboração composicional das peças de A Prole do Bebê:

1. Acordes de segundas;
2. Acordes de segundas acrescentadas;
3. Acordes de quartas;
4. Acordes de quartas e quintas;

⁵⁹ Progressivement, la qualité du timbre pianistique devient de plus en plus importante surtout en ce qui concerne les exigences des nuances et des attaques.

5. Acordes de quintas aumentadas;
6. Célula rítmica;
7. Célula rítmica (variação de “habanera”);
8. Conjuntos de dois sons com transposições;
9. Conjuntos de quatro sons com transposições;
10. Conjuntos de quatro sons sem transposições;
11. Escala pentatônica;
12. Escalas de tons inteiros;
13. Faixa sonora⁶⁰;
14. Níveis independentes⁶¹;
15. Superposição diatônica/pentatônica;
16. Um som repetido.

As técnicas mencionadas pela autora são as seguintes: ostinato, movimentos paralelos, ostinatos sobrepostos, exploração do timbre pianístico, texturas em camadas. Pascoal (2005) argumenta que a variedade de materiais manipulados pelas técnicas mencionadas leva à possibilidade de consideração desses materiais sob duas dimensões: vertical e horizontal, que confluem para as texturas desenvolvidas nessas peças como linguagem do compositor. Dimensão vertical, a autora explica a partir de Kostka (1999), é uma expressão utilizada para substituir Harmonia, visto que esta se refere exclusivamente à música tonal. A libertação dos aspectos da tonalidade, no aspecto vertical, passa a ser a característica do material composicional desde o início do século XX (PASCOAL, 2005). Em acréscimo, a dimensão horizontal refere-se às várias camadas constituidoras da textura geral de cada peça. Pascoal (2005) informa que essas camadas formam linhas independentes sobre as quais se acrescentam acordes, linhas melódicas, e as melodias das cirandas, em alguns casos. Formam entre si um grande gesto polifônico.

Apresento alguns exemplos desses gestos nas peças destacadas neste trabalho:

⁶⁰ Termo que indica um movimento muito rápido e repetido, com mais de quatro sons envolvidos, quando a percepção passa a ser de um timbre e não mais da articulação de sons separados (WIDMER apud PASCOAL, 2005, p. 98).

⁶¹ Significa um conjunto de sons em camadas independentes, formadas por material diferente (KOSTKA apud PASCOAL, 2005, p. 98).

1. O bozinho de chumbo

Figura 15 a – Dimensão horizontal - Textura polifônica: *O bozinho de chumbo*, c. 35-39.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Bozinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A mão direita mantém um ostinato cuja célula rítmica remete ao tango⁶². A mão esquerda, por sua vez, divide-se na condução de duas melodias, uma no baixo que ponteia sobre as notas mi bemol e si bemol, sendo mantidas pelo pedal. A outra melodia realizada pela mão esquerda remete-se à linha melódica de abertura da peça, agora transposta para um centro tonal de mi bemol.

2. O lobosinho de vidro

Figura 15 b – Dimensão horizontal - Textura polifônica: *O lobosinho de vidro*, c. 122-125

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O lobosinho de vidro*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

No trecho destacado, a peça apresenta uma melodia angulosa numa marcha em compasso quinário. A mão direita divide-se na execução dessa melodia e um ostinato

⁶² Adiante também será discorrido sobre essa imagem.

que demarca a métrica de cinco tempos. A mão esquerda realiza outro ostinato construído sob o “princípio do polichinelo”⁶³.

Dos registros: as partituras e as “intuições informadas”

De acordo com o Catálogo de Obras⁶⁴ de Villa-Lobos publicado em 2009, pelo Museu Villa-Lobos, A Prole do Bebê no. 2 é publicada pela Editora Max Eschig, com direitos autorais de 1927. O catálogo informa que existem apenas fragmentos de manuscritos dessa obra. Uma edição recente publicada pela própria Editora Max Eschig distribuída pela Hal Leonard⁶⁵ com comentários de Gerárd Hugon⁶⁶ traz algumas correções de notas e claves e apresenta algumas notas de interpretação a partir de alguns trechos fac-similares do original manuscrito⁶⁷. Contudo, mantém algumas incoerências, como Santos (1991) argumenta, apresentadas anteriormente neste escrito, no tocante à leitura e interpretação da obra. O Museu Villa-Lobos afirma⁶⁸ categoricamente que os originais foram extraviados, restando somente alguns esboços (monstros – como o compositor chamava⁶⁹). Estes foram cedidos a mim, em formato digital, bem como uma cópia fac-similar (pdf) da primeira edição da obra⁷⁰.

A primeira edição da obra é idêntica à edição que adotei para estudo⁷¹, sendo entendida como uma reimpressão do material de primeira edição. A observação dos esboços mostrou que Villa-Lobos teve nessas peças um momento de laboratório, isto é, testes de possibilidades virtuosísticas, haja vista que tais esboços estão anotados junto a algumas notas de *Rudepoema*. Esta outra informação, de igual maneira, levou-me inevitavelmente a crer que A Prole do Bebê no. 2 pode possuir uma história cronológica

⁶³ Técnica criada, supostamente, por Villa-Lobos em que funda-se na criação de harmonias ou ostinatos tendo como base a própria topografia do piano, num jogo entre teclas brancas e pretas (SALLES, 2009).

⁶⁴ Disponível em: http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf. Acesso em 05/04/2012.

⁶⁵ Ver: www.halleonard.com/product/viewproduct.do?itemid=50564862&lid=10&keywords=Villa-Lobos&subsiteid=1&. Acesso em 09/04/2012.

⁶⁶ É o atual diretor artístico das edições Salabert – Durand e Eschig.

⁶⁷ Esse material fac-similar está disponibilizado em anexo a este trabalho.

⁶⁸ Em contato com o museu Villa-Lobos foi expresso a mim que os únicos registros originais relacionados à Prole do Bebê no. 2 eram esboços. Estes foram concedidos a mim em cópia digital e os incluo em anexo a este trabalho.

⁶⁹ Ver: Duarte, 2009, p. 44.

⁷⁰ Disponibilizo este material que foi cedido pelo Museu em anexo a este trabalho.

⁷¹ Uma cópia das partituras que utilizei para estudo está em anexo a este trabalho. Também incluo em anexo os fragmentos digitalizados, a primeira edição e os trechos do manuscrito original da publicação Hal Leonard.

similar a de *Rudepoema* – 1921/1926 – e não unicamente 1921, como Villa-Lobos indicou nas partituras.

Com a ideia de teste em mente restava-me a prática de provar tais possibilidades ao piano da mesma maneira. Nesse sentido, uma base consistente de intensões musicais sonoras e de compreensão do texto, observadas em outras obras do compositor, foram muito válidas nas minhas escolhas para a performance. Essa pesquisa de meios e possibilidades deu-se com a audição de outras obras do compositor, pela leitura de trabalhos musicológicos e mesmo a audição de outras interpretações da obra que estava me dispondo a estudar.

A ideia de Rink (2002) de “intuição informada”, independente das possíveis bases epistemológicas desse autor, sempre me pareceu válida. Assim, os trabalhos de Gorni (2007) e Rocha (2001) que abordam especificamente *A Prole do Bebê* no. 2 contribuíram para ampliar a gama das minhas concepções. O trabalho de Santos (1991) que aborda a obra para piano de Villa-Lobos em geral, também serviu de orientação para algumas possíveis escolhas, assim como o de Souza Lima (1976). Obras como Salles (2009), Duarte (2009), entre outras, colaboraram para ampliar minha compreensão dessa obra de Villa-Lobos.

O Boisinho de Chumbo

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top center, the title "O Boisinho de Chumbo" is written in cursive. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff, also in 3/4 time. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as "p" and "pp". There are also some circled numbers "1" and "2" on the right side of the page. At the bottom center, the signature "S. Villa-Lobos" is visible.

Figura 16 – Primeira página do esboço “monstro” de *O boisinho de chumbo*
 Fonte: Museu Villa-Lobos, vide anexo a este trabalho.

Parte do Bebê (N.º 2)
O Lobosinho de Vidro

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, the title "Parte do Bebê (N.º 2)" and subtitle "O Lobosinho de Vidro" are written in cursive. The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several corrections and scribbles throughout the manuscript, particularly in the second and fifth systems. A circled number "21" is in the top right corner, and the initials "D.G." and a circled "8" are in the bottom right corner.

Figura 17 - Primeira página do esboço "monstro" de *O lobosinho de vidro*
 Fonte: Museu Villa-Lobos, vide anexo a este trabalho.

O boiinho de chumbo

A respeito da peça *O boiinho de chumbo*, Rocha (2001) menciona que as dificuldades encontradas são, em primeira instância, em torno da leitura. Villa-Lobos utiliza uma diversidade de polirritmias, além de uma superposição de texturas, como já mencionado. A autora indica a necessidade da utilização de um toque sustentado e denso, haja vista a exploração das regiões graves e média do piano com caráter melancólico, “enquanto a região aguda está geralmente destinada a efeitos sonoros ou figurações de acompanhamentos” (ROCHA, 2001, p. 79). Confesso que não consigo perceber a utilização da região aguda do piano apenas para figurações de acompanhamentos. Os efeitos sonoros são profusos, o que independe da região específica do teclado.

Gorni (2007), em sua subdivisão, insere *O boiinho de chumbo* num subgrupo de peças de andamentos lentos, sugerindo que o compositor tivera indicado andamentos precisos apenas nas peças lentas da série. De fato, Villa-Lobos indica *Un peu modéré* (80 = ♩), *Trés vif* (160 = ♩), *Lent* (69 = ♩) e *Grandeose* (60 = ♩), o que numa primeira observação pode-se denotar uma desaceleração no movimento de condução do discurso e, talvez, quiçá de agógica, mas não simplesmente classificar a peça como de andamento lento.

No entanto, as duas autoras enfatizam a ocorrência e insistência do ostinato. Pascoal (2005), como já mencionado, indica a ocorrência de uma célula rítmica variante da habanera, que, de fato, pode vir a ser o elemento mais caracterizador dessa peça. A figuração é apresentada logo no segundo compasso da peça. Tarasti (1995) sugere que a peça “inicia de uma maneira bastante argentina”⁷² (TARASTI, 1995, p. 274). Com efeito, Tarasti (1995) menciona que a nota seca no baixo, em oposição às segundas sincopadas na mão direita, podem ser associadas aos tangos de Juan José Castro⁷³, que foi contemporâneo do Villa.

Rocha (2001) menciona uma polirritmia que pode vir a ser uma dificuldade para o executante, pois o padrão de subdivisão rítmica é alterado. O ostinato é mantido numa

⁷² The composition begins in quite an Argentinian way.

⁷³ A título de referência, ver: <http://www.youtube.com/watch?v=P77xTlC701U>, acesso em 06/04/2012.

métrica simples sincopada, enquanto a melodia surge numa métrica, também sincopada, com notas longas, mas numa subdivisão quialterada.

Un peu modéré (♩ = 80)

Figura 18 – Ostinato de *O bozinho de chumbo*: *O bozinho de chumbo*, c. 1-3.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Bozinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Figura 18 a – Polirritmia e desvio de padrão rítmico entre a melodia e o ostinato: *O bozinho de chumbo*, c. 7-9.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Bozinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Acredito que a passagem apresenta alguma dificuldade se se adicionar o fato de ser executada com as mãos cruzadas, neste caso, a mão esquerda sobre a mão direita.

Na sequência, o ostinato desaparece numa segunda seção em que o compositor, possivelmente, faz referência ao tema recorrente do rondó do balé *O boi no telhado*⁷⁴ de Darius Milhaud⁷⁵ (Tema do Barman), na mão esquerda. A mão direita realiza uma passagem com notas duplas, com intervalos de sextas e quartas. Notas duplas dessa natureza sempre representam dificuldade, pelo menos, motora. Villa-Lobos acrescenta a

⁷⁴ É um balé de Darius Milhaud e J. Cocteau passado em um bar americano e colorido pela música de cabaré da época. Foi estreado em Paris, em 1920 (GRIFFITHS, 1995). Mariz (2009) informa que *O Boi no Telhado* é uma pantomima frenética como que um delírio do maxixe e do tango, estilizados pelo ilustre compositor francês, membro destacado do Grupo dos Seis (MARIZ, 2009, p. 54-55).

⁷⁵ Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês, integrante do Grupo dos Seis.

expressão *très lié* (muito ligado), requerendo do intérprete uma preocupação não apenas motora, mas também sonora-musical.

Tempo I
p et très lié
p
mf
gliss.
 Motivo de refrão de O boi no telhado

Figura 19 – Início da segunda seção de *O boi no telhado* – Motivo do refrão de *O boi no telhado*: *O Boi no Telhado*, c. 13-14.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O boi no telhado*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

8va
 (Thème du barman)
 Refrão de O boi no telhado

Figura 20 – Refrão de *O boi no telhado* – Tema do Barman: *O boi no telhado*, c. 1-3

Fonte: Milhaud, Darius. *Le boeuf sur le toit*. Paris: Les Éditions de la Sirène, 1920.

Figura 21 – Segunda seção de O boiinho: *O boiinho de chumbo*, c. 13-19.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O boiinho de chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Acredito ser pertinente mencionar que a passagem acima referida contém algumas notas erradas. Duarte (2009) questiona se Villa-Lobos errou, a resposta, obviamente transcende a conceituação entre certo ou errado, porém, como Santos (1991) indica, talvez aí resida uma das incoerências do compositor. Aquele autor menciona algumas maneiras para resolver certas passagens na música de Villa-Lobos, e a maneira mais óbvia indicada é a da comparação com a própria obra.

Figura 22 – Intervalos discrepantes na Mão Direita: *O boiinho de chumbo*, c. 14-16.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boiinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Com isso, os intervalos circulados na figura 22, ao meu ver, precisam ser analisados e o intérprete deve decidir se os executará exatamente como está escrito, ou como a lógica sugere: fazer as alterações nas repetições do mesmo motivo em outras oitavas, já que a passagem transcorre a distância de 3 oitavas com as mesmas notas figuradas. Eu decidi

que tocaria o intervalo de quarta aumentada: si bemol – mi natural e ré bemol – sol natural. No final do trecho destacado, tocaria a sexta aumentada: fá natural e ré sustenido, seguindo o padrão de execução da oitava anterior.

Essa passagem em notas duplas eclode em uma figuração de gesto cadencial, como segue na figura abaixo:

The musical score is for the piece 'O Boisinho de Chumbo' by Heitor Villa-Lobos. It is marked 'Très vif' with a tempo of 160 beats per minute. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 20 through 26, and the second system contains measures 27 through 33. The music is characterized by rapid, rhythmic patterns, often using eighth and sixteenth notes. The final measure (33) is marked 'fff' and features a series of sixteenth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand, both marked 'ff'.

Figura 23 – Figuração cadencial: *O boisinho de chumbo*, c. 20-27.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Além de denotar o “princípio do polichinelo”, com o jogo entre as teclas brancas e pretas do teclado do piano, a dificuldade nessa passagem está na articulação indicada pelo compositor. A combinação do registro requerido, mesmo em sua movimentação descendente, com a velocidade marcada é desafiante no sentido de realização dos *staccati* seguidos pelas duas notas ligadas.

Ao que segue, indico o retorno do ostinato, agora numa transposição com centro tonal de mi bemol menor.

Figura 24 – Retorno do ostinato e centro em mi bemol: *O boisinho de chumbo*, c. 34-44.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Destaco a ornamentação apresentada em notas pequenas (floreios) circulado no exemplo 25 como remissentes de um *leware* melódico, mais uma vez, de *O boi no telhado* de Milhaud.

Figura 25 – Floreios em movimentação cromática: *O boisinho de chumbo*, c. 40-41.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 6. *O Boisinho de Chumbo*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Figura 26 - Em destaque: *levare* melódico de *O boi no telhado* - *Entrée des Nègres: O boi no telhado*, c. 15-20.

Fonte: Milhaud, Darius. *Le boeuf sur le toit*. Paris : Les Éditions de la Sirène, 1920.

A seção seguinte, *Lent*, talvez seja a de maior dificuldade da peça, pois a sobreposição de três linhas independentes exige do intérprete um movimento de abertura de mão constante, além de uma maior habilidade de dissociação auditiva para a realização dos diferentes planos de dinâmica que são indicados na partitura: forte (*f*) para o canto melódico, pianíssimo (*pp*) para os acordes ritmados na linha intermediária e piano (*p*) para a mão esquerda com a remarcação do ostinato caracterizador da peça.

Figura 27 - *Lent* - Textura em três níveis: *O boi no telhado*, c. 50-57.

Fonte: Villa-Lobos, H. *A prole do Bebê no. 2 - 6. O Boi no Telhado*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Acrescento a percepção de que o ostinato que recorre nessa peça na mão esquerda do pianista talvez seja a sugestão de tango mais acentuada da peça.

A seção final da peça, *Grandeose*, apresenta um adensamento textural, uma massividade sonora e depois uma gradual diluição de toda a sonoridade construída. As dificuldades, acredito, são no sentido de manutenção e retração dessa sonoridade além do domínio do teclado.

Grandeose (♩ = 60)

The musical score for *Grandeose* is presented in two systems. The first system (measures 1-5) features a complex texture with multiple layers of chords and arpeggios. The second system (measures 6-10) shows a gradual thinning of the texture, with some notes being held or sustained. Dynamics range from *fff* to *ppp*. Performance instructions include *rit.*, *a Tempo*, *dim. e ral. poco a poco*, *p dim. toujours*, and *p en dehors*.

Figura 28 - *Grandeose* - Adensamento textural e diluição de sonoridade: *O boisinho de chumbo*, c 63-76.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 - 6. *O Boisinho de Chumbo*. Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

O lobosinho de vidro

Rocha (2001) inicia os seus comentários sobre *O lobosinho de vidro* indicando que essa é a peça mais longa da série e, com isso, seria a que exigiria grande resistência física. A autora constata que dinâmicas indicadas estão mais para a nuance das fortes sonoridades, não havendo nenhuma indicação de piano (*p*).

Gorni (2007) menciona o fato de que a peça inicia em clima seco, percussivo e sarcástico, como uma tocata⁷⁶. De fato, posso caracterizar o início da peça, com a repetição insistente da mesma nota (si_2 ⁷⁷) em *staccato*, como uma possível dificuldade.

Presque vif (♩ = 108)

Le mouvement bien mesuré au metronomo *cresc. poco a poco*

crescendo ainda mais, porém sem acelerar encore, mais sans accélérer

Très peu rall. Un peu moins en dehors

fff *toujours*

Figura 29 – Início de *O lobosinho de vidro* – Notas repetidas em *staccato* e agregamento sonoro formador de *clusters*: *O lobosinho de vidro*, c 1-11.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Outra dificuldade dessa passagem, além da articulação e agregamento de outras notas formando *clusters*, é aquela relacionada à grafia utilizada por Villa-Lobos. A divisão de mãos nos três primeiros compassos dessa música bem como a ordenação das figurações repetidas na sequência da passagem, adicionada à indicação por extenso “*Le mouvement bien mesuré au metronomo*” [O movimento bem medido com metrônomo], sugere um

⁷⁶ Ver nota de rodapé 49 deste capítulo, a menção e comparação é com a Tocata de Prokofieff.

⁷⁷ Tomando-se o Dó central do piano como $Dó_3$.

equilíbrio de igualdade e precisão rítmica. A escrita do compositor assinala o movimento de mãos alternadas em que como resultado pode ser obtida a seguinte acentuação métrica, como natural da leitura do texto: 3+2+2+1, entre os compassos 1-5. Os compassos 6-7 apresentam a métrica 3+3+2 (ou seja, o *tresillo*⁷⁸). Um deslocamento de padrão é iniciado no compasso 8, mudança de fórmula de compasso no compasso 10 que termina no *Un peu moins* (c. 11), com um padrão rítmico mais elaborado, porém com a sugestão do “paradigma do *tresillo*”.

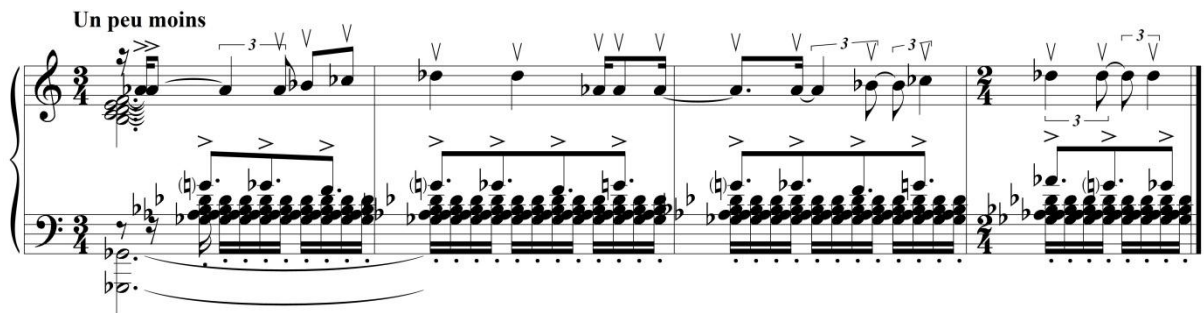


Figura 30 – *Un peu moins*– Sugestão do “Paradigma do *tresillo*” (?): *O lobosinho de vidro*, c 11-14.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Percebo toda essa abertura da peça de maneira ubíqua: a rítmica na sequência das semicolcheias *stricta*, com acentuação igual variando apenas com a movimentação natural das mãos alternadas, ou então os diversos padrões rítmicos devendo ser “fabricados” pelo executante. Prefiro valorizar o aspecto bem medido – igual, sem me preocupar com a projeção intencional de um possível “paradigma do *tresillo*”.

Mesmo sem ter a preocupação com a projeção de uma acentuação, que para mim soaria artificial, a dificuldade da passagem ainda é bastante grande no sentido da busca pelo equilíbrio do fluxo sonoro. Rocha (2001) lembra que além de toda essa preocupação musical, o executante precisa atentar, ainda, para a posição dos braços e cotovelos, inclusive na escolha da mão que ficará por cima ou por baixo, a fim de não deturpar a sonoridade com a sua saída rápida, requerida na execução do texto do compositor.

⁷⁸ Marcos Napolitano, resenhando Sandroni (2001), afirma que o paradigma do *tresillo* vem a ser figura rítmica próxima das músicas “ligeiras” e danças do século XIX, como o lundu, a habaneira, o tango e o maxixe (NAPOLITANO, 2002, p. 330).

Outra dificuldade é relacionada à realização dos elementos constituintes da textura. Na passagem do *Un peu moins* são quatro estratos a serem levados a efeito pelo intérprete. São eles: o acorde sustentado logo no início da passagem, a melodia na mão direita, outro canto numa voz intermediária, realizada pelo polegar da mão esquerda, e um “bataque” com uma acentuação de 3+3+3 e no final da passagem, com a mudança de fórmula de compasso passa para 3+3+2.

No *Un peu moins* que segue, do compasso 27-30, a estratificação é semelhante, contudo, a melodia na mão direita é oitavada e o seu padrão rítmico é um tanto quanto mais elaborado que de seu antecedente. A variabilidades entre quiálteras e as síncopas de divisão binária creio que são a grande dificuldade de realização dessa passagem.

The image shows a musical score for the piece "Un peu moins en dehors" from "O Lobosinho de Vidro" by Villa-Lobos. The score is written for piano and is in 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern in the right hand, characterized by triplets and syncopation. The left hand has a steady bass line with triplets. The piece is marked "fff" and "toujour". The score is divided into two sections: "toujour" and "egalemeent fort et très rythmé".

Figura 31 – *Un peu moins* (II)–Oitavas no canto da mão direita com variação entre quiálteras e síncopas de subdivisão binária: *O lobosinho de vidro*, c. 27-30.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A partir do compasso 48 até o compasso 61 uma transição é levada a efeito o que, em se tratando de dificuldades pianísticas, a literatura disponível faz pouca menção. Contudo, não tenho receio em afirmar que nessa pequena passagem, para mim, está contida a maior dificuldade de realização da peça inteira. O exemplo que segue apresenta essa passagem.

a Tempo I

Figura 32 – Transição – Quartas em movimento contrário: *O lobosinho de vidro*, c. 48-61.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. O Lobosinho de Vidro.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A dificuldade de realização é, sobretudo, rítmica. A sobreposição polirrítmica de quatro notas contra três parece ser de realização comum, mas não é somente isso o que ocorre nessa passagem. Além de ser em movimento contrário, a mão direita em direção ascendente e a mão esquerda descendente, esta inicia o seu contorno com pausa, entrando já de maneira deslocada. Outro aspecto que percebo imbuir essa passagem com dificuldade é o fato de que o padrão topográfico, principalmente na mão esquerda, não é mantido, teclas pretas são inseridas no discurso, a meu ver, somente a título de incremento composicional.

A passagem que se segue mantém o mesmo padrão de movimento contrário, agora quase como marcha, expandindo sobre quase toda a extensão do teclado. Se a dificuldade mencionada com as quartas na transição que precede essa marcha é grande, agora, nessa nova seção a movimentação contrária, então se afirma como amplamente pianística e de valor performático. Como lembrado, no início desse escrito, essa foi certamente uma das passagens que ficaram em minha memória desde a primeira audição dessa peça.

Un peu marcial (♩ = 88)

Figura 33 – Un peu marcial: *O lobosinho de vidro*, c. 62-73.
 Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
 Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A principal dificuldade nessa passagem, a literatura corrobora em afirmar (GORNI, 2007 e ROCHA, 2001), é o domínio da espacialidade do instrumento. A rápida ascensão aos extremos do piano e o seu tão rápido recuo exigem do *performer* um tipo de autoridade frente ao instrumento que coloca a peça em um padrão de excelência no que concerne ao preparo e capacidade técnica mecânicas do instrumentista.

A seção seguinte, *Un peu lent*, apresenta saltos, ainda em movimento contrário para os extremos do piano. Os três grandes arpejos que aparecem nos compassos 77, 78 e 80, idênticos em sua formação, quando progridem da mão esquerda para a mão direita tornam-se de difícil execução. A mão direita passa a abordar somente as teclas pretas do piano, seguindo um salto de oitava na mão direita a partir da nota Ré#₆ para Ré #₇ e um salto na mão esquerda da nota Sol₂ para a oitava de Dó #₋₁. Por vezes, chego a pensar que o efeito dessa passagem só será obtido se simplesmente jogar as mãos e os braços para os extremos do piano. Contudo, numa performance ao vivo, esbarros certamente acontecerão.

Figura 34 – *Un peu lent* e *Lent*: Grandes arpejos com movimento contrário para os extremos do piano: *O lobosinho de vidro*, c. 62-73.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Destacarei duas passagens a partir desse contexto de *Un peu marcial* e *Lent* entre o material que se segue. Na repetição reduzida do *Lent*, a partir do compasso 98, a finalização dessa passagem, no compasso 102 é realizada com um movimento escalar, por movimento contrário. A mão direita, a partir do extremo agudo do piano desce para a região central realizando uma passagem baseada no “princípio do polichinelo”. Já a mão esquerda, em movimento ascendente, a partir da primeira nota do instrumento (Lá), sobe em movimento escalar incluindo somente as teclas brancas do piano.

Figura 35 – *Lent*: movimento escalar com o princípio do polichinelo: *O lobosinho de vidro*, c. 102-103.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O lobosinho de vidro*.
Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A transição apresentada no *Toujours animé*, dos compassos 104-112, é uma reminiscência da abertura da peça, com a ideia de agregados sonoros e precisão rítmica igual sendo finalizada por *clusters* repetidos em uma ampla dimensão sonora. O que gostaria de deixar claro com esse destaque é que o pianista deve estar preparado para realmente percutir o piano, nessa passagem. Acredito que, o gesto⁷⁹ sarcástico é o emblema dessa figuração.

Toujours animé (♩=96)

Figura 36 – Final de *Toujours animé*: clusters como gesto de sarcasmo: *O lobosinho de vidro*, c. 104-112.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.
Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

É notável o relacionamento que Gorni (2007) faz entre a passagem que segue, *Moins animé*, nos compassos 113-121, com outras peças da série. A autora menciona reminiscências das peças *O camundongo de massa*, *O ursozinho de algodão* e da peça *O boisinho de chumbo* na passagem, referindo-se a uma “cascata de acordes com quartas” de *O camundongo de massa*. Essas mesmas células podem ser lembranças de *O ursozinho de algodão* e a figuração do baixo é herdeira do mesmo desenho do baixo de *O boisinho de chumbo*.

⁷⁹ Utilizo essa expressão com o sentido de fluxo de energia de acordo com Hatten (2004).

Moins animé (♩ = 114) Célula 1

Célula 2

Célula 1: Reminiscência de *O camundongo de massa* e de *O ursozinho de algodão*

Célula 2: Reminiscência de *O boisinho de chumbo*.

Figura 37 – *Moins animé*: reminiscência de outras peças da série: *O lobosinho de vidro*, c. 113-121.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

A marcha que se segue na peça possui um contorno melódico anguloso, o que confere um caráter irônico monstruoso à passagem. Essa passagem, como já destacado anteriormente, caracteriza-se por uma riqueza textural e sua virtude assinala a dificuldade de execução dessa passagem. Se a passagem inicia nas regiões média e grave do instrumento, seu desenvolvimento é conduzido para toda a extensão do teclado do piano numa profusão de gestos de *tremoli* em movimento descendente do extremo agudo do piano para a região central do instrumento. O padrão de textura a três níveis é mantido a ponto de requerer uma notação em três pautas. A finalização da passagem é realizada com a execução de *clusters* em *tremoli*.

Marche (♩=120)

The musical score is written for piano and consists of 13 measures. It is in 4/4 time with a tempo of ♩=120. The piece is marked *ff* (fortissimo) throughout. The score is divided into systems, with measures 1-6, 7-9, and 10-13. Measure 9 has a *M.G.* (Mezzo-Grande) marking. Measure 12 has a *ff cresc.* marking. Measure 13 has a *a Tempo I* marking. The piece features a complex texture with multiple layers of tremolos and clusters, and includes markings for *en dehors* and *rapide*.

