

**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES - IDA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**A TRANSCENDÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL: UM  
ESTUDO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE PIANISTAS DE  
ALTO DESEMPENHO**

**LÍGIA MORENO SILVA DA MATA**

**BRASÍLIA  
MARÇO DE 2017**

**LÍGIA MORENO SILVA DA MATA**

**A TRANSCENDÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL: UM  
ESTUDO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE PIANISTAS DE  
ALTO DESEMPENHO**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.**

**Área de concentração:** Performance

**Linha de pesquisa:** Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical.

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire.

**BRASÍLIA  
MARÇO DE 2017**

Moreno, Lígia

**A Transcendência na Performance Musical: um estudo a partir da experiência de pianistas de alto desempenho**

Brasília, 2017.

XX p.

Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”. Instituto de Artes. Departamento de Música. Universidade de Brasília, Brasília.

1. A performance transcendente. 2. Metodologia. 3. Análise das entrevistas. I. Universidade de Brasília. II. Título. III. Autor.

CDU

LÍGIA MORENO SILVA DA MATA

**A TRANSCENDÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL: UM  
ESTUDO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE PIANISTAS DE  
ALTO DESEMPENHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Performance

Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire

---

Prof. Dr. Daniel Junqueira Tarquínio

---

Profa. Dra. Cristina CapparelliGerling

Aprovada em: \_\_\_de\_\_\_\_\_de 2017

*À minha amada filha Catarina, razão do meu viver.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela vida, pela família que me deu e pelo talento da música. Agradeço a Ele por ter me sustentado com saúde ao longo deste período, mesmo em face das muitas adversidades enfrentadas, me fazendo perseverar até a conclusão desta importante etapa da minha vida, a obtenção do título de mestre em música.

Agradeço aos meus pais, meus maiores incentivadores, pelo amor incondicional e apoio em todos os momentos na minha jornada pessoal e profissional.

Agradeço aos meus irmãos, avós e familiares pelo constante incentivo e ajuda.

Agradeço ao meu esposo Marcos por todo apoio e incentivo a mim dispensados ao longo desta caminhada.

Agradeço em especial à minha filha Catarina, meu raio de sol, minha alegria de viver, por me ensinar a cada dia o significado do amor mais puro e verdadeiro que alguém pode ter. Amo você, minha flor!

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire por sua paciência comigo, por não me deixar desistir e por acreditar neste trabalho, desde o início, vendo em mim potencial para desenvolvê-lo. Obrigada por me fazer acreditar que era possível!

Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Tarquínio, que me convenceu a entrar no programa de mestrado desta Universidade, me orientou na escrita do Pré-Projeto, foi meu co-orientador e me orientou artisticamente durante o processo de preparo para meu recital de mestrado.

Agradeço à Profa. Dra. Maria Isabel Montandon, por seus conselhos preciosos, dedicação e honestidade.

Agradeço ao Prof. Dr. Flavio Santos por sua generosidade comigo, sempre, de forma carinhosa e paciente, me incentivando, aconselhando, ouvindo e dividindo sua sabedoria e experiência.

Agradeço aos meus queridos colegas de mestrado: Heitor Marangoni, companheiro de estudos e trabalhos; Diogo Monzo, que além de ser um exemplo de altruísmo e competência se tornou um grande amigo; Gustavo Aguiar, pelas experiências compartilhadas e palavras de apoio. Agradeço à Arícia Ferigato, minha veterana, por dividir suas práticas e aprendizados, que foram muito úteis neste processo. Agradeço a todos os colegas pelo companheirismo e

contribuição para o meu crescimento e amadurecimento neste processo. Trilhar esse caminho com vocês foi um privilégio incrível! Obrigada, de coração e sucesso a todos!

Agradeço ao pianista Sérgio Monteiro, grande amigo e incentivador. Obrigada por seus conselhos, por ouvir minhas reclamações e me ajudar a perseverar nesta jornada.

Agradeço ao querido amigo e companheiro de palco Rodolpho Borges, por ter topado ser minha “cobaia” na entrevista-piloto, por sua generosa contribuição.

Agradeço ao meu querido amigo Jorge Máximo por seu apoio incondicional. Obrigada por sua amizade, por seu ombro, seu colo e sua ajuda constante.

Agradeço à minha querida mestra, Profa. Dra. Myrian Dauelsberg, por me impulsionar à frente em todos os momentos, me incentivando, me acolhendo e me motivando a buscar a superação em tudo. É um privilégio sem medida ser sua aluna e desfrutar de seu carinho e generosidade.

Agradeço à minha querida Tia Vânia, minha professora por tantos anos, minha segunda mãe. Obrigada por seu carinho e sua dedicação, por amar o que faz e demonstrar em sua vida o que é ser uma educadora.

Agradeço de forma muito especial aos meus ilustres colaboradores, os pianistas Nelson Freire e Maria João Pires. Obrigada por vossa simpatia, generosidade, riquíssimas contribuições e, acima de tudo, obrigada pelo exemplo de devoção e amor à música que vocês nos dão. É uma honra poder compartilhar estes preciosos relatos através deste trabalho.

Obrigada à FAP-DF pelo apoio financeiro concedido durante os últimos 12 meses de realização desta pesquisa.

Obrigada a todos os funcionários do PPG- MUS, em especial a Ana Cláudia, por sua simpatia, cordialidade e profissionalismo.

*“Consummate performing artists and educators might use differing words to describe it, but for them the experience of transcendent performance has always been the point.”*

*(ALBERICI, M., 2004)*

## RESUMO

Diversos relatos a respeito da ocorrência de experiências profundas e marcantes durante o fazer musical são narrados constantemente por muitos músicos, ao longo de suas carreiras, sendo objeto de estudo de variados campos do saber há pelo menos 5 décadas, além de constituir alvo da busca de muitas pessoas que se envolvem com a música de alguma forma. A maneira pela qual essas experiências são percebidas, compreendidas e construídas por pianistas de alto desempenho, suas características e seu significado intrínseco compõem o objetivo deste estudo exploratório. Através do relato de dois grandes nomes do piano internacional a respeito deste tema buscou-se entender como é possível chegar a este nível de experiência musical. A utilização do recurso da entrevista semiestruturada em profundidade foi fundamental para a obtenção dos dados que compuseram o objeto final deste trabalho, em virtude de seu molde flexível, que permite uma inserção mais livre e aberta no mundo do informante, proporcionando maior riqueza de material a ser analisado. A metodologia utilizada para o levantamento e análise dos dados foi o estudo de entrevistas, tendo como modelo a proposta da Entrevista Compreensiva, delineada por Kaufmann (2011). Os conceitos trazidos pela revisão de literatura foram elementos norteadores da pesquisa e delimitadores do termo central utilizado nesta pesquisa.

**Palavras-chave:** performance musical; transcendência; pianista; experiências marcantes.

## ABSTRACT

Several accounts regarding incidence of profound and remarkable experiences while making music are constantly reported by many musicians throughout their careers, being object of study of various fields of knowledge for at least 5 decades, besides constituting search target of many people who engage with music in some way. The way in which these experiences are realized, understood and built by high performance pianists, the characteristics and their intrinsic significance set the objective of this exploratory study. Through the story of two great names of the international piano about this issue, it was sought to understand how is it possible to achieve this level of musical experience. The use of the resource of in-depth semi-structured interview was fundamental for obtaining data that composed the final object of this work, by virtue of its flexible form, that allows a freer and opener insertion in the world of the insider, providing larger richness of the material to be analyzed. The methodology used for the data collection and analysis was the interview study, taking as template of work the proposal of the Comprehensive Interview, delineated by Kaufmann (2013). The concepts brought by the literature review were the guiding elements of the research and delimiters of the use of the central term.

**Keywords:** musical performance; transcendence; pianist; remarkable experiences.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Um relato pessoal .....	12
Introdução ao estudo.....	16
1. A TRANSCENDÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL.....	22
1.1 Transcendência .....	23
1.2 A função transcendente.....	26
1.3 Transcendência e música .....	26
1.4 Transcendência na Performance Musical .....	28
2. METODOLOGIA.....	31
2.1 A abordagem qualitativa .....	31
2.2 A entrevista compreensiva.....	32
2.3 Procedimentos.....	34
2.3.1 Critérios de escolha dos informantes.....	34
2.3.2 Coleta de dados e evidências .....	35
2.3.3 Tratamento do material coletado .....	35
2.4 Processo de análise do material .....	36
3. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS .....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	60
Referências Bibliográficas.....	64
ANEXOS .....	67

## INTRODUÇÃO

### Um relato pessoal

O relógio marcava meio-dia. A sala fria do Museu Imperial encontrava-se praticamente lotada para mais um concerto. Não havia camarim, apenas um comprido banco de madeira, ao lado da entrada da sala. Era nele que eu me encontrava sentada, na tentativa de aquecer minhas mãos arrefecidas com uma bolsa de água quente. Por vezes este ritual se revezava com um inquieto vaguear, de um lado para o outro, enquanto os minutos da aflita espera se passavam. O frio não vinha de fora, apenas. O nervosismo e a sensação de tensão insistiam em me perturbar, dando-me a impressão de que a qualquer momento meu coração saltaria pela boca.

Era minha estreia no Festival de Inverno de Petrópolis, na série mais aguardada pelo público fiel e caloroso, que a prestigiava há sete anos. Há poucos meses eu havia sido aceita como mais nova integrante da classe de piano da tão aclamada (e temida) professora e empresária Myrian Dauelsberg<sup>1</sup>. Minha ansiedade, a expectativa e a adrenalina se misturavam com a paixão pela música, a vontade de tocar e o gostinho de estar no palco mais uma vez. O Concerto para piano e orquestra em lá menor, de Grieg (1843-1907), não se encontrava entre as minhas obras favoritas, mas estava “recém-saído do forno”, “fresquinho”, como se costuma dizer. Eu acabara de ser laureada no II Concurso Grieg-Nepomuceno e estava me preparando para solar este mesmo concerto alguns meses mais tarde. Através desse prêmio teria o prazer de visitar o país onde Grieg nasceu e viveu, conhecer sua casa, tocar em seu piano, além de realizar alguns recitais. Mal sabia eu que aquele concerto, naquele momento, se tornaria um marco na minha experiência, e esta obra, um de meus “cavalos-de-batalha”.

Chegara a minha vez de entrar no palco. O pianista acompanhador, Flávio Augusto, que fazia a parte orquestral (a série caracterizava-se pelo formato de concertos a dois pianos), antigo conhecido e amigo de palco, viera me buscar, após um caloroso discurso feito por D. Myrian, anunciando a obra que seria apresentada. Atravessei a cortina e adentrei a sala tentando manter a confiança e a concentração que tentavam escapar de mim. O concerto tem início. Primeiro movimento: introdução seguida pela entrada do tema inicial, baseado em

---

<sup>1</sup>Myrian Dauelsberg: [http://www.concours-lalla-meryem.ma/francais/bio-jury-fr/myrian\\_dauelsberg.htm](http://www.concours-lalla-meryem.ma/francais/bio-jury-fr/myrian_dauelsberg.htm)

danças folclóricas, reexposição, cadência e coda final lembrando os mesmos acordes introdutórios. Segundo movimento: longa introdução da orquestra, marcada por acordes e diálogos das “cordas”, finalizada por um solo de “trompa”. O piano toma seu lugar e perpassa, então, todo o movimento de caráter tranquilo, melancólico, plácido, idílico. Finalmente tem início o terceiro movimento: uma pequena cadência brilhante e o tema principal surge heroico, brilhante, nacionalista! Entrada do segundo tema, ainda no mesmo espírito, evocando brilhante virtuosismo. Algumas páginas depois, após o primeiro *tutti* orquestral, em profundo contraste, surge no desenvolvimento um novo tema, lento, em fá maior, exposto pela “orquestra”. A melodia suave e lírica, que é conduzida pela flauta, originalmente, toma vida através da tocante e inspirada interpretação do Flávio Augusto<sup>2</sup>. Sua candura e profunda generosidade ao me entregar a condução melódica me tomam de forma arrebatadora. Meu envolvimento e entrega são totais e absolutos. Tudo o que desejo neste momento é dar o melhor que tenho, devolver o que recebi de forma tão desprendida. Há, neste instante, uma profunda conexão entre nós, como se nossos corações tivessem sido conectados por um mesmo sentimento, proveniente da mesma fonte – a música, e somente ela.

Subitamente o tema inicial é retomado e o concerto chega ao fim. Ao levantar-me do piano sinto as lágrimas percorrendo minha face. Em efusivo abraço com meu companheiro de palco recebo a mesma emoção, e ao contemplar o público conseguimos perceber o contagiante efeito que a música exerceu sobre muitos que ali estavam. Nós sabíamos que naquele instante, naquele pequeno momento de poucos compassos, onde o tempo parecia ter parado, algo diferente havia acontecido. O incomum, o extraordinário, o inesperado, o transcendente havia tomado lugar naquela sala de concerto, e aquela experiência seria lembrada para sempre.

Ao longo de aproximadamente 25 anos como pianista, pude passar por vários momentos no palco, marcados pelas mais diversas situações. Tive momentos de alegria e momentos de tristeza; de frustração e de realização; momentos nos quais me encontrava segura e confiante, e momentos de incerteza e pânico. Assim como vários pianistas passei por experiências de sucessos e fracassos no palco. Mas a partir do momento em que passei a observar melhor e refletir sobre essas experiências, me chamou a atenção o fato de que ao estar no palco, nada mais pode ser feito. Por mais que haja a preparação, por mais que o

---

<sup>2</sup>Flávio Augusto: <http://www.festivalmusicanasmontanhas.com.br/piano-4>

momento da performance possa ser simulado durante o ensaio de palco, o momento do concerto é único e imprevisível, e isso o torna ao mesmo tempo desafiador e instigante.

Um atleta pode se preparar durante meses e até anos para uma olimpíada, por exemplo, mas o recorde olímpico só poderá ser ultrapassado no momento da prova. O amor pelo esporte, a adrenalina do momento, a vontade de ir além de seus limites, o estímulo da torcida e a sujeição do pensamento e do corpo à busca de um alvo estabelecido, estão entre os elementos que motivam sua superação. Como se diz popularmente: “treino é treino, jogo é jogo”.

Após ter passado por esta experiência tão marcante, minha percepção começou a ser alterada. Meus ouvidos, que desde os anos da graduação, haviam sido iniciados num processo de treinamento em busca da qualidade e refinamento do som, estavam agora ainda mais atentos. “Abrir os ouvidos” era a frase que eu mais ouvia dos lábios de D. Myrian, e isso passou a ser uma busca pessoal diária. O som me fascinava, era o que me chamava a atenção nos recitais que eu assistia, nos concertos que frequentava e nos meus momentos de estudo e preparação. Mas isso ainda não respondia a todas as questões que me intrigavam, voltadas para o diferencial de uma performance.

Até que em dezembro de 2007 tive uma segunda experiência muito marcante, dessa vez, fora do palco. Fui convidada para participar de uma semana de aulas com a pianista Maria João Pires<sup>3</sup>. Essas aulas foram gravadas, vindo a se tornar matéria-prima para um documentário, gravado pela NHK TV, intitulado “*The SecretDoorto Music*”. Durante o período das aulas, alguns temas relacionados à carreira, ao palco e à vida do pianista, em geral, foram trazidos à tona. Antes de convidar algum pianista para tocar, Maria João iniciava uma discussão a respeito de assuntos como: medo (da carreira, do palco, do público), pressão externa, ansiedade de aceitação, entre outros. Essas conversas provocaram muitas reações, sensações e percepções em mim, conduzindo-me a uma mudança na forma através da qual eu enxergava a música e a carreira de pianista.

Meu interesse por esta temática aconteceu, num primeiro momento de forma inconsciente, bastante empírico e não formal. Minha busca, que tinha como motivação as experiências profundamente significativas que marcaram minha vida, objetivava entender o que se escondia por trás dessas performances que, na minha percepção, eram tão diferenciadas

---

<sup>3</sup>Maria João Pires: <http://www.deutsche Grammophon.com/fr/artist/pires/biography>

em relação às demais. Eu conseguia identificar alguns elementos técnicos, como por exemplo: domínio da produção sonora; capacidade de controle do tempo; criatividade e imaginação interpretativa; habilidade motora que conduzi-se à perfeição na execução (ou ausência de erros). Porém esses elementos identificados não constituíam, na minha análise empírica, um padrão que garantia essa performance diferenciada, que neste trabalho denomina-se performance transcendente.

No meio musical acadêmico é bastante comum se falar e ensinar respeito de assuntos relativos ao mecanismo do instrumento, estratégias de estudo de cada repertório, análise e história da música, polifonia e contraponto, estética musical etc. Porém pouco se discute sobre o que faz um músico ter um momento de encontro profundo e verdadeiro com essa música (que ele tanto estuda e esquadrinha) no momento de maior prova, como é o da performance, quando ele está sozinho, no palco. É como se uma espécie de mistério circundasse as salas de concerto. Existe uma “proibição implícita” no meio acadêmico de falar sobre esse tipo de assunto. Não há termos adequados, não há provas concretas desse tipo de experiência, então é melhor “evitar” discorrer a respeito desse tipo de assunto, que é tão polêmico e desconhecido.

Porém, para minha surpresa e satisfação, a partir do momento que me permiti entrar neste universo dentro do contexto acadêmico, pude perceber que a temática da performance transcendente é um assunto que desperta a atenção de pesquisadores na área da Psicologia há mais de 5 décadas. Resultados mais recentes advindos de pesquisas conduzidas por músicos (educadores e/ou intérpretes) permitem afirmar que essas experiências são altamente motivadoras, reveladoras e transformadoras, mesmo que ainda sejam pouco estudadas. A busca por esse tipo de experiência, no fundo, é o grande alvo de qualquer músico, mesmo que ainda exista apenas uma palavra, ou termo, que a defina, afirma ALBERICI (2004).<sup>4</sup>

Ao falar a respeito do fazer musical e de seus aspectos “elusivos”, Kirsty Guster (2012) corrobora com este pensamento de que é extremamente complexo e desconfortável falar sobre este tema, ainda que seja altamente pertinente e inerente à performance musical. A partir de depoimentos dados por pianistas clássicos da atualidade, Guster visa localizar o papel desempenhado pelo que ela denomina como “aspectos intangíveis” na performance do piano clássico e de como os intérpretes os acessam e se envolvem com eles em sua produção musical. Para ela, esses “aspectos intangíveis e difíceis de definir” são o que diferencia uma performance “adequada” de uma “excelente”, e essenciais à arte.

---

<sup>4</sup>“Consummate performing artists and educators might use differing words to describe it, but for them the experience of transcendent performance has always been the point.”

Este trabalho aproxima-se da investigação feita por Guster no sentido de que o significado abrangido pelo termo “transcendência” ser, à semelhança do termo “intangível”, algo difícil de ser colocado em palavras. Em sua tese, Guster se refere aos aspectos intangíveis do fazer musical como:

“aqueles que não podem ser medidos ou descritos objetivamente, sendo difícil (ou mesmo impossível) colocá-los em palavras, mas que ainda assim constituem ingredientes essenciais à performance, nas mentes de pianistas profissionais” (GUSTER, 2012, p. 4-5).

Meu intuito neste trabalho foi, a partir da ideia que construí ao longo da minha própria experiência da realidade de um pianista, de seus desafios, medos, anseios e aspirações, adentrar esse campo ainda pouco entendido, do qual é difícil falar e definir, a partir da perspectiva de grandes pianistas<sup>5</sup> que vivenciam experiências transcendentais com frequência. Poder entrar em seus universos e explorar este fenômeno admirado e perseguido por muitos músicos foi algo inestimável para mim. Meu humilde desejo é que este trabalho possa servir como uma ferramenta a mais para inspirar e motivar pianistas em suas buscas pessoais e profissionais, assim como pesquisadores que porventura encontrem neste tema razões para se demorarem em estudos e investigações.

### **Introdução ao estudo**

O processo de construção e realização da performance musical é algo extremamente complexo e encontra-se entre as atividades que mais demandam de um ser humano esforço, tempo e desenvolvimento profundo e contínuo de aptidões. Neste processo estão envolvidos diversos elementos, de ordem física e intelectual, se fazendo necessário o domínio de diferentes habilidades.

A respeito das habilidades relacionadas à prática do pianista, Clarke (2002) ressalta a necessidade de consciência e entendimento das estruturas musicais; o desenvolvimento e aplicação de uma estratégia expressiva para trazer a música à vida; e a resiliência para resistir às demandas físicas e estresse psicológico de uma performance pública. Gruzelier e Egner (2001/2002) enfatizam a importância do controle que deve ser exercido sobre os processos mentais e emocionais, trazendo equilíbrio entre os altos níveis de concentração exigidos e o relaxamento necessário. De igual forma, a flexibilidade e segurança mentais são fundamentais para que a comunicação entre intérprete e público seja efetuada. Ericsson, Winner e

---

<sup>5</sup>Pianistas de alto desempenho.

Krampe(1993/1996) destacam o tempo e esforço empregados na formação e desenvolvimento do artista. Por fim, Rink (2002) elucida as questões do monitoramento e da autopercepção que o intérprete deve desenvolver e utilizar em seu processo de preparo e construção da performance, o que ele denomina prática deliberada.

A despeito de sua formação, aperfeiçoamento, amadurecimento e preparo, para um pianista profissional, o momento da performance proporciona uma grande expectativa, pois sempre será imprevisível e único. Arrau (1903-1991) dizia que nunca sabia exatamente como ia tocar e que estar no palco jamais se tornou algo rotineiro para ele.

Concertos ainda significam um grande desafio para mim. Tocar um concerto nunca se tornou algo rotineiro. Um concerto, para mim, é um evento; (...) nunca será apenas um trabalho. (...) A questão é, no entanto, que eu nunca sei exatamente como vou tocar (MACH, p. 8-9)<sup>6</sup>.

Quanto maior o nível de excelência alcançado por um intérprete maior se torna seu desafio, como relata Rudolf Firkusný: “À medida que envelheço, sinto mais responsabilidade em relação à minha música e meu público, então o sentimento de tensão aumenta”<sup>7</sup> (MACH, p. 83).

O pianista profissional tem diante de si o desafio de estar constantemente no palco, lidando, simultaneamente, com vários elementos inerentes a esta situação. Estes elementos podem ser divididos em internos: ansiedade, tensão, insegurança, nervosismo, mal-estar, indisposição física/mental, cansaço; ou externos: instrumento de má qualidade, acústica desfavorável, plateia ruidosa, clima/temperatura, etc. A habilidade de fazer constantes ajustes e se adaptar a diversas situações às quais estará sujeito são requisitos indispensáveis ao pianista que faz uso frequente do palco. Tendo consciência dos vários elementos envolvidos em uma performance e do quão desafiador é estar no palco, o pianista Ivo Pogorelich (1958) declara:

O aspecto mais crucial ao tocar no palco, para mim, é que deveria ser tão fácil quanto possível. Você deve saber tudo sobre uma obra para que esta

---

<sup>6</sup>“Concerts still mean a great deal to me. Playing a concert has never become a routine matter. A concert for me is an event; (...) it will never be just a job. (...) The thing of it is, however, I never know just exactly how I’m going to perform.”

<sup>7</sup>As I grow older, I feel more responsibility toward my music and my audience, so the feeling of tension increases.

avance facilmente sob qualquer circunstância - sala ruim, público ruim, digestão ruim (Dubal, 1984 p. 268) <sup>8</sup>.

Ou seja, num momento como este, onde tantas variáveis podem afetar seu desempenho, é essencial que o pianista busque manter seu foco na intenção musical do compositor, na comunicação de suas ideias. A importância que o intérprete dá para a obra que está representando e às ideias que comunica deve estar acima de qualquer circunstância, seja ela de ordem interna ou externa.

A capacidade de estar nesse patamar de conexão e familiaridade com a obra depende de um alto nível de preparo, o que pode ser uma tarefa tão instigante quanto exaustiva, algo que chega a ser quase sobre-humano. Ser capaz de, ao mesmo tempo em que se concentra na execução e condução da performance, poder desfrutar o que se faz, é algo difícil e raro de ser alcançado.

Nos dias atuais, com toda a correria da vida moderna, é inevitável que até mesmo os artistas sofram com o ritmo intenso e cansativo imposto sobre eles em uma rotina de concertos. Além disso, o mercado de trabalho encontra-se demasiadamente saturado, o que faz com que os jovens pianistas se lancem em todas as direções, à procura de estabelecimento no cenário musical, afirmação como artista e aquisição de prestígio. Este cenário, de acordo com a pianista espanhola Alicia de Larrocha (1923 - 2009), é tremendamente desvantajoso para a formação do artista, podendo conduzi-lo a buscas errôneas e trazendo-lhe um contentamento superficial. Neste cenário, os grandes concursos, que de acordo com BélaBártok, “são para cavalos, não para artistas”, têm exercido um papel fundamental no estabelecimento do quadro atual de pianistas e instrumentistas em geral, sendo o caminho mais utilizado por estes para alcançar projeção e notoriedade.

Nos meus dias não havia grandes concursos. Eu não costumava procurar, mas mesmo quem estivesse à procura de algum não encontraria. Talvez porque o número de artistas daquela época não chegasse nem perto do atual. Ou porque não era tão difícil conseguir trabalho, em geral. Hoje em dia os músicos pensam nos concursos como a única forma de entrar (no mercado de trabalho). Não acredito que este seja um bom caminho porque, às vezes, muitos artistas que ganham competições fracassam. Mas pelo menos seus nomes são ouvidos por algum tempo e conseguem possibilidades de concertos. Para mim, porém, é difícil entender isso. Eu sou de outro período, outro tempo completamente diferente. Os sentimentos e reações das pessoas

---

<sup>8</sup>*The most crucial aspect of playing on stage, for me, is that it should be as effortless as possible. You must know everything about a work in order for it to go easily under whatever circumstances – bad hall, bad audience, bad digestion.*

eram diferentes no meu tempo, hoje são um pouco mais frios. E a vida é vista de forma muito mais realista. Tudo tem que ser feito mais e mais rápido (...), então seus sentimentos são frustrados (...). Não há tempo. Para os jovens que estão começando suas vidas hoje em dia é realmente difícil. Eles têm que lutar para ganhar a vida e a arte e a sensibilidade sofrem com isso. Você pode imaginar quão diferente era quando os artistas viajavam de barco e passavam duas semanas em um lugar. Havia tempo pra pensar sobre muitas, muitas coisas. Agora você vai num Concorde, e em três horas toca em algum lugar e volta imediatamente. Como isso é possível, fisicamente, espiritualmente ou emocionalmente?<sup>9</sup> (Dubal, 1984, p. 139).

Pesquisadores de diversas áreas, em especial na Psicologia, apontam estudos que investigam a fruição experimentada durante a realização de uma atividade altamente demandante, tanto no aspecto físico - como nos esportes, quanto intelectual - como num jogo de xadrez. Estes estudos revelam as situações nas quais esta fruição ocorre e quais características apresenta, como por exemplo, na experiência ou estado de fluxo (*flowexperience/state*). No caso do pianista de alto desempenho, que é o sujeito desta pesquisa, tanto o fator físico quanto o mental/intelectual são explorados de forma intensa e simultânea.

A problemática deste estudo é o contexto no qual o pianista de alto desempenho está envolvido quando se encontra no palco. Esta situação é desafiadora, envolve vários elementos que vão desde o preparo do artista até os fatores externos que podem prejudicá-lo em sua performance. O foco deste artista, de maneira mais ampla (não apenas no momento da performance) também faz parte deste cenário. Neste âmbito, são propostas as seguintes questões de pesquisa:

1. Como se dá a relação do pianista de alto desempenho com o palco e com a performance?
2. De que forma o fenômeno da transcendência é percebido pelo pianista de alto desempenho em sua performance?

---

<sup>9</sup>*In my days, there was no such thing as a big competition. It so happens that I wasn't looking for one, but even people who were could not find one. Maybe because there was nowhere near the number of performers that are today. Or because it was no quite "so difficult to get work, in general. These days musicians think of competitions as one of the only ways to get in. I don't think it is a good way, sometimes, because many artists win competitions, and then they fizzle out. But at least they get their names heard for a while, and they get the possibilities of concerts. For me, though, it is difficult to understand. I am from another period, another time – completely different. Also the feelings and the reactions of the people were different in my time. The human feelings now are a little bit colder. And life is seen much more realistically. Everything has to be done quicker and faster (...), so your feelings are thwarted (...). There is no time. (...) For the young people who are starting their lives nowadays it is really difficult. They have to fight just to make a living, and art and sensitivity are suffering. You can imagine how different it was when artists traveled by boat and spent two weeks in one place. They had time to think about many, many things. Now you go on the Concorde, and in three hours you play somewhere, and you come right back. How is this possible physically, spiritually or emotionally?*

3. Que características podem ser apontadas por ele, que são essenciais para tornar essa performance tão diferenciada?
4. A preparação para esse tipo de performance é feita de forma consciente ou planejada?
5. Existem elementos possibilitadores/facilitadores desse fenômeno (repertório, acústica da sala, plateia, estado interno, etc.)?
6. O que está envolvido no preparo de um pianista que frui em sua experiência de palco esse tipo de experiência com frequência?

A partir do problema apresentado e das questões norteadoras, esta pesquisa discute o conceito de transcendência na performance musical. O elemento central utilizado para a investigação é a visão dos pianistas entrevistados. A revisão de literatura foi apoiada em dois pilares fundamentais: a conceituação e utilização do termo transcendência na performance musical; e os relatos de pianistas consagrados pela crítica a respeito de suas experiências transcendentais no palco. Com o objetivo de, a partir do entendimento do que vem a ser a transcendência na performance musical, investigar a forma como essa experiência é percebida, conceituada e buscada, na visão de dois pianistas específicos: o brasileiro Nelson Freire<sup>10</sup> (1944) e a portuguesa, naturalizada brasileira, Maria João Pires (1944).

Com base nas perguntas de pesquisa e objetivos propostos, foi previamente elaborado um tópico-guia para a realização das entrevistas. Estas foram registradas em áudio e algumas anotações foram feitas, com o objetivo de servir de auxílio no processo das transcrições, dando ênfase em determinados pontos, explicando a utilização de algum termo específico ou contextualizando uma determinada situação citada.

A partir do material coletado nestas entrevistas, de formato semiestruturado, foi realizado um estudo de entrevistas. O modelo utilizado nas entrevistas e o texto elaborado a partir delas, objeto de análise, seguiram os critérios estabelecidos pela metodologia da Entrevista Compreensiva (Kaufmann, 2013). Os resultados obtidos pela análise interpretativa dos dados foram comparados com os conceitos já existentes e com os depoimentos de outros pianistas, elencados durante a revisão de literatura.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo: “A transcendência na performance musical”, é feita uma contextualização da temática com

---

<sup>10</sup>Nelson Freire: <http://www.deccaclassics.com/fr/artist/freire/biography>

pesquisadores da psicologia, que primeiro trabalharam com este conceito, e depois com autores da área musical. Ainda neste capítulo são trazidos depoimentos de pianistas dados a jornalistas, a respeito de suas experiências transcendentais como intérpretes e estudos já realizados sobre este tema (estado da arte). No segundo capítulo será detalhada a metodologia utilizada neste estudo: “A entrevista compreensiva”. No terceiro capítulo será feita a descrição da análise e discussão dos resultados obtidos, seguindo, por último, as considerações sobre o trabalho realizado.

## 1. A TRANSCENDÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL

“If I attempt to speak about music, it is because the impossible has always attracted me more than the difficult.” (Daniel Barenboim, 2009, p. 3)

Falar a respeito do tema deste trabalho não é uma tarefa fácil ou confortável. Este termo, transcendência, é, na maioria das vezes, visto com estranheza e interpretado de forma errada, podendo gerar impressão de que este se refere, primordialmente, a uma experiência ritualístico-religiosa, extática ou extrassensorial. Esta interpretação não pode ser considerada totalmente estranha ou descabida, uma vez que o termo transcendência foi (e ainda é) muito utilizado no campo da religião, fazendo referência a Deus, ou a forças ou entidades divinas, que estão além do ser humano (conceito de imanência x transcendência). Existem variadas pesquisas a respeito de experiências transcendentais relacionadas à música voltadas para experiências de êxtase, ou de iniciação espiritual, trazendo para o termo um sentido extremamente místico e religioso. Sabe-se que a música sempre fez parte dos rituais religioso-pagãos, assim como rituais orgásticos, sendo elemento fundamental e necessário para se alcançar estados de transe, contatos espirituais e estados extrassensoriais.

