

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

MARIANA DO SOCORRO DA SILVA BRITO

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DAS *SEIS DANÇAS*
ROMENAS DE BÉLA BÁRTOK: MEMORIAL DE UM
PROCESSO CRIATIVO CENTRADO NO CORPO

Porto Alegre
2018

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

Mariana do Socorro da Silva Brito

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DAS *SEIS DANÇAS*
ROMENAS DE BÉLA BÁRTOK: MEMORIAL DE UM
PROCESSO CRIATIVO CENTRADO NO CORPO

Trabalho Conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Catarina Leite Domenici

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Brito, Mariana do Socorro da Silva

A construção da performance das Seis Danças Romenas de Béla Bártok: Memorial de um processo criativo centrado no corpo / Mariana do Socorro da Silva Brito. -- 2018.

116 f.

Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Processos criativos na performance musical. 2. Seis Danças Romenas de Béla Bártok. 3. Corpo na prática pianística. 4. Gesto Musical. 5. Pesquisa Artística. I. Domenici, Catarina Leite, orient. II. Título.

MARIANA DO SOCORRO DA SILVA BRITO

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DAS *SEIS DANÇAS ROMENAS* DE BÉLA
BÁRTOK: MEMORIAL DE UM PROCESSO CRIATIVO CENTRADO NO CORPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Aprovada em 28 de Fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Catarina Leite Domenici - UFRGS

(Orientadora e presidente da banca)

Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling - UFRGS

Profa. Dra. Isabel Nogueira - UFRGS

Profa. Dra. Ana Luísa Fridman - UFRGS

*since feeling is first
who pays any attention
to the syntax of things
will never wholly kiss you;*

*wholly to be a fool
while Spring is in the world. (...)*

E. E. Cummings

*lembra o tempo
que você sentia
e sentir
era a forma mais sábia
de saber
e você nem sabia?*

Alice Ruiz

*O corpo é uma visão e um som (...).
O corpo é visto e escuta; o corpo vê e se faz escutar.*

Richard Leppert

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à minha orientadora Catarina Leite Domenici pelas riquíssimas orientações artísticas, pelo constante estímulo ao pensamento crítico, à criatividade, à experimentação e especialmente a um olhar sensível para a relação entre corpo, música e sujeito – tudo isso foi essencial para que esta investigação pudesse germinar. Além disso, nunca poderei agradecer o suficiente pelas discussões acompanhadas de café que deram combustível intelectual para minha pesquisa, pela dedicação e zelo com os quais ocupou-se da orientação deste trabalho, assim como pelo apoio, carinho e amizade que regaram nosso relacionamento neste processo.

À minha família, que amo muito, por todas as orações, apoio, compreensão, torcida e amor desde que escolhi ser musicista. Durante este Mestrado, mesmo que a saudade tenha marcado presença todos os dias aqui do outro lado do Brasil, sentir que sou amada e que tenho o apoio de vocês me fez forte nas situações mais adversas e realmente difíceis. Em especial, agradeço à minha mãe Socorro Farias, por nunca medir esforços para realização dos sonhos de seus filhos, e à minha irmã Juliana Brito, pela eterna cumplicidade, sensibilidade e pela profunda conexão que partilhamos. Vocês são meu porto seguro.

Aos meus melhores amigos, minha segunda família, que apesar de estarem em Curitiba ou em Macapá, sempre se fizeram presentes, torcendo e vibrando com as minhas conquistas. Em especial, agradeço à Mari (que Mari) e à Anne pelas infindáveis conversas através de mensagens ou ligações sobre a minha pesquisa e prática pianística, sobre nossos cotidianos, angústias, medos, desejos e alegrias. Vocês buscaram incansavelmente estar perto, me dar apoio, consolo e forças no momento mais desafiador da minha vida e por isso não consigo expressar o quanto sou grata.

Ao meu companheiro Menan Duwe, pela cumplicidade e amor. Pelas trocas intelectuais, sobre música e pesquisa artística. Pelo afeto presente em cada refeição preparada enquanto eu escrevia, pela paciência de me escutar desabafar pela vigésima vez, pelo constante incentivo, pela torcida que comemorava cada pequena etapa vencida e pelo carinho do abraço que me recarregava. Por ser um grande colega de profissão, artista e homem que todos os dias me ensina muito sobre arte, vida e amor.

Aos amigos do PPGMUS e do IA, pelas trocas intelectuais e artísticas, pelas reuniões, pelas risadas e pelo apoio mútuo, que contribuíram para enriquecer as vivências e tornar a

caminhada mais leve. Em especial, à Mauren, à Heidi e à Louise, amigas que se mantiveram muito próximas e com as quais criei laços muito fortes. Por todos os momentos de alegria, de consolo, de empatia e de encorajamento partilhados, pelas conversas profundas e pelos conselhos. E agradeço à Nayane, pela amizade, por toda ajuda e pelo apoio nos momentos anteriores à defesa.

Aos professores do PPGMUS/IA, pelas ricas contribuições para meu desenvolvimento artístico, acadêmico e humano. Em especial, às professoras maravilhosas que compuseram a banca, por trazerem perspectivas que em muito contribuirão para o crescimento desta e de futuras pesquisas: Prof^a Dr^a Ana Fridman, Prof^a Dr^a Cristina Caparelli Gerling e Prof^a Dr^a Isabel Nogueira.

Aos mestres das vivências que tive na dança, no teatro e no *Pa-Kua* que, através da sensibilidade com a qual ensinam, contribuíram para o desenvolvimento dos *insights* que conduziram esta pesquisa: à professora de ballet clássico Cristina Hoffmann, ao professor do curso de teatro Adriano Basegio e, em especial, à minha mestra de Arqueria, Thais Kazak, que muito me ensinou sobre a relação entre minhas emoções e meu corpo.

Às amigas do curso de Escrita Criativa, pelos encontros às quartas-feiras que muitas vezes foram pontos de luz em semanas pesadas. Por me darem o privilégio adentrar em seus mundos, ao mesmo tempo em que compartilhava o meu, através da palavra. Por me sensibilizarem para o poder da escrita em transmitir quem somos, como sentimos, o que pensamos e sonhamos.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Resumo

Esta dissertação consiste de um memorial do processo de construção da performance das *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók por uma perspectiva da cognição corporificada. Fundamentada na proposição de objetos sônico-gestuais coarticulados de Godøy (2006; 2011) e na abordagem gestual de Pierce (2007) esta pesquisa investigou através da prática artística como gesto e som modelam-se mutuamente e de que maneira esse processo contínuo influencia a concepção da obra e as relações entre performer, música e instrumento. Considerando que as vivências do corpo não se limitam à prática pianística, foram trazidas perspectivas de experiências externas que contribuíram para a consciência corporal e que proporcionaram *insights* relevantes para a condução do processo artístico. A abordagem metodológica reúne a Pesquisa Artística e a Autoetnografia no que concerne desvelar o conhecimento corporificado inerente a um processo de criação artística através da narrativa pessoal. A documentação do processo compreendeu: 1) anotações em um diário das vivências, aulas de piano e sessões de estudo; 2) gravações de vídeo de sessões de estudo; 3) gravações de performances ao longo do processo; 4) comparação entre a gravação final da performance da obra e a primeira gravação realizada em momento anterior à pesquisa. Estes registros foram examinados com o propósito de compreender o processo artístico de uma perspectiva de corpo e música em constante estado de devir, identificando os momentos de *insights* mais significativos, e mapeando os recursos criativos elaborados pela performer ao longo do processo. As reflexões da performer acerca do processo conduziram a um reconhecimento de si mesma como sujeito corporificado, a perceber a música como fenômeno essencialmente corporal, e a transformações na concepção da obra. O processo artístico centrado no corpo acarretou mudanças significativas na interação da performer com o instrumento, o desenvolvimento de um maior repertório gestual, um incremento dos recursos expressivos, e o refinamento da percepção auditiva, promovendo o desenvolvimento da criatividade e da autonomia artística, bem como da maturidade emocional.

Palavras-chave: Processos criativos na performance musical; *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók, Corpo na prática pianística; Gesto Musical; Pesquisa Artística.

Abstract

This dissertation is the performer's account of the process of constructing a performance of Béla Bartók's *Romanian Folk Dances* from the perspective of embodied cognition. Based on Godøy's proposition of gestural-sonic coarticulation (2006; 2011), and Alexandra Pierce's gestural approach to piano performance (2007), this research investigated how gesture and sound shape one another, and how this continuous process affects the conception of the work and the relations between performer, music and instrument. Considering that lived experience exceeds piano practice, perspectives from extra-musical activities were considered due to their contribution towards promoting bodily awareness and insights that were relevant to the artistic process. The methodological approach draws from Artistic Research and Autoethnography in regard to uncovering embodied knowledge ingrained in the process of artistic creation through personal narrative. The documentation of the process comprised: 1) a journal describing practice sessions, piano lessons and extra-musical experiences; 2) video recordings of practice sessions; 3) video recordings of performances along the process; 4) a comparison between the final performance and the first recording of the piece made prior to the present research. These records were examined with the purpose of comprehending the artistic process from the perspective of body and music in a constant state of becoming, identifying the most meaningful moments of insight, and mapping creative resources devised by the performer during the artistic process. The performer's reflections upon the process lead to recognizing oneself as an embodied subject, to perceiving music as an essentially corporeal phenomenon, and to transformations in the conception of the musical work. The artistic process centered on the performer's body promoted significant changes in the performer's interaction with the instrument, the development of a broader gestural repertoire, an increment in expressive resources, and the refinement of aural perception, fostering the growth of creativity and artistic autonomy, as well as emotional maturation.

Key-words: Creative processes in musical performance; Béla Bartók's *Romanian Folk Dances*; Body in piano practice; Musical Gesture; Artistic Research.

Lista de exemplos

Exemplo 1 - Coarticulação em três níveis: entre átomos de som e movimento (1º nível de chunking) e entre os objetos sônico-gestuais (2º nível de chunking).....	36
Exemplo 2 – Primeira frase (compassos 1 a 8) da <i>Joc cul bătă</i> (Peça I) com dois níveis de chunking: o dos objetos sônico-gestuais (curvas menores) e o da meia frase (curvas maiores).	36
Exemplo 3 – Posição da coluna e da cabeça em equilíbrio de descanso.....	38
Exemplo 4 - Indo de um extremo de desequilíbrio a outro, podemos encontrar o ponto de equilíbrio entre eles. Na imagem, passando da posição côncava (a) à posição arqueada (c), encontramos o ponto de retidão sem esforço (b).....	38
Exemplo 5 - Posição de equilíbrio ativo.....	39
Exemplo 6 - A autora exemplifica trazendo o desenho do contorno melódico feito a partir do movimento do braço (acima) correspondente à linha melódica dos primeiros cinco compassos das <i>Davidsbündlertänze</i> , Op.6 de Robert Schumann (abaixo).....	41

Lista de figuras

Figura 1 - Primeira frase (compassos 1 a 8) da peça n.1 (Joc cul bătă) com três níveis de chunking: o dos objetos sônico-gestuais da mão direita (curvas menores), da meia frase (curvas médias) e da frase inteira (curva maior).	50
Figura 2 - Primeira frase (compassos 1 a 8) da peça n.1 (Joc cul bătă) com o registro manuscrito do desenho do movimento dos gestos e com a tentativa de registro da qualidade das sensações físicas desses gestos.....	51
Figura 3 - Posições de braços e de pernas no ballet clássico. Da esquerda para a direita, da primeira à quinta posição.....	53
Figura 4 - Imagens da gravação piloto. Posições do gesto pouco antes do fim da primeira frase (acima) e do gesto de pouco depois do início da segunda frase (meio) da peça I (trecho da partitura abaixo).....	58
Figura 5 - Imagens da gravação 2. Posições do gesto pouco antes do fim da primeira frase (acima) e do gesto de pouco depois do início da segunda frase (meio) da peça I (trecho da partitura abaixo).....	59
Figura 6 - O desenho era um contínuo de círculos em ondas crescentes e decrescentes (com mais energia, menos energia), assim como a imagem sonora que eu tinha da frase.	61
Figura 7 - Imagens da gravação 3. Posições do gesto pouco antes do fim da primeira frase (acima) e do gesto de pouco depois do início da segunda frase (meio) da peça I (trecho da partitura abaixo).....	63
Figura 8 - Exemplo de um trecho rearmonizado por Bártok na segunda seção da peça I (acima, compassos 17 a 20; abaixo, compassos 33 a 36).....	64
Figura 9 - Aspecto cíclico desse novo processo	66
Figura 10 - Posição de tiro na Arqueria do <i>Pa-Kua</i>	70
Figura 11 - Exemplo na partitura entre do trecho da música e a respectiva situação na narrativa criada. Cada número indica a parte da narrativa	76
Figura 12 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da <i>Imperatriz</i>	80
Figura 13 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da <i>Menina</i> na primeira (acima) e na segunda repetição (abaixo).	82

Figura 14 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da <i>Dançarina do Ventre</i>	85
Figura 15 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da <i>Amante</i>	86
Figura 16 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história das <i>Irmãs Camponesas I</i>	88
Figura 17 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história das <i>Irmãs Camponesas II</i>	91

Sumário

Apresentação	14
1. O Corpo.....	15
1.1. Olhares da filosofia e da cognição	15
1.2. Música como experiência corporificada	20
1.3. A cultura da música de concerto e o cerceamento da corporeidade	23
1.4. Pesquisa em Performance Musical e o distanciamento da corporeidade.....	27
2. Caminhos Metodológicos.....	30
2.1. Pesquisa Artística.....	30
2.2. Gesto e música	33
2.3. Coarticulação Sônico-Gestual.....	35
2.4. Abordagem Pierce.....	37
2.5. Autoetnografia	41
3. O processo	44
3.1. Motivação	44
3.2. A aproximação com a peça	46
3.3. O despertar do corpo	49
3.3.1. Gesto e som: percepções iniciais	49
3.3.2. Vivências que transbordam e o sujeito corporificado	52
3.4. A música no corpo	56
3.4.1. A performer que escuta, vê e sente.....	56
3.4.2. Movimento e o desenho da música	60
3.4.3. Sensação e o colorido da música	64
3.5. O corpo engajado	67
3.5.1. Relação entre aspectos emocionais e o corpo.....	67
3.5.2. A construção do sentido através de personagens.....	74
3.6. Comparação das performances.....	92
Reflexões Finais	99
Referências	101
Anexo A – Links das Gravações	106
Anexo B – Partituras com diferentes níveis de <i>chunking</i> gestual (rascunho manuscrito).....	108

Apresentação

Este trabalho consiste em um memorial sobre um processo criativo em performance musical centrado no corpo. A investigação foi conduzida a partir do processo de construção da performance das *Seis Danças Romanas* de Béla Bartók, visando compreender de que maneira gesto e som modelam-se mutuamente e de que formas uma abordagem corporificada pode influenciar a concepção da obra musical e as relações entre performer, música e instrumento. Uma vez que as experiências corporificadas extrapolam a prática pianística, a pesquisa articulou também vivências externas que propiciaram *insights* importantes para o processo.

O texto desta dissertação está organizado em três capítulos. O primeiro traz uma revisão de literatura que aborda perspectivas do corpo na filosofia e na cognição e trata da música como experiência corporificada, assim como de questões referentes aos reflexos do cerceamento da corporeidade na cultura da música de concerto e ao lugar periférico do corpo na área de Pesquisa em Performance Musical, buscando discutir um conjunto de problemas que repercutem na forma de pensar o performer como sujeito corporificado na pesquisa acadêmica e na própria prática musical.

O segundo capítulo trata dos caminhos metodológicos da pesquisa e do processo artístico, fundamentado em três pilares: a Pesquisa Artística, referente à epistemologia de um processo criativo corporificado e à metodologia de investigação através da prática artística; o referencial teórico sobre a relação entre gesto e música que conduziu o processo artístico centrado no corpo; e a abordagem da Autoetnografia a fim de construir uma narrativa da experiência pessoal, considerando o sujeito como ser situado num contexto social e cultural.

O terceiro capítulo consiste da descrição do processo a partir das memórias da performer, das anotações em diários e gravações de vídeo, enfocando momentos de *insights*, de reflexão, de experimentação e de decisões interpretativas. Em seguida, é feita uma comparação entre a gravação da peça realizada ao fim do processo e a gravação anterior à investigação, a fim de avaliar quais as mudanças que um processo centrado no corpo proporcionou para a performance. Por fim, são feitas reflexões sobre o caminho percorrido e as transformações vividas pela performer, como artista e ser humano.

1.0 Corpo

Na experiência da orientação artística no curso de Mestrado, comecei a perceber que a visão que eu tinha do meu corpo na prática pianística refletia-se na expressão de minhas intenções musicais, minhas possibilidades sonoras e na forma de compreender o repertório. A partir dessas inquietações, comecei a direcionar meu interesse de pesquisa para as relações entre corpo e prática musical, buscando um referencial teórico que contribuísse para a compreensão das diferentes dimensões existentes na relação entre corpo e música.

Este capítulo traz uma breve revisão de literatura que abrange múltiplas visões do corpo na filosofia, na cognição, na performance, na cultura da música de concerto, no ensino do instrumento e na área de pesquisa em Performance Musical, buscando discutir problemáticas que repercutem na forma de pensar o performer como sujeito corporificado na pesquisa acadêmica e na prática musical.

1.1. Olhares da filosofia e da cognição

As formas de ver e pensar sobre o corpo sempre estiveram em mudança. Fundamentadas em paradigmas filosóficos que se transformaram através do tempo, as diferentes concepções a respeito do corpo nortearam as relações que o ser humano construiu consigo mesmo, com o outro e com o mundo a sua volta.

A mais antiga e difundida concepção filosófica é a que considera o corpo como instrumento da alma. Ele poderia ser ora exaltado pelo apreço à função que exerce, ora condenado por não corresponder aos objetivos do espírito ou por impor limitações a este. Esta alternância de perspectivas está presente na história da filosofia até a chegada do cartesianismo.

O pensamento cartesiano considera que corpo e alma são substâncias diferentes. Portanto, a instrumentalidade do corpo é substituída pela visão de um corpo autômato, independente da alma, que, anteriormente, era a sua razão de existir.

Com efeito, a instrumentalidade do [corpo] supõe que este nada possa fazer sem a alma, do mesmo modo como o machado não serve para nada se não é empunhado por alguém. Mas o reconhecimento de que a alma e o [corpo] são duas substâncias independentes implica, como diz Descartes, que "todo o calor e todos os movimentos que existem em nós pertencem só ao [corpo], porquanto não dependem absolutamente do pensamento" (*Pass. de l'âme*, I, 4). Desse novo ponto de vista, o [corpo] é visto como uma máquina que se move por si (ABBAGNANO, 2007, p. 212).

Desta forma, o corpo está separado da consciência (alma), existindo assim, um dualismo entre substância pensante e substância extensa, “pelo qual cada uma delas se comporta segundo lei própria: a liberdade é a lei da substância espiritual; o mecanismo é a lei da substância extensa” (Ibid, p. 118). Portanto, o corpo assume o papel de mecanismo não-pensante, em contraste à mente conhecedora da verdade, que não encontra realização no plano físico.

A tese cartesiana agiu historicamente como uma tese metodológica que prescreveu a direção e os instrumentos das indagações voltadas para a realidade do corpo, norteando, durante muito tempo, o pressuposto teórico das investigações científicas sobre os corpos vivos. Entretanto, do ponto de vista filosófico essa nova concepção cria um problema desconhecido na visão clássica do corpo como instrumento: a relação entre alma e corpo. Questões sobre como e por quê as duas substâncias independentes se combinam para formar o homem, e de que forma este homem, que é uma realidade única, pode resultar da combinação de duas realidades diferentes, passaram ser alvo de profunda reflexão pelos pensadores posteriores a Descartes.

Dentre as soluções filosóficas para esses questionamentos, há a que considera o corpo como uma forma de experiência ou um modo de ser vivido, que tem um caráter específico dentre outras experiências e modos de ser. Esta perspectiva foi base para a fenomenologia de Husserl, por exemplo, que considerava o corpo como experiência que se isola ou individua depois de sucessivos atos de redução fenomenológica, e para o pensamento de Kurt Goldstein, que distingue espírito, alma e corpo como processos diferentes mas conexos, que adquirem significado e relevância somente quando se conectam, sendo estes processos comportamentos diferentes do mesmo organismo vivo (Ibid, p. 213).

Entretanto, foi com o pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) que o corpo e a consciência deixaram de ser polarizados. Ele se posiciona contra a abstração do *cogito*¹ cartesiano, que vê o corpo de uma forma mecanicista e redutora, um mero conjunto de reações físico-químicas. Para este filósofo, o corpo e o *cogito* não se separam, pois é no corpo que vivenciamos o mundo em que vivemos e tomamos consciência dele.

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. (...) [S]e é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias

¹ Cogito: “(...) exprime a auto-evidência existencial do sujeito pensante, isto é, a certeza que o sujeito pensante tem da sua existência enquanto tal” (ABBAGNANO, 2007, p. 148)

faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.122).

Desta forma, Merleau-Ponty rejeita a ideia de um corpo em si mesmo, passível de ser objetivado e abstraído segundo um *status* universal. Ele deixa de ser um corpo-objetivo, um mecanismo de função simbólica ou objetivante, tornando-se um corpo-vivido, portador de consciência, vivências, subjetividade; um corpo como forma de ser-no-mundo e a partir do qual conseguimos tomar conhecimento do que nos rodeia².

Contra o racionalismo cartesiano, Merleau-Ponty descreve o corpo como um “eu natural”, um “corpo sujeito” ou “corpo fenomenal” provido de uma estrutura metafísica. Eu sou o meu corpo na medida em que sou consciência e possuo um saber sobre o mesmo. (...) [O] corpo não é um objeto no mundo, é o que eu “vivo”, o que habito, ele é o veículo de minha experiência subjetiva, o meu corpo sou eu e sou o meu corpo (XAVIER, 2013, p. 2-4).

Nesta visão de corpo, Merleau-Ponty ofereceu uma nova concepção de percepção. Segundo Nóbrega (2008), na visão positivista da ciência, a percepção é considerada algo distinto da sensação, embora estejam relacionadas por meio da lógica linear de estímulo-resposta. Considerando a sensação um estado ou uma qualidade (ou a consciência de um estado ou de uma qualidade), a percepção seria “o ato pelo qual a consciência apreende um dado objeto, utilizando as sensações como instrumento” (p.141). A autora explica que Merleau-Ponty fundamenta sua concepção de sensação num ponto substancialmente diferente: o movimento. Para ele, as sensações aparecem associadas a movimentos, pois “cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais” (Ibid, p.142). Nas palavras do próprio filósofo,

A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão. (...) O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele. As relações entre aquele que sente e o sensível são comparáveis às relações entre o dormidor e seu sono: o sono vem quando uma certa atitude voluntária repentinamente recebe do exterior a confirmação que ela esperava. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 284).

Portanto, na concepção fenomenológica de Merleau-Ponty, a percepção estaria relacionada a uma atitude corpórea, não sendo uma representação mental, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência. Assim, o corpo assume o papel de

² Conceito de *corporeidade*.

significador, aquele que apreende o sentido ou os sentidos, tratando-se de uma expressão criadora a partir das diferentes perspectivas sobre o mundo.

Ao considerar a consciência de um ponto de vista incorporado e ao colocar o corpo em uma posição central para a percepção, Merleau-Ponty proporcionou novas formas de pensar as relações que construímos com nosso próprio corpo e nossas interações com o mundo. Além disso, também abriu caminhos para reflexões a respeito dos processos de construção do conhecimento que, décadas mais tarde, constituiriam a base do que hoje conhecemos como cognição corporificada.

A cognição corporificada surgiu como uma resposta à abordagem clássica das ciências da cognição, que se apoiam na ideia de mente descorporificada e que consideram como o propósito da cognição a construção de representações mentais do mundo. A cognição corporificada, pelo contrário, abandona a ideia de uma mente separada do corpo e vê como propósito cognitivo o direcionamento de ações para o mundo, considerando a estrutura do corpo do agente e a forma como este corpo pode sentir e agir no mundo como elementos essenciais e, portanto, concebendo os agentes como seres encarnados e situados (DAWSON, 2013, p. 205).

A ciência da cognição consolidou-se como disciplina na década de 50. Como consequência, deu origem à abordagem clássica que, em parte, fundamenta-se numa visão cartesiana da mente. Essa abordagem defende que a cognição é processamento de informação, sendo este processamento idêntico ao que ocorre em um sistema físico de símbolos (como, por exemplo, um computador). Como consequência, esta abordagem adota a teoria representacional, na qual a mente

contém representações internas (expressões simbólicas, por exemplo) que por sua vez são manipuladas por regras e processos que são parte de uma lógica mental ou uma linguagem de pensamentos (programada). Além disso, um mecanismo de controle deve ser proposto para explicar como um sistema cognitivo escolhe qual operação realizar em um momento específico. (DAWSON, 2013, p. 122)

Para explicar os diferentes comportamentos causados pelas diferenças nas representações, a abordagem clássica se utiliza do solipsismo metodológico, isolando estados representacionais em relação uns aos outros, não considerando os estados para o mundo externo (o ambiente do agente). Além disso, apoia-se na ideia de que a ligação entre as percepções e ações do agente cognitivo devem ser mediadas por um pensamento ou planejamento interno, em ciclos na forma sentir-pensar-agir, sendo essas partes separadas e desiguais. Essas teorias tendem a enfatizar a parte puramente mental da cognição – o pensamento – em detrimento da física – a ação (Ibid, 207). Nesta visão tradicional, a mente

recebe passivamente mensagens sensoriais do ambiente, reagindo a ele de acordo com o produto de seu pensamento. Portanto, toda a parte corporal do agente é vista como um mero receptor de estímulos do ambiente, que é ignorado no processo cognitivo.

A cognição corporificada defende a inclusão do ambiente do agente, assim como de sua experiência do ambiente. Ela reconhece que essa experiência depende de como o ambiente é sentido, dependendo da natureza física do agente, e que o agente encarnado pode agir e mudar o seu ambiente. Ela substitui a noção de que a cognição significa representação com a ideia de que cognição é o controle de ações no ambiente (DAWSON, 2013, p. 208), atribuindo ao ambiente imensa importância nos processos cognitivos.