Figura 38 - Marche: três níveis de textura e clusters em tremoli: *O lobosinho de vidro*, c. 122-135.

Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 - 9. *O Lobosinho de Vidro*.

Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Não resta dúvida de que essa passagem é uma das mais complexas da peça. A subida de quáteras apresenta acordes amplos, exigindo mão aberta. Oitavas na mão esquerda, acordes com nonas e *tremoli* em movimento descendente constituem o material a ser realizado nessa passagem, exigindo muito domínio do instrumento. Essa passagem como um todo requer uma sonoridade cheia a fim de sustentar o caráter irônico que percebo como fundamental para a sua expressão, representando outra dificuldade de grande envergadura.

A seção que vem a seguir é uma recapitulação da abertura da peça. Disso, Souza Lima (1976) e Tarasti (1995), por exemplo, fazem menção ao fechamento da obra e fechamento da série. O movimento crescente de sonoridade e de agregamentos sonoros no final, a fim de construir *clusters* mais cheios, leva o compositor a indicar *clusters* tocados com a palma da mão direita.

Figura 39 – Final de *O lobosinho de vidro* – Clusters com a palma da mão: *O lobosinho de vidro*, c. 165-181.

Fonte: Villa-Lobos, H. A prole do Bebê no. 2 – 9. *O Lobosinho de Vidro*. Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

No decorrer desse escrito mencionei vagamente o texto de Rink (2002), *Análise e (ou?) performance*, em que o autor discute a questão da interpretação aparentemente intuitiva e não sistematizada em contraposição àquela rigorosa e teoricamente informada. Rink (2002) admite que o meio de projeção de certos aspectos musicais

implica em tomadas de decisões que podem ou não ser conscientes ao intérprete. Dessa articulação entre a análise e performance o autor delinea alguns princípios que podem nortear o viés desse tema para a musicologia empírica:

1. A temporalidade reside no coração da performance e é conseqüentemente fundamental para a concepção da música pelo intérprete;
2. O objetivo principal para o músico é entender o contorno da música, em oposição à estrutura;
3. A partitura não é a “música”; a “música” não se restringe à partitura;
4. Qualquer elemento analítico que se impõe na performance será idealmente incorporado em uma síntese mais geral, dependente de outras considerações sobre estilo (definido amplamente), gênero, tradição de performance, técnica, instrumento, etc., bem como prerrogativas individuais do intérprete;
5. A “intuição informada” guia, ou pelo menos influencia, o processo de concepção da música.

Dessa maneira, a consciência do músico sobre a função contextual de cada uma das passagens e elementos envolvidos no discurso musical e sua realização pode determinar a forma como o discurso musical venha a ser moldado, num processo de extensão temporal, vinculando níveis de dinâmica, articulação (pedal, toque, timbre) e assim por diante.

Visto isso, Rink (2002) aponta como o sucesso da performance será medido pelo indivíduo ou pela plateia pelo nível de ressonância que a música encontra em termos de agrupamento de elementos constituintes, não tanto pelo rigor de sua análise, fidelidade histórica ou mesmo acuidade técnica. Essa ideia significa, contudo, algo além do que apenas a soma das partes, numa síntese musicalmente coerente e convincente, significa o relacionamento do músico com a música, o relacionamento do ouvinte com o som, cheio de imaginação imanente ou mesmo puro deleite.

Assim, minhas memórias até aqui, meus *hupomnêmata* são inseridos como meio de resgate das peças de Villa-Lobos de A prole do Bebê que tenho estudado. Desde a minha primeira audição e alguma preocupação histórica, depois de iniciado o estudo propriamente dito. O trabalho sobre essas peças tornou-se pleno do aspecto intuitivo, não tácito, de que o ato de performance e interpretação musical se caracteriza.

Dos registros: uma história que me mudou

Em meio ao universo de Prole(s) do Bebê, uma história em particular me induziu a uma concepção quiçá original. A história tomada como ponto de partida para o que passarei a relatar⁸⁰ é citada no artigo de Guérios (2003): *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*⁸¹. Nesse trabalho o autor comenta a primeira viagem de Villa-Lobos para a França em 1923 sob um olhar sociológico, e sua inserção dentro do ambiente cultural francês. Descreve, a partir de um relato da pintora Tarsila do Amaral e do pianista Souza Lima, uma situação tanto quanto embaraçosa para Villa-Lobos: o compositor, ao chegar em Paris, foi convidado para uma reunião no estúdio da pintora Tarsila do Amaral, onde estariam presentes o poeta Sérgio Milliet, o pianista Souza Lima, o escritor Oswald de Andrade e, entre os parisienses, o poeta Blaise Cendrars⁸², o compositor Erik Satie e o poeta, pintor e artista Jean Cocteau⁸³, além de outros artistas vanguardistas. Numa determinada altura do encontro a conversa foi direcionada para a improvisação musical. Villa-Lobos senta-se ao piano para improvisar e após o que, Jean Cocteau atacou ferrenhamente o que acabara de ouvir. Os dois passam a discutir calorosamente e por pouco não brigam.

Villa-Lobos chegou a Paris e foi conduzido diretamente ao centro da vanguarda artística, o ambiente em que se movimentava Cocteau. Todavia, o brasileiro chegou com uma obra inspirada pelas regras estéticas de Claude Debussy, justamente aquele compositor que Cocteau conseguira relegar à posição de uma geração anterior [...] Nessa situação, Villa-Lobos sofria o resultado da defasagem de sua cena artística de origem, que estava uma geração atrasada. Cabe lembrar que, em 1895, quando Nepomuceno levou as partituras das obras de Debussy para o Rio de Janeiro, eram elas que constituíam a vanguarda na Europa. O próprio Nepomuceno, até sua morte, iria considerar Wagner como seu grande mestre [...] dando seu apoio para o surgimento de uma vanguarda debussysta na capital brasileira. No entanto, aquilo que era considerado moderno nos círculos musicais de vanguarda brasileiros não acompanharia o ritmo das mudanças na França, e assim Villa-Lobos já chegaria em Paris defasado (GUÉRIOS, 2003, p. 93).

⁸⁰ O texto que é apresentado neste outro trecho é remanescente ao apresentado no XX Congresso da ANPPOM, em 2010, intitulado: *O boisinho e O passarinho na obra A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos: um gênero surrealista*.

⁸¹ GUÉRIOS, P. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artísticos parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: *MANA* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ, V 9 (1), p. 81-108, Rio de Janeiro, 2003.

⁸² Blaise Cendrars, pseudônimo de Frédéric Louis Sauser (1887-1961), poeta e romancista suíço-francês.

⁸³ Jean Cocteau (1889-1963), escritor e poeta francês. Encorajou a formação do Grupo dos Seis (GRIFFITHS, 1995).

De fato, Villa-Lobos e Cocteau como artistas e personagens sociais buscavam, cada um a seu modo, por uma música erudita ocidental moderna e “antirromântica” (GUÉRIOS, 2003). O autor, a partir dessa contextualização, sugere que esse encontro pode ser tomado como momento fundamental para a trajetória pessoal e artística de Villa-Lobos. Ao longo do tempo que o compositor permaneceu em Paris, sua obra passa a ser mais original e sofre uma transformação significativa (GUÉRIOS, 2003).

Duas outras considerações não podem deixar de ser mencionadas, aliás, direcionaram uma mudança de olhar sobre as peças que me propunha a estudar e apresentar. Guérios (2003) relembra que Paris, na década de 1920, vivia os *années folles* [anos loucos], os movimentos como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo aconteciam de forma muito expressa. Tal ambiente valorizava condições tidas como exóticas (GUÉRIOS, 2003). Ao retornar para o Brasil, Villa-Lobos, em 1924, passa a pesquisar cantos indígenas – material propriamente exótico brasileiro – no Museu Nacional nos fonogramas gravados por Roquette Pinto da expedição Rondon de 1908: “A estética de Debussy foi abandonada, e o uso da orquestra passou a inspirar-se no Stravinsky ‘primitivo’ da *Sagração da Primavera*” (GUÉRIOS, 2003, p. 98).

Guérios (2003) conclui sua reflexão expondo a condição de originalidade nas obras após 1923 do compositor em função das concepções francesas a respeito do Brasil. A noção de exótico tanto para o estrangeiro quanto para o brasileiro torna-se presente e, talvez, a força motriz para a produção musical de Villa-Lobos. “Afim, a representação de Brasil que [o compositor] foi capaz de sintetizar [...] não é qualquer representação, mas aquela do Brasil selvagem, exótico, [...] o Brasil imaginário dos parisienses” (GUÉRIOS, 2003, p. 99).

O que estava no imaginário dos parisienses? Os *années folles*, como já mencionado, são lembrados como um período de grande produção. Na busca pelo que acontecia em Paris no período em que Villa-Lobos esteve na cidade, nos anos de 1923 e 1924, depois 1926, 1927-1930, o primeiro período desemboca diretamente na inauguração do movimento surrealista, por André Breton⁸⁴, com a publicação do Manifesto do Surrealismo em outubro de 1924. Fiona Bradley (2004) certifica que a

⁸⁴ André Breton (1896-1966). Poeta e teórico francês do surrealismo.

palavra surrealismo foi criada em Paris, em 1917, por Guillaume Apollinaire⁸⁵ que empregou o termo para descrever o Balé *Parade* de Jean Cocteau, com música de Erik Satie e figurinos de Picasso. Uma ideia perene do surrealismo pode ser descrita pelo aforismo de Antonin Artraud⁸⁶: “O surrealismo não é um estilo. É o grito da mente que se volta para si mesmo” (ARTRAUD apud BRADLEY, 2004, p. 6).

Bradley (2004) menciona que o surrealismo buscou a comunicação com o irracional e o ilógico, deliberadamente desorientado e reorientando a consciência por meio do inconsciente. A abordagem do maravilhoso era feita através da escrita automática na tentativa de que esse maravilhoso sobreviesse espontaneamente sobre espaços não perpassados pela razão:

na infância, na loucura, na insônia, na alucinação [...], nas sociedades ‘primitivas’, cujos membros viviam supostamente mais próximos de seus instintos do que do sofisticado progresso da ‘civilização’, e acima de tudo, nos sonhos cujas condições [...] tentaram reproduzir (BRADLEY, 2004, p. 9).

Esse maravilhoso, afirma Subirats (2011) caracteriza-se pela busca do cancelamento da experiência de uma realidade objetiva derrubando a consciência racional, assim como a moral repressora e todos os valores estéticos associados, pois “êxtases e alucinações em massa, paranoia política, destruição por atacado, fragmentação da realidade, pesadelos e loucura: [constituem] a vida cotidiana real durante muitos anos na Europa” (SUBIRATS, 2011, p. 258). Breton insiste em sua visão do surrealismo como um caminho para entrar no mundo de infinitas possibilidades: “um ponto da mente onde a vida e a morte, o real e o imaginado, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos como contradições” (BRETON apud BRADLEY, 2004, p. 11).

A metáfora surrealista, assim como a metáfora fantástica, dar-se-ia através de uma metáfora transfigurada como resultado de uma apreensão somente imaginária do sentido literal de qualquer texto configurando-se como metonímia. A realidade, de

⁸⁵Guillaume Apollinaire (1800-1918). Foi um escritor e crítico de arte francês, possivelmente o mais importante ativista cultural das vanguardas do início do século XX, conhecido particularmente por sua poesia sem pontuação gráfica e por ter escrito manifestos importantes para as vanguardas na França, tais como o do Cubismo, além de ser o Criador da palavra Surrealismo.

⁸⁶ Antonin Artraud (1896-1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista.

forma multifacetada, no surrealismo, vem a ser transfigurada e incorporada da mesma maneira como condição de realidade. Essa realidade só se atingia ao acaso. O acaso seria uma das mais importantes ocorrências do mundo da vigília surrealista. Essa prática ressalta a importância da reinterpretação da realidade multifacetada como algo estranho que causa surpresa diante do fato ocorrido como narrativa. O acaso seria um momento a ser buscado e cultuado pelo surrealismo, era um fim que causava espanto.

Se o surrealismo torna-se um meio para colorir a compreensão particular de minha concepção da Prole do Bebê no. 2 de maneira sincrônica, a seguinte citação de Mario de Andrade (1976) tornou mais lúcido o meu pensar:

(...) já agora com toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na “Prole do Bebê”, mas também todo o seu drama interior. E surgem, então, visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada e ignara, vê fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmagóricos. (...) (ANDRADE, 1976, p. 307).

A transfiguração, a impulsividade, o jorrar espontâneo, junto com o mundo dos fantasmas e monstros estão incluídos no mundo da fantasia no qual o gênero surreal está composto. Completam um ciclo para um olhar figurativo sobre o título das peças específicas, sobre o som e para possíveis imagens daí oriundas.

Atraindo, assim, para um contexto brasileiro, Subirats (2011) lembra que Oswald de Andrade, outro poeta do modernismo brasileiro, escreveu: “Só a antropofagia nos une (...). Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro” (ANDRADE, 1976b, p. 3, 4). E assim, torna-se válido pensar que a força iluminadora quer da antropofagia, como em parte de uma leitura regional do surrealismo no Brasil, assenta-se na defesa de uma cultura “essencialmente oral e da memória histórica, e sua subsequente desmitificação da dialética da escrita, da morte e do poder” (SUBIRATS, 2011, p. 265). Uma possível redefinição da ideia de utopia, de mundo onírico, como inspiração para as artes foi, mais tarde, sugerida por Oswald de Andrade como uma síntese da magia, como a convergência de um cosmopolitismo e regionalismo e como um novo equilíbrio entre a tecnologia e a natureza.

Em minha preocupação e valorização dessa história e sua relativa sincronicidade para com a composição das peças d'A Prole do Bebê, busquei compreender então um Villa-Lobos surrealista-antropofágico, que talvez tenha assumido e admitido um grau de exotismo em sua obra. Não que com isso a performance deva ser mais exótica, mais pertinente à sua época, mas mais integradora de valor para com a origem composicional como decorrente do seu tempo. Se o direcionamento da reflexão convergir para implicações performáticas, então possíveis questões apresentam-se: de qual universo infantil, como sugere Mário de Andrade (1976), poderiam surgir visões assombradas, arrepiadas, quebradas, maltratadas, rijas? Qual sentimento de gravidade, susto, descontrole é provocado por um brinquedo infantil? Milagres? Monstros? Ora, do próprio universo que eu criar como contexto. Assim, A Prole do Bebê no. 2 na sua origem, naquela que eu a coloquei, vinculada a um preceito surrealista, sim, permite tais encontros – meus encontros nessa concepção.

O fato sincrônico decorrente disso levou-me a pensar na possibilidade de imagens metafórico-metonímicas – figurativas – dessa natureza – surrealistas – para a concepção das obras tomadas em discussão. Como seria um *'boisinho de chumbo'*? Ou um *'lobosinho de vidro'*? Ou como soaria um *'boisinho de chumbo'*? Ou um *'lobosinho de vidro'*? Tais imagens modificariam a minha maneira de entender tais obras? Ou talvez, que tipo de questionamento, e mesmo de reflexão, corroboraria para ampliar o leque de possibilidades dessas obras junto ao surrealismo?

Ideias sobre imagens

Procurando por um direcionamento pianístico para a concepção do surrealismo que posso antever nessas Proles do Bebê no. 2 lembro-me das palavras de Neuhaus⁸⁷

⁸⁷ Henry Neuhaus nasceu em 12 de abril de 1888 em Elisavetgrad, hoje Kirovograd. Teve sua formação musical básica com o seu pai. Estudou sob orientação do pianista L. Godovsky, em Berlim. Mais tarde, ele entrou para a Academia de Música de Viena. Ao voltar para casa, Neuhaus trabalhou no departamento de educação local. Além de ser primo do famoso compositor Karol Szymanowski. Em 1920 tornou-se professor de Kiev e, em 1922, do conservatório de Moscou.

Neuhaus escreveu muitos artigos sobre música. Seu famoso livro “A arte de tocar piano” mantém a tradição da arte dos grandes mestres do piano.

(Fonte: http://www.neuhausmuseum.region.in.ua/neig02_e.html), acesso em 09/04/2012.

quando, no início do seu livro “A arte de tocar piano” (*The art of piano playing*⁸⁸), o autor pergunta e responde ao mesmo tempo sobre imagens artísticas de uma composição musical:

Mas o que é “imagem artística de uma composição musical” se não a música em si, o tecido vivo de som, a linguagem musical com suas regras, suas partes componentes, que chamamos de melodia, harmonia, polifonia, etc., uma estrutura formal específica, um conteúdo poético e emocional? ⁸⁹ (NEUHAUS, 2007, p. 7).

Merece destaque quando mais adiante Neuhaus menciona que “em cada caso particular, o trabalho sobre a imagem musical será diferente” ⁹⁰ (NEUHAUS, 2007, p. 8), contudo, todos precisam formar essa sua própria “imagem artística” que ironicamente possui a mesma natureza, ou seja, a própria música.

Afinal, A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos, que música é essa?! Gosto, particularmente da expressão “o tecido vivo de som” utilizada por Neuhaus (2007) que conjectura que a música ocorre na vida, de maneira diferente para cada sujeito, mas todos partilhando da mesma natureza. Essa seria a minha A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos? Sim, por que não?! Porém, ainda outras visões estariam presentes na minha constituição como sujeito na performance dessa obra.

Se Neuhaus (2007), o eminente pedagogo russo, trabalha a ideia de imagem artística, então Swanwick (2003), reconhecido educador musical britânico, articula alguns processos de metáfora em música, de forma que esse processo permite ver aquilo que se pensa de maneira diferente para combinar novas ideias circunstanciais (SWANWICK, 2003). O educador musical, assim, caracteriza o caminho para criar e tornar as informações em símbolos através do discernimento de suas diferenças. Toda metáfora contém um elemento de novidade que surge de relações potencialmente opostas, residindo, para esse autor, no coração da ação criativa (SWANWICK, 2003, p. 26-27).

⁸⁸ NEUHAUS, Henrich. *The art of piano playing*. Translated by: K. A. Leibovitch. London: Kahn & Averill, 2007.

⁸⁹ But what is “the artistic image of a musical composition” but music itself, the living fabric of sound, musical language with its rule, its component parts, which we call melody, harmony, polyphony, etc., a specific formal structure, an emotional and poetic content?

⁹⁰ “[...] in each particular case, work on the musical image will be different”.

Imagens artísticas e metáforas podem constituir o cerne da compreensão de interpretações artísticas concedendo voz à palavra do intérprete *performer*, como criador musical. Bittencourt (2008) sugere que as palavras do intérprete, cheias de metáforas, podem ser entendidas como fontes, pois tanto suas falas quanto seus sons, musicalmente falando, podem conduzir a uma concepção da obra musical. De modo geral, a autora afirma que a concepção de uma “imagem-nua artística” (BITTENCOURT, 2008, p. 83), de modo mais amplo que aquela antevista por Neuhaus (2007), ajudaria a compreender o laço que se estabelece entre o não-verbal da música viva, aquela que os musicistas produzem em suas interpretações musicais, e o verbal de suas descrições metafóricas de eventos musicais.

O cerne do conceito é o poder significativo que o invisível exerce sobre o visível, da ação da audição sobre a gestualidade.

O não-verbal sonoro é significativo, portanto, porque há escuta que impõe um regime particular de signos ao fundo massivo da corporeidade: um regime de discretização de forças, e não de formas acabadas, e como tais, agindo por condensação, atração, aglomeração e não por articulação estrutural. Qualquer que seja a música em questão, o que percebemos, se soubermos nos desvencilhar das estratégias de escuta formalizada, é já esse regime de discretização de forças que faz sentido em si mesmo (BITTENCOURT, 2008, p. 83).

Desvencilhar-se de princípios formalizados está para a renovação de significados verbais como ações aurais – metáforas tornando-se imagens; imagens tornando-se sons – assim como a manifestação retrospectiva torna-se um encontro necessário. Tal como uma ascese, a inversão dos significados aperfeiçoa a constituição do significado incutido na própria ação.

Em complemento, a respeito de uma ação preconcebida, a autora conota acerca dos títulos:

O título, os títulos, quaisquer que sejam, de uma obra, remetem diretamente a uma inadequação fundamental entre o universo verbal e o não-verbal e obriga a – [imagem metafórica] aquela que apela sem cessar o sentido –, a se desdobrar e por isso impregnar mais fortemente a percepção [...] que está sob a tensão de uma suposta adequação entre [o sujeito] e a imagem. Essa suposta adequação, no limite indica todas as inadequações deixadas em aberto entre os dois (BITTENCOURT, 2008, p. 91).

Qualquer título, com isso, pode valer como um contexto, irradiando livremente uma imagem. Então, permanecem as questões: aborda-se um texto musical com algum tipo de imagem já construído? ‘Boisinhos’ e ‘lobosinhos’ foram antevistos por mim em minha primeira leitura, ou em minha primeira audição dessas peças (?) Em minha primeira performance (?) Talvez apenas na última performance (?)

Afirmo que o processo de minha constituição como sujeito da performance dessas peças não se deu em um momento específico, mas foi construído na medida que minha compreensão aumentou em significado e em sentido. A imaginação sobre os títulos teve efeito expressivo sobre mim. Contudo, o conteúdo musical metaforicamente falando, exerceu maior força no que se relaciona à construção de imagens.

Dos registros: imagens para ‘O boisinho de chumbo’

A figuração musical inicial, que se mantém como ostinato, leva à visualização de uma cena de tango argentino, como já mencionado, inclusive, por Tarasti (1995). Depois de pensar em Villa-Lobos que buscava o exótico na vanguarda, Milhaud evocando tangos e maxixes brasileiros a fim de constituir uma música propriamente francesa⁹¹ e talvez o próprio Villa o resgatando para a música e cultura brasileiras, a ideia de um contexto surrealista como motivador estético e, uma infinidade de outras coisas que todas as pessoas falam e pensam sobre essa peça: qual a imagem eu poderia construir para mim com isso tudo?!

A ideia que mais denota a minha concepção ainda é a de Mário de Andrade (1976) que comenta: “[...] E surgem [bichinhos] que são monstros fantasmagóricos [...]”. Apesar de a literatura mencionar a busca pela audição de um possível boizinho nesta peça, nunca acreditei que isso, de fato, fosse interessante: um pequeno monstro não iria mugir como um boi real, daí a minha ideia fixa no aspecto do surrealismo imanente, nessa peça.

Se a ideia do tango me era plausível, há algum tempo tive acesso ao trabalho de Garramuño (2009) que interroga as redes e processos culturais que elevaram o tango na

⁹¹ Ver: Daniela Thompson (2010).

Argentina e o samba no Brasil a ritmos nacionais. Enfim, não é o caso de descrever todo o processo mencionado pela autora, mas logo nas primeiras páginas de seu trabalho, Garramuño afirma que a condição em que o samba e o tango tornaram-se elementos de identidades das nações mencionadas está mais ligada ao que esses ritmos representavam de exótico na Paris dos anos 1910 e 1920. Tanto o samba quanto o tango possuem raízes na habanera, assim como o maxixe e o tango brasileiro, este último intervindo na transformação do samba urbano carioca dos anos 20 do século passado.

Então, se Villa-Lobos, o compositor brasileiro, com toda a sua pretensão de ascensão musical mundial⁹², compõe um tango, qual o impacto estético que disso poderia causar? Talvez meu questionamento fuja do efeito que a composição exerceu sobre mim em minha constituição como sujeito de performance. No entanto, saber que outro compositor (no caso Milhaud) faz um apanhado de músicas populares brasileiras⁹³ e perceber a manipulação dessas colagens em um discurso original, próprio e típico do compositor brasileiro (Villa-Lobos), atraiu meu imaginário, definitivamente, para a ambientação brasileira.

Garramuño (2009) contextualiza o tango como rio-platense e sua origem não sendo totalmente urbana, mas de teor negro-africano. Assim, essas possibilidades de pensamento aliadas à concepção de uma estética surrealista, adicionada à transfiguração que o momento da arte efetua, certamente permitem enxergar toda a manipulação, quer no ritmo, na harmonia, na instrumentação e mesmo na ambientação, realizada por Villa-Lobos como pertencente ao gênero surrealista. Sim, Villa-Lobos estava compondo uma música brasileira surrealista. Essa transfiguração alucinada de um tango oscilante apresenta uma manipulação de vanguarda. O pampa brasileiro estaria soando em ares franceses.

Em acréscimo, Tarasti (1995) lembra outro fato, não exatamente ligado à peça *O bozinho de chumbo*, mas que pode ser diretamente relacionado. Seu primeiro fragmento melódico, nos exemplos 40 e 41, uma descida por segundas menores, são provenientes da cantiga de ninar indígena *Makocê-cê-maká*:

⁹² Vide Guérios (2003b).

⁹³ Em *O boi no telhado*, Milhaud cita 24 melodias de maxixes, tangos, cateretês populares entre os anos que ele tivera vivido no Brasil (ver a pesquisa de Daniela Thompson, disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm, acesso em 31/03/2012).

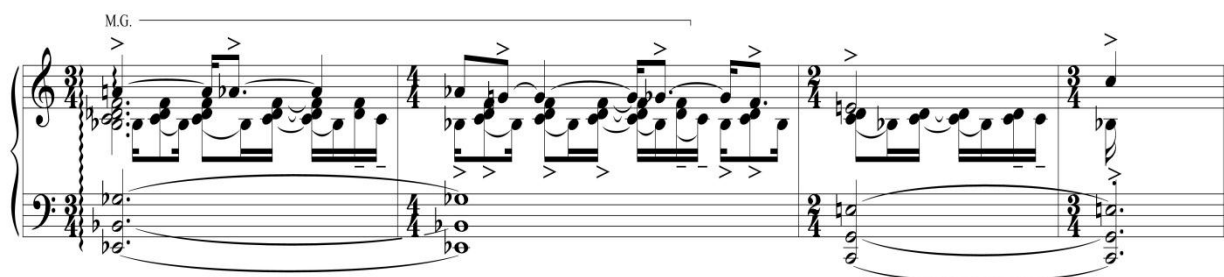


Figura 40 - Melodia inicial de *O boisinho de chumbo* - Descida melódica de canção indígena: *O boisinho de chumbo*, c. 5-8.

Fonte: Villa-Lobos, H. A Prole do Bebê no. 2 - 6. *O Boisinho de Chumbo*.
Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

Figura 41 - Melodia de *Makocê-cê-maká*.

Fonte: Tarasti (1995, p. 223)

Cada vez mais, penso na possibilidade infável de que o compositor estava criando um fantasma, ou algo que na realidade não existia, um possível “Frankstein” brasileiro em música. Ora, agora, no tango pampeano do sul do Brasil, apresenta-se um tema de natureza indígena. A propósito, esse contorno melódico é oriundo dos índios *Parecis*, uma tribo da região do Mato-Grosso.

Que monstro é esse?! Bastaria afirmar que essa música é de natureza fantástica, completamente desvairada, transfigurada brasileira. Surrealista. Que estado maravilhado não estaria sendo denotado nesse tango com contorno melódico indígena? A imagem de um mundo? A imagem transfigurada do homem latino, com toda a sua sensualidade, em qualquer uma das suas manifestações? Ou ainda, um tango deformado enriquecido com a própria força da terra? A partir daí, as imagens parecem cada vez mais alucinadas, ou mais surreais.

Dos registros: imagens para ‘O lobosinho de vidro’

O título da peça por si só já denota um caráter pitoresco. Considero muito imaginosa a expressão ‘*O lobosinho de vidro*’, pois o próprio nome de Villa-Lobos é utilizado para titular a peça final de um ciclo para piano que, certamente, representaria algo superior em sua produção⁹⁴.

Ao tomar as duas palavras que compõem o título, lobozinho e vidro, destaco duas condições: a imagem de Villa-Lobos refletida de alguma maneira no próprio vidro que estaria ali denotado. A propósito, apesar da obra não pretender ser descritiva, ouço metaforicamente o som de vidro quebrado, ou mesmo de vidro se quebrando no decorrer da obra. Disso, a figura que me vem à mente seria a de um caleidoscópio, construído com espelhos e pedaços de vidro quebrado que refletiriam a imagem do pequeno lobozinho.

Mais uma vez, o discurso é capaz de conduzir o fluxo do meu pensamento: se a imagem que concebo como projeção metafórica dessa peça é relacionada a espelhos anexados entre si que refletem determinadas imagens, então me lembro da obra para piano solo de Ravel – *Miroirs* [Espelhos]. Siglind Bruhn (1997), na obra *Images and ideas in modern French piano music*, menciona que Ravel compôs o ciclo para piano *Miroirs* nos anos 1904-1905. Esta era a fase em que o compositor fazia parte dos “Apaches”, um círculo de amigos do qual Ravel era a figura central. As cinco peças da série são dedicadas a cada membro do grupo.

A autora menciona que o título, *Miroirs*, faz alusão a noções de vários níveis: pode se referir tanto ao reflexo do vidro e da prata de um espelho propriamente dito, quanto à imagem de um objeto refletido na água – este sendo um tema recorrente na música do início do século XX. A intenção do título pode abarcar o processo de reflexo de humores, cores ou sons como o “espelhamento de uma pessoa em interação social, incluindo seus comentários, críticas, afirmação e correção” ⁹⁵ (BRUHN, 1997, p. XXVII). A autora acrescenta que a ideia ainda pode considerar a projeção de reflexos no subconsciente,

⁹⁴ Ver as indicações referenciais no início deste trabalho, por exemplo.

⁹⁵ [...] and a person’s mirroring in a social interaction, including feedback and criticism, affirmation and correction.

que nunca emergem para a superfície da mente, a não ser em momentos de profunda translucidez e transfiguração (BRUHN, 1997, *idem*).

Bruhn (1997) então resgata alguns esboços biográficos de Ravel em que o compositor atesta a sua intenção descritiva:

A mais antiga dessas peças – e mais comum de todas é, na minha opinião, a segunda da série: os “Pássaros tristes”[Aqui eu evoco] pássaros perdidos no torpor de uma floresta muito escura durante as horas mais quentes do verão⁹⁶ (RAVEL apud BRUHN, 1997, p. XXVII).

