



***UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
Mestrado***

***Música em Performance:
Diálogos entre Música e Artes Cênicas***

IANO MARTINEZ FAZIO

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
Área de concentração: Processos Compositivos para Cena
Orientadora: Alice Stefânia

Brasília (DF) - 2026

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Mestrado

Música em Performance:
Diálogos entre Música e Artes Cênicas

IANO MARTINEZ FAZIO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Processos Compositivos para a Cena.

Orientadora: Alice Stefânia

Brasília (DF) - 2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MF287m Martinez Fazio, Iano
Música em Performance: Diálogos entre Música e Artes
Cênicas / Iano Martinez Fazio; orientador Alice Stefânia
Curi. Brasília, 2026.
175 p.

Dissertação(Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2026.

1. Música. 2. Teatro. 3. Corporeidade. 4. Presença. 5.
Performance. I. Stefânia Curi, Alice , orient. II. Título.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Iano Martinez Fazio

Música em Performance: Diálogos entre Música e Artes Cênicas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre

BANCA EXAMINADORA:

Prof.(ª). Dr.(ª). [Alice Stefânia Curi]
Instituição: [Universidade de Brasília]
Orientador(a)

Prof.(ª). Dr.(ª). [Ricardo Freire]
Instituição: [Universidade de Brasília]

Prof.(ª). Dr.(ª). [Valeria Bittar]
Instituição: [UDESC]

Aprovado em: 6 de fevereiro de 2026

Agradecimentos

Este é o espaço utilizado para expressar gratidão. Prestar um tributo para aquelas pessoas que de alguma forma participaram deste processo de mestrado acadêmico. É também um momento de rito universitário, por assim dizer. Uma parte do texto que, em muitos casos, leitores e leitoras de outras cidades (ou de outros ciclos sociais) provavelmente pulem estas singelas e emotivas palavras de agradecimento. Digo isso, porque li diversas dissertações e teses para fundamentar as dezenas de páginas escritas nesta pesquisa e li com atenção a parte de agradecimentos apenas da dissertação elaborada por um dos integrantes do meu grupo de teatro. Fiz, portanto, por motivações afetuosas e não acadêmicas.

Preciso ressaltar que não estou desmerecendo esta parte do texto. As palavras de agradecimentos estão presentes em dissertações e teses para cumprir um rito de cordialidade, de institucionalidade e de política no meio acadêmico. Algo que considero bastante coerente e necessário. Afinal, a documentação formal e os selos ou carimbos da burocracia nos fornecem uma garantia de veracidade documental. Em tempos de excesso de informação e de avanços tecnológicos, nos quais as notícias falsas se espalham de forma rápida a cada dia que passa, um atestado de veracidade é algo a se agradecer e celebrar. Um diploma é, portanto, um certificado, um comprovante, uma informação que atesta o mérito e a capacidade da pessoa. E quando uma universidade pública renomada emite esse documento, é motivo para muitas e muitas celebrações, por isso os agradecimentos.

Não vou apresentar uma lista enorme de nomes para você que persiste em ler após dois parágrafos deste trecho. Além de achar listas de nomes uma leitura enfadonha, também não quero cometer injustiças. Sempre esquecemos de alguém e adicionamos nomes de pessoas que em pouco tempo podem nem ter merecido a menção. Entretanto, preciso agradecer dois departamentos da Universidade de Brasília. Expresso minha gratidão ao Departamento de Artes Cênicas, por aceitar e investir na minha pesquisa e, ao Departamento de Música por me acolher e potencializar as propostas deste trabalho.

Acho que, neste momento, o mais sincero da minha parte é agradecer as instituições e os grupos que participo. O trabalho que apresento nas próximas dezenas de páginas nasce de um lugar muito íntimo e envolve muita gente e muitas memórias. Seria uma lista deveras numerosa. Entretanto, reconheço a necessidade de firmar o rito acadêmico e apresento agora uma singela divulgação dos grupos dos quais faço parte e que estão ativos neste momento. Presto minha gratidão para: a Agrupação Teatral Amacaca (ATA), por ser minha ponte direta para as artes cênicas; a banda ETNO, grupo de mais de 15 anos que fundei na adolescência; a

banda HEAT, pelas muitas horas de palco; o TRIO CARBONARA, pela pesquisa de repertório e de formatos musicais minimalistas; e para finalizar agradeço à escola Mifasol-lá, por ter me aceitado em sua equipe e por ter despertado de forma definitiva a minha paixão pela atividade docente.

Já fiz parte de outras bandas, de outros grupos teatrais e já dei aula em outras escolas. Coletivos que também são uma parte importante da minha trajetória. Mas, repito, não acho agradável escrever uma extensa lista de integrantes de agrupações, amizades, casos amorosos e nomes de familiares. A Universidade juntamente com os coletivos artísticos e os espaços pedagógicos do qual faço parte neste momento presente materializam no meu corpo o que este trabalho materializa em palavras. Obrigado.