Um dos temas chave nas teorias da cognição corporificada é a conceituação. Essa hipótese trata da relação entre o tipo de corpo que um organismo possui e os tipos de conceitos que esse organismo pode adquirir de acordo com a forma com a qual esse corpo funciona e interage com o ambiente (SHAPIRO, 2011, p. 71). Esta ideia é defendida e mais elaborada pelo linguista George Lakoff e pelo filósofo Mark Johnson.

Lakoff e Johnson (1999) defendem que “a natureza peculiar de nossos corpos molda as nossas possibilidades de conceituação e categorização” (p. 19). Segundo os autores, a razão não é descorporificada, pois surge da natureza de nossos cérebros, corpos e experiências corporais; não é completamente consciente, mas em sua grande parte, inconsciente; não é puramente literal, mas em grande parte metafórica e imaginativa; não é imparcial, mas emocionalmente engajada (p. 3-4)

Nosso senso do que é real começa com e depende crucialmente dos nossos corpos, especialmente do nosso aparato sensório-motor, que nos permite perceber, mover e manipular, e as estruturas detalhadas do nosso cérebro, que foram moldadas tanto pela evolução quanto pela experiência (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p.17)

De acordo com os autores, o que é vivenciado em nosso corpo pelo aparato sensório-motor é transformado, através de metáforas, em formas de conceituar, racionalizar e categorizar. Eles usam os conceitos espaciais de *frente* e *atrás* como exemplos baseados no corpo.

Se todos os seres desse planeta fossem esferas uniformes estacionárias flutuando em algum meio e percebendo igualmente em todas as direções, eles não teriam conceito de *frente* e *atrás*. Mas nós não somos assim. (...) Nossos corpos definem uma série de orientações espaciais fundamentais que nós usamos não apenas para nos orientar, mas para perceber as relações entre um objeto e outro (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 34).

Os autores fundamentam-se em estudos de modelos neurais que mostram que estruturas neurais que realizam funções sensório-motoras no cérebro podem a princípio fazer

os dois trabalhos de uma vez – o de percepção ou de controle motor, de um lado, e o trabalho de conceituação, categorização e racionalização, do outro (Ibid, p. 38). Desta maneira, eles consideram que não existe separação entre percepção e concepção.

Esta visão do corpo como centro dos processos cognitivos e a concepção merleau-pontyana de corpo como criador de significado se manifestam, também, nas perspectivas recentes sobre a relação entre corpo e música.

1.2.Música como experiência corporificada

O corpo tem um papel fundamental na prática musical: é nele que sentimos, percebemos e fazemos a música. Na perspectiva da cognição corporificada, Johnson (2007) sustenta que a própria natureza do significado em música não é verbal nem linguística, mas sim corporal e sensorial (p. 236). Para o autor, a música não está *representando* nada, mesmo que haja ocasionalmente alguns poucos elementos representativos em uma obra musical particular, pois a função da música é de *apresentação e atuação* de experiência sentida (Ibid, p. 238)³.

Em qualquer obra musical, por exemplo, há uma estrutura e padrão de fluxo temporal, contornos de alturas e intensidade (forte/suave) que é análogo aos padrões sentidos no fluxo da experiência humana. Quando um ouvinte se encontra imaginativamente engajado com o desenvolvimento desses contornos musicais, a experiência desta pessoa tem as qualidades sentidas na música (...). O sentimento é apresentado – mobilizado – na experiência vivida do ouvinte (...). Essas subidas, flutuações ou descidas são vivenciadas por nós como o *fluxo que sentimos* em nossa experiência. Nós o sentimos em nossos corpos vitais, tátil-sinestésicos. Quando a música constrói tensão (...), *nós vivenciamos essa tensão em nós mesmos*. (JOHNSON, 2007, p. 239)

Johnson explica que uma forte evidência para a natureza corporificada do significado musical vem do fato de que nossa forma de conceituar e descrever a música baseia-se em metáforas que têm origem na experiência sensório-motora. O autor argumenta que a ideia de movimento em música não existiria sem metáforas, uma vez que todo o raciocínio sobre movimento e espaço musical herda a lógica interna de metáforas baseadas em nossas próprias experiências de movimento (Ibid, p. 243-244).

Na mesma direção, Bowman (2004) afirma que todas as experiências musicais são em essência experiências corporais. O autor propõe que a cognição musical não é sobre gerar a representação de sentimentos ou de algo do gênero, considerando que mesmo o termo “expressão” parece inadequado para abarcar os aspectos intrínsecos à experiência musical

³“The meaning of music is precisely this kind of embodied meaning. Music does not typically *re-present* anything, even though there may occasionally be a few representative elements in a particular musical work. Music’s function is, instead, *presentation* and *enactment* of felt experience.”

pois “a música não *expressa* realmente um caráter rítmico ou o *groove* que parece insistir que meu corpo dance. Antes, essas são qualidades que a música *tem*, atributos que ela *possui*” (p. 39). Fundamentado na pesquisa de Carroll-Phelan e Hampson⁴, que sugere que a percepção do componente rítmico das imagens auditivas depende da ativação do sistema neural envolvido na atividade motora, Bowman desenvolve a seguinte reflexão:

Se a apreciação e a prática musical ativam e utilizam o mesmo circuito neural que corpos em movimento, nós temos base material para afirmar que a ação corporal é uma parte indelével e fundamental do que música, em essência, é. E se música requer movimento corporal como condição prévia para existir, então a música também pode moldar e informar outras possibilidades para existência corporificada (...). Os modelos corporificados que constituem e permeiam a experiência musical tornam-se recursos corporificados para posterior ação construtiva, outros atos de criação de mundo (BOWMAN, 2004, p.40-41)

Portanto, a experiência musical não se fundamenta em projeções ou representações simbólicas de sentimentos, nem mesmo em padrões sintáticos perceptíveis e consecutivos cujas funções primárias são representar, pois essas visões passam por cima da atividade corporal, como se o corpo fosse algo a ser transcendido na experiência musical. Antes, a música acontece em nosso próprio corpo. Por isso, Bowman defende que a música oferece campo para ação corporal que exercita e expande nossas capacidades e fluências cognitivas, sendo um recurso cognitivo valioso não pelo que ela nos ensina sobre o domínio metafísico e descorporificado do sentimento, mas pelo que ela nos mostra sobre o caráter corporificado e socioculturalmente situado de todo conhecimento e existência humana (2004. p. 31).

Além de oferecer novos pontos de vista sobre onde exatamente reside o valor cognitivo da música, Bowman também aponta para a natureza corporificada da performance. Para o autor, no nível mais fundamental da experiência musical, o corpo nos proporciona a experiência do timbre, o que Bowman considera ser o núcleo tátil do som, pois “sua rudeza ou maciez, sua intrusão ou conforto, são funções na forma como o som toca e engaja o corpo qualitativamente” (2004, p.43).

Nesta mesma perspectiva, Mine Dogantan-Dack (2011) defende que, para o performer, a natureza da experiência do timbre é diferente em relação ao que é percebido pelo ouvinte, pois o timbre de um som e o gesto humano que o inicia e sustenta estão indissociavelmente ligados. Portanto, o timbre seria a manifestação sonora da interação do corpo de quem toca com o instrumento.

⁴ CARROLL-PHALEN, B; HAMPSON, P.J. “Multiple components of the perception of musical sequences: A cognitive neuroscience analysis and some implications for auditory imagery”. In: *Music perception*, Vol 13, n.4, p. 517-562, 1996.

(...) [O]s aspectos timbrísticos de uma melodia tocada pelo performer representam uma verdadeira corporificação para eles, pois eles ‘possuem’ esses coloridos sonoros através de gestos corporais habilidosamente aprimorados e sensações cinestésicas que os geram. O timbre representa a interação única entre o corpo e o instrumento, o resultado empírico do constante ajuste entre a força empregada para iniciar e sustentar os sons e a contra-força exercida pelo instrumento que soa. (...) [O] performer desenvolve uma memória para colorido sonoro que é baseada em suas sensações cinestésicas (DOGANTAN-DACK, 2011, p.250)

A autora afirma ainda que, na perspectiva do performer, apresentar uma informação estrutural separada de uma intenção expressiva não tem sentido pois ambas são concebidas como funções unificadas no processo de construção da sonoridade da peça e, portanto, estão também indissolúvelmente conectadas aos gestos do performer. Dogantan-Dack traz ainda a hipótese de que o performer não aprende as formas melódico-rítmicas que ele expressa sonoramente sem as dimensões gestuais e expressivas que as acompanham (2011, p. 251). Desta forma, não há separação entre gesto musical e gesto corporal.

Essa conexão entre os movimentos do corpo e o resultado musical foi profundamente explorada pela performer, compositora e educadora musical Alexandra Pierce (2007), que estudou a relação entre movimentos corporais e elementos musicais. A partir disto elaborou uma série de exercícios gestuais para aprimorar a qualidade da melodia, da métrica, ritmo e caráter. Pierce argumenta que o trabalho cinético abordado por ela não visa simplesmente exagerar os gestos na performance, mas sim uma apropriação corporificada dos elementos musicais no processo de construção de interpretação de uma obra. A autora defende que “movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento até que este se torne como a música, possuindo fluência, coerência e contorno. Portanto, movimento oferece para a música uma espiral de constante transformação, por se tornar mais fluente, coerente e bem delineado em expressão” (2007, p.1)

Pierce explica que para cada elemento musical, uma parte do corpo se engaja de forma específica. Um movimento do braço realizado de forma fluente, sustentada e sem esforço imita a continuidade da melodia, ao mesmo tempo que permite as nuances de movimento. Uma caminhada freada ou arqueamento do braço, como se estivesse empurrando um objeto relutantemente submisso, traz à tona a resistência que progressões harmônicas oferecem para a ornamentação que está na superfície. Entretanto, a autora ressalta que o corpo inteiro precisa sempre estar envolvido, pois mesmo que “uma parte possa liderar o movimento – as pernas e os pés na caminhada, o braço no desenho do contorno melódico – o corpo inteiro participa, cada parte realizando um papel que gera e reverbera o propósito central” (Ibid, p.3). Cada

movimento deve ser carregado de intenção, buscando desenvolver consciência da relação entre corpo e música.

Portanto, considerando ainda a concepção de gesto como movimento portador de intenção, expressão e significado (LEMAN; GODOY, 2010, p. 5), os gestos se tornam fundamentais para a organização, delineamento e expressão da música que é vivenciada no corpo do performer.

1.3.A cultura da música de concerto e o cerceamento da corporeidade

Apesar da indiscutível importância do corpo na experiência musical em todas as suas dimensões e da evidente natureza corporificada da performance, no âmbito da música Ocidental de concerto a prática musical ainda negligencia a centralidade do corpo nos processos cognitivos e artísticos. As razões para isto encontram-se enraizadas na própria forma de ver o corpo do performer nesse contexto.

Catarina Domenici (2013) defende que há um cerceamento da corporeidade do performer na música de concerto, fruto de uma busca pela distinção entre as músicas produzidas pelas diferentes classes sociais e pela forma como foram estruturadas as relações entre performer e compositor por volta do século XIX. Fundamentada nas análises iconográficas de Leppert (1993), a autora explica que a música erudita era

Utilizada como afirmação do poder sócio-político, através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes. Como tal, a sua identidade só poderia ser constituída em oposição às sonoridades e comportamentos das classes baixas. A espontaneidade e a corporeidade foram associadas à sonoridade “desorganizada” da música do “populacho”, em franco contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio desde que mantida em silêncio. (DOMENICI, 2013, p. 90)

Domenici afirma que a busca pela distinção entre música erudita e a música de tradição oral transforma a notação em mediadora da relação entre corpo e som. Entretanto, na performance, o texto desaparece, sobrando apenas a música corporificada, evidenciando a fragilidade das fronteiras entre as classes sociais. Portanto, “a garantia do controle depende, em última instância, daquele que executa a notação. Este deve preservar, através do corpo domesticado, as fronteiras entre escrita e oralidade, criador e reproduzidor” (2013, p. 91).

A domesticação do corpo do performer era essencial não somente para a manutenção das distinções entre classes sociais, mas especialmente para a preservação da relação hierárquica entre quem compõe e quem toca. Apoiando-se no trabalho de Goehr (2007),

Domenici explica que, através da consolidação do conceito de obra musical, a música passou a ser representada pela partitura, sendo vista como um ideal abstrato que encontrava na performance o seu canal de expressão. Para tal, era necessário que o performer obedecesse ao máximo o texto musical como forma de assegurar a sua lealdade às obras dos compositores. A partir disso, Domenici traça um paralelo entre as relações de gênero estabelecidas no século XIX e as relações entre compositores e intérpretes norteadas pelo ideal de fidelidade à obra. A autora argumenta que

O contrato matrimonial burguês encontra no pacto de fidelidade da esposa o mecanismo que assegura a patrilinearidade. A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na relação que se estabelece entre compositores e performers no século XIX. A concepção platônica da obra musical demanda do performer a obediência ao texto reificado como expressão da fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do performer. (p.92)

Este contrato de fidelidade assegura a respeitabilidade da performance e confirma a autoridade do compositor através da negação da corporeidade do performer, pois o apelo sensual do corpo sonoro poderia colocar o performer em evidência, ameaçando a ordem estabelecida. Portanto, torna-se também um mecanismo de controle e domesticação do corpo.

A performance, no ideal do *Werttreue*, é concebida como um ato que parte do abstrato para o concreto. Assenta-se na separação entre mente e corpo e encerra uma relação conflituosa entre corpo idealizado, concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e corpo físico, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática. Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. (...) A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, em que tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o *performer* solape sua própria presença física na condição de um mediador imperfeito. A negação da corporeidade na performance afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão), representa à hierarquia estabelecida (Ibid, p.95).

O temor de que o corpo do performer possa competir com a música e, por consequência com o compositor⁵, faz com a corporeidade seja cerceada no processo criativo, gerando uma concepção de processo de construção da performance fundamentado na disciplina do corpo. A perspectiva de um corpo como um meio que, através do controle de uma mente externa a ele próprio, precisa ser contido e disciplinado para expressão de um ideal abstrato sufoca a expressão da subjetividade. Além disso, essa perspectiva inverte a lógica de música como fenômeno essencialmente corporal, pois dissocia som e movimento,

⁵ Os resultados da pesquisa de Millani (2016, p. 140-141), que serão abordados a seguir neste trabalho, mostram que esta é uma preocupação presente nos participantes da pesquisa.

relegando o gesto da música a uma categoria abstrata. Tal visão do corpo ainda encontra espaço nas práticas e no ensino de instrumentos, como mostram respectivamente as pesquisas de Margareth Millani e Ziliane Teixeira.

Em sua tese de doutorado, Millani (2016) investigou as percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música da região sul do Brasil. A autora fundamentou-se no conceito de corporalidade para utilizar os conceitos de gesto musical e técnica pianística para examinar as relações que emergem entre o indivíduo, o piano e a música, expressas nas experiências externadas pelos oito participantes. Millani pôde constatar que de maneira geral “os participantes não se percebem como indivíduos corporalizados, e que a construção da técnica, nem sempre está acolhendo suas individualidades anatômico-fisiológicas e suas subjetividades, nem o seu modo de expressar-se musicalmente” (p. 138).

Segundo a autora, para cinco dos participantes, o corpo, às vezes tratado até mesmo na terceira pessoa, é concebido como uma ferramenta, um meio, um mecanismo subordinado à técnica, que por sua vez é vista como um dado fixo, que precede o corpo. Isto conduz a uma ideia de técnica como um “molde” de padrão de movimento a ser aprendido e replicado em trechos musicais, incentivando o estudo de “técnica pura” e apagando a ligação entre fazer musical e uma organização gestual expressiva e contextual. Esta crença revela sua contradição quando Millani demonstra que quatro participantes que praticavam diariamente exercícios de técnica pura se mostraram frustrados quando observaram a si mesmos tocando os padrões técnicos inseridos no contexto musical por não reconhecerem suas intenções musicais na performance. Cito o exemplo do participante 1 (P1),

que escolheu um trecho de uma peça que sente facilidade para tocar por “*conter fórmulas puras*”, definidas por eles como padrões escalares, acorde e arpejos. “*Foi interessante, foi só decorar aquilo. Eu não precisei estudar porque eu estudei já antes disso*”. Porém, ao observar sua execução nos vídeos, surpreendeu-se: “*eu não fraseio a escala!*”. **P1** (Ibid, p.141-142)

e do participante 4 (P4),

que ao apreciar seus vídeos externou perceber que: “*ouvindo as peças eu achei que algumas coisas ficaram um pouco mecânicas assim, faltou expressividade, faltou fraseado assim, de usar o corpo mesmo*”. Com esta fala **P4** indica que suas práticas diárias de exercícios podem estar afetando de modo negativo sua expressão artística. Também declarou perceber que em alguns momentos sua execução soa: “*sem um caráter, sem uma suavidade assim, tudo muito robótico*”. **P4** revela uma contradição em suas crenças ao considerar a prática de exercícios de mecanismo como eficiente, pois esta prática desvinculada de um contexto artístico não está desenvolvendo sua expressividade (Ibid, p.141).

Millani expõe ainda que o olhar se volta ao corpo apenas para corrigir “problemas” como a aparência postural e as tensões corporais (p. 140). Ademais, aponta que

[e]m todos os discursos despontaram menções a sentimentos de inadequação do corpo, quando este é percebido como fora de padrões estabelecidos, seja pelos participantes ou por uma cultura pianística. O cerceamento do corpo durante a performance emergiu na fala de quatro participantes, que externaram a preocupação com movimentos considerados excessivos na performance o que colocaria o corpo em mais evidência do que a música (Ibid, p. 140-141).

A ideia de disciplina do corpo pode causar sensação de desconforto e sentimento de inadequação, coibindo sua expressão como sujeito e podendo conduzir a lesões anatômico-fisiológicas. Torna-se ainda mais difícil desconstruir esses paradigmas quando o próprio ensino de instrumento ainda reforça a ideia de corpo como ferramenta, como demonstra Teixeira (2016).

Em pesquisa desenvolvida durante o Doutorado, Ziliane Teixeira (2016) buscou compreender em que medida o conceito de corporeidade está presente no ensino de flauta e piano através da narrativa de dez professores de universidades públicas do sul do Brasil. A autora constatou que, mesmo apresentando um olhar muito humano e buscando ver o aluno como indivíduo no desenvolvimento do repertório, alguns dos docentes pesquisados não associam o sujeito à corporeidade, portanto, não apresentam uma maior reflexão sobre o corpo no processo ensino-aprendizagem.

Para esses docentes, parece que o paradigma do professor transmissor de conhecimento continua. O corpo, para eles, precisa estar bem para produzir um som bonito, mas não é responsabilidade deles. Eles ensinam a segurar a flauta ou a sentar-se em frente ao piano, posicionar-se bem, distribuir o peso entre a base do corpo, olhar-se no espelho (TEIXEIRA, 2016, p.128).

Teixeira mostra que, para esses professores, o corpo é algo que precisa funcionar bem, pois está a serviço da interpretação, resumindo-o a uma funcionalidade no processo artístico e reforçando a dualidade mente-corpo (Ibid, p.130). Apoiados na ideia de um corpo-objetivo, eles acreditam que podem separar quem o aluno é do corpo que toca o instrumento na sala de aula, “querendo que o aluno deixe seus problemas emocionais e preocupações do lado de fora, para que estejam focados apenas no preparo e execução do repertório do semestre” (p. 128).

Em contrapartida, a autora afirma que pelo menos alguns professores consideram importante conhecer a dimensão subjetiva do aluno, seus problemas familiares, corporais e psicológicos, valorizando suas experiências e se preocupando com o contexto em que ele está inserido, pois entendem que “essas questões irão refletir no seu corpo, tensões, sonoridade e desempenho” (p.129). Esses docentes, designados por Teixeira como os mais inovadores,

colocam o corpo no centro de tudo, “*pesquisam o próprio corpo*”, buscam ler, estão preocupados com as práticas pedagógicas e com o que tem sido ensinado antes dos alunos chegarem ao curso superior. Eles ensinam técnica integrada com a interpretação; para eles, não é a mente que controla o corpo, mas é o todo que forma esse ser único (Ibid, p. 129).

1.4. Pesquisa em Performance Musical e o distanciamento da corporeidade

Levando em consideração o contexto apresentado, torna-se relevante refletir sobre os processos de criação artística na performance musical a partir de uma perspectiva da cognição corporificada e da corporeidade. Entretanto, apesar de já existir estudos que enfocam a corporeidade na prática musical, ainda são escassas as pesquisas que abordam este tema a partir da perspectiva dos performers.

Dogantan-Dack (2011) critica a forma como as pesquisas sobre performance vem sendo conduzidas nos últimos anos no que concerne à inserção do corpo nos estudos de psicologia da música e musicologia da performance. A autora expõe que, mesmo que nas últimas duas décadas tenha havido um interesse sem precedentes em estudar a performance musical,

[é] questionável se a tão bem enraizada primazia ontológica – e epistemológica – da partitura e das relações musicais abstratas no pensamento da música ocidental tenham de fato dado lugar à concepção de música como performance. O discurso musical ainda é dominado pelas premissas fundamentais da filosofia relativa-à-obra e o interesse em estudar performances, mais como uma coisa concreta do que como um processo (Clarke 2004:99), não conduziu da mesma forma a um interesse em estudar como os performers de fato fazem os eventos envolvidos na performance acontecerem. (DOGANTAN-DACK, 2011, p. 246)

Dogantan-Dack argumenta que os musicólogos têm se interessado nos estudos empíricos sobre performance “como uma forma de documentar o que acontece na performance” (CLARKE, 2004, p.77 apud DOGANTAN-DACK, 2011, p. 246), mas critica a ausência de reflexão sobre as implicações epistemológicas do fato da documentação em questão estar sendo feita da perspectiva de pesquisadores-ouvintes, assim como a falta de explicação para a notável ausência de relatos de performers profissionais sobre o que acontece na situação de performance.

A autora defende que a ausência de questões sobre o corpo que realiza a performance nas discussões de pesquisa é a causa para tal estado das coisas. Dogantan-Dack expõe que na maior parte da literatura de psicologia da performance publicada há referências mínimas ao aspecto corporal da prática musical e a sua contribuição para a construção de sentido musical.

Uma exceção é o trabalho pioneiro de Jane Davidson a respeito dos movimentos físicos e gestos envolvidos na performance, e trabalhos similares inspirados por este tipo de pesquisa. Davidson descobriu que os performers usam movimentos corporais para comunicar informação sobre características estruturais da música e suas intenções expressivas para observadores – e para outros performers em situações em grupo – sendo que esses movimentos incluem acenos com a cabeça, balançar a cabeça, balançar o tronco e mexer a parte de cima do corpo (DAVIDSON, 1993, 1994, 1995, 2001, 2002, 2005, 2006, 2007; DAVIDSON; CORREIA, 2002 apud DOGANTAN-DACK, 2011, p.247). Entretanto, Dogantan-Dack demonstra que, apesar de constituir um passo importante em direção a uma concepção de performance musical como um evento verdadeiramente corporificado, ressalta que o trabalho de Davidson tem enfoque na experiência de observadores, e conclui sua crítica apontando para o fato de que na “literatura que se volta para o envolvimento do corpo na performance musical, estudos que exploram os movimentos e gestos a partir da perspectiva do performer são inteiramente ausentes” (p. 247). Entretanto, posso apontar duas exceções à conclusão apresentada por Dogantan-Dack ao citar os trabalhos de Cristine MacKie e Irene Zavala.

MacKie (2007) buscou demonstrar de que forma o corpo do pianista pode “moldar” obras musicais para performance. Fundamentada tanto em um profundo conhecimento da estrutura anatômica do corpo e suas funções quanto em princípios analítico-interpretativos, MacKie mostra de que maneira a construção de gestos corporais se relaciona com a forma com a qual o performer se expressa musicalmente. A autora descreve de que forma premissas analíticas podem conduzir os movimentos do corpo do performer ao indicar objetivos musicais a serem atingidos. E ainda ressalta a participação organizada de diferentes partes do corpo (como musculatura do abdômen, complexo dos ombros e mãos) para a realização de um aspecto musical bastante simples como acentos, colocado em evidência o aspecto corporalmente integrado da técnica pianística em contraste à concepção digital. Apesar de descrever um aspecto de construção de performance, a autora não deixa claro se o trabalho é sobre seu próprio processo.

Zavala (2012), por outro lado, em sua dissertação de Mestrado, descreve seu processo de construção de interpretação fundamentada no conceito de gesto musical e gesto corporal. A autora realiza análise das inter-relações entre ambos os tipos de gesto na obra para piano solo "Sul Re" (1981) de Héctor Tosar, buscando discutir e refletir sobre o papel do corpo na construção do sentido musical. Entretanto, apesar de descrever detalhadamente a elaboração

dos gestos corporais de acordo com os gestos musicais analisados na partitura, a autora aborda muito pouco a sua própria subjetividade nesse processo.

Ambos os trabalhos tratam a música como um fenômeno essencialmente corporificado e abordam a relação entre os movimentos gestuais e o resultado musical, entretanto, a forma como o fazem pode ser um tanto problemática por alguns ângulos.

O primeiro dele é a completa ou considerável ausência da abordagem da subjetividade do performer no processo, como se a construção gestual não se fundamentasse em um corpo cultural, social e emocionalmente situado, revelando uma visão implícita de corpo como ferramenta.

Além disso, um segundo aspecto problemático seria a descrição da construção de performance como um processo unidirecional. Em ambos os trabalhos, temos a impressão de que o performer entra em contato com a partitura, a analisa, então parte para a elaboração dos gestos e por fim a performance está pronta. O processo não apresenta aspectos cíclicos de transformações e redescobertas, não sendo mencionados os diferentes tipos de aprendizado e mudanças de perspectiva que a centralização do corpo num processo artístico pode proporcionar.

Portanto, considerando os olhares sobre o corpo em todos os âmbitos abordados, torna-se pertinente investigar que tipos de relações emergem entre gesto e som na construção da performance centrada no corpo e como essas relações modelam a concepção da obra, sendo imprescindível compreender que tipos de conhecimento um processo artístico centrado no corpo pode oferecer para o performer e de que maneira esse conhecimento pode transformar a sua relação com a música e com o instrumento.