Encerrando a concepção da imagem e do reflexo, a autora lembra que a utilização da palavra espelho na poesia simbolista funcionava como ponto de destaque. Possíveis noções do irreal e do sugestivo eram muitas vezes expressas através da alusão de imagens espelhadas e reflexos.

Voltando às minhas imagens para ‘*O lobosinho de vidro*’, após essa nova imaginação a partir de *Miroirs*, de Ravel, por que não imaginar que Villa-Lobos estaria fazendo uma homenagem a ele próprio como compositor da série?! Por que não admitir que o vidro mencionado já estivesse quebrado e o seu reflexo deformado em um caleidoscópio?! A esse propósito, apresento a seguinte figura como fonte para a minha imaginação a partir da ideia do vidro quebrado em um caleidoscópio:

⁹⁶ Le premier en date de ces morceaux – et le plus typique de tous – est, à mon sens, le second du recueil : les « Oiseaux tristes » [J’y évoque] des oiseaux perdus dans la torpeur d’une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l’été.

The first in terms of date among these pieces – and the most typical of all – is, to my mind, the second one of the collection : « Sorrowful birds ». [Here I evoke] birds lost during the hottest summer hours in the torpor of a very dark forest.



Figura 42 – Possível imagem caleidoscópica de Villa-Lobos

Fonte: A partir do programa *Kaleider*: autoria própria, 2012.

Essa gravura foi obtida a partir de um desenho colorido de Villa-Lobos submetido ao programa *Kaleider*⁹⁷.

Quando vi o resultado da manipulação dos fractais sobre a gravura, a minha reação foi realmente em conceber essa imagem, e principalmente a concepção musical, inseridas como um arranjo surrealista. Afinal, quão exótico não seria considerar o surrealismo, ou então, o antropofagismo, como aludido anteriormente, nessa ambientação? E disso, salta-me à mente a frase atribuída ao pintor Salvador Dali⁹⁸ a respeito da perfeição: “Não se preocupe com a perfeição – você nunca irá consegui-la”.

⁹⁷ O *Kaleider* é um aplicativo que manipula imagens, utilizando efeitos de caleidoscópio, espelhos, espelhagem em três dimensões e efeito de funil aplicado a elas. Para saber mais a respeito: <http://www.baixaki.com.br/download/kaleider.htm#ixzz1rhFDabSN>. Acesso em 10/04/2012.

A imagem original submetida foi a seguinte:

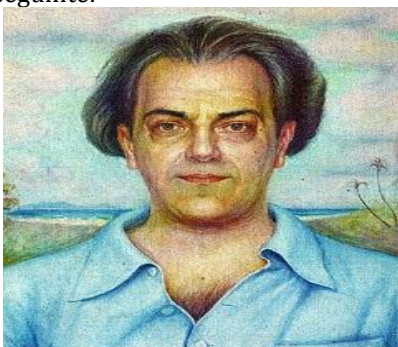


Figura 45 – Desenho de Villa-Lobos

Fonte: Extraído do blog do Madrigal Brasil (especializado na obra vocal do compositor). Acesso: 11/04/2012.

⁹⁸ Salvador Dali (1904-1989). Pintor catalão, conhecido por seu trabalho surrealista.

A audição de gravações

Tenho o hábito de ouvir gravações. Sempre tive. Ouvir obras que estou estudando ou não, não importa. Disso, a literatura comenta que a audição de gravações como parte da preparação de um *performer* não é tarefa incomum, pelo contrário, “é uma prática generalizada”⁹⁹ (GERLING, 2000, p. 12). Gerling (2000) acrescenta mencionando que os “*performers* ouvem gravações para aprender como outros músicos, interpretando a mesma partitura, chegam a distintas interpretações”¹⁰⁰ (GERLING, 2000, *idem*).

Talvez a ideia de pensar a música como ‘reduzida’ à partitura, como pode sugerir o pensamento do autor, seja reducionista. Visto que tenho a crença de que, assim como Rink (2002), já mencionado, a música não se restringe à partitura; e a partitura não é a música. A ideia de conceber uma interpretação musical somente pela compreensão do texto escrito do compositor não me convence, se bem que por vezes torna-se a única fonte de acesso.

Há na literatura uma parcela daqueles que percebem a possibilidade da familiarização com uma obra através da experiência repetida proporcionada pela gravação. Disso, a prática de tocar, reger ou supervisionar execuções para uma gravação não parece ser senso comum entre os compositores do século XX, o que pode limitar o valor destas no sentido de transmissão de informação sobre a prática da execução (GRIFFITHS, 1995).

Contudo, Gerling (2000) aponta como, “nos últimos tempos, o grande número de gravações tornou possível estudar interpretações individuais e tradições específicas de performance”¹⁰¹ (GERLING, 2000, p. 16), pois as gravações caracterizam a possibilidade de uma representação do som musical de uma obra, constituindo uma ferramenta complementar na leitura de uma partitura. Com isso, o autor menciona a prática acadêmica de comparação de gravações, afirmando que esta não fornece respostas definitivas, mas se torna um importante argumento para o entendimento da

⁹⁹ [...] it is a widespread practice.

¹⁰⁰ Performers listen to recordings to learn how other musicians, interpreting the same score, arrive at distinctive interpretations.

¹⁰¹ The great number of recordings available in recent times has made it possible to study individual interpretations and specific performance traditions.

sazonalidade do gosto musical ao longo do tempo. Auxilia na compreensão das características que compõem o estilo individual da performance de um grande intérprete.

Se por um lado Griffiths (1995) vê a gravação como um artifício limitado no concernente à gama de comunicabilidade apreendida a partir de um processo de gravação, Gerling (2000), por sua vez, entende essa atividade diametralmente oposta, afirmando que da gravação são denotadas tradições de performance. Em corroboração a esse, Molina (2006), fundamentado em Philip (2004), informa que o surgimento da gravação “alterou para sempre a consciência da performance para o próprio músico” (MOLINA, 2006, p. 40).

Como mencionei, acredito na influência positiva que a gravação exerce sobre mim como músico. A ponto de, como narrado no início deste capítulo, ao desejar conhecer mais a fundo as obras de A Prole do Bebê no. 2, procurei de imediato conhecer gravações. Ao longo desse tempo de contato, estudo e encontros, tomei conhecimento de sete gravações integrais do ciclo e várias outras de peças avulsas da série.

Antes de fazer qualquer comentário a respeito da minha experiência como ouvinte de performances em gravações dessas peças de Villa-Lobos, destaco o trabalho de Gorni (2007) que fez um estudo de cinco gravações da Prole do Bebê no. 2. As gravações analisadas pela autora foram dos seguintes pianistas:

1. Aline van Barentzen;
2. Anna-Stella Schic;
3. Sônia Rubinsky;
4. Alessandra Garosi; e
5. Marc-André Hamelin.

Gorni (2007) se vale antes de uma análise musical a fim de delinear possíveis indicadores ou parâmetros comuns para a escuta de cada gravação. Entre os elementos de análise são destacadas características de forma, harmonia, textura, ostinatos, ritmo e melodia. Dos parâmetros para a escuta das gravações a autora faz um levantamento de dados sob os seguintes itens: andamentos, variações de agógica, acentuação, dinâmica, valorização das dissonâncias, uso do pedal, polirritmias, ênfase nos elementos descritivos e clima/caráter. A autora constrói quadros que servem para demonstrar suas

perspectivas apreciativas, quer simplesmente a respeito da análise musical, como da apreciação e comparação justaposta das respectivas gravações.

Apresentarei uma adaptação minha dos quadros construídos por Gorni (2007) relativos à análise das peças que separei neste trabalho. As adaptações que fiz são no sentido de tornar esse quadros mais precisos e explícitos no condizente à informação neles contida, com isso afirmo concordar parcimoniosamente com suas conclusões apreciativo-analíticas.

Quadro de elementos de análise nas peças *O bozinho de chumbo* e *O lobosinho de vidro*:

Peças		
Elementos de Análise	O bozinho de chumbo	O lobosinho de vidro
Forma	ABCD[ou A']E ¹⁰² articulada por mudanças de andamentos, efeitos virtuosísticos, mudanças de dinâmica e de material;	ABA' ¹⁰³ articulada por mudanças de andamento, de agógica, de andamento, de material, de dinâmica, arpejo articulador da forma e efeito virtuosístico;
Harmonia	Atonalismo + temas com pólo ou tonais, politonalismo ou tonalismo + modalismo, modalismo, escalas pentatônicas, efeitos construídos com o “princípio do polichinelo” e acordes por 4 ^{as} , 2 ^{as} , ou 4 ^{as} e 2 ^{as} ;	Modalismo, escalas pentatônicas, efeitos construídos com o “princípio do polichinelo” e acordes por 4 ^{as} , 2 ^{as} , ou 4 ^{as} e 2 ^{as} ;
Textura	Homofônica em A, parte final de B, C e final de D, e polifônica na parte inicial de B e D; e em E. Densidade em A de três níveis, ou estratos; B, C e D iniciam com três estratos e finalizam com dois; E com quatro estratos;	Homofônica em a, a' e a'''. Polifônica em b, b', a'', a''', c, c', c'', d e e. Densidade de uma a quatro vezes em A e A', e de um a três estratos em B, a maior compressão está em a, a e a menor em c';
Ostinatos	<i>Ostinato-clima</i> variado em cada apresentação;	Encontra-se <i>cluster-ostinato</i> rítmico em b e em e, no baixo e no contralto (trêmolo);
Ritmo	Andamentos [pelo menos moderados], variação de agógica, mudanças de fórmula de compasso, acentos deslocados, polirritmias e síncofes;	Andamentos em geral animados, variações agógicas, mudanças de fórmula de compasso, acentos propostos (ou deslocados), polirritmias e síncofes;
Melodia	Melodias construídas [a partir de temas indígenas] [presentes nos] motivos do ostinato e linhas-tema.	Linhas-temas.

Quadro 3 - Elementos de Análise nas peças *O bozinho de chumbo* e *O lobosinho de vidro*.

Fonte: Adaptado de Gorni (2007).

Nesse ponto da exposição inicio um diálogo com Gorni (2007), no sentido de aproveitar algumas linhas de sua apreciação e acrescentar meu próprio parecer a esse respeito. Das gravações das peças d'A Prole do Bebê que tive a oportunidade de ouvir e apreciar, destacarei aquelas em que o pianista realizava a performance da série integral, isto é, de todas as nove peças que compõe o ciclo. Os pianistas ouvidos foram:

¹⁰² Em *O bozinho de chumbo* A (c. 1-13); B (c. 14-28); C (c. 29-49); D [ou A'] (c. 50-62) e E(c. 63-76).

¹⁰³ Em *O lobosinho de vidro* A [a (c. 1-10), b (c. 11-16), a' (c. 17-26), b' (c. 27-31), a (c. 32-41), b (c. 42-47) e a'' (c. 48-61)]; B [c (c. 62-76), c' (c. 77-82), c (c. 83-97), c'' (c. 98-103), a''' (c. 104-112), d (c. 113-121), e (c. 122-133)]; A' [a' (c. 134-143), b (c. 144-149), a' (c. 150-159), b' (c. 160-164), a''' (c. 165-181)].

1. José Echaniz¹⁰⁴;
2. Aline van Barentzen¹⁰⁵;
3. Anna Stella Schic¹⁰⁶;
4. Marc-André Hamelin¹⁰⁷;
5. Sonia Rubinsky¹⁰⁸;
6. Sérgio Monteiro¹⁰⁹;
7. Fabiane de Castro¹¹⁰.

Às duas primeiras gravações atribuo um valor de presença histórica, visto que a gravação de Echaniz foi a primeira gravação mundial e Barentzen foi a pianista que estreou a obra. A performance de Schic, por seu relacionamento intenso com o compositor, também é diferenciada no sentido de ter convivido com Villa-Lobos e dele ter apreendido muito do inerente à sua obra como um todo e, nesse caso, pianística. A

¹⁰⁴ José Echaniz (1905-1969). Foi professor da Eastman School of Music – University of Rochester a partir de 1944. Manteve uma carreira de recitalista e concertista pela Europa, Ásia e EUA. A informação que consta nos dados biográficos do pianista é que ele foi um dos primeiros a fazer gravações elétricas, no começo da década de 1950, pela Columbia. Ver: <http://dedica.la/artist/jose+echaniz/biography>. Acesso em 12/04/2012.

¹⁰⁵ Aline Isabelle van Barentzen (1897-1981). Pianista Americana, radicada e nacionalizada francesa. Foi aluna de Lechetizky e no Conservatório de Paris, de Marguerite Long. Recebeu a medalha de ouro neste conservatório, aos 11 anos de idade. Teve uma extensa carreira como pianista, concertista e recitalista. Possuía em seu repertório ativo mais de 500 obras. Foi uma das primeiras artistas a gravar para o *His Master's Voice* (HMV). A gravação foi cedida pelo Museu Villa-Lobos, não sendo fornecidas informações de catálogo.

¹⁰⁶ Anna Stella Schic (1925-2009). Pianista brasileira, de Campinas – SP. Estudou com José Kliass e depois com Marguerite Long, no Conservatório de Paris. Foi muito amiga de Villa-Lobos. A gravação foi realizada entre 1976-1977, para a EMI – *La voix de son Maître*, num projeto que envolvia a gravação integral da obra para piano de Villa-Lobos. SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: A prole do Bebê no. 2 – Ciclo Brasileiro – 3 Choros*. CD: 1h06min07s. Paris: EMI, 1978.

¹⁰⁷ Marc-André Hamelin (1961). Pianista canadense. Em 1985, foi o vencedor da "International American Music Carnegie Hall Competition". Sua discografia é numerosa, e inclui música de Sorabji, Alkan, Roslavets, Catoire, Rzewski, Godowsky, Szymanowski, Max Reger, Paul Dukas, Albeniz, e muitos outros compositores raros. Ver a referência do CD na nota 39 deste capítulo.

¹⁰⁸ Sonia Rubinsky (1957). Gravou a obra completa para piano de Villa-Lobos (8 volumes) pela gravadora Naxos. O volume I foi indicado para o Grammy e também foi escolhido pela revista Gramophone como um dos cinco melhores lançamentos de 1999. O volume V foi selecionado pela Gramophone como um dos dez melhores lançamentos de outubro de 2006. Sonia Rubinsky gravou também obras de John Adams, Debussy, Messiaen, Jorge Liderman e Mozart. Em 2008, lançou no Brasil, pela Algol Editora, as sonatas de Domenico Scarlatti. Atualmente Sonia Rubinsky vive em Paris. A artista se apresenta como solista, mas desenvolve também o trabalho de "Artista em Residência" no Edward Aldwell Center. Ver nota 40 para a referência do CD.

¹⁰⁹ Sérgio Monteiro (1974). Surgiu como uma nova figura no cenário internacional em setembro de 2003, após receber o primeiro prêmio no Segundo Concurso Internacional de Piano Martha Argerich. MONTEIRO, Sérgio. *Heitor Villa-Lobos – A Prole do Bebê I e II*. CD, 59min. São Paulo: Biscoito Fino, 2007.

¹¹⁰ Fabiane de Castro. Atualmente, ela trabalha com Aquiles Delle Vigne em Roterdã, na Holanda. CASTRO, Fabiane de. *Heitor Villa-Lobos: A Prole do Bebê*. 54:03min. Madri: Oïda, 2007.

gravação de Hamelin, que a princípio me assustou, reconheço como um monumento à técnica pianística. A performance de Rubinsky, por seu recente trabalho de gravação de toda a obra para piano de Villa-Lobos, também adquire um valor de reconhecimento estético acerca do pianismo do compositor, a qual me encantou, a ponto de desejar estudar e me apropriar da obra. As duas últimas gravações são de pianistas contemporâneos, Monteiro e Castro, que têm almejado uma representatividade internacional. Suas concepções nessas performances, embora claras e plenas, por ora podem ser questionadas. Contudo merecem o destaque por estarem ligadas ao espírito do tempo que é prezado numa abordagem estética.

Gorni (2007) apresenta quadros comparativos acerca das diferentes gravações¹¹¹ dessas peças de A Prole do Bebê no. 2. Esses serão utilizados por mim a título de modelo. Relatarei minha experiência como ouvinte apreciando e conhecendo a obra e a performance de cada pianista.

A seguir, o quadro comparativo das gravações de *O bozinho de Chumbo*:

	Echaniz	Barentzen	Schic	Hamelin	Rubinsky	Monteiro	Castro
Andamentos	A tempo.	Mais lento que o indicado, semelhante ao de Rubinsky. Seção D muito rápida.	Também mais lento que o indicado. Clara diferenciação entre o <i>Un peu modéré</i> e o <i>Lent</i> .	A tempo.	Mais lento do que o indicado, porém mais animado que Schic. O <i>Grandeose</i> , como indicado.	Muito lento e acentuado.	Lento.
Variações de	Ocorrem em pontos estratégicos. Em geral como sugeridas na partitura.	<i>Animé</i> abrupto em B (cadência é muito rápida) e em D.	São discretas, mas ocorre movimentação interna a fim de valorizar pontos expressivos e notas acentuadas.	A movimentação ocorre natural, no sentido de demonstrar as crenças de concepção do pianista.	A Movimentação tende a reter o fluxo. Pertinente, dentro do contexto sonoro.	Ocorrem em função de acomodação e equilíbrio do contexto geral, sonoro, métrico e de <i>timing</i> .	As flutuações sempre ocorrem no sentido de acelerar o movimento.

Quadro 4 – Quadro comparativo das gravações de *O bozinho de chumbo* por sete pianistas.

Fonte: Autoria Própria (2012).

¹¹¹ As gravações dos sete pianistas mencionados estão em anexo.

Quadro 4 – Quadro comparativo das gravações de *O bozinho de chumbo* por sete pianistas (Continuação).

	Echaniz	Barentzen	Schic	Hamelin	Rubinsky	Monteiro	Castro
Acentuação	Alguns “ângulos” são realizados como imprecisão na realização do texto.	Realça as linhas melódicas.	Clara concepção das linhas melódicas.	Pertinentes.	Linhas melódicas bem delineadas.	Por vezes exageradas. Trata-se de um pianista expansivo.	Exageradas.
Dinâmica	Ocorre naturalmente, como decorrência da interpretação do texto.	Seguidas com clareza.	Natural, decorrente da interpretação textual como um todo. Está bastante vinculada com a movimentação agógica da performance.	Enfática, apesar de ser retórica no sentido de fidelidade absoluta ao texto.	Muita consciência em termos de equilíbrio dinâmico. A sonoridade é muito elegante.	Muito enfáticas, tendendo para o <i>f</i> e <i>ff</i> , sempre.	A sonoridade parece ser artificial. Tendendo para o forte.
Valorização das dissonâncias	São valorizadas no sentido de ampliar a massa sonora.	Indiferente. Apenas executou o texto.	As dissonâncias enriquecem a ideia geral da obra. A pianista parece associá-las à dinâmica e à agógica.	Aproveita-se para criar movimentos agógicos, ampliar a gama sonora e caracterizar a peça.	Muita acuidade. A valorização é parcimoniosa, sempre dentro de um contexto mais amplo.	As dissonâncias ocorrem como resultado composicional. Se houve intensão de projetá-las não parece ter sido intencional.	Ocorrem como resultado composicional.
Uso do Pedal	Exagerado.	Claro.	Um pouco exagerado no início, mas com gradual ajuste.	Abundante, em geral, adequado.	Adequado.	Eficiente.	Eficiente/Adequado.
Polirritmias	Não muito exatas. As tercinas foram transformadas em sincopas.	Dissociadas. Realização proficiente.	Apesar de tomar um andamento lento, ainda mantém-se dissociadas.	Realização, aparentemente, natural e espontânea.	Creriosamente bem realizadas.	Às vezes claras, outras dúbias.	Muito bem resolvidas.
Ênfase nos elementos descritivos	Indiferente.	Indiferente.	No sentido de descrever o animal, o tempo lento pareceu um tanto quanto preguiçoso.	Se o pianista pensou acerca do tango para construir sua interpretação, esta está bem caracterizada.	O tempo lento, inevitavelmente me remete à figura do animal.	Alguma preocupação aparente, contudo, não merecedora de destaque.	Artificial.
Clima	Caloroso e proprioceptivo, no sentido de abordar a obra como música moderna.	Frio – O ostinato é executado com rigor e rigidez rítmica.	Melancólico. As vezes agonizante.	Brilhante.	Introspectivo e melancólico.	Paradoxalmente, introspectivo e expansivo ao mesmo tempo.	Introspectivamente denso, porém artificial.

Fonte: Autoria Própria (2012).

Quadro comparativo das gravações de *O lobosinho de vidro*:

	Echaniz	Barentzen	Schic	Hamelin	Rubinsky	Monteiro	Castro
Andamentos	Muito bem delineados.	Muito equilibrados e coerentes.	Sempre mais lento do que o indicado.	Rápidos e claros e precisos.	Muito precisos e diferenciados.	Tende ao rápido, as mudanças nem sempre são as indicadas na partitura.	Estáveis, dentro das diferenças que o texto requer.
Variações de Agógica	Pouca. Devido ao excelente delineamento de andamentos entre as seções, há quase que uma ruptura entre as partes.	Dentro do que é delimitado pela partitura.	O tempo é flexível o suficiente para passar de uma seção para outra sem mudanças abruptas, mas com o caráter bem realizado.	A execução tende à rigidez rítmica dentro de cada seção, porém os ritmos não são executados de forma estática.	O fluxo sempre é estável e muito musical. Não há dureza no concernente às mudanças de seções e inflexões realmente musicais.	Ocorrem de forma livre. O pianista é frequentemente levado pelo fluxo de sua própria execução quer "para frente" como "para trás".	A flexibilidade na execução dentro de cada seção é muito musical.
Acentuação	Precisas e enfáticas.	Muito bem realizadas todas as inflexões quer em <i>rf</i> , como em <i>rffz</i> .	Os acentos são realizados sempre dentro do contexto musical com um caráter de incorporação melódica.	Precisa e enfática, contudo tendem ao <i>martelatto</i> .	Claras, dentro do esperado e indicado pela partitura.	Enfáticas e percussivas.	Realiza o que a partitura requer.
Dinâmica	Boa paleta de sons. Variando do <i>f</i> para o <i>ffff</i> .	Os platôs sonoros são estáveis, variando entre <i>mf</i> e <i>ffff</i> .	A paleta dinâmica é muito ampla.	Brilhantes e fortes. A gama sonora é a partir do <i>f</i> para o <i>ffff</i> .	A gama sonora é ampla variando do <i>mf</i> ao <i>ffff</i> .	Tendem ao forte, paleta sonora entre <i>f</i> e <i>ffff</i> .	Tende ao forte. A sonoridade parece sempre estar além do que a pianista e o piano podem "suportar".
Valorização das dissonâncias	Houve alguma valorização.	As dinâmicas são ocorrentes.	São o-correntes.	Muito bem exploradas, pelo acúmulo de som.	As dissonâncias são percebidas como recursos dinâmicos.	Muito bem valorizadas.	São valorizadas, com intuito de ampliar o "tônus" sonoro.
Uso do Pedal	Muito bom.	Abundante, às vezes exagerado.	Expansivo, às vezes exagerado	Bem articulado, tendendo à abundância.	Farto, porém claro, de muito bom gosto.	Boa escolha, sem exageros e bem equilibrado.	Farto, às vezes exagerado. Contudo, na Marcha é muito bem empregado.

Quadro 5 – Quadro comparativo das gravações de *O lobosinho de vidro* por sete pianistas

Fonte: Autoria Própria (2012).

Quadro 5 – Quadro comparativo das gravações de *O lobosinho de vidro* por sete pianistas (Continuação).

	Echaniz	Barentzen	Schic	Hamelin	Rubinsky	Monteiro	Castro
Polirritmias	Com pequenas imperfeições, contudo plenamente dissociadas.	A compreensão não revelou plena dissociação dos ritmos em diferentes estratos.	São realizadas pela nivelção dinâmica em diferentes estratos.	Nítidas, claras e bem resolvidas, apesar do apreço pelos tempos rápidos.	Muito bem realizadas.	Bem realizadas. Apesar da execução tender ao forte, a boa diferenciação de planos e estratos torna os ritmos muito claros.	Sua realização é proficiente.
Ênfase nos elementos descritivos	Irrelevante.	Irrelevante.	“Tende a refletir como o vidro”.	Vidro quebrado?!	“O caleidoscópio gira e mostra muitas e muitas imagens extremamente coloridas”.	Vidro quebrado, quebrando e o seu reflexo refulgente.	Vidro quebrado.
Clima	Tende ao virtuosismo.	Tende ao virtuosismo.	Forte e brilhante	Brilhante e feroz.	Vivo, assaz, real.	Tende ao agressivo e forte.	Agressivo.

Fonte: Autoria Própria (2012).

Mesmo em um exercício de apreciação, como os comentários tecidos nos quadros acima, é notável a mudança de gosto e abordagem pianística em pelo menos três gerações distintas de intérpretes da obra do compositor brasileiro. Outro fator a favor dessa concepção é a variada nacionalidade dos pianistas dessa seleção.

Os dois pianistas mais antigos talvez tenham sido prejudicados nessa apreciação devido à qualidade sonora (técnica) de suas gravações, porém suas performances transparecem certa convicção, a realização, em geral, é proficiente, contudo, a mim não remete a nada além da própria execução em si e por si mesma. Os três pianistas intermediários, Rubinsky, Hamelin e Schic mostram, cada um a sua maneira, plena competência na performance dessas peças. Suas interpretações são maduras, acuradas, dignas de lembrança e podem gerar influência no que concerne à tradição de performance. Os dois últimos pianistas, em minha apreciação, apresentam um trabalho técnico proficiente, no entanto, não me cativaram assim como os três pianistas mencionados do grupo intermediário.

3.2 Para o cuidado de si: o movimento de olhar para si

Dos registros: os meus a priori históricos

Nessa etapa do meu relato pretendo comentar a respeito dos registros de minha prática como *performer* de *A Prole do Bebê* no. 2. Toquei essa série de peças de Villalobos em setembro 2008 e, desde então, até a performance que foi evocada no início deste escrito (2012), no intuito de aprimorar essas peças e, para a minha constituição como intérprete, realizei apresentações esporádicas de toda ou de partes específicas dessa *Prole*.

Essas performances foram gravadas com a finalidade de observação/audição posterior, a fim de compor um corpo de fatos que conduzissem à possibilidade de pesquisa acadêmica a partir do próprio ato empírico da performance. A propósito das gravações, Philip (2004) informa que

Os primeiros músicos que ouviram suas próprias gravações, nos primeiros anos do século XX, frequentemente surpreendiam-se com o que ouviam. Subitamente, tornavam-se conscientes das imprecisões e maneirismo de que não haviam suspeitado¹¹² (PHILIP, 2004, p. 25).

Visto a possibilidade de ampliar a gama de consciência a que a audição de gravações de performances próprias pode levar, o efeito mais óbvio da valorização da escuta de gravações realizadas pelo próprio músico torna-o músico mais autocrítico. Precisão e clareza tornaram-se elementos da prática habitual quer nas salas de concerto quanto nos estúdios de gravação, resultando na preocupação com a perfeição técnica por parte desses músicos.

O advento das gravações leva o músico a aprender, ou pelo menos a se interessar e a ouvir o que os outros ouvem. “Se você ouvir sua própria performance, e não gostar do que ouve, você então começa a ajustar para algo que soe mais como o que você pensou que estava fazendo”¹¹³ (PHILIP, 2004, *idem*). De fato, Philip (2004) indica que já

¹¹² Musicians who first heard their own recordings in the early years of the twentieth century were often taken aback by what they heard, suddenly being made aware of inaccuracies and mannerisms they had not suspected.

¹¹³ If you listen to your own performance, and do not like what you hear, you then start adjusting it to something which sounds more like what you thought you were doing.

no final do século XX os músicos têm se acostumado a ouvir seus registros e analisar o que ouvem e uma vez que o músico teve a oportunidade de ouvir suas gravações, ele já não volta a um possível estado de inocência com relação ao seu próprio som e ideias articuladas e ouvidas.

O aprendizado com a gravação [o ato de gravar] é algo que muitos grandes músicos reconhecem, mesmo aqueles que não apreciam particularmente a experiência. Mas o resultado aprendido com esse *feedback* não é apenas mais para a gravação, mas também na performance de concerto [...]. Ao longo do tempo, os hábitos adquiridos durante uma gravação tornaram-se parte da cultura geral de performance, seja em estúdio ou em público. A mais óbvia consequência disso foi um aumento gradual dos padrões de precisão e confiabilidade. Mas a influência da experiência da gravação tem um efeito mais amplo, incentivando mudanças de estilo e técnica, em todos os níveis da criação musical¹¹⁴ (PHILIP, p. 62).

Com isso, adiro a um estudo relatado por Ryan Daniel (2001) de uma experiência com alunos direcionada à auto-avaliação para a performance a partir de gravações audiovisuais. Uma das suas conclusões informa que

embora não substituam os comentários de um professor ou mentor, esse procedimento [de avaliar sua própria performance por meio de uma gravação] potencialmente conduz a um maior grau de independência do estudante na avaliação das suas performances¹¹⁵ (DANIEL, 2001, p. 225).

A proposta desse autor, que abarca a escritura de relatórios para cada uma das seções de auto-avaliação, aponta para a percepção de como esses, que contém informações autocríticas, não são apenas uma base excelente para professores e alunos no pertinente à própria performance, mas proporcionam aos alunos um registro do seu progresso ao longo do tempo. O autor sugere que essa prática além de benéfica para a própria performance, conduz a um exercício de autorreflexão que colabora para o desenvolvimento de habilidades críticas fundamentais para a instrução pedagógica.

¹¹⁴ Learning from recording is something that a great many musicians acknowledge, even those who do not particularly enjoy the experience. But the result of learning feed back not just into more recording, but also through into concert performance [...]. And over time, the habits acquired while recording become part of the general culture of performance, whether in the studio or on the public platform. The most obvious consequence of this has been a gradual rise in standards of accuracy and reliability. But the influence of the recording experience has had a much wider effect, encouraging shifts of technique and style at every level of music-making.