Neste trabalho, porém, este termo é aplicado a partir de outro viés. No fenômeno aqui investigado não são feitas referências a experiências extracorpóreas, estados de inconsciência, arrebatamento ou contatos místicos. De acordo com as fontes literárias utilizadas neste trabalho, o termo transcendência na performance musical faz referência a um estado alterado de consciência no qual o indivíduo possui um profundo senso da realidade, grande domínio sobre o que está realizando e percepção ativa de envolvimento com algo extremamente prazeroso, auto recompensador e que está totalmente acima dele mesmo, mas do qual é parte essencial.

O conceito e a aplicação do termo transcendência na performance musical são relativamente recentes no campo de pesquisa em música, sobretudo no Brasil. Portanto, para que haja um melhor entendimento a respeito deste termo e em qual contexto ele será utilizado nesta pesquisa, considerou-se necessário traçar um caminho histórico-evolutivo dos conceitos e teorias que o precederam. A proposta apresentada neste capítulo é estabelecer um diálogo entre estes conceitos, compreendendo suas características, relações, similaridades e influências mútuas.

A revisão de literatura utilizada para o delineamento dos conceitos que se relacionam com a transcendência na performance musical baseia-se em dois pilares: o da psicologia, tendo como referências Maslow (1962), Csikszentmihalyi (1990) e Gabrielsson (2011); e o da pesquisa em música, tendo como referências Bernard (2009) e Alberici (2004). Foram utilizadas também, com propósito de enriquecimento sobre o tema e a título de exemplo dos conceitos trazidos, algumas falas de pianistas extraídas de entrevistas e/ou documentários.

A prática musical sempre permeou a vida cotidiana do homem, fazendo-se de igual modo presente a percepção de fenômenos e experiências marcantes relacionadas a esse fazer musical. Tais fenômenos impulsionaram diversos estudos (que serão abordados ao longo do capítulo), com o objetivo de compreendê-los de forma mais sistemática, em busca de conceitos, semelhanças e padrões que pudessem caracterizá-los e aproximá-los. Estes estudos originaram o surgimento de alguns termos utilizados pela psicologia nas últimas décadas.

Experiência culminante (*peakexperience*) e estado de fluxo (*flow*) foram, respectivamente, os primeiros termos empregados por pesquisadores da área da psicologia humanista e positiva, para se referir a experiências profundas, marcantes, positivas e transformadoras. Essas experiências foram primeiramente percebidas e estudadas em pessoas e situações com características específicas, como no caso de indivíduos com capacidade de individuação, ou autorrealização (Maslow, 1962) e posteriormente se estenderam, com Csikszentmihalyi (1990), a pessoas e situações mais simples e cotidianas.

## 1.1 Transcendência

A. Maslow (1908-1970), psicólogo americano, foi quem primeiro publicou escritos científicos sobre o conceito de transcendência. A exploração deste conceito se deu a partir de estudos sobre a motivação humana, através da qual Maslow desenvolveu a teoria da hierarquia das necessidades (1954). O conceito de transcendência se relaciona com esta teoria quando se observa o nível mais alto da pirâmide hierárquica criada por ele, ao qual denomina “necessidade de autorrealização”. Neste estágio, Maslow chama a atenção para o indivíduo que ele denomina autorealizado. Este indivíduo tem, entre outras características, a busca pela criatividade e por desafios relacionados ao seu crescimento pessoal, superação de limites e autossatisfação. A transcendência entra neste contexto, como *experiência culminante*, que é definida por ele como:

Uma generalização para os melhores momentos do ser humano, para os momentos mais felizes da vida, experiências de êxtase, arrebatamento, felicidade, de maior prazer, momentos da mais alta felicidade e realização (Maslow, 1971, p.168).

O indivíduo que atinge este estado possui um nível de experiência psicológica muito acima do comum em intensidade, significado e riqueza. A experiência culminante é “sentida como um momento autovalidante e autojustificante, que comporta o seu próprio valor intrínseco” (MASLOW, 1962, p. 108). Além de ser classificada como um momento de extrema felicidade e emoção é também considerada como um momento de maturidade elevada, de individuação e realização. As experiências culminantes são os momentos mais “saudáveis” de um indivíduo (1968, p. 126). As ocorrências das experiências de pico são imprevisíveis. Estas experiências são não-volitivas e não podem ser “provocadas”.

O indivíduo que passa por uma experiência culminante assume, temporariamente, muitas das características encontradas nos sujeitos com capacidade de individuação, ou seja, ele se torna, durante algum tempo, promotor de sua própria individuação. A individuação é definida por Maslow como um “episódio no qual os poderes do indivíduo são conjugados e unidos de um modo particularmente aprazível”, no qual ele se encontra “mais integrado e menos dividido, mais aberto à experiência, mais idiossincrático, mas perfeitamente expressivo ou espontâneo, em pleno funcionamento, mais criador, melhor humorado, mais egotranscendente, mais independente de suas necessidades inferiores etc”. Em resumo, o indivíduo, neste estado, está “mais próximo de si mesmo, mais perfeitamente produtivo de suas potencialidades, mais plenamente humano” (idem).

Maslow afirma que a diferença básica entre as pessoas comuns e as individuais é que no segundo tipo, esse episódio ocorre com mais frequência e de forma mais intensa e perfeitamente do que no primeiro. Para ele, as experiências culminantes são um meio através do qual o indivíduo pode experimentar a transcendência. Esta, em sua visão, possui dois componentes ou sentidos, que são:

1. A perda de autoconsciência, o que seria uma espécie de auto esquecimento, que provém de um estado profundo de absorção, concentração, fascinação pela atividade que está sendo realizada. Isso remete a um senso de transcendência do ego, do autoconsciente.
2. Ir além de si mesmo, enxergando-se como parte de um todo, maior que si mesmo.

Os estudos de Maslow a respeito das experiências culminantes influenciaram alguns pesquisadores, entre eles o psicólogo húngaro Csikszentmihalyi. Durante quatro décadas ele realizou uma pesquisa na qual buscava entender “quais eram as raízes da felicidade”. Observando pessoas criativas, a princípio artistas e cientistas, ele procurava “o que fazia com que elas sentissem que valia a pena viver suas vidas (...), o que lhes dava significado e valor”.<sup>11</sup> Como resultado dessa pesquisa, Csikszentmihalyi desenvolveu a Teoria do Fluxo<sup>12</sup> (1975), na qual ele descreve o que chama “experiência ótima”. Esta experiência que acontece raras vezes caracteriza-se por alguns aspectos, entre eles:

1. Pleno controle, domínio da ação que está sendo praticada (não é um evento passivo);
2. Profundo senso de satisfação e gozo, muito almejado e que se torna um marco na memória de como a vida deveria ser;
3. Acontece mesmo sob condições externas desfavoráveis;
4. Relaciona-se com atividades que exercem intensa demanda física e/ou intelectual sobre o indivíduo. É como se a atividade o forçasse ao seu limite.
5. O indivíduo está envolvido em uma atividade intrinsecamente recompensadora - “autotélica”.
6. O estado de concentração e envolvimento na atividade é tal que o indivíduo experimenta uma distorção temporal.
7. Há uma profunda fusão de ação e conscientização.

O estado no qual a pessoa está tão envolvida em uma atividade que nada mais parece importar; a experiência por si mesma é tão aprazível que o indivíduo a faria mesmo se custasse muito a ele, pelo puro motivo de fazê-la (Flow, 1990, p. 13).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Extraído de um TED Talk com Csikszentmihalyi, em 03/02/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W9jaOsjS1E>

<sup>12</sup>Positive aspects of human experience – joy, creativity, the process of total involvement with life I call flow (Flow, 1990, prefácio).

<sup>13</sup>*The state in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience itself is so enjoyable that people will do it even at a great cost, for the sheer sake of doing it*(Flow, 1990, p. 13).

Como citado na introdução deste trabalho, a performance musical é uma atividade altamente demandante física, intelectual e emocionalmente. Esta é uma das razões pela qual esta ação se encaixa no perfil das atividades que podem conduzir ao estado de fluxo, como descrito por Csikszentmihalyi. Este autor cita atividades como fazer música, escalada, dança, entre outras, como atividades que conduzem ao estado de fluxo, utilizando o termo “gatilho” ou “atividade desencadeante”. Atividades como a realização musical requerem o aprendizado de habilidades e o estabelecimento de metas, sendo passíveis de retorno e possibilitando o controle do indivíduo sobre sua realização. Facilitam a concentração e o envolvimento, tornando a atividade distinta da realidade suprema da existência diária (Csikszentmihalyi, 1990, p. 72).

## 1.2 A função transcendente

Carl G. Jung (1875-1961), psicólogo suíço, que influenciou fortemente o pensamento e os estudos tanto de Maslow quanto de Csikszentmihalyi, foi o criador do conceito da individuação (utilizado por Maslow), e posteriormente da ‘função transcendente’. Esta função psicológica é resultante da “união de conteúdos conscientes e inconscientes”, ou seja, as tendências de ambos são os fatores que, juntos, compõem essa função. Jung atesta que “não há nada misterioso ou metafísico sobreeste termo”, mas ele é chamado de transcendente porque “faz a transição de uma atitude para outra organicamente possível sem perda do inconsciente”. Este mecanismo psicológico permite que haja uma transcendência da atitude do indivíduo, levando-o a uma nova atitude, possibilitando, desta forma, seu crescimento psicológico (1957/60, p. 60, 72-73).

A função transcendente é parte do processo de individuação, tendo um aspecto transformacional sobre o indivíduo. É uma transição profunda de atitude, uma mudança que “confronta o indivíduo com algo maior que o ego”, algo “numinoso e santo”, que “orienta o indivíduo para a pessoa que ele deve ser” (1957/60, p. 90). A função transcendente é uma ponte colocada entre o consciente e o inconsciente, que possibilita a reunião do que é percebido de forma consciente com os conteúdos dos quais não se tem consciência.

## 1.3 Transcendência e música

“Não é, obviamente, nada novo dizer que a música pode prover fortes experiências” (Gabrielsson, 2011, p. 03).

De acordo com um estudo realizado por Whaley, Sloboda e Gabrielsson, (2009, p. 745), constatou-se que muitas pessoas experimentam “estados afetivos intensamente positivos”. Essas experiências podem ser tão intensas, que muitas vezes chegam a provocar uma “sensação de transcendência e transformação”. Devido ao fato de sua ocorrência ser rara, isso faz com que sejam “muito valorizadas nas mentes e vidas dos indivíduos que as sentem”.

O impacto dessas experiências sobre as pessoas que as viveram chega a ser tão intenso e profundo, que permite guardarem memórias vívidas do que sentiram muitos anos após a ocorrência destes eventos. Com o intuito de aumentar as chances de novas ocorrências de tais experiências, os indivíduos que as sofrem, citam-nas como “uma das principais razões para o envolvimento contínuo com a música”.

Whaley, Sloboda e Gabrielsson afirmam que esse tipo de experiência não requer um contexto especial para sua possível ocorrência, ou seja, pode acontecer de forma ‘cotidiana’. Observam também que essas experiências não são voluntárias ou intencionais, pois geralmente “acontecem de forma não anunciada e inesperada”, não sendo, portanto, possível ser “objeto de aquisição de habilidades ou pedagogia”.

Maslow (1976) concluiu que qualquer experiência de real excelência, de real perfeição, tende a produzir uma experiência culminante, embora nem sempre isso ocorra. É mais provável que este tipo de experiência ocorra com indivíduos que ele denomina auto realizados, “os que alcançaram o nível mais alto da hierarquia das necessidades” (1943), pois eles “são capazes de desfrutá-la como se fosse uma intensificação momentânea de suas tendências gerais de apreender a realidade mais direta e claramente” (WHALEY, SLOBODA & GABRIELSSON, 2009, p. 454).

Maslow concluiu que a música é uma das formas mais fáceis de atingir uma experiência culminante, sendo a música clássica, particularmente, um elemento desencadeante dessa experiência. (Gabrielsson, 2011). Os aspectos existenciais e transcendentais das experiências culminantes incluem, entre outros, reflexões a respeito da vida e da existência humana, experiência cósmica, experiência de outros mundos, visões religiosas e encontros com o divino. As experiências musicais culminantes envolvem elementos da vida que podem ser descritos como transcendentais, transformacionais e até mesmo espirituais (WHALEY, SLOBODA & GABRIELSSON, 2016).

Maslow percebeu que as experiências transcendentais ou culminantes eram resultantes de um desejo de autodescoberta e luta pela auto realização. Seus estudos pioneiros a respeito da experiência transcendente são de extrema relevância para o estudo da performance musical transcendente.

#### 1.4 Transcendência na Performance Musical

A experiência musical transcendente, quer seja ela vivida através da realização como pela apreciação, é um fenômeno que se faz percebido e relatado por indivíduos ao longo de toda a história da música.

Estudos como o realizado por Gabrielsson (2011) catalogam e sistematizam casos de indivíduos que vivenciaram fortes experiências através da música (como ouvintes ou participantes).

Algumas vezes o fazer musical acontece de uma forma muito melhor do que a habitual: há uma capacidade de superação, tudo parece acontecer por si mesmo, o indivíduo desfruta grandemente e pode continuar fazendo isso para sempre (...). Tudo parece acontecer por si mesmo sem qualquer forma de esforço, e continuar com isso é um puro deleite<sup>14</sup>. (Gabrielsson, 2011, p.5)

Apesar da recente data desta citação, feita por um pesquisador da área da psicologia, muitos músicos de épocas anteriores observaram em suas experiências no palco, situações como a descrita acima. Cláudio Arrau (1903-1991), célebre pianista chileno, aclamado internacionalmente, declara a respeito desse tipo de experiência eventual e inesperada, à qual denomina “pequeno milagre<sup>15</sup>”, o seguinte:

Muitas vezes aconteceu que, enquanto eu estava tocando um concerto, mesmo tendo decidido a forma como haveria de tocar aquela obra, alguma nuance, alguma mudança de frase penetrava o toque, fazendo a execução transcender o que eu esperava. (...) alguns psicólogos dizem que isto é o resultado de trabalho intenso, um tipo de acaso; outros afirmam que as ideias

---

<sup>14</sup>*Sometimes the music making goes much better than usual: one surpasses one's ability, everything seems to happen by itself, one enjoys it enormously and can go on doing it forever (...). Everything seems to go by itself without any form of exertion at all, and it is a pure delight to keep on with it* (GABRIELSSON, 2011, p. 5).

<sup>15</sup>*You suddenly know you're playing it the way you've always wanted to play it. I would call it 'a little miracle'. It has to do with a sense of communion between you and the composer that springs from the unconscious*(DUBAL, 1984, p. 20).

estavam em estado de repouso no inconsciente todo tempo e apenas precisavam de um gatilho para trazê-las para fora (MACH, 1991, p. 9).<sup>16</sup>

Para Arrau não importa a forma, ou o veículo pelo qual a transcendência se manifesta durante uma performance – através de uma mudança fraseológica ou nuance não prevista. O fato, para ele, é que repentinamente o indivíduo se vê tocando de uma forma à qual sempre desejou, e isso tem a ver com um senso profundo de comunhão entre o compositor e o intérprete. Ele ainda ressalta o fato de que essa espécie de descoberta, que pode eventualmente emergir no palco, já se encontra presente no inconsciente, em estado de repouso, necessitando apenas de um elemento facilitador, que possa desencadear esta experiência.

A expressão “transcendência na performance musical” foi utilizada pela primeira vez por Alberici (2004), musicista e educadora, para se referir à “experiência de elevar-se acima dos medos e preocupações mentais e físicas naturais em direção a uma *experiência culminante* que é lembrada e perseguida vez após vez<sup>17</sup>” (ALBERICI, 2004, p.22). Ou seja, quando o músico consegue superar os elementos que podem provocar distrações, tensões demasiadas e eventuais falhas, mesmo que estes sejam naturais e inerentes ao contexto do palco, focando-se na transmissão da essência musical, poderá alcançar um resultado extraordinário, marcante e motivador.

Alberici (2004) afirma que “quase todo músico já passou por algum momento brilhante em sua experiência”, momento esse que ela denomina como transcendência. Esse momento de “pura beleza não é caracterizado por picos de adrenalina ou catarse emocional, mas por uma cristalina clareza e um sentimento de conforto, no qual tudo faz sentido”. Salienta ainda que quando esse momento ocorre não se fazem necessários julgamentos, análises ou comparações. Para ela este tipo de experiência é o que “atrai tanto intérpretes como espectadores para as salas de concerto”, pois as pessoas buscam “replicar esses momentos, de forma consciente ou inconsciente”.

Bernard (2009), pesquisadora e educadora musical, faz uma mescla entre os conceitos de transcendência elaborados por Alberici, com origem na experiência culminante descrita

---

<sup>16</sup>*Many times it has happened that, while I was playing a concert, even though I had decided how I would play the work, some nuance, some turn of the phrase crept into the playing that made the perform transcend what I hoped for. (...) Some psychologists say that this is the result of intensive work, a kind of serendipity<sup>16</sup>; others claim that the ideas were lying in the unconscious all the time and merely needed triggering to bring them forth (MACH, 1991, p. 9)*

<sup>17</sup>*The experience of rising above normal physical and mental fears and concerns to a peak experience that is remembered and sought after again and again (ALBERICI, 2004, p.22).*

por Maslow, e da teoria do fluxo de Csikszentmihalyi, para falar sobre o fazer musical. Bernard (2009) realizou uma pesquisa narrativa com educadores musicais que também eram músicos ativos, na qual coletou depoimentos sobre momentos específicos do fazer musical dos participantes. Ela buscava elementos em comum, ocorridos durante essas experiências marcantes, os quais confrontou posteriormente com relatos de alunos que experimentaram a transcendência enquanto faziam música. Sua pesquisa deu origem ao que ela descreve como dois aspectos indicativos das experiências musicais transcendentais, que são:

1. O indivíduo (*performer*) está atuando no auge de suas habilidades;
2. O indivíduo (*performer*) tem a sensação de ser/fazer parte de algo maior que ele mesmo, de alguma forma.

Em resumo e utilizando como referência as palavras de Alberici, “quando algo é transcendido, não é mais necessário, não é mais desejado”. O intérprete chegou ao ponto máximo, à realização plena, experiência que ela descreve como sendo de extrema naturalidade e de profunda intimidade com a performance.

A partir do momento que o intérprete já não precisa pensar ou sentir-se autoconsciente em relação ao seu desempenho musical, então a transcendência pode ocorrer e a performance pode ser vivida como uma experiência de fluxo, consciente, autotélica, sem esforço aparente<sup>18</sup> (p. 23)

---

<sup>18</sup> *When a performer no longer needs to think or feel self-conscious about music performance, then transcendence may occur and performance may be experienced as an autotelic, conscious awareness and experience of flow, without seeming effort.*

## 2. METODOLOGIA

A investigação a respeito dos processos de transcendência na performance musical de pianistas de alto desempenho, objetivo principal deste trabalho, apresentou alguns desafios para a escolha e definição da metodologia utilizadas na obtenção e análise de dados:

1. Tratar produtos musicais ou investigar sujeitos;
2. Critérios para escolha dos sujeitos;
3. Metodologia de pesquisa com entrevistas: estudo de caso, análise de conteúdo ou estudo de entrevistas.

A problemática na qual se insere esta pesquisa, assim como os objetivos por ela delineados sugere a inserção deste trabalho no âmbito da pesquisa qualitativa. Este tipo de pesquisa é definido por Creswell (2010) como uma pesquisa interpretativa, na qual o investigador encontra-se “tipicamente envolvido em uma experiência sustentada e intensiva com os participantes” (p. 211).

### 2.1 A abordagem qualitativa

A principal finalidade da pesquisa qualitativa é a exploração de opiniões e representações sobre o tema (Gaskell, 2010), objetivando o mapeamento e compreensão do mundo da vida dos informantes. A pesquisa qualitativa se propõe a descobrir o novo, ao invés de testar o que já é conhecido, e é inclinada a desenvolver teorias empiricamente fundamentadas (Flick, 2009). Nos métodos qualitativos a comunicação do pesquisador em campo não é vista apenas como uma variável que interfere no processo, mas como uma parte explícita da produção de conhecimento. Ou seja, o papel do pesquisador, a sua atuação durante o processo de coleta de dados são fundamentais no método qualitativo. Nesta abordagem de pesquisa, o investigador não é visto como um mero receptáculo de informações, mas atua de forma ativa e conjunta com seu informante no campo.

A pesquisa qualitativa tem como competência a imersão no mundo da experiência vivida e o cruzamento entre a crença individual, a ação e a cultura. Através do estudo e coleta de uma variedade de materiais empíricos, busca descrever momentos e significados rotineiros e problemáticos presentes na vida dos indivíduos. Ela não tem o objetivo de examinar, analisar ou medir experimentalmente uma relação causal entre variáveis, mas dar ênfase sobre os processos e seus significados, trazendo-lhes visibilidade. Como afirma Gaskell (2000):

“A finalidade real da pesquisa qualitativa não é contar opiniões ou pessoas, mas ao contrário, explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão” (p. 68).

O pesquisador qualitativo ressalta a natureza socialmente construída da realidade, a íntima relação existente entre o objeto de estudo e ele mesmo, bem como as situações limitantes que influenciam a investigação (DENZIN, N.; LINCOLN, Y., 2006).

“A pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo” (p. 17).

A entrevista qualitativa é uma ferramenta utilizada na pesquisa qualitativa com o objetivo de recolhimento de dados. Além de fornecer os dados básicos que irão auxiliar o pesquisador na compreensão entre os “atores sociais e sua situação”, também possibilita um aprofundamento em relação às suas “crenças, atitudes, valores e motivações”.

Contudo, é importante salientar que dentro do dispositivo de pesquisa, a entrevista comumente se limita a ser um instrumento complementar, podendo ser submetida, de acordo com o domínio ao qual se encaixa (compreensão ou medida), a duas funções: “suporte de exploração” ou “técnica de recolhimento de informação” (Gotman, 1985). No primeiro caso é uma ferramenta flexível a ser manuseada por um pesquisador atraído pela riqueza do material que está descobrindo. Por outro lado, a técnica do recolhimento de informação, apesar de ser um modelo de virtude metodológica, devolve ao pesquisador um material pobre do ponto de vista da compreensão dos processos. Ou seja, o pesquisador acaba imerso em um conflito de métodos, tendo que optar entre a riqueza do material dentro de um método inconsistente, ou a pobreza deste, dentro de uma rigidez formal.

## **2.2 A entrevista compreensiva**

Neste quadro de aparente impasse metodológico, no qual se situa a entrevista qualitativa, apresenta-se a proposta trazida pelo sociólogo Jean-Claude Kaufmann (2011): A Entrevista Compreensiva. Esta proposta sugere uma abordagem ao informante menos impessoal, mais participativa e mais aberta, com menos neutralidade e mais flexível, fazendo da metodologia um “instrumento mais orgânico” (p. 13).

O método da Entrevista Compreensiva traz à entrevista qualitativa uma liberdade maior e uma possibilidade de imersão mais profunda no contexto do informante, na sua visão de mundo. Kaufmann sugere uma quebra da hierarquia existente entre o pesquisador e o

informante, trazendo um tom “muito mais próximo de uma conversa entre dois indivíduos iguais”, mas sem invalidar a distinção clara entre seus papéis. O objetivo, através dessa ambientação menos formal e mais interativa e empática do que a entrevista comum é trazer mais naturalidade ao momento, de forma a transformar o quadro da entrevista em um “bate-papo em torno de um tema” (p. 79).

São nas situações de maior intensidade, mas notadamente de maior naturalidade, na interação em campo, que se revelam as camadas mais profundas de verdade. (Kaufmann, 2011, p.16).

Através de uma escuta interessada e atenta, menos rígida, com padrões pré-estabelecidos, mais flexível com o plano inicial e mais focada na informação que está sendo trazida, é possibilitada uma profunda troca entre o informante e o pesquisador. Há uma valorização intensa sobre o que o informante tem a dizer, e este, motivado pelo interesse sincero do pesquisador, “mergulha mais profundamente em si próprio”, buscando atender às expectativas deste e entregando o bem mais precioso que possui.

Kaufmann traz à tona a importância dos elementos informativos inesperados, não previstos no tópico-guia, e que podem naturalmente ocorrer neste formato de entrevista. Para ele é fundamental que haja uma predisposição do pesquisador e uma percepção ativa do que está acontecendo a partir de sua atitude na condução da entrevista. “A melhor pergunta não está posta na grade: ela deve ser encontrada a partir do que acaba de ser dito pelo informante” (p. 81). O entrevistador não apenas recebe o que está sendo dito durante esta situação única e excepcional da entrevista, mas lida de forma instantânea com aquela informação, usando-a, desenvolvendo-a, para suscitar novas informações a partir desta, provocando um envolvimento cada vez maior do entrevistado. “A entrevista enquanto suporte de exploração é um instrumento flexível nas mãos de um pesquisador atraído pela riqueza do material que está descobrindo” (p. 38).

A entrevista compreensiva é um método de trabalho diferenciado, que visa a produção teórica a partir dos dados. Atenta para as formas de relacionamento entre o entrevistador e seus entrevistados e ressalta a importância da capacidade de penetração do cientista no universo temático, existencial e cognitivo dos atores sociais que estuda. Desde a forma como são conduzidas as entrevistas até a análise do material, a metodologia da entrevista

compreensiva defende o uso de um procedimento de maior aproximação entre a produção da teoria e a pesquisa empírica.

Kaufmann ressalta ainda a importância da postura e do estado de espírito do pesquisador, fundamentais para a condução do trabalho, para as descobertas e elaborações. De acordo com ele, um pesquisador curioso e apaixonado, que cultiva sua vontade de saber, conduz a pesquisa de maneira ativa e produtiva, envolvendo-se com o material coletado e com as sensações que dele emanam, a cada situação.

## **2.3 Procedimentos**

### **2.3.1 Critérios de escolha dos informantes**

Uma vez tendo sido delineado o desenho metodológico que a pesquisa segue, foi iniciado o processo de escolha dos sujeitos, que se deu com base nos seguintes critérios:

1. Pianistas de notório reconhecimento;
2. Ligação/aproximação de suas experiências com o tema da pesquisa;
3. Relevância de suas contribuições para o cenário acadêmico e pianístico.

O brasileiro Nelson Freire (1944) e a portuguesa radicada no Brasil Maria João Pires (1944) foram os pianistas selecionados para esta pesquisa. Suas trajetórias como pianistas são indiscutivelmente relevantes para o cenário musical-pianístico internacional, e suas marcantes performances aclamadas pela crítica mundial.

Como pianista, tive o grande privilégio de ter tido contato com ambos os pianistas, podendo participar de uma semana de masterclasses com a pianista Maria João Pires em dezembro de 2007. Minha relação com o pianista Nelson Freire não foi tão próxima, mas pude assistir vários de seus concertos e recitais em Brasília e participei de uma das edições do concurso em sua homenagem, promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira, tendo o grande prazer de receber deste uma carta de recomendação. O fato de ter estudado por vários anos com Myrian Dauelsberg, amiga de Nelson e ex-professora da pianista Sylvia Thereza, assistente de Maria João, auxiliou-me no processo de contato com os pianistas e agendamento de suas entrevistas.

### 2.3.2 Coleta de dados e evidências

Seguindo o modelo de entrevista descrito por Kaufmann, no qual a relação com o indivíduo-informante, a valorização de suas percepções e suas experiências (durante o processo de preparo e realização da performance musical) constituem o foco principal, foi realizada a coleta de dados. A entrevista com Nelson Freire se deu em sua residência no Rio de Janeiro, no dia 18 de julho de 2016, com duração de 52 minutos, e a entrevista com Maria João no dia 16 de setembro de 2016, em sua residência em Bassecourt, e teve a duração de 1h43, aproximadamente.

As entrevistas foram registradas em áudio e algumas partes foram também registradas em forma de anotações, com enfoque em algum dado que se considerou importante, ou para salientar algum ponto específico, para consulta posterior. O tópico guia é considerado por Gaskell como “parte vital do processo de pesquisa e necessita atenção detalhada” por parte do pesquisador. É um instrumento que faz parte do processo de preparo do entrevistador e auxilia na condução das entrevistas, criando um “referencial fácil e confortável para a discussão e fornecendo uma progressão lógica e plausível através dos temas em foco.” Neste trabalho, o tópico guia foi planejado de acordo com os objetivos e perguntas norteadoras da pesquisa.

O tópico guia não deve limitar ou inibir o desenrolar da entrevista, mas serve como um “lembrete” para o entrevistador, uma “salvaguarda” e um “sinal de que há uma agenda a ser seguida” (GASKELL, p. 67). É importante que o entrevistador esteja atento para captar uma informação muito relevante para a pesquisa, e que porventura não tenha sido incluída no tópico guia, e ao mesmo tempo, seja flexível ao notar que algum tema previamente selecionado venha a se tornar desinteressante ou de menor relevância do que a prevista anteriormente.

### 2.3.3 Tratamento do material coletado

Após a realização das entrevistas e a conclusão das transcrições destas, foi realizado um estudo dessas entrevistas em torno dos temas abrangidos. Esse estudo detalhado buscou identificar elementos comuns, como frases-chave, significados e conceitos essenciais utilizadas pelos informantes. Foram, dessa forma, catalogados três temas principais, tendo como elementos norteadores dessa subdivisão as perguntas e objetivos de pesquisa:

1. Relação com a arte/música;
2. Relação com o palco;

### 3. Transcendência na performance.

As impressões de cada pianista, as percepções sentidas e observadas por eles ao longo de suas experiências, assim como a forma através da qual desenvolveram em seus processos pessoais a construção da performance transcendente foram os elementos utilizados no processo de análise.

#### 2.4 Processo de análise do material

De acordo com Kaufmann, o processo de análise das entrevistas compreensivas se realiza seguindo as etapas de contemplação do material, seguida de tratamento do conteúdo e elaboração do texto. Neste tipo de metodologia, a análise do conteúdo é construída a partir da interpretação do material coletado. Esta interpretação é o que dará origem ao objeto final, dependendo, portanto, não apenas do conteúdo, mas também da capacidade analítica do pesquisador: “É preciso fazer os fatos falarem, encontrar indícios, se interrogar a respeito da mínima frase” (Kaufmann, p. 119). À medida que o trabalho avança, são definidos modelos e encontrados padrões de leitura do material, construindo-se assim as hipóteses e fabricando-se a teoria. Esta teoria não é um objetivo final, mas “um instrumento concreto de trabalho, que permite ir além do conteúdo aparente e dar volume ao objeto” (p. 119-120).

A teoria é elaborada de forma progressiva, no vai e vem entre fatos e hipóteses. É realizada de forma constante uma espécie de confronto, ou “fricção” entre as hipóteses e os fatos. Definições provisórias são feitas, e à medida que a análise evolui, as reflexões avançam e se tornam mais precisas, evidenciando, assim, novas hipóteses. Existe um processo de amadurecimento durante a análise. Este processo vai depender em grande parte da capacidade do pesquisador de fazer emergir hipóteses, reformular conceitos e encadear ideias. A atenção, neste momento, é fundamental, pois um pequeno detalhe pode ser o agente transformador do objeto em construção. Este objeto é “resultante de um movimento contínuo e contraditório: emergência de hipóteses que desarrumam e desorganizam o modelo de um lado; reorganizam do outro” (p. 149).

Em síntese, a pesquisa somente se torna possível a partir de um fio condutor. Este servirá de guia para o encadeamento das ideias centrais, evitando que o pesquisador não seja afogado pelo material ou pela emergência não controlada das hipóteses. É um instrumento de orientação, que delimita o espaço que deve ser seguido, não permitindo que o pesquisador se perca no “oceano sem fim dos dados” (p.150).

Kaufmann sugere ao pesquisador ferramentas que servirão de auxílio na interpretação do material. São estas as frases ou expressões recorrentes; as contradições e as contradições recorrentes. A última fase da análise é verificada a partir da estabilização do modelo teórico, ou “saturação”. Esta evolução é espontânea e natural, e é percebida a partir do momento em que novas hipóteses deixam de surgir. O pesquisador entra, então, num processo de maior controle, de abandono da agitação inicial, de “bonança”, para após o domínio do material, “tomar distância, altura e leveza” (p. 173). Dessa forma, deve de uma maneira coerente e articulada, ser capaz de preparar a “autonomização do produto, que não mais lhe pertencerá e deverá ser capaz de viver sozinho sua vida” (p.164).