2. Caminhos Metodológicos

Esta pesquisa enfocou o processo de construção da performance das *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók a partir do corpo da performer, visando compreender, a partir de uma abordagem gestual, de que forma gesto e som modelam-se mutuamente, e buscando refletir sobre as reverberações dessa abordagem na concepção da obra e na relação entre performer, música e instrumento. As questões de pesquisa sobre a relação entre corpo e música emergiram da prática artística. Contudo, a vivência do corpo sempre extrapola a prática pianística e, nesta pesquisa, essas vivências foram articuladas ao processo de construção da performance propiciando *insights* que conduziram às conclusões deste trabalho.

A documentação de todo o processo consistiu de anotações em um diário das vivências com atividades de teatro, dança e artes marciais e das sessões de estudo, bem como gravações de vídeo das sessões de estudo e das performances ao longo do processo, incluindo uma gravação final da performance da obra que serviu de referência para comparação com a primeira gravação realizada em momento anterior ao início desta pesquisa. Estes registros foram examinados buscando uma compreensão sobre o caminho percorrido, a identificação dos momentos de *insights* mais significativos, a observação de um corpo e de uma música em constante estado de devir e a reflexão crítica sobre esse processo.

O desenvolvimento desta investigação fundamentou-se em três pilares: o primeiro, referente à epistemologia de um processo corporificado e à metodologia de investigação através da prática artística; o segundo, relacionado ao referencial teórico sobre a relação entre gesto e música que conduziu o processo artístico centrado no corpo; e o terceiro, a abordagem da Autoetnografia a fim de construir uma narrativa da experiência pessoal, considerando o sujeito como ser situado num contexto social e cultural.

2.1. Pesquisa Artística

De acordo com Coessens (2014), a diferença essencial entre a investigação artística e outras formas de pesquisa se encontra na abordagem, pois a pesquisa oferece sempre determinado foco no mundo, o “dramatizando” de maneira particular e assim trazendo seu próprio foco para o palco do conhecimento, e “enquanto a visão binocular é mais presente na pesquisa, a investigação artística pode abri-la para uma visão prismática” (p. 3). As regras da

“objetividade” como um código de investigação estabelecida são rompidas na situação em que o pesquisador é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, como ocorre na pesquisa artística. Através da metáfora dos espelhos da sala octogonal de Leonardo da Vinci, a autora defende que a visão de si mesmo a partir de diferentes ângulos oferece perspectivas que, sem este tipo de ambiente reflexivo, nunca seriam atingíveis, proporcionando uma exteriorização e “exposição” do corpo – do eu – que normalmente não são conhecidas pelo artista. Em analogia, no momento de reflexão sobre a própria prática artística, aspectos ocultos sobre o próprio processo artístico, trajetórias, significado e contexto são revelados através da investigação e reflexão.

Percursos vivenciais e experimentais só podem ser salvos do esquecimento pelo empenho do artista na exploração e expressão dos diferentes caminhos e traços de sua prática – pelo artista como pesquisador. A visão e a iniciativa são novamente prismáticas, mas os diversos reflexos coloridos são agora objetos de preocupação estética e epistêmica. Esse empreendimento abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos, bem como alterar o conhecimento existente. (COESSENS, 2014, p. 5)

Considerando isto, a riqueza da pesquisa artística está em trazer à tona perspectivas únicas e situadas sobre os processos artísticos que visam, ao invés de replicabilidade, a geração de reverberações em outros processos e indivíduos. Para Domenici,

O engajamento com a pesquisa artística implica em abraçar as imperfeições, as idiossincrasias e as limitações de estar situado no mundo. Desta maneira, a validade de tal pesquisa não se encontra na aplicação generalizada do conhecimento produzido, mas na ressonância que este encontra na comunidade. Nesse cenário, os estudos individuais passam a compor um mosaico que nos permite vislumbrar tendências ao invés de uma teoria, posto que teoria e prática estão em constante processo de construção. (DOMENICI, 2012, p. 183).

Segundo Borgdorff, a pesquisa alicerçada na prática artística acessa um tipo de conhecimento que normalmente permanece restrito àqueles que fazem arte: o conhecimento incorporado nas práticas artísticas (objetos, processos) (2012, p.47). O autor faz ainda uma crítica aos que argumentam que a arte é inacessível para uma investigação de dentro, baseados na crença de que ela é criada a partir da intuição, de fundamentos irracionais e através de caminhos não-cognitivos. Para o autor, este equívoco ocorre quando há uma confusão entre o conteúdo não conceitual dos fatos artísticos e sua forma supostamente não-cognitiva, e quando se acredita que a maneira não discursiva na qual este conteúdo é apresentado revela sua irracionalidade.

(...) [O]s fenômenos envolvidos no domínio artístico são decididamente cognitivos e racionais, mesmo que nós não possamos sempre acessá-los através da linguagem e de conceitos. Parte da especificidade da pesquisa em arte está na maneira distinta na qual os conteúdos não-conceituais e não

discursivos são articulados e comunicados. (...). Em suma, o conhecimento incorporado na arte, que tem sido diversamente analisado como tácito, como conhecimento prático, como *knowing-how*, e como conhecimento sensorial, é cognitivo, apesar de não conceitual; é racional, apesar de não discursivo (2012, p.48-49).

Na citação acima, Borgdorff aponta um dos grandes desafios metodológicos da pesquisa artística: como revelar e articular discursivamente o conhecimento corporificado? Coessens, Crispin e Douglas (2009) ressaltam que o artista-pesquisador é um agente situado no mundo e oferecem uma perspectiva metodológica para a compreensão de estar situado através dos seguintes aspectos:

1. O aspecto epistemológico, que diz respeito às possibilidades de ações situadas em um contexto do conhecimento de uma determinada prática;
2. O aspecto ecológico, que se refere à inserção física e perceptiva do agente situado no ambiente de ação, onde as interações entre agente e meio são mediadas pelo corpo na forma de trocas e influências mútuas entre o biológico (o ator) e o material;
3. O aspecto social, que se refere à inserção do agente no contexto social em forma de interações com outros músicos, com a plateia, com compositores, etc. (apud DOMENICI, 2012, p. 176)

Nesta investigação centrada no corpo da performer, o aspecto ecológico concerne a todos os tipos de experiências do corpo a partir da interação com o piano e com os espaços e objetos das vivências externas à prática pianística. Essas experiências são abordadas sob o prisma do referencial teórico gestual (aspecto epistemológico) e também modeladas pelas interações sociais com a orientadora e os professores dos cursos de ballet, teatro e artes marciais (aspectos sociais). Todos esses aspectos ajudam a perceber o lugar em que esta pesquisa está situada e contribuem para a definição de estratégias metodológicas que abarquem estas particularidades.

Nelson (2013), que adota a nomenclatura Prática como Pesquisa (*Practice as Research – PaR*), sugere alguns procedimentos metodológicos para a pesquisa a partir da prática artística. O autor recomenda que seja feita uma contextualização da prática na área e um diálogo com a literatura existente, buscando situar a pesquisa específica no debate contemporâneo. Também enfatiza a importância da apreensão de momentos de *insight* durante a documentação do processo e resalta que a natureza da documentação da pesquisa pode ser bastante diversificada, podendo incluir “cadernos de anotações, de desenhos, fotografias, objetos fabricados, partituras, gravações de vídeo e de áudio – de fato qualquer

material que artistas costumam produzir como parte de suas práticas, mas visando capturar e revelar momentos de descobertas [para a investigação]” (2013, p.28).

A pesquisa artística como uma modalidade de pesquisa que permite que os performers investiguem suas próprias práticas de um lugar de fala que lhes é próprio se torna fundamental. De acordo com Domenici,

A visão de uma arte inserida no mundo se distancia da concepção da obra musical transcendente, ao mesmo tempo em que o performer como sujeito situado se distancia da visão da performer da ética modernista. Contudo, a influência do conceito de obra musical ainda se faz presente na maneira como pensamos, ensinamos e pesquisamos a performance. Estamos em um momento de transição, no qual a força reguladora do paradigma tradicional da performance musical vem sendo atacada por vários autores (...). É precisamente nesse momento que se torna relevante o engajamento do performer com a reflexão sobre a sua prática. Considerando o entrelaçamento entre a prática e reflexão sobre os processos criativos que caracteriza a pesquisa artística, podemos vislumbrar o potencial que essa modalidade de pesquisa oferece como ferramenta para a teorização da prática (...). (2012, p. 179)

2.2. Gesto e música

Derivada do latim *gestus*, a palavra gesto remete à postura ou pose que indicam tipos de comportamentos expressivos, em particular o das mãos, a fim de comunicar ideias ou sentimentos. *Gestus* também pode significar atitude. É uma forma de expressão que se manifesta em primeira instância no corpo, podendo também caracterizar uma maneira simbólica de abstração (LABOISSIÈRE, 2007, p, 90).

Por conta do caráter subjetivo da corporeidade e da natureza essencialmente corporal do fenômeno musical, no contexto da performance musical o gesto se manifesta como expressão do que compreendemos assim como modelador da música que tocamos.

De acordo com Rolf Inge Godoy e Marc Leman (2010), um dos princípios fundamentais do gesto musical se encontra enraizado em uma abordagem corporificada da construção de sentido. Para os autores, somos capazes de dar sentido ao que ouvimos ou vemos ao relacionar estes sentidos aos movimentos corporais ou a imagens desses movimentos corporais, portanto “nós concebemos os gestos musicais como uma expressão de um profundo engajamento com a música e como uma expressão da conexão fundamental que

existe entre música e movimento” (2010, p.3)⁶. Godoy e Leman ressaltam que, apesar do movimento ser parte essencial ao gesto, o contrário não é necessariamente verdade. Para considerar um movimento como gesto genuíno “é necessário que este movimento, de alguma forma seja portador de expressão e significado” (2010, p.5), sendo que este segundo ponto introduz um aspecto subjetivo assim como dependente de um contexto.

Considerando que o gesto sempre parte de um corpo portador de subjetividade, Freitas (2005) defende que

o gesto musical convergente tem função expressiva. Ele é o captador da musicalidade do sujeito que aprende e é capaz de transformar em música aquilo que sua sensibilidade e compreensão captam como música. O termo *convergente* é utilizado nessa acepção, de captador e condensador. O gesto convergente é, pois, capaz de captar e sintetizar todos os elementos constituintes de uma idéia musical, e de fazer-se repercutir no instrumento, materializando-a. Ele ocupa um espaço que é definido na corporeidade humana, sintetizando e concretizando as instâncias afetivas, intelectuais e espirituais. (FREITAS, 2005, p.51)

Ademais, Freitas aponta o aspecto cognitivo do gesto musical. Fundamentado nas considerações sobre ações corporais do sujeito, de Piaget, e na constituição de *esquemas de ação*, ou seja, mecanismos fundamentais na construção do conhecimento, Freitas afirma que

O gesto musical, além de ação expressiva, comunicacional, cumpre, igualmente a função epistêmica, constituindo, portanto, uma atividade cognitiva. Ele se constrói em função dos sons e das relações sonoras que constituem a música. Os elementos musicais suscitam seus correspondentes gestuais. Uma célula rítmica ou uma frase melódica precisa de uma conformação gestual que a realize. Um acorde corresponde, também, a uma ação musical, assim como o contraponto, um baixo, ou um acompanhamento, ou, ainda, o forte e o piano, o crescendo e o decrescendo, o acelerando e o ralentando. O desenvolvimento de uma idéia apresentará repetições e variações que, também, têm seus correspondentes na ação gestual. (Ibid, p.57-58)

Neste mesmo caminho, Millani (2016) aborda também a dimensão situada do corpo que realiza o gesto. Para a autora, o gesto musical é um elemento semântico e de conteúdo afetivo que

(...) oportuniza a inscrição de histórias e narrativas no objeto estético, interpretando o signo musical, sua forma e conteúdo, suas dimensões temporais, estruturais e texturais, proporcionando ao performer seu desejo de expressão musical: intenção, ação e expressão. O gesto carrega significados e proposições artísticas, enraizado em uma história individual e coletiva, podendo estabelecer a vivência de um universo lúdico, libertador e singular, no qual emoção e expressão se fundem. (MILLANI, 2016, p. 39)

⁶ Tradução minha. Original: “(...) we conceive of musical gestures as an expression of a profound engagement with music, and as an expression of a fundamental connection that exists between music and movement (GODOY; LEMAN, 2010, p. 3).

Para além da dimensão expressiva, subjetiva e cognitiva do gesto, também é fundamental compreender de que maneiras o gesto corporal se relaciona com o resultado sonoro. Neste sentido, tomei como referência o princípio da coarticulação sônico-gestual de Godoy (2006) e princípios da abordagem pedagógica de Alexandra Pierce (2007).

2.3.Coarticulação Sônico-Gestual

De acordo com Godoy (2010), a notação da música Ocidental, ao representar a música como um conjunto de eventos separados, contribui para a ideia de eventos sonoros isolados e dissociados de trajetórias gestuais. Isso gera um apagamento da visão gestual da notação, afastando a experiência corporal do performer do texto musical e proporcionando uma separação da música em uma parte “partitura” e outra “performance”.

Com o desenvolvimento da notação, podemos afirmar que o pensamento musical ocidental frequentemente tende a ignorar o fato de que qualquer evento sonoro pertence de fato a um gesto que produz o som, um gesto que tem início antes e geralmente finda depois do evento sonoro de uma única nota ou grupo de notas. (Godoy, 2010, pp. 109-110)

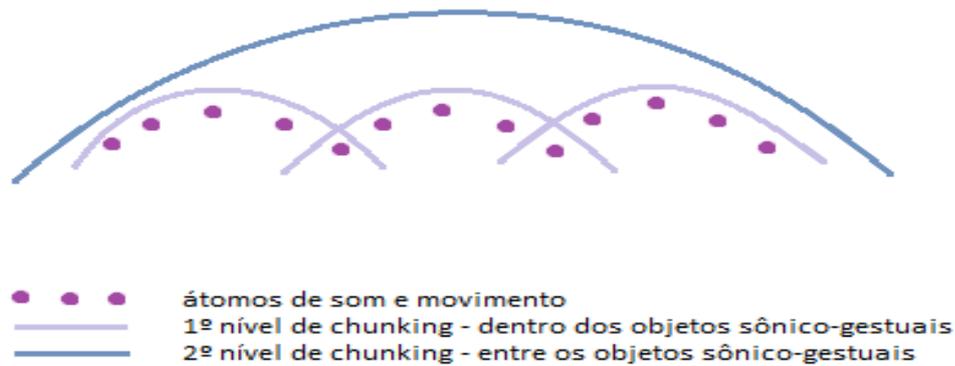
Godoy defende que uma perspectiva corporificada da música poderia transformar as relações que construímos com notação “ao propor que gestos são primordiais aos sons individuais, significando que todos os sons estão a priori incluídos em trajetórias gestuais” (p 110).

A partir desse contexto de reflexões sobre gesto e som, o autor traz a proposição dos objetos sônico-gestuais coarticulados. Tomando como ponto de partida a ideia de objetos sonoros de Pierre Schaeffer, Godoy conceitua objetos sônico-gestuais como unidades baseadas na convergência de som e movimento em *chunks*⁷ percebidos holisticamente (Godoy, 2006).

De acordo com o autor, os objetos sônico-gestuais exibem formas de trajetórias superordenadas de som e movimento que permitem que eles sejam percebidos como *chunks*, e os eventos menores (que ele denomina átomos de som e movimento) que ocorrem sequencialmente no curso de qualquer *chunk* são inseridos nas trajetórias maiores, sendo este fenômeno de subsunção conhecido na linguística e nas ciências do movimento como coarticulação (exemplo 1).

⁷ *Chunking*: agrupar unidades de informação menores em um segmento maior portador de significado, sendo *chunk* o agrupamento.

(...)[E]sses eventos individuais, que por uma questão de clareza poderíamos chamar de *eventos átomo*, sobrepõem-se com eventos vizinhos em um “borrão” contextual e efetivamente perdem algumas de suas características individuais em detrimento das características emergentes do *chunk* como um todo. Notavelmente, exatamente o mesmo ocorre para os eventos átomo de produção de som: o toque individual das teclas (...) e outros eventos de natureza similar são fundidos em unidades de ação maiores. Esta fusão de eventos átomo, tanto no som quanto nas ações que o produzem, é a essência do que chamamos de coarticulação. (GODOY, 2011, p. 71)



Exemplo 1 - Coarticulação em três níveis: entre átomos de som e movimento (1º nível de chunking) e entre os objetos sônico-gestuais (2º nível de chunking)

Godoy defende que o fenômeno da coarticulação pode ser observado também entre os próprios objetos sônicos-gestuais, e que esses objetos sônico-gestuais coarticulados se encontram numa escala temporal média (entre uma micro escala temporal de som e movimento contínuo e uma macro escala temporal de seções, movimentos ou obras inteiras) e são encontrados como diferentes tipos de ornamentos, motivos, figuras rítmicas e fragmentos texturais (Ibidem, p. 67) (exemplo 2).

Allegro moderato. (♩=80)

Exemplo 2 – Primeira frase (compassos 1 a 8) da *Joc cul bâță* (Peça I) com dois níveis de chunking: o dos objetos sônico-gestuais (curvas menores) e o da meia frase (curvas maiores)⁸.

⁸ Fonte: Adaptado de BĂRTOK, 1918.

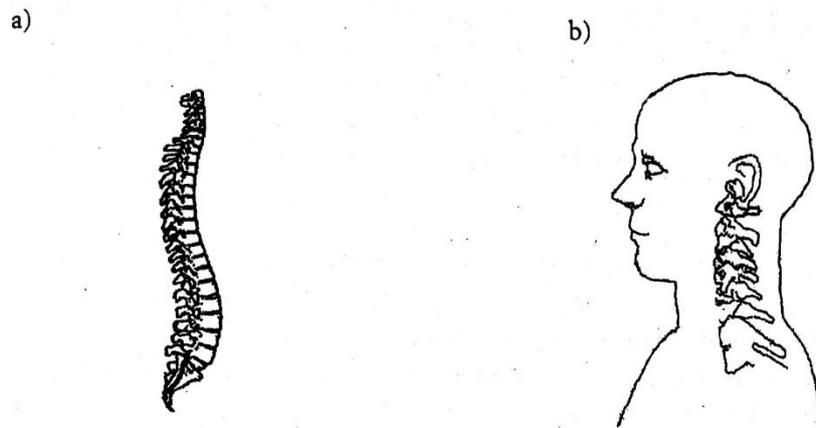
Ele explica também que a coarticulação diz respeito à percepção sonora, nos proporcionando percepções holísticas de segmentos sonoros musicais inteiros por conta do “borrão” contextual das várias características contidas nesse segmento, e ao controle motor das ações que produzem os sons, por organizar os movimentos de acordo com o contexto temporal de ações passadas e futuras (coarticulação temporal), e por recrutar diferentes partes do corpo para a execução de um movimento (coarticulação espacial) (GODOY, 2013, p.373).

Assim, o autor conclui que o *chunking* gestual influencia como percebemos o *chunking* da música e que, pelo fato da coarticulação ser um fenômeno naturalmente emergente das ações que produzem som, ela é essencial para a coerência de fragmentos melódicos, para o agrupamento rítmico, articulação e expressividade (GODOY, 2011, p. 79).

2.4. Abordagem Pierce

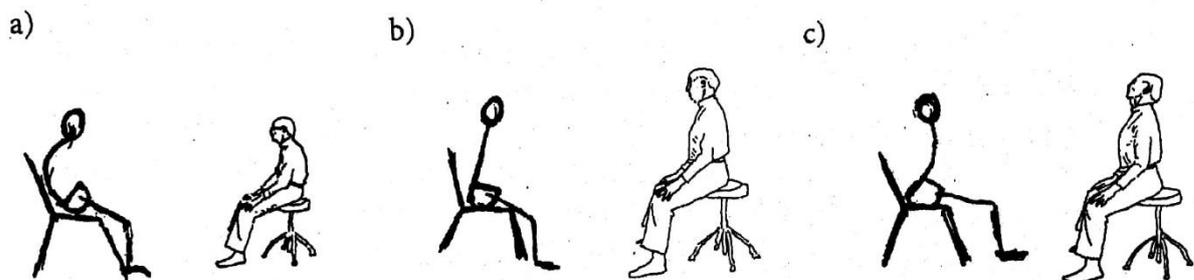
Considerando a perspectiva de Alexandra Pierce (2007) sobre a relação entre os movimentos corporais e elementos musicais, utilizei como referência dois princípios abordados pela autora: o que trata da relação entre a condução da frase e a mobilização consciente do centro de equilíbrio localizado na base do tronco; e o que trata do delineamento do contorno melódico a partir dos movimentos dos braços.

Pierce afirma que o corpo está equilibrado em repouso quando as curvas naturais da coluna estão graciosamente orientadas para o eixo vertical (Exemplo 3, a) e a cabeça está apoiada no topo da coluna (Exemplo 3, b).



Exemplo 3 – Posição da coluna e da cabeça em equilíbrio de descanso.⁹

A autora afirma que na posição de equilíbrio em repouso, quando sentados, o peso está distribuído entre os ísquios na cadeira e as solas de ambos os pés no chão, possibilitando que a parte inferior do corpo esteja bem apoiada na cadeira e no chão e que a parte superior do corpo esteja livre para movimentação. Para descobrir esta posição, pode-se fazer um exercício de contraste, indo de uma posição de desequilíbrio à outra, sentindo o ponto entre esses dois extremos, o lugar em que sentimos que podemos ficar com uma postura reta relativamente sem esforço (Exemplo 4).



Exemplo 4 - Indo de um extremo de desequilíbrio a outro, podemos encontrar o ponto de equilíbrio entre eles. Na imagem, passando da posição cônica (a) à posição arqueada (c), encontramos o ponto de retidão sem esforço (b).¹⁰

A partir disto, Pierce aborda a postura de equilíbrio ativo, que consiste em um estado de prontidão para a ação. Da posição de equilíbrio em repouso quando sentados, “uma pequena inclinação do torso para frente evoca um aumento do tônus do tronco e das pernas,

⁹ Fonte: PIERCE, 2007, p.11.

¹⁰ Fonte: PIERCE, 2007, p.11

esticando as curvas da coluna um pouco mais que na posição de equilíbrio em repouso. As solas dos pés adquirem um contato mais firme com o solo; você aumenta o apoio nos pés (...). Os pés empurram um pouco o solo, a força das pernas é mobilizada para os balanços, movimentos de alcance, inclusive respirações (...)" (2007, p.14) (Exemplo 5).



Exemplo 5 - Posição de equilíbrio ativo.¹¹

A autora defende que nesta posição de equilíbrio ativo, o corpo mantém a estrutura de equilíbrio ao mesmo tempo em que fica disponível para movimentação. Então, Pierce orienta a movimentação da parte superior do corpo, primeiro de forma que o balanço acompanhe a música, buscando manter a estrutura de equilíbrio básica.

Pequenos balanços de improvisação em torno do eixo vertical revigoram o alinhamento quando o corpo está equilibrado em repouso. Quando o corpo entra em atividade expressiva (...) a coluna pode alongar, e então flexionar e expandir de acordo com as demandas dos movimentos para tocar ou cantar.

Os movimentos contínuos, que se renovam, ondulados do balanço, ativados especialmente pela coluna e engajando o corpo inteiro, promovem uma experiência cinestésica de continuidade melódica. Quando a tendência natural do corpo de balançar-se é encorajada na performance, a fluência na linha melódica é promovida, assim como o dinamismo entre a sua tenacidade e seu movimentar-se adiante (PIERCE, 2007, p. 25)¹²

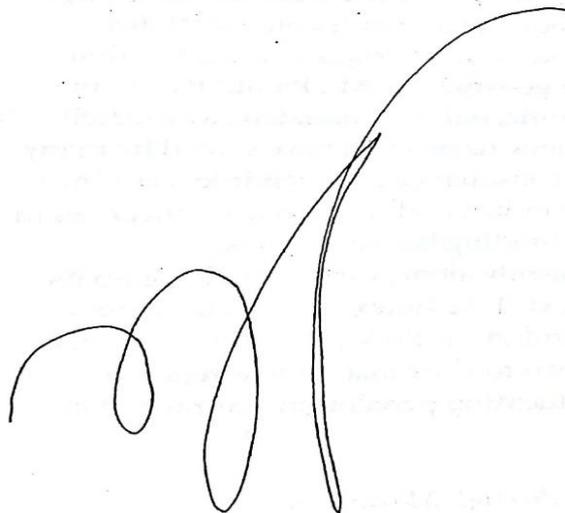
Depois de traçar o paralelo com a continuidade melódica, Pierce afirma que essa flexibilidade da coluna se concentra no tronco, cabeça e braços, e sua movimentação também depende do suporte da base, que se concentra nos pés, pernas e pélvis. Este suporte acontece quando o peso se concentra no apoio dos pés no solo com os joelhos flexionados, assim como quando ele se concentra no apoio do centro pélvico na cadeira.

¹¹ Fonte: PIERCE, 2007, p.23

¹² Tradução minha. Original: "Small improvisatory sways around the vertical axis reinvigorate alignment when the body is in resting balance. When the body goes into expressive activity (...) the spine can lengthen, then flex and extend adaptively to meet the demands of playing or singing movements. The ongoing, self-renewing, rippling motions of swaying, enacted especially along the spine and engaging the entire body, provide a kinesthetic experience of melodic continuity. When the body's natural tendency to responsive swaying is encouraged while playing or singing, the fluency in melodic line is fostered as well as the dynamism between its tenacity and its moving onward." (PIERCE, 2007, p. 25)

Pierce defende que o suporte da base estabiliza o tronco para ele possa lançar o peso do corpo junto com o pulso e a métrica da música de forma livre ao mesmo tempo em que permite que a coluna reverberante participe da fluência melódica. Além disso, segundo a autora, este suporte permite a corporificação (e portanto, a expressão) da frase musical, e exemplifica: “Como um modelo idealizado, um performer tocando uma frase com suporte da base move-se da posição de equilíbrio ativa para uma inclinação controlada e continuamente apoiada do peso do corpo para um ponto de chegada clímax” (PIERCE, 2007, p. 28), sendo que o caminho inverso também ocorre. Ademais, Pierce explica que estes princípios de apoio e estabilidade permeiam todo os outros princípios de relação entre movimentos e elementos musicais.