¹¹⁵ Whilst not superseding a teacher's or mentor's comments, this procedure potentially leads to a greater level of student independence in assessing their performances.

Indubitavelmente, para mim, a atividade de gravação de minhas próprias performances representava o instrumento para um poderoso exercício de reflexão sobre si e *feedback*. Acredito, de fato, que essa atividade realizada converge para a independência real como músico instrumentista. As informações conhecidas a partir da literatura em geral sobre história das gravações e de seus processos, assim como os experimentos realizados que mencionam a utilização de gravações apontam para a valorização e incorporação desse recurso na prática de performance. Além disso, essa tarefa é rica em possibilidades reflexivas a partir do exercício da gravação.

Visto que a gravação seria o registro de um ato passado vivenciado por mim, na proposição metodológica da tarefa inserida como escopo desse relato, constituiria uma verdade que havia sido experienciada por mim. Comporia, dessa maneira, uma sequência de fatos apriorísticos que foram empiricamente conhecidos. Ao tomar registros gravados como fatos *a priori*, o posicionamento filosófico pode os conceber quer do ponto de vista epistemológico, assim como do ponto de vista metafísico. Contudo, numa acepção foucaultiana “trata-se definitivamente da regularidade que torna historicamente possível os enunciados” (CASTRO, 2009, p. 25). Como estavam no passado, preconizavam um resultado *a posteriori* que, no hoje, tornam-se *a priori*, no sentido de constituir minha verdade presente: já os toquei, já os vivi, já os experienciei. Hoje os conheço a partir da formatividade exercida por mim.

Pensar a gravação como um ato apriorístico conduziu-me à ideia de como esse fazer *a priori* é capaz de gerar influência, mesmo naquele que o realiza, e assim criar uma tradição. Molina (2006) menciona que “os referenciais de uma performance são [...] performáticos, isto é, [apenas] a própria tradição das performances oferecem critérios para avaliar uma performance” (MOLINA, 2006, p. 23). Assim, minha performance não poderia resgatar suas referências em meu próprio fazer performático? Evidentemente que o mundo ao meu redor jamais poderia ser deixado de lado. A observação dos meus momentos *a priori* não poderia influir em mim por novas atitudes de performance? Isso não formaria para mim a minha tradição? Molina (2006) ainda postula que

O talento individual reconstrói a tradição através de sua própria obra. Essa reconstrução, no entanto, é impessoal, já que a ‘a consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade’ (MOLINA, 2006, p. 27).

A tradição, mesmo que individual, como contextualizada agora, nunca é a única geradora de si. O outro tem o poder sobre ela, principalmente quando se retorna a si, após desdobramentos de si sobre si.

Resgatarei nesse relato quatro momentos de performance¹¹⁶ que serviram de *a priori* para a constituição de uma quinta performance, que foi evocada no início deste trabalho. A primeira performance separada é a do meu primeiro recital de doutorado, em setembro de 2008, no Auditório Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS. A segunda aqui tomada foi em janeiro de 2010, realizada na Sala Armando Albuquerque do PPGMUS da UFRGS. A terceira performance foi realizada também no Auditório do Instituto de Artes da UFRGS em agosto de 2011. A quarta performance/gravação foi realizada em no Auditório da Secretaria de Cultura da cidade de Uberlândia em MG, no final do mês de agosto de 2011.

Essas performances foram submetidas à apreciação de três pianistas, com formação acadêmica, a fim de receber *feedbacks* e direcionar o trabalho para uma atitude de reflexão de minha parte. Em acréscimo, os meus próprios comentários, que por vezes explicitam mais do momento da execução simplesmente por serem meus, numa posição *a posteriori*, apontam para condições de respaldo e de anti-causalidades, pois são construídas a partir de retroalimentações do outro anteriormente e nunca a título de justificar qualquer característica peculiar de força ou fraqueza. Organizei tabelas com os relatos apreciativos dos pianistas solicitados, bem como a minha visão autocrítica de cada performance. Os parâmetros escolhidos foram os mesmos que para a audição de gravações, já mencionados.

¹¹⁶ Esses momentos de performance estão no anexo deste trabalho.

Quadros de apreciação de *O boishinho de chumbo*:

Quadro A

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Pouca convicção nas mudanças de andamento	Bastante cuidadoso.		Os tempos são estáveis.
Variações de agógica		Muito bom.	As variações de agógica nas melodias que têm o suporte do ritmo do tango dão um clima mais dramático e dolorido, ao contrário da gravação 4 que apresenta as frases e os encaminhamentos mais fluidos.	As microflexibilidades são mais no sentido de realização e não no sentido de expressão.
Acentuação		Ótimo.		Pouca.
Dinâmica/Sonoridade		Boa.	A sonoridade está mais “mágica” e “surreal” nesse primeiro recital. Não sei se é por conta do piano ou da acústica da sala, mas a idéia do surrealismo e o contraste dos elementos musicais em relação à dinâmica e sonoridade estão mais claros nesse recital.	Muito bom.
Valorização de dissonâncias	Poderia ter uma melhor polarização de acordes mais ou menos dissonantes.	Bom.		A preocupação maior é em realizar a peça como um todo.
Uso do pedal	Uma vez que algumas dissonâncias não foram bem valorizadas, o pedal acabou ficando um pouco sujo.	Ótimo, não embaralhou o som.		Estável.
Polirritmia		Muito bom.		Dúbias.
Ênfase nos elementos descritivos		Analogia a um tango.		Sugere um tango, mas ao longe.
Clima		Gostei, muito bom.	Como pra mim o clima e o caráter estão relacionados principalmente com a sonoridade, achei o clima dessa gravação mais surrealista e mais dentro do que eu entendi que é a tua proposta de interpretação.	Nebuloso.

Quadro 6 - Avaliação de performance 1 de *O boishinho de chumbo*

Fonte - Autoria própria (2012).

Quadro B

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Melhor convicção nas mudanças de andamento.	Mais automatizado.		Os tempos começam a adquirir uma convicção de concepção maior.
Variações de agógica		Bom - Mais automatizado.		Caminham para a possibilidade de expressão de alguma ideia extra-texto. Mas ainda permeiam o âmbito da realização.
Acentuação		Ótimo.		Não o suficiente.
Dinâmica/Sonoridade		Boa.		A tendência é soar tudo forte.
Valorização de dissonâncias	Melhor do que no recital 1, sobretudo na primeira mudança de acordes.	Bom.		Alguma. A dinâmica tende ao forte, então as dissonâncias são eclipsadas pela massividade sonora.
Uso do pedal	Uma vez que as dissonâncias foram melhor ressaltadas, o pedal ficou mais claro.	Ótimo.		Bom.
Polirritmia		Bom.		Regular
Ênfase nos elementos descritivos		Analogia a um tango.		O tango surge na exposição, mas ainda falta convicção para sustentar a ideia.
Clima		Bom.		Pouco interessante.

Quadro 7 - Avaliação de performance 2 de *O bozinho de chumbo*

Fonte - Autoria própria (2012).

Quadro C

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Pulsos bem mais fluidos, então as mudanças de andamento estão ainda melhores.	Gostei – muito bom.		Ligeiramente mais rápidos que nas performance anteriores.
Variações de agógica	Melhor medida do que nas outras performances.	Bom – Bem mais desprendido.	A condução de frases e seções e as variações de agógica estão mais fluentes.	Acontecem de forma orgânica visando a expressividade.
Acentuação	Juntamente com articulação a acentuação, foi melhor realizada.	Ótimo – mais decidido.		São, nessa performance, enfáticas.
Dinâmica/Sonoridade	Juntamente com a acentuação.	Muito boa – Mais assimilada.		A sonoridade tende a ser muito bem administrada. Porém, tende ao forte.
Valorização de dissonâncias	Juntamente com aspectos de acentuação melhores realizados, a valorização das dissonâncias foi melhor executada.	Muito bom – mais assimilada		Acontece com a finalidade de ampliar a gama sonora. A paleta de som torna-se mais ampla com o aproveitamento de diversos <i>spectros</i> atraídos pelas dissonâncias.
Uso do pedal	Muito melhor.	Ótimo.		Proficiente.
Polirritmia	Melhor das 4 performances.	Muito bom – mais maduro.		Bem realizadas.
Ênfase nos elementos descritivos		Analogia a um tango mais assimilada.		A ideia de tango está presente.
Clima	Achei a melhor performance, pela fluidez de andamentos, clareza de articulação e pedalização mais conscientes.	Muito bom – mais maduro.		Apesar de ser uma performance “in vitro”, os aspectos de clima e caráter são bem expressados – convincentes.

Quadro 8 – Avaliação de performance 3 de *O boisinho de chumbo*

Fonte – Autoria própria (2012).

Quadro D

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Pouco direcionados, tendendo ao lento.	Gostei – muito bom.	As mudanças de andamento nessa gravação estão mais claras e convincentes, como por exemplo na passagem do Trés Vif (c.20) proTempo I (c.28).	O tempo tende ao rápido.
Variações de agógica		Muito bom – bem mais desprendido.		Ocorrem com a finalidade de enriquecimento do discurso expressivo musical.
Acentuação				Alguma ansiedade talvez tenha tornado esse aspecto como ponto de apoio para possíveis retomadas.
Dinâmica/Sonoridade		Ótimo – mais decidido.		Melhor equilibrada que a anterior, mas tendendo ao forte.
Valorização de dissonâncias		Muito boa – mais assimilada.		Com a acentuação, as dissonâncias são exploradas no sentido de resgate da própria performance.
Uso do pedal		Ótimo.		Bom.
Polirritmia		Muito bom – mais maduro		Proficiente.
Ênfase nos elementos descritivos	A articulação foi muito clara.	Analogia a um tango mais assimilada – bem decidido.		O tempo tomado leva a percepção do tango.
Clima		Muito bom – mais maduro.		Um pouco de ansiedade em excesso talvez tenha tornado o clima menos expressivo.

Quadro 9 – Avaliação de performance 4 de *O boisinho de chumbo*

Fonte – Autoria própria (2012).

Quadros de apreciação de *O lobosinho de vidro*:

Quadro A'

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Pouca convicção nas mudanças de andamento.	Bem claro.	Andamento rápido comparado às outras gravações. A estrutura das seções não ficam bem definidas por não ter uma melhor preparação e diferença entre os andamentos.	Pouca inflexão, nas mudanças de andamentos. O tempo em geral está rápido.
Variações de agógica		Um pouco constante.		A ansiedade impede que qualquer aspecto mais expressivo seja realizado com convicção.
Acentuação	Sinto falta de acentos nos primeiros tempos. Pela polirritmia complicada essa acentuação deixaria o ritmo e o fraseado mais claro.	Muito bom.		Pouca, quer no micro como no macro.
Dinâmica/Sonoridade	Por alguns imprevistos, os ataques em extremos do teclado foram fortes demais.	Bastante forte.		Forte.
Valorização de dissonâncias	Muito boa .	Gostei – muito bom – bem explorado.		A preocupação parece ter sido mais no sentido de realização da obra e não de expressar algum aspecto particular.
Uso do pedal	Os baixos algumas vezes muito fortes e com o pedal [deturpando a audição do todo no contexto].	Ótimo.		Bom.
Polirritmia	Imprecisão.	Bem explorado.		Às vezes dúbia.
Ênfase nos elementos descritivos		Os bordões estão bem explorados, tornam-se a base para a exploração do ritmo.		Pouca.
Clima	Sinto um pouco de insegurança. O que impede um melhor contraste entre as seções.	Condução de um caráter tenso.		Realização tensa.

Quadro 10 – Avaliação de performance 1 de *O lobosinho de vidro*

Fonte – Autoria própria (2012).

Quadro B'

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Melhor convicção nas mudanças de andamento.	Bem claro.		Variáveis dentre seções.
Variações de agógica		Um pouco constante.		Ocorrem no sentido de criar estabilidade dentro de uma seção.
Acentuação		Muito bom.	Logo no início a acentuação está um pouco confusa, os sons se misturaram e na continuidade da mistura de sons não funcionou como um crescendo para o <i>Un peu moins</i> . E isso se repete sempre nesse trecho durante a peça. Não há fluência da soma das dissonâncias pra culminar no <i>fff</i> .	O que é “projetado” procura por firmar-se dentro de um discurso pleno.
Dinâmica/Sonoridade		Forte.		Forte, mas mais equilibrada e regulada que a anterior.
Valorização de dissonâncias		Muito bom, bem explorado.		Boa valorização das dissonâncias com o intuito de criar climas.
Uso do pedal	Muito melhor.	Ótimo.		Bom.
Polirritmia		Claras.		
Ênfase nos elementos descritivos		Decidido.		A ideia de prisma e caleidoscópio começa a ser explorada.
Clima		Condução de um caráter tenso.		Mais deliberado que a anterior.

Quadro 11 – Avaliação da performance 2 de *O lobosinho de vidro*

Fonte – Autoria própria (2012).

Quadro C'

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Bons, mas sinto pouca consistência no ostinato.	Bem claro.	Achei o início um pouco lento e as primeiras notas não começam no andamento, elas vão pegando o andamento aos poucos e isso corta o clima do caos da soma das dissonâncias pra culminar no <i>fff</i> . Como já começou mais lento, o <i>Un peu moins</i> , não fica fluido, parece puxar pra trás o tempo e assim a sonoridade fica mais batida e marcada. A peça toda ficou muito pesada com o andamento mais lento.	Muito bem diferenciados os andamentos das diferentes seções.
Variações de agógica	Acho que não deveria haver variações de agógica dentro do ostinatos com "si" repetido.	Gostei, bem mais assimilado.		Ocorrem com plena intensão expressiva.
Acentuação		Muito bom. Bem acentuado e mais assimilado.		A fim de enfatizar determinados eventos do discurso são realizadas com convicção.
Dinâmica/Sonoridade	Melhor do que nas outras performances. Tanto em dinâmicas mais fortes e mais pianos.	Forte.		Bom equilíbrio. Os fortes e os fortíssimos são distintos.
Valorização de dissonâncias		Muito bom, bem explorado e decidido.		São exploradas com o intuito de valorizar elementos extramusicais.
Uso do pedal		Ótimo.		Muito claro.
Polirritmia		Realização mais madura.		Bem resolvidas.
Ênfase nos elementos descritivos		Decidido.		A ideia do caleidoscópio é muito expressiva.
Clima		O caráter de tensão mais assimilado.		Bom.

Quadro 12 - Avaliação de performance 3 de *O lobosinho de vidro*.

Fonte - Autoria própria (2012).

Quadro D'

	Apreciador 1	Apreciador 2	Apreciador 3	Apreciação própria
Andamentos	Os contrastes de andamento estão bem melhores e mais convictos.	Bem claro.	Nessa gravação os andamentos estão bem coerentes com o que a partitura indica.	Bem delineados e diferenciados. Caracterizam cada seção individualmente.
Variações de agógica	Ostinatos mais constantes.	Gostei, bem mais assimilado		Ocorrem com finalidades expressivas.
Acentuação		Mais assimilado.	As acentuações nessa gravação surtem mais efeito de acordo com o discurso da peça.	São enfáticos e pontuais.
Dinâmica/Sonoridade		Mais maduro.	Sonoridade mais agressiva, mas como o andamento está mais fluido, a agressividade cria um caráter mais selvagem pra peça.	Boa construção de diferentes padrões de dinâmicas.
Valorização de dissonâncias		Mais valorizado e decidido.		São realizadas com intensão de ampliar a paleta sonora.
Uso do pedal		Ótimo.		Talvez um pouco exagerado.
Polirritmia		Resolvidas decididamente.		Bem resolvidas.
Ênfase nos elementos descritivos		Gostei. Mais maduras.		Boa representação.
Clima		Condução a um caráter tenso, bem mais assimilado.	Caráter mais selvagem por causa da sonoridade mais agressiva.	Convicção foi a palavra chave.

Quadro 13 – Avaliação de performance 4 de *O lobosinho de vidro*.

Fonte – Autoria própria (2012).

A observação das informações fornecidas por cada pianista apreciador denota como cada um deles possui uma perspectiva de possibilidades multiplamente variadas, o que pode parecer comum. Por um lado pode levar a uma perspectiva dispersa, por outro atrai a percepção do *êthos* envolvido, já que cada um é um diferente, e nesse sentido, a diferença convergindo para mim, a ideia de valer a apreciação ainda permanece. Os apreciadores 1 e 3 não preencheram todos parâmetros solicitados. Por vezes, anotaram em um parâmetro específico algo que abarcava outros tópicos. Contudo, o mais considerável é que todos perceberam a depuração do trabalho ao longo do tempo. Nesse aspecto, inclusive, menciono como um dos colaboradores informou pontos de vista em todos os parâmetros requeridos somente na performance 3 de *O boisinho de chumbo*, que segundo nota dele, foi a melhor das quatro performances disponibilizadas.

Outro aspecto, talvez mais tácito, mas muito importante no concernente à interpretação de uma obra, foi que os três apreciadores reconhecem a “formatividade das obras realizadas”, ou seja, todos reconheceram que naquele momento registrado e posteriormente repassado a eles, A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos foi evocada e realizada como obra artística constituída. Essa implicação está carregada de força ontológica, impregnada de questões sobre autenticidades, porém, lembro que a minha preocupação está voltada para a minha constituição como sujeito de performance nas peças de A Prole do Bebê no. 2, o que, a propósito dessa menção, já confia alguma validade no aspecto metodológico denotado, pois um movimento de ascese é percebido.

Qual o papel do meu próprio *feedback* nesse contexto? Como eu me enxergaria como um outro nesse outro exterior? Nesse sentido, prefiro retomar outros momentos e a partir deles apontar alguma outra questão no sentido de crítica à performance.

Como mencionado, adquiri o hábito de registrar produtos da prática como momentos de performance, em situações de véspera de recitais ou alguma performance mais importante. Iniciei essa atividade em agosto de 2011, em preparação para um recital que realizaria na UFRGS, e ali apresentaria quatro peças d’A Prole do Bebê no. 2. Admito que esses “outros momentos” caracterizaram também um movimento *a priori*, pois compuseram um impulso de regularidade que proporcionou a realização efetiva de um recital público. Esses momentos¹¹⁷, de igual maneira, eram criados como situações de prova (autoprovas). No final de uma seção de estudo registrava uma performance completa das peças a título de perceber e imaginar para mim como poderia ser no momento definitivo do recital.

O foco principal dessas pequenas provas era o recital, a performance em público. Esses “pequenos momentos de performance”, ou de prova de performance, serviam como meio de estimular ou apreender aspectos de natureza crítica para a performance, corroborando com a profundidade da ideia de influência, oriunda de Bloom (2002), que parafraseei: ‘a crítica a uma performance só pode ser uma outra performance’. A propósito, essas “pequenas performances” de natureza crítica permitiram a formação de um corpo referencial, ou seja, um conjunto de performances minhas, focalizadas para um momento – o momento do recital – que se consideradas como meios de obliteração

¹¹⁷ O corpo mantido como arquivo de autoprovas está no anexo.

da tradição para a constituição da minha influência formam a minha tradição como um momento de reencontro.

Renovo a citação de Bloom (2002) em que o jovem poeta desejando ser forte ganha a sua fala: “O que eu vejo e ouço vem apenas de mim mesmo’ [...] Nada tenho além do eu sou, e como eu sou, eu sou” (BLOOM, 2002, p. 72). Porém, a angústia da influência já inicia a ser denotada com o contra-argumento “favorável” de Derrida (2001): “Minha língua, a única que *me* ouço falar e que *me* entendo ao falar, é a língua do outro” (DERRIDA, 2001, p. 47. Destaques acrescentados por mim). Se for minha não pode ser do outro, mas constitui-se do outro. A tradição se é minha não pode ser do outro, forma-se a partir do outro e em mim gera influência que, por meio da atividade de autoprovas, as “pequenas performances”, condiciona o movimento de influência a ser absorvido por mim, para mim mesmo.

Resta agora a pergunta: “De que amanhã?” Qual origem deveria adotar? A influência alastra a sua angústia, pois o que era meu, nessa conversão, transforma-se em outro, e no agora da performance deixa-me sozinho. *O passado necessita estar presente no presente*, porém, sua evocação não é translúcida e a origem torna-se o risco. A confiança na ascese é prioritária. As autoprovas convertendo-se em críticas reais formam esse passado gerando tal ascese – como num ato ritualístico – o fim desde o princípio.

As “pequenas performances” são o meu passado, formam o meu fim, permitem que o recital aconteça. O risco da performance abarca a necessidade de decidir no momento, e apenas no momento, qual a origem a ser resgatada. Se elas são fundamentais, impulsionaram a realização do recital, se estão no passado, necessitam ser evocadas no presente do recital. Essa realidade, a realidade do *a priori*, é em parte, o risco da performance.

A parrhesía

Para Foucault (2010), a transformação, modificação e melhoria do sujeito são resultantes da liberdade de jogo exercida em meio à síntese de conhecimentos verdadeiros caracterizando-se como cerne da *parrhesía*. Percebo que dentro da área

como um todo a ideia de dizer a verdade, como assim é concebida, precisa ser muito mais articulada. Os momentos em que se pretende falar a verdade precisam ser melhor construídos e as individualidades precisam, urgentemente, ser deixadas de lado, a fim de que todos possam usufruir dessa verdade.

A *parrhesía* propõe-se a uma reflexão acerca da verdade. Não há como separá-la das questões de ética e da estética da existência e com isso, o mundo do cuidado de si começa a ser atraído. A ponderação realizada começa a tornar consistente o desejo de constituição de si como sujeito de performance, como no meu caso. *Parrhesía* no cuidado de si, assim como qualquer outro dispositivo desse entorno, visa à ação sobre si e a troca ou o relacionamento para com o outro.

Disso, a relação com a verdade para a vida pública – viver significando viver verdadeiramente vem a ser um dos pontos a serem buscados quando se pensa e exerce a *parrhesía*. Contudo, a grande dificuldade, ironicamente, torna-se a própria verdade. Qual verdade? Como é essa verdade? Verifica-se a verdade na vida do *parrhesiasta* e do próprio sujeito, de modo que é possível denotá-la nas seguintes expectativas de atitudes: viver a vida verdadeiramente, comandar as suas ações, e passar toda a vida elaborando estéticas e formas de vida condizentes com a suas crenças. Indo até o sujeito com ação. A ação desse entorno se caracteriza como uma verdade. Preocupa-se com o cotidiano, com a vida, do sujeito militante. O *parrhesiasta*, desse modo, fornece meios para ação do outro e assim, constituir o outro. Por isso, a ocasião é definidora de como conduzir e viver essa verdade, no momento específico, de maneira que o sujeito torne-se independente.

Depois dessas ideias acerca da ação *parrhesía*, depois de tê-la composto para mim num determinado momento, posso afirmar que é necessário coragem para enfrentar a verdade. Antes disso, é preciso estar preparado para a verdade e depois aceitá-la.

Procurei por uma seção de *parrhesía* com o real desejo de ouvir a verdade. A *parrhesiasta*, durante a preparação para o encontro me escreveu algumas vezes solicitando mais informações sobre como seria o procedimento. Eu a respondi francamente, embasado na literatura, e concebendo um momento de interação ativo. Segue uma sequência da nossa troca de mensagens:

Parrhesiasta - você vai gravar os encontros? Como seria a dinâmica do encontro? Ela prevê uma interação entre nós, do tipo eu sugiro algo e você tenta ao piano, ou é apenas eu falando?

O seu projeto prevê que você tenha que tocar as [...] peças ou pode ser apenas[uma]? Pergunto isso por causa do tempo e também do nível de aprofundamento que você espera desses encontros.

Daniel - Sim, os encontros serão registrados (gravados).

A ideia inicial seria tocar as [...] peças, mesmo. Mas, a partir de uma contextualização de minha concepção, talvez pudesse fazer [uma peça], conforme está a sugerir. Algo que me ocorreu agora: levar perguntas já construídas por mim (em termos de trechos de execução) para serem ponderadas em conjunto, isso talvez pudesse conferir um caráter mais dinâmico à atividade, visto que essas peças têm sido bastante familiares para mim. Disso, talvez eu pudesse lhe fornecer as partituras e gravações, inclusive da minha última performance das peças, como instrumento de trabalho [...] se lhe for conveniente. Peço desculpas, por essa ideia, desde já, pois pode parecer algo presunçoso da minha parte.

O conceito geral da *parrhesia* aponta para um grande "feedback" em que, dessa forma, a oportunidade de retroalimentação, que seria prevista torna-se imperativa. Outro aspecto muito importante e determinante vem a ser o de reflexão que essa atividade constrói no e para o sujeito em si, em questão. A finalidade disso é tornar-se sujeito de si. Por isso e junto a isso, nada, em termos de caráter metodológico, é, ou deve ser, prescritivo ou normativo.

Em termos de dinâmica, após ter tocado as peças (todas, algumas ou até, quiçá, trechos dessas peças) ouvir a sua percepção é o que conta na busca dessa "autonomia" como sujeito. Se a condução do momento solicitar outras formas de relacionamento ali travado, será bem vindo, algo como tentativas e até mesmo demonstrações suas, nas peças, podem ser pertinentes.

No entanto, o principal aspecto a ser buscado, parece-me ser o da conscientização da própria percepção de si por si, de si pela obra, de si para com a música, por isso da escolha seletiva do diretor em atuação para essa atividade. Talvez da sua parte, fosse importante ter em mente a colaboração para a construção de mim como sujeito na performance da peça que apresentarei.

Depois disso, conseguimos nos encontrar presencialmente nos últimos dias do mês de novembro de 2011. O local escolhido foi a Sala Armando Albuquerque no PPGMUS da UFRGS. Início da tarde.

Nossa conversa teve um tom bastante informal, apesar da seriedade de ambos ao realizar a tarefa. Como mencionei, a verdade exige coragem, e eu estava disposto a ouvi-la, talvez não tão preparado quanto imaginava, mas disposto, certamente estava.

Após uma explicação do meu contexto de estudo e preparo inicial que tive com essas peças, mencionei o fato da concepção vinculando os fundamentos do surrealismo e possíveis imagens, vinculando as peças e a linha estética pretendida. A *parrhesiasta* pediu que eu tocasse uma das peças (*O boisinho de chumbo*). Confesso que estava um tanto quanto apreensivo e isso colaborou para que a performance, para mim, como seu agente, não fosse o suficiente para significar o que já havia refletido ao seu respeito.

A primeira fala da diretora de *parrhesia* foi muito clara, e objetiva:

A partir das tuas ideias, e olhando a partitura, mesmo que não tivesses dito nada, só pela leitura da partitura eu iria te sugerir o seguinte, que se faz tanto mais pertinente, no caso da tua intenção de explorar isso do ponto de vista surrealista: realmente caracterizar muito mais todos os elementos que estão aqui. Por que justamente, é a justaposição destes elementos que vai causar a estranheza. É fundamental que tudo seja exagerado, o traço seja mais exagerado: em termos de articulação, quanto de escolha de sonoridade, e planos de dinâmica. Tudo tem que ser mais nitidamente exagerado¹¹⁸.

Ela prossegue:

Pode explorar muito mais os acentos, inclusive os *tenuttos*.
Existe uma imprecisão rítmica entre melodia e o ostinato.
Enfatize [os] *tenuttos*.

Com isso ela requereu que voltasse a tocar a peça e começou a apontar coisas que poderiam ser melhor trabalhadas ou exploradas. A parte rítmica foi, talvez, o tema mais indicado: “É fundamental manter o pulso e a clareza rítmica”, menciona.

Um aspecto que chamou atenção nessa atividade foi a vinculação da concepção dela, diretora da *parrhesía* em sua interação comigo, depender da literalidade da partitura. O texto musical foi tomado como elo direto entre o que se vê na partitura, o que se toca e o que se ouve, nada parecia lhe passar despercebido e, com isso, repetições de trechos que no momento apresentavam maiores problemas foram solicitadas. Confesso que algo me incomodou nisso, aquelas repetições não estavam levando em conta o contexto: eu não estava apresentando uma performance, mas mostrando alguma possibilidade de concepção, apenas. A questão de não estar preparado para apresentar a peça com domínio e livre de “pequenas imperfeições” estilísticas não foi considerada, e talvez requerida nas entrelinhas de nosso encontro.

Nisso reflete-se meu comentário anterior acerca de como encarar a verdade. Se no momento da atividade essa busca inquietou-me consistentemente, a posterior observação e prognóstico fez-me repensar sobre o que eu desejava com essa atividade. Ora, eu procurava alguém que me lisonjeasse? Alguém que não apontasse o que, de fato,

¹¹⁸ Essa seção de *parrhesía* foi realizada no final de novembro de 2011, foi gravada e é disponibilizada em anexo a este trabalho.

soou, em geral, na minha execução?! Não, eu queria, realmente, alguém que fosse honesto e me incitasse a buscar da música e na música seu verdadeiro significado.

Noto com isso, que a leitura musical, talvez tácita, preconize aspectos que em meu entendimento já estavam sendo levados a efeito, mas com a ideia do exagero em sua execução, precisavam ser mais projetados: “A ideia é estratificar muito mais”, “Tu podes trazer e te aproveitares mais da estranheza da harmonia”. Essas falas, sobre a realização diferenciada de níveis e estratos de dinâmica, valorizar aspectos estranhos, naturais, dos elementos dessa peça, dessa forma, são conectadas ao surrealismo que minha concepção permeava. A primeira fala da diretora, nesse caso, foi a verdade de ideia, foi a verdade motivadora de ação.

Suas últimas falas indicando a busca por um pensamento que englobasse questões sobre o momento e decisão, na valorização da superposição dos gestos díspares, denotam o interesse em permitir que a minha tomada de atitude permanecesse e não simplesmente fazer o que ela estava a me indicar. Não mediar a concepção, mas concebê-la a fim de não enfraquecer o próprio risco do ato, que seria típico do surrealismo.

Outra questão tocada foi relacionada ao ato dramático: a incitação e o buscar por uma coerência dramática que a obra apresenta em termos de discurso na sua justaposição e superposição de elementos característicos específicos. Essa fala permitiu expansão no horizonte de meu pensamento e construir um plano de liberdade e intensões a serem conduzidas como forma de comunicação e transmissão.