### 3. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

As perguntas de pesquisa, que serviram de direcionamento para esta investigação, fazem referência a três pontos, dentro da esfera da performance: como o pianista de alto desempenho vê e desenvolve sua relação com o palco; de que forma a experiência da transcendência é percebida por ele durante a performance; e quais elementos podem contribuir ou facilitar a sua ocorrência (na hipótese de que de fato exerçam esse papel de facilitadores). Com o intuito de facilitar a identificação destas questões no texto, nesta fase de análise das entrevistas, optou-se por fazer uma divisão dos temas abordados nas questões em tópicos, que foram usados também na divisão deste capítulo. Os temas foram categorizados em:

3. Relação do pianista com o palco;
4. Transcendência na performance musical;
5. Busca pessoal do artista.

Observou-se, na primeira categoria, a necessidade de acrescentar à relação do pianista com o palco a relação que estabelecida por ele também com a carreira. Justifica-se este acréscimo com base no entendimento de que a forma através da qual o pianista se insere no contexto do mercado musical e a visão que possui a respeito do sistema que envolve esse “mercado de trabalho” (o chamado “*star system*”) são fatores que podem vir a afetar diretamente sua performance e sua relação com o palco. Ou seja, a maneira através da qual o pianista se vê, ou percebe a si mesmo no contexto da performance, assim como a maneira como encara tudo o que está envolvido neste evento são fatores importantes para o desenvolvimento e caracterização de sua relação com o palco.

Antes, porém, de iniciar a análise propriamente dita, das entrevistas a respeito do tema (e dos subtemas propostos pelas perguntas de pesquisa), julgou-se necessário trazer à luz alguns elementos que, embora não fizessem parte do roteiro de entrevistas e do tema, se mostraram relevantes para a interpretação dos dados obtidos. Estes elementos envolveram desde o primeiro contato com os entrevistados, passando pelo agendamento dos encontros, até as reações e abordagens dos entrevistados em relação ao tema de pesquisa e aos assuntos correlatos a este, desenvolvidos durante a entrevista. Os obstáculos encontrados, os acontecimentos inesperados e as reações dos entrevistados, e as próprias impressões obtidas a

partir de cada um desses elementos, bem como das situações originadas destes pontos foram pontos que influenciaram direta ou indiretamente todo o processo.

### **3.1 Contato com os entrevistados e agendamento das entrevistas**

As entrevistas com os sujeitos da pesquisa foram realizadas de forma bastante distinta. Com o pianista Nelson Freire, meu contato não era tão próximo quanto com a pianista Maria João Pires. Eu já o encontrara algumas vezes, em recitais ou concertos dele e uma vez em um dos concursos de piano promovidos em sua homenagem. Com a pianista Maria João, conforme mencionado no início do capítulo, eu já havia tido um contato maior, por ter estado durante uma semana (em 2007) em um workshop ministrado por ela na Bahia, e posteriormente em uma aula particular, novamente na Bahia, no ano de 2009.

Mesmo em face deste contato prévio, as tentativas de contato, e finalmente o agendamento das entrevistas foi algo bastante trabalhoso com ambos os pianistas, devido a alguns fatores. Nelson, apesar de residir no Brasil, encontra-se frequentemente em viagens, turnês, sendo, dessa forma, difícil conseguir um horário com ele durante seus curtos períodos de estada no Rio. Houve um primeiro agendamento, intermediado pela professora Myrian Dauelsberg, em contato com o Bosco (assistente do Nelson), em junho de 2016, que infelizmente não se concretizou. Na segunda vez, em julho, tive a notícia de que ele estaria de passagem pelo Rio, recém-chegado da Europa, que coincidiu com minha estada lá, em razão de uma participação no Festival de Petrópolis. Marcamos então o horário e a entrevista foi realizada com sucesso.

Com Maria João, o processo foi ainda mais complexo. Sua residência era na Suíça, e ela trabalhava na Bélgica. Foi bastante complicado contatá-la, e tive que escrever para ela diversas vezes, sem muito sucesso. Consegui contatar dois de seus assistentes, e um deles, a pianista Sylvia Thereza, me ajudou, intermediando o processo. Pude, então, falar diretamente com a Maria João e o contato ficou mais fácil. Inicialmente havia a pretensão de realizar a entrevista em maio de 2016, mas junho era período de provas finais na Chapelle (onde ela lecionava), e ela logo sairia de férias com as filhas. Finalmente, após alguns e-mails, conseguimos agendar um período em setembro para esse encontro. Como o deslocamento para encontrá-la era maior e mais, ela disponibilizou um período maior para nosso encontro (três dias). Esse agendamento, porém não seguiu a previsão feita, pois houve uma confusão de datas. Acabei chegando enquanto ela ainda se encontrava em viagem, na Espanha, tocando

em um navio, o que a deixava incomunicável por períodos longos de tempo. Por sorte, após conseguir contato telefônico com ela, obtive a informação que uma de suas filhas morava em uma cidade vizinha e poderia abrir sua casa. Lá permaneci por dois dias aguardando ansiosamente sua chegada.

Apesar de isso ter me causado, em um primeiro momento, uma sensação de frustração, pois cheguei a pensar que voltaria para o Brasil sem encontrá-la, por outro lado tive a oportunidade incrível de conhecer sua casa, me ambientando mais com seu mundo. Pude ter contato com seu piano, com seus objetos pessoais (partituras, CDs, fotos etc.), e por poder passar este tempo sozinha em um lugar tão especial, houve um período de imersão, de reflexão e elaborações prévias, que não se fizeram possíveis em meu encontro com o Nelson Freire, infelizmente.

### **3.2 Primeiro contato, primeiras impressões e significados sobre o tema.**

Quando finalmente nos encontramos (Maria João e eu), pudemos conversar sobre vários temas aleatórios. Relembramos os encontros passados, fizemos refeições juntas, e tudo isso acabou propiciando um clima bem mais próximo e descontraído para a realização da entrevista, com menos formalidades e mais liberdade no decorrer da conversa.

Meu encontro com o Nelson Freire foi bem diferente. Ao chegar a sua casa, após uma intensa busca pelo endereço e muitos pedidos de informação, fui recebida pela moça que cuidava da casa. Ela me pediu pra esperar na sala principal, enquanto falaria com ele e, após alguns minutos veio me buscar e me conduziu ao estúdio onde ele se encontrava, com duas senhoras. Eles ouviam atentamente uma gravação de um dos recitais do grande pianista Vladimir Horowitz, e faziam vez ou outra, comentários entusiasmados sobre a mesma. Eu ainda me encontrava meio tensa e de certa forma deslocada, sem saber muito bem o que fazer e quase sem acreditar que estava ali, no estúdio do Nelson, ouvindo música com ele. Cheguei a comentar com uma das senhoras que ali estava o quanto eu estava emocionada e deslumbrada com aquela situação. Ela me respondeu algo que me encheu de coragem: “você merece, querida!”. Ele pediu então que elas o esperassem na casa, enquanto conversaríamos. Pedi para registrar nossa conversa, e finalmente iniciei a entrevista.

Da mesma forma que o preparo para as entrevistas, as relações e contatos prévios tiveram suas diferenças e peculiaridades, todo o desenrolar do processo, incluindo a introdução do tema a ser abordado, foi igualmente marcado por essas diferenças. A forma

como cada um recebeu o tema, suas reações a ele e a exploração dos assuntos a ele vinculados também foram bastante distintas.

Percebeu-se que as próprias características pessoais de cada participante, seus traços de personalidade e formas de interagir também foram elementos marcantes e fundamentais no decorrer da entrevista, em suas abordagens e discursos. Nelson, por exemplo, é uma pessoa bastante tímida, reservada, não é muito falante e tem certa dificuldade para se expressar. Seu tom de voz é bastante baixo e sua fala mais lenta, mais entrecortada por suspiros e reflexões solitárias. Seu discurso não flui com tanta facilidade, e não raras vezes é preciso completar algumas falas que ele deixa no ar. Por outro lado, a fala de Maria João é deveras enfática e por ser mais extrovertida e comunicativa, fala com muito mais desenvoltura e facilidade. Seu discurso flui naturalmente, sua necessidade de expressar-se é muito clara e sua avidez em falar sobre esse tema, sobre o qual ela demonstra ter refletido ao longo de toda a vida, é nitidamente perceptível. Conclui-se a partir desta percepção que provavelmente o tema desta pesquisa tenha feito parte indissociável da carreira de Pires e constituído objeto de análise e reflexão para ela, possivelmente mais do que para Freire.

Logo de início, no momento da introdução da entrevista e da exposição do tema, percebe-se que a impressão a respeito deste é mais familiar, significativa e impactante para Pires. Isso pode ser facilmente notado através da seguinte fala:

Então eu acho que esse tema que você escolheu é muito interessante, na medida em que é um tema totalmente explosivo. É um tema explosivo! Eu não sei se, eu não te conheço bem, mas você deve ter qualquer coisa no seu caráter, na sua personalidade que fez você escolher algo de **tão**<sup>19</sup> perigoso e tão explosivo.

Observando mais atentamente a fala de Pires e os adjetivos que ela vincula ao tema – “muito interessante” e “totalmente explosivo”, é possível tomar algumas conclusões. Primeiramente percebe-se que para ela este tema não era completamente desconhecido, assim como o termo central do trabalho. É perfeitamente notável um nível razoável de aproximação dela com este tema, podendo-se inferir que o mesmo possivelmente tenha sido (ou ainda seja) alvo de sua reflexão ou busca pessoal.

---

<sup>19</sup> Ênfase da entrevistada.

Ainda embasando essa percepção obtida acerca do impacto e relevância do tema deste trabalho na vida pessoal de Pires, podemos citar o trecho inicial da entrevista, de onde foi retirada a fala mencionada anteriormente. Nesta fala ela enfatiza a importância da reflexão em torno do que a música representa para o artista, a partir de uma perspectiva filosófica:

Quando a gente procura uma verdade, a gente se acostuma a ficar procurando ela. Vira uma pesquisa, sabe? O amor pela verdade é uma coisa que vira uma pesquisa na vida (...) é algo que a gente está sempre procurando. Como se você levanta de manhã e já está analisando o que é que você está querendo fazer, o quê que é verdade e o que não é, quais são os seus, os subterfúgios todos de seu ego, de suas carências, de seus pequenos problemas com os outros e com as pessoas, e com a música e com seu trabalho, e com... e com a família e com tudo.

Uma das impressões que Maria João me passou na entrevista foi que há uma vontade muito grande de sua parte de falar sobre esses assuntos ainda pouco tratados, sobretudo no ambiente acadêmico. Ela anseia por transmitir conhecimento, contar sobre suas experiências com a música, seus desafios, seus medos. Inclusive sobre essa questão do medo e da aceitação que o artista busca no palco, ela falou bastante em 2007, na ocasião da gravação do documentário, na Bahia. Maria João não se restringe apenas a responder às perguntas do roteiro, ela vai além. Posso afirmar que sua construção de pensamento e suas experiências com a música são tão profundas e contagiantes que aguçaram ainda mais a minha curiosidade e minha avidez por este tema.

Freire, por sua vez, fala sobre o termo com certa estranheza, tentando por vezes encontrar uma forma de encaixar ou adequar sua fala a ele. Nota-se, desde o início da entrevista certa dúvida e falta de entusiasmo dele mesmo com sua própria contribuição para o assunto. Tal percepção pode ser exemplificada através das seguintes falas, recortadas do início e do final da entrevista, respectivamente:

Mas antes de agradecer vamos esperar pra ver se vai dar em alguma coisa isso. Qual é o tema do seu trabalho? (...) Ah, não agradeça não... Nem sei se eu...

É possível perceber certo nível de insegurança da parte dele a respeito de sua própria fala, de suas próprias impressões e possíveis contribuições como tema. Talvez não seja

necessariamente uma insegurança, mas um respeito extremo, ou uma veneração pela música, ou receio de falar sobre algo tão complexo e grandioso. Essa mesma postura adotada por ele encontra, em alguns momentos, uma conexão com sua fala posterior a respeito de si mesmo e de sua insatisfação com seu desempenho no palco:

(...) Em geral, eu saio muito insatisfeito dos meus concertos... 98% insatisfeito... Mas às vezes esses 2% já basta. É ruim quando você não sai nada satisfeito, né? (...) Mas em geral eu nunca estou satisfeito comigo não.

Ao fim da entrevista, contudo, ele mesmo se corrige, assumindo um possível exagero de sua parte em relação ao percentual de insatisfação sentido por ele em relação a suas performances musicais:

Talvez eu exagerei um pouco com esse...não sei a porcentagem, não sou bom matemático não, mas é... (longa pausa).

Uma vez tendo sido mostrado o ambiente de cada entrevista e sendo conhecidos os elementos que formaram o pano de fundo de cada uma delas, podemos prosseguir, então, com os subtemas propostos na introdução deste capítulo, a saber: a relação do pianista com o palco, a transcendência na performance musical e a busca do artista.

### **3.3 Relação do pianista com o palco**

A relação do pianista com o palco, e conseqüentemente com a performance, é construída de forma contínua. Essa relação não é construída apenas no momento da performance, mas principalmente quando o pianista está fora do palco, em seus momentos de estudo, de reflexão e de análise da performance. De acordo com os pianistas entrevistados, estar no palco não é algo natural, não é uma situação confortável. É algo que exige muita consciência e cautela. É preciso que haja um preparo interno intenso e constante. O depoimento dado pelo pianista Cláudio Arrau a respeito deste tema (apresentado na introdução), é aqui reafirmado através da fala dos informantes. Maria João afirma que o pianista tem sua relação com a arte, que é também sua relação com o mundo e consigo mesmo. Mas para ela o palco é um lugar de prova, de ilusões, de perigoso e antinatural:

O palco não é, pra mim, algo de natural, porque envolve a performance, envolve essa ilusão, essa prova, que é demasiado difícil. É muito cansativa, te dá medo, você tem medo da prova, eu tenho medo da prova. Eu detesto, eu **abomino**<sup>20</sup> o palco, desde criança.

Na perspectiva de Pires, o palco, ao qual se refere como “a arena do sucesso”, é a “dualidade máxima”. No palco o artista pode ser levado a dois extremos: o lugar onde o “ego é totalmente insuflado”, no qual ele é “adorado, amado, aplaudido”, recebendo “todas as ilusões do mundo juntas, em uma hora”; ou o lugar onde o “ego é totalmente machucado”, no qual é “criticado, expulso, renegado”. Pires encara o palco como uma “prova de fogo”, pois a partir do momento em que o pianista acredita na fala das pessoas, quer seja ela positiva ou negativa, e perde a consciência da realidade, pode acabar se colocando num lugar extremamente perigoso, caindo na “armadilha”. O pianista, em sua visão, jamais deve perder a consciência do perigo que é estar no palco, e para que ele não seja levado a um ou outro extremo, é preciso que aprenda a estar neste lugar de outra forma, uma forma “totalmente independente dos resultados”.

Em sua fala sobre a relação entre o pianista e o palco/performance, Nelson Freire faz alusão a alguns dos elementos, mencionados na revisão de literatura, que interferem de forma positiva ou negativa na performance (antes e durante esta). Citando, por exemplo, fatores como: cansaço gerado pelas viagens, ansiedade em relação à sala/plateia/, instrumento, elaboração de programas de recitais, etc., aos quais denomina “o lado burocrático da música”. Afirma sair pouquíssimo satisfeito em relação ao seu desempenho na maioria das vezes em que sobe ao palco, mas refere-se à situação do concerto como uma oportunidade para aprendizado:

Em geral, eu saio muito insatisfeito dos meus concertos (...) 98% insatisfeito (...). Mas em geral eu nunca estou satisfeito comigo não (...). Por isso que eu digo que é sempre uma coisa infinita né, um aprendizado eterno.

Freire afirma que, apesar de ser um músico, não se sente como um músico sempre, não se sente musical, no sentido de que não vê a música como uma profissão, simplesmente. Ele se autodenomina “amador”, mas não no sentido pejorativo que o senso comum atribui ao

---

<sup>20</sup> Ênfase da informante.

termo, mas no sentido de amar o que faz, de fazer por amor. Nelson afirma ser necessário para ele, no momento em que vai tocar, estar “imbuído de música”. Esse estado não é alcançado de forma simples, e “não vem necessariamente” do que ele vai tocar. No momento de estudo, por exemplo, ele pode optar por começar tocando outras coisas que não sejam, obrigatoriamente, o que ele vai tocar num recital, por exemplo. Pelo fato de esse recurso não ser possível durante uma situação de um concerto ou recital afirma, nesse sentido, e à semelhança de Pires, que o momento do concerto não é algo natural, apontando a ritualística de um concerto como elemento que contribui para essa falta de naturalidade:

Fabricar isso num concerto é antinatural, porque está escrito lá que você vai tocar naquela hora, aquele programa, para aquele público (...). Quem disse que é a hora que você vai... (*estar inspirado*<sup>21</sup>).

Pires faz uma analogia entre a situação de um concerto/recital e uma visita ao inferno. Em sua visão o palco é um lugar onde os demônios da prepotência, da adulação, do amor-próprio, da autoafirmação, da necessidade de estar acima de tudo e de todos (inclusive da própria música) se fazem presentes. O palco esconde uma perigosa armadilha, que pode atrair e capturar o pianista desavisado de forma sutil e despercebida. Esta armadilha é vista pela maioria das pessoas como parte de um “processo natural” e almejado: a porta para o caminho do sucesso, do prestígio, do reconhecimento e da fama. Contudo, na visão de Pires é a pior coisa que pode acontecer a alguém.

É um sentimento muito egocêntrico e muito prepotente a gente achar que, se ama uma obra e tem tanta vontade de partilhar essa obra com pessoas, tem que ser no mundo inteiro, e todo mundo vai ter que dar a nota máxima pra você, e tem que ter duas mil pessoas em cada sala, e tocar, entende? Não precisa nada disso, isso é uma ilusão. Isso é horrível! É a pior coisa que pode te acontecer na vida, porque você aí vai estar à prova de um jeito que é demasiado pra um ser humano. É demasiada prova pra passar a cada dia. Você cai, ou cansa. Ou você cai na armadilha, ou você fica arrasado de trabalho. Eu não desejo isso pra ninguém.

---

<sup>21</sup>Neste momento da entrevista, ele para e eu completo trazendo a finalização de sua frase, com a qual ele concorda em seguida. O leitor que tem alguma familiaridade com os depoimentos dados por Nelson Freire poderá notar que este tipo de finalização em sua fala, que deixa algo em suspenso, é muito comum (tanto nesta entrevista quanto em qualquer outra dada por ele).

Ambos os entrevistados foram de uma forma geral muito coesos em suas ponderações, coincidindo na maior parte em suas opiniões. Porém, em uma de suas últimas falas, Freire deixa claro que para ele, como artista, é muito importante sentir-se aceito e querido pelo público. Fala sobre a questão de mostrar o resultado de seu trabalho, e denota em sua fala o gosto que nutre por isso:

(...) é claro todo mundo quer ser gostado também, né, quer ser apreciado, senão você... melhor não... nem ir pro palco, né? (...) então... Tem essa coisa também, tem um pouco (...) tem um pouco de exibicionismo também, né? E também tem de sentir um certo gostinho nessa coisa...de... mostrar...também...faz parte, né? Senão você... fica muito...não passa, né?

Pires afirma veementemente que para ela a pior coisa que pode acontecer a alguém é “se tornar conhecido no mundo todo”. Porém em sua fala, não fala de forma direta se gosta ou não do fato de ser apreciada como artista.

Imagina que te acontece (...) Você ter esse acidente, que você se torna conhecido no mundo inteiro... É a pior coisa que pode te acontecer na vida, não é? É a pior! (...)Porque você aí tá à prova de um jeito que é demasiado pra um ser humano. É demasiada prova pra passar a cada dia...Você cai, ou...cansa... Ou você cai na, na... armadilha, ou você fica arrasado de trabalho... Então... Eu... não desejo isso pra ninguém...(riso).

Neste momento eu a questiono por falar dessa forma, sendo que foi exatamente o que aconteceu a ela. Pergunto se ela não acha estranho falar assim, sendo que isso chegou na vida dela e se o fato de ser famosa no mundo todo não foi por sua vontade própria e se ela não buscou isso. De forma muito direta e enfática ela responde:

Por isso eu tô falando! De jeito nenhum! Agora, foi uma prova que a vida me deu. Eu tive muitos momentos na vida que não aceitei essa prova... E agora, com minha idade, eu aceito... que foi uma prova. Eu, eu estou muito arrasada com essa prova! Mas pronto, eu já nasci uma pessoa de certo modo corajosa, e tive a coragem de pôr em causa cada dia (*pequena pausa*)... E de não admitir que a mentira se instalasse na minha vida, nem a ilusão, nem... Nem, nem nada dessas armadilhas, a armadilha não funcionou!

Nesta última fala ficou muito visível para mim a questão da consciência que ela desenvolveu ao longo de sua carreira a respeito da fama, do sucesso e do reconhecimento do artista como ícone e objeto de veneração. Maria João passou por esse desafio em sua trajetória pessoal, e por essa razão considera tudo isso como um grande perigo, afirmando que essa foi uma terrível prova para ela e que procurou sempre fugir disso, para que não fosse status e sua própria crença a respeito dela mesma não a levassem a se colocar acima da música que fazia.

Talvez seja por esse motivo principal que ela insista tanto na importância do artista se “ausentar” no palco, de ser apenas um transmissor, para que haja o mínimo possível de interferência da personalidade do artista, o mínimo possível de autoafirmação. Ela defende o ponto de que o ego do artista só atrapalha a obra e que é preciso haver uma conexão muito profunda entre o autor (via obra) e o pianista, para que a mesma ideia que havia no momento da criação possa ser reproduzida da forma mais fiel possível no momento da performance.

Pra ser perfeito (*pausa*)... Pra você ser perfeito como músico, você tem que estar ausente... Você está transmitindo, tá fazendo como uma rádio que passa... as ondas passam por você... seu corpo tá presente, mas você não tem que ter sua personalidade marcada naquela obra. (...) Toda a grande música tem algo de divino porque é (...) uma conexão (...). Ele (*o compositor*) trouxe a conexão, ele se conectou. E você? Se conectou com ele? Ou você está exprimindo seu ego, está exprimindo sua personalidade...? (...) Ser um transmissor não é se afirmar (...). Enquanto eu quero me afirmar, enquanto eu estou querendo, eu estou **utilizando** o compositor, **abusando** o compositor...<sup>22</sup>.

Um elemento importante que considero relevante trazer para o foco, ainda dentro desta perspectiva - da relação entre o pianista e o palco, relaciona-se com o que se chama de “correr riscos”. Num primeiro momento este termo poderá soar de certa forma redundante, uma vez que o próprio ato de estar no palco, em evidência, sujeito a inúmeras variáveis durante a performance, já é um risco em si mesmo. Mas quando Freire fala de “tocar de uma forma segura”, possivelmente ele esteja se referindo a encontrar uma forma mais previsível ou até mecânica, de tocar, arriscando-se menos. Isso pode estar ligado a um senso de liberdade mais restrito no momento da performance, talvez no sentido de seguir à risca o planejado, o que poderia inclusive ser ensaiado durante o processo de preparação. À medida que se desenvolve um olhar mais atento ao pianista, comparando-o com ele mesmo em suas diversas

---

<sup>22</sup> Ênfase da informante

performances, é possível estabelecer alguns padrões de comportamento em relação a essa questão do risco.

Alguns pianistas se “permitted” mais, no palco. Arriscam mais, podendo por um lado alcançar resultados extremamente positivos e inesperados – o que está intimamente ligado à busca pela transcendência na performance -, mas podendo também, por outro lado, estar mais sujeitos a falhas e imprevistos. Como exemplo, trazido inclusive pelo próprio entrevistado, podemos citar o grande pianista Vladimir Horowitz, que era conhecido por suas vigorosas e apaixonadas performances, que estão bem longe do perfeccionismo calculista e frio de muitos virtuosos da atualidade. É mais comum nos dias de hoje que se faça uma carreira de sucesso sendo um pianista mais constante e previsível (de quem se espera sempre uma performance impecável, isenta de erros), mais do que um pianista criativo e de personalidade marcante, mas que tenha ocasionalmente experiências menos isentas de falhas.

A perspectiva de Freire denota que o pianista que busca se superar no palco precisa correr alguns riscos, sim. Tocar de forma “segura” pode ser mais confortável, mas talvez traga menos oportunidades de experimentar o inesperado, pois para isso é preciso haver “entrega”, como ele salienta. É óbvio que um pianista estuda exaustivamente seu programa e se prepara para entrar no palco, mas talvez a sensação de estar no palco e se permitir estar aberto a ter uma nova experiência, podendo arriscar – em uma dinâmica ou em uma mudança de agógica, ou mesmo num novo enfoque fraseológico não planejados, seja algo que nem todo artista esteja disposto a enfrentar, pois o resultado é totalmente imprevisível, tanto para o lado positivo quanto para o negativo.

(...) acho que a pior coisa que existe é a... a rotina...não é? (...) de você também tocar de uma maneira segura pra, pra agradar, ou tocar pra não errar, ou tocar...eu acho que...você tem que estar preparado e...na hora você tem de se entregar, não é? Mas você tem de estar preparado pra poder se entregar, não é?

Pires não fala diretamente a respeito deste assunto, mas acredito ser notório o fato de que em sua conduta musical, ela claramente abraça a causa de arriscar-se. Como exemplo podemos citar o vídeo que viralizou na internet<sup>23</sup>, no qual ela, em ensaio geral aberto, surpreende-se com a mudança da peça que estava programada. Ao invés de interromper a

<sup>23</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=CJXnYMI\\_SuA](https://www.youtube.com/watch?v=CJXnYMI_SuA)

execução desta, iniciada pela orquestra, decide, após breve interlocução com o maestro (Ricardo Chailly), arriscar-se a tocar uma peça ainda que familiar para ela, mas não prevista.

### 3.4 A Transcendência na Performance Musical

Eu acho que aí a música tomou conta de mim e as outras coisas perderam a importância, entendeu? A coisa flui sem eu precisar... praticamente quando você se esquece de você mesmo, como se você fosse um elo (...) quando tem esses momentos que você se transforma na música (Nelson Freire).

No primeiro capítulo deste trabalho foram trazidos vários elementos que conceituam e caracterizam a transcendência na performance musical. Esses elementos mostrados na literatura foram percebidos e caracterizados pelos informantes de formas distintas. O pianista Nelson Freire, por exemplo, descreve a transcendência como algo que “vai além do esperado”, referindo-se a esse tipo de experiência como sendo um “mistério”, como algo que não se pode prever:

Transcendência, essa palavra quer dizer que você já transcendeu, foi além do que aquilo que, não é? Uma coisa transcendente é uma coisa que vai além do esperado. Mas isso é uma coisa que acontece... Pode acontecer, não é? E... São os mistérios também que tem na... Nessa coisa da... Pode acontecer ou não... Não é? Então a gente nunca sabe também... É um mistério, realmente. É isso. Às vezes acontece... é raro, né? Acontece uma vez em cada sei lá quantos concertos. Você já fica satisfeito, mas não é em todo concerto... que essa... Às vezes é um momento também, é um momentinho que isso acontece... Aí já vale um pouco né?

Este “mistério”, ao qual Freire se refere, tem um significado bastante similar ao que o pianista Cláudio Arrau (citado no primeiro capítulo deste trabalho) chama de “pequeno milagre”. Ambos os termos dizem respeito aos eventos inesperados que podem vir a ocorrer durante um concerto.

Embora os dois pianistas entrevistados afirmem ter passado diversas vezes por experiências marcantes no palco, Freire infelizmente não pôde recordar-se nem descrever alguma dessas experiências no momento da entrevista. A própria situação do dia –

proximidade de concerto, necessidade de ajustes de programa, cansaço da viagem recém-feita – provavelmente contribuiu para isso.

Ai, não me lembro assim de repente... Não me lembro assim de repente, e hoje eu estou meio desconcentrado, porque tem... Tem de mudar os programas, tem que fazer uma porção de coisas, tem (...).

Felizmente pode-se obter um interessante relato a respeito da primeira experiência transcendente da pianista Maria João Pires. Esta foi, de acordo com a informante, decisiva para sua futura escolha de ser pianista. Pires era uma criança ainda, de apenas 7 anos de idade, quando apresentou-se com orquestra pela primeira vez, solando um Concerto de Mozart, em Dó Maior e tendo participado de apenas um ensaio com a orquestra.

(...) Durante o *tutti* da orquestra... eusumi! Eu tive **essa**<sup>24</sup> experiência. Eu não estava lá mais, nem nada. E eu me tornei parte do som. Senti uma vibração no corpo, comecei por sentir a vibração da orquestra, era como se eu tivesse... desaparecido lá dentro. Eu acho que essa experiência foi decisiva...porque eu, depois, como criança ainda, procurei...sentir isso de novo (...).

A narrativa de Pires confirma as palavras de Bernard (2009), que considera como uma das características desse tipo de experiência a sensação que o indivíduo experimenta de “ser/fazer parte de algo maior que ele mesmo”. Da mesma forma, nas investigações sobre a experiência culminante e o estado de fluxo, esse tipo de sensação é relatada pelos indivíduos que as vivenciam. Maslow afirma que o indivíduo que desfruta de uma experiência culminante vai “além de si mesmo” e enxerga-se como “parte de um todo, maior que si mesmo”. Csikszentmihalyi afirma que o indivíduo em estado de fluxo “deixa de estar consciente de si mesmo como um ser separado da ação que pratica”<sup>25</sup>. É o que ele chama de fusão entre o ser e a ação. O nível de imersão na atividade é total e profundo.

A respeito dessa fusão entre o indivíduo e a atividade que está realizando, Freire afirma que é um momento de plenitude, de encontro e de total comunhão. Ele ressalta ainda

---

<sup>24</sup> Ênfase da informante.

<sup>25</sup> (...) *They stop being aware of themselves as separate from the actions they are performing*” (Csikszentmihalyi, 1990, p. 53).

que esse encontro entre o pianista e a música é uma dádiva, não é algo que ele possui naturalmente:

É a música, não é? A música que está ali... A música tem todas as emoções, então quando você expressa, põe pra fora aquilo, aquilo é um sentimento assim... Não sei se pode dizer em palavras, mas dá uma plenitude, assim... Não é só o aplauso do público. É aquele *joy*, né? Aquela... De estar possuído pela música. É uma dádiva também, você poderreecer isso, e de repente você transmitir. Porque a música é uma coisa maravilhosa, uma coisa indescritível, que vai além das palavras (...). Quando a música e você se encontram (...) então aí você não está tocando pra você... É como se fosse uma comunhão, você está podendo compartilhar, não é? Isso é um sentimento muito bom quando a gente sente (...). Uma coisa assim, uma inspiração que vem, e que isso passa, e você sente que tá passando isso, mas você, é como se você não existisse; é como se a coisa vem e passa por você (...) É como se estivesse improvisando, né? Começa a fazer coisas que você não... na hora, que você não fazia (...).

Maria João afirma que após essa experiência de profundo envolvimento com a música, a ponto de sentir-se parte do som, houve um despertar em torno de uma procura. Essa procura não era algo que tinha a ver com estar no palco, pois esta situação, em seu ponto de vista, “não tem nada a ver com a música”. Sua procura relacionava-se a uma ação em prol de uma profunda conscientização do que significava para ela estar no palco e de como essa situação, apesar de desfavorável e possivelmente prejudicial, poderia ser usada para um aprendizado a respeito de si mesma. Poderia ser uma oportunidade de ultrapassar o significado primário de “estar no palco” e seus possíveis efeitos, tanto negativos como positivos.

Se você consegue ultrapassar, aí pode começar um trabalho sobre si próprio... Que pode levar você, eventualmente, a tocar no palco sendo sincera. No momento em que você ultrapassou toda essa dualidade, toda essa problemática, todo esse... ir um pouco, descer aos infernos para poder se redimir... Eu acho que, de repente, o palco pode se tornar algo de positivo. E aí... É como se tivesse havido um milagre. Mas, milagre é uma coisa rara, não é? Não é aquilo que você faz todos os dias. E é meio imprevisível. Então você, se você consegue descer ao inferno, voltar do inferno... Não trazer nenhum demônio do seu lado, nem se queimou, nem se machucou, nem nada, você vem totalmente ileso, aí o milagre é possível.

Pires entende a experiência da transcendência na performance como o resultado de uma transformação muito profunda e significativa. O pianista que chega a esse nível de

entendimento e conexão coma realidade passa a enxergar a situação do palco e da performance de uma forma totalmente diferente. O palco, ao invés de ser um local no qual o indivíduo está em evidência, passa a ser um local onde a música, e apenas ela, está sendo comunicada.

Porque aí você, de repente, abraçou algo que é a sua conexão com a realidade (...). O ser real é o ser que não tem a pretensão de ser superior. Não tem a pretensão de estar destacado, separado, não domina, não destrói... Vive, de certo modo, conectado com a consciência. É consciente (...). É muito bom a pessoa sumir, desaparecer, porque, já viu, se você tá sempre conectado com seu ego você tá sempre numa escravidão constante, você não, tá livre, não tem aquela liberdade de “o quê que importa se eu sou, ou não sou, o que eu sou”, entende?