Pierce também aborda o delineamento do contorno melódico a partir do movimento dos braços. Primeiro, a autora propõe encontrar a linha melódica da música, afirmando que esta pode inclusive alternar entre as duas mãos. Depois, sugere que o performer cante a linha, atentando para os detalhes rítmicos mais importantes e os apoios. Em seguida, pede que seja feito um desenho no ar do contorno dessa linha a partir do movimento de um dos braços, em uma posição de equilíbrio ativo. Este desenho precisa ser feito com um engajamento do corpo inteiro. O desenho pode ser feito em um papel, também a partir do movimento dos braços. Pierce defende que este exercício “acorda” a melodia na medida em que nos permite corporificar seu contorno, suas particularidades expressivas, seu ritmo e sua energia. (2007, p.50-52) (Exemplo 6).





Exemplo 6 - A autora exemplifica trazendo o desenho do contorno melódico feito a partir do movimento do braço (acima) correspondente à linha melódica dos primeiros cinco compassos das Davidsbündlertänze, Op.6 de Robert Schumann (abaixo).¹³

2.5. Autoetnografia

A autoetnografia busca descrever e analisar sistematicamente (*grafia*) a experiência pessoal (*auto*) visando compreender a experiência cultural (*etno*) (ELLIS, 2004; HOLMAN JONES, 2005 apud ELLIS; ADAMS.; BOCHNER, 2011). Por sua natureza, esta abordagem tende a desafiar os cânones sobre as formas de fazer pesquisa e representar os outros, tratando a pesquisa como um ato político e socialmente consciente. (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, [1])

Esta abordagem surgiu de uma dúvida epistemológica associada à crise de representação e pela mudança daqueles que compunham os lugares de etnógrafos, com maior representatividade de mulheres, pessoas de classes menos favorecidas, grupos étnicos e raciais, e pesquisadores de países em desenvolvimento (ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 741).

O pesquisador utiliza os princípios da *autobiografia* e da *etnografia* para *fazer e escrever* a autoetnografia, deste modo, como um método, a autoetnografia é tanto um processo quanto um produto.

Quando se trata de uma autobiografia, o autor escreve retroativamente e de forma seletiva sobre experiências passadas. Normalmente, o autor reúne essas vivências através da retrospectiva e pode recorrer a ferramentas como realização de entrevistas, consultas à fotografias, jornais e gravações para ajudá-lo a recordar (DELANY, 2004; DIDION, 2005; GOODALL, 2006; HERRMANN, 2005 apud ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, [2]).

Frequentemente, autobiógrafos escrevem sobre “epifanias” – momentos que são lembrados por terem impactado significativamente a trajetória da pessoa (BOCHNER & ELLIS,

¹³ Fonte: PIERCE, 2007, p. 48-49

1992; COUSER, 1997; DENZIN, 1989), momentos de crises existenciais que forçaram a pessoa a observar e analisar uma experiência vivida (ZANER, 2004), e eventos depois dos quais a vida não parece mais ser a mesma. (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, [6]).

Quando pesquisadores fazem etnografia, eles estudam as práticas relacionais de uma cultura, valores e crenças comuns, e experiências compartilhadas visando contribuir para uma melhor compreensão dessa cultura por seus próprios membros ou por membros externos à ela.

No caso da autoetnografia, os pesquisadores escrevem retrospectiva e seletivamente sobre epifanias que provém de ou são possíveis a partir da participação em uma cultura e/ou por possuir uma identidade cultural específica. Entretanto, além de falar sobre essas experiências, com frequência é exigido pelas convenções de publicação das ciências sociais que autoetnógrafos também analisem essas experiências (Ibid, [8]).

A narrativa pessoal é utilizada por autores que se veem como o fenômeno estudado com o propósito de compreender a si mesmos ou algum aspecto da vida, como uma intersecção com um contexto cultural, convidando os leitores a penetrar no mundo do autor e usar o que leram para refletir, compreender e lidar com suas próprias vidas (ELLIS, 2004, p.46 apud ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, [24]).

Normalmente escritos em primeira pessoa, os textos autoetnográficos são apresentados de diversas formas – pequenas histórias, poesia, ficção, romances, ensaios fotográficos, ensaios pessoais, diários, escrita fragmentada e em camadas, e prosa de ciência social. Nestes textos, ação concreta, diálogo, emoção, corporificação, espiritualidade e autoconhecimento são postos em destaque, aparecendo como estórias relacionais e institucionais afetadas pela história, pelas estruturas sociais e pela cultura, elas próprias sendo reveladas dialeticamente *através da ação, sentimento, pensamento e linguagem*. (ELLIS; BOCHNER, 2000, p.739)¹⁴

Além de propor a discussão de fenômenos culturais sob outros prismas, a relevância dessas narrativas está em seus potenciais comunicativos, na capacidade que essas histórias possuem de inspirar diálogo com os pontos de vista dos leitores, que entram na narrativa pela perspectiva de suas próprias vidas.

A narrativa ascende ou descende em sua capacidade de provocar nos leitores o desejo de expandir seus horizontes, refletir criticamente sobre as suas próprias experiências, entrar empaticamente em mundos de experiências diferentes das deles e de se engajar ativamente em um diálogo considerando

¹⁴ Tradução minha. Original: “Usually written in first-person voice, autoethnographic texts appear in a variety of forms – short stories, poetry, fiction, novels, photographic essays, personal essays, journals, fragmented and layered writing, and social science prose. In these texts, concrete action, dialogue, emotion, embodiment, spirituality, and self-consciousness are featured, appearing as relational and institutional stories affected by history, social structure, and culture, which themselves are dialectically revealed *through action, feeling, thought, and language*.” (ELLIS; BOCHNER, 2000, p.739)¹⁴

as implicações sociais e morais das diferentes perspectivas e opiniões encontradas. Convidados a assimilar a história e usá-la para si mesmos, os leitores se tornam coparticipantes, examinando a si mesmos através do poder evocativo do texto narrativo. (ELLIS; BOCHNER, 2000, p.748)¹⁵

Este trabalho apresenta a narrativa tecida pelas memórias, sensações, experimentações, registros de vivências e do processo de criação de uma performance de uma pianista da música de concerto. Esta trama tecida no corpo é ao mesmo tempo uma (re)descoberta de um eu corporificado, uma descoberta de potenciais artísticos e criativos latentes na própria carne, e um lugar de fala que busca dar voz ao performer e visibilidade aos processos intrínsecos da prática artística em um contexto cultural marcado pelo cerceamento da corporeidade.

¹⁵ Tradução minha. Original: “The narrative rises or falls on its capacity to provoke readers to broaden their horizons, reflect critically on their own experience, enter empathically into worlds of experience different from their own, and actively engage in dialogue regarding the social and moral implications of different perspectives and standpoints encountered. Invited to take the story in and use it for themselves, readers become cop performers, examining themselves through the evocative power of the narrative text. (ELLIS; BOCHNER, 2000, p.748)

3.O processo

3.1.Motivação

Durante o Mestrado, tive uma experiência bastante intensa no processo de construção da performance de uma das peças do meu repertório do primeiro recital. Eu estava estudando as *Seis Danças Romenas*, de Béla Bartók, e havia feito uma gravação da peça para a seleção de um festival. Entretanto, quando assisti à gravação, me surpreendi de maneira negativa: eu não conseguia expressar quase nada do que eu achava serem as coisas mais bonitas da peça. Tudo o que eu havia imaginado sobre como aquela performance deveria soar não parecia se manifestar ali. De tão alheio ao que eu queria, me parecia até que não era eu mesma tocando. E não podia ser uma questão de estudar o suficiente: eu havia estudado muito! Isso me inquietou bastante, e comecei a querer entender o porquê.

Ao mesmo tempo, durante as aulas de piano da orientação artística e através do estudo de outras peças, comecei a observar a relação que existe entre a maneira como eu organizo o gesto no meu corpo e o resultado musical. Entretanto, aos poucos fui percebendo que na maioria das vezes eu não tinha consciência do que acontecia no meu corpo, e por isso era muito difícil perceber essa relação. E, por não conseguir ser sensível aos tipos de gestos construídos no meu corpo, eu não conseguia de fato ouvir os tipos de som que resultavam desses gestos, não conseguindo sentir as formas como a música era modelada. Isso me levou a outra inquietação ainda maior: por que eu não tinha essa consciência?

Dividindo essas angústias com minha orientadora, certa vez ela me pediu que escrevesse sobre a minha trajetória pianística e como o corpo se inseria nela. Elaborei esse texto em meados de setembro de 2016:

Durante boa parte de minha trajetória como pianista de música de concerto, meu estudo do instrumento foi uma busca pelo correto, e não pelo confortável ou pelo que funcionava no meu corpo. Acreditei muitas vezes o que eu achava desconfortável de fazer no instrumento era uma questão de eu ter estudado pouco ou do próprio repertório, que seria inadequado ou ainda muito difícil para mim, e que eu deveria me esforçar mais, me disciplinar mais para me encaixar na técnica correta para conseguir tocar o que eu queria.

Por isso, em palco e no momento do estudo, eu tentava monitorar rigorosamente cada movimento do meu corpo na tentativa de controlar milimetricamente minha performance,

minha técnica e minhas emoções. Isso gerava muita tensão física, mental e emocional, mas eu pensava ser necessário para ter domínio de meu próprio corpo e do meu instrumento, para poder tocar do jeito correto e assim poder fazer a música que eu desejava.

Curiosamente, a estratégia que deveria me ajudar a fazer a música que eu queria parecia deixar o meu ideal sonoro ainda mais distante. Todo esse controle, ao invés de me ajudar a me expressar, de alguma forma me fazia sentir que eu estava presa dentro de um corpo que não era o meu. Me sentia limitada – física, emocional e musicalmente. E conseqüentemente, não apenas o som que eu produzia mas a minha própria percepção dele também eram limitados. Era um ciclo vicioso no qual quanto mais eu buscava o controle para tocar melhor, mais distante ficava do som que eu idealizava, e quanto mais distante, mais eu achava que deveria controlar para chegar no som almejado – e tudo sem conseguir conectar meu ouvido, a minha percepção, ao que meu corpo fazia no instrumento. Eu não conseguia me ouvir.

Assim como os participantes da pesquisa de Millani (2016), eu via a técnica como um dado fixo, que precede o corpo, como um “molde” de padrão de movimento a ser aprendido e replicado na música, e não conseguia enxergar a ligação entre o que eu tocava e a organização contextual do gesto. Fui lembrando que, na busca disciplinada pelo “jeito certo” de tocar e de me movimentar, eu me sentia sufocada e presa.

Refletindo intensamente sobre isso e prestando mais atenção aos meus processos, pude perceber que a visão que tinha do meu corpo estava muito associada a uma ideia de controle, de domínio, como uma coisa alheia a mim mesma da qual eu precisava segurar as rédeas para conseguir tocar bem. Eu via meu corpo como um meio, uma ferramenta que precisava ser disciplinada para que eu tocasse da maneira certa, imaginando a música como um ideal abstrato, em uma perspectiva em muitos aspectos condizentes com as formas de ver o corpo do performer na música de concerto ocidental problematizada por Domenici (2013).

Partindo das minhas vivências naquele momento do mestrado e de todas essas reflexões, comecei a me questionar: o que aconteceria na minha performance se eu buscasse outras maneiras de olhar para o meu corpo? O que isso poderia proporcionar para a minha interação com a música?

Pensei então nas *Seis Danças Romenas* e em como havia ficado insatisfeita com a minha performance. Então, decidi reestudar a peça, mas dessa vez tentando olhar para meu corpo por outros prismas. Para isso, meu ponto de partida foi a relação entre gesto e

som, na tentativa de enxergar as possíveis formas de interação entre corpo e música na construção da performance musical.

3.2.A aproximação com a peça

Antes de abordar o meu processo, acredito ser importante compartilhar o meu interesse e as minhas visões sobre as *Seis Danças Romenas*.

Esta foi uma obra que conheci através de um ex companheiro e colega de música de câmara, um saxofonista muito versátil que se apresentava tanto tocando música de concerto quanto improvisando em roda de choro. Ele também participava de uma banda de *klezmer*, um gênero musical que tinha como referência a música folclórica da Europa Oriental, em especial a judaica. E certa vez, ele me mostrou ao piano a melodia de uma das peças da mencionada obra do Bártok. Lembro de ter ficado fascinada pelo contorno melódico e pelo colorido da harmonia. Pesquisando por conta própria a performance completa de todas as peças, me recordo da empolgação que senti ao ouvir todas aquelas cores e a variedade de ritmos. Muito do espírito da obra, em especial das últimas duas peças, eu já tinha ouvido e vivenciado através da dança nos shows de *klezmer* que assisti.

As *Seis Danças Romenas* foram compostas por Bártok em 1915, após viagens para fins de pesquisas musicológicas. As danças foram baseadas em seis melodias de origem folclórica coletadas em diferentes regiões da Transilvânia e receberam nomes distintos originalmente em romeno: *Jocul cu bâță*, *Brâul*, *Pe Loc*, *Buciumeana*, *Poargă Românească* e *Mărunțel*.

Jocul cu bâță (Peça I) pode ser traduzido literalmente como “Jogo de Bastão”.

É uma dança baseada no antigo ritual conhecido como Căluș que existiu na região central da Transilvânia e era composto de jogos, canto e danças para cada parte do ritual. (...) Essas danças se espalharam pela Transilvânia através dos Cete de Juni (grupos de jovens) e eram apresentadas em festivais e salões como forma de mostrar uma identidade cultural durante o império Austro-Húngaro. De volta às vilas, essas danças perderam seu propósito ritualístico e sofreram alterações. *Joc cul bâță* é uma dança para grupos de homens que, em círculo, usam um bastão como suporte juntamente com alguns padrões de passos complexos. Há também adaptações para solo, com poucos dançarinos e para competições. Geralmente é uma dança animada e empolgante (ARAÚJO, p. 22-23, 2014).

Assistindo a gravações desse estilo de dança no *Youtube*, percebi que o uso do bastão do folclore Romeno na dança já confere uma postura corporal mais solene. Portanto, na minha concepção, essa peça tem um caráter festivo mas cerimonial. Ela é dividida em duas seções: a primeira, mais majestosa e imponente, e a segunda com mais contrastes de espírito, passando

por estados mais serenos e apaixonados até voltar ao caráter grandioso que foi apresentado no começo da peça. Existe uma variedade de detalhes nas articulações e na polifonia entre as mãos esquerda e direita. Da mesma forma, há uma variedade de dinâmica e refinamento harmônico e, para mim, todos esses aspectos deixam essa peça bastante colorida.

Brâul (Peça II) é uma expressão utilizada para designar alguns tipos de danças específicas para homens em conjunto, entretanto, há versões mistas ou somente para mulheres.

A palavra “brâul” significa cinto e remete à ideia de que cada dançarino segura o cinto de seu vizinho no grupo, formando assim uma corrente em pequenas linhas ou semicírculos e devido à conexão dos cintos há uma certa restrição de movimentos. O termo *brâul* é utilizado para se referir à família de danças de vários locais que possuem uma coreografia parecida entre si como por exemplo, a Brâul de Cárpatos, Brâul do Danúbio e a Brâul de Banat.

Esta dança foi coletada por Bartók na região romena de Banat, onde não se segue literalmente a estrutura original da dança, como afirma a pesquisadora Ph.D Liz Mellish: “The belt hold rarely exists in Romania except in the name of the dance and has been replaced by shoulder hold or simple low hand hold”¹⁶ e ao invés de cinto, os parceiros apenas dançam de mãos dadas, mãos cruzadas ou com os ombros próximos, com alguns passos cruzados e pequenos saltos. (ARAÚJO, p. 27-28, 2014).

Esta peça apresenta um caráter mais brincalhão. Ela é bem curta, mas tem uma repetição que dá a oportunidade ao performer para criar variações de timbre e agógica. Eu vejo essa variação timbrística em um contraste entre um som mais percussivo e um som mais cheio de ar, soproso. As quatro frases curtas soam como pergunta e resposta, mas de formas diferentes em cada repetição.

Pe Loc (Peça III), em tradução literal, significa “No Lugar”.

O caráter calmo e taciturno juntamente com o título *Pe Loc* evidenciam o tipo de dança que poderia vir a ser executada e dificilmente o ouvinte a relacionará com movimentos rápidos e festivos. (...)

Com algumas variantes, a dança se resume a um casal onde o homem e sua parceira fica um de frente ao outro executando pequenos passos para o lado, para frente ou para trás em movimentos, às vezes opostos ou na mesma direção, utilizando o menor espaço possível. (ARAÚJO, p. 30-31, 2014).

Em minha visão, é uma peça bastante contemplativa e serena. Ela transmite uma sensação de estabilidade cíclica que conduz a um estado quase meditativo. A dinâmica quase sempre em *piano* ou *pianíssimo* contribui para a sensação de serenidade e introspecção. O momento em que há uma mudança causada por uma tensão harmônica em uma região um

¹⁶ Tradução minha: “O ato de segurar o cinto raramente existe na Romênia, exceto no nome da dança, e foi substituído pelo ato de segurar os ombros ou simplesmente as mãos abaixadas”.

pouco mais aguda, sinto como se a música se sustentasse em um lugar “mais alto”. Quando alivia a tensão, a música desce para o mesmo lugar em que estava antes, mas a sensação de estar ali já não é mais a mesma. Além disso, a melodia repete o mesmo motivo nas mesmas notas várias vezes. Assim, de forma geral, é como se não houvesse grandes deslocamentos, como se a música permanecesse na mesma área, lembrando o título da peça.

A *Buciumeana* (Peça IV) tem origem ainda incerta, pois pode fazer referência ao Bucium, um tipo de trompa grande de aproximadamente um metro e meio e de forma cônica ou ao vilarejo Bucium.

Bucium é um tipo de trompa grande de aproximadamente 1 metro e meio e de forma cônica. Usualmente feita de madeira, costumava ser utilizada por pastores como forma de sinalizar e de comunicar-se pelas montanhas e regiões de grande altitude, além de chamar o rebanho para seu abrigo ou retirá-lo para o pasto. Em alguns vilarejos sua melodia conduz as procissões de funerais.

Tem a origem de seu nome no latim *Bucinum* que significa clarim ou trombeta, embora haja um vilarejo chamado Bucium no distrito de Alba na Transilvânia, Bartók informa que essa melodia foi coletada de um violinista cigano em dezembro de 1910 em Bistra e por isso há uma dualidade em relação ao nome desta dança, criando a possibilidade da obra referir-se ao instrumento Bucium ou ao vilarejo de Bucium. (ARAÚJO, p. 33-34, 2014).

Esta peça é a mais apaixonada de todas. É uma peça bastante lírica e a única em compasso ternário. Ela carrega alguma coisa de sofrimento na melodia. Na minha concepção, cada uma das quatro frases tem um caráter diferente que se destaca pelas mudanças harmônicas, de dinâmica e de agógica. Para mim, essa é a peça mais envolvente.

Poargă Românească (Peça V) é uma espécie de polca, que por sua vez é uma dança alegre em compasso binário e executada por casal. Segundo Araújo, este tipo de dança

[e]spalhou-se pelos salões da Europa no decorrer do século XIX sendo adaptada à maneira e gosto de cada país que teve contato com esta dança. No caso da Romênia, a polca é uma dança relativamente recente que foi introduzida através de países escandinavos e adaptada à particularidade de cada vilarejo; variando enormemente em estilo com relação à dança inicialmente apresentada. A polca está inclusa na família das *Danças em Casal* que por sua vez subdividem-se em 5 tipos distintos cada um com sua variação de acordo com a localidade. Esta dança, que em tradução literal significa Polca Romena, foi coletada no condado de Bihor, onde se costuma dançar em casais, dispersos ou em grupos, com um casal líder, onde os homens fazem passos para tocar o calcanhar, dar pequenos tapas nas pernas e às mulheres é permitido fazer pequenas piruetas durante a dança. Há também a *Învârtita* que é uma adaptação romena da polca, sendo uma dança rápida e alegre onde os casais dançam lado a lado em semicírculo com as mãos no ombro de seu par e a outra no quadril. (ARAÚJO, p. 38-39, 2014)

Já a *Mărunțel* (Peça VI), cujo nome em tradução literal significa “Dança Rápida”, apresenta a junção de duas melodias coletadas em Beius e Neagra, as duas de caráter rápido e animado e normalmente apresentadas por grupos de casais.

A primeira melodia se assemelha à uma dança variante da *ardeleana* conhecida como *Pe Picior* (À pé). É ágil e rápida com formação de casais organizados em colunas movendo-se para trás e para os lados.

A segunda melodia é uma dança rápida do condado de Bihor onde há o costume de recitar frases com oito sílabas com objetivo de encaixá-las à melodia em colcheias. Em outros locais da Transilvânia o texto é recitado com o ritmo preciso e altura definida sempre com a mesma nota. (ARAÚJO, p. 42-43, 2014)

Estas duas últimas são como peças irmãs. A transição entre elas é tradicionalmente tocada em *attaca* e esta continuidade contribui para a sensação de clímax na última peça. Muito animadas, as duas peças remetem ao contexto campestre, às festas e às danças de casais. Há um forte espírito de alegria e celebração. Elas apresentam pequenos detalhes de variação de métrica, acentos, articulação e ritmo que enriquecem o caráter dançante.

3.3.O despertar do corpo

3.3.1. Gesto e som: percepções iniciais

Usando como referência minhas primeiras impressões da obra apresentada, me apoiiei inicialmente na teoria dos objetos sônico-gestuais coarticulados de Godoy para investigar como gesto e som se modelam.

Em setembro de 2016, iniciei esse processo fazendo o delineamento de pequenos segmentos (chunks) como unidades gestuais. Esses segmentos podiam ser desde motivos musicais a agrupamentos do mesmo tipo de articulação, pois o que os caracterizava era a inserção em um único desenho gestual mínimo. Eu fui definindo a qualidade dos gestos para cada um desses segmentos de acordo com as características da sonoridade que eu queria e, a partir do agrupamento de unidades menores, fui também delineando segmentos em níveis maiores.

Allegro moderato. (♩=80)

The image shows a musical score for the first phrase (measures 1-8) of a piece. The tempo is marked 'Allegro moderato. (♩=80)'. The score consists of two systems, each with a piano staff (treble and bass clefs) and a vocal staff (treble clef). The piano part starts with a forte (f) dynamic. The vocal part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is annotated with three levels of chunking: small blue arcs for individual notes, medium cyan arcs for phrases, and a large blue arc for the entire phrase. The vocal staff includes markings for 'sopra' and 'sotto' registers. The piano staff includes markings for 'f' and 'sf' dynamics. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Figura 1 - Primeira frase (compassos 1 a 8) da peça n.1 (Joc cul bătă) com três níveis de chunking: o dos objetos sônico-gestuais da mão direita (curvas menores), da meia frase (curvas médias) e da frase inteira (curva maior).¹⁷

Nesse momento, comecei a prestar atenção em como as maneiras de organizar os movimentos se refletiam nos resultados sonoros. Esse processo foi me tornando cada vez mais consciente da forma como eu interagia com o instrumento. Passei a reconhecer que para cada timbre existia uma sensação física bastante específica nos dedos e nas mãos. Aos poucos, minha percepção dos tipos de som foi ficando cada vez mais sensível e ao mesmo tempo conectada às sensações físicas e aos movimentos envolvidos na produção sonora, de forma bastante semelhante ao argumento de Dogantan-Dack (2011) sobre a memória sensorial para colorido sonoro.

Eu fui sentindo necessidade de registrar a qualidade do movimento e sensações físicas desses gestos em cada segmento e minha orientadora recomendou que eu fizesse isso através de desenhos e símbolos, registrando-os na partitura.

¹⁷Fonte: Adaptado de Bártok (1918).

organização de segmentos gestuais influencia como percebemos a organização das ideias musicais, passei a perceber que a organização dos meus gestos era determinante para a forma como a música era modelada. Comecei a observar que para cada segmento musical existia um gesto corporal correspondente, também de forma similar ao que afirma Dogantan-Dack (2011, p. 251). Passei a *sentir* como se constituíam as frases e comecei a ter a sensação de que estava de fato *corporificando* a forma da música.

3.3.2. Vivências que transbordam e o sujeito corporificado

À medida em que eu ia refinando essas novas percepções das relações entre gesto e som, começaram a acontecer transbordamentos para além do estudo das *Seis Danças Romenas*. Por volta de janeiro de 2017, depois de quatro meses do início desse processo, tive o primeiro contato com as partituras do repertório do segundo recital de Mestrado. E me surpreendi ao perceber que desde o começo já me interessei em imaginar que tipos de som eu queria e, conseqüentemente, fui explorando diferentes gestos em busca do som específico. Isso foi uma novidade, pois para mim o processo de decisão interpretativa e exploração de possibilidades para chegar aonde eu queria só acontecia depois de alguma orientação com professor. Foi aí a primeira vez em que percebi que normalmente me faltava uma certa autonomia e autoconfiança artística.

Para minha surpresa ainda maior, outras experiências começaram a influenciar o processo da construção da performance da peça de Bártok. A primeira experiência foi através da dança. Em março, me matriculei no curso de ballet clássico da escola de dança perto da minha casa. Já havia dançado durante um curto período, em torno de um ano e meio, quando era mais nova, e sentia falta de me movimentar ao som da música. Para mim, o mais fascinante do ballet estava justamente no contraste entre a maneira graciosa como os gestos corporais se organizavam e a força muscular que esses gestos exigiam.

O ballet era um contínuo trabalho de respiração, coordenação, resistência física e expressão artística do corpo. Durante as aulas, eu buscava prestar bastante atenção em cada movimento que eu fazia, de onde ele vinha, que partes do corpo estavam envolvidas, o que esse movimento significava no contexto da música que tocava, como eu respirava quando o realizava. Quando não estava tão atenta a tantos detalhes, simplesmente me deixava envolver com a música.

No ballet, para colocar os braços nas cinco posições e para poder movimentá-los livremente sem subir os ombros é necessário apoiá-los nas costas. A professora orienta que a bailarina esteja numa posição de “peito aberto” e que o quadril esteja “encaixado”, nem virado para dentro, nem empinado para trás. Além de uma abertura do peito, existe um alinhamento do tronco, como se um fio passasse reto pela coluna, pelo pescoço e subisse até o teto. Ambas posições dão disponibilidade e equilíbrio para os braços e as pernas se movimentarem livremente. Com o ballet, fui desenvolvendo uma sensibilidade maior para a relação entre as costas e os braços, mas especialmente para a sensação de organização e estabilidade do tronco.