No fundo, agradeço principalmente a você. Porque, além de ter me escolhido como autor, chegou até esta parte do agradecimento. Caso sinta curiosidade, vou deixar o *QR Code* para você acessar um trabalho artístico que desenvolvi de forma simultânea a esta dissertação. Esses trabalhos podem te conectar com a minha vida pessoal e ao invés de nomes, você possa ver imagens e vídeos em que pessoas próximas a mim aparecem. Mais uma vez, muito obrigado e ótima leitura.



[Clipe da Música "Luz na Escuridão"](#)



[Clipe da Música "O Beijo que Existe"](#)

RESUMO

Esta dissertação investiga relações entre música e teatro para repensar abordagens do ensino musical profissionalizante. A partir da experiência do autor nessas duas linguagens, o trabalho apresenta um diálogo entre práticas artísticas que enfatizam o corpo. O objetivo é apontar a corporeidade e a presença como aspectos protagonistas em performances musicais e, por isso, se faz necessário uma abordagem interdisciplinar. A pesquisa adota uma metodologia híbrida que combina autoetnografia, estudo de caso e experimentações pedagógicas desenvolvidas em uma disciplina ofertada para estudantes de música da Universidade de Brasília. Esta dissertação sugere um fazer musical que reconheça o músico como artista da cena e cuja performance, assim como na dança e no teatro, é um acontecimento vivo entre corpos e arte.

Palavras-chave: Música, Teatro, Corporeidade, Presença, Performance.

RESUMEN

Esta disertación explora la relación entre la música y el teatro con el propósito de replantear los enfoques de la enseñanza musical profesional. Basándose en la experiencia del autor en ambas disciplinas, el trabajo establece un diálogo entre prácticas artísticas que ponen el cuerpo en el centro de la expresión. Su objetivo es destacar la corporeidad y la presencia como elementos fundamentales de la interpretación musical, lo que requiere una perspectiva interdisciplinaria. La investigación utiliza una metodología híbrida que combina autoetnografía, estudio de caso y experimentaciones pedagógicas llevadas a cabo en una asignatura destinada a estudiantes de música de la Universidad de Brasilia. Este trabajo propone una práctica musical que reconoce al músico como artista escénico, cuya performance, al igual que en la danza y el teatro, se constituye en un acontecimiento vivo entre cuerpos y arte.

Palabras clave: Música, Teatro, Corporalidad, Presencia, Performance..

ABSTRACT

This dissertation explores the interplay between music and theater to rethink approaches to professional music education. Drawing on the author's experience in both disciplines, it establishes a dialogue between artistic practices that place the body at the center of expression. Its purpose is to emphasize corporeality and presence as essential elements of musical performance, necessitating an interdisciplinary approach. The study employs a hybrid methodology, combining autoethnography, case study, and pedagogical experimentation within a course designed for music students at the University of Brasília. The work advocates for a musical practice that recognizes musicians as performing artists, whose performances, like those in dance and theater, are dynamic events engaging both bodies and art.

Keywords: Music, Theater, Corporeality, Presence, Performance.

Lista de Figuras

Número	Nome	Página
Figura 1	Imagem do “Espaço de Escher”	43
Figura 2	Imagem do símbolo “Yin Yang”	59
Figura 3	Imagem do “Anel de Moebius”	59
Figura 4	Nuvem de Palavras Capítulo 1	65
Figura 5	Nuvem de Palavras Capítulo 2	107
Figura 6	Nuvem de Palavras Capítulo 3	136

SUMÁRIO

- INTRODUÇÃO	p. 1
- CAPÍTULO 1: MÚSICA e TEATRO	p. 17
• 1.1 <i>Hegemonia do texto na música e no teatro</i>	p. 19
<i>Crônica: Labirinto Cênico</i>	
• 1.2 <i>Busca por elementos interdisciplinares</i>	p. 33
<i>Crônica: Ritual das Cadeiras</i>	
• 1.3 <i>Música Impura: “Corpo e Mente” no contexto da música e do teatro</i>	p. 52
<i>Crônica: Tambor Mágico</i>	
• <i>Percepções Poéticas ou Nuvem de Palavras</i>	p. 65
- CAPÍTULO 2: CORPOREIDADE	p. 66
• 2.1 <i>O inapreensível no ato de performance</i>	p. 68
<i>Crônica: Contrastes e Sentimentos</i>	
• 2.2 <i>Possibilidades de técnicas para corporeidade</i>	p. 79
<i>Crônica: Brincadeiras Dissonantes</i>	
• 2.3 <i>Parâmetros do movimento e sensibilização do movimento</i>	p. 92
<i>Crônica: Ancestralidade Disponível</i>	
• <i>Percepções Poéticas ou Nuvem de Palavras:</i>	p. 107
- CAPÍTULO 3: PRESENÇA E PERFORMANCE	p. 108
<i>Crônica: Arranjos da Presença</i>	
• 3.1 <i>Em busca de presença</i>	p. 113
<i>Crônica: Ruídos e Reflexos</i>	
• 3.2 <i>Lacunas na formação profissional em música</i>	p. 124
<i>Crônica: Coletivo Simbiose</i>	
• <i>Percepções ou Nuvem de Palavras</i>	p. 136
- CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 137
- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 141
- ANEXOS	p. 146
<i>Relatos de estudantes, Formulários, Palavras da Turma a cada aula</i>	