Maria João afirma que essas experiências de transcendência na performance musical se multiplicaram muito em sua idade adulta. Apesar de sua aversão pelo palco e de considerar que este era sempre um grande perigo, Pires declara que o palco possibilitou a ela muitos momentos nos quais se sentiu liberta, “liberada de si mesma”. Essa liberação do “eu”, do ego que é muito próprio do artista que está sempre no palco, sendo adorado e aplaudido pelo público constantemente, é o que ela considera a transcendência. É a capacidade de superação desse estado inerente ao pianista, e provocado pela situação comum, vivida no palco.

A falsa ideia que o palco pode provocar no pianista, de que ele é o elemento principal, põe a música em segundo plano. E isso, segundo Pires, é uma apropriação completamente indevida e fraudulenta. Pires afirma que o pianista que usa a música para se auto afirmar no palco está abusando do compositor, está se valendo de uma obra que não é sua para se afirmar, e esse não deve ser seu papel. O pianista, segundo ela, tem um dever em relação ao compositor e sua obra, uma missão: captar a essência deixada pelo compositor, a ideia que ele tinha em mente comunicar, buscando encontrar a conexão estabelecida por ele. O pianista é apenas um transmissor, não é o elemento gerador. E para isso, não é preciso que ele imprima sua marca pessoal, mas que busque entender a mensagem original deixada pelo compositor, para transmiti-la da forma mais pura e verdadeira possível.

Você está transmitindo, está sendo como uma rádio pela qual as ondas passam. Seu corpo está presente, mas você não tem que ter sua

personalidade marcada naquela obra. Isso é uma ilusão horrorosa, é uma ilusão! Você está se exprimindo na música que não é sua. Que direito? Por que você se apodera de música que não é sua? Será que você tem o direito? Eu não acho que eu tenha. “Olha aí, eu escrevi essa música, mas minha música não vale nada se você não tocá-la. Mas você vai tocar ela do jeito que você quiser, não do jeito que **eu** senti, do jeito que eu recebi, porque...”Veja, a música tem algo de divino! Toda a grande música tem algo de divino, porque é a passagem do homem para o Universo, é uma conexão. Você não pode falar “ah, Beethoven era um grande inspirado, tinha uma inspiração maravilhosa!” Mas você acha que ele era só um homem cheio de inspiração? Não! Ele estava conectado com algo muito superior ao homem. Então **ele** trouxe a conexão, ele se conectou. E você? Conectou-se a ele? Ou você está exprimindo seu ego, está exprimindo sua personalidade?<sup>26</sup>

A transcendência tem a ver com uma profunda noção da realidade, do que é verdadeiro e que não foi produzido pelo artista, mas sim pela música. Isso pode se tornar possível quando o pianista se “ausenta” e dá espaço para a música, sendo sua interferência praticamente nula. Suas emoções, suas próprias impressões não importam, pois a música tem sua própria emoção, tem sua mensagem própria.

Não foi você que transportou a pessoa, mas foi a música. Você conseguiu uma coisa boa, conseguiu ficar ausente e se posicionar onde pertence. Eu não me anulo, eu não penso “eu não sou nada, eu não presto”, nem me ponho “eu sou o máximo, sou aquela que conseguiu dar essa coisa maravilhosa às pessoas”. Eu me ponho no meu lugar, que é muito bom, é um lugar maravilhoso, em que você não é nem uma coisa nem outra, você está servindo como uma peça de um todo, que é um todo. A peça do lado não existe, você já não existe, a sua peça não vale nada. Você é a peça de uma máquina enorme. Uma peça mínima, você é um grãozinho de areia. Então, você pode ficar, no momento em que você sabe que é um grãozinho de areia. Você fica contente porque é um grãozinho de areia, e encontra um grande prazer e uma grande felicidade. Você passa a amar sua vida. Agora se você acha que é a areia toda, e o mar todo, e mais não sei o quê, aí espera aí, porque a desilusão vai vir rápida.

É preciso levantar neste momento algumas observações importantes a respeito dessa fala e do termo “ausentar-se”, utilizado pela pianista. Evoca-se, para isso uma das

---

<sup>26</sup>Palavras em destaque referem-se à ênfase dada pela informante.

características do método da Entrevista Compreensiva, detalhado no capítulo 2, que é a quebra de hierarquia entre entrevistador e entrevistado, possibilitando maior liberdade e naturalidade ao momento e suscitando maior envolvimento (do entrevistador com o entrevistado) e aprofundamento no tema em questão.

O emprego deste termo pela entrevistada provocou uma série de questionamentos e dúvidas, chegando a acontecer uma espécie de debate entre entrevistadora e entrevistada, neste momento. Foi questionado pela entrevistadora se realmente seria possível essa total ausência do intérprete no momento da performance e de que forma isso pode de fato acontecer, uma vez que a própria forma de se tocar seria permeada por influências pessoais, sejam elas advindas da formação do intérprete e suas convicções como pianista ou de sua própria personalidade. Pires confronta essa visão, afirmando que a personalidade do intérprete não é tão importante assim, e que a mesma deve ser abdicada.

Para Pires, o fato de o intérprete querer exprimir sua própria personalidade na realização de uma obra é completamente abusivo. Ela trata isso como usurpação e exaltação do ego, falando deste tema de forma bastante enfática e decidida:

(...) seu corpo é presente (*bate na mesa*), sua alma é presente (*novamente*)... Por que é que sua personalidade é tão importante assim? Por quê? Por quê que tem que estar marcado (*batendo na mesa de novo, repetidas vezes, enfatizando a fala*)? O seu som vai ser sempre diferente, porque o seu corpo é diferente, sua mão é diferente... Mas aí não é personalidade (...). Ser um transmissor não é se afirmar... Entendeu? Enquanto eu quero me afirmar, enquanto eu estou querendo, eu estou **utilizando** o compositor, **abusando**<sup>27</sup> o compositor...

Ela mesma, no entanto, afirma que essa ausência, a qual menciona, não é algo fácil de alcançar e que ela consegue sempre. Essa ausência no palco é uma busca pessoal, o trabalho de toda uma vida no sentido de não estar presente, de ser apenas um veículo de transmissão. E ela ressalta inclusive que isso não é fácil, que essa postura que ela escolheu assumir é bastante desafiadora e exige incessante avaliação e conhecimento de si mesma.

Uma das questões levantadas no início da pesquisa é se a transcendência pode ser planejada, ou seja, se existe algum mecanismo do qual o pianista pode lançar mão, no

---

<sup>27</sup> Ênfase da entrevistada.

momento da performance, para provocar a ocorrência desta experiência. De acordo com ambos os informantes, isso é impossível. Freire diz que “se soubesse” o que pode ajudar a provocar isso “faria sempre, não é?”. Apesar disso, existem elementos que podem ajudar o pianista a estar mais propenso a realizar um bom concerto, embora isso não seja garantia de que ocorra este momento de transcendência, que, como demonstrado, pode ocorrer inclusive em condições totalmente desfavoráveis. Nelson cita a importância de não se cansar muito antes de tocar; procurar saber quais são “as coisas essenciais”, para não perder tempo com o que não é de maior relevância; estar seguro do que vai fazer, para aí poder “se deixar levar”. Para ele, o caminho pelo qual é possível alcançar a “liberdade” no palco é através da “disciplina, da concentração, de sempre procurar fazer o melhor”, e “saber estudar”.

Outra questão levantada durante as entrevistas foise é possível que a plateia exerça alguma influência sobre o pianista, podendo, de alguma forma, contribuir para este estado ou momento de transcendência durante a performance. Freire mencionou o silêncio total como um indicativo de que a plateia está em conexão com o pianista, sendo uma espécie de “combustível” para ele. Ou seja, a resposta que a plateia dá ao artista pode assumir uma forma ou função de estímulo ao pianista, contribuindo positiva ou negativamente para o desempenho deste.

É, eu acho que...ah...acho que isso claro, né, existe uma...quando você sente que não existe essa coisa meio invisível, né, esse fio aí de comunicação...mas aí também pode ser por sua culpa também, né? Que a plateia não... mas às vezes quando acontece também de ter dias que a plateia também é...tá meio desatenta, ou (...) barulhenta, ou tossindo demais, ou desatenta, né? Um dia assim...pode acontecer isso, pode influenciar, é claro, né? E também o contrário, né, quando você sente uma plateia muito... tá ali assim justamente... Mas isso acontece muitas vezes em recital, em recitais, não é, que você, de repente, você começa a tocar e tem aquela coisa assim...existe um momento que daí de repente tem um silêncio total, aí **você sente que ali tá, não é?...tá havendo aquela coisa, né**<sup>28</sup>? Você...aí...isso também...é uma espécie de...eles contribuem não é? Pra você é... dê mais de...como se fosse um...uma gasolina, ou não (...) Um combustível... Um sopra...

Pires reconhece que pensava, anteriormente, à semelhança de Freire, que esses fatores poderiam favorecer ou atrapalhar o pianista. Hoje, porém, acredita que as condições externas

---

<sup>28</sup>“Aquela coisa” seria como o informante se refere à experiência da transcendência na performance musical.

(neste caso, a plateia) não têm, ou não precisam/devem ter influência sobre o pianista. O desempenho deste depende única e exclusivamente dele mesmo, de suas condições internas:

Houve uma época na minha vida em que eu achava que isso podia favorecer ou atrapalhar (...). E agora não. (...) Porque é uma comunicação, eu tô falando com você, tem muitas formas de falar... (...) é a forma como você está. É a forma como você se posiciona. (...) mas é mágica, mas música é mágica, arte é mágica, porque a arte te torna... um ser... torna as pessoas diferentes... elas se elevam... né? (*pausa*)... então você consegue um círculo em que tá todo mundo... vivendo a mesma coisa... é... muito interessante...

Percebe-se, portanto, duas visões opostas em relação a este ponto. De um lado, a opinião de que a plateia funciona como uma espécie de “combustível” do artista. Nesta visão, considera-se que *feedback* proporcionado ao artista pela plateia pode contribuir (ou não) para que este alcance, ou experimente o estado de transcendência durante sua performance. Na outra visão, o artista seria o único responsável não apenas por seu desempenho, mas por promover a sintonia, ou o “fio condutor” entre ele e a plateia, podendo, inclusive, modificar a atitude inicial desta a partir da sua atitude pessoal (como ele se posiciona). O desafio, neste caso, é ainda maior.

### 3.5 A busca do artista

A coisa que eu posso querer é... progredir, entendeu? Isso é que eu quero... Não quero chegar a algum lugar... Quero progredir, e à medida que vou envelhecendo, também saber envelhecer de uma certa maneira (Nelson Freire).

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou a percepção de que a construção da performance transcendente, ou o preparo para a experiência da transcendência durante a performance musical, é o resultado de uma busca interior. Essa busca é exercida durante a vida inteira do pianista. Não é fruto de uma situação pontual, mas gerada por um contínuo processo de reflexão e amadurecimento do pianista em relação a si mesmo e ao que ele faz.

No início da entrevista, a pianista Maria João Pires falou a respeito de uma busca, a busca de todo artista, que aqui direcionamos ao pianista, sujeito desta pesquisa. Pires fala sobre o “amor pela verdade”, sobre a busca por essa verdade, que também está relacionada com tudo o que nos cerca, não apenas com a música, mas com nossas relações e nossa visão de mundo.

Neste contexto, Pires afirma que essa busca precisa ter uma fonte, uma origem e precisa ter como objetivo a evolução pessoal, e conseqüentemente artística. Um dos elementos que ela cita é a humildade durante o processo de aprendizagem de uma obra. O estudo precisa ser feito com muita humildade, sem se apoderar. A música não precisa da influência do pianista para existir como obra, mas o contrário acontece: a música influencia o pianista e sua existência. A música tem o poder de transformar, de conectar e proporcionar às pessoas uma mesma emoção, uma mesma sensação.

Em sua experiência como pianista e como pessoa, Pires busca estar aberta aos encontros, pois acredita que todo e qualquer encontro possibilita uma nova etapa na construção do ser, se esse ser busca uma verdade. Cada encontro tem uma verdade, e os encontros que podem ser proporcionados a cada obra que o pianista se propõe a tocar são oportunidades de aprendizado, de crescimento, de conscientização e de evolução. Os encontros são necessários para toda a ação do indivíduo, para o movimento da vida, para a tomada de decisões e para as significações e ressignificações dos conceitos existentes.

Freire, de igual forma, considera o pianista como um indivíduo que deve sempre buscar sua evolução, seu crescimento, seu aperfeiçoamento. Ele ressalta a importância de buscar sempre um novo olhar sobre o que se faz, um desejo de aprender mais, de nunca se acomodar com o que já foi construído, mas buscar constantemente novas perspectivas e novas formas de aprendizado.

Você descobrir mais é... Às vezes você acha que está ali, mas aí ouve uma outra interpretação e fala: “oh, como é que eu não vi isso antes”? É como quem olha um quadro: tá vendo aquilo, aí vem outra pessoa e descreve uma outra coisa que você nunca tinha reparado e tá ali, na sua cara, então... Esse tipo de coisa, essas descobertas, isso é muito gratificante! Quando você começa a descobrir é sinal que você está aberto, também. Quando você toca muitas vezes uma obra, e a coisa fica assim, meio estagnada, você pode achar que está bom, mas não está, porque estagnou, parou, então...

Ambos os entrevistados entendem e colocam o palco (ou a situação da performance) num lugar comum – de extrema dualidade. Para eles, o palco representa tanto um lugar no qual o pianista pode se perder completamente como músico - no sentido de permitir que a vaidade, advinda dos elogios a ele dirigidos, se sobrepuje à música; ou deixando que as críticas feitas a ele o destruam totalmente, ou façam-no desacreditar de si mesmo e de sua busca pela verdade, tornando-o demasiadamente inseguro e vulnerável, ou desenvolvendo uma extrema dependência da opinião e/ou aceitação externas. Ao mesmo tempo, o palco pode se redimir de toda essa aura sombria e devastadora que o permeia, no momento em que propicia ao pianista que encontra o modo certo (de acordo com os entrevistados) de estar nele, os melhores e mais memoráveis momentos de sua vida. Momentos estes que, por mais paradoxal que possa parecer, o levarão a voltar muitas outras vezes a este lugar em busca de atingi-los mais uma vez.

Ou seja, ambos demonstram ter uma relação bastante ambígua com o palco. Apesar de se sentirem desconfortáveis nessa situação, de ser uma relação bastante crítica, ambos redimem o palco através da experiência de transcendência. Quando esta experiência ocorre, ambos são capazes de redimir o palco, de fazer dessa situação desconfortável uma oportunidade de crescimento, de descobertas, de auto avaliação, de renúncia e de entrega.

### **3.6. Um assunto inesperado**

Embora não constasse no tópico-guia da entrevista, surgiu em ambas entrevistas o tema da gravação, embora em contextos e momentos bem diferentes. Freire introduz o assunto espontaneamente, afirmando que embora gravemuitos discos nunca os ouve por receio de não gostar do que vai ouvir. Ele mesmo reconhece nesta atitude um erro que diz precisar superar.

Na entrevista de Pires o assunto é introduzido repentinamente pela entrevistadora no momento em que a entrevistada falava de possibilidades profissionais em sua vida totalmente alheias à carreira musical – agricultura e gastronomia foram exemplos citados por ela. Pires afirma com bastante entusiasmo que adora gravar, pois sente que está ao mesmo tempo partilhando a música com as pessoas e está em sua calma, sem passar por provas e não tendo que ser admirada ou detestada. Não se estressa em situações de gravação nem busca em seus discos chegar à perfeição – busca que seja verdadeiro, não perfeito.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me deparei com a possibilidade de estar frente a frente com artistas tão reconhecidos e respeitados mundialmente obviamente senti de forma muito mais real o peso, a responsabilidade e o alcance que esta pesquisa poderia proporcionar. Tomando consciência disto, à medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, passei a encarar esta pesquisa não apenas como um trabalho de mestrado, mas de certa forma, como uma missão. Durante a qualificação e o processo de coleta de dados, pude perceber a riqueza do material com o qual eu estava lidando e me dar conta do privilégio que eu tive, o qual pouquíssimas pessoas poderiam ter. Inclusive essa conscientização me foi trazida por terceiros, advinda de contatos tanto com o meu orientador como por outros professores que acompanhavam este trabalho de forma mais próxima. Não é tão comum que músicos tratem de assuntos como esse com artistas de tão notória representatividade e reconhecimento.

Cabia a mim, portanto, uma incumbência quase única. E sendo sabedora disso me propus a procurar as melhores perguntas, criar o ambiente mais propício para o momento da entrevista, aproveitar cada deixa, realizar todas as leituras possíveis não apenas das palavras, mas dos gestos, expressões, das diferentes entonações, e até das frases não ditas inteiramente, mas apenas iniciadas. Reconheço que foi uma missão quase impossível, pois diante da vastidão e complexidade do tema, mas ao mesmo tempo de sua subjetividade e fragilidade, o tempo de que dispus e as condições para a realização da coleta de dados não foram as melhores.

Apesar de todas as barreiras e desafios para a realização desta pesquisa, não poderia, como pesquisadora, ter tido maior recompensa. Estar frente a frente com artistas deste patamar, e poder obter informações tão únicas e preciosas me fez despertar ainda mais para este tema e perceber o quanto há a ser descoberto nesta área.

Acredito que para um artista consagrado, internacionalmente reconhecido e respeitado, seja muito difícil falar sobre os desafios pessoais enfrentados durante a carreira, suas dúvidas, seus medos, suas inseguranças. Este tema chama naturalmente a atenção para o extraordinário, para o que vai além do esperado, para o que ultrapassa as expectativas. Mas para falar do que é transcendente precisa-se atentar também para o rotineiro, para o **ordinário**, pois é tendo o conhecimento do que é natural e normal, que se busca e percebe o transcendental, o sobrenatural, o “pequeno milagre”, como Arrau cita (capítulo 1). Expor-se

ao público, falar de suas falhas, de seus pensamentos e citar momentos ruins de sua carreira não é fácil nem cômodo. Uns se aventuram mais, e sem medo, enquanto outros são mais reservados e precisam de um “empurrãozinho” a mais pra se soltarem e abrir essa janela.

É importante deixar claro ao leitor que o intuito deste trabalho não foi em nenhum momento utilizar qualquer fala dos entrevistados para expor seus pontos fracos. Pelo contrário! Saber que artistas consagrados como Nelson Freire e Maria João Pires também passam por momentos de angústia, tensão e até fracasso, e mesmo perante todos os elementos que podem interferir em suas performances buscam se superar e atingir a cada performance um novo degrau em sua evolução pessoal como artista, serve de exemplo, de incentivo, de motivação para qualquer músico, independente do nível que esteja. É fundamental saber que as situações ideais para a realização de uma performance serão, na maioria dos casos, raras! Mas mesmo face a isso é indispensável que o artista não se deixe abalar e que sua busca pela superação, por fazer melhor do que o que foi feito anteriormente, por “bater seus próprios recordes” (fazendo aqui uma referência aos atletas), por transcender, alcançar esse estado de profunda conexão com a música e sua mensagem, esquecendo-se de todo o resto.

Após este intenso período de estudos e investigações, foi possível elencar algumas observações a respeito deste tema de extrema complexidade. Primeiramente é preciso afirmar que esta pesquisa não tem a pretensão de levantar conceitos definitivos, ou estabelecer uma única visão a respeito do tema da transcendência na performance musical. Afinal, como pode ser demonstrado, este é um assunto ainda em processo de construção e amadurecimento, pouco falado e desbravado no ambiente acadêmico, sobretudo no Brasil. O que se espera com esta pesquisa é que as múltiplas perspectivas aqui apresentadas possam servir de esboço para elucidar a natureza de um aspecto do fazer musical que, apesar de ainda muito obscuro, talvez seja considerado por muitos músicos como fundamental, indispensável ou talvez o mais importante aspecto dessa realização.

Uma das considerações aqui feitas é que a performance musical não é um produto, não é algo pontual, mas o resultado contínuo de um processo, também contínuo, que se auto alimenta, e se auto constrói à medida que acontece. Da mesma forma, a experiência da transcendência na performance musical também não pode ser considerada como um evento, uma ocorrência específica. Mas tem a ver com um estado contínuo de transformação. Transformação do pensamento, transformação da atitude do pianista. É um processo de amadurecimento, do qual o indivíduo se permite ou não participar, pois para isso é necessário

que se faça, a todo momento uma autoanálise, uma auto avaliação. É preciso que o indivíduo se perceba, perceba quais são seus objetivos com a música, com as obras que decide tocar, com o público com o qual entra em contato, com o meio musical, com as “armadilhas” às quais ele está sujeito (mencionadas na entrevista de Maria João Pires) e com seus próprios sentimentos em relação a todo esse contexto.

A busca do pianista não pode se reduzir a uma performance excelente, no sentido de ser isenta de falhas, memorável ou tocante. Mas esta precisa estar num patamar superior, pois é uma busca mais integral, que abrange todos os elementos que se envolvem com ele e com seu trabalho, de forma direta ou indireta, pois estes elementos podem afetá-lo de forma decisiva. O pianista precisa ter a consciência de que o que ele é no palco não pode ser dissociado de quem ele é fora deste. É preciso buscar uma verdade, sempre. Acima da “perfeição” de uma performance está a verdade contida na mensagem que o compositor deixou. A verdade não está no intérprete, ou no que ele por si mesmo pode proporcionar, mas está na mensagem que ele transmite, e essa mensagem precisa ser destituída, o máximo possível, de interferências desnecessárias, que não vem da fonte certa. Para isso, é preciso uma busca pura, humilde, sincera e verdadeira. Uma busca destituída de vaidade e de desejo por autoafirmação. Uma busca pelo seu verdadeiro lugar, que não é um lugar de destaque, mas de integração com algo maior.

A partir daí, o pianista transcende tudo o que não é necessário à música, mesmo que esteja de alguma forma inerente a ela, através do preenchimento do ego, da necessidade de aceitação, de sucesso, de afirmação, de adoração, etc. A transcendência acaba se tornando uma busca em si mesma, uma busca por transformação, por mudança de perspectiva e de atitude. Essa busca não é, portanto, fruto apenas de um momento, apesar de poder também se revelar através de um momento, mas uma meta a ser buscada ao longo da vida, pois o desafio sempre se fará presente, de uma forma ou outra.

Ao fim desta pesquisa pude, de forma muito mais amadurecida e consciente, confirmar que este tema de fato é um tema que me move e espero que este trabalho seja apenas a mola propulsora para o início de uma longa jornada pessoal. Desejo, igualmente, que este trabalho suscite a atenção e o olhar de outros músicos para este tema, tanto em seus processos pessoais na construção de suas performances, como para a contribuição acadêmica.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERICI, M.A *Phenomenological Study of Transcendent Music Performance in Higher Education*. University of Missouri – Saint Louis, ProQuest Dissertations Publishing, 2004, 3135820.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BEZERRA, D. M. *Experiência de Fluxo e Experiência Culminante na prática pianística: aspectos de um fenômeno transpessoal*. Anais do III SIMPOM, 2014.

\_\_\_\_\_. *Do reconhecimento à integração: um relato da experiência de fluxo no estudo do piano*. XXV ANNPOM, 2015.

COHEN, R. *The Subjective Joys of the Transcendent Performance*. Research Library. Back Stage East, Nov 10-Nov 16, 2005; 46, 45; Research Library.

COOK, N. *Analysing Performance and Performing Analysis*. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Eds.) *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999/2001.

COOK, N.; EVERIST, M.(Eds.) *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999/2001.

CRESWELL, J. *Projeto de Pesquisa – Métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York, NY: Harper&Row, 1990

\_\_\_\_\_. *The Envolving Self – A Psychology for the Third Millenium*. New York: Harper Perennial, 1994.

DENZIN, Norman K. LINCOLN, Yvonna. *O planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: ARTMED, 2006, p. 15-39.

DUBAL, D. *Reflections from the Keyboard: The World of the Concert Pianist*. New York: Summit Books, 1984.

ELLIOT, D. J. *Music Matters: A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press, 1995.

GABRIELSSON, A. *Strong Experiences With Music*. New York: Oxford University Press, 2011.

GRUZELIER, J.; EGNER, T. *Physiological self-regulation: biofeedback and neurofeedback*(p. 197-219). In: WILLIAMON, A. *Musical Excellence – Strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2004

GUSTER, K. *Talking the Intangible – Contemporary Classical Pianists on Elusive Aspects of Music-Making*. Griffith University, 2012.

KAUFMANN, J. *A Entrevista Compreensiva: um guia para a pesquisa de campo*. Ed. Vozes, Petrópolis; Edufal, Maceió, 2013.

LEVIN, J.; STEEL, L. *The Transcendent Experience: conceptual, theoretical, and epidemiologic perspectives*. Explore Vol. I, No. 2, 2005.

MACH, E. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. New York: Dover Publications, 1991.

MASLOW, A. *The Farther Reaches of Human Nature*. New York: Viking, 1971.  
 \_\_\_\_\_. *Toward a Psychology of Being*. New York: Van Nostrand, 1968.  
 \_\_\_\_\_. *Religions, Values and Peak Experiences*. California, Penguin Books, 1964.

MILLER, J. C. *The Transcendent Function: the emergence of the third in depth psychology*. Tese de doutorado submetida à Pacifica Graduate Institute, 1999. UMI No. 3015796.

PANZARELLA, R. *The Phenomenology of Aesthetic Peak Experiences*. J. Humanistic Psychology, Vol. 20, No. 1, 1980.

PIERSON, J.; SCHNEIDER, K.; BUGENTAL, J. (Eds.) *The Handbook of Humanistic Psychology: Leading Edges in Theory, Research and Practice*. USA: Sage Publications, 2001.

PRIVETTE, G.; BUNDRICK, C. M. *Peak Experience, Peak Performance and Flow: correspondence of personal descriptions and theoretical constructs*. Journal of Social Behavior and Personality, 6:5, 1991.

RHODA, B. *Music Making, Transcendence, Flow, and Music Education*. International Journal of Education & the Arts. Disponível em: <http://www.ijea.org/>

WHALEY, J.; SLOBODA, J.; GABRIELSSON, A. *Peak experiences in Music*. (p. 453-461). In: The Oxford Handbook of Music Psychology (2<sup>nd</sup> Ed.). Editores: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. Oxford University Press, U.K., 2016.

WRIGLEY, W.; EMMERSON, S. *The experience of the flow state in live music performance*. Australia, Griffith University. Disponível em: <sagepub.co.uk/journalspermissions.nav.> Acessado em 29 de julho de 2015.



## ANEXOS

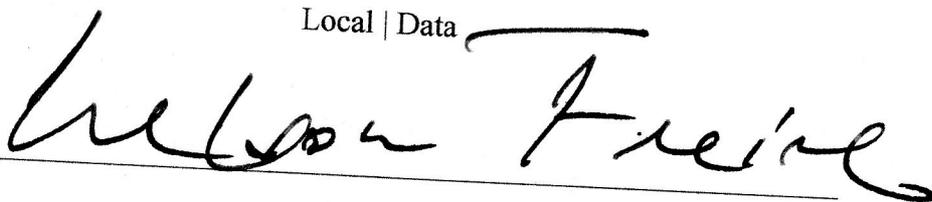
**Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE**

Convidamos o(a) Senhor(a) a participar da pesquisa — **A Transcendência na Performance Musical: um estudo a partir da experiência de pianistas de alto desempenho**, sob a responsabilidade da pesquisadora Lígia Moreno Silva da Mata. O projeto está sendo desenvolvido no Departamento de Música da Universidade de Brasília, em caráter stricto sensu no nível de mestrado pela referida pesquisadora. O objetivo desta pesquisa é investigar a forma como a experiência da transcendência na performance musical é percebida, conceituada e desenvolvida por pianistas de alto desempenho. Sua participação, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, se dará por meio de uma entrevista em profundidade, de formato *semiestruturado*. Esta *entrevista poderá ser realizada em sua residência ou local de sua preferência*, previamente acordado. O tempo estimado para sua realização é de 01 hora aproximadamente, podendo se estender até 01 hora e meia. A entrevista será registrada em áudio e serão feitas eventuais anotações, para utilização posterior exclusiva da pesquisadora.

O(a) Senhor(a) pode se recusar a responder qualquer questão que lhe traga constrangimento, podendo desistir de participar da pesquisa em qualquer momento sem nenhum prejuízo para o(a) senhor(a). Sua participação é voluntária, isto é, não há pagamento por sua colaboração. Os resultados da pesquisa serão divulgados através do repositório digital e acervo da Biblioteca da Universidade de Brasília, podendo ser publicados posteriormente. Os dados coletados serão utilizados somente para esta pesquisa. As perguntas ou problemas referentes ao estudo poderão ser questionados ao pesquisador (pessoalmente, ou através do e-mail [ligiapiano2001@yahoo.com.br](mailto:ligiapiano2001@yahoo.com.br)). Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador desta, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, através do e-mail [freireri@unb.br](mailto:freireri@unb.br), por telefone (+5561) 3107-1092, ou por celular no (+5561) 98448-4424. Caso concorde em participar, pedimos que assine este documento que foi elaborado em duas vias, ficando uma com a pesquisadora responsável e a outra com o(a) Senhor(a). Agradecemos efusivamente sua colaboração com esta pesquisa.

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2017.

Local | Data



Nome | assinatura | sujeito de pesquisa

Nome | assinatura | pesquisador

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE

Convidamos o(a) Senhor(a) a participar da pesquisa — **A Transcendência na Performance Musical: um estudo a partir da experiência de pianistas de alto desempenho**, sob a responsabilidade da pesquisadora Lígia Moreno Silva da Mata. O projeto está sendo desenvolvido no Departamento de Música da Universidade de Brasília, em caráter *stricto sensu* no nível de mestrado pela referida pesquisadora. O objetivo desta pesquisa é investigar a forma como a experiência da transcendência na performance musical é percebida, conceituada e desenvolvida por pianistas de alto desempenho. Sua participação, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, se dará por meio de uma entrevista em profundidade, de formato semiestruturado. Esta entrevista poderá ser realizada em sua residência ou local de sua preferência, previamente acordado. O tempo estimado para sua realização é de 01 hora aproximadamente, podendo se estender até 01 hora e meia. A entrevista será registrada em áudio e serão feitas eventuais anotações, para utilização posterior exclusiva da pesquisadora.

O(a) Senhor(a) pode se recusar a responder qualquer questão que lhe traga constrangimento, podendo desistir de participar da pesquisa em qualquer momento sem nenhum prejuízo para o(a) senhor(a). Sua participação é voluntária, isto é, não há pagamento por sua colaboração. Os resultados da pesquisa serão divulgados através do repositório digital e acervo da Biblioteca da Universidade de Brasília, podendo ser publicados posteriormente. Os dados coletados serão utilizados somente para esta pesquisa. As perguntas ou problemas referentes ao estudo poderão ser questionados ao pesquisador (pessoalmente, ou através do e-mail [ligiaplaco2001@yahoo.com.br](mailto:ligiaplaco2001@yahoo.com.br)). Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador desta, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, através do e-mail [freireri@unb.br](mailto:freireri@unb.br), por telefone (+5561) 3107-1092, ou por celular no (+5561) 98448-1124. Caso concorde em participar, pedimos que assine este documento que foi elaborado em duas vias, ficando uma com a pesquisadora responsável e a outra com o(a) Senhor(a). Agradecemos efusivamente sua colaboração com esta pesquisa.

\_\_\_\_\_ Brasília \_\_\_\_\_, 8 de MAIO de 2017.  
Local | Data

\_\_\_\_\_ *Lígia Moreno Silva da Mata* \_\_\_\_\_  
Nome | assinatura | sujeito de pesquisa

\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
Nome | assinatura | pesquisador

### Transcrição entrevista com Nelson Freire

Entrevista realizada no fim da tarde (por volta das 18h) do dia 18/07/2016, na residência do entrevistado, na cidade do Rio de Janeiro.

**Lígia** – É... Bom... Primeiro eu queria muito agradecer o senhor, assim, é...

**Nelson** – Pode me chamar de você... Mas antes de agradecer vamos esperar pra ver se vai dar em alguma coisa isso...

**Lígia** – Ah... Pra mim é uma emoção tão grande estar aqui... (*risos*)... Eu esperei tanto por esse momento... E quando eu comecei a... a escolher o tema do meu trabalho eu pensei...

**NF** – Qual é o tema do seu trabalho?

**Lígia** – O meu tema é o que sempre me intrigou na minha vida de pianista...

**NF** – É o que?

**Lígia** - É o que sempre me intrigou na vida de pianista, é o que eu sempre fui atrás...

**NF** – Ah...

**Lígia** - Porque... De vez em quando, o que eu percebia que acontecia é que chegavam alguns momentos no qual... Primeiro eu comecei a observar isso quando eu ia assistir os concertos, né? Até que chegou um dia que aconteceu uma coisa diferente comigo. Eu estava tocando e de repente parecia que...tudo estava fluindo tão naturalmente...aquela coisa que às vezes a gente fica preso a alguns elementos (às vezes internos ou externos, né), aqueles elementos limitadores de ansiedade, de nervosismo, e a música fica com umas barreiras que a gente não consegue transpor, né, e aí quando acontece de você ficar num contato tão profundo com a música parece que acontecem coisas inesperadas, né?