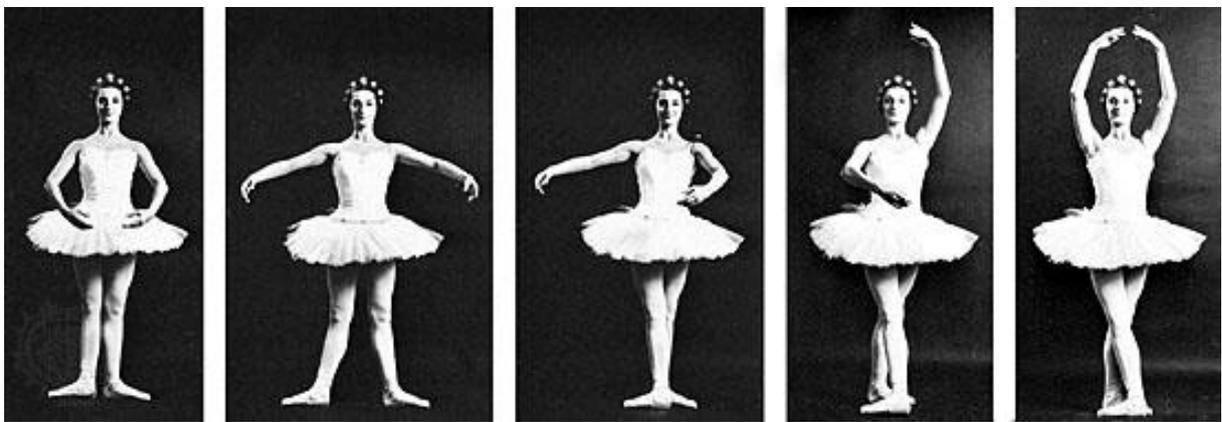


Figura 3 - Posições de braços e de pernas no ballet clássico. Da esquerda para a direita, da primeira à quinta posição.¹⁹

Depois do primeiro mês dançando, comecei a sentir diferença. Em minhas aulas de piano, minha orientadora sempre falou dessa estabilidade do tronco e do movimento dos braços partindo das costas, das escápulas. Entretanto, foi somente depois de voltar a dançar que eu comecei a entender o que ela dizia. Nas aulas após o início do ballet, quando ela pedia para que eu sentisse meu centro de gravidade no encontro do tronco com o banco do piano e eu conseguia sentir de fato, a sensação de tocar era completamente nova. Parecia que meu apoio para a movimentação havia se deslocado para um lugar que antes eu não conhecia. Eu estava tocando de algum outro lugar.

Mas como toda e qualquer coisa nova que aprendemos, essas sensações não se enraizaram de primeira. Durante muitas sessões de estudo me percebi tocando da maneira à qual estava habituada. Era difícil tornar essas novas sensações algo natural. Digamos que foi como viajar rapidamente para um lugar novo, conhecer uma nova cultura, novas paisagens. Apesar de fascinante, eu não podia dizer que conhecia a fundo aquilo tudo, pois fui só de

¹⁹ Fonte: YAZLLE, 2009.

passagem. Mesmo que agora eu estivesse consciente de que existiam esses outros “lugares” em meu corpo, eu sentia que eles ainda não faziam parte de mim. Eu precisava “estar lá” mais tempo e de outras maneiras.

Ainda fiz aulas de ballet por quatro meses e percebi que mesmo com essas pequenas descobertas no meu corpo, de alguma forma existia uma resistência em levar o que eu vivia nas aulas de dança para o estudo do piano. Mesmo o deixar-se envolver pela música, que eu vivenciava de forma tão natural na dança, me parecia estranho na hora de tocar piano, afinal eu deveria “controlar” a música que estava tocando. Era quase como se eu fosse duas pessoas: uma que dança e outra que toca. Essa resistência se tornava contraditória à existência de tantos transbordamentos no meu corpo, e por isso comecei a me questionar: eu de fato sou uma pessoa para cada experiência que vivo, ou será que eu sinto que *devo ser* mais de uma pessoa? Se sentir que devo ser um tipo específico de pessoa para cada experiência, quem eu sentia que *deveria ser* para tocar piano? E de que maneira essa *forma de ser* se refletia no meu processo artístico e na minha performance?

Foi com a segunda experiência externa ao processo das *Seis Danças Romenas* que comecei a ir mais fundo nessas questões. De 6 a 8 de abril, participei do módulo *Corpo Poético - O Teatro como Veículo para o Desenvolvimento Pessoal*, curso ministrado pelo ator Adriano Bassegio, realizado em um centro de movimento, arte e cultura chamado Corpo Alegre. Vim conhecer esse curso através do evento criado no Facebook, indicado pela minha orientadora. Segundo a própria descrição do evento:

Dividido em 3 módulos que podem ser cursados isoladamente (Corpo Criativo/Corpo Poético/Corpo Ancestral), o curso apresenta o teatro como um espaço de autoconhecimento e transformação. Convida o participante a ingressar em um território de descoberta por meio de vivências e práticas teatrais onde o corpo é o ponto de partida para exploração das potencialidades expressivas e criativas inerentes em cada um. Uma oficina para atores e não atores, independente de experiência teatral.

Módulo O Corpo Poético: a qualidade e sofisticação do gesto; a exploração do espaço como fonte de informação para a criação; forma, beleza, integralidade e desenvoltura na exploração do movimento; ação objetiva e precisão; arquitetura e composição. Arquétipos: O Adulto e o Artesão.

A realização deste curso trouxe *insights* muito importantes. Através dos exercícios centrados no corpo pude não somente revisitar “lugares” em meu corpo que já havia descoberto no ballet, mas especialmente refletir sobre como me coloco no mundo (e conseqüentemente, no palco) e quais as minhas reações diante da exposição.

Pude perceber que tenho muito receio de ser vista, de me colocar e permitir que as pessoas me olhem, e tenho um forte instinto de fuga que se reflete na aceleração dos meus movimentos, falas e gestos – tudo que outrora já presenciei em performances minhas. Esse instinto de fuga também está relacionado a um direcionamento dos pensamentos para o futuro ou para o passado no momento da performance, mas nunca para o momento presente. Lembrei das vezes em que estava no palco e ficava remoendo pequenos erros que havia cometido ou me preocupando com as partes difíceis que ainda viriam. Pude perceber o quanto sentia dificuldades em me conectar com o que estava vivenciando naquele momento, e que isso ocorria por não perceber de forma consciente o que acontecia em meu corpo. Na verdade, no palco, eu sequer me percebia como um corpo – e neste ponto pude perceber que, assim como os participantes da pesquisa de Millani (2016), eu não me reconhecia como um sujeito corporificado.

Também pude enxergar que existe em mim um grande esforço em querer ser interessante, ao invés de me interessar pelo que está acontecendo no momento presente. Me dei conta de que isto se reflete muito em meus momentos de performance, na ansiedade em agradar ao público, nas projeções que eu faço sobre como minha performance deve que ser, ou até mesmo que tipo de performer eu tenho que ser. Me sentia pressionada a corresponder às expectativas que projetava sobre o público e isso gerava uma sensação de que eu tinha que dominar meu corpo para que ele fizesse o que eu queria.

Durante os exercícios do curso, percebi que se eu buscasse me interessar por tudo o que o momento me proporciona e me conectar às sensações físicas, aos sentimentos, aos movimentos, aos sons, o meu corpo voltava a ocupar uma posição central e eu me sentia mais presente, mais à vontade e o instinto de fuga diminuía. Senti que quando eu busco ser interessante, o meu foco se volta para fora, para o que eu acho que o mundo espera de mim; quando eu busco me interessar, o foco volta para dentro, para o que eu vivo, sinto e quero, para o que o momento me desperta.

Diante dessas vivências e reflexões, comecei a ver que a minha prática artística não está alheia às vivências fora do piano. Eu sempre pensei que isso fosse evidente quando tratavam-se de escolhas interpretativas, afinal, decidimos como vamos tocar de acordo com o conhecimento musical que temos, nossas referências e gostos pessoais. Mas eu não havia considerado que meu corpo é quem eu sou. Não tinha imaginado que a minha performance estava intimamente relacionada à minha maneira de me colocar no mundo e, muito menos, que esta forma de ser no mundo estava no corpo que tocava. Encontrei muitas ressonâncias

com a filosofia de Merleau- Ponty (2011), que vê o corpo como portador de vivências, subjetividade, como *forma-de-ser* no mundo.

Antes, via meu corpo apenas como uma parte de mim, que eu buscava dominar para tocar piano. E, só então depois de refletir sobre essas primeiras vivências, que percebi que na ânsia de dominar o meu corpo na prática pianística, eu estava cerceando a mim mesma como performer, tanto na exploração de possibilidades gestuais e sonoras quanto na expressão como artista.

3.4.A música no corpo

3.4.1. A performer que escuta, vê e sente

Essa descoberta de um corpo sensível e subjetivo começou a proporcionar novos olhares sobre as estratégias de estudo e de avaliação crítica que eu adotei nesse processo de construção da performance. Por estar mais sensível ao que acontecia no meu corpo, essas perspectivas também me suscitaram novas reflexões a respeito daquilo que eu vivenciava nas aulas de piano.

Uma das estratégias de avaliação crítica que adotei foi a realização de gravações. Um mês depois de começar o ballet e antes do curso de teatro, no dia 6 de abril, fiz uma gravação da peça I (*Joc cul bătă*) que foi realizada na mesma sala e no mesmo piano que a primeira de julho de 2016. Decidi fazer esta filmagem (que chamarei de *gravação 2*) para comparar com a realizada em julho do ano anterior (a *piloto*) e avaliar mudanças em meu corpo. Havia deliberado que as avaliações a respeito do aspecto musical seriam feitas mais à frente em outras gravações, pois me interessava saber de que forma as vivências do ballet e do teatro poderiam influir na performance.

Ao assistir às gravações eu consegui perceber que existiam diferenças na forma como meu corpo se colocava no momento da performance, não apenas visualmente mas também como eu sentia que estava me colocando. Era como se existisse agora uma lembrança sensorial dos momentos da performance e uma memória associativa entre o que eu via no vídeo e o que eu sentia no meu corpo. Vou tentar ilustrar melhor o que digo.

Uma bailarina vai a uma apresentação de dança e percebe que uma das coreografias do espetáculo já fez parte de seu repertório. A forma como ela assiste a essa coreografia é muito diferente dos outros espectadores, pois de certa maneira ela *revive* isso em seu corpo, lembrando da sensação de cada passo, do peso de cada gesto, do apoio de cada tempo. Mas

não precisamos ir tão longe – digamos que ela não conheça nenhuma das coreografias. Simplesmente pelo fato de dançar, ela assiste a essa apresentação como se de alguma maneira *vivesse* de novo todo o repertório de gestos e sensações físicas que reconhece nos passos de quem está no palco por conta da bagagem sensorial que ela desenvolveu dançando ao longo dos anos.

O que aconteceu comigo foi que, primeiro, me reconheci como “bailarina”, no sentido de reconhecer que a performance estava acontecendo em meu corpo e não em algum lugar fora dele. Depois, como consequência, comecei a estar mais sensível para essa memória sensorial, a ponto de conseguir associar o que eu via nos vídeos ao que sentia em meu corpo. Eu não apenas via as diferenças nos vídeos como uma observadora alheia à performance, eu também *sentia* no meu corpo enquanto assistia, como se estivesse *revivendo* as sensações.

Ao assistir o vídeo da gravação piloto, lembrei onde sentia determinadas tensões, onde sentia os apoios musicais no meu corpo, e ao assistir à gravação 2 eu consegui notar que essas sensações físicas mudaram de lugar. A mudança mais marcante foi como a sensação de estar com a bacia bem apoiada no banco do piano acarretava em menos tensão na região lombar. Na gravação 2, é como se meu corpo encontrasse mais apoio nos ísquios e no centro pélvico, me proporcionando maior estabilidade e uma sensação de que o apoio métrico estava muito mais “dentro” de mim, mais “no centro” do meu corpo que na primeira gravação.

Outra mudança estava na maneira como eu sentia a abertura do peito e um pouco dos ombros. No primeiro vídeo, existia uma certa tensão nos ombros, como se eles estivessem “presos” e acarretando em uma rotação interna das articulações dos ombros, o que gerava um fechamento do espaço do peito. Na segunda gravação, eu já sentia uma expansão desse espaço.



Figura 4 - Imagens da gravação piloto. Posições do gesto pouco antes do fim da primeira frase (acima) e do gesto de pouco depois do início da segunda frase (meio) da peça I (trecho da partitura abaixo).



Figura 5 - Imagens da gravação 2. Posições do gesto pouco antes do fim da primeira frase (acima) e do gesto de pouco depois do início da segunda frase (meio) da peça I (trecho da partitura abaixo).

Eu estava mais sensível ao que vivia no processo de gravação. Primeiro, pude perceber que mesmo sozinha diante da câmera eu me sentia muito nervosa e em situação de exposição. Para a filmagem encontrei muita dificuldade de me concentrar, de me habituar ao espaço, de realmente me centrar em meu corpo antes de começar a tocar e isso se refletiu em eventuais

pequenas falhas de memória. Foi interessante perceber como eu sempre havia ignorado esse aspecto do nervosismo e da ansiedade nas gravações, talvez por achar que fosse normal. Essa sensibilidade ao momento da performance começou a estar mais presente durante as gravações seguintes.

3.4.2. Movimento e o desenho da música

Em maio, depois da vivência do curso de teatro e de pouco mais de dois meses de aulas de ballet, fiz outras gravações da mesma peça. Senti a necessidade de refletir sobre as questões trazidas pela leitura da dissertação de mestrado de Marcos Tadeu Freitas (2005), que defende que o gesto está inserido em um contexto global subjetivo e encontra-se intrinsecamente entrelaçado com a bagagem de experiências do sujeito. Portanto, considerando que meu processo era totalmente alicerçado na construção de gestos, eu queria descobrir de que maneira essas outras vivências externas poderiam influenciar a minha performance.

Após assistir a essas gravações sozinha e junto com a minha orientadora, pude perceber que havia algo que não me satisfazia em relação a forma como estava conduzindo as frases. Elas pareciam muito arrastadas, pesadas demais. Apesar de eu ter delineado cuidadosamente cada unidade gestual, eu estava sentindo dificuldade de unificar essas pequenas partes em um gesto maior na música.

Então, durante a aula de piano do dia 11 de maio, minha orientadora me apresentou novas possibilidades de movimento dos braços. Na tentativa de me fazer incorporar o contorno energético da primeira frase e utilizando como referência a abordagem da pianista e pedagoga Alexandra Pierce (2007), me pediu para desenhar no ar o contorno da melodia da mão direita a partir do movimento circular do meu ombro. Então, com lápis e papel, pediu para que eu desenhasse a partir desses movimentos circulares do ombro e cantasse em voz alta como seria esse contorno melódico. Foi interessantíssimo ver como o desenho realizado a partir do movimento maior que partia das costas (e não do cotovelo, como eu acreditava antes) correspondia a imagem sonora que eu tinha da frase.

Fui para o piano e lá pude explorar melhor esses movimentos dos braços e sentir as articulações dos ombros na execução das primeiras frases. A sensação que tive era de que meu ombro “girava” em um espaço que podia ser menor ou maior – dependendo da energia necessária em cada parte da frase. E eram esses movimentos circulares maiores ou menores que definiam a direção da frase e que guiavam os cotovelos e punhos. Foi um *insight* muito

importante sobre os diferentes níveis temporais e rítmicos de cada parte do corpo e de como a combinação entre elas pode resultar em delineamentos diferentes na performance.



Figura 6 - O desenho era um contínuo de círculos em ondas crescentes e decrescentes (com mais energia, menos energia), assim como a imagem sonora que eu tinha da frase.²⁰

Também passei a dar atenção ao papel da respiração. Minha orientadora pedia para que eu respirasse antes do início de cada frase, às vezes cantando junto. Isso contribuiu de alguma forma para a clareza da condução melódica e para a organização do movimento maior.

Esta experiência em aula me permitiu revisitar de outras maneiras aspectos corporais que eu já havia vivenciado no ballet e no curso de teatro, como a concentração na respiração, o alinhamento do tronco e “encaixe” do quadril e especialmente o movimento dos braços sustentado pelas costas, partindo das escápulas. Foi como encontrar novamente estes novos “lugares” no meu corpo, só que dessa vez explorando-os num contexto musical. A partir desse ponto, comecei a me interessar mais pelo trabalho de Alexandra Pierce e decidi fazer alguns dos primeiros exercícios relacionados às posições de equilíbrio em repouso e ativo, fazendo experimentações com a movimentação do tronco.

No estudo da peça após a essa aula, comecei a enxergar paralelos entre a organização dos movimentos de cada parte do corpo e o delineamento dos elementos musicais. Fui percebendo que os movimentos circulares dos ombros conduziam a energia da melodia, modelando o contorno da frase e influenciando diretamente no delineamento dos segmentos menores. Os movimentos dos cotovelos aconteciam como consequência do movimento dos ombros. Antes eu tentava realizar a condução da frase a partir dos cotovelos e isso era

²⁰ Fonte: Adaptado de BÁRTOK, 1918.

resultado de uma pouca sensibilização dos movimentos dos ombros, até mesmo de um enrijecimento daquela articulação. A consequência disso eram frases mais pesadas e pouco fluidas, e só tive essa nova percepção (física e sonora) uma vez que “descobri” os movimentos circulares da articulação dos ombros e experimentei novas possibilidades. Os punhos delineavam as articulações musicais das unidades gestuais e também podiam ser conduzidos pelos movimentos dos ombros que passam pelos cotovelos. E os punhos guiavam os dedos, que também definem parte da articulação e o timbre. Também percebi de que maneiras a movimentação do tronco a partir de uma base estável contribuía para a condução da frase, da métrica e até mesmo de algumas articulações fraseológicas.

Apesar dessas associações não serem de todo exatas e iguais em todas as peças da obra, comecei a perceber que existe uma relação entre a forma como elaboro a organização dos movimentos do meu corpo e a forma como a música é delineada. Era como se os elementos menores da música correspondessem às partes menores do meu corpo, assim como se os níveis maiores estivessem conectados a forma de organizar partes maiores do corpo, e todas essas partes se articulassem mutuamente. Em reverberação ao pensamento de Pierce (2007), me parecia mesmo que a forma como a música era desenhada correspondia à forma como meu corpo se organizava em movimento.

Decidi então rever como tinha concebido as unidades gestuais, tentando abarcar esse novo aspecto do movimento dos ombros e experimentar o que essa nova organização e articulação de movimentos poderia proporcionar para a música. Após fazer experimentações com essas novas possibilidades de combinação de movimentos, realizei uma nova gravação da peça I no dia 3 de junho (*gravação 3*) para avaliar mudanças em meu corpo e na música.

Uma das maiores transformações no aspecto musical foi um aumento significativo de som, como se houvessem mais harmônicos ressoando em todos os níveis de dinâmica. Os contrastes de dinâmica também aumentaram e os *crescendo* foram mais expressivos. As frases parecem ter direção mais clara e cada parte parece estar mais bem definida e coerente dentro do contexto maior. Todas essas mudanças contribuíram para dar maior clareza e fluidez à grande forma.

Além disso, pude notar que há um maior envolvimento de diferentes partes do corpo na performance. O tronco se coloca de maneira mais estável na base e ao mesmo tempo parece disponível para condução na parte superior. Os braços se movem de maneira mais fluida e flexível. As partes do braço parecem mais conectadas, resultando em um envolvimento do braço como um todo em movimentações maiores. A construção dos gestos

parece muito mais deliberada e comecei a sentir que minhas intenções expressivas tinham mais clareza. Entretanto, muitos gestos ainda estavam em etapa de experimentação e precisavam ser “lapidados”.

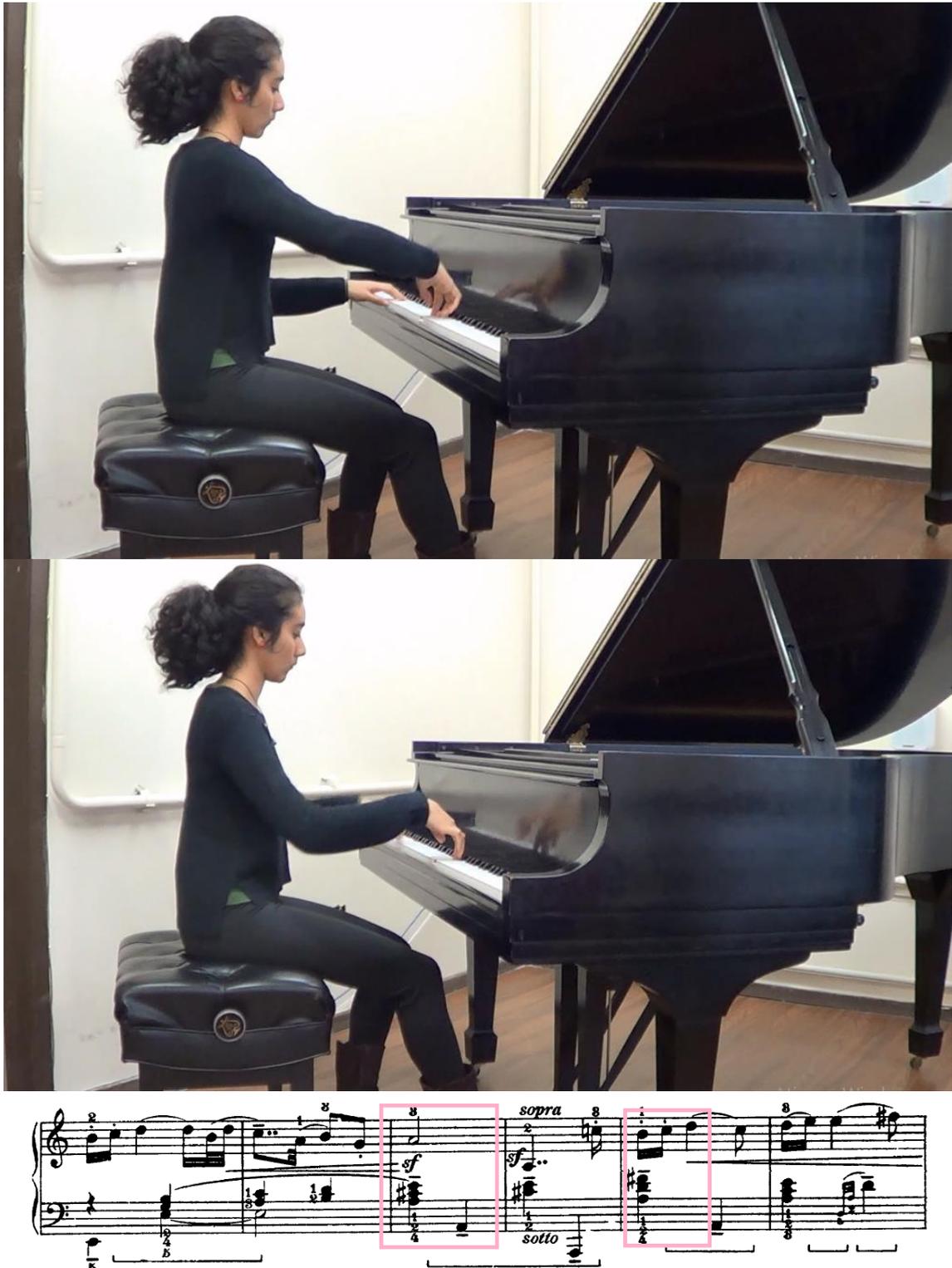


Figura 7 - Imagens da gravação 3. Posições do gesto pouco antes do fim da primeira frase (acima) e do gesto de pouco depois do início da segunda frase (meio) da peça I (trecho da partitura abaixo).

3.4.3. Sensação e o colorido da música

Depois dessa gravação, nas últimas semanas de junho de 2017, minha orientadora sugeriu que direcionasse meu estudo para a exploração do colorido harmônico e da polifonia de cada trecho. Comecei esta etapa pelas peças I e II, estudando somente as progressões harmônicas e as diferentes inversões dos acordes, concentrando minha percepção na “cor” de cada acorde no contexto harmônico. Experimentei variações e improvisações em cima da melodia na mão direita e acompanhamento com a progressão harmônica em diferentes inversões na mão esquerda para sentir esse colorido em um outro contexto de articulação e ritmo.

Foi ficando claro que muito da condução da frase e das dinâmicas era quase que “naturalmente” conduzido pelas progressões harmônicas. Claro que eu já *sabia* que a progressão harmônica conduz a frase, mas de alguma forma parece que nunca havia de fato *ouvido* ou *sentido* isso durante o estudo.

Esta nova percepção se manifestou de forma mais significativa nas rearmonizações que Bártok com frequência faz nesta obra. A partir do momento que consegui *sentir* como a progressão harmônica modela a condução da frase, pude perceber que a mesma melodia rearmonizada ganha um novo caráter, quase uma nova “personalidade”. Também percebi que cada nota da melodia adquire uma importância diferente em harmonias diferentes, e isso se reflete também na polifonia das notas que não estão na melodia (no geral, tocadas pela mão esquerda).

The image displays two musical staves from a score. The top staff is labeled 'sopra' and the bottom 'sotto'. The top staff shows a melodic line starting at measure 17, marked with a red box. The bottom staff shows the same melodic line starting at measure 33, also marked with a red box. The accompaniment in the left hand changes between the two examples, illustrating reharmonization. The top example shows measures 17-20 with dynamics like *f* and *mf*. The bottom example shows measures 33-36 with a dynamic of *sf*.

Figura 8 - Exemplo de um trecho rearmonizado por Bártok na segunda seção da peça I (acima, compassos 17 a 20; abaixo, compassos 33 a 36).

Comecei a explorar as maneiras que esses coloridos harmônicos se relacionavam com as sensações físicas. Elaborei perguntas do tipo “*Como sinto este acorde no corpo? O que determina essa sensação?*” ou “*De que forma eu sinto esta melodia? Como isto se manifesta em meu corpo?*”.

Foi a primeira vez que estudei uma peça utilizando o recurso da improvisação. Achei impressionante como o fato de explorar a harmonia ou a melodia da obra em diferentes contextos, de manipular esses elementos de diferentes maneiras, de improvisar sobre a estrutura, mesmo que de forma simples, havia me dado uma sensação muito grande de apropriação da música. Eu sentia que cada vez mais a peça estava *em mim*.