A ideia de exagero da realização das informações contidas na partitura, mesmo parecendo paradoxal em se tratando do que foi grafado na partitura, como já mencionado por Santos (1991), pode atrair para si incoerências. No entanto, se valida a si própria no momento em que eu como intérprete posso ser capaz de realizar essa notação com o equilíbrio entre gesto sonoro, articulação e variados planos de estratificação e dinâmicas, sendo levados a efeito e construindo em si e para si o mundo surreal na peça *O boisinho de chumbo*, discutido no momento de *parrhesía*. A diretora mostrou que os exageros de notação contidos, particularmente, nessas peças podem fazer parte exclusiva de uma “intenção espontânea, jorro, aspectos oníricos e delírios surrealistas”. A monstruosidade mencionada por Mário de Andrade talvez se projete

com essa literalidade. Não obstante, a ideia de pesquisa criativa desses elementos parece se valer da natureza empírica do ato. A busca renovada e diferenciada de cada elemento passa a ser o indicador de riqueza e novidade de expressão surrealista.

A exposição a essa possibilidade de abordagem e a busca por uma fala verdadeira levaram-me impreterivelmente à reflexão da própria prática, tornando-se parte do cuidado de si empreendido por mim em minha constituição. Aliás, talvez aí tenha iniciado e voltado para a ideia de estética da existência, já que sua reflexão detém-se do fazer diário, na concepção diária da atividade.

A criação de um grupo de estudo: “Grupo de cuidado da performance”

A ideia da criação de um grupo cujo interesse fosse a colaboração para a minha atividade como *performer* e intérprete de A Prole do Bebê no. 2 foi decorrente do estudo e do entendimento de que para me constituir como sujeito no meu ato de performance seria impossível atuar sozinho. A observação do outro atuaria em mim no sentido de tornar possível a condição de saberes de uma tradição e o relacionamento a partir dessa tradição. Esse grupo, além de traduzir para mim uma possibilidade de tradição a partir do meu próprio ato, serviria como meio de incluir-me dentro de um meio social de pianistas, talvez aspirantes, como eu, de sua constituição como conhecedores do fazer musical.

Dessa forma, alguns critérios para a constituição desse grupo já começavam a ser esboçados: todos pianistas e que tivessem alguma experiência dentro do mundo musical acadêmico. Se a atividade como dispositivo pode ser apontada como artificial, afirmo que os meios éticos foram gerencialmente compreendidos por todos, na medida em que a verdade a partir de mim sempre foi plena e exequível de mim para com os integrantes desse grupo.

A consideração do outro, na função de delinear uma linguagem própria traduz para a mim o valor que o *êthos* humano da interação é delineador da própria tradição, apontando para a possibilidade da criação desta por meio da minha ação como sujeito, em meu próprio ato prático e diário de performance. Resgato, com isso, a citação derridiana: “Minha língua, a única que me ouço falar e que me entendo ao falar, é a

língua do outro” e “não se fala mais que uma língua, e esta, a voltar sempre ao outro, é, dissimetricamente, do outro, o outro a guarda. Vinda do outro, permanece no outro, volta ao outro” (DERRIDA, 2001, p. 47, 59).

A ideia para a formação desse grupo foi a possibilidade de escrita de si. O meio instrumental seria somente o relato escrito, ou seja, a carta. Disso, talvez houvesse alguma dificuldade metodológica, mas menciono que se essa ocorreu, de igual maneira foi contornada, por meio da tecnologia de *e-mails* e disponibilidade de internet. Como mencionado no capítulo anterior, a carta tem a função de exposição: eu expondo-me a mim e ao outro, e o outro da mesma forma, expondo a si e, nesse caso, a mim. Eu tinha plena convicção de que isso poderia vir a ser outra dificuldade. Não seria fácil lidar com outras alteridades: muitos relutariam, muitos não aceitariam, e outros até desistiriam.

O primeiro contato travado foi com um grupo de sete componentes, todos colegas de Pós-Graduação do PPGMUS-UFRGS. Para minha satisfação, todos aceitaram participar e até se mostraram muito entusiasmados com a ideia. Enviei prontamente os arquivos com explicações contextualizadoras e minhas performances, na época trabalhava com quatro peças d'A Prole no. 2 – “*O boisinho de chumbo*”, “*O passarinho de pano*”, “*O ursozinho de algodão*” e “*O lobosinho de vidro*”. Não para minha surpresa, o ânimo aparente do início começou a demorar a mostrar os seus resultados e com isso, imediatamente, pensei em ampliar o grupo, contatando mais pessoas, expandindo o limite para além PPGMUS. O critério básico foi ser bacharel em Piano. Contatei outros quatorze pianistas, dos quais oito me responderam que poderiam colaborar efetivamente. O material foi enviado a esse novo grupo: a mesma carta de introdução, e o link dos arquivos com as performances a serem apreciadas foi disponibilizado a eles¹¹⁹. Assim, contava com um grupo com quinze pianistas (pelo menos com bacharelado em piano). O grupo não tinha contato formal entre si. Creio que eles não sabiam exatamente quem eram os outros integrantes, pois não lhes foi comunicado, nem questionado. Remetiam-se somente a mim a partir do que eu lhes apresentara. Dessa maneira, eu como sujeito, estava centralizado na atividade do grupo, já que o objetivo dessa atividade era, justamente, a minha constituição como sujeito da performance.

¹¹⁹ Esse material está no anexo deste trabalho.

A atividade envolvendo correspondências com esses pianistas foi levada a efeito por três meses. Nesse meio tempo, por motivos diversos, quatro integrantes desistiram. Seus motivos variam desde impossibilidade de acesso à internet, até falta de tempo ou entendimento do que precisaria ser feito. Isso me faz lembrar a consideração levantada por Coessens et al (2009), que mencionam como em toda a atividade de pesquisa que envolve a participação de artistas permanece um medo da natureza reducionista que pode estar implicada. Contudo, eu ainda estava com um grupo de onze pianistas, esperando pelos seus pareceres.¹²⁰

Se uma das minhas pretensões com a criação desse grupo era obter uma visão geral da tradição de execução e performance, afirmo que essa expectativa poderia ter sido muito mais ampla, pois as respostas e interações cresceram-se a um nível muito vasto, talvez até universal. Seus comentários abrangem aspectos desde ordem mecânicas até fatores vinculados a possíveis imagens que minhas performances suscitaram neles próprios.

A carta recebida de um dos integrantes do grupo, disponibilizada a seguir, mostra o universo que pode ser construído a partir da leitura das minhas ideias e audição da performance submetida.

Então algumas perguntas/considerações:

- 1) Tua ideia é representar aspectos surrealistas na música?
- 2) Para fazer algum tipo de comparação, eu acho que eu precisaria de mais contexto estético para aplicar à música. Tenho mais referências surrealistas na pintura (Dalí).
- 3) Tu achas que a influência do surrealismo é muito visível na prole 2 versus a prole 1? Eu toquei a prole 1 inteira com a Cristina. Foi uma experiência bem engraçada, pq eu recém tinha voltado dos EUA depois de 8 anos (morei lá dos 8 aos 16) então eu tinha muito pouca ideia de como era o Brasil. A Cristina me dava aula em inglês e eu lia as peças muito rápido, então ela podia trabalhar bastante coisa comigo. Gostei muito de ter aula com ela naquele período. Então: a prole do bebe 1 foi meu primeiro contato com musica brasileira "erudita". É interessante pq geralmente quem aprende piano no Brasil acaba tocando cirandinhas e Nazareth e Chiquinha Gonzaga, mas eu nunca passei por isso. Fui direto para um Villa-Lobos menos melódico, com menos referências folclóricas diretas como as cirandas (e claro, a prole 2 tem menos ainda). Dois alunos meus: um tocando o polichinelo, o outro o cravo das cirandas. A textura (inicial, pelo menos, do cravo) é parecida, mas o polichinelo não começa logo de cara com um canto tosco, e o polichinelo não se sustenta como repertório isolado (a não ser como bis...). Enfim... não sei pq divaguei tanto. Lembrei: a prole me lembra Debussy. A prole me lembra a Chou Chou do Children's Corner. É uma brincadeira, e o surrealismo tb era uma brincadeira, só que eram adultos. Eu

¹²⁰ Todas as cartas e correspondências travadas com esse grupo estão no anexo.

ouvi O boisinho de chumbo uma vez agora, e refletindo sobre o que eu escrevi, talvez o que eu diria é que estava lindo e perfeito, mas faltou um pouco a beleza da tosquice (se tu olhas aquele curta do *Chien*¹²¹, é tudo meio tosco, mas tosco diferente do tosco de Beethoven. Tosco completamente coerente com tudo da época. Beethoven era tosco às vezes pq ele era alemão e rude ou sei lá pq, tem coisas absurdamente feias em Beethoven que parecem a única coisa certa do mundo então é lindo apesar de ser feio - o grande paradoxo de Beethoven, eu acho...) bom, Debussy não era tosco, e Villa-Lobos tinha muito Debussy. Sei lá... são bichinhos. Não pode ser sério. Tu tens que tocar pra Chou Chou. Eu estou falando isso pq o boisinho estava lindo, mas se for para falar alguma coisa, seria que falta o fator "Rubinstein" (outra hora eu te explico melhor o que eu quero dizer com isso).

Em termos de piano/música, senti falta do pequeno: da retórica dos microfrazeados, da condução de ornamentos, de espaços de tempo invisíveis, mas articulados, que mostram algum tipo de brasilidade (pra mim, isso parece muito brasileiro: um certo tipo de enunciado que eu não sei descrever em palavras, por isso queria te falar tudo isso ao vivo e te mostrar no vídeo e na partitura). E faz sentido o Villa-Lobos se sentir mais brasileiro longe de casa. Faz muito sentido mesmo. Talvez o que há de mais profundo de brasileiro nele seja dele próprio e não alguma adaptação de uma melodia folclórica. Mas enfim ... eu tenho exemplos concretos em mente quando escrevo essas coisas, então por isso queria me encontrar contigo pq seria mais fácil apontar as coisas. Não acho que estou fazendo comentários vagos só para parecer entendida, por que realmente não tenho conhecimento teórico a respeito de nada em questão. Preferiria pegar e ouvir contigo e discutir e mostrar o que eu penso e ouço e ouvir as tuas ideias, pq isso me parece muito mais interessante do que eu ficar escrevendo sozinha aqui. Ultimamente, ando pensando bastante em fraseado, métrica e a articulação destes. Acho que no piano nós perdemos noção do enunciar e da produção do som, o que nos leva a passar por cima de aspectos expressivos que fazem toda a diferença. Eu ando sentindo falta disso nos maiores intérpretes, até. (Nem sei se isso é muita pretensão minha.... hehehe... mas sabe quando tu escuta alguém tocando e discorda totalmente das escolhas interpretativas dela, mas continua ouvindo igual, porque tudo faz tanto sentido? isso para mim é o fator "Glenn Gould". tem coisas que ele toca que são absolutamente HORRÍVEIS e eu não sei de onde ele tirou aquilo mas eu continuo ouvindo pq me convence. eu adoro isso nele. Alias, o Bernstein tb né:

<http://www.youtube.com/watch?v=4gs3TeUy8g>¹²²

(Bernstein e Gould são meus heróis)

Enfim

Abraço

Existe um universo ao redor de tudo o que fazemos, e nesse, o *êthos* humano é o cerne de contato entre ser ali vivido e o ato realizado. A pianista mostrou para mim, com essas palavras, que cada um tem direito às suas perspectivas, e que mesmo parecendo um tanto quanto confuso, ou sem embasamento teórico, como ela menciona, ela viveu

¹²¹ *Un chien andalou* (Um cão andaluz) é um filme surrealista lançado em 1928 na França e dirigido/escrito por Luis Buñuel e Salvador Dalí. É considerado o maior representante do cinema experimental surrealista, embora existam outros filmes do gênero. Foi realizado em 1928, época ainda do ápice das vanguardas européias, o filme nasceu de uma colaboração de Luis Buñuel com o pintor Salvador Dalí.

¹²² O link enviado é aquele da fala de Berstein sobre o ensaio para a apresentação do Concerto em ré menor de Brahms com o pianista canadense Glenn Gould.

alguma coisa antes e no momento de audição, e mesmo possuiu algum relacionamento, deveras, com a obra do compositor. Minha resposta a ela partiu do tópico acerca do Villa-Lobos se sentir como o brasileiro em Paris:

Vou tentar responder às suas perguntas, e comentários.

A minha ideia não é representar aspectos surrealistas de forma literal. Eu acredito que possa tocar a música como ela é, contudo. Eu também acredito que algum parâmetro estético deva fazer parte da minha concepção para a interpretação de uma obra. No caso, o surrealismo me parece bastante pertinente, não somente à época em questão, mas ao extramusical que é desprendido do próprio texto.

Em minha opinião, as Proles do Bebê, 1ª e 2ª, são mundos completamente distintos. A Prole 1 às vezes me remete a um espírito mesmo de ingenuidade, mesmo no material composicional ali disposto, coisa que a Prole 2, em nenhuma das 9 peças, sequer de passagem, remete. Um comentário do Mário de Andrade à respeito da 2ª série de Proles do Bebê traz uma alusão a

(...) toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na "Prole do Bebê", mas também todo o seu drama interior. E surgem então visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada e ignara, vê fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmagóricos (ANDRADE, 1976, p. 307).

Disso, penso que devo procurar pensar em o que seria uma sonoridade surrealista, fantástica, dentro desse contexto. Essa sim é a minha questão (é certo que já pensei, em outros momentos, que o fazer musical é praticamente um ato surrealista). [...].

[Fulana]!

Achei muito interessante quando você afirma que é lógica a questão de que o Villa se sentiu brasileiro fora do Brasil. Minha experiência como estrangeiro, minha experiência em viver fora do Brasil foi pequena, mas posso me lembrar de que eu sempre me lembrava que "no Brasil" as coisas eram diferentes (não importa se melhor ou pior) e assim, eu me sentia diferente deles (lá em Portugal).

Pensei agora, que esses compositores do nacionalismo, aqui no Brasil pelo menos, particularmente não gostavam muito de serem chamados como compositores nacionalistas, eles queriam apenas ser reconhecidos como compositores (brasileiros, no caso), assim, como você trouxe a figura de Beethoven que foi um compositor alemão.

Eu percebo a brasilidade da Prole no. 2, mas a percebo de maneira deformada (no bom sentido, não que seja mais ou menos brasileira, essa obra). O som, as texturas construídas, as imagens, e até mesmo as possíveis onomatopeias, para mim, nessa obra, elas tem um peso mais universal, e menos nacionalista, dito isso, brasileiras. O povo brasileiro não é um povo multirracial? Taí, essa Prole do bebê, poderia ser traduzida dessa maneira, tal e qual?

Você poderia, por favor, falar mais sobre o aspecto de brincadeira de adultos que menciona, a partir do surrealismo? Eu até posso entender o que, talvez, você tenha em mente, mas me recordo que, de um certo modo, se deveria dar "passagem" para o espontâneo, em brutalidade, em fatores grotescos, como vc menciona, em tempo real, sempre me lembro que esse movimento, como um todo, talvez mais na literatura, assumiu um papel de militância política, que não era brincadeira, não. A ponto de incitar jovens estudantes a protestar e exigir seus "possíveis" direitos como cidadãos.

Gostaria de ouvir um pouco mais de você quando se refere à música/piano, quando falou sobre ouvir a retórica do pequeno (eu creio ter entendido a o que vc está se referindo, mas não quero subtender, e subentender errado), por favor.

E aqui entre nós, eu não acho que seja pretensão sua querer ouvir alguns detalhes na execução/interpretação dos grandes, dos mestres, e às vezes não os encontrar... Você deve saber, existe muita coisa por detrás de um grande nome. Mas em geral eles nos surpreendem, positiva ou negativamente, nesse caso, me lembro de um disco que o Nelson Freire gravou em que ele toca algumas sonatas de Beethoven. [*Fulana*], fiquei muito decepcionado com aquilo. Depois ouvindo ele tocar ao vivo, aqui em Porto Alegre, a angústia talvez tenha sido pior. Mas se o ouço, num outro CD, em que ele toca os prelúdios de Debussy, nossa! parece um "milagre", ao vivo, então, é uma emoção inefável.

Mais uma vez muito obrigado pelas suas palavras.

Abraço

Se o teor da conversa pode ter fugido um pouco do foco da performance propriamente dita, valeu pelo tom universal e de vivência que cada um tem, como humanos, como construtores de significado para sua própria vida.

A outra carta, de um outro correspondente, aqui apresentada, mostrou-se inversamente focalizada, muito honesta e muita rica em detalhes e conceituações:

Mas vamos lá... não tenho muita coisa a dizer não. A propósito [...] mesmo assim não tenho quase nada pra te dizer.

Primeiro, é que você tocou isso muito bem, realmente te cumprimento pela tua excelente execução, pela tua coragem de fazer toda essa série de peças (eu só estudei o cavalinho, e achei difícil pra burro...), e pela maneira viva, audaz que você toca essas peças.

Eu escutei as duas versões que você mandou, mas vou comentar apenas a segunda, já que estou num computador muito lento e custa muito (para mim e para o computador, rs...) intercalar entre as duas versões.

Bom, pela carta que você nos enviou, ficou bastante claro que você tem uma concepção muito clara da peça. Como não sou profundo conhecedor de Villa-Lobos, menos ainda da estética surrealista, não vou nem tentar questionar.

Agora, uma vez eu toquei um negócio pro Prof. Cunha, e ele me disse uma coisa que eu sempre lembro. Ele falou que nós devemos escutar as sonoridades até o fim. Ele falou isso porque eu estava meio afobado em alguns acordes que eu devia deixar soar muito mais calmamente. "Buenas", eu acho que isso se aplicaria muito bem, por exemplo, pra última página do Boizinho de Chumbo. Não verifiquei o metrônomo, mas acho que você poderia pensar num "Grandeose" muito mais expandido (inclusive, para o meu gosto teu allargando no compasso anterior poderia ser muito maior). Sabe, essas peças estão cheias de fortes e fortíssimos, então chega um ponto que não tem como tocar mais forte, e você precisa tomar tempo para que o *fff* soe mais forte que o resto. E acho que assim você também conseguiria um decrescendo mais orgânico até o final. Só uma ideia.

Por falar em fortes, acho que toda a tua execução das quatro peças tendeu um pouco para o forte. Acho que você poderia equilibrar melhor isso. Pode ser também apenas efeito da gravação (parece que a câmera tem um compressor de áudio).

Na página 3 do Boizinho, a partir do Tempo 1o, você poderia esperar mais para crescer. Curtir mais esse "fantasma" (como você pôs na carta) que vai até o fim da página.

No início da p. 4 do Passarinho de Pano, também acho que poderia ter um contraste maior. Dois sistemas antes tem um *fff*, e acho que você poderia levar isso até o primeiro compasso, e contrastar com o segundo. Olha só, ele escreveu as semifusas no fim do 1o compasso (p. 4) em notas pequenas, então quem sabe elas não devam ser iguais às semifusas que se seguem.

No Vivo (p. 4), não sei se é só por causa da acústica do ATC, mas acho que poderia ser muito, muito mais seco. Inclusive, em minha opinião, se você precisar diminuir o andamento pra fazer isso soar mais seco, acho que valeria a pena. Pra mim faltou esse contraste - antes, o passarinho voando, agora ele pulando, ou beliscando! (não sei se você tem alguma ideia melhor rs...). A propósito, se você prestar atenção, nesta parte você faz as pausas de semínima mais longas do que são. Se você diminuísse o andamento, acho que conseguiria encaixar melhor os tempos e ainda conferir um caráter mais interessante.

No Ursozinho de Algodão: na página 3, no sexto compasso de "Un pouco menos", você de repente fica mais forte, ou melhor, mais bruto, e queria saber o porquê, se é voluntário ou se foi mais um efeito da barra dupla. Eu acho que fazendo isso você perde um pouco o efeito do glissando que vem logo depois.

Logo depois, quando começa a parte rítmica, você faz muito, muito bem, mas quando entra a linha melódica, ela influencia um pouco esse obstinado rítmico. Deve ser uma questão mais técnica, você poderia tentar deixar o obstinado muito mais maquinal, sem ser influenciado nem dinamicamente nem agogicamente pela melodia.

Na p. 5, no último compasso do penúltimo sistema, você chega como se aí fosse o ápice, mas o final do cresc. e animando é só na página seguinte!

Bom, na página seguinte, no "Não muito depressa", diz *ff* e muito enérgico. Mas não sei... Olha só, uma vez eu toquei A Camponesa Cantadeira (da Suite Floral) pro André Loss, e ele me fez um comentário muito interessante. No meio da peça tem uns acordes assim, brutos, e eu fiz exatamente o que o Villa pediu. Aí o André Loss me disse: "[Fulano], tava lá a camponesa, e de repente, passou uma manada de elefantes e levou ela embora!". E ele argumentou então que na música do Villa nós não podemos levar todas as suas indicações tão a sério. Bom, isso é incrivelmente difícil para nós que somos ensinados a adotar edições Urtext e segui-las à risca como à Bíblia Sagrada. Mas aí eu fico pensando: isso é um ursozinho de algodão; antes fosse o ursozinho de chumbo, contudo é de algodão. Então talvez você devesse tentar timbrar melhor essa seção "muito enérgico" (que não significa "bruto"), talvez fazendo a mão esquerda um pouco mais leve, e a melodia mais saliente. E depois, quando a mão esquerda fica em semicolcheias, você também poderia articular um pouco mais. Acho que toda essa peça é muito rítmica, e quem sabe você poderia pensar no "enérgico" do ponto de vista rítmico, não dinâmico.

Bom, agora o Lobosinho de Vidro.

No "Un peu moins" (p. 1), uma coisa me incomodou em ambas as gravações e sempre que aparece esse mesmo tema. Parece que a linha da mão direita se mistura demais com a da esquerda, a ponto de ficarem indistinguíveis em alguns pontos.

Mais uma coisa, quando termina esse tema e volta para as notas repetidas, tem uma pausa, que você nunca faz. É o "inesperado" que você citou na sua carta. Se você não faz a pausa, a volta à nota repetida perde todo o seu efeito retórico, em minha opinião. Você poderia até alongar um pouco a última semínima e a pausa, talvez.

Na passagem da página 2 para a 3, entendo que o Vif seja súbito; mas parece que você já faz Vif quando começa o compasso anterior, onde pode ser muito mais expressivo, expandido, e aí você acelera um pouco até chegar no Vif. A chegada ao Tempo 1o você fez muito bem.

Bom, deixa eu fazer uma pergunta pra você. Você atribui alguma ideia extramusical concreta a este obstinado de notas repetidas que sempre volta? Eu fiquei pensando, ele sempre volta, então de certa forma, será que ele não deve ficar "soando" no inconsciente? Bom... olha só, na primeira vez (p. 1), o crescendo vem junto com um acréscimo de notas, certo? Mas na página 4 não tem acréscimo de notas, tem só o si, e os acordes. Mas aí na página 4 você cresce nesse si, tanto em curto prazo (de um acorde para o outro) como a longo prazo (em direção ao "Un peu marcial"), e eu queria perguntar se isso foi intencional. Porque, pelo que eu entendo (e posso estar equivocado), esse si é um obstinado que, de certa forma, permanece e permeia toda a peça. É a sua força motriz. Então, na real, ele deve ser sempre igual, como o tic-tac de um relógio. Isso me faz pensar que o crescendo da primeira página (assim como em outras instâncias) deve ser alcançado mais como efeito do acréscimo de notas do que pelo aumento de dinâmica. Acho que fui meio confuso aqui, mas estou curioso para saber o que você pensa, se concordamos ou não. Bom, a ideia é mais ou menos como Le Gibet de Ravel, que tem aquele balanço sempre idêntico, apesar do resto estar sempre mudando...

Ok, no "Un peu marcial" eu acho que o ff poderia ser menos ff, ou pelo menos mais relativizado (seja lá que isso queira dizer rs). E quando aparecem tercinas você tende a correr um pouco, principalmente nas anacruses. Você poderia inclusive articular mais as tercinas, acho que daria um efeito legal (semelhante à seção rítmica do Ursozinho).

No início da p. 5, tem um *rff* e dois compassos depois mais um *rff*. Só que você faz tudo tão forte que fica meio igual, e eu pergunto se não teria uma forma de fazer os dois diferentes, de forma a mostrar que o segundo é mais intenso que o primeiro, talvez fazendo o primeiro menos forte, ou o segundo mais "amplo".

Note que aquele obstinado do si aparece por aí na p. 5 e, se você concordar com o que eu sugeri antes, você poderia buscar o mesmo som do início. Daria um contraste legal.

Mesma coisa na p. 6.

Na p. 8: no primeiro compasso, terceiro tempo, parece que você faz colcheia-semicolcheia-semicolcheia ao invés de tercina; isso é de propósito (como rubato) ou não?

Na mesma página, quando entra a "Marche": eu gostei muito de como soou essa parte. Só queria sugerir o seguinte, por exemplo: na anacruse do primeiro para o segundo compasso (penúltimo sistema), teria como conectar melhor a linha superior (dó bemol, si bemol --> sol)? Tanto que a ligadura vai até a pausa, não é apenas sobre as duas primeiras notas.

Bom, é isso aí! Espero que esteja ajudando, e se quiser continuar o diálogo sobre os pontos acima, estou à disposição. Evidentemente, eu não conheço as peças tanto quanto você, e eu adoraria saber quais são os seus contra-argumentos, aprender mais sobre essas peças, sobre o Villa, enfim...

Um grande abraço, e Feliz 2012 pra você.

Minha resposta para esse pianista foi bastante genérica. Não me detive às suas questões, apesar de considerá-las, mesmo em termos de sugestão a serem incorporadas em minha performance. De fato, não me preocupei em responder a suas colocações explicitamente, pois estava em fase de preparação para a gravação que fiz e foi evocada no início deste trabalho. A resposta estaria implícita na própria gravação, já que, parafraseando Bloom (2002), a crítica a uma performance só pode ser uma outra performance.

Noto que os comentários proferidos partem da experiência vivida por cada um dos integrantes. Envolvem aspectos de seus interesses ou preocupações. Sugerem

generalidades, mas são decorrentes de suas próprias vidas e suas expectativas a partir de si. O que minha performance lhes comunicou não dependeu tanto das minhas ideias, apesar delas serem consideradas por ambos, mas prioritariamente suas experiências passadas foram mais valorizadas nesse sentido de apreciação.

Vale mencionar que dessa atividade, o princípio de troca foi também percebido pelos integrantes do grupo. Um dos participantes, em posterior correspondência me escreveu a seguinte mensagem:

Caro Daniel,
Digo que a experiência que proporcionastes em teu trabalho foi imensamente reveladora para mim também. Gostaria de discutir isso contigo em alguma outra ocasião.

Denotando assim o poder de troca de experiência pelo fato de ter correspondido comigo em apreciação da minha performance. Como mencionado antes, quando se escreve em correspondência, se expõe para si e para o outro.

Muito aprendi a partir de todos que me escreveram, de todos que me ouviram, de todos que me falaram. Obviamente, nem tudo o que me foi dito eu acreditei ou concordei invariavelmente, mas valeram como ententendimento de possibilidade de significado e compreensão. As pessoas são, em geral, múltiplas. Um valorizam fatos que para outras poderiam ser insignificantes. Daí o valor da experiência realizada. O que pode vir a ser importante para mim no ato de interpretação musical pode não ser para outro intérprete, mesmo do ponto de vista somente aural.

Como um 'post scriptum'

Memórias, registros, ideias, lembranças e performances. Como um músico torna-se um músico verdadeiramente? As tecnologias do cuidado de si, como propostas, mostram a necessidade de cuidar de si como uma propedêutica para adentrar no domínio e estudo do cuidado e condução de outros. Pois de todo esse material, que apresenta-se vasto, de si para si, a força de uma relação consigo mesmo denota-se como ato ético.

Assim, a prática envolvida no processo de constituir-se como sujeito nunca pode ser desarticulada da relação com suas concepções e suas práticas específicas de conhecimento e de verdade. Embora a prioridade relativa dessa auto-constituição, como domínio de conhecimento, possa ser radicalmente variável, ela sempre é dependente do significado que lhe é implícito, bem como da comunidade em que se vive, e desse modo da cultura e sociedade que se está inserido.

A prática de registrar de si para si, a prática de escrever de si para si, a prática de ler do outro para si, como possibilidades de registro e de memória apresentam-se como constituidoras de contexto, de modo que de sua integridade dúbia, apresentam-se como possibilidades real de interioridade. Os *hupomnêmata*, dessa forma, possuem o objetivo de fazer com que a memória que estava fragmentada seja reagrupada e transmitida por meio da relação para consigo como tão adequada possa caracterizar-se.

O valor desse ato caracterizado não estaria na força da meditação contida no ato reflexivo da própria lembrança de si para si? A meditação não coliga para si a perspectiva de uma determinada situação para a conjunção e da ponderação do próprio *êthos* denotado no ato a ser memorado?

A preocupação e o interesse nesse relato possuiu um caráter constitutivo de si como sujeito da performance. A razão afirma que não se pode formar-se de si mesmo. Desse modo, a manutenção de registros favoreceu a um processo de apropriação que conduziu ao próprio estabelecimento de si. Na busca por tal estabelecimento, apresentei alguns dos meus registros, aqueles que de alguma maneira me tornaram “alguém” na performance de *A Prole do Bebê* no. 2 de Villa-Lobos.

4 DA REFLEXÃO PARA A CONSTITUIÇÃO: O PROCESSO DE PERFORMANCE COMO CRÍTICA PARA A APROPRIAÇÃO COMO SUJEITO DE SI

Após o impacto da conjunção dos *hupomnêmata* apresentados, qual o desvio de atitude que poderia ser esperado? A melhor maneira de distinguir o cuidado de si é a valorização da condição vívida do ser humano de maneira que o aspecto exterior de sua existência deixe de existir. A subjetividade passa a ser a subjetivação e desse modo, a partir do olhar do outro, torna-se a consciência de si.