**NF** – É... Mas você está falando do contato durante um concerto, durante uma apresentação...em público, né?

**Lígia** – É...

**NF** – Esse contato você pode ter ouvindo, pode ter estudando, pode ter...não é? Você está falando especificamente num...num concerto...

**Lígia** – Num concerto...

**NF** – Numa performance, não é?

**Lígia** – É... O tema, o título do meu trabalho é, bom, o termo que eu escolhi foi a transcendência. Porque eu acho que é uma coisa que você...você ultrapassa um nível, né? “A transcendência na performance de pianistas de...de alto desempenho”.

**NF** – Mas não sei, essa coisa de transcendência, isso...você tá sempre buscando alguma coisa, não é? Então... Transcendência, essa palavra quer dizer que você já transcendeu, foi além do que aquilo que, não é...? Transcen... Não é?

**Lígia** – Uhum...

**NF** – Uma coisa transcendente é uma coisa que vai além do esperado, né?

**Lígia** – Do esperado, exatamente...

**NF** – É, é...

**Lígia** – Exatamente, exatamente!

**NF** – É... Mas isso é uma coisa que acontece...Pode acontecer, não é? E... (*pausa*) são os mistérios também que tem na...nessa...nessa coisa da...pode acontecer, ou não...Não é?

**Lígia** – Sim...

**NF** – Então a gente nunca sabe também... É um mistério, realmente... É...

**Lígia** – Mas é... O Arrau chama de... “littlemiracle” (*risos*)

**NF** – É...é...

**Lígia** – Que pode acontecer...

**NF** – É... É isso aí...

**Lígia** – Você, provavelmente, eu imagino assim, por... A última vez que eu...

**NF** – É isso às vezes acontece... é raro, né? Acontece uma vez em cada sei lá quantos concertos...você já fica satisfeito, né, mas não é em todo concerto...que... essa...às vezes é um momento também, é um momentinho que isso acontece... Aí já vale um pouco né... Mas em geral, ah...eu por exemplo saio muito insatisfeito dos meus concertos...só... 98% insatisfeito...

**Lígia** – Mesmo?

**NF** – É... Mas às vezes esses 2% já basta... É ruim quando você não...não sai nada satisfeito, né?

**Lígia** – (*riso*)

**NF** – Mas aí depende também porque...ah... *(pausa)* bom, quando você ouve gravações assim, igual essa do Horowitz *(fazendo menção a uma gravação que ouvíamos antes da entrevista começar – ele, duas amigas e eu)*... É incrível né? Ao vivo...e tudo... é sempre genial... e... *(pausa)*....Mas ele dava tanto também...é...se, se expunha tanto...e tinha um conhecimento tão grande de... do piano... mais, acho que mais que qualquer... pianista...que exista ou existiu né.. o Liszt nessas... nas vezes que a gente ouviu, acho que ninguém foi tão fundo nos segredos do piano, do instrumento...e não só também do *(pausa)* é...ele tinha esse temperamento incrível e ele se arriscava, não?

**Lígia** – Uhummm...

**NF** - *(pausa)*...essa...essa coisa dupla de, de de...do risco e do domínio, não é?

**Lígia** – Exato...

**NF**– Um pouco um trapezista, né, que arrisca a vida, mas consegue, né? É... *(pausa)* E é claro que ele... parou de tocar em público, né? É... você não pode fazer disso sempre... então não...acho que um ser humano não, não aguenta, como ele não aguentou durante muitos anos, parou 13 anos de tocar, e...

**Lígia** – Sim...

**NF** – Ele cada vez que tocava parece que era um... um inferno, e tudo... enfim... E... Mas acho que a pior coisa que existe é a... a rotina...não é? De... e também, de você também tocar de uma maneira segura pra, pra agradar, ou tocar pra não errar, ou tocar...eu acho que...você tem que estar preparado e...na hora você tem de se entregar, não é? Mas você tem de estar preparado pra poder se entregar, não é?

**Lígia** – *risos... (concordando)*

**NF** - E... É claro que muita coisa influencia, não é?...o...pro estado de espírito, teu estado físico...é...muita coisa...muita coisa também passa pela cabeça quando a gente toca, né...se fosse... se fosse... film...sei lá...filmar essa...

**Lígia** – Monitorar...

**NF** - o que está passando ali, né? É *(pausa)* ... e no momento... muito ajuste, né? É como se você tivesse tocando, se ouvindo e se ajustando, porque...cada lugar, além do, do, dos dias, do seu estado de espírito, do seu estado de... você toca em salas diferentes, em pianos diferentes...

**Lígia** – Pra públicos diferentes...

**NF** – É... (*silêncio*)...

**Lígia** – Você acha que tem essa coisa da plateia?

**NF** – É, eu acho que...é... (*pausa*) acho que isso claro, né, existe uma...quando você sente que não existe essa coisa meio invisível, né, esse fio aí de comunicação...mas aí também pode ser por sua culpa também, né? Que a plateia não... mas às vezes quando acontece também de ter dias que a plateia também é...tá meio desatenta, ou...

**Lígia** – Barulhenta...

**NF** – Barulhenta, ou tossindo demais, ou desatenta, né? Um dia assim...pode acontecer isso, pode influenciar, é claro, né? E também o contrário, né, quando você sente uma plateia muito... tá ali assim, justamente... Mas isso acontece muitas vezes em recital, em recitais, não é, que você, de repente, você começa a tocar e tem aquela coisa assim...existe um momento que daí de repente tem um silêncio total, aí você sente que ali tá, não é?...tá havendo aquela coisa, né? Você...aí...isso também...é uma espécie de...eles contribuem não é? Pra você é... dê mais de...como se fosse um...uma gasolina, ou não...

**Lígia** – Um combustível...

**NF** – Um combustível (*risos*)...Umsopro<sup>29</sup>... (*silêncio*)

**Lígia** – Você acha que dá pra saber quando isso vai acontecer? Dá pra planejar?

**NF** – Não... Dá pra ter uma ideia, né? Mas em geral as minhas ideias, no meu caso, são sempre pessimistas, eu acho que nunca...sabe...nunca vai ser... (*pausa*)...mas às vezes a gente se surpreende...então...tem aquele (\*\*\*\*), isso que você chama transcender, né? (\*\*\*\*\*) que você espera...

**Lígia** – Como você falou?

**NF** – A transcendência, que você está dizendo...

**Lígia** – Você usou outra palavra...”sai”...que palavra você usou?

**NF** – Transcendência, você não disse que está fazendo uma tese sobre a transcendência...

**Lígia** – Sim, mas eu achei que você tivesse usado outro termo...

**NF** – É, não...

---

<sup>29</sup>Ênfase do informante

**Lígia** – Você lembra de alguma vez que isso aconteceu assim que te marcou, uma experiência muito...muito... muito marcante, muito importante pra você? Que você lembra?

**NF** – Tem várias, boas e ruins...

**Lígia** – Eu queria ouvir uma, se você puder...

**NF**– Ai, não me lembro assim de repente... Não me lembro assim de repente, e hoje eu estou meio desconcentrado, porque tem...tem de mudar os programas, tem que fazer uma porção de coisas, tem...

**Lígia** - Vai tocar agora?

**NF** – É, acabei de chegar de viagem, já tem de viajar de novo...

**Lígia** – Mas você, que tipo de percepção você tem quando isso acontece no palco, assim, o que que você sente?

**NF** – Quando acontece o que?

**Lígia** – Esse momento de de...

**NF** – De pânico?

**Lígia** – Essa, essa plenitude...não, quando acontece a coisa boa...que de repente você se vê numa situação melhor, assim, do que você imaginava que ia acontecer...

**NF** – *(pausa)*... É a música, não é? A música que, que...quando você...ela tá ali, a música tem todas as emoções, então quando você expressa, põe pra fora aquilo, aquilo é um sentimento assim... é...não sei se pode dizer em palavras, mas... dá uma...uma plenitude assim...não é só o aplauso do público, não é? É aquela...aquele... aquele...*joy*, né? Aquela... De estar possuído pela música...*(pausa)*

**Lígia** – Você acha que é como se...

**NF** – É é...assim, é uma dádiva também, não é, você poder... é...receber isso, e de repente você transmitir...porque a música é uma coisa maravilhosa né, uma coisa...indescritível, né?...vai além das palavras, ela é uma coisa, é uma arte também tão abstrata né? Não está aí pra você olhar, não tem... *(pausa, depois riso)*

**Lígia** – É, não, é...realmente assim, é, é... Eu acho que talvez seja uma coisa que todo mundo procura, né? Esses momentos, assim, de... de encontro...eu acho que é um tipo de encontro, né? Como você falou...

**NF** – Encontro...é, é...é... Quando a música e você se encontram, não é, e quando tem a...então aí você não tá...você não tá tocando pra...você tá, não é? Como se fosse uma, uma comunhão, você tá podendo...é... compartilhar, não é? Isso é um sentimento muito bom quando a gente sente... (silêncio)...uma coisa assim, uma inspiração que vem... e que a... (*pigarro*) isso passa e você sente que tá passando isso, mas você... É como se fosse (uh) você não existisse também, não é, é como se a coisa vem e passa por você, não é? A música...e... (*pausa*)...mas é muito difícil analisar...o...que passa pela cabeça na hora que você toca...

**Lígia** – Você estava falando dos elementos que de repente podem...a coisa do estado emocional, físico... O que que você acha que pode ajudar, assim? Que que seriam essas...

**NF** – Ah, se soubesse já... faria sempre, não é?

(*risos*)

**Lígia** – Ah, você é um artista extraordinário, você com certeza sabe...

**NF** – não, mas... mas... eu não acho não...

**Lígia** – Você tem uma rotina? Você tem uma rotina pros seus concertos, assim, de como você se prepara, o que que você faz assim que sempre...

**NF** – Ah, tem uma... Você não deve se cansar muito, deve estar... mas se bem que...antes de concerto eu não durmo bem, depois de concerto também não durmo bem... e as viagens, é... A vida...é muito... o que tá em redor, né, é muito... não ajuda muito, não é?... (uh) Saber de antemão onde você vai estar, e ter de tocar...e dar um... dar programas e...como é que você vai dar um programa com antecedência se eu não sei se...naquela hora eu vou estar...

**Lígia** – No espírito... (*riso*)

**Nelson** – Esse tipo de coisa, né? Esse lado burocrático da música, isso é muito chato... Mas é muito bom que você está... também...(pausa)... Eu acabei de tocar agora com um grande regente que é o Gergiev, né...

**Lígia** – Uhum, sim...

**NF** – Eu gosto muito de tocar com ele, ele...fantástico que ele ensaia muito pouco, com a orquestra, né...ele acha que se ensaia, esse negócio de ensaiar...um dia antes, depois ensaiar no dia, aquele ensaio geral, como se já fosse concerto, aí chega na hora do concerto você não tem mais nada pra dar, né...

**Lígia** – *(risada)*

**NF** – Então ele ensaia em geral... às vezes até na hora do concerto, né?... então ter de esperar, é...ele começou o ensaio ali naquela hora né?

**Lígia** – *(rindo e concordando)*

**NF** – E só o essencial e coisas não é...coisas muito essenciais, então é, eu acho que isso é muito importante, essa... você saber das coisas essenciais, então é um eterno aprendizado também, eu sinto que eu tô sempre, é, tenho sempre muito o que aprender, cada vez que...eu acho que eu... sei menos, não, não sei menos, mas tenho mais coisas ainda que eu...ainda não, não aprendi, ainda, que então aí...entendeu?

**Lígia** – Sim, claro, claro..."Só sei que nada sei", né? *(riso)*... *(pequena pausa)* Você falou de programa né, agora, e, e me veio na cabeça uma coisa... Você acha que tem, tem...sei lá... um tipo de repertório que possa... promover ou... levar... propiciar esse tipo de experiência? Algo que se encaixe melhor assim? Algum tipo de...

**NF** – Ah isso você...ah...Tem coisas que você gosta... e tem coisas que gostam de você também, então...

**Lígia** – *(risada)*

**NF**– A coisa é uma relação... *(risada)*... Aí é bom, né? E... tem coisas que você gosta, mas são...difíceis ainda de você...ah... Aí você procura chegar lá e... claro que num recital você tem de...contrabalançar, ter um pouquinho de de segurança também nas coisas, né, então... Mas como eu digo também... a gente muda também com o tempo, né, vai ficando mais velho, vai ficando... ah... certas coisas melhoram, outras pioram...

**Lígia** – Revisita as obras de outra forma, né?

**NF** – Muito, sempre! E... muitas vezes até... eu sinto assim que tem até de recomeçar do zero, praticamente, não é? Dá essa sensação pra, pra...

**Lígia** – O Horowitz falava isso, né?

**NF** – Não sei, é? Mas é...

**Lígia** – Quando acabava os recitais ele pegava as peças e começava do zero, como se nunca tivesse tocado, procurando elementos novos, né?

**NF** – É... *(pausa)*... Mas aí você fica feliz quando também recomeça do zero e e...vai além do que...chega a um outro... ponto, né, do que você estava já não estava muito satisfeito... não estava...

**Lígia** – (*riso*) Eu lembrei...

**NF** – Mas, mas é infinito tudo, essa...é infinito... É difícil falar porque é...

**Lígia** – É difícil falar de música, né?

**NF** – Muito!

**Lígia** – Por isso que a gente sente... (*riso*)... Lembrei do seu...daquela parte do seu documentário que você fala do instrumento, né, que o piano não tinha gostado de você...

**NF** – Ah, o que...é...

**Lígia** – (*riso*)

**Nelson** – Tem isso também influi muito também, o instrumento...

**Lígia** – As coisas externas que daí já não estão...

**NF** – O som! O som do instrumento em si... Quer dizer, às vezes até, acho até que é mais importante ainda a acústica do que... muitas vezes você conhece um piano que é muito bom, aí...muda...toca com ele numa sala seca e, né, e morreu...e o contrário também acontece...

**Lígia** – Sim... sim... é...

**NF** – É... Ou que você ouve, não é? Não precisa... você tá tocando você está se ouvindo não é? Tá ouvindo... e tá se criticando... Ah... aí chega um momento, esses momentos são raros, não é?... Quando isso para de acontecer e você... a coisa flui... então você fica como se estivesse assim... se regendo um pouco, entendeu? Como se você fosse...

**Lígia** – Em... Debaixo de julgamento, né?

**NF** – É, não só julgamento, mas também sendo dirigido...é...cada coisa, mas quando aí... quando há os momentos que você (*inspirando*) a coisa sai assim sem você... ter essa preocupação você até... sente assim, até como se estivesse improvisando, né? Começa a fazer coisas que você não... na hora, que você não...nunca, não fazia, ou...

**Lígia** – Aham...É o risco né, que você falou agora há pouco...

**NF** – Não, esse o risco aí é o prazer, quando isso acontece você...uh... tá se deixando levar porque você também, você tá... ah... seguro né?

**Lígia** (*ao mesmo tempo*) – Domínio da situação...

**NF**– Tá... O risco é quando você...ah, né?...você arrisca pra... porque não tá bem né, então você faz um negócio pra...(inspira) pra melhorar que... que pode sair pior ou melhor, né? Pra não ficar naquilo...

**Lígia** – (*riso*) Uhum...

**NF** – Aí então esse que é o risco, né?

**Lígia** – É diferente da liberdade, você tá falando da liberdade, então, né? É isso?

**NF** – O... O que eu estava falando antes, né, da liberdade né? Mas é a tal história, pra atingir uma liberdade você precisa ter muita disciplina também, né? Não essa disciplina de estudar tantas horas por dia ou...ou...mas é uma disciplina de...de concentração...de...não é...de sempre procurar fazer o melhor... Saber estudar é muito importante também...

**Lígia** – Sim...

**NF** – Muito... E muita gente não sabe...

**Lígia** – O que que é “saber estudar”, Nelson?

**NF** – Ah... Procurar, procurar...às vezes você...você fica limitado a uma coisa, porque você acha e não... (*pausa*)... E o piano é um instrumento muito... rico, não é? Com muitas possibilidades...

**Lígia** – Sim...

**NF** – E... tem muito macete também, né? Muita coisa que...que você descobre também por, pela sua constituição física, cada um tem uma mão, cada um tem um...então você...um tipo de respirar, quer dizer, a gente vai mudando, vai aperfeiçoando, ou pelo menos, não é? Procurando se aperfeiçoar cada vez mais... Mas...na base você é o mesmo, não? Você tem a...uma espécie do mesmo ritmo interior, uma coisa...

**Lígia** – Sim, sim... Essa coisa de ver “o todo”, que você está falando?

**NF** – Hum?

**Lígia** – Quando você falou de “ficar preso”, ou seja, é procurar ver mais “o todo” da obra, ou...

**NF** – É...Você descobrir mais...é... Às vezes você acha que está ali, mas aí você ouve uma outra interpretação, você fala: “oh como é que eu não...não vi isso antes”? É como quem olha um quadro, né? Tá vendo aquilo, aí vem uma outra pessoa e descreve uma outra coisa que você ne... nunca tinha reparado e tá ali na, na sua cara, então...

**Lígia** – É um outro ângulo, né?

**NF** – Esse tipo de coisa, essas descobertas é... isso é muito gratificante, né? Quando você começa a descobrir, é sinal que você está aberto também, né? Quando você acha que a coisa fica... Isso pode acontecer quando você toca muitas vezes uma obra né? (*pausa*) E a coisa fica assim... meio estagnada, assim, você acha, pode achar que tá... tá bom, mas não tá porque estagnou, parou, então... Eu acho também importantíssimo ter o entusiasmo, né, da...da... Às vezes... perco o entusiasmo por uma obra, porque também porque eu acho que... estou tocando e não estou gostando do que eu estou fazendo... Então...um pouco deixo ela de lado, porque eu acho que insistir é um...é ruim pra mim, é ruim também pra... pra quem ouve, porque eu não estou...né?

**Lígia** – Sim...

**NF** – Eu acho que essa coisa do... você gostar do que está fazendo de... Então aí (*respiração*) ...é isso (*riso*)... Mas e tem muitas obras assim no repertório que são obras... que eu gosto sempre de tocar e... O segundo Concerto de Brahms... Tava o... Acabei de tocar agora... toquei tantas vezes ao longo de tantos anos, porque eu estudei com 14 anos, não é?

**Lígia** – Uau!

**NF** – E é uma obra que eu sempre... Não, até... teve até um período que ela não estava tão, assim presente dentro de mim, assim... mas aí quando volta é muito bom... Aí quando volta você... já é um... é bom você... acrescentar mais coisas ali do que tinha, não é? (*grande pausa*)... Não é procurar ser diferente, é, é procurar é... (*pausa*) entrar mais dentro, né? Mais... aprofundar mais... enxergar mais coisas, descobrir mais coisas...

**Lígia** – Pôr a lupa, né?

**NF** – E também descobrir também o...o que você está fazendo, porque que... (*pausa*)... Mas em geral eu nunca estou satisfeito comigo não...

**Lígia** – (*riso*) Mesmo?

**NF** – É, eu gravo discos, mas nunca ouço meus discos, né, porque nem durante nem...que é um erro, aliás, eu acho que eu...

**Lígia** – Enquanto você está gravando?

**NF** – É, eu acho que vou me arrepender...É, não não... porque eu acho que não vou gostar aí...

**Lígia** – *(risada)*

**NF** – Mas é... É uma coisa que eu...acho que eu tenho de superar isso... Tem muitas coisas que a gente precisa... acha que tem de superar, né, isso que...por isso que eu digo que... é sempre um... uma coisa infinita né, um aprendizado eterno...

**Lígia** – Sim... sim...

**NF** – Muitas vezes você fica, né, é, é ... como se diz, é... *stuck*...ahn...

**Lígia** – Preso...

**NF** – Parado... *(pausa)*... E tem certos detalhes mínimos, assim, que são incríveis, né? Quando você descobre, meu Deus do céu... é um dedilhado, é um movimento que você faz com a mão, é uma respiração, é um...ah sei lá, um...

**Lígia** – Dinâmica...

**NF** – Um enfoque em determinada...nota...um... muda tudo...não?

**Lígia** – Sim...

**NF** – Por isso a gente tem que ser... o maior professor de si mesmo, não é... A gente tem de dar tudo, e se olhar, e ouvir, e enxergar tudo procurar...

**Lígia** – O Gluck... Você tem uma, uma... Eu sei que você já falou disso no documentário, e...e... da Guiomar, mas você tem uma identificação com essa peça, não tem?

**NF** – Você fala mais baixo que eu, como é que é?

*(risos)*

**Lígia** – Eu estava falando do Gluck...

**NF** – Ah...

**Lígia** – Você já falou disso no seu documentário, e...

**NF** – É, é... Não, é...

**Lígia** – Por que que você escolheu tanto o Gluck...o que você gosta tanto...

**NF** – Não é que, é que fica...eu sou muito preguiçoso pra estudar bis, né?

**Lígia** – *(risada)*

**NF** – Então... E... A Martha, por exemplo, sempre toca a Tocata, sonata de Scarlatti, lá... E, antigamente eu tocava sempre o Polichinello, e de uns tempos pra cá, ficou... o Gluck ficou assim...sai... Durante alguns anos foi muito o prelúdio de Rachmaninof em sol sustenido...É hábito, aí chega na hora...

**Lígia** – Ah, mas você não escolhe à toa...

**NF** – Não é uma coisa assim que eu faça... por algum motivo...

**Lígia** – Não? (*riso*)

**NF** - ...filosófico assim... Não, não...

**Lígia** – Não, uma identificação pessoal, né?...

**NF** – É...inclusive, sabe o...faz anos que eu nem olho a música... Devo estar fazendo tudo... Bom, é uma transcrição já, então...a gente pode se sentir... é livre, né?

(*risos*)

**NF** – Muita coisa eu altero ali, tenho certeza...

**Lígia** – Você acontece de, de repente programar de tocar um bis e... de repente, dependendo da resposta do público, você troca?

**NF** – Dependendo do...de como o concerto saiu...

**Lígia** – Ah tá...

**NF**– Às vezes eu acho que “ah, esquece esse bis porque... não não vai sair”...

**Lígia** – Ahan...

**NF** – Quando é uma coisa que eu não estou...quando não é o Gluck ou obras que... porque bis às vezes... tem uns certos que saem, né... estão ali...automáticos já, não é?... sem erro...você pode até errar, mas.. mas outros você...quando eu quero mudar, por exemplo, às vezes eu não... aí... de repente eu falo: “não, hoje não dá, melhor não”... aí procuro... Mas principalmente agora eu estou muito interessado nisso, estou estudando uma porção de coisas, bom, ainda não comecei a estudar, mas... fazendo um repertório, porque querem que eu grave um disco só com peças de, de bis, né...

**Lígia** – Ah é?

**NF**– E tem coisas que eu adoro, né? Muito interessantes...

**Lígia** – Que legal...

**NF** – Repertório assim...Paderewsky...é...transcrições de Godowsky... Uns espanhóis, umas coisas assim (*pausa*)... é, então é...Mas é que não tem tempo também... Eu preciso de também tempo, eu não sou uma máquina também...sabe?

**Lígia** – Sim...

**NF** - E... Não é sempre também, eu sou um músico, mas tem dias que eu não me sinto músico, não me sinto musical...Sabe? Tem dias assim... E acho que a... Não posso ficar tocando muito não porque... Eu preciso de espaço... pra poder respirar e por isso que to meio chato, porque acabei de chegar e já tenho de viajar, dá, não só tenho de viajar, mas tenho de resolver questões de programa, de tudo...chatíssimo...e tá cada vez pior viajar...e agora parece que tem 3 horas de fila nesses aeroportos... Aeroporto tá um horror agora, você já viu esse aeroporto?

**Lígia** – Sim, sim...

**Nelson** – Ai (*suspirando*)... Aí...

**Lígia** – Ah... São muitas coisas periféricas, né?

**NF** – E é uma chatice, às vezes, daí é visto, tem que pegar visto pros Estados Unidos, tem muita viagem esse ano programada na Austrália, China...Tudo isso esse ano, ainda, né?

**Lígia** – Uhum...

**NF** – E aí tem um programa, um programa tem Europa e aí não pode repetir a mesma coisa, quer dizer... Eu gosto mais de tocar com orquestra porque não tem esse problema... Em geral não tem, não é?

**Lígia** – Já tá definido, né?

**NF** – Raríssimo trocar o concerto, ou você aceita tocar ou não, né? Mas agora, por exemplo, eu tive uma tendinite... E... tive de cancelar...o 2º de Brahms, em Toulouse, mas em seguida tinha com o Gergiev, em São Pettersburgo, aí pus gelo, anti-inflamatório, um horror...

**Lígia** – Mão direita?

**NF** – Mas acabei indo, fui, de qualquer jeito...E...cheguei lá, em São Pettersburgo... A viagem já inteira, no avião, já pondo gelo, né?

**Lígia** – Sim...

**NF** - Porque... Na verdade se você põe gelo demais os músculos ficam todos...

**Lígia** – Duros...(*risada*)

**NF** – Duros, né? Mas eu cheguei em Pettersburgo e disse: “eu preciso de um piano, porque passei 3 dias sem pôr a mão no piano”, e o concerto era no dia, o segundo de Brahms...

**Lígia** – Uau! Uau!

**NF** – Né... “Deixa eu estudar um pouquinho pra ver como é que tá”... Fui lá, depois da viagem... A primeira vez, comecei com a Toccata de Bach, parecia que eu nunca tinha tocado piano na minha vida...

**Lígia** – (*risos*)

**NF** – “Meu Deus do céu”... mas aí eu pa...tive esse *insight* “deve ser por causa do gelo, porque não, não...tá estranho demais, não é?”

**Lígia** – Você se alonga, Nelson?

**NF** – Hein?

**Lígia** – Você se alonga? Você faz alongamento?

**NF** – Hm... não...

**Lígia** – Não?

**NF** – Não... Eu nado um pouquinho, ando e...

**Lígia** – Eu tive tendinite, e... depois disso eu comecei a fazer uns alongamentos...

**NF** – Eu já tive várias vezes... Mas se fizer...se alongar demais também não é muito bom não...

**Lígia** – Não?

**NF** – Sei lá...Tudo o que é...

**Lígia** – É, não pode ser demais...

**NF** – Não pode ser... É...Mas aí...então...no dia seguinte, que era o dia do concerto, sabe, o ensaio só um... na hora do concerto, né? Com o Gergiev... Inclusive começou o Brahms, ele: “não, não, não precisa tocar a cadência inicial”... Me poupou das passagens mais... Na hora saiu tudo bem, aí melhorou...

**Lígia** – Imagino...

**NF** – Mas ahn... (*pausa*)...Ah, mas né, tô te contando isso porque ele é muito meu amigo, a gente ia tocar em Baden Baden 2 dias depois o Imperador...

**Lígia** – Uhum...

**NF** – E ele falou: “não, vou mudar esse programa porque você não (*pigarro*)... continua tocando o Brahms, que tocou aqui, aí você não precisa estudar tanto”...Aí mudou, né?

**Lígia** – (*riso*)

**NF** – Mas isso porque é ele, né?...Ah... Alemão não gosta de...mudança de programa, né, ainda mais com orquestra... Era um Festival Beethoven, imagina...

**Lígia** – Sim... (*risada*)

**NF** – Então... Mas aí... É isso...

**Lígia** – É... Posso te fazer uma última pergunta?

**NF** – Hmmm...

**Lígia** – Que... Qual ou quais são os seus... Qual sua busca como artista? Quais são os seus objetivos como artista?

**NF** – (*longa pausa*)... Suspiro... O objetivo... (*pausa*)... O objetivo é quando você chega: “quero isso, eu quero aquilo”...acho que arte não existe isso, então o... o objetivo é...a coisa eu posso querer é...progredir, entendeu? Isso é que eu quero... Não quero chegar a algum lugar... Quero... progredir e...à medida que eu vou envelhecendo, também saber... é...envelhecer de uma certa maneira, entendeu?

**Lígia** – Uhum...

**NF** – Que também é...é... É uma coisa delicada, isso, não é, porque como você... É igual uma pessoa, né, que é... bonita, aí de repente envelhece, aí fica se comportando como se ainda tivesse 20 anos, se vestindo como se tivesse 20 anos, ou fazendo plásticas, esse tipo de coisa, né? Isso também, na música, pode acontecer uma coisa parecida, não é? Você achar que...aí...de repente você tem também de se adaptar um pouco e procurar certas compensações, né, que... inteligentes, você entendeu?

**Lígia** – Sim...

**NF** – E... que... Tem que tocar também de outra maneira, uma maneira, porque senão... não sei, é uma... É também um aprendizado isso, né?

**Lígia** – Claro, claro...

**NF** – Eu acho muito parecida, né, a coisa humana com a música, com as artes, né? Acho que o repertório também... O repertório eu comparo muito com...relações...né?... Amizades...Umas você tem mais afinidade outras você...tem menos, umas você acha bonita, outras você não gosta, outras não gostam de você...enfim... E como as relações também precisa sempre ser nunca, né, é como casamento também, né, por exemplo, você gosta de alguém, esse alguém gosta de você, você acha que é...aí... o tempo passa... a

coisa sempre precisa ser renovada, né, numa relação...e também com a música, com as obras que você toca...

**Lígia** – E quando você fala desses 98% que não gostou, mas 2%, o que é o que faz você gostar? Qual é o diferente? Qual é o diferencial?

**NF** – A diferença é que eu paro de não gostar, entendeu?

**Lígia** – *(risada)*

**NF** – Eu começo a gostar, é isso...

**Lígia** – Não, mas por que? O que faz?

**NF** – Ah, não sei, porque eu acho que...aí... a música tá... tomou conta de mim, e... e... as outras coisas perderam a importância, entendeu?

**Lígia** – Certo...

**NF** – Esse tipo de...que...aí, a coisa flui...sem eu precisar...sem eu precisar, praticamente...quando você se esquece de você mesmo, entendeu? Quando você “pshhhhh”...

**Lígia** – Certo...

**NF** - Como se fosse um, como se você fosse um elo assim... É... Isso acontece muito em teatro também, né?...Não sei quem, um grande ator dizia *(se levantando no sofá)* também que...é...como diz... se despia totalmente do person...dele próprio e, né? E se transformava naquele personagem, então acho que o músico é um pouco assim, quando tem esses momentos que você se transforma na música... aí são esses 2%...

**Lígia** – *(risada)*

**NF** – Talvez eu exagerei um pouco com esse...não sei a porcentagem, não sou bom matemático não, mas é... *(longa pausa)*...

**Lígia** – Talvez não seja uma questão de número, mas de proporção, né? De...

**NF** – É, se você toca muito...

**Lígia** - O peso que aquilo tem, né...

**NF** – Se você toca muito, não sei se... Depende de cada um também, não é? Tem gente que toca muito e... Tá sempre meio insatisfeito... ou mais ou menos... Sei lá... *(rindo)*

*(risos)*

**NF** – Eu não sou muito profissional não, eu sou, acho que sou mais amador, entendeu?

**Lígia** – (*rindo*) Imagina...

**NF** – Não acho isso... É... as pessoas acham isso pejorativo, né? Amador, a própria palavra tá dizendo, né? Amador é quem...vem de amor, de amar né, um pouco...Faz por amor... Eu realmente, quando você olha meu piano, por exemplo...tá sempre cheio de musica, né, porque eu não gosto dessa coisa “eu tenho de tocar aquilo, vou estudar aquilo” e... como se fosse uma coisa burocrática, entendeu? E muitas vezes eu chego no piano, tenho um concerto pra dar, tenho de estudar aquilo, mas não começo estudando aquilo, porque eu preciso estar imbuído de (*inspirando*)... um pouco de (*solta um suspiro*) é, de música, de...isso... não vem necessariamente daquilo que eu vou tocar, quando, então quando vem, aí sim eu posso, entendeu? Por isso que é difícil né...é, fabricar, isso não...num concerto é antinatural, porque está escrito lá que você vai tocar aquela hora, não é?

**Lígia** – Aquele programa...

**NF** – Aquele programa, aquele público, aquela hora e... quem disse que, que...é a hora, é a hora que você vai, não é...

**Lígia** – Hora marcada pra...pra ter inspiração, não é?

**NF** – É...Cada... recitais, concertos de noite, detesto... O Horowitz sempre dizia “a melhor hora pra tocar é tre...” (*palavra incompleta*) ele tinha toda razão...porque o dia de concerto é...é um horror pra mim, recital então...