Depois de começar a explorar melhor os coloridos harmônicos, comecei a perceber que a construção dos meus gestos havia sido bastante conduzida pela articulação, pelo ritmo e pela forma, mas não pela harmonia. Percebi que não considerava o colorido harmônico de forma consciente nesse processo de concepção e delineamento gestual. E, apesar de ter levado em conta o contorno do fraseado a nível formal, percebi que não estava considerando o aspecto harmônico na construção dos gestos, a melodia empobrecia, pois ficava sem a riqueza de cores e perdia parte de seu caráter.

Por conduzir essa exploração direcionando minha atenção para como eu sentia cada acorde da progressão harmônica em meu corpo, fui criando uma associação entre sensações físicas e o colorido harmônico. Entretanto, este processo acontecia de um jeito diferente da variação timbrística, que para mim também se relacionava a sensações específicas. Estava se tornando cada vez mais difícil colocar em palavras tudo o que eu estava vivenciando em meu corpo, por isso a maneira que consegui de chegar perto de uma descrição foi através de metáforas.

Consideremos que fazer música é como pintar um quadro. Para mim, a harmonia era a cor e o timbre era o tipo de pincelada, determinando de que maneiras essa cor encontraria a tela. O desenho ou o contorno das coisas era a melodia, cujas características mudavam de acordo com a cor e a forma como o pincel encontrava a tela. A articulação era a continuidade ou descontinuidade do traço – o que também exercia influência sobre a melodia. Dessa forma, cada elemento me despertava algo diferente no corpo. O tipo de pincelada correspondia a uma sensação mais específica, mais “da ponta dos dedos”. A cor me remetia a uma sensação “maior” no corpo, mais ampla, que vai mudando de acordo com o contexto (progressão harmônica).

Só existia um elemento que não conseguia inserir nessa metáfora: o ritmo; ele que guiava a organização de todos os movimentos e sensações. Entretanto, por seu caráter temporal, eu não conseguia enxergar como o ritmo se encaixaria numa metáfora estática como um quadro finalizado. Talvez estivesse no processo de *fazer*, nas formas de pintar esse quadro *no tempo*. E pensando sobre isso que me dei conta que a música só existe quando a *fazemos*, no momento da performance. A música está intrinsecamente relacionada à forma como organizamos e sentimos o corpo na interação com o instrumento na temporalidade de uma narrativa gestual.

Estava cada vez mais claro que a música acontecia em meu corpo, e não em algum lugar abstrato. Comecei a compreender as colocações de Bowman (2004) e Johnson (2007), que veem a música como *atuação* no corpo, e não como *representação* de algo externo a ele.

Além disso, essas experiências me proporcionaram uma nova forma de compreender a obra, de enxergar de outras maneiras os elementos que eu já conhecia mas não estavam corporificados. Por conta desse processo de apropriação da música no corpo, pude explorar a fundo uma paleta enorme de diferentes possibilidades de se tocar o mesmo trecho, descobrindo de que outras formas a peça pode soar e abrindo a imaginação para novas ideias musicais. Além disso, esse processo de experimentação contribuía para a descoberta de “novas” partes do corpo e o aprofundamento da consciência corporal. Me parecia um caminho cíclico infinito e muito rico.

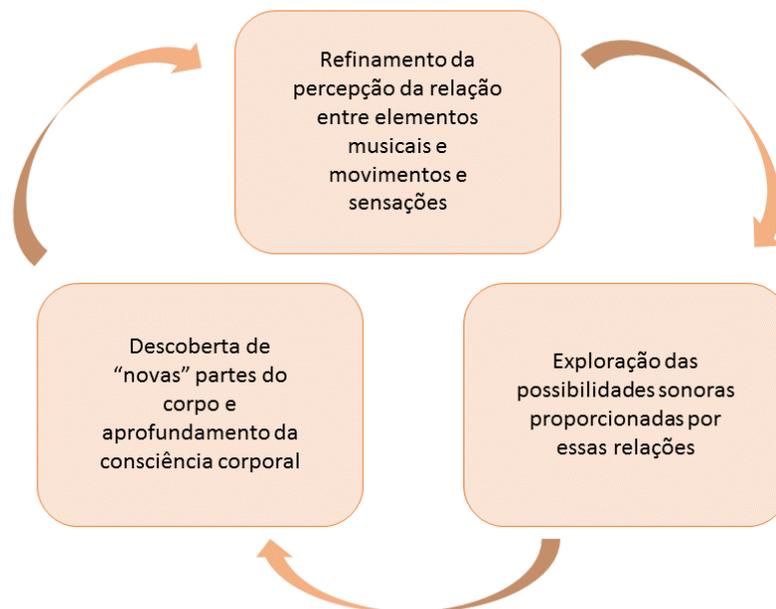


Figura 9 - Aspecto cíclico desse novo processo

3.5.O corpo engajado

3.5.1. Relação entre aspectos emocionais e o corpo

Durante essas experimentações, fui orientada para que filmasse todas as minhas sessões de estudo em casa. Esta decisão contribuiu muito para que eu pudesse ter um *feedback* imediato e contínuo sobre como a música mudava de acordo com a exploração das possibilidades e, desta forma, também contribuiu para que eu pudesse fazer escolhas interpretativas. Além disso, estar frequentemente diante de uma câmera também foi exercício contínuo de enfrentamento do medo da exposição, pois me permitia tentar encontrar formas de amenizar o estado de nervosismo. Percebi que a respiração lenta e consciente contribuía muito para que esse estado começasse a se dissipar, e que quando me concentrava no momento presente, no que meu corpo sentia durante a gravação, não me deixava levar pela ansiedade.

À medida que esse processo caminhava, eu tinha cada vez mais a percepção de que não havia separação entre a forma como eu tocava e minhas emoções. A maneira como eu reagia ao mundo emocionalmente se manifestava em meu corpo e isto refletia-se significativamente em minha performance. Isso foi ficando evidente graças ao processo de gravações e às reflexões que me foram proporcionadas após as vivências fora da prática musical.

Na situação das gravações, ocorriam pequenas alterações na performance de acordo com o estado emocional do momento. A primeira vez aconteceu em uma gravação realizada no dia em que havia recebido uma notícia muito triste, que me abalou bastante. Isto refletiu-se nas peças I e VI, que diminuíram em andamento e energia, adquirindo um caráter mais pesado. A segunda vez ocorreu em uma filmagem que fiz após uma discussão. Eu estava muito aborrecida, com raiva, e percebi depois que a performance da peça I havia ficado muito rápida, mais enérgica, quase furiosa. Um dos últimos casos foi no dia em que eu não me sentia muito bem de saúde e, por isso, levei muito tempo para conseguir me concentrar. Quando entrei em um bom estado de concentração, um dos colegas abriu a porta e avisou que em poucos minutos eu teria que liberar a sala que estava usando para filmar. Eu ainda não havia feito nenhuma gravação que tivesse gostado, então me senti muito pressionada e fiquei muito ansiosa. O reflexo disso no momento da performance foi uma constante luta para tentar permanecer no momento presente, que não consegui vencer, pois perto do fim da gravação tive uma falha de memória muito grande simplesmente por estar ansiosa demais.

Essas experiências de gravação me revelaram a natureza circunstancial da performance e como isso está vinculado aos meus estados emocionais. É evidente que grande parte das minhas deliberações através do processo de estudo estavam presentes nas gravações. Mas a minha performance não parecia ser o resultado exato da soma de minhas horas de estudo. Havia um fator contextual que me fez repensar a maneira como eu via o momento da performance e, conseqüentemente, a minha preparação para este momento.

Entretanto, foi a partir das reflexões proporcionadas pelas experiências fora da sala de estudo que percebi que esta conexão entre o tocar e o emocional era muito mais profunda, estando não somente no momento, mas também em hábitos emocionais muito mais enraizados.

As primeiras reflexões sobre isso vieram depois de uma das aulas de piano, na qual eu havia percebido que havia uma tendência em perder o contato com o teclado muito antes do tempo que era necessário. Era como se eu quisesse “sair da tecla” muito cedo. Eu não havia me dado conta que isso era um hábito recorrente até perceber que acontecia tanto em trechos das *Seis Danças Romenas* quanto em trechos de diferentes peças do meu repertório do segundo recital de mestrado. Nessas situações, tudo parecia estar muito longe e minha mão parecia estar muito acima do teclado, e não próximo a ele, especialmente quando eram trechos mais rápidos e/ou com articulações mais soltas. E como consequência dessa movimentação distante e acelerada, meu toque ficava superficial, com pouca projeção de som, e o desenho da música ficava comprometido, pois não havia fluidez nem espaço entre as ideias musicais.

Conversando com minha orientadora sobre isto, lembro de haver dito que eu tinha a sensação de que eu não teria tempo de tocar o que viria depois na música se ficasse tempo demais com a mão ou os dedos no mesmo lugar. É como se houvesse uma urgência em sair, uma ansiedade em chegar logo na parte seguinte. E isto, por alguma razão, me fez lembrar dos *insights* que tive no curso do *Corpo Poético* no início do ano. Pensei que talvez houvesse alguma relação entre o forte instinto de fuga e essa tendência ansiosa de tirar o contato da mão com o teclado. Que essa vontade de fugir não me deixa me concentrar no presente, não permitindo que eu simplesmente fique o suficiente e *me enraíze* nos momentos. Existe sempre uma ansiedade, uma pressa me empurrando sempre para frente no tempo, para a próxima nota, seção ou peça, na ânsia de também acabar logo com o momento de exposição. Também sinto como se não conseguisse me soltar, repousar o meu peso no teclado.

Reflexões ainda mais ricas surgiram após eu ter iniciado dia 18 de setembro de 2017 a prática de *Pa-Kua*, uma arte marcial de origem chinesa. Esta prática me proporcionou muitas

novas descobertas no corpo, novos olhares sobre meu emocional e especialmente formas de lidar com as minhas limitações.

Pa-Kua é um conhecimento milenar originário da China (Pa=oito; Kua=mutações, mudanças). O ensinamento de *Pa-Kua* é baseado nos estágios de mutação da natureza, e nos ensina a lidar com as mudanças da vida, por meio de disciplinas de artes (Arte Marcial, Acrobacia, Armas de Corte, Arqueria e Ritmo) e de cura e harmonização (Tai-Chi, Yoga, Energia e Reflexologia).

Os antigos chineses perceberam um padrão na mudança das estações e no movimento do planeta, criando um conhecimento eficaz e de grande conteúdo filosófico, que foi desenvolvido para ser aplicado em todos os aspectos da vida, harmonizando o corpo e a mente.

O principal objetivo do *Pa-Kua* é melhorar a vida das pessoas fazendo com elas vençam seus próprios limites, com foco no respeito mútuo.²¹

No *Pa-kua* existe um grande respeito à capacidade e ao tempo de cada indivíduo, e os objetivos não são de competição, e sim de autoconhecimento através daquilo que é vivenciado no corpo. Eu pratiquei regularmente, duas vezes por semana, fazendo Arte Marcial e Arqueria, sendo esta última a que mais me gerou *insights*.

Na arqueria chinesa, levantamos o arco e a flecha não tensionados acima da cabeça e puxamos a flecha com uma mão e empurramos o arco com a outra à medida em que abaixamos ambos até o nível do rosto. Este movimento está intrinsecamente relacionado à respiração, pois ao levantarmos, inspiramos, e ao abaixarmos e soltarmos a flecha mirando no alvo, expiramos. O movimento de abrir os braços para tensionar a corda e liberar a flecha tem origem nas costas, mais precisamente nas escápulas, e como consequência proporcionam uma abertura do peito que dá mais amplitude ao movimento e velocidade ao tiro.

Esta forma de movimentação e respiração começou a estar mais presente em minha prática pianística à medida em que fui ficando mais sensível a isso em meu corpo. O apoio do peso dos braços nas escápulas e ampliação do espaço do peito visando uma maior flexibilidade de movimentos dos braços já havia sido trabalhado pela minha orientadora e inclusive eu já havia vivenciado no ballet. Entretanto, foi depois de começar a praticar Arqueria que a consciência dessa coordenação passou a se enraizar, contribuindo para que eu sentisse meus braços (em especial, as articulações dos ombros) mais disponíveis para movimentação.

O mesmo ocorreu com a sensibilização para a respiração. Já havia trabalhado em aulas e em outras vivências externas à prática pianística. Contudo, foi através da vivência da inspiração para tensionar a corda e expiração para liberar o tiro que passei a traçar paralelos

²¹PAKUA RIO GRANDE DO SUL. O que é Pa Kua?.Disponível em: <<http://www.pakuars.com.br/sobre/>> Acesso em: 24 de janeiro de 2018.

entre a inspirar para preparar e expirar para começar. Isto refletiu-se na construção das frases, nas mudanças de seções e na própria preparação para o começo da música.



Figura 10 - Posição de tiro na Arqueria do *Pa-Kua*

Apesar da grande sensibilização para a relação entre respiração e a natureza dos movimentos, especialmente a movimentação das escápulas, acredito que as descobertas mais importantes da prática de Arqueria surgiram a partir da percepção de como o lado emocional se manifesta em meu corpo no momento em que eu estou interagindo com um instrumento.

Durante a prática dos tiros, a instrutora nos orienta para que estejamos atentos a essa conexão entre respiração e movimentos. Entretanto, também há uma orientação para observemos nossos estados emocionais e como nosso corpo os manifesta durante a prática. A partir disso, comecei a traçar paralelos com a minha prática pianística e em outubro, após uma aula, escrevi um texto que ilustra um pouco isso:

Cheguei na escola de artes marciais em cima da hora. Praticamente caí da cama, tanto era o sono e o cansaço acumulado do dia anterior. A instrutora deu a primeira ordem e começamos a corrida. Ali, arrastando meu corpo, percebi que ainda não havia acordado.

Ela deu uma segunda ordem e podíamos montar os arcos. Tomada por uma repentina amnésia, vi a corda e o arco como objetos estranhos com os quais eu não tinha ideia do que fazer. Não pensei que faltar duas semanas teria um efeito tão desastroso em minha memória, mas consegui relembrar observando rapidamente uma colega. Que belo jeito de começar.

Pegamos as flechas e nos posicionamos na linha de tiro. A presença de outros colegas me foi estranha, tão acostumada que estava com as aulas sozinha. Não tinha ideia que me incomodaria tanto até ver minha primeira flecha simplesmente cair de minha mão enquanto preparava o tiro. Estava nervosa.

Tentei de novo e de novo, e a cada nova tentativa esquecia de algo ou errava a mira. Não sei se era o sono, ou a ausência por muitos dias, ou a vergonha de atirar na frente de colegas mais graduados, mas alguma coisa não me deixava fazer aquilo com tranquilidade. Me sentia péssima naquele tatame.

“Você está com medo de atirar”, me disse a instrutora, me fazendo lembrar de quantas vezes já tinha ouvido isso sobre minhas performances como pianista. Ela sabia que eu sabia fazer, mas estava com medo. Todos os fatores externos e fora do meu controle viravam barreira pro que eu fazia bem, assim como acontecia no palco.

“O arco é uma extensão do seu corpo. Se você tá com medo dele, é como se você tivesse com medo do seu braço”, tentou ilustrar. É claro que eu pensei o quão absurdo seria sentir medo de uma parte de si mesma. Mas, feito um reflexo imediato do inconsciente, comecei a pensar se seria assim tão estranho sentir medo de uma parte sua que você não conhece direito. Uma parte sua que te obriga a lidar com coisas que você não gosta ou que você acha difíceis. Uma extensão de você que explora tudo de bonito e de feio que tem ali, e que te expõe por inteiro, como era também o piano. Acho que se um braço meu fosse assim, talvez tivesse medo dele sim.

“Você tá pensando demais. Calma. Respira e toma teu tempo” aconselhou, quando eu já tava pra desistir. E, cada vez mais frustrada com meu desempenho, obedeci. Pensei o quanto eu gostava de arqueria, assim como amava tocar piano. Não precisava ser tão sofrido. Respirei e tentei parar de controlar tudo, de pensar nos colegas, de virar refém dos detalhes, de me fixar nos erros. Lembrei de um professor de teatro que dizia que pra improvisar eu não devia querer ser interessante, e sim, querer me interessar.

Liberei a pressão e tomei meu tempo. Me concentrei em onde queria acertar. Me interessei pela minha respiração e por como sentia meu corpo. Preparei, inspirei, levantei o arco, expirei e, feliz, vi minha flecha atravessando o alvo em cheio.

(21.10.2017)

Esses *insights* me fizeram enxergar que algumas questões emocionais se refletiam na minha prática artística.

A primeira delas era a necessidade de controle. Minha instrutora disse algumas vezes que a prática de Arqueria trabalha muito o medo de errar, pois não importa o quanto você saiba, quão graduado seja, sempre haverá tiros errados, mal calculados, fora do alvo, tornando essa prática um exercício constante de compaixão e paciência consigo mesmo. Eu comecei a perceber o quanto esse medo estava sendo trabalhado em mim logo nas primeiras aulas, pois existia uma ânsia em querer controlar ao máximo todos os detalhes para que tudo saísse perfeito. Essa atitude normalmente travava a fluidez dos movimentos e da respiração, e eu tinha a sensação de estar comprimindo meu corpo para caber num molde que eu achava ser o correto para que meu tiro fosse perfeito, exatamente do jeito que eu havia me acostumado a fazer na prática pianística. Eu não me permitia uma exploração lúdica e leve, pois eu achava que tudo devia estar “certo” desde o começo. Entretanto, nessa busca pela perfeição, algo sempre dava errado: a flecha caía da corda, ou o tiro ficava frouxo, ou eu puxava errado (com muita tensão). O excesso de controle para que eu fizesse as coisas com perfeição era justamente o que provocava o erro.

A segunda questão era, novamente, o medo da exposição, de entrar num estado de vulnerabilidade diante dos olhos dos outros. Percebi que esse medo parece estar associado a uma falta de confiança em minhas próprias habilidades, e a uma sensação de que meu valor está associado à minha competência no que estou fazendo. Era como se eu não pudesse me dar o luxo de ser eu mesma, com minhas limitações, falhas e ritmo próprio, na frente dos outros, pois eu seria julgada ou desvalorizada. E exatamente o mesmo acontecia no palco, no momento da performance.

Eu também percebi que essas questões emocionais se manifestavam em meu corpo através de posturas e tensões. Primeiro, sentia um fechamento do peito, um encolhimento dos movimentos, como se eles não pudessem ocupar o espaço e ter uma grande amplitude, uma grande abertura. Eles eram minimizados, talvez, na tentativa de controlar melhor, portanto, eles perdiam organicidade. Também se manifestavam através de tensões que eu sentia nos trapézios, na região do pescoço e nos ombros.

Entretanto, para minha surpresa, quando a prática me exigia sair desses “lugares” habituais através de outras posições, posturas ou mesmo através da indução da atenção, eu me *sentia* de outra forma. Minha instrutora dizia para eu sentir a abertura do peito e o movimento das escápulas como se eu “estivesse me expandindo no espaço” e eu me sentia mais confiante. Outras vezes, dizia para eu sentir minha respiração e cada movimento do meu corpo quando

descia o arco e puxava a flecha, e eu me sentia conectada ao momento presente, esquecendo da exposição. Me parecia que *assim como minhas emoções se manifestavam em meu corpo, o meu corpo também podia modelar as minhas emoções*. Existia, então, uma troca que eu nunca havia percebido.

Comecei a relembrar e percebi que o mesmo havia acontecido em outras vivências. Depois de tempos revisitando posturas “descobertas” no ballet e no curso de teatro, fui percebendo de que forma “estar” nesses novos hábitos corporais mudava como eu me sentia. Uma das mudanças veio com o encaixe do quadril, maior apoio da bacia no banco do piano e o alinhamento da coluna da base até a nuca. Além do alívio da tensão na região lombar, esta postura me proporcionou uma maior estabilidade física e, ao mesmo tempo, algum tipo de estabilidade emocional também, como se eu ficasse centrada, sólida e enraizada ali.

Essas reflexões me fizeram repensar o meu processo. Já havia percebido que a música acontece em meu corpo, sendo modelada de acordo com meus movimentos e sensações, além de ser também compreendida nele. Quando percebi que minhas emoções também se manifestam em meu corpo, então ficou claro que existe uma ligação entre a forma como eu compreendo e toco a música e estas emoções. Considerando o corpo como denominador comum entre todos esses pontos, não existe então separação entre quem eu sou, como eu sinto, como compreendo e como me expesso enquanto artista. Por isso, comecei a me questionar: *“Se minhas emoções se manifestam em meu corpo e, conseqüentemente, de alguma forma refletem-se em minha performance, o que aconteceria se eu invertesse o processo? Se eu explorasse a forma como meu corpo se coloca, buscando determinadas emoções? Como isso se refletiria em minha performance?”*

Experimentar isto na preparação para o momento da performance não me parecia tão difícil, afinal eu tinha ferramentas das vivências do teatro e do *Pa-Kua*, que envolviam o controle da respiração, a concentração no momento presente e em cada movimento do meu corpo, e estas práticas contribuía para que eu conseguisse conduzir meu emocional para um estado de mais tranquilidade e confiança. A questão era *como* eu poderia explorar a forma que meu corpo se colocava na própria concepção da performance das *Seis Danças Romanas*. Eu precisava de algo que norteasse minhas atitudes corporais dentro de cada peça. Foi então que percebi que apesar de já haver explorado as relações entre gesto e som, ter experimentado diversas possibilidades e ter feito decisões sobre quais eu usaria, ainda não havia encontrado o fio condutor que poderia conectar essas escolhas musicais. Apesar de cada peça já estar bem organizada em gestos dentro de concepções definidas, eu sentia que eles não estavam muito

bem “amarrados”. Para mim, ainda faltava um *sentido unificador maior* que seria o elo entre os gestos e, ao mesmo tempo, o norte para como meu corpo poderia se colocar.

3.5.2. A construção do sentido através de personagens

Neste ponto do processo, eu busquei maneiras de conseguir construir a unidade de cada uma das peças. Na tentativa de desenvolver um sentido maior, utilizei algumas ferramentas imaginativas: tentei uma sequência de cores e diferentes tipos de traço dentro de pequenas seções gestuais e elaborei uma imagem de referência para cada peça. Entretanto, apesar de terem enriquecido a visão que eu tinha das peças, nenhum desses recursos foi suficiente para realmente construir a sensação de unidade e para me sentir corporalmente conectada. Eu precisava de alguma coisa que conseguisse abarcar as nuances das mudanças melódicas, de ritmo, de colorido harmônico, timbre e caráter particulares de cada peça.

Durante essa experimentação, revisei a concepção que tinha das peças e pude constatar que algumas haviam mudado. Todas as peças haviam passado pelo processo de exploração do colorido harmônico e de como os movimentos modelavam o desenho da música. Muitas mudanças de concepção foram sutis, apenas em algumas frases ou seções, e surgiram após o vislumbre de novas ideias musicais, frutos das novas possibilidades sonoras. Era como se o meu corpo tivesse *remodelado* a minha maneira de ver a peça,

Nas peças I e IV, eu passei a considerar de forma mais consciente de que maneira as reharmonizações mudavam o caráter da mesma melodia e como isso propiciava nuances do gesto. Na segunda seção da peça V, eu busquei mudar os tipos de timbre de acordo com o registro para obter um efeito mais orquestral, imaginando uma combinação de instrumentos diferentes de acordo com o registro. A mudança mais significativa de concepção foi na peça III, pois percebi que a escolha de um andamento mais lento já não fazia mais sentido com o novo caráter que eu sentia que a peça deveria ter. Antes eu via esta peça com espírito mais “contemplativo”, o que gerava a ideia de um andamento mais lento e flutuante. Entretanto, após assistir às minhas gravações e experimentar novas possibilidades gestuais e sonoras, decidi explorar o que eu percebia como uma certa sensualidade, com movimentos mais sinuosos e andamento mais movido.

No fim de setembro, por indicação de minha orientadora, tive a oportunidade de ler um artigo de Isabelle Héroux (2016)²² que tinha como objetivo investigar o papel da

²² HÉROUX, Isabelle (2016). Understanding the creative process in the shaping of an interpretation by expert musicians: two case studies

criatividade no processo de aprendizado e construção de performance de uma peça nova, trazendo resultados preliminares de apenas dois dos nove participantes. O que mais me chamou atenção nesse trabalho foi como cada um dos sujeitos elaborou seu estudo, quais as estratégias adotadas e como elas se relacionaram com a maneira deles verem a música. Um deles vê a música como uma história, uma narrativa, e suas escolhas técnicas e estéticas são guiadas pela maneira como ele vê essa narrativa no momento de interpretar a obra. Além disso, este performer relaciona suas escolhas interpretativas às emoções e às sensações físicas. É como se as ideias musicais estivessem estritamente conectadas a como ele as manifesta em seu corpo e são estruturadas através de um recurso extramusical (a história, a narrativa) que faz sentido para ele.

Esta leitura me fez enxergar uma nova estratégia para dar unidade à cada peça: a construção de pequenas narrativas. Antes, eu já havia designado um conjunto de palavras para definir o caráter de cada peça, mas elas pareciam imprecisas e, sozinhas, não eram suficientes para descrever as nuances – inclusive, a ideia de uma palavra somente às vezes me causava a sensação de engessamento dessas nuances. Mas uma narrativa fazia muito mais sentido, pela criação de imagens que se movem no tempo para cada parte da música. Além disso, eu sempre amei escrever e a criação de pequenas histórias teria bastante significado para mim.

Comecei a experimentação pela primeira seção da última peça que, na minha imaginação, era baseada no relacionamento de duas personagens irmãs, uma mais jovem e a outra mais madura. O texto inicial ficou da seguinte maneira:

A mais jovem age de forma bastante alegre e orgulhosa, e a mais velha é um pouco mais reservada e sábia. Elas dialogam. (1) A mais nova vem muito contente contar algo para a mais velha esperando aprovação, (2) entretanto a mais velha não gosta muito da ideia e aconselha que sua irmã seja cautelosa. (3) Teimosa, a mais nova insiste, mesmo vendo que sua irmã pode estar certa sobre a imprudência da situação. (4) A mais velha então insiste em alertar, mesmo que a situação fique estranha entre as duas, e por fim tem a palavra final.