Mude, mas comece devagar,
porque a direção é mais importante
que a velocidade
[...]
Não faça do hábito um estilo de vida.
Ame a novidade.
Tente o novo todo dia.
O novo lado,
o novo método,
o novo sabor,
o novo jeito,
o novo prazer,
o novo amor.
A nova vida.
Tente.
[...]
Ame muito,
cada vez mais,
de modos diferentes.
[...]
Experimente coisas novas.
Troque novamente.
Mude, de novo.
Experimente outra vez.
[...]
O mais importante é a mudança,
o movimento,
o dinamismo,
a energia.
[...]
Repito por pura alegria de viver:
a salvação é pelo risco, sem o qual a vida não
vale a pena!
(Atribuído à Clarice Lispector¹²³)

¹²³ Disponível em: <http://www.iacat.com/1-Cientifica/Clarice%20Lispector.htm>. Acesso em 19/04/2012.

A principal condição do cuidado de si é a transformação em si mesmo. O poema citado perpassa a ideia de mudança. Essa é sugerida a partir da própria experiência, não como hábito, não como estilo de vida, mas como um risco que é o estímulo para a própria vida. Assim, mudar para si mesmo, converter-se em si mesmo, acreditando na possibilidade do risco, torna-se o foco da utilização das tecnologias de si para a constituição do indivíduo de performance.

A conjectura do risco da performance a partir da realidade do *a priori* do ato em seu momento de agora, construído no decorrer deste trabalho, valoriza aquilo que constitui a força de desvio e apropriação para a condição estética do vivenciado como condição de performance. O cuidado de si, entendido como estética da existência, “diz respeito a um indivíduo livre, acompanhado de regras e valores”¹²⁴ (PASSETTI, 2010), no caso, essas regras podem ser aquelas impostas pela tradição, porém os valores são atribuídos às condições de escrita de si, imagens, leituras, interpretações e suposições que compuseram a coleção de notas que formam as minhas lembranças, *hupomnêmata*, apresentadas anteriormente. O indivíduo livre estaria constituído, em si, no ato da performance, nos diferentes momentos resgatados?

O valor atribuído a tal constituição não está ligado ao aperfeiçoamento real, mas ao jogo estabelecido na busca pela própria liberdade para se colocar a si como seu sujeito de conhecimento e de interpretação. Não obstante, a busca por essa liberdade é alcançada pelo cuidado de si em sua contínua descoberta.

A relação de si para consigo a partir de seu próprio cuidado resulta em outro diferente. Se o comportamento desse novo outro for nobre, então a sua condição de *êthos* passa a ser incerta, pois a consciência adquirida pela subjetivação o torna livre e essa liberdade não o torna “imune” da submissão de si mesmo. Tal circunstância tornar-se-á segura somente quando for real na escolha livre da própria existência e presente em cada trabalho, a cada novo momento de performance, marcando sua existência única e produtora de verdade. A atitude, paradoxalmente, começa no cuidado de si: não se converte em uma escolha, mas se volta para uma alteridade, para o aprimoramento da conduta. A estética da existência torna-se a atitude requerida como conduta proposta no início deste trabalho.

¹²⁴ Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/flowplayer/example/passeti.html>. Acesso em: 20/04/2012.

Os *hupomnêmata*, entendidos como dispositivo do cuidado de si, apresentam os atos do conhecimento e a ideia de movimento ao voltar o olhar para si. As ideias, metáforas e imagens construídas como exercícios de reflexão e o movimento de olhar para si como conversão de si para si, a partir da subjetivação do cuidado em constituir-se com a valorização dos *a priori*, da busca pela verdade e inclusão em um grupo de tradição e categoria universal, convertem-se em exercício de consciência de si – a minha subjetivação.

Todas as atividades envolvidas nessa tarefa foram direcionadas para a minha performance, aquela que foi evocada como produto emergente deste trabalho¹²⁵. Saindo do ambiente do diário de estudo, como exposição de argumento do início do primeiro capítulo, a título de conclusão do mesmo, aquela performance foi submetida à apreciação de três outras pianistas com titulação pós-graduada, que como a experiência de correspondência com o “Grupo de Cuidado da Performance”, o “feedback” dessas pianistas foi me passado por carta. Dessa vez não estabeleci parâmetros, apenas enviei as performances para as pianistas com uma carta explicando minhas ideias. Realmente, esperava um parecer externo, esperava a visão da alteridade a fim de tomar para mim os seus pareceres, somente a título de finalização deste trabalho.

Cada uma das apreciações mostrou-se particular. Cada uma destacou um aspecto diferente, de maneira que os seus comentários foram genéricos. Insiro na íntegra seus comentários circunstancialmente relatados com o objetivo de mostrar como aquelas palavras ditas a mim, agora tornam-se algo de minha essência.

Primeira apreciação (correspondência recebida em 31 de março de 2012):

Caro Daniel, antes de mais nada, gostaria de lhe dar os PARABÉNS pelo seu trabalho! As execuções estão em altíssimo nível, e agradeço também pelo convite em participar dessa experiência.

Parabéns! Você domina muito bem as obras. Como você escreveu, a primeira apresentação pública foi em 2008 não é? A sua performance transparece este tempo de amadurecimento. Transparece segurança e domínio. Isso referente às performances [das] duas obras.

No geral, gosto das sonoridades e dos diferentes planos que você estabelece. Talvez alguns gestos de grandes crescendos, especialmente no **Lobosinho de vidro**, poderiam se beneficiar de uma maior flexibilização agógica, em pontos estruturais culminantes. Esta seria a minha principal colocação no que se refere a esta performance.

¹²⁵ Vide anexo A.

Como você percebe o “Un peu marcial”? Relacionas esse caráter especialmente ao ritmo?

Eu teria somente alguns comentários pontuais sobre a performance do Boizinho de Chumbo.

O Boizinho de chumbo - A sua leitura rítmica é bastante precisa, o que empresta estabilidade ao ostinato, e amarra a sua performance. Bárbaro. No entanto, acredito que os cantos/contracantos marcados por acentos poderiam se beneficiar de uma malemolência e talvez eu possa dizer liberdade ainda maior. Penso que fica interessante, pois contrasta com o ostinato rítmico. Veja bem, aqui também já estamos no terreno do gosto pessoal. Penso que o fascinante no nosso trabalho é isto. Cada intérprete terá a **sua** concepção pessoal da obra, o que torna cada escuta uma nova experiência.

Pontuando alguns detalhes: todas as figurações de pequenas escalas cromáticas poderiam se beneficiar por um crescendo mais explícito, e em legatíssimo. Essa observação contribui também para o “malemolente” que comentei acima. Especialmente no final da obra, quando essa figuração ganha destaque, é importante que a condução ocorra de forma ainda mais explícita, ainda que a dinâmica esteja em *pp*, e *ppp*.

A seção do *Trés vif*, que antecede a retomada do tempo I, de certa forma está um pouco destacada do restante da performance. Está resolvida tecnicamente, mas acho que a costura do trecho na obra pode ser melhor.

Reitero novamente os meus parabéns pelo seu trabalho!

Um abraço (Destques da apreciadora).

A apreciação salienta o domínio das obras e valoriza aspectos relacionados à precisão rítmica que a performance lhe comunicou. As perguntas “Como você percebe o *Un peu marcial*?” e “Relacionas esse caráter especialmente ao ritmo?” demonstram essa percepção. Suas sugestões com relação à flexibilização agógica ressaltam a consciência do gosto pessoal. A sua fala “Cada intérprete terá a **sua** concepção pessoal da obra, o que torna cada escuta uma nova experiência” denota o valor das escolhas diferentes de cada intérprete em cada momento, diretamente ligado à concepção estética que tomei para mim para a construção e constituição dessa performance.

Segunda apreciação (correspondência recebida em 26 de março de 2012):

Boizinho de Chumbo

“Boizinho de chumbo” é uma peça que exige do intérprete grande virtuosismo técnico, substancial volume sonoro, e equilíbrio entre articulação rítmica e canto expressivo. Nesta interpretação esta atmosfera global é delineada com coerência, maturidade e especialmente valorizada por sua riqueza de efeitos tímbricos. Os agrupamentos de frases são encadeados com virtuosismo técnico e recursos de expressão que valorizam a conexão dos eventos. Após uma introdução bem ritmada e articulada, surge uma cantilena saudosa e triste que se caracteriza pelas surpresas do fluxo de dinâmica e de timing gerenciados pelo intérprete. Na seção B, de intenção mais virtuosística, a ideia de fluxo improvisado de eventos parece se consolidar. A volta da cantilena é retomada inicialmente com a mesma riqueza sonora. Entretanto, o canto aqui parece estar ofuscado, ou quase diluído pelos ornamento/*glissandi* (intenção deliberada do intérprete?). Na seção *Lent* retomada do caráter expressivo e

saudoso. No Grandioso, a performance é concluída valorizando o volume sonoro inicial, bem como o controle no decrescendo que finaliza a peça em *ppp*.
Lobozinho de Vidro

A peça o “Lobozinho de Vidro” parece exigir articulação enfática, caracterizada por um jogo de mãos que segue o desenho dos tresilhos característicos da música brasileira. A articulação rítmica do ostinato inicial parece estar sendo subvalorizada pelo ataque comedido oscilando entre as duas mãos. Na qualidade de ouvinte, embora perceba-se nitidamente um domínio das partes, parece que não se encontra claro o plano de performance para apresentação sucessiva (e seus elos) dos eventos. A impressão é uma interpretação mais distante (se comparada à performance da peça anterior).

Esta apreciação estabelece parâmetros de escuta: atmosfera global, efeitos tímbricos, agrupamentos de frases, fluxo de dinâmica e “timing”. Essa delimitação transpareceu a busca por uma idoneidade da apreciadora. Todavia, por algum momento lembra que questões de interpretação musical, em qualquer âmbito, envolvem decisões deliberadas do executante. Os seus comentários, de todo modo, foram muito específicos e tendiam a ouvir concepções ‘prontas’, isto é, algo previamente aguardado pela ouvinte. Para mim esse comentários continuam válidos, pois denotam do aspecto formativo da minha performance, além de sugerir aspectos a serem repensados e apropriados em uma próxima execução.

Terceira apreciação (correspondência do dia 26 de março de 2012):

O boisinho de chumbo

A partir das tuas reflexões sobre a questão do surrealismo nessas peças de Villa-Lobos, eu já ouvi o boisinho de chumbo pensando na questão da realidade versus sonho. Então pra mim o baixo das colcheias em *stacatto* me parece a dose de realidade da peça toda, juntamente com a articulação seca e precisa da mão direita. Então quando entra o 4º compasso, me parece a ilusão de uma melodia com a condução cromática da linha superior começando com um acorde arpejado.

[Insere um exemplo musical dos compassos 5 e 6 de *O boisinho de chumbo*].

A voz interna, que antes fazia parte da característica rítmica da “realidade”, agora se torna um plano de fundo no mundo dos sonhos, voltando a representar a realidade no compasso 9 pela ausência do pedal de sustentação e pela mesma articulação dos compassos iniciais. Talvez você pudesse deixar essa voz mais longe, mais etérea pra contrastar com o compasso que ela aparece seca, sozinha.

[Insere um exemplo musical do compasso 9 de *O Boisinho*].

Quando o baixo em colcheias surge novamente, segue-se logo após um devaneio no movimento ascendente do compasso 11 e no seu seguimento.

[Exemplo do compasso 13-14 do Boisinho].

No momento *Très Vif* (compasso 22), o movimento descendente me faz pensar sobre a saída do patamar superior que seria o mundo onírico para uma volta à realidade, culminando na volta do baixo *rinforzando* que caminha para o lá do baixo inicial (Tempo I), como um aviso de “acorda” do mundo onírico do compasso 13 ao 21.

[Exemplo c. 20-30 de *O boisinho de chumbo*].

A melodia da voz interna (*chanté*) traz o elemento da ilusão de volta com a condução cromática e com as *apoggiaturas* também cromáticas.

[Figura com os cc. 34-36 de *O bozinho...*]

Na seção *Lent*, a partir do compasso 50, tua ideia me dá uma noção de interrupção da realidade, uma percepção de que o sonho não passa de um sonho, havendo um conflito entre sonho e realidade no momento que entra a voz interna cromática *bien chanté* e segue animando pouco a pouco.

[Exemplo musical com os cc. 50-59 de *O bozinho de chumbo*].

O lobosinho de vidro

Gostei como as dissonâncias surgem, como uma nota sai de dentro da outra formando uma sonoridade caótica e preparando pro *fff* do *Un peu moins*. A linha superior do *Un peu moins* juntamente com a voz intermediária poderiam ter um caráter mais vertiginoso. Elas poderiam ser mais fluidas, apesar das marcações em cada nota, como você faz super bem no compasso 27.

[Exemplo c. 1-11, *O lobosinho de vidro*]

[Figura com exemplo dos compassos 27-28 de *O lobosinho de vidro*].

No compasso 50, o acorde pode chegar de forma mais direta, senti um pouco de preparação e assim o efeito que me parece ser um susto no *rff* não acontece.

[Exemplo com os compassos 48-51 de *O lobosinho...*].

Achei muito empolgante a forma como os acordes fluem e a dinâmica cria um efeito de explosão no *Un peu marcial*, compasso 62.

[Figura com os cc. 60-67 de *O Lobosinho de vidro*].

No *Toujours animé*, compasso 104, eu senti falta de mais fluidez, de puxar o tempo um pouco pra frente pra que o crescendo e alargando fiquem mais pesados.

[Figura com exemplo do c. 104-112 de *O lobosinho de vidro*].

Na *Marche*, compasso 122, gostei do clima de brincadeira e ao mesmo tempo com clima de algo assustador da seção.

[Figura com os cc. 122-125 de *O lobosinho de vidro*].

Esses comentários parecem procurar envolver algo das ideias que foram escritas na carta de apresentação da performance. A apreciadora tende a buscar nas minhas ideias aspectos que comunicaram ou deixaram a desejar em sua percepção. Essa maneira de articular a sua apreciação pareceu muito pertinente no aspecto de se envolver e participar na minha constituição. A ouvinte inseriu exemplos musicais para cada passagem que ela gostaria de destacar, talvez para deixar o seu comentário mais nítido e mostrar, como aquilo, para ela, seria importante para ser repensado por mim.

Retomando minhas ideias com relação aos comentários da segunda apreciação, amplio o seu sentido e significado para todo o exercício de apreciação que foi construído e considerado nessa etapa e mesmo na anterior. Se a fala do outro tende a ser normativa, então continua em sua validade conferindo formatividade em minha concepção, além de inspirar apropriação a ser retomada em um momento futuro. Nesse sentido, uma possível apreciação específica, por mim elaborada, agregaria tal valor. Construo um quadro de avaliação da performance que foi evocada no primeiro capítulo como última performance realizada das duas peças de Villa-Lobos para esse trabalho a partir dos

parâmetros considerados nas performances anteriores. Como instrumento de finalização deste trabalho, destaco a condição convertida por essa tarefa como constituição de mais um *a priori* para a minha atividade como *performer* dessas obras, como ilustra o Quadro Avaliação após apreciação da alteridade:

	O Boisinho de chumbo	O Lobosinho de vidro
Andamentos	Moderados.	Rápidos. As mudanças de tempo nas diferentes seções foram diretas.
Variações de Agógica	Bastante flexível cada passagem de uma seção para a outra foi bem pensada.	As variações foram pequenas. A busca por um discurso que tende ao estático foi intencional.
Acentuação	Os acentos são realizados em função de destacar alguns elementos estruturais. Em geral, a articulação informada na partitura é objetivada.	Bem projetadas dentro do contexto sonoro e discursivo.
Dinâmica	Boa dimensão de sonoridade.	Mesmo numa abordagem forte, a paleta de coloridos sonoros é percebida.
Valorização das dissonâncias	As dissonâncias tendem a estar inseridas no âmbito de dinâmica/sonoridade, criando um vasto colorido.	A valorização ocorreu no sentido de buscar ampliar a gama sonora, além de valorizar o aspecto percussivo em momentos específicos.
Uso do Pedal	O pedal é usado parcamente, podendo ser mais abundante. O uso do pedal tonal colaborou para a projeção de um discurso mais seco.	Parco. Pode ser mais explorado.
Polirritmias	Nesta performance um grau mínimo de exatidão foi atingido.	Claras. Bastante justas. Talvez na transição para o <i>Un peu Marcial</i> precise ser melhor delineada.
Ênfase nos elementos descritivos	O espírito de tango desvairado está presente.	A ideia de vidro se quebrando e imagens do Villa numa imagem surrealista são intentadas na precisão, acentuações e percussões realizadas.
Clima	A sonoridade e os tempo tomados e articulações são, em geral, bem delineados, transcendendo aspectos puramente técnicos. Assim, o clima/caráter da peça é construído a partir das imagens: creio que a intenção do tango surrealista possa ser percebida.	O clima é pretendido com o ritmo estrito: o dúbio “paradigma do tresillo” e justeza do fluxo contínuo. Os fragmentos de natureza folclórica são bem delineados, os acentos de súbito são atingidos, além de outros elementos caracterizam o clima pretendido a partir das imagens construídas anteriormente.

Quadro 14 – Avaliação após apreciação da alteridade.

Fonte: Autoria própria (2012).

Esse quadro de apreciação converte-se de mim para mim. A sua exposição denota a minha ideia de apropriação de construções e elaborações sobre o discurso musical de maneira que a performance realizada se torna obra de minha autoria, em coautoria com o compositor. Minha performance não nega o caráter villa-lobiano natural, mas se instrui com o conhecimento do texto musical e de minha reflexão a partir do meu próprio ato de aprimoramento, quer empírico-performático como filosófico de atitude estética.

É certo que um movimento de apropriação acontece quando afirmo me tornar coautor da obra no momento da performance. Ao ouvir minha própria performance e ao tecer comentários de apreciação que tal ato se converte de mim para mim e ainda ao afirmar que as palavras das apreciadoras externas tornam-se parte de minha essência na performance das peças submetidas, minha concepção é associada ao reencontro do eu humano ao converter o ato exterior como de origem própria. Cito, com isso, as palavras de Jacques Derrida em que a arte pode ser oriunda de uma determinação filosófica e que a filosofia pode determinar uma reflexão inclusive para a música, para a arte da performance musical: “Pois a filosofia foi determinada na sua história como reflexão da inauguração poética” (DERRIDA, 2009, p. 38).

Destaco a apropriação poética numa abordagem transversal da literatura para a música, a partir de Bloom (2002), três categorias ou etapas de apropriação na concepção da performance musical: uma angústia capaz de conferir um *êthos* humano ao ato realizado; uma crítica de natureza antitética quando realizada a inversão entre passado e presente; e um ato hermenêutico quando tal concepção exige a criação de uma própria tradição. Todavia, a prática apresentada, demonstrada e construída ao longo desses anos de encontros e desencontros com a Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos – minha prática pianística – um processo de construção do conhecimento. A aquisição de obra no repertório constitui o próprio praticar descontínuo comum ao ato de apropriação.

O *êthos* humano é atribuído à atividade de performance e interpretação musical pela própria natureza formativa que adotei como princípio estético em acréscimo e em respostas às questões que permeavam o valor artístico que a repetição paulatina das apresentações poderiam adquirir. A angústia que urge dessa repetição, paradoxalmente, converte o seu *êthos* ao ato: essa angústia não é patológica, tampouco de princípio ético,

mas de necessidade de origem. Qual a origem escolhida para cada ato? Essa questão está impregnada de condição e ansiedade para com um futuro que se faz iminente no momento da performance.

Nunca é fácil escolher a sua origem, principalmente quando já se é originado. Ao pretender uma ação de aprimoramento, então, pressupõe-se um preparo de excelência. Dessa excelência, atingida a partir do olhar do outro, a quantidade de origens passa a ser múltipla. Qual origem escolher? Como realizar determinada passagem, se várias possibilidades são plausíveis e aceitáveis como minhas? Mais uma vez, se essas questões tendem ao aspecto ontológico do ato, mantenho a discussão afixada no ato realizado, de condição empírica denotado. O risco da performance, como já referido, não está na escolha de sua origem realizada no limiar do solipsismo, no desejo pela ascese, pelo aprimoramento espiritual, somente vivificado no ato de agora estético da performance? Sim, em meu processo, estive. O entendimento dessa condição pode não ter aliviado a carga e força do passado, mas ampliou a visão das diversas possibilidades que o ato em si pode compreender: não reduzir a complexidade do ato vivido aos parâmetros dualísticos cartesianos de certo ou errado, por exemplo, converteu-se em considerar a mim como ser humano atuante e reconhecer que o significado do ato está naquele que o realiza e também o recebe. E isso não é um embate dialético.

“Mas o que é então a filosofia hoje – quero dizer, a atividade filosófica – se não o trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo?” (FOUCAULT, 2010b, p. 197). Se a escolha da origem percorre todo um passado construído por si a partir do outro, este compreende, certamente, a constituição de diversas possibilidades como atividade de reflexão e crítica sobre si. Na atividade desenvolvida para a constituição deste trabalho, e minha própria constituição, a crítica antitética gerou-se na inversão de relacionamento de apropriação que as diferentes situações de performances criaram para si mesmas a partir de mim como seu criador. Em decorrência disso, a influência dependente desse ato crítico converteu-se em minha tradição num gesto de apropriação da força que o ato artístico de uma performance exerce sobre o outro. Desse outro volta-se à tradição: não há influência, nem escrita, nem ensino, nem pensamento e nem leitura sem o senso de uma tradição. Resgato a ideia de Bloom (1991) quando menciona a relação de *daemonização* (contra-sublime) entre a influência e a tradição por si que deve ser criada:

Ninguém fica contente ao ser influenciado: os poetas não o suportam, os críticos ficam nervosos com isso, e todos nós, enquanto estudiosos, sentimos forçosamente que estamos sendo ou que já fomos influenciados em excesso. Ser influenciado é ser ensinado [...] (BLOOM, 1991, p. 112-113).

O reconhecimento de uma performance aceita de si para si é capaz de dotar o seu agente criador com a própria força imanente da arte conduzindo a uma nova ascense, a um novo desejo, a uma nova vontade de fazer artístico, a uma nova performance. Quantas vezes, após apresentar um recital, não se tem um impulso de voltar ao palco e apresentar novamente a obra que se acabara de executar? Pode parecer pouco sensato, e talvez por pura precaução moral não se o faça, mas a necessidade antitética é presente em situação de risco performático. Foi presente em meus diferentes momentos, vividos em meus atos e em minha reflexão. O pensamento crítico de que não existem performances isoladas, somente a relação entre performances, conduziu-me à construção parafraseada de que “a crítica a uma performance só pode ser uma outra performance”¹²⁶. Essa flexão e torsão de pensamento convertendo o ato empírico em filosófico ampliou a gama de atitude estética que poderia imbuir cada ato de performance que realizei enquanto envolvido no processo constituidor para este trabalho.

A adoção de um processo de performance como crítica para a própria performance tornou-se salutar na medida que cada ação já realizada se voltava para mim e daí uma atitude de cuidado de si. Essa conversão necessitava, naturalmente, ser apropriada. Se o meu passado valorizado como *a priori* passa a ser reconhecido empiricamente, quer na escolha de sua origem, quer e como condição indispensável da realização de uma nova performance em resposta a uma performance já realizada, então a apropriação realizada desse se converte em constituição de si, em sujeito de si, visto a consciência que se impõe, ou pelo menos a busca que tal movimento pode denotar de si para si.

Será que todo esse processo que vivi não configura um círculo hermenêutico? A condição para percepção de si como sujeito nesse círculo hermenêutico transcende qualquer significado que se possa incutir sobre o si, porém. Porém, a caracterização e admissão de um processo empiricamente sistemático convertido do outro para si

¹²⁶ Paráfrase a partir de Bloom (2002).

permitiu atribuir a mim, como sujeito físico, a potência e a força que a atividade empírica dotada de teor artístico, mesmo na busca por uma estética da existência, possibilitaria compreender. A formatividade e a adoção de um princípio estético foram fundamentais em admitir a condição humana como doadora de significado no fazer artístico.

Aceitar a hipótese de se entender como humano no fazer artístico e como sujeito de uma pesquisa artística tornou mais abrangente toda e qualquer relação que pudesse envolver a performance das peças escolhidas. O interesse não era em comparar uma performance com a outra, a fim de escalonar qual delas teria sido melhor, muito menos em atribuir qualquer fator imprescindível de autenticidade ou teor ontológico, mas antes tornar, a mim, um pianista mais consciente de mim e do ato performático e artístico que estaria a realizar. A estética da existência prenuncia um indivíduo livre. A transformação e a mudança do si em si mesmo, nesse delinear, ao escolher colocar-me como sujeito de ação neste trabalho, tornou possível o olhar para mim, a partir do “feedback” apropriado e conduzindo à transformação em sujeito aprimorado a título de julgamento de constituição.

A longitude deste exercício tem me constituído como possuidor de uma força ética (do *êthos* pertinente à própria ação) para com o outro. Esse outro vem a ser o próprio texto do compositor e uma possível tradição de performance reconhecida através da escuta de outras performances, por exemplo. A inclusão em um grupo social em que se aguarde naturalmente a ascese, também confere a mim a condição humana de aprimoramento que outrora fora evocada, visto o retorno em formato de retroalimentação e apreciação da performance indicada.

Tudo o que se construiu, neste trabalho de pesquisa artística, foi a partir do outro para mim. A reflexão, em termos de apropriação, sempre iniciava na consideração do olhar do outro sobre mim, e assim, de mim para mim mesmo. Minha experiência como *performer* é única e somente minha, não há dúvidas dessa realidade, mas a posição que ela adquire no mundo passa a ter outra importância e significado, desde sua origem, que pode ser múltipla, até o seu fim, no risco da própria performance. A subjetivação desse ato conferiu a mim a consciência necessária para querer administrá-lo.

Várias outras preleções poderiam ser construídas. Outros aspectos poderiam ser valorizados. Porém, aqui é o início da consciência: a possibilidade de formar uma nova performance. A noção de subjetivação não exclui a participação ativa do outro, mas amplia o ato reflexivo a partir desse olhar exterior como constituidor de si como sujeito e indivíduo de sua própria ação.

As implicações deste trabalho como pesquisa artística e aprimoramento do sujeito converteram-se, também, no aprimoramento da performance que fora a motivadora do próprio ato da pesquisa. Talvez alguém indique uma condição tautológica nesse processo. Porém, menciono como não há performance e interpretação musical se não houver a ação de um indivíduo realizador, pois ao buscar o aprimoramento do ato estético, o seu sujeito, como agente realizador, necessitará aprimorar-se e vice-versa. A própria música torna o músico. Ao tornar-me meu árbitro no ato performático como ato estético, a responsabilidade para com o outro passou a ser uma necessidade para com outras atividades da mesma natureza. A magnitude da projeção dessa atividade em outros momentos de performance da mesma maneira concebidos como ato estético mantém viva a sua natureza performática em mim como seu sujeito.

COMO UMA CONSEQUÊNCIA DE ARGUMENTO

CONCLUSÃO

A título de conclusão das atividades envolvidas na concepção narrativa deste escrito, creio que um retorno às diferentes etapas que o compuseram possa ser de valia no sentido de prestar autenticidade à sua realização. As condições de valorização e escolha temática e referencial são totalmente decorrentes da natureza do ato pretendido, isto é, da performance musical.

A metodologia foi desenvolvida tendo em vista a construção de uma crítica sistemática de reflexão epistemológica, visando uma dupla hermenêutica: a partir do ato admitido como pressuposto metodológico e a colocação de si como sujeito deste trabalho. Essa tomada de decisão, não simples, tampouco fácil, condicionou o aspecto metodológico a uma ruptura de paradigma que visou não simplesmente à produção de conhecimento em confronto com o senso comum, mas também a sua formação a partir de uma atividade reflexiva e original. Tal colocação desidealiza as sugestões de Barrenechea (2003) e Aquino (2003) que discursaram e indicaram a inter-relação entre o trabalho de pesquisa e a práxis profissional do pesquisador brasileiro na área das práticas interpretativas.

As conjeturas acerca da performance e da atividade do *performer* expostas a partir de Coessens et al. (2009) e Coessens (2009; 2011) mencionando a necessidade de invenção e intervenção do artista no momento oportuno, conferiram a necessidade de adoção de preceitos que encaminhassem a discussão para o formato de pesquisa artística. Esse delinear, adicionado à noção de ruptura epistemológica mencionada anteriormente, caracterizam as torsões e cortes metodológicos adotados como escopo deste trabalho, a partir da própria natureza filosófica que lhes são pertinentes.

Os constructos originários por meio deste trabalho valeram-se de uma atividade empírica, realizada e registrada a título de amostra, mas não de caráter experimental. A intenção sempre fora o aprimoramento da realização musical e conseqüentemente uma maior efetividade do músico como instrumentista e indivíduo de realização estética. O cuidado de si, que prevê o relacionamento e a valorização da ação do outro para a

constituição do eu, verteu-se em ferramenta metodológica de maneira a levar à formação de arquivos de natureza revisionária e funcionou como instrumento de memórias para uma posterior reflexão e apropriação.

O início desse trabalho evoca a constituição de diários revisitados, participando como constructo da pesquisa artística, tendo em vista à performance que também é evocada em função do ato diário de “fazer performance”. Aquele ato de performance não pretendeu ser definitivo mas, como constructo deste trabalho, tornou-se um meio de incitar e integrar a possibilidade de uma nova performance como crítica em decorrência desse processo.

O conteúdo relacionado a narrativas de histórias, imagens e metáforas, que vinculados a aspectos puramente teóricos, sempre estão relacionados à minha própria prática, por isso, registrados como parte de minha memória, atuando diretamente em meu processo de reflexão sobre mim mesmo. Menciono que essa atividade está condicionada à compreensão de intuição informada, caracterizada por minha formação como pianista, mesmo que num contexto acadêmico brasileiro, ser assinalada por uma prática de tradição oral. Dessa forma, o registro das audições de gravações pode, em sua natureza e constituição, estar relacionado a esse conteúdo de transmissão oral como referido, constituindo importante instrumento de concepção e de intuição informada.