**Lígia** – Qual é a melhor hora de tocar?

**NF** – A começar, por exemplo, sempre tem um afinador, né, que vai fazer... “então a que horas que é pro afinador”, sabe, eu vou saber dizer que horas que é...não sei, porque...eu vou querer...sempre tento descansar um pouco, né? Dormir...Mas nunca, nunca consigo! Mas de qualquer jeito deito um pouco pra... e o dia não passa nunca, fica aquela coisa horrível sabe? Chato... E...Não, não dorme direito, aí vai, aí tem de ver o piano, aí volta, vai pro hotel ou fica no teatro, se fica no teatro aí fica...mas...o camarim...às vezes acontece coisa horrível, às vezes o camarim não tem nem um sofá... Tem só um camarim com uma cadeira e um, sabe? Aí tem de ficar lá, porque aí o hotel também é longe pra voltar, aí “vou ou não vou”, fica aquela coisa, ainda mais eu sou muito indeciso sempre...

**Lígia** – (*risada*)

**NF** - Faz parte do meu signo, balança... (*pigarreando*)...Acabo não indo, aí me, meio que...aí me arrependo, porque as condições são precárias...enfim...aí você começa a ficar de mau humor, começa a ficar...aí...tem de tocar, não?... Aí, é claro, então, aí a música tem que ser muito importante, né, porque a música que vai fazer com que... você transcenda...entendeu? Todas essas coisas adversas que tem, que é raro um concerto onde tudo que tá ao lado tá, tá bom, gostoso...

**Lígia** – Propício, né?

**NF** – (*ao mesmo tempo*) Propício... Inspirador... É raro, sabe?

**Lígia** – O próprio contexto desfavorece às vezes, né?

**NF** – É raro, não, às vezes pode acontecer, você tá...com vontade de tocar de (*não consegui entender a palavra que ele fala neste momento*)... tá um dia assim especial... não precisa ser um dia bonito, pode ser até um dia feio, né, às vezes é até melhor um dia, um dia feio... Ah... E tem lugares também, tem teatros... mais, assim, que você se sente mais à vontade... Eu detesto, por exemplo, concertos, aqueles concertos...con...chiques, entendeu, que...ai...já tá escrito em algum lugar que esse concerto tem de ser muito bom, porque o lugar é muito importante, porque é...sabe? Não gosto...

**Lígia** – Sei... (*riso*) Já carrega um peso, né?

**NF** – E tem...tem certos lugares onde isso é mais natural...cida...O Richter só tocava em cidades pequenas depois, nos últimos anos, né? Porque...Tira essa coisa desses lugares assim que são muito (*pigarro*) chiques, não é? Nova Iorque, Berlim, Londres, que tem concertos, excesso de concertos, então também o público já fica meio *blasè*... porque...enfim...

**Lígia** – Entendo...

**NF** - Mas eu gosto muito de tocar em... cidades da Alemanha, gosto muito do público alemão... Gosto muito da Rússia... Esse teatro Marinsky, é maravilhoso! E...Você não sente essa, não é não? Essa, essa coisa assim...

**Lígia** – Pressão?

**NF** – Essa... É! Pressão e essa... É natural...

**Lígia** – E no Brasil?

**NF** – Tocar no lugar que você mora é é ruim também...

**Lígia** – (*risada*)

**NF** – Eu, se não morasse no Rio...acho que gostaria muito de tocar aqui, mas morando aqui não sei...

**Lígia** – Eu sempre pensei assim, sabia?

**NF** – É, mas todo mundo acha...

**Lígia** – Todo mundo já espera que você... (*risada*)

**NF** – É, não...Porque é diferente, né? Quando você chega num lugar pra tocar...você chega ali com aquela energia toda...ah...focalizada pro concerto, não é? Se você tá aqui, na sua casa, com as suas coisas, você tá, além de tudo, você tem que dar um concerto! Entendeu? Então... A concentração é muito difícil...além do que você conhece todas as pessoas e...gente telefona, e pede ingresso, e... quem, não sei o que, quem vai, quem deixa de ir, o que que vai fazer depois e todas essas coisas, não é? E... (*pausa*)... Mas é, tem lugares que, o Japão, a Alemanha, a Rússia... são lugares que não...as adjacências não te incomodam, não é? Eles são, eles respeitam assim, e fazem a coisa fluir da maneira mais natural possível, né? E... Você sente também quando o público tá ali porque gosta de música e não tá ali porque vai a um concerto, né... isso influi muito...

**Lígia** – Sim...sim...

**NF**– Entre um público esnobe e um público que tá ali... E... por exemplo, né, essa coisa de, o que é bom nesses públicos assim, na Alemanha eles gostam, por exemplo... quando a coisa é muito difícil, que eles sentem que você tá...eles gostam até quando você erra, quando você tá, ah... com dif... quando você mostra o esforço, eles apreciam isso, não é? O russo gosta da emoção não é? Quando você...Em geral o público... Em geral, isso me dizia um grande empresário, que foi meu primeiro empresário, o Quezada, “*el publico quer emoción*”...

**Lígia** – Uhum...

**NF** – Isso é verdade, não é? Quer dizer, quando você...

**Lígia** – É verdade...

**NF** – ...Não quer a nota certa... (*grande pausa*)... Enfim...

**Lígia** – É demais ouvir você, muito bom! Obrigada por compartilhar comigo...

**NF** – Ah, não agradeça não...nem sei se eu...

**Lígia** – Obrigada, muito!

**NF** – Não, bobagem...

**Lígia** – *(riso)* As pessoas...é...as pessoas buscam, né? Acho que todo mundo tem...esse desejo, né, de se encontrar com a música, e...e às vezes a gente acaba... ficando com medo de se encontrar com a música, né, porque são tantos elemento externos que acabam cruzando o caminho...Mas todo mundo quer isso no fim das contas, né? Aquele momento de...

**NF** – É... E também, é claro todo mundo quer ser gostado também, né, quer ser apreciado, senão você...melhor não...nem ir pro palco, né?

**Lígia** – Claro!

**NF** - Então...Tem essa coisa também, tem um pouco...

**Lígia** – Da aceitação...

**NF** – Tem um pouco de exibicionismo também, né? E também tem de sentir um certo gostinho nessa coisa...de... mostrar...também...faz parte, né? Senão você... fica muito...não passa, né?

Transcrição entrevista Maria João Pires – realizada dia 17 de setembro, à tarde.

## **Parte I**

**Maria João Pires** – (*pensando sobre o que estava sendo conversado antes*<sup>30</sup>)... Ahm... Quando a gente procura uma... a gente procura uma verdade... a gente se acostuma a ficar procurando ela. Vira uma pesquisa, sabe? O amor pela verdade é uma coisa que vira uma pesquisa na vida, vira uma, não é uma obsessão, mas é algo que a gente está sempre procurando. Como se você levanta de manhã e já está analisando o que é que você está querendo fazer, o quê que é verdade e o que não é, quais são os seus, os subterfúgios todos de seu ego, de suas carências, de seus pequenos problemas com os outros e com as pessoas, e com a música e com seu trabalho, e com... e com a família e com tudo... Então eu acho que esse seu tema, que você escolheu é muito interessante, na medida em que é um tema totalmente... explosivo...é um tema explosivo... Eu não sei se, eu não te conheço bem, mas você deve ter qualquer coisa no seu caráter, na sua personalidade que fez você escolher algo de **tão**<sup>31</sup>perigoso e tão explosivo...

**Lígia** – (*Risos*)... sim...(risos)

**MJP** – Então... Eu acho que se você for por esse mundo afora, procurar músicos, profissionais da música em geral, não precisa ser só música clássica, pode ser qualquer tipo de... nem precisa, *performance*, qualquer tipo de pessoa que tem que fazer algo no palco...

**Lígia** – Expressão artística, né?

**MJP** – Expressão artística é outra coisa...

**Lígia** – Não é expressão artística?

**MJP** – Não é, não é... A expressão artística é algo de íntimo. Você, a arte, sua relação com a verdade, sua relação universal, seja com Deus, ou seja com... o seu lado divino, seja com uma fonte... universal que para nós, humanos, ainda é um pouco desconhecida...porque a gente não passou para o, o patamar superior, espiritualmente, para a gente entender o que é isso...

---

<sup>30</sup>Como já nos conhecíamos antes e tínhamos um relacionamento mais próximo, e também pelo fato de eu estar hospedada na casa dela, antes da entrevista começar havíamos conversado sobre alguns assuntos, e ela inicia sua fala sobre o tema da entrevista de forma meio inesperada, inclusive pedindo pra iniciar a gravação.

<sup>31</sup>Ênfase da informante.

**Lígia** – Uhum... É, dimensão...

**MJP** – A gente fala muito...e util... como um de meus mestres falava muitas vezes a gente utiliza muito o “turismo espiritual”... Isso é uma grande verdade, porque, uh, a gente está sempre caindo nesse “turismo”, é dizer “ah, a minha espiritualidade, eu e minha espi...eu faço meditação, eu rezo, eu faço isso, eu faço aquilo... mas tudo isso não são, não é...não é nada disso. O passar pra próxima etapa da nossa alma é algo que.. exige de nós um trabalho diário infrutífero, na maioria das vezes, a maioria dos dias são péssimos, em que a gente está sempre caindo, sempre se levantando de novo, e sempre procurando... Então...

**Lígia** – E o que você está falando, que não é expressão artística...

**MJP** – A expressão artística é isso! A expressão artística é a nossa procura, a nossa busca de... passar do ser humano que... que não é verdadeiramente humano, que acha que é humano porque quer dominar, que mata animal, que come, que tortura, que faz guerra, que bota criança pra morrer de fome, que faz todos os horrores... esse humano não é o humano. O humano é aquele que tiver a capacidade, a força e a disciplina de conseguir melhorar, passar pra outra, outro nível, que seria o nível em que... haveria uma democracia, em que haveria o respeito, em que haveria tudo aquilo que a gente não tem, aquilo que não existe nesse mundo, passaria a existir e dar esse exemplo, e, mas sem nunca se sentir superior nem, sem julgamento, não é? Então...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Você tem sua relação com a arte, você, essa é a sua relação com o mundo e essa é sua relação consigo própria... Agora, o palco... É como se fosse... a prova... você, quando entra no palco, você prova que você não é capaz de fazer isso...

**Lígia** – (*risos*)

**MJP** – Então o palco é como que... É a dualidade máxima... É... Quando você, por exemplo, as pessoas vão te falar “ah sim, você é maravilhosa, você vai **dar**<sup>32</sup>a música pra todo mundo, você vai, você é uma pessoa que nos **dá**<sup>33</sup> tanta coisa, tanta coisa, tanta maravilha”... isso é uma mentira, isso é uma ilusão...

**Lígia** – Por que?

---

<sup>32</sup>Ênfase da informante

<sup>33</sup>Ênfase da informante

**MJP** – Então a gente vive nessa ilusão, se dando a sensação que até gosta do palco. A gente gosta porque é maravilhoso, a gente está ali em comunhão com as pessoas... isso é uma ilusão...

**Lígia** – Mesmo?

**MJP** – É... Agora, não significa que você tem que deixar o palco e que não pode, só que esse trabalho é o pior de todos, é o mais difícil... você não tem que deixar o palco porque não tem que... só você, a única coisa boa é a gente conseguir ter consciência...que o palco é um perigo, porque o palco é a arena do sucesso.

**Lígia** – Sim...

**MJP** - Você vai ser adorado, amado, aplaudido... você vai receber todas as ilusões desse mundo juntas num, num, em 10 minutos, em 1 hora...

**Lígia** – Ou não, né? Ou pode ser catástrofe total... Tem um...

**MJP** – Você, ou então? Você vai ser criticado, ahm, expulso, ahm... renegado, e aí você entra na...no contrário, em lugar de ter seu ego totalmente insuflado, como se fosse um balão, não é (quando está sendo adorado), você vai ficar numa depressão porque seu ego ficou totalmente machucado... Então, quando eu falo que o palco é um, é uma prova de fogo, muito explosiva, muito difícil, muito complexa, é porque pra não levar você nem a uma coisa nem a outra, você vai ter que aprender a estar aí de uma outra forma...

**Lígia** – Independente dos resultados, né?

**MJP** – Totalmente independente, sim...

**Lígia** – Você não tá no palco por causa do resultado, né, esperando o resultado...

**MJP** – Eu, eu sou muito sincera, você sabe, eu não, não minto, então... Eu vou pro palco pra ganhar dinheiro, só...só pelo dinheiro, mais nenhuma razão (*pequena pausa*). Porque se eu tivesse o dinheiro que eu precisava para meus filhos, pra viver, pra ajudar as pessoas, pra fazer projeto, para viver a minha vida do jeito que eu, que eu gostaria... eu não ia pro palco! Eu faria outras coisas com a música, não é? Mas eu também não teria problema que houvesse pessoas que, com quem eu tocaria, com quem eu ia tocar, ou pra quem eu ia tocar, pra elas ouvirem, pra gente partilhar... O palco não é, pra mim, algo de natural, porque envolve a *performance*, envolve o...o...envolve essa ilusão, não é? Envolve essa prova, que é demasiado difícil! E que é muito cansativa, e que te dá medo, você tem

medo da prova, eu tenho medo da prova... Eu detesto, eu **abomino**<sup>34</sup> o palco, desde criança...

**Lígia** – É?

**MJP** – É, é um pouco...foi um pouco uma dua... até hoje eu vivi muito... um pouco a dualidade, porque eu queria sempre parar, mas nunca parava porque a vida me levou a precisar, e mais isso, e mais aquilo, e aconteceu, e houve... tive muita, muitos problemas, que fizeram com que minha vida teve muitos altos e baixos e eu tive que continuar trabalhando (*pequena pausa*). Eu po... eu podia falar claro, mas eu...eu podia trabalhar num lugar...sei lá... ser agricultora, ou fazer outra coisa que eu gostasse, ser padeira ou... qualquer coisa que eu gostasse de fazer, porque eu não gosto de trabalhar num escritório, não queria ir trabalhar com outros músicos, tipo numa...companhia de, de discos, ou...ter que ter um contato próximo com aquilo que eu mais detesto que é o *star system*, todo esse...

**Lígia** – E a gravação? Você não tá no palco...

**MJP** – A gravação eu adoro!

**Lígia** – A senhora adora gravar...

**MJP** - Adoro gravar, adoro, adoro... Adoro sentir que eu estou tocando, compartilhando música... com outros seres humanos, com outras pessoas, e ao mesmo tempo eu estou... estou na minha calma, eu não estou sendo nem admirada nem detestada, nem tenho que passar as provas, umas atrás das outras...

**Lígia** – Mas você não acha que tem também uma pressão, pelo fato de... que tem que sair perfeito no disco, não pode ter erro, e...e...quando fala “gravando” não dá uma sensação...

**MJP** – Não tenho...

**Lígia** – Não?

**MJP** – Não. Fico bem, fico calma, fico... Nunca tenho stress quando faço um disco.

**Lígia** – É?

**MJP** – É, e não, nunca tenho essa sensação que tem que ser perfeito...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** - Procuro que seja verdadeiro, não perfeito...

---

<sup>34</sup>Ênfase da informante

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Sabe, eu acho que se você é sincero quando toca, e se sua procura na música é uma procura sincera, uma procura... que tem a ver com uma fonte, aí eu acho que não tem esse perigo, de você achar que tem que ser perfeito (*começa a comer uma barrinha de chocolate – que estava sobre a mesa*).

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Não vai nunca ser perfeito...

**Lígia** – (*riso*)... entendi...

**MJP** – Veja... pra ser perfeito (*pausa*)... Exatamente a mesma coisa acontece no palco... Pra você ser perfeito como músico, você tem que estar ausente...

**Lígia** – Como assim?

**MJP** – Tem que se ausentar! Você não pode estar presente, no sentido em que “o que é você?”...

**Lígia** – Hmmm

**MJP** - “O que sou eu?”

**Lígia** – Uhum

**MJP** – “Quem sou eu?”... Você tá, está transmitindo, tá fazendo como um... uma rádio que passa... as ondas passam por você... seu corpo tá presente, mas você não tem que ter sua personalidade marcada naquela obra. Isso é uma ilusão horrorosa... É uma ilusão! “Ah, eu toco assim”, “ah, mas aquele ali toca de outro jeito”, “ah, mas eu não gostei nada do que ele fez, eu eu, sai muito melhor”, e por aí afora... Você está se exprimindo na música que não é sua (*pausa*)... Que direito? Por quê que você se apodera de música que não é sua?

**Lígia** – (*rindo pra dentro, mas mais como um suspiro, tipo concordando*)

**MJP** - Será que você tem o direito? Eu não...eu não acho que eu tenha...

**Lígia** – Como assim (*quase interrompendo*)? Mas, normalmente a gente... os intérpretes...

**MJP** – Fala, fala, fala, fala... sem problema...

**Lígia** – Os intérpretes tocam... músicas que não são deles...

**MJP** – Pra já, intérprete é um nome que...tocam mú... é um nome que é muito perigoso...

**Lígia** – Não, que não são compositores, digamos assim, né?

**MJP** – Por isso. A música é sua? Foi escrita por você?

**Lígia** – (*suspiro, meio rindo*)... Não foi escrita por você, mas...

**MJP** – Então...

**Lígia** - Sem você... Ela só tá no papel...

**MJP** – Certo... E por quê que você tem o direito, apesar disso... Isso é uma chantagem!

**Lígia** – (*risadas*)

**MJP** – “Olha aí, eu escrevi essa música, eu não, minha música não vale nada se você não tocar ela... mas você... vai tocar ela do jeito que você quiser, não é do jeito que **eu**<sup>35</sup> senti, do jeito que eu... que eu recebi, porque...” Veja, a música, a música, veja, a música tem algo de, de divino!

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – A música, toda a grande música. Estamos falando de grande música, seja clássica, ou seja o que for... popular, qualquer música, tem algo de divino, porque é a passagem do homem... para o Universo, é a conexão, é uma conexão... Você não pode falar “ah, Beethoven era um grande inspirado, tinha uma inspiração maravilhosa!”, mas você acha que ele estava só...um homem cheio de, de inspiração, só um homem cheio de inspiração... Não!

**Lígia** – Não...

**MJP** - Ele estava conectado com algo muito superior ao homem... (*batendo na mesa*) que a gente está falando, certo?

**Lígia** – Uhum

**MJP** – Então... **Ele**<sup>36</sup> trouxe a conexão, ele se conectou. E você? Se conectou com ele?

**Lígia** – (*suspiro*) Entendi...

**MJP** – Ou você está exprimindo seu ego, está exprimindo sua personalidade...

**Lígia** – Entendi...

**MJP** – Entendeu? Então...

**Lígia** – Mas... Eu acho que mesmo que a pessoa, digamos assim, você vai tocar uma obra “X”, você... você tem uma imersão no mundo do compositor, você estuda sobre a obra, de de vários pontos de vista, você entende a, a... a situação que a pessoa estava no

---

<sup>35</sup>Ênfase da informante

<sup>36</sup>Ênfase da informante

momento, enfim... Mas você não se des... Se desfaz de tudo o que você é, você não se destitui de você, porque... Porque senão seria como, como colocar... (*suspiro*)

**MJP** – Não tem, não precisa ter medo, Lígia...

**Lígia** – Não, é...

**MJP** - Se destituir...

**Lígia** – É... Acho que não é possível, porque a pessoa...

**MJP** – Porque se destituir é, seu corpo é presente (*bate na mesa*), sua alma é presente (*novamente*)... Por que é que sua personalidade é tão importante assim? Por quê? Por quê que tem que estar marcado (*batendo na mesa de novo, repetidas vezes, como que enfatizando a fala*)? O seu som vai ser sempre diferente, porque o seu corpo é diferente...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Sua mão é diferente, seu corpo é diferente, sua...

**Lígia** – Então, exatamente!

**MJP** - Mas aí não é personalidade... (*pequena pausa*)

**Lígia** – Mas a **minha**<sup>37</sup> forma de tocar tem a ver comigo, não?

**MJP** – Quando você está ausente...

**Lígia** – A sua forma de tocar...

**MJP** – Mas quem é você, quem é você, quem é? Quem sou eu? O que somos nós? Qual é a importância que você tem, como intérprete? Eu não sou mais que um verme... Não tenho nada, sou menos que um verme!

**Lígia** – (*risos*)

**MJP** – Não tenho **nada**<sup>38</sup>, absolutamente nada (*pequena pausa*)... que, por de mim própria, daquilo que eu considero eu própria... mas eu estou lá, presente na medida em que eu estou sendo um, um transmissor...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Ser um transmissor não é se afirmar... Entendeu? Enquanto eu quero me afirmar, enquanto eu estou querendo, eu estou **utilizando**<sup>39</sup> o compositor, **abusando**<sup>40</sup> o compositor...

---

<sup>37</sup>Ênfase da pesquisadora

<sup>38</sup>Ênfase da informante

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Para me afirmar... Então, **nesse**<sup>41</sup> sentido eu falo que eu sou um verme, eu sou menos que um verme, porque um verme ainda está presente, eu não quero... Não, eu não estou dizendo que eu consigo isso... Mas eu, o meu trabalho de vida, de toda uma vida, é nesse sentido... E nunca no sentido contrário (*pequena pausa*)... “Eu sou um grande intérprete, todo mundo me adora, e eu me afirmo através da música, e eu me realizo, e eu amo música”. Não!

**Lígia** – É complicado...

**MJP** – Eu sei que é muito complicado, desculpa...

**Lígia** – Não, é complicado de entender, porque, assim... Será que a pessoa vai estar...

**MJP** – (*ao mesmo tempo*) Mas você não tem que concordar comigo... De jeito nenhum, por favor...

**Lígia** – Não, não, não, não é isso... Não, não, mas eu, mas não é isso...

**MJP** – Eu te respeito... você tem que compreender...

**Lígia** – Sim, sim... o que, o que, o que eu acho difícil de, de...de, de colocar na prática é exatamente essa questão de estar completamente... é...

**MJP** – Ausente...

**Lígia** – É, é... É uma anulação, né? Porque...por mais que a pessoa busque ser fiel ao que o compositor quis dizer, a própria busca dela é uma busca pelo viés X ou Y... Você não acha? (*nesse momento ela toma ar pra iniciar a fala*)... A não ser que o compositor estivesse aqui e falasse pessoalmente assim “não eu pensei nisso, eu quero isso”...

**MJP** – Mas se você é uma pessoa que se... se... não é “se anula”, você não tem que se anular, eu não tenho que me sentir inferior. Quando eu falo sou menos que um verme é porque é menos. O verme ainda tem uma matéria, eu tento não ter, eu tento ser transparente pra poder deixar passar, como se você fosse um filtro e a água passa, certo? Agora, se você bota uma barragem, a água não passa, certo?

**Lígia** – Uhum, sim...

**MJP** – Seu ego é uma barragem. Tem que ser um filtro com muito buraco.

---

<sup>39</sup>Ênfase da informante

<sup>40</sup>Ênfase da informante

<sup>41</sup>Ênfase da informante

**Lígia** – *(riso)*

**MJP** – E aí água passa, e aí você não se afirma... *(pausa)*... Mas, qual é o objetivo de se afirmar... através da arte? Eu acho que a arte não serve pra gente se afirmar... Eu posso me afirmar como dona de casa “eu aqui, aqui sou eu que mando *(batendo na mesa)* nessa cozinha, ninguém mais vem aqui, vamos limpar desse jeito, vamos...” Ou eu me afirmo quando eu vou dirigindo um carro “sou eu que vou dirigir o meu carro do meu jeito”... Tem muita coisa que eu faço do meu jeito!

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Eu tenho minha personalidade e eu não tento...eu não tento me anular, não ser ninguém, não, eu sou normal! Me afirmo, normalmente, na vida. Sem medo, sem problema... Pessoas gostam, não gostam, pronto, tudo bem... Tenho mal feito muitas vezes, ou, mas eu vou aceitando meu feitió...vou aceitando...vou me assumindo, me aceitando, tentando melhorar dentro do que eu posso, mas pronto, não é uma coisa que me preocupa.

**Lígia** – E por que na música é diferente?

**MJP** – A música, pra mim, é uma matéria espiritual. Então não é uma matéria de, de afirmação *(pequena pausa)*... é uma matéria de evolução... Então, de certo modo, eu, co..., criança, eu es... escolhi a música com, ou sem pensar, mas... escolhi...a minha vida...ser dedicada... ao, a uma arte, e aí... eu ten...

**Lígia** – Como você se sentia? Você lembra?

**MJP** – Criança?

**Lígia** – Ahn...

**MJP** – É sempre procurando um som, procurando... procurando som. Sempre...fui obcecada pelo som...como criança pequena, 3 anos, 4 anos, 5, 6...

**Lígia** – Ahan...

**MJP** - Encontrar... Eu não gostava muito do piano, mas não tinha outro instrumento...

**Lígia** – *(riso)*

**MJP** – Então... e nem é um instrumento bom pra mim, porque tenho a mão muito pequena, então é muito difícil. Mas, eu sempre procurei o som... Depois comecei procurar... relação entre o som e o... e o tempo... as relações que existem... E depois me apaixonei muito pela música clássica, por aquilo eu ouvia... As obras, as sinfonias, os concertos... o que eu

ouvira... Me apaixonei por muitas obras e, criança ainda...e um dia eu tive uma experiência muito interessante, que provavelmente foi, essa experiência foi decisiva para a minha escolha... das minhas escolhas na vida como músico.

**Lígia** – Como foi?

**MJP** – Foi que eu toquei com orquestra, ainda muito criança, tinha 7 anos.

**Lígia** – Uau!

**MJP** – E... E foi, tinha quase 8, mas ainda tinha 7 anos...

**Lígia** – O que você tocou?

**MJP** – Um concerto de Mozart. E (*pausa*)... E tive uma experiência que eu nunca vou esquecer, que nunca mais esqueci, e que ficou... ficou presente em mim... que foi exatamente isso, eu, a orquestra tocou, eu tive só um ensaio, e eu nunca tinha tocado com orquestra, mas já tinha ouvido, mas nunca tinha...

**Lígia** – Qual era o concerto?

**MJP** – Era um, um pequeno concerto... Uh, em Dó maior...

**Lígia** – Hmmmm...

**MJP** – Eu...Posso te lembrar depois qual é...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – A gente pode procurar...

**Lígia** – Uhum... Você teve 1 ensaio?

**MJP** – Tive só 1 ensaio...

**Lígia** – Hmmm...

**MJP** - E era a primeira vez que eu tinha uma orquestra ao meu lado...

**Lígia** – Uau...

**MJP** – E, durante o *tutti* da orquestra... eu sumi! Eu tive **essa**<sup>42</sup> experiência. Eu não estava lá mais, nem nada...E eu me tornei um, parte da, do som. Senti vibração no corpo, comecei por sentir a vibração da orquestra, fosse como se eu tivesse... desaparecido aí dentro... Eu acho que essa experiência foi decisiva...porque eu, depois, como criança ainda, procurei...sentir isso de novo. E...

**Lígia** – Mas aí você tocou?

---

<sup>42</sup>Ênfase da informante

**MJP** – Tudo...

**Lígia** – Tudo certo, tudo bem?

**MJP** – Não sei... Sim, falaram que sim (*risos*)...

**Lígia** – Você não tinha a ideia do que estava acontecendo...

**MJP** – Não (*pequena pausa*)... Não...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – Mas foi interessante...

**Lígia** – Foi em Portugal...

**MJP** – Foi, no Porto. E...

**Lígia** – Então você não se importava nem um pouco com a...com a... com o retorno que você tinha das pessoas.

**MJP** – Eu não gostava, eu tinha muita...

**Lígia** – As pessoas vinham falar com você, vinham te parabenizar, vinham...

**MJP** – É...minha mãe sempre falou que era muito difícil, porque ela tinha que ralhar um pouco comigo, porque eu...me escondia, não queria...eu era muito...a gente fala em Portugal a gente fala “bicho-do-mato”...

**Lígia** – No Brasil também, a gente fala “bicho-do-mato”, eu ia falar isso agora... (*riso*).

**MJP** – Eu não era, no normal, era, era uma criança bem comunicativa, mas assim...no, nessa situação, eu sentia que via aí qualquer coisa que não... que é excesso...

**Lígia** – Você não gostava da exposição...

**MJP** – Não.

**Lígia** - Sua mãe te chamava pra tocar... quando chegava alguém em casa?

**MJP** – Sim...

**Lígia** – E você se sentia mal...

**MJP** – Mal...

**Lígia** – Eu também passei por isso... Eu odiava quando me, me pediam pra tocar em público, assim eu ficava... (*riso*)...

**MJP** – É...

**Lígia** – Mas acabou se acostumando, não...

**MJP** – Acabei me acostumando...

**Lígia** – Com a situação do palco...

**MJP** – Com a situação, só que ficou... ficou uma procura... então minha, meu, minha conclusão... é de que... o palco não tem nada a ver com a música. O palco não tem nada a ver com uma procura artística...nem com uma evolução espiritual, nem com...

**Lígia** – Uhum.

**MJP** - Nem com nada! O palco é simplesmente um lugar onde a gente tem, faz uma prova de fogo... Em que, ou a gente, tem 3 hipóteses...

**Lígia** – *(riso)*... Ahn...

**MJP** – *(pausa)*... Ou você é adulado, ou você é detestado, ou você não é nada, porque conseguiu ultrapassar... e esse, essa, esse trabalho de, de ultrapassar é um trabalho diário... Ah claro, já faz muitos anos que eu entro no palco com uma atitude, uh, totalmente neutra. Em que eu não sinto mais nada... a não ser simpatia pelas pessoas que estão presentes, e... uma, uma certa entrega...de mim para me retirar o máximo que eu consigo, não é? Dentro do possível...

**Lígia** – Quando você fala ultrapassar, você diz ultrapassar o que, especificamente?

**MJP** – Que a gente tem tendência, ou pra ter medo... ou pra estar preocupado... ou para ter, ou para ter estresse, ou para ter... pronto... muito tempo eu não, nunca tive essa vontade de ser...ser admirada, isso nunca tive. Isso, isso nunca tive. Tive **sorte**, eu acho...porque não foi trabalho, que já vem de criança, não foi trabalho, foi sorte. Tive logo, desde o início, tive a sorte de não ter... essa parte pior *(pequena pausa)*. Então, é assim... Agora me faz...

**Lígia** – Ultrapassar esses sentimentos, você diz, então, quando você fala...é... você não é nem adulado, nem detestado, porque você conseguiu ultrapassar...essas barreiras...

**MJP** – Se você consegue ultrapassar aí, te, pode começar um trabalho sobre si próprio...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Que pode levar você, eventualmente, a tocar no palco...sendo sincera...

**Lígia** – Sim. Você já sentiu vontade assim, por exemplo... Você começou a estudar alguma obra... e aí, de repente, você pensa assim “ai, como isso é bonito! Que vontade de mostrar isso pras pessoas! Como vai ser bom quando eu puder tocar isso pras pessoas, elas vão sentir isso...

**MJP** – É, sim (*ainda durante a minha fala*), eu sinto isso...

**Lígia** - que eu estou sentindo”...

**MJP** - Mas é partilhar com as pessoas...

**Lígia** – Sim.

**MJP** – Não tem a ver com o palco.

**Lígia** – Sim.

**MJP** - Porque você pode partilhar de tantas maneiras...

**Lígia** – Sim.

**MJP** – É também um, um sentimento muito egocêntrico... e muito... prepotente...a gente achar que, se ama uma obra e tem tanta vontade de, de partilhar essa obra com pessoas, tem que ser no mundo inteiro, e todo mundo vai ter que dar a nota máxima pra, pra você, e tem que ter duas mil pessoas em cada sala, e tocar...e...entende?

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Não precisa nada disso, isso é, é uma ilusão... Por quê que a gente tem que ser prepotente a ponto de ter que ser conhecido no mundo inteiro e ter, todo mundo tem que saber, e todo mundo tem que comprar o, o ingresso, e todo mundo tem que... (*suspiro*) Isso é... horrível! Agora...

**Lígia** – Por que?

**MJP** – Imagina que te acontece...você, acontece! Você ter esse acidente, que você se torna conhecido no mundo inteiro...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – (*suspiro*) É o, é a pior coisa que pode te acontecer na vida, não é? É a pior!

**Lígia** – É mesmo?

**MJP** – Acho que sim. Porque você aí tá à prova de um jeito que é demasiado pra um ser humano. É demasiada prova pra passar a cada dia...