Allegro. (♩ = 152.) <http://www.sheetmusiclive.com>

The image shows a musical score for piano, marked "Allegro. (♩ = 152.)". The score is divided into four numbered sections, each highlighted with a different color: (1) yellow, (2) red, (3) orange, and (4) red. Section (1) is marked "f" and "sf". Section (2) is marked "sf". Section (3) is marked "più f" and "sf". Section (4) is marked "sf". The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is presented in three rows, with the first row containing sections (1) and (2), the second row containing sections (3) and (4), and the third row containing a final section marked (13).

Figura 11 - Exemplo na partitura entre do trecho da música e a respectiva situação na narrativa criada. Cada número indica a parte da narrativa

Durante esse processo de criação de textos, percebi que, apesar da narrativa da última peça ter se desenvolvido de forma fluida, o mesmo não aconteceu nas quatro primeiras. As peças eram menores e eu não sentia que havia tantas mudanças dramáticas, então era difícil pensar em uma história. Então, tive a ideia que solucionou a questão: ao invés de narrativas, as peças seriam sobre personagens.

Eu já havia buscado conhecer através do *Youtube* um pouco mais sobre o folclore romeno e sobre as danças que inspiraram as peças de Bártók, e refiz a imersão nesse imaginário estrangeiro para pensar sobre as características dos personagens. Entretanto, mesmo tentando elaborar um perfil e um universo para cada personagem, eu ainda não me sentia conectada de uma maneira significativa com a obra.

Na busca por algo com o qual eu pudesse me identificar, decidi que todas as personagens seriam mulheres, não somente porque também sou mulher, mas especialmente porque tenho profundo interesse por questões de gênero e arquétipos femininos. E percebi que foi a partir desse momento que comecei a criar um vínculo profundo com as peças, que

consegui trazer algo de um universo estrangeiro, de uma cultura estranha e de outros tempos para o meu próprio universo.

Considerando que estou tocando uma suíte, cada uma delas seria sobre uma personagem de um espetáculo de dança. Desta maneira, ainda poderia imaginar os timbres de instrumentos que havia definido antes, pois seria como se a dança fosse baseada na personalidade de cada personagem. Decidi manter a narrativa para as peças V e VI, pois eu vejo duas personagens interagindo num contexto específico, e as peças acabam adquirindo características das personalidades das duas.

A partir dessas decisões, escrevi as seguintes descrições para cada peça-personagem:

Peça I – A Imperatriz

A Imperatriz é uma mulher madura, segura de si, poderosa e sábia. Sua presença é nobre, majestosa e ela possui um olhar sensível e perspicaz. É uma mulher forte, mas muito sofrida e solitária. Apesar disso, consegue ser sensata e firme, sendo profundamente respeitada por todos.

Peça II – A Menina

Curiosa, a Menina está sempre indo de um lado pro outro, mesmo onde não tem permissão de estar. Ela está sempre espionando e levando tudo na brincadeira, se divertindo com os tropeços alheios com o maior espírito de malícia infantil.

Peça III – A Dançarina do ventre

Uma mulher jovem, Dançarina é muito sensual, mas de um jeito sutil, leve, gracioso e delicado. É uma mulher de uma força feminina profunda e por causa disso é poderosa, visto que sua dança é hipnotizante. Carrega alguma tristeza, fruto de apedrejamentos morais por não se encaixar nos padrões femininos de submissão impostos a ela.

Peça IV – A Amante

É uma mulher jovem muito apaixonada e forte que deseja um amor socialmente inaceitável. Ela se divide entre uma força intensa que não desiste de lutar e insistir, e um profundo lamento por, no fundo, não conseguir aceitar o seu destino.

Peça V e VI – As irmãs camponesas

A mais nova é muito alegre, corajosa e jovial. Cheia de curiosidade, ela quer desbravar o mundo. A mais velha é mais cautelosa, reservada e conselheira, e está sempre ouvindo a voz da razão e tentando conter as inconseqüências de sua irmãzinha.

Na primeira peça (V), elas aparecem separadas: a mais nova na primeira seção, a mais velha na segunda. A mais nova ensina os passos e a mais velha imita em seguida.

Na segunda peça (VI), elas dialogam muito com os passos de dança. A irmã mais nova quer se aventurar e a mais velha não quer arriscar e elas entram num pequeno conflito, e esse contraste permeia todo o diálogo entre elas durante as duas seções, a irmã mais velha sempre ganhando a discussão no final.

Esses pequenos textos serviram como referência para o delineamento de cada personagem e guiaram o estudo das *Seis Danças Romenas* na etapa final. Senti que essas definições conseguiram dar unidade a cada peça ao mesmo tempo em que englobavam as nuances da música, pois, da mesma forma que as personagens eram únicas, elas também possuíam complexidades em suas personalidades e história.

Depois da minha última aula de piano, realizada dia 14 de dezembro de 2017, consegui decidir por definitivo como ficariam as peças dentro do espírito das personagens e como eu colocaria meu corpo na performance para cada peça.

Na peça I, decidi que a primeira seção seria a “vida pública” da *Imperatriz*, em que ela se mostra mais “firme”, militar, expansiva, por conta da constante presença da dinâmica *forte* e a presença de *crescendo*. Também pensei num caráter mais vigoroso por conta dos constantes *tenutos* e *staccatos* em dinâmica *forte*.

A segunda seção é a sua vida particular, em que ela pode mostrar sua doçura, suas paixões, suas dúvidas e alegrias. Esta seção tem muito mais *legatos* e a presença de dinâmicas entre *mezzoforte* e *piano*, portanto relaciono a emoções de caráter mais íntimo que na primeira seção. Também sentia que as rearmonizações mudavam de forma sutil o caráter, como por exemplo entre os compassos 17 e 19 em que a melodia é harmonizada em Lá Dórico, o que para mim proporciona um caráter mais doce, terminando de forma mais conclusiva com o acorde de Lá menor, enquanto que entre os compassos 33 e 35, a mesma melodia harmonizada em Lá Eólio ganha um ar mais introspectivo que finaliza de forma mais instável graças ao acorde de Ré menor com sétima. Ademais, os finais das duas frases da segunda seção seriam um pequeno retorno ao estado de espírito da primeira seção por conta da articulação, dos *crescendo* e da condução ao acorde de Lá Maior, que também finaliza as frases da primeira seção (Figura 13).

IMPERATRIZ

Allegro moderato. (♩=80) **expansivo**

vida pública **majestoso**

vida particular **paixão**

doçura

paixão **dúvida**

anseios **cresc. molto** **f**

volta ao espírito majestoso

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of music. The piano part is in 2/4 time with a tempo of Allegro moderato (♩=80). The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *f*, *sf*, *mf*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like *expansivo*, *majestoso*, *doçura*, *paixão*, *dúvida*, *anseios*, *cresc. molto*, and *volta ao espírito majestoso*. The vocal line is marked with *sopra* and *sotto*. The score is numbered with blue numbers 5, 11, 15, 21, and 26 at the beginning of each system.

The image shows three systems of a musical score for the piece 'Imperatriz'. Each system is annotated with expressive characterizations in pink text below the notes. The first system (measures 32-37) is characterized by 'introspecção' and 'nostalgia e paixão'. The second system (measures 38-42) is characterized by 'alegria serena' and 'incerteza'. The third system (measures 43-47) is characterized by 'lamento' and 'volta ao espírito majestoso e expansivo'. The score includes various musical notations such as dynamics (sf, p, cresc. molto, sf poco allarg.), articulation (sf sopra, sotto), and fingerings.

Figura 12 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da *Imperatriz*.

Enquanto tocava durante a aula de piano, minha orientadora observou que no momento de preparação do ataque do primeiro tempo do primeiro compasso havia em mim um movimento específico que “desmontava” a posição de estabilidade do tronco, um “arqueamento” para “apoiar” o primeiro tempo que de uma certa maneira “emperrava” a fluidez da frase ascendente. Ela sugeriu que eu conduzisse esse movimento do tronco numa postura mais aberta, como se quisesse ir para cima e para frente ao invés de para baixo, e que essa intenção expressiva estivesse também no engajamento do toque. Curiosamente, experimentar após essa orientação me fez vislumbrar um novo tipo atitude corporal para o início da peça. Descobri uma forma mais “aberta” e expansiva de estar.

Também percebi que era desafiador me colocar nesse espírito da Imperatriz, uma mulher que estava sempre em exposição com uma postura forte e inabalável. Entretanto, quando o fazia, me sentia diferente, com uma sensação de nobreza, bravura e maior confiança.

Na peça II, harmonizada em Ré Dórico, decidi que cada repetição teria um caráter específico. Na primeira, seria uma exposição da *Menina*, na qual ela estaria mais animada,

extrovertida, brincalhona e zombeteira. Na segunda repetição, a Menina estaria mais sorrateira, curiosa, olhando de longe escondida, esperando para fazer algo que não deve (Figura 14).

Allegro. (♩ = 1+4.) MENINA

p vai entrando com alegria

infantil e curioso um pouco saltitante mais energia

6 muda a direção da caminhada

11 curiosidade (la 2. volta. poco ritard.) (25)

Allegro. (♩ = 144.)

p vai entrando meio escondida

na ponta dos pés

observa de longe

começa a planejar secretamente

(la 2. volta: poco ritard.)

indagação maliciosa

vai saindo de fininho (25)

Figura 13 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da *Menina* na primeira (acima) e na segunda repetição (abaixo).

Cada repetição teria um timbre característico, que seria primeiro mais aberto e o segundo mais fechado. Eu queria fazer com que as quatro frases de quatro compassos não soassem todas iguais, então também faria variações de agógica de acordo com o que acontecia em cada momento da apresentação da personagem em cada repetição. Para mim, foi mais tranquilo “modular” meu corpo para o espírito da *Menina*, mesmo nas duas situações contrastantes.

Na peça III, harmonizada em Si menor Húngaro, imaginei um ambiente muito misterioso, delicado e sedutor no qual a *Dançarina do Ventre* entraria para fazer a sua performance. Essa ambientação aconteceria nos três compassos introdutórios em que a mão esquerda toca em *legato* o intervalo de quinta (Si₂ e Fá#₃) e depois a oitava acima (Si₃) em *pianíssimo*, com um movimento circular do punho. Também imaginei que minha atitude corporal modularia a cada momento da música como se eu fosse a personagem e estivesse dançando. Através da própria dança, ela conta sua história. A primeira parte seria a entrada da *Dançarina*, expondo seu lado sensual e delicado, através dos *staccatos* delicados, da firmeza dos acentos, da ornamentação dos *mordentes* e *apojaturas* e das ligaduras de dois em *piano*, divididas em duas frases de oito compassos. A segunda seria sobre o que ela provoca nos

outros, uma tensão relacionada ao desejo e ao mesmo tempo, ao repúdio. Essa tensão seria construída não somente a partir do *crescendo* que conduz para a dinâmica *mezzopiano* e da sutil mudança de registro da mão esquerda (que subiu uma terça em todas as notas), mas especialmente pela tensão harmônica, marcada pela permanência da mão direita em Si menor húngaro e da mudança da mão esquerda para a quinta Ré-Lá e com a eventual presença da quarta aumentada Ré-Sol#, sugerindo a escala de Ré Lídio. A terceira parte seria então como isso se reflete na bagagem emocional da *Dançarina*, trazendo uma mistura de sofrimento, dúvida, mas também uma força interior que a motiva a continuar dançando. Nesta última parte, há um retorno ao tipo de figuração que aparece na segunda frase da primeira parte, entretanto, a harmonia da mão esquerda é diferente que da primeira vez, pois apresenta maior instabilidade ao transitar entre Si menor húngaro e Ré Lídio. Para mim, esta parte é como se fosse uma rerepresentação da *Dançarina* sob um aspecto diferente, mais íntimo. A peça finaliza com o começo da primeira frase, como se ela fosse voltar a dançar e então recomeçar o ciclo (Figura 15).

DANÇARINA DO VENTRE

entrada da dançarina

Andante. (♩ = 90)

pp sensual delicado

This system shows the beginning of the piece. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand plays a steady bass line. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The dynamic is 'pp' (pianissimo).

ambiente misterioso

7

This system continues the piece. The right hand features more complex fingering and slurs. The left hand maintains the bass line. A measure rest is present in the right hand at the beginning of the system.

13

più p

This system shows a change in dynamics to 'più p' (piano). The right hand continues with its melodic pattern, and the left hand has some measure rests.

19

criando tensão desejo

This system is marked with 'criando tensão' (creating tension) and 'desejo' (desire). The dynamics are 'mp' (mezzo-piano). The right hand has a measure rest at the start.

24

insistência rejeição repúdio introspectivo

This system is marked with 'insistência' (insistence), 'rejeição repúdio' (rejection/repudiation), and 'introspectivo' (introspective). The dynamics are 'p' (piano). The right hand has a measure rest at the start.

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system starts at measure 29 and includes the annotations 'sofrido', 'pp', and 'mais introspectivo'. The second system starts at measure 35 and includes 'quase resignado', 'poco rallent.', 'ppp', 'smorzando', 'sensual e lento', 'persistência', 'dissipando', and '(45°)'. The score is in G major and 3/4 time, with a treble and bass clef. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Figura 14 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da *Dançarina do Ventre*.

Na peça IV, eu precisava de alguma forma criar um tipo de contraste em relação à peça anterior, pois a *Amante* também tinha um aspecto envolvente e sedutor, mas com outro espírito. Tratava-se de uma paixão impossível entre a *Amante* e a sua amada em uma sociedade rígida que não permitia o relacionamento homoafetivo. Para mim, esta é a única peça que lembra mais o canto do que a dança, e ela estaria dividida em quatro frases em que a *Amante* “canta” sua história através da dança.

Esta peça é harmonizada em Lá no modo Frígio Maior, bastante comum na música flamenca, com eventuais alterações no segundo grau. Nas duas primeiras frases, em *piano*, existe a exposição da história de um jeito apaixonado e depois íntimo, mudanças de caráter que acontecem por conta da rearmonização da mesma melodia. Na primeira frase, a melodia começa acompanhada pela mão esquerda que toca o acorde de Lá M descendo e passando por Si menor com 5^{dim}, Si bemol M, para chegar ao acorde de Lá M uma oitava abaixo. Já na segunda frase, a mesma melodia tem um acompanhamento diferente, que começa em Lá m 7 e desce passando por Fá # menor com 5^a dim e 7^a menor, Si bemol Maior, Lá menor, Sol menor e finalizando em Fá Maior. Essas mudanças harmônicas, especialmente do começo e do fim de cada frase, mudam o caráter sutilmente de apaixonado para algo mais íntimo.

Na terceira parte, ela mostra sua força, disposta a enfrentar as adversidades para ficar junto à amada. As duas últimas frases também sofrem rearmonizações, entretanto existe uma diferença na dinâmica também, que sai de *mezzoforte* e vai para *piano*. Na última parte, em

pianíssimo, existe uma dissipação dessa energia e um lamento para si mesmo, quase resignado, de quem não pode lutar contra o destino (Figura 16).

The image shows a musical score for a piece titled "AMANTE apaixonado" in 3/4 time, marked "Moderato. (♩ = 100)". The score is divided into five systems, each with expressive annotations in red text:

- System 1 (Measures 1-5):** Annotations include "dramático" (under the first measure), "p" (piano), and "molto espr." (molto expressive). The piece title "AMANTE apaixonado" is at the top.
- System 2 (Measures 6-10):** Annotations include "aberto" (open) and "intimo" (intimate).
- System 3 (Measures 11-13):** Annotations include "mf più espr." (mezzo-forte, more expressive) and "intenso" (intense).
- System 4 (Measures 14-15):** Annotation includes "p lamento baixo" (piano, low lament).
- System 5 (Measures 16-18):** Annotations include "poco slargando" (slightly broadening), "pp" (pianissimo), and "resignação" (resignation). The measure number "16" is at the start, and "(85°)" is at the end.

Figura 15 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história da *Amante*

As peças V e VI foram as mais difíceis, pois em mim havia uma atitude automatizada de querer sempre correr simplesmente porque eram peças mais rápidas. Entretanto, as etapas de delineamento dos gestos e exploração do colorido harmônico contribuíram para que eu

conseguisse “saborear” os detalhes, não atropelando a fluidez das ideias musicais. E a própria história das *Irmãs Camponesas* exigia que eu desse tempo para os diálogos, para a exposição das personalidades das duas em cada peça e para as mudanças de foco na narrativa.

Nos primeiros compassos da peça V, graças a pedalização sugerida por Bártok, imaginei um instrumento que começa a tocar e fica ressoando antes das pessoas se aproximarem para dançar. Durante toda a primeira seção da peça, com a melodia da mão direita dividida em Ré Lídio e Sol Lídio, a irmã mais nova expõe os passos de dança. Na segunda seção, em um registro mais grave, a irmã mais velha repete. Ambas as seções são divididas em quatro pequenas frases de três compassos (Figura 16).

IRMÃS CAMPONESAS I

Allegro. ($\text{♩} = 150$)

mais nova alegria

instrumento soando convite à dança jovialidade

7 mais instrumentos tocam

11

mais velha alegre, mas comedida

16 outra instrumentação

20

24 preparação para dança mais energética

(8r)

Figura 16 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história das *Irmãs Camponesas I*

Em cada uma das pequenas frases ocorre uma mudança na mão esquerda em relação a como as vozes são conduzidas. Por exemplo, nos compassos 5 e 6 as notas da mão esquerda permanecem iguais, e quando a melodia repete nos compassos 8 e 9 as notas mudam, sendo acrescentado à mão esquerda um contracanto, que na música imaginei como outros instrumentos entrando na roda para tocar. Na segunda seção, tanto a figuração quanto o registro da mão esquerda mudam, me fazendo imaginar mais instrumentos ainda.

A peça VI começava em seguida da V, com apenas uma modulação do corpo para um estado mais enérgico. Ela começa com um diálogo entre as irmãs (que descrevi anteriormente) e o restante da música é continuamente uma discussão entre as duas, o que gera um contínuo movimento cíclico que culmina no ápice de energia da obra inteira: o final.

A primeira seção se divide em quatro frases, agrupadas em duas melodias que se repetem. A primeira frase traz a melodia em um registro agudo (irmã mais nova) e com harmonia em Ré Lídio, o que para mim caracteriza o estado de empolgação, e a segunda frase apresenta a melodia em um registro médio (irmã mais velha) com harmonia em Sol Lídio, para mim um pouco menos brilhante, mais centrado. A terceira frase (compasso 9), por outro lado, traz a mesma melodia do registro agudo com harmonia de Fá# Eólio, que para mim remete a um estado de revolta da irmã mais nova, contrastando com a quarta frase, na qual a melodia da irmã mais velha é harmonizada por Si Eólio começando com o baixo em Sol, passando por Sol M 7 (o que para mim, transmite um estado instável, de apreensão) e terminando no decisivo Lá Maior.

A segunda seção, ainda mais enérgica, é marcada pela diferenciação entre as irmãs através da figuração do material melódico. A melodia da irmã mais nova aparece com semicolcheias, ligaduras em grupos de três e ornamentação em tercinas, o que para mim caracteriza um espírito de liberdade, rebelde, inclusive como se não estivesse disposta a um diálogo. Da irmã mais velha, começa com repetição em *staccato* do intervalo de quarta arpejado no mesmo lugar e termina com a repetição em três vezes da mesma figura de colcheia e semicolcheia, também no mesmo lugar, que para mim passa uma ideia de estabilidade e insistência. O único momento em que a irmã mais nova usa a mesma figuração da irmã mais velha é entre os compassos 49 e 55, como que na tentativa de ganhar a discussão, mas a irmã mais velha volta insistente com a mesma figuração do final da melodia (compassos 56 a 61) e dá a palavra final.

Allegro. (♩ = 152.) IRMÃS CAMPONESAS II

First system of the musical score. The treble clef staff contains the melody with various ornaments and fingerings. The bass clef staff provides harmonic support. The lyrics are: **mais nova** (orange), **empolgação** (orange), **mais velha** (blue), and **sensatez** (blue). Dynamics include *f* and *sf*.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff includes a measure marked with a blue '7'. The lyrics are: **mais nova** (orange), **più f** (purple), **teimosia** (orange), **ousadia** (orange), **mais velha** (purple), and **reitera o conselho** (purple). Dynamics include *sf*.

Third system of the musical score. The tempo changes to **Più allegro. (♩ = 144.)**. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff includes a measure marked with a blue '14' and a measure with '(13)'. The lyrics are: **mais nova** (red), **apreensão** (purple), **decisão** (purple), **rebeldia** (red), and **destemida** (red). Dynamics include *sf*.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff includes a measure marked with a blue '20'. The lyrics are: **rebeldia** (red) and **estável** (purple). Dynamics include *sf* and *mf*.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff includes a measure marked with a blue '26'. The lyrics are: **explicação** (purple), **sensata** (purple), **insistente** (purple), and **mais velha** (purple). Dynamics include *sf* and *cresc.*

The image displays a musical score for 'Irmãs Camponesas II', featuring five systems of music with various expressive annotations. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef).

- System 1 (Measures 33-37):** The vocal line is marked *f* **intenso**. The piano accompaniment is marked *f*. The lyrics are **mais nova** and **teimoso**.
- System 2 (Measures 38-43):** The vocal line is marked *f*. The piano accompaniment is marked *sempre f*. The lyrics are **mais velha**. A purple annotation **repete os argumentos enfaticamente** is placed above the vocal line.
- System 3 (Measures 44-49):** The vocal line is marked *f*. The piano accompaniment is marked *f*. The lyrics are **mais nova** and **contrariada**. A purple annotation **!!** is placed above the vocal line. An *Ossia:* section is shown below the piano part.
- System 4 (Measures 50-55):** The vocal line is marked *f*. The piano accompaniment is marked *f*. The lyrics are **não desiste**.
- System 5 (Measures 56-61):** The vocal line is marked *f*. The piano accompaniment is marked *f*. The lyrics are **mais velha**, **irredutível**, and **palavra final!**.

Figura 17 - Indicação na partitura de como foi delineado o caráter expressivo de cada parte da música de acordo com a personalidade e história das *Irmãs Camponesas II*.

Especialmente por serem personagens femininas, em cada peça eu sentia que estava de fato *encarnando* a personagem. Eu sentia como se tivesse que entrar em contato com uma

bagagem de experiências e trazer novamente para o corpo as que me lembrassem as características de cada personagem. Além disso, a definição de personagens de certa maneira deu uma moldura para cada peça, permitindo que eu fizesse pequenas “modulações” de atitudes corporais dentro de uma referência maior e unificadora.

Sentir que estava sempre com o corpo engajado emocionalmente com as personagens e os gestos que eu havia organizado me dava uma profunda sensação de apropriação da música. Eu de fato sentia que a música acontecia em meu corpo, em cada sensação, movimento, atitude expressiva, pois conseguia ouvir como tudo isso se relacionava com o resultado sonoro muito mais do que em qualquer outro momento antes, me fazendo sentir mais confiante e segura. O constante envolvimento emocional na própria concepção da performance, buscando ativamente uma atitude expressiva em cada parte da música, diminuía consideravelmente o espaço para influências emocionais externas, como ansiedade ou medo, no momento da performance.

Esta experiência com as personagens me proporcionou *insights* sobre como a construção de sentido musical é enraizada no corpo, fortemente vinculada às emoções, à imaginação e às vivências que o sujeito carrega. Encontrei ressonâncias com o pensamento de Johnson (2007), que defende que a natureza do significado em música é corporal e sensorial, e com a perspectiva de Johnson e Lakoff (1999) sobre a natureza corporificada, metafórica, imaginativa e emocionalmente engajada da razão (p.3-4).

Eu decidi fazer, então, a gravação final. Ela seria comparada com a gravação piloto, a fim de avaliar de que maneira esse processo repercutiu na minha performance das *Seis Danças Romenas*.

3.6. Comparação das performances

A primeira gravação da performance da obra (*piloto*) foi realizada dia 07 de julho de 2016, na Sala Armando Albuquerque nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A gravação *final* foi realizada no dia 11 de janeiro de 2018 no mesmo local. Ambas foram feitas com uma Câmera de vídeo digital SONY – Handycam – modelo DCR – PJ5 e executadas em um Piano Steinway & Sons, modelo L, no de série 540806. A comparação entre estas gravações teve como finalidade observar quais tipos de transformações o processo criativo centrado no corpo proporcionou para a performance da obra.

Relembrando o processo de gravação das duas performances, percebi que muito já havia mudado. Durante a gravação *piloto*, eu não me sentia conectada com o que fazia. Existia uma sensação de que eu deveria tocar cada peça de algum jeito específico, mas eu não sabia *como* fazer isso. Então, mesmo conhecendo a obra, eu era norteadada por uma ideia genérica de uma obra composta por peças contrastantes, concebendo os contrastes entre as peças de forma pouco sofisticada ou rudimentar, como rápida ou lenta, alegre ou triste, extrovertida ou introspectiva. Por isso, em alguns momentos sentia que eu entrava em um modo automático de tocar, como se houvesse uma chave que virasse de uma ideia para outra. Em especial nas peças mais rápidas, eu sentia que não havia tempo suficiente para realizar as ideias musicais. Eu não conseguia me conectar com os detalhes da música – e hoje eu percebo que isso acontecia porque não estava conectada com essas sutilezas em meu próprio corpo.

Por outro lado, durante a performance da gravação *final*, lembro de ter sentido como se estivesse *vivenciando* a música em cada momento. Era como se existisse mais tempo para fazer as coisas, que não precisava correr ou me apressar, pois me sentia mais *presente* em cada movimento e sensação do meu corpo, em cada respiração, em cada parte da narrativa que eu havia elaborado e em cada atitude expressiva. Cada peça tinha uma moldura bastante clara, com pormenores específicos que meu corpo conhecia em cada momento.

Depois de assistir as duas performances, pude constatar que na gravação *final*, de uma maneira geral, o corpo está muito mais engajado em todas as peças, tanto em relação a mobilização e coordenação de diferentes segmentos do corpo para a execução de um gesto, quanto em termos de atitude expressiva. Observa-se uma expansão dos gestos através de uma maior amplitude dos movimentos, o que pode ter contribuído para o incremento da projeção sonora, do colorido timbrístico e da amplitude das dinâmicas. O quadril bem enraizado no banco do piano permite maior movimentação do tronco, geralmente de forma circular de acordo com a métrica, conduzindo a melodia em conjunto com o movimento dos braços. As articulações dos ombros aparentam estar mais livres, em contraste com a gravação *piloto*, e braço, antebraço, punho, mãos e dedos parecem agir de forma mais integrada, permitindo que gestos menores se integrem a gestos maiores.