A manutenção de um arquivo de atividades de natureza apriorística começa a vincular o ato empírico da performance ao ato de cuidado de si. Voltar à minha própria atividade após tê-la realizado, mostrou-se como excelente meio de reflexão sobre o meu próprio fazer estético, a ponto de inicialmente tornar-se elemento de questionamento sobre a natureza desse próprio fazer. O registro da prática constituiu uma memória material e compôs um material acumulado para releitura e meditação posterior. Formou a matéria prima para a articulação e conformação de minhas próprias ideias musicais. Serviu, ainda, como material de enquadre para supostas atividades de autorregulação: refinamento de audição, meditação e conversa consigo mesmo. A manutenção desses registros colaborou com o processo de apropriação. A alma afastou-se do futuro, movimentou-se no passado, tornando esses registros “pequenas provas de performance”, convertidos e pensados para minha constituição. Quando transformo essas pequenas provas em material de ordem *a priori* e os vinculo a partir de Bloom (2002) e Derrida (2001) de maneira a tornar esses registros como constituidores de

minha tradição o desvio construído é relacionado à ideia de Coessen (2009) quando esta informa a necessidade de invenção e intervenção do artista no momento oportuno da performance. Essa ideia eu caracterizo e argumento como o risco da performance.

A seção de *parrhesía* volta para a ideia de ruptura epistemológica ao constituir e buscar pela verdade. O que é a verdade? A verdade, neste caso, estava em meu próprio ato, contudo, observado por uma diretora externa que o relatou e propôs o seu ponto de vista com o arbítrio de constituir-me para performances futuras. O sentido de ruptura paradigmático que constituiu essa atividade reside no fato de que a verdade buscada voltou a mim a partir do momento em que eu a aceitei como discurso verdadeiro sobre mim. O meu desejo de ascese valeu mais que a própria fala, quiçá verdadeira, da *parrhesiasta*. Essa conclusão eleva a própria condição das pessoas envolvidas como detentoras do poder exercido na atividade, bem como a validade do dispositivo metodológico utilizado. Sem dúvida, essa atividade converte-se à subjetivação e consciência de si empreendida a partir de minha própria medida sob o viés sugerido pela diretora de *parrhesía*.

A criação do “Grupo de Cuidado da Performance” inseriu-se no contexto condicionante de olhar do outro sobre mim e a partir desse olhar voltar a refletir sobre minha tradição. O princípio derridiano funcionou como ideologia filosófica para a atividade, que como princípio do cuidado de si, colocou-me em interação dentro de um grupo socialmente ligado em função da apreciação e constituição de minha própria performance. Essa talvez tenha sido a atividade de maior valor e peso de *êthos* que envolveu todo o trabalho de constituição. A atividade de escrever do outro para mim a minha própria constituição exigiu muita percepção a partir do outro para comigo. A valorização de seus discursos, algumas vezes confusos, difusos, outras vezes muito claros e diretos, permitiu me apropriar das peças de tal maneira a vê-las, mesmo sob minhas próprias imagens construídas e princípio estético adotado, sob uma perspectiva ampla e talvez universal.

É certo que essas atividades, como expostas, transcendem o filosófico em direção a um teor antropológico, ficando aqui uma primeira designação de atividade posterior a esse escopo de pesquisa. A condição de verdade mencionada na *parrhesía*, de igual maneira pode ser vista a partir da natureza epistêmica do relacionamento ali travado em direção à condição humana que os dois indivíduos envolvidos trocaram.

A avaliação e apreciação da performance evocada no primeiro capítulo que serviu de “produto final”, mas apresentada no início, como ilustração de um “fazer performance” inicia-se na condição de apropriação ou de valor por mim apropriado, quer dos discursos das avaliadoras solicitadas, quer de minha própria apreciação e ideias conclusivas impulsionadoras para a crítica antitética de que somente uma nova performance poderia ser resultado da atitude de reflexão aqui desenvolvidas. O movimento de subjetivação, a fim de constituir-se a mim, completa-se, nesse sentido, como um círculo de convergência hermenêutico. Uma hermenêutica de mim para mim, já que os significados de todas as ações se convertem a mim, a partir, sempre, do meu olhar sobre o outro para comigo.

Após a observação das atividades do escopo metodológico deste trabalho é possível conceber alguns conceitos que, constituidores da minha atitude estética no momento da e para a formação de uma performance, refletem a preocupação para com a área e a pesquisa que se realiza em função de constructos teóricos. Se tais constructos podem ser questionados em suas condições ontológicas ou validade empírica, então agregaram valor à minha prática que se caracterizou como um rigoroso processo descontínuo do ato de performance.

A natureza dual do ato de performance como processo formativo e interpretativo permite várias leituras sobre este em sua condição naturalmente humana. Ao colocar-se a si como sujeito intérprete num ato de interpretação musical numa performance pública, o desejo por uma atividade de excelência molda e dota a si com uma moral sustentada pela tradição que o envolve e o mantém. Por tradição, neste momento, converto a intervenção da subjetivação. As ideias de saber e de conhecer considero a partir do reconhecimento, da busca e da intervenção da tradição. É preciso olhar a tradição e reconhecer a si mesmo.

No entanto, a ideia de tradição na performance musical altera-se a si própria na medida que a criatividade modifica a sua concepção dentro desse espírito de tradição. O pensamento aqui elevado, mesmo que anacrônico, conduz à necessidade de sua próprio-tradição, afirmada e herdada do outro em sua preocupação com o futuro.

Se é necessário reconhecer a tradição em si, assim como a obra musical que se interpreta a partir de si, então é preciso, também, dizê-los de si para si de maneira que os seus elementos constituintes, mesmo estruturais, tornem-se enunciação de sua

essência em seu interior. A interioridade da música depende unicamente de minha atitude com a sua essência – o som da música está ligado à constituição e subjetivação do intérprete em sua consciência para consigo.

Essa atitude de subjetivação não procura dizer o conhecimento inefável que pode ser resultado de uma performance musical, mas paradoxalmente captar para si o que já fora dito, constituindo-se a si mesmo. Assim, tomada como atitude constituidora contribui para a sugestão de uma prática regrada de escrita e escuta de si, leitura de si a fim de caracterizar escolhas que sejam apropriadas individualmente como um processo estético para si, segundo a sua própria medida, mediada pela sua tradição.

Nisso, a possibilidade de reflexão a partir da alteridade como indicadora e delineadora de visão de mundo não se pode fazer sem considerar que o ato de performance se origina e acontece por um sujeito individualizado em primeira instância. O seu discurso sempre traduzirá em parte suas aspirações, projeções, expectativas, angústias e ansiedades, e não somente o ato realizado.

A ação sobre o olhar do outro para ver a si é, em parte, a característica descontínua do processo de performance. No entanto, é o meio de atingir o estado de conhecimento de si. A ação descontínua em movimento de ascese é a principal característica do desejo de aprimoramento e a conversão de si sobre si mesmo atua como predicação da estética da existência.

Nesse sentido, a estética da existência, as práticas de si e o cuidado de si, conduzem à catarse e incrementam a constituição individual mesmo em uma atitude de natureza estética-performática, no caso da música. Descobre-se a um só tempo sobre si na contemplação de suas verdades permitindo fundar-se a si em sua vivificação real. Isso conduz ao desprendimento gradual do si em direção à alteridade, sem que essa ação se constitua no final indicador de sua própria valorização. A meta do cuidado de si é o seu reconhecimento e esta assume uma dimensão diante da vida. Constituir-se como sujeito estético a partir de um ato estético é tarefa de uma vida condicionada à sua própria subjetivação. A compreensão de si e seu autoconhecimento são formas de se conseguir um aprimoramento, mesmo numa situação artística e de performance musical. As práticas de si permitem encontrar ferramentas a fim de atingir esse estado de ascese.

Ao admitir para si um provável círculo hermenêutico de si para si, o *êthos* presente na atitude para com o outro concebe a atividade estética em sua própria

natureza, constituindo de igual maneira a si como seu sujeito-indivíduo. O ciclo do cuidado de si configura-se como uma organização individual em torno de si. A busca por situações a fim de desenvolver a força e a resistência necessária para sobrepujar as fraquezas morais éticas e estéticas leva incondicionalmente ao aprimoramento de si como sujeito formador e constituidor de si na atividade estética.

As atividades propostas quer de escrita, escuta e prática de si, dependente da interação com um grupo, ou a conversão do meu próprio praticar, constituíram apenas exemplos, contudo essenciais, para o processo de aperfeiçoamento estético e de constituição individual. A preocupação central das atividades foi inserir-me e incluir-me dentro de uma tradição artística. Se os dispositivos escolhidos foram assertivos valem como sugestão de que a escrita de si e ‘o movimento de olhar para si’ conformam uma etapa de reflexão. Porém, a ideia de que cada um conhece ou deve conhecer a sua própria medida completará as diversas possibilidades de sugestão, visto que essas atividades visam apenas à constituição, cuidado e subjetivação de sujeitos caracterizados individualmente.

Antes de encerrar esse escrito, sinalizo outra possível discussão das implicações para o ensino e futuras pesquisas a partir dos constructos aqui elencados como razão deste trabalho. Partindo do pressuposto fundamental do cuidado de si que busca a constituição individual, a qual não pode ser atingida sozinho, e do cuidado de si no interesse para com o cuidado do outro, esse dispositivo apresenta-se prenhe de possibilidades que visam à pedagogia da performance. A formação do “Grupo de Cuidado da Performance” já foi uma demonstração positiva e modesta dessa ferramenta. Sua ampliação para uma classe em que vários sujeitos busquem constituir-se a si, que busquem a sua individualização e subjetivação, poderá ser benéfica mesmo em se tratando de abordagens modernas do ensino do piano ou em classes coletivas e de caráter laboratoriais.

Os possíveis relatos e narrativas frutos dessa atividade podem apontar para a constituição de uma verdadeira teoria da performance, quiçá no âmbito acadêmico, ou deste para a vida cotidiana, onde o fazer performance musical é muito mais espontâneo e a direção das autenticidades é menos orientada. Esses relatos ainda poderiam demonstrar como a voz do *performer* intérprete é dotada de conhecimento empírico, ou

axial, ou performático, não importa, mas valendo-se como recurso para compor e fazer arte, noutra modelo de pesquisa artística.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 1, jan-jun, p. 16-24, 2000.
- ALVES, Francisco Cordeiro. Diário – um contributo para o desenvolvimento profissional dos professores e estudo dos seus dilemas. *Millenium Online – Revista do ISPV*, n. 29, pp. 222-239, junho de 2004. Disponível em <<http://www.ipv.pt/millenium/Millenium29/default.htm> > Acesso em 23/mar/2012.
- ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. São Paulo: Livraria Martins, 1976.
- _____. O Movimento Modernista. In: BERRIEL, Carlos E. O (org). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis/Vozes; Brasília: INL, 1976b.
- APRO, Flávio. Interpretação musical. In: LIMA, Sonia A. (Org). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.
- AQUINO, Felipe A. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. *Opus 9 – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música / ANPPOM*. Dezembro – 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-8.pdf>>. Acesso em 03/03/2011.
- BARONI, Mario. Herméneutique Musicale. *Musiques – une encyclopédie pour le XXe. Siécle. II – Les savoir musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, 2004.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva; GERLING, Cristina Capparelli. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. In: GERLING, Cristina Capparelli (Org). *Três estudos analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. Série Estudos no. 5.
- BARRENECHEA, Lúcia. Pesquisa no Brasil: Balanço e Perspectivas. *Opus 9 – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música / ANPPOM*. Dezembro – 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-9.pdf>. Acesso em 03/03/2011.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso – Obras de Roland Barthes*: 8. ed. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, V. 19, no. 32/33, p. 76-99, 2008.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena.. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Poesia e repressão – o revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. The Breaking of Form. In: _____. *Desconstruction and Criticism*. New York: Seabury Press, 1979. p. 1 – 38.

_____. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BRAGA, Ernani. Com pedal ou sem pedal. In: *PRESENÇA DE VILLA-LOBOS*, Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos, II, 1982, p. 69.

BRANCO, Guilherme C. Michel Foucault: a literatura, a arte de viver. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo: Movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRUHN, Siglind. *Images and ideas in modern French piano music – The extra-musical subtext in piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen (Aesthetics in music: no. 6)*. New York: Pendragon Press, 1997.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Lygia Clark e Hélio Oiticica: experiências de vida-artista. *DOBRES-Verne: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária* Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP. n. 19 (Maio 2011 -) - São Paulo: O Programa, 2011.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

CASTRO, Fabiane. *Villa-Lobos: A Prole do Bebê*. CD. 54:03min. Oïda. 2007.

CHASSOT, Attico. Escrever diários como uma forma de colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, no. 20, pp. 55-70, jan./jun. 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2011.

COESSENS, Kathleen. An Artistic Logic of Practice: The Case of the Performer. *The International Journal of the Arts in Society*. v. 6, n. 4, pp. 1-11, 2011.

_____. Musical Performance and 'Kairos': Exploring the Time and Space of Artistic Resonance. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.*, v. 40, n. 2, pp. 269-281, 2009.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn – A Manifesto*. Ghent: New Goff, 2009.

CONTINENTINO, Ana Maria. O luto impossível da desconstrução. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: Nau/ PUC-Rio, 2008. p. 59-87.

DANIEL, Ryan. Self-assessment in performance. *British Journal of Music Education*. v. 18, n. 3, Cambridge, p. 215-226, 2001.

D'ELBOUX, Sonia Maria. *A Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti (1917-8) no contexto sócio-cultural paulistano*. São Paulo: FCA, 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Presbiteriana Mackenzie – FCA, São Paulo, 1998.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques. Força e Significação. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. FERRARIS, Maurizio. *O gosto do segredo*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século – Edições, Sociedade Unipessoal, 2006.

DERRIDA, Jacques. ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos Errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Paulo C. O pensamento da desconstrução diante da obra de arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. pp. 333-344.

DUQUE-ESTRADA, Paulo C. Derrida e a escritura. _____. (Org). *As margens – a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/São Paulo: Loyola, 2002, p. 9-27.

ECHANIZ, José. *Site Institucional*. Disponível em: <<http://dedica.la/artist/jose+echaniz/biography>>. Acesso em 12/04/2012.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FERREIRA, Virgílio. *Arte, Tempo*. Lisboa: Roli. S/D.

_____. *Carta ao futuro*. Lisboa: Bertrand, 1957.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbos. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. *A Hermenêutica do Sujeito: Curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Tradução: Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2005.

- FREIRE, Vanda B. (Org). *Horizonte da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GARAMUÑO, Florencia. *Modernidades Primitivas – Tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- GERLING, Fredi Vieira. *Performance analysis and analysis for performance: a study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 2*. Essay for Doctor of Musical Arts Degree (Tese de Doutorado), 2000. University of Iowa.
- GORNI, Carla. *A Prole do Bêbe nº 2 de Villa-Lobos: Contribuições da análise e do imaginário musical para sua interpretação – um estudo de cinco gravações*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007. Dissertação (Mestrado), Universidade do Rio de Janeiro, 2007.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofia das Artes – Introdução à estética*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GRIFFERO, Tonino. Catarse. In: CARTIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo (Direção). *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- GRIFFITHS, Paul. *The encyclopedia of twentieth century music*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Maná*, n. 9, v. 1, pp. 81-108, 2003.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003b.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. A justiça e o rosto do outro em Lévinas. *Cadernos da EMARF, Fenomenologia e Direito*. Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.1-132, abr./set.2010.
- _____. *As muitas faces do outro em Lévinas*. Duque-Estrada, Paulo C. Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/São Paulo: Loyola, 2004, p. 165-191.
- HAMELIN, Marc-André. *The music of Villa-Lobos*. Cd, 63m57s. Hyperion Records Ltd, London MM, 1999.
- HARA, Tony. Michel Foucault: um rosto desenhado na areia. *VERVE: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária/ Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP*. n. 9 (maio 2006 -). São Paulo: O Programa, 2006.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- IZQUIERDO, Iván. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: Unisinos/Coleção Aldus, 2006.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do Poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.
- KALEIDER. *Site Institucional*. Disponível em: <<http://www.baixaki.com.br/download/kaleider.htm#ixzz1rhFDabSN>>. Acesso em 10/04/2012.

KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró Memória, 1986.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

LAGO, Sylvio. *Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz*. São Paulo: Algor, 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000.

LIMA, Sonia A. Performance: Investigação Hermenêutica no Processo de Interpretação Musical. In: RAY, Sonia (Org). *Performance musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005, p. 91-114.

LIMA, Sonia A; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, prática e interpretação musical. In: LIMA, Sonia A. (Org). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.

LISPECTOR, Clarice. (Atribuído) Mude. *Site Institucional*. Disponível em: <<http://www.iacat.com/1-Cientifica/Clarice%20Lispector.htm>>. Acesso em 19/04/2012.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

MACHIONI, Oscar. *Tangos de Juan Jose Castro*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=P77xTlC701U>>. Acesso em 06/04/2012.

MAN, Paul de. Review of Harold Bloom's *Axiety of Influence*. In: _____. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary Criticism*. Second edition. Padstow: Methuen & Co. Ltda., 1983. p. 267-276.

MANSO, Artur. *Para uma educação estética*. Porto: Marântus, 2008.

MARCUSE, H. *A dimensão da estética*. Lisboa: Edições 70, 1986.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. Apresentação. In: GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

MILHAUD, Dario. *Le Boeuf sur le toit*. Paris : Édition de la sirène, s/d.

MOLINA (Jr), Sidney José. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. São Paulo: PUC-SP, 2006. Tese (Doutorado.). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MONTEIRO, Sérgio. *A Prole do Bebê I e II*. CD. 59 min. São Paulo: Biscoito Fino, 2007.

MOURA, Carmen Brunelli de. *A arte de governar: a escrita de si construindo subjetividades. Práticas discursivas na contemporaneidade*. Disponível em

<<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/trabGT.php?opcao=18>> Acesso em 23/mar/2012.

MUNARI, Bruno. *Fantasia*. Tradução de José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 2007.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf>. Acesso em 05/04/2012.

_____. *Viagens de Villa-Lobos*. Disponível em: <<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/viagembr/index.htm>>. Acesso em 15/01/2009.

NAPOLITANO, Marcos. *Feitiço decente* – Resenha. História: Questões & Debates, Curitiba, UFPR, n. 36, p. 329-332 2002.

NESTROVSKI, Arthur R. Influência. In: _____. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996. p. 100-118.

NEUHAUS, Henrich. *Site Institucional*. Disponível em: <http://www.neuhausmuseum.region.in.ua/neig02_e.html>. Acesso em 09/04/2012.

_____. *The art of piano playing*. Translated by: K. A. Leibovitch. London: Kahn & Averill, 2007.

NOGUEIRA, Marcos V. C. Condições de interpretação musical. *Debates* (UNIRIO), v. 3, p. 57-80, 1999.

_____. Condições de um formalismo musical contemporâneo. *Música em Perspectiva* (UFPR), v. 3, no. 2, p. 111-137, 2010.

_____. O imaginário metafórico da escuta. *Semiosfera* (UFRJ), v. 4-5, p. 6, 2003.

ORPHEU INSTITUT. *Site Institucional*. Disponível em: <<http://www.orpheusinstituut.be/en/home>>. Acesso em 27/mar/2012.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARTITURAS Hal Leonard. Site de distribuição. Disponível em: <<http://www.halleonard.com/product/viewproduct.do?itemid=50564862&lid=10&keywords=Villa-Lobos&subsiteid=1&>>. Acesso em 09/04/2012.

PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 11, jan-jun. Belo Horizonte, p. 95-104, 2005.

PASSETTI, Edson. Acompanhar Foucault: Por que sim, e expor minhas inquietações, Por que não? RAGO, Margareth (Org). *Foucault e as estéticas da existência*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~aulas/flowplayer/example/passeti.html>>. Acesso: 30/07/2011.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the age of recording*. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

PROKOFIEFF, Serguei. *Toccata opus 11. Collected Works of S. Prokofiev*: Piano Solo. Volume one. Miami: Warner Bros. Publications, s/d.

RIDLEY, Aaron. *A filosofia da Música – Tema e variações*. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

RINK, John. Analysis (or?) performance. In: _____. *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROCHA, Mirian Bastos. *Aspectos técnico-pianísticos na interpretação da Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação (Mestrado). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

RUBINSKY, Sonia. *Heitor Villa-Lobos – Piano Music*, v. 2: A Prole do Bebê no. 2/Cirandinhas. CD, 1h7min52s. Naxos, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Boaventura de S. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. 6. ed. Porto: Afrontamento, 2002.

SANTOS, Regina Antunes T. dos. *L'oeuvre pour le piano de Villa-Lobos*. Memoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail, 1991.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: souvenirs de l'Indien Blanc*. Paris : Actes du Sud, 1987.

_____. *Villa-Lobos: A prole do Bebê no. 2, Ciclo Brasileiro, 3 Choros*. CD. 1h06min07s. Paris : EMI, 1978.

SCHNEIDER, Ana Francisca. *Atribuições Causais em Situações de Performance Pública*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SOUZA LIMA, João de. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1976.

SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, canibais e outros bárbaros. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de C. *Antropofagia hoje?* São Paulo: Realizações, 2011.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the Life and Works, 1887-1959*. Jefferson: Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 1995.

THOMPSON, Daniela. *Crônicas Bovinas*. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm>. Acesso em 31/03/2012.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIAGENS de Bártok e Kodaly. Disponível em: <<http://www.harvardsquarelibrary.org/unitarians/bartok.html>>. Acesso em 15/01/2009.

VIEIRA, Daniel. Do encantamento para a apropriação artística: experiência e performance musical, filosofia e hermenêutica, estética e ética. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº4, 2011. p. 194-217.

_____. O boisinho e O passarinho na obra A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos: um gênero surrealista. *ANAIS. XX CONGRESSO DA ANPPOM*. Florianópolis, 2010.

_____. Performance de O boisinho de Chumbo e de O lobosinho de Vidro de A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos. Disponível em: <http://www.4shared.com/folder/uTCr9hL9/_online.html>. Acesso: 01/05/2012.

_____. *Um diálogo modernista: a Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos à luz do dialogismo de Bakhtin*. *ANAIS. XIX CONGRESSO DA ANPPOM*. Curitiba, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas. À procura de uma agulha*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão Ltda., 1968.

_____. *A Prole do Bebê no. 2 – 6. O Boisinho de Chumbo*. Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

_____. *A Prole do Bebê no. 2 – 9. O Lobosinho de Vidro*. Paris: Max Eschig e Cie. Editeurs, 1927.

_____. *Cirandas. Nesta rua, nesta rua...* Rio de Janeiro: Arthur Napoleão Ltda., 1968.

WILLIAMON, Aaron (Ed.). *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.

ANEXOS

ANEXO A

GRAVAÇÃO DA PERFORMANCE DO DIA 17/03/2012

SALA ARMANDO ALBUQUERQUE - PPGMUS - UFRGS

PIANO: DANIEL VIEIRA.

TÉCNICO DE ÁUDIO E IMAGEM: RODRIGO AVELLAR.

ANEXO B

EXCERTOS DE MATERIAL FAC-SIMILAR DOS ORIGINAIS MANUSCRITOS

A' Aline van Barentzen
Prôle do Bêbé (Nº 2)
(da família do Bêbé)
Os trichimbas
As pequenas beles

H. Villa-Lobos
Rio, 1921

VI - O boizinho de chumbo

de petit Boenf de plomb

Un peu modéré (M: 80 ♩)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The tempo is marked 'Un peu modéré (M: 80 ♩)'. The dynamics are marked 'mf' and 'sec.'. The piece begins with a piano introduction marked '8: abaiso'.

The second system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The dynamics are marked 'mg'. The system concludes with a measure marked '4'.

The third system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The dynamics are marked 'mg'. The system concludes with a measure marked '6'.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The dynamics are marked 'mg'. The system concludes with a measure marked '5'.

Fonds
RECHIG

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line containing triplets and slurs, and a bass staff with accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *gliss.*
- System 2:** Starts with the tempo marking *Tempo 1^o*. The treble staff is marked *P et très lié* and includes a *gamb.* (gambus) marking. The bass staff has a *gliss.* marking. Dynamic markings include *cresc. poco*, *a poco*, and *sfz*.
- System 3:** Continues the melodic and accompaniment lines with triplets and slurs.
- System 4:** The treble staff has a *gamb.* marking. The bass staff has an *anim.* (animato) marking.
- System 5:** Shows a dense texture in the treble staff and a melodic line in the bass staff with triplets and slurs.

Handwritten numbers 2, 3, 4, 5, 6, and 7 are visible at the end of various systems, likely indicating measure counts or section markers.

The image displays three systems of handwritten musical notation for the piece "A Prole do behê" by Heitor Villa-Lobos. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef).
- The first system (labeled '2') shows the vocal line with triplets and the piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamics include *pp*, *rit*, and *sf*.
- The second system (labeled '4') continues the vocal line with triplets and the piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamics include *pp*, *sf*, and *rall*. The word "Sábalo" is written below the piano part.
- The third system (labeled '6') features a more complex vocal line with a circled '4' and the piano accompaniment with a circled '4'. Dynamics include *mf*, *sf*, and *pp*. The word "Sábalo" is written below the piano part.
Additional markings include *rit*, *a tempo*, and various dynamic markings like *pp*, *sf*, and *mf*.

Vila-Lobos, A Prole do behê 2ª série

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system (measures 4-8) features a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*, along with a fermata and a triplet of eighth notes. The second system (measures 9-12) includes the instruction *crese. et animé pousso a pousso* and features a complex rhythmic pattern with many accents. The third system (measures 13-16) includes the instruction *crese animé* and features a driving bass line with triplets and a *ffz* dynamic marking. The score is written in ink on a single page with a large margin.

Très peu rall *Un peu moins*
Endehors
Toujours

égale ment fort, très rythmiqué et bien serré.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system is a piano solo. The third system is another piano solo. The score is annotated with various performance instructions in French, such as 'Très peu rall' (very little ritardando), 'Un peu moins' (a little less), 'Endehors' (out of phase), and 'Toujours' (always). The piano part is marked 'égale ment fort, très rythmiqué et bien serré' (equally strong, very rhythmic and tight). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols like accents, slurs, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is annotated with several French phrases and performance instructions:

- Top system:** A small section of music with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a series of chords and a melodic line. Annotations include "ff" (fortissimo), "juste en mesure" (just in time), and "Très mesuré" (very measured).
- Second system:** Labeled "Un peu moins" (a little less). It contains two staves of music. The bass staff has a dynamic marking of "fff" (fortississimo). The annotation "Toujours également fort et très rythmé" (Always equally strong and very rhythmic) is written below the staves.
- Third system:** Labeled "18". It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The annotation "accéléré" (accelerated) is written above the treble staff.
- Fourth system:** Labeled "2" on both the treble and bass staves. It continues the melodic and rhythmic themes from the previous system.

The score is written in a fluid, handwritten style, typical of a composer's draft or a personal manuscript.

Lento

Handwritten musical score for piano, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *Lento* and includes dynamic markings such as *ff*, *fff*, and *ganym*. It features complex textures with many notes, some with slurs and accents, and includes a "11" fingering. The bass line has a "V" marking and a "11" fingering.

Handwritten musical score for piano, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamic markings like *fff* and *f rubato*, and contains triplets and a quintuplet. The bottom staff is marked "8ª abaixo" and "f rubato".

Moins animé (Allegretto)

The musical score is handwritten and consists of two systems of staves. The top system has a 6/8 time signature and includes dynamic markings such as *ff* and *p*, and performance instructions like *Moins animé*. The bottom system also has a 6/8 time signature and includes dynamic markings like *ff* and *p*, and performance instructions like *Moins animé*. The score features various musical notations including chords, melodic lines, and articulation marks.

9

Lourd fff

gliss.

animé

Marche (M: 120)

ff Endehors

Handwritten musical score for piano, featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.

The right hand part consists of a series of sixteenth-note runs, often grouped in pairs or groups of three, with frequent sixths and sevenths. The left hand part features a steady eighth-note accompaniment, often with triplets and slurs. The piece concludes with a final chord and a fermata.

ANEXO C

**'MONSTROS' DE A PROLE DO BEBÊ NO. 2 DE
HEITOR VILLA-LOBOS**

6 Passaggio di mano

This is a handwritten musical score for a piece titled "6 Passaggio di mano". The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *tr* and *mf*. There are numerous technical annotations, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), slurs, and accents. The piece features complex rhythmic patterns and melodic lines. At the bottom right of the page, there is a circled number "3" and some blue ink markings, possibly indicating a page number or a specific measure.

6 Passaggio di mano

This is a handwritten musical score for a piece titled "6 Passaggio di mano". The score is written on aged, yellowed paper and consists of ten systems of music. Each system typically contains two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several instances of triplets and slurs. The score is marked with various symbols, including 'v' (accents), 'x' (crosses), and 'u' (underlines). The piece concludes with a circled number '3' at the end of the final system. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

6 Passarinho de pauco

This is a handwritten musical score for a piece titled "6 Passarinho de pauco". The score is written on aged, yellowed paper and consists of ten systems of music. Each system typically contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the treble clef staves, there are numerous small 'v' marks, likely indicating fingerings or breath marks. The bass clef staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a circled number '3' at the end of the final system. There are also some blue ink annotations, including an 'x' and an arrow, on the bottom staff of the final system.

8

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. There are some handwritten annotations and a circled '8' on the left side.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. There are some handwritten annotations and a circled '8' on the left side.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. There are some handwritten annotations and a circled '8' on the left side.

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. There are some handwritten annotations and a circled '8' on the left side.

O. Rincido, l. chamber

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests, while the bottom staff provides accompaniment. There are some handwritten annotations and corrections in the left margin.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The notation is dense with notes and rests, showing a complex melodic and harmonic structure. A circled number '1' is written in the left margin.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The notation continues with intricate melodic lines and accompaniment. There are several handwritten annotations and corrections throughout the system.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The notation shows a continuation of the musical piece. There are some handwritten annotations and corrections in the right margin.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The notation concludes the piece with final notes and rests. There are some handwritten annotations and corrections in the right margin.