**Lígia** – Entendi...

**MJP** – Você cai, ou...cansa... Ou você cai na, no...na... armadilha, ou você fica arrasado de trabalho... Então... Eu... não desejo isso pra ninguém...(*riso*)

**Lígia** – Mas... Você não acha estranho você falar disso? Sendo que você... Chegou isso na sua vida...

**MJP** – Por isso eu tô falando!

**Lígia** – Não foi, não foi porque você quis...

**MJP** – De jeito nenhum! Agora, foi uma prova que a vida me deu.

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – (*tomando ar*)... Eu tive muitos momentos na vida que eu não aceitei essa prova... E agora, com minha idade, eu aceito... que foi uma prova.

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Eu, eu estou muito arrasada com essa prova! Mas, pronto, eu já nasci uma pessoa de certo modo corajosa, e tive a coragem de pôr em causa cada dia (*pequena pausa*)... E de não admitir que a mentira se instalasse na minha vida, nem a ilusão, nem... Nem, nem nada dessas armadilhas, a armadilha não funcionou!

**Lígia** – Mas quando que você chegou à essa percepção? De que tudo isso era...

**MJP** – Muito cedo!

**Lígia** – É?

**MJP** - É, mas eu, muitas vezes, uh... Muitas vezes eu tive a noção que é, “ou, ou largar agora, ou então você vai cair na armadilha, você **vai** cair”, entende? E no fundo...

**Lígia** – Dessa coisa da fama, do sucesso...

**MJP** – Sim...

**Lígia** – E do...

**MJP** – Sim...

**Lígia** – Da adoração...

**MJP** – Você cai, mas você cai, cai... Todo mundo, quase todo mundo. Pra não cair tem que ter uma força enorme, tem que ser, quase se tornar um, um monstro de, de, de coragem, de...tipo herói (*riso*)...

**Lígia** – Entendi...

**MJP** – Tipo herói...

**Lígia** – Não, e eu, eu me pergunto até, porque quando a gente é criança, eu acho que é normal a criança ela...procurar...uma certa aprovação!

**MJP** – Ah, muitas vezes vem dos pais também...

**Lígia** – Né? Sim...

**MJP** – É que a pessoa não teve tan...

**Lígia** – Aquela coisa, por exemplo hoje, que o seu neto chegou com, com as correspondências, e ele só queria que você falasse “ai, que bom, que legal que você foi lá e buscou” né? É uma coisa... normal!

**MJP** – É normal, sim...

**Lígia** – E, e por exemplo, você ia pro piano, você começava a tocar, e, e, e de repente seu pai, sua mãe, não sei...

**MJP** – Eu não tive pai...

**Lígia** – “Ah que bonitinho!”...Ah, tá (*sobre o pai, mudando a entonação*)... “Que bonito você tocando, que legal olha como ela faz, e...”. Isso não traz uma sensação positiva? Ou não?

**MJP** – Hmm... Já é peri...

**Lígia** – Como é que você se sentia?

**MJP** - Já é perigo aí...

**Lígia** – Mas você não sentia assim “ah, que bom, tão gostando do que eu tô fazendo”?

**MJP** – Não, eu não tive muito com a família, felizmente.

**Lígia** – Felizmente...

**MJP** – Claro! Senão logo, começa logo, o problema começa logo aí, não é? Que você vai querer que sua mãe, seu pai, seu avô, aceitem o que você faz como sendo uma coisa maravilhosa, você quer, você procura isso. Aí entra, você entra na ilusão, numa autoestrada.

**Lígia** – E sua mãe não, não...

**MJP** – Minha mãe...

**Lígia** – Era mais indiferente...

**MJP** – Não era indiferente, ela adorava música. Então ela tinha a capacidade, minha mãe, foi o grande for, a grande sorte de minha vida, ter uma mãe, eu não tive pai, que meu pai morreu antes de eu nascer, e minha mãe adorava música. Então ela me ouvia com o prazer de ouvir música, mais nada.

**Lígia** – E ela não falava nada...

**MJP** – Ela nunca me fez um elogio.

**Lígia** – Jura? (*muito surpresa*)

**MJP** – Nunca!

**Lígia** – Uau! (*sussurrando*)... Tá explicado... (*pausa*)... Não, me revela muitas coisas da minha vida também! (*riso*)

**MJP** – Claro que...

**Lígia** – Eu botei aqui nas minhas anotações sobre você, sobre as coisas que me fizeram despertar pra muitas coisas, eu coloquei assim, ó: “total destituição de vaidade”, eu botei, percepção minha sobre você...

**MJP** – Sim...

**Lígia** – E, e... Enfim, é...

**MJP** – Mas veja, eu não tenho, eu não tenho mérito nisso. Porque...a nossa evolução são acontecimentos da vida... o mérito é a gente ficar... (*o telefone dela toca e ela pede pra atender*)... (*continua*)... Como a gente agora abordou um assunto, eu acho importante a gente abordar outro, que é: no momento em que você ultrapassou... toda essa dualidade, todo esse, essa problemática, todo esse... ir um pouco, descer aos infernos para poder (*rindo*) se redimir... Eu acho que, de repente, o palco pode se tornar algo de positivo...

**Lígia** – Hmm... De que forma?

**MJP** – E aí...é como se tivesse havido um milagre... Mas, milagre é uma coisa rara, não é? Não é aquilo que você faz todos os dias...

**Lígia** – E meio imprevisível, né?

**MJP** – E é meio imprevisível... Então você, se você consegue descer ao inferno, voltar do inferno...

**Lígia** – (*rindo*) Ai, ai... essas comparações são ótimas! (*risos*)

**MJP** – Voltar... Não trazer nenhum demônio do seu lado... (*risos*)... E... não, nem se queimou, nem se machucou, nem nada, você vem totalmente...

**Lígia** – Ilesa...

**MJP** – Ileso! **Aí**...o milagre é possível. Porque aí você, de repente, abraçou algo que é, uh, a sua conexão com, com a realidade... Com a realidade, porque o resto é ilusão, não é? A gente acha que vive na realidade, mas vive na ilusão, e depois passamos a vida trocando tudo. Então, se você con, conseguir chegar ao momento em que é real, tudo que está passando ali é real... Então a música é viva, a música é conectada com, com o Universo, é uma expressão universal...

**Lígia** – O quê que é o “ser real”?

**MJP** – É uma espécie, é uma expressão totalmente democrática, quer dizer, partilhada com, com todo mundo... O que é o ser real? É o ser que... não, não tem a, a pretensão de ser superior.

**Lígia** – Entendi.

**MJP** – Não tem a pretensão de se estar destacado, separado, não domina... Não, não destrói, não... uh...vive, de certo modo, conectado com, com consciência, não é? Consciente... pronto, isso é a realidade, então, se você vive numa realidade... Por isso eu falava, há pouco, de uma forma negativa, “você é menos que um verme” (*batendo na mesa, enfatizando*). Você tem que chegar ao ponto de ser menos de que um verme, para passar a, a ser... simplesmente ser sem atrapalhar... Porque a gente passa vivendo, atrapalhando tudo e todos, né? Então...uh, aí o palco pode se tornar um lugar da nossa, de uma explosão de imaginação, da...uma explosão da, da, da projeção... de, de...

**Lígia** – Da projeção?

**MJP** – Sim, de projetar! Projetar futuro, projetar passado, projetar tempo, projetar...então, aí existe algo que cria, que... que é muito bonito, e que pode ser...um momento de graça, de... agora... chegar a isso é só única e exclusivamente trabalho e esforço... (*pequena pausa*)

**Lígia** – Quando você falou que tentou replicar a experiência que você teve aos 7 anos... Quê que você fez? Você conseguiu?

**MJP** – Não, é tentar sentir de novo aquela vibração. Mas como eu tocava sozinha, não tinha a vibração do som da orquestra. Então eu fui tentando, mas... não tive muitas experiências dessas. Na infância tive algumas, mas na idade...

**Lígia** – Mas você fala da coisa sensorial mesmo...

**MJP** – Sensorial...

**Lígia** – Entendi.

**MJP** – Ah... sensorial... É muito bom a pessoa sumir, desaparecer... porque, já viu, se você tá sempre... conectado com seu ego você tá sempre numa escravidão constante, você não, não, não tá livre, não tem aquela liberdade de “o quê que importa se eu sou, ou não sou, se eu, quê que eu sou”, entende?

**Lígia** – Uhum.

**MJP** – Então isso é muito bom... essas experiências claro, que se multiplicaram muito na minha idade adulta...

**Lígia** – Uhum... De se sentir bem no palco, apesar de, do palco ser o palco...

**MJP** – Apesar de eu não gostar do palco, apesar do palco ser o palco, apesar de eu considerar sempre que o palco era um grande perigo... (*riso*)... Eu... eu tive esses momentos, na minha vida, em que eu me senti liberta... Liberada de... de mim própria, não é? (*riso*)

**Lígia** – Sim... Entendi...

**MJP** – Então, tem muita, muita...(*pequena pausa*)... tem muita... (*pausa, pensando*)... Como é que chama? Como é que eu, a gente chamou há pouco? Uma...

**Lígia** – O quê que você tá querendo dizer? Do, do...

**MJP** – Em inglês diz “*a trap*”! É uma...

**Lígia** – Armadilha?

**MJP** – Armadilha! Tem muita armadilha, muita! Você tem armadilha em cada canto, em cada momento, em cada minuto, em cada lugar... Por exemplo, aquilo que você falou, falou ontem, é uma das armadilhas piores na, na minha opinião, porque eu sentia isso muitas vezes, era aquela, aquele prazer... a pessoa que está fazendo música bonita, linda, e as pessoas ouvindo... é uma coisa romântica, quase, é uma coisa quase espiritual, mas é uma armadilha!

**Lígia** – Você não pode sentir prazer, então?

**MJP** – Tem, ma, você pode sentir tudo! Você tem é que ir...analisando... É bom a gente sentir tudo, o prazer, o desprazer, o ódio, a, a... tudo, só que você tem que ficar (*batendo na mesa*) alerta, pra ver o quê que é armadilha, o que não é. Então o amor não é maravilhoso, você gosta de um homem, beija ele, ama ele, faz tudo com ele, você acha que está no, no sétimo céu! Por exemplo... é uma armadilha... Não é?

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – E depois terminou isso tudo, e o que fica? O que é que ficou? Nada. Nem a amizade ficou. Nem o amor ficou. Não ficou nada. Então... a armadilha máxima na música é essa, é aquele amor, aquela coisa, aquela paixão... isso é uma armadilha, porque, o que é na reali, isso não é a realidade, isso é, isso são os demônios todos à nossa volta...entende? Pra gente ter, pra gente ser nós próprios, nós “sou eu que amo ele, ele que me ama a mim”... não é o amor simples, sem ninguém, sem nada. Quê que importa se é ele, se é você, o que é? Quê que importa se a música é maravilhosa, se você tem prazer ou não tem prazer? O prazer não é amor, o prazer não é... não é... conexão ao espírito, entende? (*pequena pausa*)... Não significa que você não é muito mais feliz sem prazer... (*riso*)... Você é muito mais feliz sem prazer, porque é, substitui por, por... a graça, que é...pelo amor desinteressado, que é muito melhor que o prazer, não é? E aí o prazer até nem, nem atrapalha...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – Deixa de atrapalhar...

**Lígia** – Porque daí você fica vinculando uma coisa com a outra, né? Esse é o problema... Uma coisa tá dependendo da outra.

**MJP** – É... Uma é uma tentação... no sentido de, de que leva você à ilusão... Você tem a ilusão, depois a ilusão cai e você cai junto com a ilusão.

**Lígia** – Sim.

**MJP** – Depois você fica com o desprazer.

**Lígia** – Sim.

**MJP** – Não é?

**Lígia** – Sim.

**MJP** – E aí você fica na depressão...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Depois vem o medo.

**Lígia** – Sim

**MJP** – De não voltar a sentir o prazer...

**Lígia** – A sentir aquilo, certo...

**MJP** – Depois vêm as preocupações... E depois vem a, a moral atrapalhar o quê que tá bem, o quê que está mal... Depois vem, vem tudo, então... a gente vive escravizados a todo esses conceitos, a todas essas ilusões...

**Lígia** – E leva isso... pra arte, né?

**MJP** – A arte é a vida!

**Lígia** – É um reflexo, né?

**MJP** – Se você sabe viver, é um artista.

**Lígia** – Sim, sim... Sim, eu entendo.

**MJP** – A primeira arte é saber viver... Não é?

**Lígia** – Sim! Sim...

**MJP** – Saber viver, saber morrer...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – Saber envelhecer, saber acompanhar o tempo... Saber... encontrar a beleza onde ela está, na realidade... Isso é saber viver... (*riso*)...

**Lígia** – É... É que eu tô tentando processar tudo isso, porque, é realmente muito complexo, né? E... me fala se eu tô entendendo certo, ou não... No momento que você consegue... Chegar ao entendimento de que tudo que se coloca como... objetivo e como... sinônimo de uma... de uma, digamos assim, de uma, de um sucesso, ou de um padrão estabelecido, quando você consegue chegar ao entendimento de que isso não tem nada a ver com o que você vai fazer... e que você vai fazer independente disso... aí sim!

**MJP** – Mas veja, eu não tô aqui pra te falar que eu... nunca tive o prazer no sucesso!

**Lígia** – Entendi...

**MJP** – Eu tive, é óbvio! Só que eu... tive a coragem, sempre, de pôr em causa na hora... (*batendo na mesa*).

**Lígia** – Quando você tava sentindo...

**MJP** – Na hora!

**Lígia** – Você conseguia perceber?

**MJP** – Sim! Então eu, sempre! De, desde sempre, eu tive essa, essa força, foi uma sorte. Aí eu falo que não é um, não é uma coisa adquirida, foi uma sorte minha eu ter esse term, esse barômetro. “Ah sucesso! Aaah, interessante, sucesso... (*riso*) Vamo lá ver quando é que você agora vai cair...” Entende?

**Lígia** – Entendi.

**MJP** – Então, eu tenho como é um, um...

**Lígia** – E você teve momentos de ilusão, assim, aonde você acabou se deixando levar e depois voltou?

**MJP** – Não, verdadeiramente, fui sempre muito crítica. Eu fiquei sempre, fiquei sempre em cima da situação. Mas, claro que tive! Claro que tem momentos que você termina de tocar, vem as pessoas, te falam, vai jantar, pessoas te falam e você ter que distinguir o que que foi, a pessoa falou “que maravilha, você me transportou, não sei que, mais não sei que, mais não sei que”...

**Lígia** – E você ter a noção real, né?

**MJP** – Ter a noção da realidade...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – O que é aí, de verdadeiro, em que você não é... responsável.

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Não é você que transportou a pessoa... Mas foi a música

**Lígia** – (*praticamente ao mesmo tempo*) Foi a música!

**MJP** – Você conseguiu uma coisa boa, é que você conseguiu ficar ausente!

**Lígia** – É, sim...

**MJP** - Então aí, a su, o seu prazer aí é lícito, é amor... O seu prazer “ah, eu consegui ficar ausente, que bom! Eu não apareci nesse palco.” Aí eu fiquei contente de eu ter conseguido, entendeu?

**Lígia** – Uhum.

**MJP** – Aí eu, eu, eu aprendi a amar um pouco a música, a amar um pouco as pessoas... e a me posicionar onde eu, onde eu pertencço...

**Lígia** – No seu lugar, não no lugar da música, né?

**MJP** – (*pequena pausa*) Isso, não, mas é um posicionamento saudável.

**Lígia** – Sim,

**MJP** – Porque eu não me anulo, eu não penso “eu não sou nada, eu não presto”... Nem me ponho “eu sou o máximo! Sou aquela que conseguiu dar essa coisa maravilhosa às pessoas”...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Entendeu, aí eu me ponho no meu lugar, que é muito bom, porque é um lugar maravilhoso, em que você não é nem uma coisa nem outra, você tá, está servindo uma peça de um todo...

**Lígia** – Sim...

**MJP** - Que...é um todo. A peça do lado não existe, você já não existe, a sua peça não vale nada. Você é a peça de uma máquina enorme. Uma peça mínima, você é um grãozinho de areia... Então, você pode ficar, no momento em que você sabe que é um grãozinho de areia...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** - Você fica contente porque é um grãozinho de areia...

**Lígia** – *(riso)*

**MJP** – E você encontra uma, uma grande, um grande prazer e uma grande felicidade... E você passa a amar sua vida. Agora se você acha que é o, a areia toda, e o mar todo, e mais não sei o quê, aí espera aí, porque vai ter, a desilusão vai vir rápida...

**Lígia** – Sim... *(pausa, suspiro)*... É...

**MJP** – E mais, tem uma coisa muito importante: se você se posiciona bem no palco, você aprende no palco. Isso foi uma das coisas que me fez continuar às vezes, porque eu aprendo... O quê que você aprende? Quando você consegue se posicionar no seu lugar... Aí você vai aprender porque você consegue, naquele momento, encontrar o equilíbrio entre... a música está em cada um... a música se expandiu... a música conectou você e o

público todo num mesmo lugar... com a mesma fonte. Aí acontece uma coisa maravilhosa, que você entende tudo o que tava fazendo de errado. Você ouve... Entende?

**Lígia** – Uhum...

**MJP** - Aí você se auto...

**Lígia** – Avalia?

**MJP** – Avalia... Se auto ensina... E aprende a se ensinar a si próprio.

**Lígia** – É, eu ia falar do autoconhecimento que, que é um trabalho muito... Você chegar nessa, nesse nível de avaliação, né? De, de, de percepção...

**MJP** – E aí você pode até criar muito mecanismo para, para poder, pra poder sempre usar ele... sabe? Pega uma obra e...vai estudar ela, tudo bem, vai trabalhar... mas você chega mais rápido. Porque aprendeu esse mecanismo... Como é que se avalia uma obra? Como interpreta uma obra? O quê que é nosso e o quê que não é nosso? (*pausa*)...

**Lígia** – É... (*pausa*)... E saber isso aí, aí é o grande... desafio...

**MJP** – É...

**Lígia** – Até onde você influencia e até onde você é influenciado, né?

**MJP** – Uhum... (*pausa*)

**Lígia** – Quando você começa a estudar uma obra nova... Você começa já na partitura? Quer dizer, você, quando você começava, né? Você ainda pega coisas completamente desconhecidas?

**MJP** – Sim, total...

**Lígia** – Você começa direto na partitura, você vai...

**MJP** – Direto.

**Lígia** – Direto na partitura, no texto... musical

**MJP** – (*simultâneo à minha fala*) Direto no piano, na partitura, sim. Eu adoro o texto! Eu acho que o texto é, é uma forma de a gente chegar a tudo. Eu tenho muito mais amor pelo texto do que pela história. Apesar que eu gosto da história, saber o que é que aconteceu com o compositor, o que é que foi influenciado, eu gosto. Mas gosto depois, eu, eu prefiro descobrir no texto...

**Lígia** – Mas porque você tem toda a informação já, meio que implícita, né?

**MJP** – Uhum...

**Lígia** – Da, da parte harmônica, da parte de frase, de análise...

**MJP** – (*simultâneo à minha fala*) Mas eu, eu go... Sim, sim... Isso a gente teve, de, de criança, a gente estudou, pronto, mas eu não sou aquele, aquela pessoa que faz a análise da obra e que... Não, eu entro diretamente na música co, com o texto, mas o texto, a forma de abordar o texto me, me leva a uma disciplina que eu, que eu gosto, que eu adoro!

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Eu respeito o texto a 100%, no início...

**Lígia** – E depois vem as coisas adjacentes, né?

**MJP** – E depois eu vejo o que é que está por trás, e a gente vai andando, vai andando pelo caminho e termina encontrando, é bom... Gosto de fazer assim...

**Lígia** – Você gosta de ouvir gravação?

**MJP** – Adoro!... Adoro ouvir gravação.

**Lígia** – Eu queria te perguntar uma coisa que assim... Eu acho que, quando a gente tava lá na Bahia, você falou, assim, bem por alto sobre isso... Porque tem também a ver com essa questão do palco, né? Que é a questão de concurso. Você já me falou algumas coisas sobre concurso... E... Como é que você lidou com isso na sua carreira, ao longo da sua vida? Porque você participou de concurso...

**MJP** – Com concurso? Não, muito pouco, e fui obrigada.

**Lígia** – Você foi obrigada?

**MJP** – Porque vivia num regime fascista, eu só participei numa porcaria de uns concursos, que não valiam nada, e fui obrigada! Eu tive que, ah um Concurso Beethoven, do bicen, bicentenário de Beethoven, em Bruxelas, (*puxando o ar*) e, e eles me obrigaram... Passei uma fome danada... (*rindo*) e fiz esse concurso... E depois houve um, que eu era ainda criança... Não, mais, eu não participei mais de concurso...

**Lígia** – E você acha que isso não te ajudou em nada na sua vida?

**MJP** – Nada, nada...

**Lígia** – O quê que foi o principal?

**MJP** – Concurso é uma coisa que eu ia dizer, na minha opinião, concurso é uma coisa quase pornográfica. Eu acho totalmente uma...uma... É perverso. É uma perversidade. Que as pessoas jovens não se dão conta, porque são tão manipuladas pela sociedade “você tem que fazer, porque senão você não sobrevive, e porque não isso e não aquilo”, então a pessoa ouve aquilo como uma, uma lavagem cerebral... e entra na vida pensando que tem que ir a concurso para ter uma chance... Mas chance de que? (*pausa*) É uma coisa horrível! É, eu tenho pavor de concurso, pavor, pavor... O quê que eu senti nesse concurso? Mal... Eu me senti muito mal (*comendo chocolate*). Esse concurso que eu tive o Primeiro Prêmio, eu... posso te jurar que se eu tivesse, pudesse fazer uma magia, e que aquele prêmio de repente aparecesse em um outro candidato (*rindo*), só queria me livrar daquilo. Me sinto tão mal, tão mal, Lígia... (*rindo*)... O ódio dos outros em cima de mim, o ciúme, ahm...

**Lígia** – Sim... Os olhares, né?

**MJP** – Tudo, tudo!

**Lígia** – O clima, né?

**MJP** – O clima!

**Lígia** – O clima fica muito estranho

**MJP** – E mesmo durante... As pessoas se detestam, estão sempre se observando, mentindo o tempo todo... Um horror!

**Lígia** – É...

**MJP** – Não, isso nunca.

**Lígia** – Desejando o mal, né?

**MJP** – Desejando tudo, mesmo que finjam... Não, é horrível, é simplesmente horrível.

**Lígia** – É...

**MJP** – É anti-arte, é anti, anti-verdade, é anti-tudo! É anti-tudo.

**Lígia** – É desumano, né?

**MJP** – Olha, é um veneno! É simplesmente um veneno, concurso é um veneno.

**Lígia** – Você, voc... eu, eu sei que você não incentiva os seus alunos a...

**MJP** – Eu?

**Lígia** – A fazer, eu sei...

**MJP** – Não, eu deixo de trabalhar com eles, é simples! (*rindo*)

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Tenho um aluno que adora concurso, e eu... pronto, eu aceito quando é uma coisa que eles dizem “ah, mas eu tenho muita vontade de fazer essa experiência, e tudo”...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Vão uma vez, e tudo bem, mas se a experiência corre mal, não, qualquer coisa que aconteça é mal...

**Lígia** – Se ganhar ou se perder, né?

**MJP** – Gan, ganhar é o pior, né?

**Lígia** – (*rindo muito*)

**MJP** – Quando você perde, você leva uma facada no seu... nas suas ilusões e aí... pode aprender uma lição. Se estiver alerta, você aprende uma lição. Perdendo um concurso você já tem meio caminho andado.

**Lígia** – (*rindo*) Sim...

**MJP** – Ganhando concurso você está acabado! (*batendo na mesa*) Tá acabado como artista... (*pausa*)

**Lígia** – Porque você acredita, né?

**MJP** – Você vai sempre cair... acreditar que isso é uma realidade, que você foi mel... ganhou, que você ganhou. O que é ganhar, pra um artista? Ganhar o que? Pra você ganhar alguém tem que perder. Um artista não pode desejar que alguém perca, seja o que for, não é?

**Lígia** – Uhum.

**MJP** – Se, se tem um caminho... Você tem que desejar que o outro... seja, não é que ganhe, é que seja... que exista... que seja feliz...

**Lígia** – Eu, eu... quando a gente tava falando sobre a... a sua infância e, e o seu... sua paixão, seu amor pelo, pelo som e pelo instrumento, independente de qualquer outra coisa (*pequena pausa*)... que a gente vê muito a questão de... incentivo, né? Assim... E você falou que a sua mãe nunca te elogiou no, quando você foi tocar...

**MJP** – Não... não

**Lígia** – E... como você se sentia incentivada a continuar? Como que você, o quê que fazia você querer continuar, e e gostar, e...

**MJP** – Só eu gostar de música, eu sentir que era um caminho... Mas não era consciente. Mas eu não preci, você não precisa ser incentivado, pra fazer alguma coisa...

**Lígia** – O seu próprio sentimento, de gostar do que, do que acontecia...

**MJP** – Claro... Imagina que você gosta de estudar filosofia. Você não precisa ser incentivado.

**Lígia** – Sim.

**MJP** – Você precisa ser aceito... não é? Você tem uma filha... Você tem que aceitar as escolhas de sua filha. Ela tem que sentir que você está do lado das escolhas dela. Você não precisa incentivar “minha filha, você é maravilhosa, você faz tudo bem”, você aí você não tá ajudando, você pode incentivar ela, talvez a ser, quando ela fica adulta, ou quando ela cresce, a ser um pouco crítica consigo própria...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – A fazer escolhas certas, a não... agora, incentivar do jeito que as pessoas fazem hoje com os filhos é horrível... porque... é elogio, elogio, elogio...

**Lígia** – E a pessoa acaba se acostumando com aquilo, né? E aí ilude também, né?

**MJP** – Só ilusão! A pessoa...

**Lígia** – E, e traz uma sensação de obrigação também...

**MJP** – Com certeza! E você, e é uma forma de dependência, você fica dependente dessa mãe, ou desse pai, que tá te elogiando o tempo todo... Em lugar de te mostrar que a disciplina é que faz você chegar a algum, a algum lugar (*batendo na mesa*) bom... a algum lugar verdadeiro. É a disciplina que te leva a isso, é o trabalho! Não é? Então, se você fica sendo elogiado você vai... amolecendo.

**Lígia** – E você desenvolveu uma autoconsciência de quando você tava realizando e você sabia que você tava no caminho certo...

**MJP** – Sim, não quer dizer que eu não caísse constantemente em caminhos errados... Na vida, em geral, eu fiz muita coisa errada... Eu não tô aqui, uh...

**Lígia** – Mas eu digo musicalmente mesmo...

**MJP** – Ah, musicalmente também fiz muita coisa errada...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – E ainda faço... Só que... é verdade que eu tenho um barômetro do que, do que é ilusão e o que não é. Eu não tô falando “eu cheguei ao caminho, sou músico...” Não! Eu, eu estou procurando, eu continuo procurando. O caminho é a procura, o caminho é que é... o, o bom é o caminho...

**Lígia** – Sim.

**MJP** - O bom é a procura...

**Lígia** – Sim.

**MJP** – O bom não é aonde você chegou...

**Lígia** – Uhum... Porque quando chegou acabou, né? Aí para de...

**MJP** – Claro! Parou de, de procurar...

**Lígia** – De procurar...

**MJP** - Parou de, de... Evoluir.

**Lígia** – Sim.

**MJP** - A evolução...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – É que, que leva você a outro nível, o nível de consciência.

**Lígia** – É, e na música não tem, eu acho que não tem um, um ponto que você chega e “ah, eu tô no ponto máximo, agora não preciso mais...” Pelo menos não é pra ter, né?

**MJP** – Mas tem muita gente que pensa assim, não é? Infelizmente... tem muita gente que pensa assim... E cada vez incentivam mais os jovens a pensar assim... Cada vez pior... (*pequena pausa*)... Mas pronto, é a verdade, é assim... Sabe, também a gente tem o azar de ter, é, aí no piano, de ser um instrumento solista... porque quando você vê a pessoa tocar em orquestra, pessoa, é muito, é muito mais fácil a pessoa poder evoluir... é muito

mais fácil a pessoa poder evoluir tocando com outras pessoas; um ator de teatro num, numa trupe de teatro, tem uma evolução que sabe muito bem, sente muito bem que tá dependente dos outros... a nossa dependência dos outros é constante e, e total, e a gente nunca tem essa sensação. Você não vai pro palco pensando na pessoa que fez seu sapato, na pessoa que fez o seu vestido, na pessoa que... que, que procurou, que se sacrificou, sabe-se lá quantas horas, pra produzir sua comida, que você comeu há 1 hora antes e que vai comer 2 horas depois... Tudo, todas as pessoas que fizeram com que você estava aí, naquele lugar, da forma como você... Você não tá... nem aí... (*pequena pausa*).

**Lígia** – É, fica uma coisa muito... em torno... de si mesmo, né?

**MJP** – Enquanto uma trupe de teatro vive... na, na comunicação com o outro... Que se o outro falhar ele também falha... então a gente tem, toma consciência do quanto o outro é importante.

**Lígia** – Uhum.

**MJP** – E quanto é importante a compaixão pra com o outro, e o amor pra com o outro, e, e... E a capacidade que você tem de... de... se comunicar!

**Lígia** – A troca, né?

**MJP** – A troca, sim.

**Lígia** – Eu queria te perguntar sobre repertório... Assim...

**MJP** – Vou fazer 5 minutos...

PAUSA NA ENTREVISTA (após 1h3m)

## **PARTE II**

**MJP** – Você só transmite, a música passa através de você, só, esse fenômeno só pode acontecer quando as pessoas que estão ouvindo... têm uma “experiência iniciática”...

**Lígia** – Como assim?

**MJP** – Esse, isso que você está falando desse livro... (*se referindo ao que conversamos sobre o livro do Gabrielsson*)

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Esse homem fala de uma “experiência iniciática”. Significa que ele se iniciou, uma experiência em que ele saiu... da sua re, realidade material, e ele ascendeu a uma outra realidade... Pronto, passar pra um nível mais espiritual diferente, uma conexão...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Com algo que nos é comum, que é a nossa realidade, só que a gente não tem acesso a ela... Porque ficamos muito ligados ao... à vida material, então a gente tem muita dificuldade em se conectar à outra realidade

**Lígia** – Uhum...

**MJP** - Aí você só, quando o, o auditor, quando o ouvinte, quando o ouvinte se, consegue ter essa experiência...

**Lígia** – Não, mas ele tava fazendo, ele era cantor, ela tava ensaiando com a pianista.

**MJP** – Ah, ele estava tocando...

**Lígia** – Ele tava cantando.

**MJP** – (*o telefone dela toca*)... Eu já esqueci...

**Lígia** – É, também... É, a gente tava falando do livro que eu falei, da experiência da...

**MJP** – Ah, estávamos falando, eu não tinha entendido... Lígia...

**Lígia** – Sim, era um cantor, que, que tava com uma pianista. Eles foram pra uma apresentação... e ele sentiu como se... como se ele tivesse fazendo parte da música em si, não como se ele tivesse cantando a música.

**MJP** – Sim, mas isso é o que a gente chama uma “experiência iniciática”.

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – Você se inicia a algo que é...

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – E, e isso... Mas eu, eu acho que o público tem que participar nisso e tem que ter a mesma coisa, então... O que é realmente bom é quando você consegue...

**Lígia** – Envolver de tal forma, né?

**MJP** – Envolver todo mundo. Aí você sabe que... Mas enquanto tem assim, isso assim de... diabinho...

**Lígia** – *(risada)*

**MJP** – Não consegue. Pode tocar maravilhosamente, as pessoas podem adorar, pode ser tudo muito bem, mas essas experiências... extra...sensoriais, extra...que não têm a ver com a emoção... Não são, não é emoção, isso. A emoção é boa e, e nos ajuda pra muita coisa... também, também nos leva a muito erro, não é?

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – Mas é, não, não tô falando de emoção, tô falando de experiência... que... que te... ultrapassa. Emoção é muito humana, é uma coisa muito nossa... Que vai muito...

**Lígia** – O quê que você sente quando acontece isso? Qual a sua percepção?

**MJP** – Não tem, não tem emoção.

**Lígia** – Não tem emoção?

**MJP** – É diferente... É uma outra emoção. É uma emoção bem mais sublime... É mais sublimado tudo, entendeu?

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Emoção é mais paixão, é mais, ahm... sensação... sensações, é, é mais, mexe muito com o **corpo**<sup>43</sup>...

---

<sup>43</sup>Ênfase da informante

**Lígia** – Mas você tem bastante consciência do que tá acontecendo...

**MJP** – Sim...

**Lígia** – De como as coisas estão acontecendo...

**MJP** – Sim, só que você desliga e fica mais... Quando eu acho que essas experiências não são... uh, como é que é dizer... não são nada de... (*pausa*)... De inex, inexplicável...