Em todas as peças da gravação *final* houve maior clareza no delineamento das frases, uma condução melódica mais expressiva, maior definição das articulações e maior sensibilização para os apoios métricos e para o aspecto polifônico. É mais perceptível a definição de intenções expressivas para cada momento da música, bem como uma caracterização mais clara de cada peça, criando a sensação de narrativa. O espaço entre as

peças é ocupado por um momento de transição destinado à preparação do corpo, como se eu *sentisse* a música antes de tocar – isso é bem visível na gravação *final*.

Nos comentários a seguir, farei considerações sobre as mudanças mais significativas que percebi em cada peça, trazendo exemplos para comparação de questões que, apesar de parecerem pontuais, reverberam por todas as peças.

- Peça I:

O impacto da figura da *Imperatriz*, criada durante o processo de construção da narrativa para a obra, é evidenciado na gravação *final* por um caráter mais grandioso e na atitude corporal mais aberta e expansiva que na gravação *piloto*. Os braços se organizam de forma expressivamente diferente nas duas performances. Na gravação *final*, é perceptível uma redução da tensão na musculatura ao redor da articulação dos ombros, sendo o movimento do braço conduzido a partir da escápula. Esta nova organização corporal permitiu que a condução melódica fosse feita com o braço inteiro, em contraste com a maior utilização do antebraço na gravação *piloto*. No Exemplo 1 da gravação *final* (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 1; *Final*, Exemplo 1), o braço inteiro conduz a melodia até o registro mais agudo, depois retorna, dando uma maior sensação de unidade gestual ao trecho. No final da segunda frase da segunda seção da peça (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 2; *Final*, Exemplo 2), os *staccatos*, que na gravação *piloto* eram executados somente com o movimento das mãos, na gravação *final* são executados pelo braço inteiro a partir da escápula, sendo que o movimento circular da articulação do ombro contribui para enriquecer a projeção do som e dar mais plasticidade ao gesto.

O menor grau de tensão na musculatura ao redor dos ombros propiciou um toque mais profundo na tecla. Um exemplo disso ocorre na mão esquerda no fim da primeira frase, com as figuras ascendentes em *legato* (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 3; *Final*, Exemplo 3), e no início da segunda seção, com as figuras descendentes também em *legato* (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 4; *Final*, Exemplo 4).

Em contraste à gravação *piloto*, na gravação *final* há maior variedade timbrística, maior sensibilidade às rearmonizações e uma condução mais consciente das vozes na mão esquerda, contribuindo para a projeção do aspecto polifônico da peça, o que ocorre de forma bastante tímida na gravação *piloto*. As frases estão melhor delineadas pela respiração na gravação *final*, sendo que as nuances de dinâmica e agógica contribuem para um melhor direcionamento das frases. Seguindo a narrativa construída para a figura da *Imperatriz*,

percebe-se uma maior deliberação expressiva na criação de um contraste entre a sua vida pública (primeira seção) e a sua vida particular (segunda seção).

- Peça II:

A criação da personagem *Menina* contribuiu para que o espírito desta peça, na gravação *final*, tivesse mais alegria e certa malícia, e as sutilezas da narrativa de movimentação da personagem refletiram-se em nuances de timbre e agógica, atribuindo a cada repetição uma pequena mudança de caráter. Entretanto, acredito que essas nuances poderiam ser ainda mais expressivas. Da mesma forma, é possível perceber que as pequenas respirações entre as frases contribuem para elas sejam melhor delineadas, contudo ainda existe uma tendência ansiosa de acelerar o andamento.

Na gravação *final*, há uma maior integração do braço em toda a peça que se reflete de forma mais significativa na maneira de executar os *staccatos*, contribuindo para o caráter mais alegre e leve. Na gravação *piloto*, eles são executados com movimentos mais digitais e desarticulados das outras partes do braço, deixando o som um pouco duro.

Apesar de observar que o tronco parece muito mais ativo e envolvido na condução melódica da gravação *piloto*, não se observa uma coordenação entre a movimentação do tronco e dos braços (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 5). Na gravação *final*, não há uma participação tão visível do tronco no contorno melódico, mas existe uma coordenação mais integrada do braço no início e final de cada frase (ANEXO A, *Final*, Exemplo 5). Na realidade, eu lembro de sentir o tronco um pouco rígido e questiono quais seriam os reflexos na expressividade se houvesse um maior engajamento do tronco.

- Peça III:

A narrativa da *Dançarina do Ventre* deu a esta peça um caráter mais sensual e significativamente mais expressivo na gravação *final*. A movimentação mais sinuosa dos gestos dos punhos, dos braços e do tronco e as respirações em sincronia com o fraseado pendular, com acelerações e desacelerações sutis, geram sensação de movimento e direção e permitem projetar com mais clareza a sensualidade da *Dançarina*.

Existe uma conexão entre o movimento do tronco e a condução métrica e melódica na gravação *final* (ANEXO A, *Final*, Exemplo 6) que contrasta com a postura mais estática da gravação *piloto* (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 6). Também é perceptível uma maior variedade

de movimentos dos punhos e das mãos na gravação *final*, mais coordenados com as articulações dos cotovelos e dos ombros.

Na gravação final, percebe-se uma maior riqueza de timbres, ressaltando as rearmonizações da mesma melodia, bem como uma valorização do aspecto polifônico e uma execução mais expressiva dos acentos da mão esquerda, contextualizados com as nuances de caráter de cada momento da música. (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 7; *Final*, Exemplo 7).

- Peça IV

Acredito que a peça IV tenha sido a que mais apresentou mudanças de cunho expressivo na gravação *final*. Imaginada como a história da *Amante*, a peça apresenta um caráter muito mais dramático e contrastes mais claros entre as intenções expressivas das frases. As respirações que acontecem entre cada frase, na gravação *final*, contribuem para o delineamento das intenções expressivas na medida em que dão tempo para que o corpo se prepare e *module* a atitude para entrar em um novo caráter. Um trecho significativo é a passagem da primeira seção para a segunda, que na gravação *piloto* tem uma pequena respiração e pouco contraste de caráter (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 8), mas na gravação *final* tem uma considerável mudança de caráter depois de uma respiração um pouco maior (ANEXO A, *Final*, Exemplo 8).

A gravação *final* apresenta também uma preparação de atitude corporal para começar a música bastante evidente. No início, o corpo se conduz ao gesto inicial da mão esquerda e depois continua se embalando em movimentos circulares de acordo com a métrica, dando organicidade aos movimentos (ANEXO A, *Final*, Exemplo 9). Na gravação *piloto*, isto não acontece (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 9).

Mais uma vez, o menor grau de tensão na musculatura ao redor dos ombros contribuiu para que o toque tivesse mais profundidade em toda peça, refletindo-se em um *legato* mais intenso e permitindo a criação de diferentes tipos de cantábile na melodia de acordo com o espírito da personagem em cada parte. Esta mudança no toque também contribuiu para a valorização das outras vozes da mão esquerda.

Foi nesta peça que me senti mais intensamente conectada com todos os momentos da música. Além disso, também sentia que tinha muita clareza para quais atitudes expressivas eu conduziria meu corpo, qual a qualidade da sensação e do movimento de cada gesto que viria em seguida.

- Peças V e VI:

Na gravação *final*, a narrativa das *Irmãs Camponesas* contribuiu tanto para dar um caráter mais vivo e alegre a ambas as peças, quanto para criar uma imagem específica para cada, pois a peça V seria mais uma apresentação das personagens, enquanto que a peça VI consistiria na discussão entre as duas personagens. Então, apesar do mesmo espírito animado, cada peça parece ter uma moldura própria.

Há um constante engajamento do tronco na peça V. É possível perceber que a maior definição dos gestos que integram movimentos do tronco e dos braços e as pequenas respirações refinam a finalização das frases e contribuem para uma maior sensação de direção nas melodias. Existe também uma respiração mais expressiva entre a mudança de seções, proporcionando tempo para que o corpo module a atitude expressiva para a entrada da personagem da irmã mais velha.

A movimentação integrada do braço proporciona maior leveza na execução dos ornamentos e *staccatos*, que na gravação *piloto* parecem um pouco mais pesados. Logo nos compassos iniciais, há uma concepção unificada de gesto na execução das figuras da mão esquerda (ANEXO A, Final, Exemplo 10) perceptível pela organização do punho em movimentos circulares associada à condução do tronco, o que não acontece na gravação *piloto* (ANEXO A, Piloto, Exemplo 10). Na mão esquerda, há uma condução mais consciente das vozes internas e dos acentos das finalizações das duas primeiras frases, entretanto, acredito que ambos ainda estão muito tímidos.

A discussão entre as duas irmãs deu a peça VI um caráter bastante enérgico, mas não tão rápido, pois em uma discussão é preciso de tempo para o argumento seja exposto com clareza. Percebi que na gravação *piloto* havia uma tendência a um toque mais superficial e apressado não permitia que isso acontecesse de forma fluida. Lembro desta ter sido a peça que mais tive a sensação de que precisava correr. Em contraste, na gravação *final*, senti como se a organização dos gestos e a conexão aos detalhes sonoros por si só proporcionassem o tempo que era necessário para a clareza do argumento de cada personagem.

Na gravação *final*, a atitude expressiva da personalidade e do estado de espírito das personagens em cada parte da música contribuiu para a clareza das intenções expressivas, sendo possível perceber uma maior riqueza de detalhes no colorido harmônico, nos acentos e no contorno melódico.

É perceptível que existe muito mais engajamento do corpo através da movimentação e condução do tronco, proporcionando clareza métrica e de condução melódica. As respirações são muito mais expressivas na gravação *final* que na gravação *piloto* contribuindo, conjuntamente à definição dos desenhos dos gestos de finalização e início das frases, para que houvesse muito mais clareza no delineamento fraseológico. É possível observar novamente o braço direito organizando o movimento de forma mais integral para executar a articulação de ligaduras de três notas e acento na última. Este tipo de mobilização acontece em outros trechos da segunda seção também, tanto para ligaduras quanto para *staccatos*.

A primeira seção apresenta mudanças significativas na clareza da melodia, na condução métrica, nos acentos da melodia da mão direita e da figuração da mão esquerda, nos tipos de timbre para cada registro e no colorido harmônico (ANEXO A, *Piloto*, Exemplo 11; *Final*, Exemplo 11).

Como um todo, a gravação *final* consegue capturar mudanças significativas na forma como me coloco em performance e de que maneiras isso reflete-se na música que faço. Apesar de ainda haver detalhes que não me satisfazem, como eventuais notas erradas, ou trechos que soam mais apressados do que gostaria, ou acentos que não foram tão expressivos quanto poderiam, acredito que a nova performance das *Seis Danças Romenas* está muito mais expressiva e comunica com maior clareza a minha concepção da obra.

Reflexões Finais

A investigação deste processo de construção da performance revelou-me a natureza corporificada do fenômeno musical. Através da experimentação com a modelagem sônica-gestual pude perceber a dimensão corporificada da construção de significado musical, bem como a natureza imaginativa, metafórica e emocionalmente engajada da razão. Minha imaginação musical foi enriquecida pelas possibilidades que emergiram das descobertas corporais e que transbordaram para a minha relação com o instrumento. Me redescobri como um corpo que vivencia, que manifesta emoções e que carrega memórias e percebi que a forma como faço música está entrelaçada à minha maneira de ser-no-mundo, onde toda espécie de cerceamento do meu corpo se torna um cerceamento da minha imaginação musical e da minha expressão artística. Com isso, a concepção de um ideal musical que precisava ser alcançado através do controle e disciplina do corpo, aos poucos, foi dando lugar a uma experimentação lúdica norteadada pela curiosidade, pela imaginação e pela criatividade.

A proposição da coarticulação sônico-gestual de Godoy (2006) constituiu-se em ferramenta importante para a condução do processo artístico, contribuindo para uma nova perspectiva da notação musical e da organização gestual. A exploração de novas possibilidades de relação entre gesto e som permitiu explorar de que formas o corpo modela a música e a perceber como a música cria movimento no corpo. A abordagem de Alexandra Pierce (2007) também contribuiu para a organização e a construção dos gestos, fomentando uma maior consciência corporal na prática pianística. Ao final deste processo, observa-se um incremento significativo da percepção auditiva e do repertório gestual no sentido de uma abertura para explorar múltiplas combinações de movimentos, sensações e resultado sonoro.

Nesta caminhada, percebi que ao colocar o corpo no centro do processo de construção da performance estou me abrindo para a exploração de possibilidades musicais e de desenvolvimento emocional, ambos influenciando um ao outro, e incorporando as vivências externas à prática musical ao processo criativo. Ao vivenciar a expansão de minhas possibilidades gestuais e sonoras, comecei a sentir-me mais consciente, confiante e com maior autonomia para fazer escolhas interpretativas. Da mesma forma, as descobertas que vivi no corpo revelaram aspectos sobre mim mesma que eu não conhecia, gerando reflexões a respeito das minhas limitações pessoais.

Estas novas percepções musicais e emocionais permitiram-me descobrir outras formas de vivenciar a performance. Sempre fui uma pessoa muito ansiosa e, por isso, o momento da performance nem sempre era prazeroso. Através das experiências proporcionadas por esta investigação, descobri que para não me deixar dominar pelo medo é preciso direcionar minha atenção para o que meu corpo percebe, sente e vivencia, pois assim sinto-me conectada por inteiro com o momento presente e com a música.

Ao final desta investigação, percebo que a construção de uma performance é um processo cíclico, sempre em aberto para novas perspectivas, e que uma performance nunca é de fato um produto acabado, pois existem sempre novas possibilidades a serem descobertas e exploradas. Acredito que a performance final deste processo foi como uma fotografia: ela captura uma performer/corpo em um ponto da linha do tempo, com uma bagagem de experiências naquele momento. Ela é um registro importante, mas como uma fotografia, não abarca a transitoriedade do estado das coisas, o constante estado de devir do corpo e da música. E acredito que esse foi um dos ensinamentos mais valiosos que esta investigação me proporcionou: assim como os artistas, a única coisa permanente na performance é a sua transformação.

Esta narrativa sobre a (re)descoberta de um eu corporificado e as descobertas de potenciais artísticos e criativos latentes no próprio corpo pode contribuir para proporcionar novos olhares sobre o corpo no âmbito da performance da música de concerto, pois é escrita de um lugar de fala que busca dar voz ao performer e visibilidade aos processos intrínsecos da prática artística em um contexto cultural marcado pelo cerceamento da corporeidade. Ademais, o compartilhamento de um processo que trata a construção da performance de uma maneira subjetiva, situada e corporificada pode encontrar ressonâncias em outros processos artísticos.

Esta pesquisa me incentiva a continuar olhando para meu trabalho como performer por uma perspectiva corporificada e situada, buscando compreender de que maneiras gesto e som modelam-se mutuamente em outros repertórios que proponham outras formas de interagir com o instrumento, de que formas vivências centradas no corpo propiciam novas perspectivas criativas para a construção de uma performance e de que modos o desenvolvimento emocional do performer, entendido como um aumento da capacidade de sentir, compreender e diferenciar emoções complexas, bem como a capacidade de autorregulá-las, pode influenciar a performance musical.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5ª Ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, Thiago. **A Transilvânia de Béla Bartók: estudo analítico e interpretativo das Danças Folclóricas Romenas para piano SZ 56**. 2014. 78f. Monografia (Iniciação Científica). Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo – SP, 2014.

BÁRTOK, B. **Romanian Folk Dances**. Vienna: Universal Edition, 1918. Disponível em: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP173317-PMLP03387-b%C3%A9la-bart%C3%B3k_sz-56_rom%C3%A1n-n%C3%A9pi-t%C3%A1ncok.pdf

BORGDORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties: perspectives on artistic research and academia**. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BOWMAN, Wayne. Cognition and the body: Perspectives from music education. In L. Bresler (Ed.), **Knowing bodies, moving minds: Toward embodied teaching and learning**. Netherlands: Kluwer Academic Press, p. 29-50, 2004.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn: a manifesto**. Ghent: Leuven Universtiy Press, 2009.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte**: Brasil, Vol. 1/2, p. 1 – 20, 2014.

DAWSON, Michael R.W. **Mind, Body, World: Foundations of Cognitive Science**. Athabasca: Athabasca University Press, 2013.

DOGANTAN-DACK, Mine. In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In: GRITTEN, Anthony (Ed); KING, Elaine (Ed). **News Perspectives on Music And Gesture**. Farnham: Ashgate Publishing, 2011.

DOMENICI, Catarina. A performance e o gênero feminino. In: FONSECA, Susan Campos; NOGUEIRA, Isabel Porto (intr. e org). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: SIMPOM-SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, II, 2012a, Rio de Janeiro. **Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: O contexto brasileiro e a pesquisa em música**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Musica/ UNIRIO, 2012a. v. 1. p. 169-182.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. In: **Forum Qualitative Social Research**. Vol 12, n. 1. 2011. Disponível: < <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095#g41>>

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: **Handbook of Qualitative Research**. DENZIN, Norman (ed); LINCOLN, Yvonna (ed). 2ª Ed. Thousand Oaks: Calif Sage Rubs, 2000.

FRAGELLI, Taís B. O.; CARVALHO, Gustavo A.; PINHO, Diana Lúcia M. Lesões em músicos: quando a dor supera a arte. **Revista Neurociências**, São Paulo, v. 16, n. 4, p. 303-309, 2008.

FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. **O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical**. 2005. 159f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo – SP, 2005.

GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Why Study Musical Gestures? In: GODOY, Rolf Inge (ed); LEMAN, Marc (ed). **Musical Gestures: Sound, movement, and meaning**. New York: Routledge, 2010, p. 3-11.

GODOY, Rolf Inge. Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODOY, Rolf Inge (ed); LEMAN, Marc (ed). **Musical Gestures: Sound, movement, and meaning**. New York: Routledge, 2010, p. 103-125.

GODOY, Rolf Inge. Gestural-Sonorous Objects: embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus. In: **Organised Sound**, n.11 (2), p. 149-157. Cambridge University Press: 2006.

GODOY, Rolf Inge. Coarticulated Gestural-sonic Objects in Music. In: GRITTEN, Anthony (ed.); KING, Elaine (ed.). **New Perspectives on Music and Gesture**. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2011, p. 67-83.

GODOY, Rolf Inge. Understanding Coarticulation in Music. In: **10th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research**. Marseille: 2013. Disponível em:

https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/39065/Godoy_CMMR2013.pdf?sequence=1

GREEN, Lucy. **Music, gender, education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HÉROUX, Isabelle (2016). Understanding the creative process in the shaping of an interpretation by expert musicians: two case studies. In: **Musicae Scientiae**. 2016. Vol. 20, n.3. p. 304-324.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999.

JOHNSON, Mark. **The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding**. University of Chicago Press, 2007.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

LEPPERT, Richard. **The Sight of Sound: music, representation and the history of the body**. Berkeley: University of California Press, 1993.

LESAGE, Dieter. Who is Afraid of Artistic Research? On measuring Artistic Research Output. **Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods**. Vol. 2 n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>. Acesso em 20/12/2017.

MackIE, Cristine. Science meets art: The body and its role in “shaping” piano music. In: **International Symposium on Performance Science**. 2007. Disponível em: <http://www.performancescience.org/ISPS2007/Proceedings/Rows/15MacKie.pdf>

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4 ed., Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MILLANI, Margareth. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações na vivência de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música**. 2016. 186f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

NELSON, R. **Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. Palgrave Macmillan, 2013

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. In: **Estudos de Psicologia**. Natal [online]. 2008, vol.13, n.2, pp.141-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>

PIERCE, Alexandra. **Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

SHAPIRO, Lawrence. **Embodied Cognition**. New Problems of Philosophy Series, ed José Luis Bermúdez. New York: Routledge, 2011.

TEIXEIRA, Ziliane Lima de Oliveira. **Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na aula de instrumento**. 2016. 158f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, RS, 2016.

ULHOA, Martha. Pesquisa Artística. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte: Brasil**, Vol. 1/2, p. i – v, 2014.

XAVIER, Luana Lopes. Corporeidade e Subjetividade em Merleau-Ponty. In: CONGRESSO DE FENOMENOLOGIA DA REGIÃO CENTRO-OESTE, 5., 2013, Goiânia. **Anais NEPEFE: Fenomenologia, Cultura e Formação Humana**. Goiânia: NEPEFE/FE-UFG, 2013. p. 134-139.

YAZLLE, Ana. Posições dos braços e mãos. 2009. Disponível em: <<http://planoballet.blogspot.com.br/2009/08/posicoes-dos-bracos-e-maos.html>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2018.

ZAVALA, Irene Porzio. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar**. 2012. 120f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Música, RS, 2012.

Anexo A – Links das Gravações

As gravações referentes a essa pesquisa encontram-se nos links abaixo:

Gravação Piloto: <https://www.youtube.com/watch?v=BNx2C4DOI4o>

Gravação Final: <https://www.youtube.com/watch?v=MqsCvkHvccI>

Exemplos estão nas descrições dos vídeos.

Anexo B – Partituras com diferentes níveis de *chunking* gestual (rascunho manuscrito)

Romanian Folk Dances, No. 1—"Stick Game"
By Bela Bartok
Courtesy of
The Sheet Music Archive
<http://www.sheetmusicarchive.com>

The image displays a musical score for the piece "Stick Game" by Bela Bartok. The score is written in 2/4 time and is marked "Allegro moderato. (♩=80)". It consists of four systems of music, each with a piano part and a vocal part. The piano part is written in the bass clef, and the vocal part is written in the soprano clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sf*, and *mf*. There are also handwritten annotations in red and purple ink, including curved lines and numbers (1, 2, 3, 4, 5) that appear to be fingering or performance instructions. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain figured bass notation (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef staff contains a supporting accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Red and purple annotations highlight specific melodic phrases and slurs.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff provides accompaniment. A dynamic marking of *cresc. molto* (crescendo molto) is present, followed by a *f* (forte) marking. Red and purple annotations highlight specific melodic phrases and slurs.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a dynamic marking of *sf sopra* (sforzando sopra). The bass clef staff contains accompaniment with a dynamic marking of *sotto* (sotto). Red and purple annotations highlight specific melodic phrases and slurs.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff provides accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Red and purple annotations highlight specific melodic phrases and slurs.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a dynamic marking of *sf poco allarg. - sopra* (sforzando poco allargando - sopra). The bass clef staff contains accompaniment with a dynamic marking of *sotto* (sotto). A *cresc. molto* (crescendo molto) marking is also present, followed by a *f* (forte) marking. Red and purple annotations highlight specific melodic phrases and slurs.

Romanian Folk Dances, No.2—"Peasant Costume"
By Bela Bartok
Courtesy of
The Sheet Music Archive
<http://www.sheetmusicarchive.com>

Allegro. (♩ = 144)
p

(la 2. volta. poco ritard.)
(25)

Romanian Folk Dances, No.3—"Standing Still"

Andante. (♩ = 90)
pp

Andante
12

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex, flowing melody in the right hand with many slurs and fingerings. The left hand provides a steady accompaniment. A handwritten number '16' is written below the bass staff. The dynamic marking *più p* is written above the right staff.

Handwritten musical score system 2. It continues the piece with similar melodic and accompanimental textures. A handwritten number '20' is written below the bass staff. The dynamic marking *mp* is written above the right staff, and *p* is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 3. The melodic line continues with intricate phrasing. A handwritten number '24' is written below the bass staff, and '28' is written below the right staff. The dynamic marking *p* is written above the right staff.

Handwritten musical score system 4. The music maintains its delicate and expressive character. A handwritten number '32' is written below the bass staff. The dynamic marking *pp* is written above the right staff.

Handwritten musical score system 5, the final system on the page. It includes the instruction *poco rallent.* above the right staff. The dynamic marking *ppp* is written above the right staff, and *smorzando* is written above the right staff. A handwritten number '36' is written below the bass staff, and '40 (45°)' is written below the right staff. A first ending bracket labeled '1' is shown at the end of the system.

Romanian Folk Dances, No. 4—"Mountain Horn Song"
By Bela Bartok
Courtesy of
The Sheet Music Archive
<http://www.sheetmusicarchive.com>

Moderato. (♩ = 100)

p *molto espr.* *mf più espr.* *p* *pp* *poco slargando -*

Handwritten annotations include red curved lines connecting notes across staves, and the word "ped." written below the bass staff in several places. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata and a double bar line, followed by the number (35").

Romanian Folk Dances, No.5—"Romanian Garden Gate"
By Bela Bartok
Courtesy of
The Sheet Music Archive
<http://www.sheetmusicarchive.com>

Allegro. (♩ = 150.)

(81)

Romanian Folk Dances, No.6—"Little One"
By Bela Bartok
Courtesy of
The Sheet Music Archive
<http://www.sheetmusicarchive.com>

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time and D major. The first system is marked **Allegro** with a tempo of $\text{♩} = 152$. The second system is marked **sf** and **più f**. The third system is marked **Più allegro** with a tempo of $\text{♩} = 144$. The fourth system is marked **mf**. The fifth system is marked **cresc.**. The score includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 8) and dynamic markings such as **f**, **sf**, **più f**, **mf**, and **cresc.**. There are also some performance instructions like **(13⁷)** and **8** in the bass line. The score is annotated with blue and red curved lines above the notes, likely indicating phrasing or articulation.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of five systems of staves. Each system typically contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is heavily annotated with handwritten elements:

- Dynamic markings:** The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes the marking *sempre f*. The third system features *più f*.
- Phrasing and Articulation:** Numerous curved lines in pink and blue are drawn across the staves, indicating phrasing and articulation. Some lines are accompanied by arrows.
- Performance Instructions:** The word "Ossia:" is written in the third system, followed by a short musical phrase.
- Fingerings:** Numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are written above or below notes to indicate specific fingerings for the hands.
- Other Annotations:** There are various other markings, including slurs, accents, and some letters like 'A' and 'B' above notes.

The page concludes with the number (86^r) in the bottom right corner.