Final de l'ouvrage

(64)

9/8

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble clef and a 9/8 time signature. The music is written on a single staff with various notes, rests, and dynamic markings. There are red 'X' marks above the staff at the beginning and end of the system.

Handwritten musical score for the second system, featuring a treble clef and a 9/8 time signature. The music is written on a single staff with various notes, rests, and dynamic markings. There is a red 'X' mark above the staff in the middle of the system.

dim a rall. - poco a poco

Handwritten musical score for the third system, featuring a bass clef and a 9/8 time signature. The music is written on a single staff with various notes, rests, and dynamic markings. There is a red 'X' mark above the staff in the middle of the system.

L. dim

Ritard.

Concert type

canon. ten

3

solares

cresc. allegro $\frac{3}{4}$

9

Handwritten musical notation on a grand staff with two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A circled '9' is written above the first measure.

Handwritten musical notation on a grand staff with two staves. The notation is dense with notes and includes dynamic markings such as *rit.* and *ritando*. There are also some scribbled-out sections.

rit.

ritando

Handwritten musical notation on a grand staff with two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A circled '3' is written at the end of the piece.

3

4. Cachorrinho de Bracha

Moderno

lento e var

Brass

3

This page contains a handwritten musical score for brass instruments, organized into four systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are several instances of a red 'X' mark, likely indicating corrections or specific performance instructions. The second system features a large, diagonal scribble over the right-hand staff. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Parte do Bêta (N.º 2)
o Holguinho de vidro

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music features a series of chords and melodic lines. There are some markings like '1/1' and '4/5'.

Handwritten musical notation on a grand staff. Includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation is dense with notes and rests. A circled '9' is visible in the upper right of the staff.

~~De~~

Handwritten musical notation on a grand staff. Similar to the previous systems, it contains complex rhythmic and harmonic structures.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation continues with intricate melodic and harmonic details.

Handwritten musical notation on a grand staff. The final system on the page, showing a continuation of the musical piece.

D.G.
8

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A large circle is drawn around a section of the third system, containing the word "Meno" written in cursive. There are several scribbles and corrections throughout the manuscript, particularly in the first system where a large 'X' is written on the left. The paper shows signs of age, including a small brown stain in the lower right quadrant.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A large circle is drawn around a section of the third system, containing the word "Meno" written in cursive. There are several other annotations, including a circled "7" in the second system, a circled "6" in the fifth system, and a circled "2" in the sixth system. A large, stylized symbol resembling a crossed-out circle is located at the beginning of the first system. The paper shows signs of age, including a small brown stain in the lower right quadrant.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A large, hand-drawn circle in the third system encloses a specific section of the music. There are several annotations and corrections throughout the piece, including a circled 'Mm' in the third system and various symbols like 'v' and 'x' in the lower systems. The paper shows signs of age, including a small brown stain in the lower right quadrant.

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "cuse allay, nonis a pover". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, including the instruction "fina a tempo". This system is heavily annotated with red ink, including large circles and a diagonal slash, indicating a revision or deletion of the material.

Handwritten musical score for the third system, continuing the composition with piano accompaniment. Like the second system, it is marked with red ink, suggesting a revision or deletion.

Handwritten musical score for the fourth system, primarily consisting of piano accompaniment. It also features red ink markings, including a diagonal slash, indicating a revision or deletion.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of approximately 12 systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written on aged, yellowed paper. At the top right, there is a circled number '04'. The notation includes complex chord structures, arpeggiated patterns, and specific fingerings indicated by numbers 1-5. Some systems feature a treble clef, while others use a bass clef. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

MVL: 1993.21.0363

MVL60 - m. 93.21.337

8^{va} abruer

Pedal semp

8^{va} abruer

Pedal

(lève le pedal mais conservez les notes tenues)

8^{va} abruer

8^{va} abruer

This block contains the main body of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. It features several staves of music. The top staff is heavily obscured by large, dark, looping scribbles. Below it, a second staff contains more legible notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'allegro'. A large, bold red scribble is written across the middle of the page, partially covering the second and third staves. The bottom section of the page shows a few more staves with some notation and red markings, including a large red 'X' and some diagonal lines. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Do amigo Francisco Braga
do conselho Antonio Prado

Prôle do Bell (n.º 2)

Sublime
"Verde velhice" 1921
Ri.



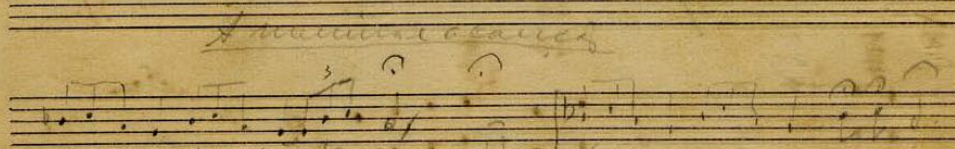
Para piano a 4 mãos



Al. Villa Lobos



S. Paulo, 25/2/1922



Turirala, turirala, turala nao (canto) trala

"Polo do Bêbe N°2"

Recdo. "O gatinho de papelão"
"le petit de carton"

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats).

Handwritten musical notation for the second system, including a *rallent* marking and a signature on the right side.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

ANEXO D

**FAC-SÍMILE DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE
*O BOISINHO DE CHUMBO E
O LOBOSINHO DE VIDRO***

À ALINA VAN BÄRENTZEN

A PRÓLE DO BÊBÊ Nº 2

La Famille du Bêbê Nº 2

OS BICHINOS

Les Petites Bêbes

	Prix aux Méduses de 1914
I. A BARATINHA DE PAPEL	1. 35
<i>Le petit Cafart en papier</i>	
II. A GATINHO DE PAPELÃO	1. 35
<i>Le petit Chat en carton</i>	
III. O CARANDONDO DE MASSA	2. -
<i>La Soeur en papier mâché</i>	
IV. O CACHORRINO DE BARRACHA	1. 75
<i>Le petit Chien en caoutchouc</i>	
V. O CAVALEIRO DE PAU	2. 50
<i>Le petit Cavalier de bois</i>	
VI. O BOVINHO DE CHUMBO	2. -
<i>Le petit Boeuf de plomb</i>	
VII. O PASSARINHO DE PANO	2. -
<i>Le petit Oiseau de drap</i>	
VIII. O URSINHO DE ALGODÃO	2. 50
<i>Le petit Ours en coton</i>	
IX. O LOBOSINHO DE VIDRO	2. -
<i>Le petit Loup en verre</i>	

PAR

H. VILLA-LOBOS

Propriété des Éditeurs pour tous pays

Tous droits de reproduction, de représentation, d'arrangements, de
traduction, et de diffusion, publiés ou non, sont réservés pour tous pays
y compris le Brésil, le Portugal et le Danemark

MAX ESCHIG & C^o Éditeurs

Pauls Max Eschig, E. Heinen, L. Brunsch et C^o. J. Toutoussian
41, rue de Rome et 1, rue de Madrid PARIS (8^e)

ŒUVRES DE VILLA-LOBOS

Publiées chez MAX ESCHIG & Co, Éditeurs — PARIS

	Prix nets
SUITE POUR CHANT ET VIOLON à trois parties	3.00
A PRÓLE DO BÉBÉ N° 2 (La famille de Bébé N° 2) : Os Bichinhos (Les petites bêtes) pour piano	en 4 ^e édition
SERENADES DAS SÉLVAS BRASILEIRAS pour piano	2.50
TROIS POÈMES INDIENS : I. Tairó II. Conto de Jesus, Sabath } pour chant et orchestre III. Iara	
GRAND CONCERTO, pour violoncelle et orchestre, réduction pour violoncelle et piano	7. »
DEUXIÈME SONATE pour violoncelle et piano.	7. »
DEUXIÈME TRIO pour piano, violon et violoncelle.	10. »
TROISIÈME TRIO	10. »
TRIO pour hautbois, clarinette et basse	
DEUXIÈME QUATUOR A CORDES	
TROISIÈME QUATUOR A CORDES	
QUATUOR pour flûte, saxophone, harpe et cello (avec chœur féminin).	
NONETTO, pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, harpe, cello et batterie (avec chœur mixte)	
NA BANHA TEM pour chœur masculin à capella.	
CHÓROS N° 2 pour flûte et clarinette.	1.75
CHÓROS N° 3, pour chœur masculin avec clarinette, saxophone, basson, trois cors et trombone (ou chœur masculin à capella)	
CHÓROS N° 4 pour trois cors et trombone.	
CHÓROS N° 7 pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, violon et violoncelle	
CHÓROS N° 8 pour orchestre.	
CHÓROS N° 10 pour chœur mixte et orchestre.	
RUEPOÈME pour piano.	
POEMA DA CRIANÇA E SUA MAMA (Poème de l'enfant et sa mère) pour chant, flûte, clarinette et violoncelle ou chant avec piano.	

ANV 1893.71.6379

aut. 1893.71.6379

Tempo by
p et très lié

p
gliss.

This system contains the first two measures of the piece. The right hand begins with a piano (*p*) dynamic and a *gliss.* marking. The left hand features a *gliss.* marking and a *sf* dynamic. The music is characterized by dense, chromatic textures and slurs.

crec. *poco* *poco*

sf *f*

This system covers measures three and four. It includes a *crec.* (crescendo) marking in the right hand and *poco* markings in both hands. The dynamics increase to *sf* and *f* in the left hand.

gliss.

This system contains measures five and six. A *gliss.* marking is present in the right hand. The texture continues with complex chromatic patterns.

aria

This system covers measures seven and eight. It features an *aria* marking in the right hand. The right hand has a more active, melodic line compared to the previous systems.

4
Três vir (x: 80 :♩)

Tempo I? (x: 80 :♩)

alleg.
cresc. poco a poco voltando ao 1º movimento
8º absciso.....

8º absciso.....

Chasté mf
8º absciso.....

M. B. 1797

BRUL 1993.21.0358 out

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, *rit*, *f*, and *ppp*. The instruction *Stabatiz:* is written below the bass staff.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines. Dynamics include *f*, *ppp*, and *f*. The instruction *Stabatiz:* is written below the bass staff. The word *rall.* appears above the treble staff.
- System 3:** The tempo changes to *a Tempo*. Dynamics include *ppp*, *f*, and *ppp*. The instruction *Stabatiz:* is written below the bass staff. The word *rall.* appears above the treble staff.
- System 4:** Features a complex texture with many notes. Dynamics include *pp*, *f*, and *ff*. The instruction *Stabatiz* is written below the bass staff. The word *gliss.* is written above the treble staff.
- System 5:** The final system on the page. Dynamics include *pp* and *ppp*. The instruction *Stabatiz* is written below the bass staff. The word *allarg.* is written above the treble staff.

The page number **ME 1297** is printed at the bottom center.

Lento (M. 89-97)
f *très et dehors*

First system of musical notation, measures 89-91. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by dense, rhythmic chordal textures. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure.

Second system of musical notation, measures 92-94. The texture continues with complex chordal patterns. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure. The system concludes with the instruction *fin chaste*.

Third system of musical notation, measures 95-97. The grand staff shows a transition in texture. The right hand continues with chords, while the left hand features a more melodic line. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure. The system ends with a fermata over the final chord.

Fourth system of musical notation, measures 98-100. The music becomes more active. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure. The instruction *cresc. et alimé poco à poco* is written below the staff.

Fifth system of musical notation, measures 101-103. The music reaches a climactic point with increased density and dynamics. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure. The instruction *cresc. animé* is written above the staff. The system concludes with the instruction *cresc. allarg.*

M. 89-97

ms. no. 1897.21.0829 aut. m.

Grandiose (M. 80. ♩)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. A dynamic marking of *fff* is present in the lower staff.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a *rit* marking. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. The tempo marking *a Tempo* is written between the staves, followed by *dim e rall. poco a poco*. Below the lower staff, there are three measures with the instruction *8º abaixa.:* under each measure.

The third system features a melodic line in the upper staff with a *p* dynamic marking and the text *da. sempre*. The lower staff has a melodic line with a *ppp* dynamic marking and the text *per allora*. The system concludes with a *pp* dynamic marking and the instruction *8º abaixa.:* below the lower staff.

à Aline van BÄRENTZEN

A PRÓLE DO BÊBÊ N° 2

La Famille du Bêbê N° 2

OS BICHINOS

Les Petites Bêtes

	Prix nets
	Maj. temp. en sus
I. A BARATINHA DE PAPEL.	1.75
<i>Le petit Cafard en papier</i>	
II. A GATINHO DE PAPELÃO.	1.50
<i>Le petit Chat en carton</i>	
III. O CAMUNDONGO DE MASSA	3. »
<i>La Souris en papier mâché</i>	
IV. O CACHORRINO DE BURRACHA	1.75
<i>Le petit Chien en caoutchouc</i>	
V. O CAVALINHO DE PAU.	2.50
<i>Le petit Cheval de bois</i>	
VI. O BOISINHO DE CHUMBO	2. »
<i>Le petit Boeuf de plomb</i>	
VII. O PASSARINHO DE PANNÓ	2. »
<i>Le petit Oiseau de drap</i>	
VIII. O URSONHINO DE ALGODÃO	2.50
<i>Le petit Ours de coton</i>	
IX. O LOBOSINHO DE VIDRO	3. »
<i>Le petit Loup en verre</i>	

PAR

H. VILLA-LOBOS

Propriété des Editeurs pour tous pays

Tous droits de reproduction, de représentation, d'arrangements, de traduction, et d'exécution publique réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark

MAX ESCHIG & C^{ie} Editeurs

(Fonds Max Eschig, E. Demets, L. Broussan et C^{ie}, J. Vieu réunis)
48, rue de Rome et 1, rue de Madrid PARIS (8^e)

ŒUVRES DE VILLA-LOBOS

Publiées chez MAX ESCHIG & Cie, Éditeurs — PARIS

	Prix nets
SUITE POUR CHANT ET VIOLON à trois parties	5.50
A PRÓLE DO BÉBÉ N° 2 (La famille de Bébé N° 2) : <i>Os Bichinhos</i> (Les petites bêtes) pour piano	en n° séparés
SAUDADES DAS SÉLVAS BRASILEIRAS pour piano	2.50
TROIS POÈMES INDIENS :	
I. <i>Teirú</i>	} pour chant et orchestre.
II. <i>Canide Ioune, Sabath</i>	
III. <i>Iára</i>	
GRAND CONCERTO, pour violoncelle et orchestre, réduction pour violoncelle et piano	7. »
DEUXIÈME SONATE pour violoncelle et piano.	7. »
DEUXIÈME TRIO pour piano, violon et violoncelle.	10. »
TROISIÈME TRIO — — —	10. »
TRIO pour hautbois, clarinette et basson	
DEUXIÈME QUATUOR A CORDES	
TROISIÈME QUATUOR A CORDES	
QUATUOR. pour flûte, saxophone, harpe et celesta (avec chœur féminin).	
NONETTO, pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, harpe, celesta et batterie (avec chœur mixte.)	
NA BAHIA TEM pour chœur masculin a capella.	
CHÔROS N° 2 pour flûte et clarinette.	1.75
CHÔROS N° 3, pour chœur masculin avec clarinette, saxophone, basson, trois cors et trombone (ou chœur masculin a capella)	
CHÔROS N° 4 pour trois cors et trombone.	
CHÔROS N° 7 pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, violon et violoncelle	
CHÔROS N° 8. pour orchestre.	
CHÔROS N° 10. pour chœur mixte et orchestre.	
RUDEPOÈME. pour piano.	
POÊMA DA CRIANÇA E SUA MAMA (Poème de l'enfant et sa mère) pour chant, flûte, clarinette et violoncelle ou chant avec piano.	

Próle do Bêbé. N° 2 La famille du Bêbé

OS BICHINHOS
LES PETITES BÊTES

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1921

9. O lobosinho de vidro Le petit loup en verre

PIANO

Presque vif (M. 108:♩)

mf

Le mouvement bien mesuré au metronomo cresc. pouco a pouco

*crescendo ainda mais, porem sem acelerar
encore, mais sans acclerer*

Très peu rall.

Un peu moins en dehors

ff *fff*

toujours

également fort, très rythmé et bien serré

Copyright 1927 by
MAX ESCHIG & C^{ie} Editeurs, 45 rue Rome, Paris

M. E. 1800

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUTS PAYS
Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) plays a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The tempo marking "a Tempo" is positioned above the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation. It begins with the tempo marking "Un peu moins". The left hand has a section marked "ff" and "juste en mesure" with the instruction "très mesuré". The right hand has a section marked "ffff" with the instruction "toujours également fort et très rythmé".

Fifth system of musical notation, concluding the page with intricate melodic and accompanimental patterns.

mus 1993.21.0342 aut. mm. 73-21, 676-8

Vif

a Tempo I?

The first system of music begins with a piano introduction in 3/8 time. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The tempo is marked 'Vif'. The system concludes with a section marked 'a Tempo I?' in 2/2 time, where the right hand plays a simple melody and the left hand continues with a steady accompaniment.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It features a consistent eighth-note bass line in the left hand and a melody of eighth-note chords in the right hand. The tempo remains 'Vif'.

Très peu rall.

The third system continues the piano accompaniment. It features a consistent eighth-note bass line in the left hand and a melody of eighth-note chords in the right hand. A dynamic marking of *ff* is present. The tempo is marked 'Très peu rall.' (Very little slowing down).

Un peu moins

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a consistent eighth-note bass line in the left hand and a melody of eighth-note chords in the right hand. A dynamic marking of *fff* is present. The tempo is marked 'Un peu moins' (A little less).

The fifth system continues the piano accompaniment. It features a consistent eighth-note bass line in the left hand and a melody of eighth-note chords in the right hand. A dynamic marking of *fff* is present. The tempo is marked 'Un peu moins'. The system concludes with a final flourish in the right hand, marked with the number '10'.

a Tempo I?

Un peu martial (m: 88 = d)

mf 1993.21.0342 aut. int. 83.01.000.7

The image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various musical markings.

Key markings and instructions include:

- en dehors* (written above the first system)
- hors* (written above the second system)
- mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo) dynamics
- Un peu lent* (132) (written above the fourth system)
- Lent* (written above the fifth system)
- accéléré* (written above the fourth and fifth systems)
- Figured bass numbers: 6, 8, 11
- Groupings: 3, 8, 11
- Accents and slurs

The page number "5" is visible in the top right corner. The publisher's mark "W. E. 1900" is located at the bottom center of the page.

Un peu marcial (Comme avant)

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a series of chords and triplets, with a dynamic marking of *ff* and a hairpin crescendo. The lower staff uses a bass clef and contains a bass line with triplets and chords, also marked with *ff*.

The second system continues the piece. The upper staff has a treble clef and includes a *cresc.* marking followed by a *ff* dynamic. It features several triplet patterns. The lower staff has a bass clef and continues the bass line with triplets and chords.

The third system features a treble clef and includes the instruction *en dehors* above the staff. The music is marked *mf* and includes a triplet. The lower staff has a bass clef and is marked *ff* with a triplet.

The fourth system continues with a treble clef and is marked *ff*. It features a triplet in the upper staff. The lower staff has a bass clef and is marked *ff*.

The fifth system concludes the piece with a treble clef and a *ff* dynamic. It features a triplet in the upper staff. The lower staff has a bass clef and is marked *ff*.

AMU 1993.21.0342 out. 98-21 596 T

Moins animé (M: 144 = ♩)

ff *Lourd/animé* *Lourd/animé* *Lourd/animé*

This system contains the first three measures of the piece. The right hand features a series of chords with a triplet of eighth notes in the bass line of each chord. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *Lourd/animé*. There are also slurs and accents over the notes.

gliss. *Lourd/animé* *gliss.* *mf* *rf*

This system contains measures 4 through 7. It includes a glissando in the right hand and a triplet in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *rf*. There are also slurs and accents over the notes.

animé

This system contains measures 8 through 11. It features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The marking *animé* is present. There are also slurs and accents over the notes.

Marche (M: 120 = ♩)

rf *rf*

This system contains the first two measures of the piece. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *rf*. There are also slurs and accents over the notes.

rf *rf*

This system contains measures 3 through 6. It features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Dynamic markings include *rf*. There are also slurs and accents over the notes.

MVL 1973.21.0342

ant. 11117 75.001.001.18

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It contains complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The dynamic marking *ff* and the instruction *en dehors* are present.

Second system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns from the first system. It includes various articulation marks and dynamic markings.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes the marking *M.G.* and *ff*. The bass line has a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes the marking *ff cresc.* and a section marked *Tempo I?* with the instruction *rapido*. The dynamic marking *mf* is also present.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It contains a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes.

Très peu rall.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass clef part includes a *ff* dynamic marking and a 3/8 time signature. The music consists of dense chordal textures.

Un peu moins

Second system of musical notation. The treble clef part has a *fff* dynamic marking. The bass clef part features a complex, dense texture with many notes. There are accents (>) and slurs over the notes.

Third system of musical notation. The treble clef part includes a 3/8 time signature and a 2/2 time signature. The bass clef part continues with dense textures and includes a circled section with a 9/8 time signature.

a Tempo I^o

Fourth system of musical notation, showing a change in tempo. The music is more rhythmic and features a *cresc. poco a poco* instruction below the staff.

Fifth system of musical notation. The bass clef part includes a *ff* dynamic marking and a 13/8 time signature. The music features dense textures and a final cadence.

Un peu moins

fff

a Tempo I^o

acceleré

cresc.

muito

cresc. sempre (toujours)

cresc. animando

fff la main a plat

fff

fff

ANEXO E

PARTITURAS DE
O BOISINHO DE CHUMBO E
O LOBOSINHO DE VIDRO

à Aline van BARENTZEN

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ INTERDIT
Même pénalité
à partir du 1^{er} Mars 1967
Conseil National de l'Édition
(Cada Pénal. Art. 42)

Prôle do Bêbé. N.º 2

La famille du Bêbé

OS BICHINHOS
LES PETITES BÊTES

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1921

6. O boisinho de chumbo

Le petit bœuf de plomb

Un peu modéré (M: 80:4)

PIANO

mf sec

8ª abaixo.....

M. G.

8ª abaixo.....

M. G.

8ª abaixo.....

M. G.

cresc. anim.

8ª abaixo.....

Tempo I^o
p et très lié

p
mf
gliss.
gliss.

cresc.
pouco
a
pouco
f
f

gliss.

anim.

Très vif (M 160 : ♩)

8

fff

8

Musical notation for the first system of 'Très vif', featuring a treble and bass clef with a 2/2 time signature. The piece is marked 'Très vif' with a tempo of 160 beats per minute. The notation includes a dynamic marking of *fff* and a finger number '8' above the treble staff.

fff

fff *fff* *fff* *fff* *ff* *fff*

Musical notation for the second system of 'Très vif', continuing the piece with various dynamics including *fff* and *ff*.

Tempo I? (M: 80 : ♩)

gliss.

sec sans ped.

8º abaixo.....

mf> pouco a pouco voltando ao Iº movimento

Musical notation for the first system of 'Tempo I?', marked in 3/4 time. It includes a glissando marking, a 'sec sans ped.' instruction, and a dynamic marking of *mf> pouco a pouco voltando ao Iº movimento*. A '8º abaixo.....' instruction is present at the end of the system.

8º abaixo.....

Musical notation for the second system of 'Tempo I?', featuring a '8º abaixo.....' instruction.

Chanté mf

rf>

p

8º abaixo..!

Musical notation for the third system of 'Tempo I?', marked 'Chanté *mf*'. It includes a dynamic marking of *rf>*, a piano marking *p*, and a '8º abaixo..!' instruction.

8ª abaixo: *pp vite* *mf* *pp3*

8ª abaixo: *vite* *mf* *pp3* *mf* *rall.*

a Tempo

rall. *pp* *mf* *pp3*

9ª abaixo:

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

p *mf* *p* *mf* *p*

mf *rf* *cresc.* *rf* *animé* *rf* *ff*

8ª abaixo

allarg. 3

Lent (M: 69: ♩)
f très en dehors

pp
p

bien chanté

pp
mf

cresc. et animé pouco a pouco

cresc. animé
rffz
cresc. allarg.

Grandeose (M. 60: ♩.)

First system of the musical score. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats, and two lower staves with bass clefs. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *fff* is present in the first measure. Above the first staff, there are markings for an 8-measure phrase.

Second system of the musical score. It follows the same three-staff layout. The music continues with similar rhythmic complexity. Dynamic markings include *rit.*, *mf*, *a Tempo dim.*, *rall. pouco*, and *a pouco*. The system concludes with three measures of an 8-measure phrase, each marked *8^a abairo...*

Third system of the musical score. It continues the three-staff layout. The music is more melodic and sustained. Dynamic markings include *p*, *dim. toujours*, *ppp*, and *pp*. The system concludes with three measures of an 8-measure phrase, each marked *8^a abairo...*

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ INTERDITE
Néa perita
Edu de 11 Mars 1927
Copyright musical
(Cada Fran. An. 43)

à Aline van BARENTZEN

1

Próle do Bêbé. N° 2 La famille du Bêbé

OS BICHINHOS
LES PETITES BÊTES

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1921

9. O lobosinho de vidro Le petit loup en verre

PIANO

Presque vif (M:108:♩)

Le mouvement bien mesuré au metronome cresc. pouco a pouco

*crescendo ainda mais, porem sem accelerar
encore, mais sans accelerer*

Très peu rall. Un peu moins en dehors

ff fff

toujours

également fort, très rythmé et bien serré

Copyright 1927 by
MAX ESCHIG & Cie Editeurs, 48 rue Rome, Paris

M. E. 1800

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUTS PAYS
Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

Musical score system 1, starting with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. A tempo marking "a Tempo" is present in the upper right. The system concludes with a fermata over a chord.

Musical score system 2, continuing the piece with rhythmic patterns in both hands.

Musical score system 3, featuring a dense texture of chords in the bass and a melodic line in the treble. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 4, marked "Un peu moins". It begins with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The piece starts with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. A tempo marking "Un peu moins" is present. The system includes dynamic markings "ff" and "ffff". A handwritten note "très mesuré" is written below the first measure. A handwritten note "toujours également fort et très rythmé" is written below the second measure. A handwritten signature "L. Beethoven" is visible on the right side.

Musical score system 5, continuing the piece with rhythmic patterns in both hands. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Vif a Tempo I?

acceleré

Très peu rall.

ff

Un peu moins

fff

a Tempo I?

ff > ff >

ff >

ff > ff >

Un peu martial (M: 88 = d)

ff mf ff mf

mf cresc. ff

Un peu martial (Comme avant)

8
ff
ff
3
ff
3
3

8
3
3
3
3
cresc.
ff
3
3
3
3

8
en dehors
3
6
3
mf
ff
ff
mf
3
3
en de.

8
hors
ff
ff
ff

ff
3
3
3

Moins animé (M: 144 - ♩)

This section of the score is for a piece titled "Moins animé" with a tempo of quarter note = 144. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a right-hand part with a 6/8 time signature and a left-hand part with a 6/8 time signature. The right-hand part includes markings for *ff*, *Lourd/animé*, and *3* (triplets). The left-hand part includes *3* (triplets) and *V* (accents). The second system continues the piece, with the right-hand part including *Lourd animé* and *3* (triplets), and the left-hand part including *3* (triplets), *gliss.* (glissando), *f*, *mf*, and *rf* (ritardando).

Marche (M: 120 - ♩)

This section of the score is for a piece titled "Marche" with a tempo of quarter note = 120. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a right-hand part with a 6/8 time signature and a left-hand part with a 6/8 time signature. The right-hand part includes markings for *rf* (ritardando) and *3* (triplets). The left-hand part includes *3* (triplets) and *V* (accents). The second system continues the piece, with the right-hand part including *rf* (ritardando) and *3* (triplets), and the left-hand part including *3* (triplets) and *V* (accents).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present, along with the instruction *en dehors*.

Second system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns from the first system. It features dense chordal textures and intricate melodic lines.

Third system of musical notation, showing a change in texture with more sustained notes and chords. The dynamic marking *ff* is still present, and the instruction *M.G.* (Moderato Grande) is used.

Fourth system of musical notation, featuring a section marked *ff* *cresc.* (fortissimo crescendo) leading into a section marked *ff* *rapide* (fortissimo rapid) and *Tempo I?* (Tempo I?). The music becomes more rhythmic and driving.

Fifth system of musical notation, consisting of a series of rhythmic patterns, possibly a cadenza or a specific rhythmic exercise, with a consistent accompaniment.

Très peu rall.

Musical score for the first system, measures 1-3. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a bass line. A *ff* dynamic marking is present in measure 3.

Un peu moins

Musical score for the second system, measures 4-6. The right hand features triplets and accents. The left hand has a dense chordal texture. A *fff* dynamic marking is present in measure 4.

Musical score for the third system, measures 7-9. The right hand continues with triplets and accents. The left hand has a dense chordal texture. A circled section in measure 9 shows a specific chordal structure.

a Tempo I?

Musical score for the fourth system, measures 10-15. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand plays a bass line. A *cresc. pouco a pouco* dynamic marking is present below the system.

Musical score for the fifth system, measures 16-19. The right hand plays a series of chords. The left hand plays a bass line. A *ff* dynamic marking is present in measure 16.

Un peu moins

3

fff

a Tempo I?

acceleré

cresc.

molto

cresc. sempre (toujours)

cresc. animando

fff la main a plat

fff

fff

ANEXO F

GRAVAÇÕES DE O BOISINHO DE CHUMBO E DE O LOBOSINHO DE VIDRO

COM 7 PIANISTAS:

- 1. JOSÉ ECHANIZ**
- 2. ALINE VAN BARENTZEN**
- 3. ANNA STELLA SCHIC**
- 4. MARC-ANDRÉ HAMELIN**
- 5. SONIA RUBINSKY**
- 6. SÉRGIO MONTEIRO**
- 7. FABIANE DE CASTRO**

ANEXO G

OS A PRIORI

A - 4 PERFORMANCES EM RECITAIS PÚBLICOS

B - AS "PEQUENAS PERFORMANCES"

C - A *PARRHESÍA*

ANEXO H

MATERIAL DE INTERAÇÃO COM O “GRUPO DE CUIDADO DA PERFORMANCE”