**Lígia** – Uhum, uhum...

**MJP** – Como a pessoa pensa, milagres, coisas estranhas...

**Lígia** – Não é um transe.

**MJP** – Não é um transe...não...

**Lígia** – Você tem muita consciência do que tá acontecendo...

**MJP** – É...

**Lígia** - Você sabe exatamente o que está acontecendo...

**MJP** – É...

**Lígia** – Ele...ele...

**MJP** – É uma consciência que abre. É uma abertura da consciência... Abertura da consciência é uma experiência muito forte, muito, muito profunda...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Em que você não tem mais nada que seja mentira do lado... Cai... cai tudo que é inútil...tudo que atrapalha nossa evolução...

**Lígia** – Aham...

**MJP** – Então cai. Isso, caindo isso você consegue fazer essas experiências que são... Muito boas pra, para nossa evolução...

**Lígia** – Sim... E...

**MJP** – E o público faz junto. Isso, é isso que é interessante. Por isso a música é terapêutica. A música é uma terapia, por isso eu sempre me interessei pela terapia pela música, a terapia pela música não é o musicoterapeuta que estudou, e que sabe muita coisa, e não sei que... É a pessoa que sabe usar a música como terapia pra todo mundo...

**Lígia** – Uhum... (*risada*)...

**MJP** – E, e, e a palavra “usar” tá errada, porque não é usar... É consegue **transmitir**<sup>44</sup>... e aí vem a noção que eu te falei hoje de tarde, que é... para **transmitir** você tem que ter seu... rece, receptáculo vazio...

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – Entendeu?

**Lígia** – Ahan... (*risada*)... Se esvaziar... Uhum...

**MJP** – Então, essa aprendizagem é, é essa o trabalho, a disciplina, o, o trabalho, e aí a verdade é que tudo aquilo que a gente falou vai dar ao mesmo, não é? O palco é um perigo, mas quando você consegue ultrapassar tudo isso e consegue ver tudo isso de uma forma lúcida... aí ele se transforma num lugar...ótimo...

**Lígia** – Que pode propiciar essa...essa comunicação, né?

**MJP** – Uhum...

**Lígia** – Bem... isenta... de...

**MJP** – Porque não é uma comunicação no sentido “eu, eu vou te dar isso”...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** - É algo que se passa pra todos ao mesmo tempo, que é diferente... Né? É como você agora... vai num lugar e tá todo mundo... Vê um pôr-do-sol absolutamente

---

<sup>44</sup>Ênfase da informante

extraordinário, todo mundo ficou extremamente... tocado pela aque, por aquele milagre... de beleza, certo?

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – (*inspira profundamente*)... Aí ninguém vai falar que alguém deu isso, a não ser que alguém fale que foi Deus. Tudo bem... Então não é problema, mas não foi lá ninguém que vai “eu vou te dar um pôr-do-sol maravilhoso”. Como que você pode me dar um pôr-do-sol maravilhoso? O pôr-do-sol existe! Você não pode me dar nada, mas a gente dá a todos a capacidade de ver juntos...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Ta, talvez seja um mau exemplo...

**Lígia** – Não, por que?

**MJP** – Não, não é um bom exemplo...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – Tem exemplos que a gente, que eu posso encontrar melhores, mas quando você entende... (*sorrindo*)

**Lígia** – Mas você sabe exatamente o que você vai dar?

**MJP** – Não dá, você não dá nada...

**Lígia** – Não, o que...tá, não o que você vai dar... O que...

**MJP** – Você vai transmitir, mas essa palavra transmitir já dá asa a você pensar que você tá dando, tá transmitindo, está dando... E isso tá errado.

**Lígia** – Mas o que eu tô querendo dizer é assim: o conteúdo do que você, do que, do que as pessoas vão, vão compartilhar...

**MJP** – Conteúdo?

**Lígia** - Você tem ideia? Plena?

**MJP** - A música?

**Lígia** – Sim, mas de como ela vai, vai ser feita... Como ela vai ser... (*pausa*)

**MJP** – Não importa, Lígia.

**Lígia** – Não?

**MJP** – Não...

**Lígia** – Por exemplo, quando você tá tocando, você sabe exatamente...

**MJP** – (*ao mesmo tempo*) Importa que quando você estuda você tem que estudar com **muita, muita, muita**<sup>45</sup> humildade...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Não se apodera, se você se apodera...

**Lígia** – Mas como se estuda com humildade? É, é isso que eu tô querendo entender...

**MJP** – Logo no início a gente tem tendência a se apoderar... Isso aqui é meu! (*batendo na mesa*)

**Lígia** - Como assim?

**MJP** – (*batendo na mesa*) Meu piano, minha hora de estudo, meu estudo, a, a minha sonata, o que eu vou, a minha interpretação...

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – E tudo isso. E você aí bota um monte de coisa lá dentro, seu e da sua emoção, e tá, tá... Aí se você estudar com muita humildade você tem a emoção, deixa ela ir embora...

**Lígia** – Tem que ser destituído de emoção?

**MJP** – Não, a música não é, tem a sua própria... dinâmica... Não é a sua. A própria dinâmica da música, a própria e moção que ela gera, é pra todos igual...

---

<sup>45</sup> Ênfase da informante

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – Ela é que gera, não é você que está gerando.

**Lígia** – Sim, entendo, uhum...

**MJP** – Então... Não vai se apoderar... “Essa sonata é minha. Eu vou dar pra ela o máximo que eu sei, a minha emoção toda aqui dentro” (*batendo na mesa*). Não!

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – “Essa sonata não é minha, é de todo mundo”...

(*risos*)

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – “A minha emoção não interessa pra, nem pra ninguém”...

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – Porque isso aí é divino, é uma matéria que não é a minha emoção. A minha emoção é uma emoção vulgar... Da nossa vida material, do dia-a-dia, cotidiano...

**Lígia** – Mas e se você tiver, sei lá, você tá chateado com alguma coisa que aconteceu, na vida, e vai sentar no piano pra estudar?

**MJP** – Paciência (*rindo*)...

**Lígia** – Ou se você tá muito feliz porque você acabou de receber uma boa notícia...

**MJP** – Também, paciência... Tudo isso você pode ultrapassar... A boa ou a má notícia...

**Lígia** – Mas você pode sentar no piano pra tocar...

**MJP** – Sim...

**Lígia** - Ou será que você vai acabar... influenciando...

**MJP** – Sim, sim, se disserem que morreu uma pessoa junto de mim, muito provavelmente eu não vou para o piano, não é? Porque aí eu estou demasiado triste ou, ou amargurada, ou... para poder abordar outra coisa, mas isso aí é humano, normal...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Eu tive uma experiência horrível na minha vida, mas que me ensinou muito...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Minha mãe morreu, e eu estava no Japão... E eu ainda não tinha dado o primeiro concerto... E... o último desejo dela foi que eu não voltasse, que eu ficasse lá tocando...

**Lígia** – Quantos anos você tinha?

**MJP** – Eu?

**Lígia** – Hum.

**MJP** – 50... E... (*pequena pausa*)... E ela teve esse desejo... E eu... Não voltei. E no dia seguinte a ela ter morrido, ela morreu, por exemplo, hoje... eu soube às 10h da noite... e no dia seguinte eu tava no palco, tocando.

**Lígia** – Meu Deus...

**MJP** – E dei 14 concertos. Seguidos.

**Lígia** – E aí?

**MJP** – E aí foi uma experiência horrível, mas... Muito... (*pequena pausa*)... Muito boa pra eu entender esse mecanismo. Eu entendi o quê que era o mecanismo humano do desgosto, da dor... A emoção que vem da minha dor... e o que é que não tem nada a ver com isso...

**Lígia** – E você conseguiu separar isso no palco?

**MJP** – (*pequena pausa*)... Sim!

**Lígia** – Sêrio?

**MJP** – Eu aprendi durante essa, esse período muita coisa sobre esse assunto...

**Lígia** – Porque não pode, né?

**MJP** – Não é que não possa... Eu muitas vezes tava tocando e sentindo a dor, sentindo a emoção...

**Lígia** – Sim, porque...

**MJP** – E tinha como... com certeza que eu estava também transmitindo uma dor e um, e um desgosto...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Mas...

**Lígia** – Não deixou de ser uma verdade pra você naquele momento.

**MJP** – Não, era uma verdade, tudo bem, mas o que é, o que foi importante foi eu conseguir não influenciar a essência... o essencial da música, entende? (*pausa*)... Aquilo em que a música vai chegar no público não era o meu desgosto... entendeu?

**Lígia** – Entendi...

**MJP** – Não era a minha dor...

**Lígia** – Mas talvez fez com que você tocasse ainda de uma forma mais intensa... (*pequena pausa*)... Não?

**MJP** – Talvez, sim, talvez não... Talvez sim, talvez não... Eu, eu acho que sempre é uma aprendizagem, sabe...

**Lígia** – (*ao mesmo tempo*)... Porque a gente não vai tocar de forma mecânica... A gente, a gente nunca vai tocar de forma mecânica...

**MJP** – Eu nunca toco de forma mecânica (*com voz meio indignada*)...

**Lígia** – Eu sei! Você menos... (*riso*) Menos ainda...

**MJP** – Não, você também não... Não, não, não toco, não, não é uma coisa que seja um perigo pra mim... E eu sou **também**<sup>46</sup> muito emocional... Também sou.

**Lígia** – Pois é, é isso que eu quero saber, aonde entra a emoção e aonde sai a emoção...

**MJP** – A emoção entra e sai porque a gente não agarra. Tudo o que você não agarra sai... Tudo tem uma transformação, tudo se transforma, tudo move...

**Lígia** – Mas não é pra tocar de forma cerebral... puramente...

**MJP** – Mas você não pode tocar de uma forma cerebral, senão não é música! Mas também não toca...

**Lígia** – Não é a **sua**<sup>47</sup>emoção, não é? Tá, tudo bem... *(com um tom mais enfático)*

**MJP** – *(falando baixinho)* Não é só isso não...

**Lígia** – Não é a sua emoção, é a emoção da música... Mas a emoção da música tem também uma relação com você, não tem?

**MJP** – **Com certeza que tem, sobre todo mundo, mas é a mesma emoção pra todo mundo, é isso que eu tô falando...**

**Lígia** – Tá...

**MJP** – Se você não se apodera...

**Lígia** – **Todas as pessoas vão sentir da mesma forma...**

**MJP** – **Da mesma forma...**

**Lígia** – Acho que agora eu comecei a entender...

**MJP** – Todas as pessoas vão ter a, a mesma...

**Lígia** – A mesma impressão...

**MJP** - A mesma impressão, a mesma, a mesma terapia é igual pra todos, uma, o mesmo sol é igual pra todos, entendeu?

**Lígia** – Não vai ter alguém que vai ficar alegre e alguém que vai ficar com raiva, ao mesmo tempo... E você... Indiferente...

---

<sup>46</sup>Ênfase da informante

<sup>47</sup>Ênfase da pesquisadora

**MJP** – Não tem isso... No momento em que você não bota sua emoção, é isso que acontece...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – A música te toca... A arte, não é só a música, a arte, qualquer coisa, tudo o que se passa no mundo é assim. Quando você consegue ficar (*pigarro*) livre... as coisas, você é tocado pelas coisas... entendeu?

**Lígia** – E você tem essa...

**MJP** – Quando você tá, tá, está dependente de suas emoções e da posse que você toma delas, você se apodera... aí... você não é livre...

**Lígia** – Porque nem sempre você vai estar sentindo a mesma coisa...

**MJP** – Claro!

**Lígia** – E aí se você vincula uma obra “X” com um sentimento “Y”, no dia em que você não estiver tendo aquele sentimento você não vai tocar bem... (*pequena pausa*)... Se o sentimento for seu, né? Mas aí você acaba tendo que produzir, né? Aquele estado de espírito...

**MJP** – É, mas não é tão, quando você se acostuma não é tão difícil assim...

**Lígia** – Mas é mais ou menos por aí...

**MJP** – É...

**Lígia** – Você, você relaciona cada obra...

**MJP** – É...

**Lígia** – Com uma leitura...

**MJP** – É...

**Lígia** – Mas aquela leitura, ela vai ser sempre daquele jeito...

**MJP** – Mas se bem que é... é um trabalho, não é? Tá sempre tudo mudando, Lígia...

**Lígia** – Ah, tá...

**MJP** – Sempre tudo mudando...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Mas não muda porque o, porque a essência da música muda, mas muda porque... tudo muda.

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – O mundo muda, tudo muda.

**Lígia** – Uhum... certo...

**MJP** – (*pausa*)... E tem coisas que mudam na interpretação... durante as épocas, os estilos... Tudo isso muda. Mas quando você consegue guardar o essencial...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Fica sempre igual... Sempre igual significa, não é sempre igual, mas fica sempre, o essencial está lá sempre presente...

**Lígia** – Sim...

**MJP** – Não é? Quando você ouve um Rosenthal a tocar, ou...

**Lígia** – Horowitz...

**MJP** – Ou Horowitz, ou RaduLupu, ou alguém... O essencial está presente. Então não importa... se é um estilo ou outro...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Porque o estilo não tem a ver também com... o caráter de cada um, nem a emoção de cada um... São épocas que mudam...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – São costumes, são culturas, são... (*pequena pausa*)

**Lígia** – Lembra que a gente ia falar do repertório?

**MJP** – Sim...

**Lígia** – É...Como, como que você... acha que o repertório pode... (*pequena pausa*)

**MJP** – Ser escolhido?

**Lígia** – Influenciar nisso, ou, como é que você se identifica...

**MJP** – Assim, eu sempre ouvi falar o quê que você, como pianista, deve tocar... Então você deve tocar qualquer... vários estilos, deve tocar vários tipos de composição, deve tocar várias coisas, deve ter um, um repertório muito completo, etc., etc., etc... Tudo isso são conhecimentos importantes e são coisas que... têm uma influência... na vida musical de cada um de nós...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Mas eu acho que essencialmente é importante a gente se identificar...

**Lígia** – Uhum!

**MJP** – Com as obras, com o que toca... (*pequena pausa*). Por exemplo, me acontece começar a trabalhar uma obra... e desistir no final de alguns dias, porque eu não tô me identificando... (*pequena pausa*)... e quando eu não me identifico... eu não estou compreendendo... então eu tô com falta de compreensão...

**Lígia** – Tá... Aí a gente...

**MJP** – E aí eu deixo... às vezes, uns anos mais tarde, eu volto e, e... e sinto de novo...

**Lígia** – E aí tem uma ressignificação...

**MJP** – É... (*grande pausa*)... Tem compositores que podem te afetar, inclusive... Podem te fazer sentir, uh... não tão bem como você queria estar... livre, que te... Eu tenho muitas vezes fases, por exemplo, em que eu não, não consigo tocar Schumann... Eu adoro Schumann, mas eu não consigo tocar... Não me sinto bem, não fico... em paz...

**Lígia** – É?

**MJP** – Uhum... E outras vezes que funciona bem...

**Lígia** – Mas aí tem mais a ver com o **seu**<sup>48</sup> momento...

**MJP** – Não, não tem a ver com o meu momento, tem, eu acho que tem a ver com... minha capacidade... de aderir...

**Lígia** – Ah, tá...

**MJP** – Não é tanto com a minha emoção do momento...

**Lígia** – Certo...

---

<sup>48</sup> Ênfase da pesquisadora

**MJP** – Porque são fases da vida longas... Com a minha capacidade... Seja física, seja... mental, seja... A gente às vezes não tá com a capacidade de enfrentar... certas coi... certas obras, não é? É interessante isso... Então eu me deixo um pouco guiar por aí... (em) Relação ao repertório contemporâneo, tem muita obra que eu adoro... e eu não toco, ou toco muito pouco, toquei muito pouco... Mas (*pequena pausa*)... Eu tive sempre a desculpa da mão... Horrível, é horrível... Você não imagina o que é uma **tortura**<sup>49</sup> tocar com a minha mão. É porque eu tô sempre no esforço, sempre no limite, sempre no limite, sempre no fio da navalha... Sabe, eu tô sempre naquele limite “vou arrebentar com meu braço, com meu, meu nervo, meu”... E depois, como tenho a, a distonia já há 40 anos desse, desse dedo aqui, então eu luto pra mudar dedilhado, tudo, é horrível, é horrível! Então, eu não, não, não me deixei influenciar demasiado pelo que **deve**<sup>50</sup> fazer, e o que tem que fazer, porque eu não toco... não toco para... (*pequena pausa*)... Eu não me sinto muito profissional, sabe? Eu me sinto assim, pronto, gosto de música e...deu...

**Lígia** – Você toca o que agrada a você...

**MJP** – Deu certo para... Aquilo com que eu me identifico, mais do que me agrada...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Tem obras que não me agradam, mas eu me identifico...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – E essas eu gosto porque me fazem evoluir... E tem obras que eu adoro e que eu não me identifico...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Mas eu... gosto de ouvir. Sabe, também tem uma coisa que... eu não sou preguiçosa, normalmente eu consigo estudar e trabalhar e fazer muito esforço, só que quando passa o limite eu não, não fico bem... O meu limite físico...

**Lígia** – Certo...

---

<sup>49</sup> Ênfase da informante

<sup>50</sup> Ênfase da informante

**MJP** – Eu não fico bem, então eu tento não ultrapassar esses limites. Agora... pronto, tem obras que... (*pequena pausa*)... que eu em jovem adoraria tocar e hoje já não tenho esse desgosto, de não poder, porque eu adoro ouvir...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – E eu sinto que tem um momento em que você consegue atingir **exatamente** a mesma coisa tocando ou não... Por isso mesmo as pessoas me perguntam “ah, você tinha muito desgosto de parar de tocar piano?” E eu não tenho, nada... Não tenho problema nenhum em parar... Não tenho...

**Lígia** – É mesmo?

**MJP** – É, não tenho problema... Não sinto isso porque eu acho que ouvir e tocar é muito parecido, é, tá muito próximo... (*pequena pausa*)... A **ação** física é... é muito importante a gente aprender, passar por ela, fazer e experimentar. Mas depois, tem um momento em que não precisa mais...

**Lígia** – Caramba! (*pequena pausa*)... Isso eu vou ter que pensar muito pra entender... (*pequena pausa*)... A sensação da realização... (*pausa*)

**MJP** – Tem experiências na vida que a gente não precisa ter sempre... E essa é uma delas.

**Lígia** – (*pequena pausa*)... Se você tiver ouvindo você vai, vai sentir da mesma forma?

**MJP** – Por exemplo, você tem um filho, não é?

**Lígia** – Ahn...

**MJP** – Pronto, você tem um filho, tem um filho 1x, 2x, não importa... Eu tive 4, mais um, mais um... 4 + 1...

**Lígia** – (*riso*)

**MJP** – E... (*pausa*)... A experiência é importante... É única, é... faz a gente... mover, se mover... no tempo, no espaço, na... tudo, acontecem muitas coisas, é uma experiência muito, muito, muito importante, mas... não precisa ficar sempre tendo essa experiência...

**Lígia** – Você quer dizer que se o seu filho tiver fazendo uma coisa você vai se sentir tão realizada quanto ele, é isso?

**MJP** – Não precisa nada... Você fez a experiência da maternidade uma vez, chega...

**Lígia** – Ah, tá...

**MJP** - Ou se fez cinco vezes, não importa.

**Lígia** – Entendi, tá...

**MJP** – Mas você não precisa, quando chegar aos 50 anos ainda continuar... Então o, no fundo a experiência física...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – De algumas coisas não tem que ser pra sempre... (*pausa*)...

**Lígia** – Você não se vê tocando até...

**MJP** – Não, não, não...

**Lígia** – Até o último dia da sua vida?

**MJP** – Não... Eu adoraria passar alguns anos ainda sem tocar nada...

**Lígia/MJP**– (*riso*)

**Lígia** – Entendo...

**MJP** – Mas por exemplo, eu me vejo mais, é, por exemplo, uh, se eu agora parasse, eu não tinha desgosto nenhum, mas eu acho que eu de vez em quando ia... estudar algumas obras que eu, que eu gostaria de, de...

**Lígia** – Você ainda tem coisas que você quer tocar então?

**MJP** – Tem muita coisa ainda...

**Lígia** – É?

**MJP** – É... Tem muita coisa...

**Lígia** – E o quê que faz com que você se identifique mais com o repertório clássico, por exemplo?

**MJP**– E se você vai estudar uma obra sem pensar que vai tocar pra alguém...

**Lígia** – Ahn...

**MJP** – É diferente, você não precisa de ter a experiência física, fica só... numa experiência virtual, ou, ou, ou... virtual não diria, mas, é mais a descoberta da obra do que propriamente a realização.... O prazer da projeção...

**Lígia** – Mas você vai tocar pra você, digamos...Você toca

**MJP** – Sim, mas não precisa tocar bem!

**Lígia** – Sim! Você não vai apresentar

**MJP** – Não precisa tocar...

**Lígia** – No palco, você diz...

**MJP** – Isso. No palco, ou...

**Lígia** – Ah, mas isso a gente faz o tempo inteiro... Quer dizer, eu já fiz muito isso... Muitas coisas que eu... só toquei pra mim

**MJP** – Basta ler, por exemplo...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Ler, descobrir... (*grande pausa*)

**Lígia** – Você... a gente tava falando da plateia, lembra? De chegar a plateia nesse momento, e tal... Você acha que tem é... plateias que, que ajudam, que são mais... propícias, que... (*pausa*)... lugares, você já tocou em muitos lugares, né? Às vezes você tem...

**MJP** – Muito, muito...

**Lígia** – Lugares que são mais...

**MJP** – Todo tipo de gente

**Lígia** – Plateia mais silenciosa, mais barulhenta...

**MJP** – Mais culta, menos culta, totalmente inculta, totalmente esnobe, totalmente besta, totalmente maravilhosa, já...eu fiz essas experiências todas...

**Lígia** – E tem essas condições externas que vão te favorecer? Ou te atrapalhar?

**MJP** – Houve uma época na minha vida em que eu achava que isso podia favorecer ou atrapalhar...

**Lígia** – E agora não...

**MJP** – E agora não...

**Lígia** – Depende só de você... Das suas condições internas...

**MJP** – (*longa inspiração*) porque, imagina, por exemplo, te dou um exemplo muito interessante, faça a experiência: vai pro palco, num lugar onde todo mundo tá tossindo...

**Lígia** – (*risada*)

**MJP** - ...onde todo mundo está se agitando...você encontra muito público assim...

**Lígia** – Ahan...

**MJP** – E todo mundo “shhhh, shhhh”... todo mundo chateado, o vizinho do lado falando... pronto, tem público que é agitado, e no inverno, quando tá com tosse, e gripado, e não sei o que, você encontra um monte de gente... Então... experimenta ir pra o palco...

**Lígia** – Ahn...

**MJP** – E você vai se dar... 2 minutos... te autoriza a si própria 2 minutos pras pessoas não... ficarem todas num silêncio total... faz essa experiência...

**Lígia** – Tipo você chega no piano e não toca?

**MJP** – Eu toco, eu começo a tocar e eu me dou 2 minutos pras pessoas estarem todas num total silêncio... Você comunica o silêncio às pessoas... Em 1 minuto...

**Lígia** – Como assim????

**MJP** – (*pausa*) Porque é uma comunicação, eu tô falando com você, tem muitas formas de falar...

**Lígia** – E, e as pessoas vão ficar quietas?

**MJP** – Vão...

**Lígia** – Oi? Como? (*rindo*)

**MJP** – Na hora, na hora, te prometo! Se quiser, eu te mostro a experiência.

**Lígia** – Eu quero!

**MJP** – Claro! É na hora, não fica ninguém mais... (*pausa*)

**Lígia** – O quê que você faz? Você começa a tocar mais baixo? Tocar *pianíssimo*?

**MJP** – Não, não tem nada a ver, pode ser...

**Lígia** – Como é que você vai comunicar isso só tocando?

**MJP** – Não, é a forma como você está. É a forma como você se posiciona...

**Lígia** – Não, mais eu quero saber na prática (*risadas*)...

**MJP** – Na prática, na prática... na prática o que você comunica, entende?

**Lígia** – Depende do que você tá pensando...

**MJP** – Do que você é nesse momento! Onde é que você está, o que, como é que você se posiciona...

**Lígia** – Então você se transporta pra outro lugar, mentalmente...

**MJP** – Se você tiver totalmente livre...

**Lígia** – Tá...

**MJP** – E você pensar... primeiro tem que saber respirar, claro, senão as pessoas deixam de respirar, e começam a ficar mais agitadas... você tem que respirar, e você tem que... entrar na música...como se você... fosse o som... você é o som puro, mais nada! Entende? Aí as pessoas ouvem, e são tocadas da mesma forma... É você só tem...

**Lígia** – Mas você esquece que as pessoas estão lá, então?

**MJP** – Eu não...

**Lígia** – Você tá ouvindo o barulho e as tosses e tudo e...

**MJP** – Eu tô ouvindo o barulho descer cada vez mais e ficar em silêncio (*rindo*)... É muito interessante, muito bom... é muito bonito porque...

**Lígia** – Não, isso é quase mágica...

**MJP** – É, é... mas é mágica, mas música é mágica, arte é mágica, porque a arte te...te torna... um ser... torna as pessoas diferentes... elas se elevam... né? (*pausa*)... então você consegue um, um, um círculo em que tá todo mundo... vivendo a mesma coisa... é... muito interessante...

**Lígia** – Ai, mas isso é muito difícil...

**MJP** – Não é...

**Lígia** – Fazer todo mundo sentir a mesma coisa...

**MJP** – Fácil, fácil, fácil...

**Lígia** – (*rindo*) sim, Dona Maria João Pires... Pra você...

**MJP** – Prometo que é fácil...

**Lígia** – Isso é impressionante...

**MJP** – (*pausa*) É como a pessoa que consegue se entregar ou não. Imagina que você vai à beira de um precipício...

**Lígia** – Hum...

**MJP** – E tem... um anjo que vem e fala pra você, falo um anjo, falo um ser, não importa... fala pra você...

**Lígia** – Se jogar...

**MJP** – Joga, que eu te seguro...

**Lígia** – Hum... (*rindo*)...

**MJP** – E você tem confiança total... Então você deixa de se segurar, deixa de ter medo, deixa de, consegue se liberar, se libera...

**Lígia** – É isso que você faz no palco?

**MJP** – Eu tento... Não consigo sempre, mas tento... Essa imagem é boa...

**Lígia** – (*rindo*) Me dá pânico... Ui...

**MJP** – Mas é melhor esse pânico do que o pânico de ficar com medo de tocar mal porque as pessoas não vão gostar, porque não vão gostar de você, porque não sei que, porque não sei que, e aí...

**Lígia** – (*rindo*)

**MJP** – E porque está não sei quem na sala, e porque vai acontecer não sei o que, tudo isso, porque vai ter sucesso, porque não vai ter sucesso, porque...

**Lígia** – A crítica do dia seguinte...

**MJP** – Então, quando você fica com medo disso, esse pânico é o verdadeiro pânico horróroso, e o outro, é um pânico que, que é bom, que é um pânico bom, você...

**Lígia** – E que tá só entre você e você, né?

**MJP** – É... E sua capacidade de, de se liberar do inútil, de... tudo o que é inútil...

**Lígia** – Tá, eu queria te fazer só mais uma pergunta... que tá dentro, já, do que você falou... Você acha que você sempre teve essa forma de pensar, ou, ou não? E assim, o que você acha que mais contribuiu pra esse seu desenvolvimento, dessa forma de enxergar as coisas?

**MJP** – Olha, como é que eu vou te falar, a vida evolui, não é? A gente evolui constantemente na vida, e muda... (*pequena pausa*)... no fim da vida do, dum cientista francês que chama Albert Jacquard, que era um geneticista, que eu uma vez convidei pra vir participar num curso que eu dei no Cité de la Musique, em Paris, e ele veio na, foi umas semanas antes dele morrer, era muito velhinho já, e era um homem incrível. E ele falou pra

nós que a vida era feita só de encontros. Então... quando você está... (*pausa*)... e eu achei aquilo muito bonito, eu adorei ouvir ele falar isso, porque eu tava 100% me identificando essa ideia... (*pausa*). Os encontros... fazem sua vida, constroem sua vida.

**Lígia** – Ahan...

**MJP** - Você só tem que não ficar... fechado aos encontros... eles te constroem... Claro que... você tem que ter coragem para ter disciplina, pra trabalhar, de uma forma consciente, em si próprio, estar sempre alerta, de ver... quando vem o, quando os problemas tão nos... nos... dando demasiada ilusão... a gente tem tendência a problema, ilusão, problema, ilusão, vive entre problema e ilusão... Então se a gente estiver alerta de não se deixar ir na ilusão, mas estiver consciente da realidade, os encontros fazem sua vida, te constroem.

**Lígia** – E saber identificar, né?

**MJP** – Claro que isso tudo pertence ao seu trabalho, e o seu esforço, e à sua disciplina...

**Lígia** – Porque às vezes você tem encontros com... em momentos errados, também, ou com pessoas...

**MJP** – Não...

**Lígia** – Não?

**MJP** – Não...

**Lígia** – Mesmo os que a gente considera errados...

**MJP** – É... Ajudam a construir a gente...

**Lígia** – Entendi... É... verdade...

**MJP** – Se você, em todos os encontros, você procura a verdade...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Cada encontro, mau ou bom... com dor, sem dor; com prazer, sem prazer; com maravilha, milagre, amor, paixão, tudo isso vai te construir... você tem que procurar uma verdade muito grande...

**Lígia** – A razão de cada...

**MJP** – É... cada encontro... tem que ter a sua verdade... própria...

**Lígia** – Uhum... (*pausa*)... E da mesma forma com as músicas, né?

**MJP** – Porque você se conhece com os seus encontros, você começa a consciencializar quem você é... (*pausa*)... o quê que você precisa pra ser... pra ser verdadeiro, pra evoluir, pra... pra ajudar os outros, para se ajudar a si próprio...

**Lígia** – E você vê isso na música também... Cada encontro com cada obra...

**MJP** – Cada, com cada obra, com pessoas que já morreram, com pessoas vivas, com pessoas... com colegas, com pessoas que, sei lá, com amigos, com pessoas que você vê uma vez, por trás do palco, que te impressionam, que te falam qualquer coisa... que no dia seguinte você... ouve qualquer coisa que aconteceu, tudo! É estar alerta pro que acontece, tudo isso...

**Lígia** – Uhum... Não deixar passar, só... entendi... (*tomando notas*)

**MJP** – (*pausa*)... Olha, acontece uma coisa interessante... cada vez que eu decido de deixar de tocar, nos, nos antigos anos, toda a minha vida...

**Lígia** – Você já decidiu deixar de tocar? Parar de tocar?

**MJP** – Todos os anos eu, eu decido: vai ser esse ano... não aconteceu, mas pronto...

**Lígia** – (*rindo*) Tipo parar a carreira, assim?

**MJP** – Sim, parar a carreira...

**Lígia** – De se apresentar...

**MJP** – Sim... Então... cada vez que eu tomo essa decisão, no meu próximo concerto vem alguém, no camarim...

**Lígia** – Hum...

**MJP** – Me falar que o marido, ou o filho, ou a mãe, ou o primo, ou não sei quem... morreu... com minha música...

**Lígia** – Aaaaaahnnnn... sério?

**MJP** – E me agradecer, dizer que aquela pessoa morreu em paz, porque só queria ouvir aquilo, aquele CD, ou outro CD, ou não sei o que...

**Lígia** – Jura?

**MJP** – Sempre! Então eu (*rindo*), no dia seguinte, eu falo, ah, peraí, vou tocar mais um pouquinho...

(*risos*)

**Lígia** – “meu trabalho ainda não tá terminado”...

**MJP** – Mas, gente sente, tem momentos em que você sente, que aquilo serviu pra alguma coisa, sabe? Não perde aquela, aquele, aquela sensação “pra quê é que eu tô tocando, fazendo uma coisa que eu não gosto?” Eu adoro tocar, mas eu não gosto de tocar em público, então... E aí você pensa... pronto, isso é um exemplo do que a vida, do que os encontros podem te influenciar em mudar o curso. É bom ou é mau? Não sei... É mau porque eu queria deixar de tocar, vamos dar esse exemplo, é estúpido, é besta, mas não importa, porque é uma coisa engraçada...

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – Então, é mau porque eu não fiz aquilo que eu queria fazer, que era deixar o palco... (*rindo*)... Por outro lado é bom, porque ... pronto, eu encontrei uma razão pra continuar mais 1 ano, ou mais uns meses, ou... entendeu?

**Lígia** – Uhum...

**MJP** – (*pausa*)... A gente precisa os encontros pra se... pra, pra toda a nossa ação, pra toda, pra se mover na vida, pra, pra tomar decisões, e...

**Lígia** – É... verdade...porque as coisas elas vão se resignificando, né?

**MJP** – Por exemplo, agora pode deixar, tira a gravação...