INTRODUÇÃO

Escrevo para tentar descrever o inapreensível¹. O instante sublime da apresentação artística, com o corpo explodindo em emoções, sentimentos e memórias. O instante de performance. No caso desta pesquisa, uma performance realizada principalmente com intenções e códigos musicais. A análise e a descrição, no entanto, não levam em conta apenas aspectos sonoros da música. O corpo de quem performa alguma musicalidade é o ponto central da proposta que trago aqui.

Para percorrer esse caminho recorri a conhecimentos das artes cênicas, música, antropologia entre outras áreas do conhecimento e, também, ao meu histórico como artista profissional. Junto a essas fontes, soma-se a pesquisa a prática docente conduzida por mim ao longo do mestrado. Nessa etapa da pesquisa pude experimentar e aprender com um coletivo de estudantes da Universidade de Brasília. Em suma, escrevo buscando compreender melhor elementos que compõem o ato da apresentação musical. Faço isso traçando uma intersecção da música com o teatro e as artes do corpo em geral e, trago neste trabalho propostas que vislumbram somar-se à uma pedagogia dirigida às pessoas praticantes de música.

Estas palavras introdutórias são para tentar me aproximar do debate de conceitos como corporeidade, performance e presença no contexto do ensino musical. Sim, uma investigação cênica que aponta para o universo das sonoridades (ritmos, melodias e harmonias). Assim como a dança e o teatro, a música também é uma linguagem artística que tem as apresentações como parte do ofício com certa frequência. É uma manifestação artística em que a co-presença de performers e espectadores, trocando afetos em um mesmo tempo e espaço, é algo central.

Nesta dissertação de mestrado, estudo e investigo estratégias metodológicas e proponho outras tantas que visam apresentar formas de sensibilizar e refletir a respeito da corporeidade e de características expressivas em jovens e adultos que estudam e/ou trabalham com música. A expectativa é que, ao aprofundar a consciência corporal, músicos e musicistas possam compreender melhor a qualidade e o potencial de suas performances. Para viabilizar a pesquisa, contei com o suporte do Departamento de Artes Cênicas e com o Departamento de Música da Universidade de Brasília que, juntos, possibilitaram a oferta de uma disciplina de

¹ Descrever o Inapreensível é o título do livro de Gilberto Iele (2019) e faço essa referência, pois esta dissertação apresenta aspectos em comum a respeito da forma como é possível descrever, analisar e refletir a respeito de performances e/ou experimentações artísticas.

“Técnicas Experimentais em Artes Cênicas” voltada para estudantes da graduação em música. A disciplina foi ofertada no primeiro semestre de 2024 e contou com a participação de vinte alunos. Minha orientadora Alice Stefânia e o professor Ricardo Freire orientaram essa prática docente onde pude conduzir cerca de 36 aulas para a turma.

A disciplina foi um marco na minha vida. Nunca imaginei que eu conseguiria levar para dentro do Departamento de Música algumas atividades, exercícios e experimentações voltados para a parte cênica. Este feito trouxe para mim muito entusiasmo e abriu espaço para possíveis desdobramentos desta pesquisa, que nasce a partir da minha própria trajetória enquanto artista profissional. Sou músico desde a adolescência. Já lancei três discos autorais, toquei em diversos festivais e fiz turnês pelo Brasil e exterior. Além dessa formação musical também me aventurei no teatro com a intenção de compreender melhor minha expressão corporal. Fiz diversos cursos de formação livre e hoje sou integrante da Agrupação Teatral Amacaca, grupo brasiliense fundado pelo diretor e professor emérito da UnB, Hugo Rodas (*in memoriam*).

Ao longo dos anos, trabalhando como músico, pude identificar um entendimento no meio musical que enxerga a presença e a performance (conceitos que vou me aprofundar nos capítulos) como algo que é natural e espontâneo de cada pessoa. Esse entendimento é mais comum quando o recorte de estudantes e profissionais de música se restringe aos instrumentistas. Ou seja, quando não engloba cantores. Para quem toca instrumentos, os aspectos cênicos da apresentação² são praticamente abandonados. Em muitos casos, instrumentistas simplesmente transferem a responsabilidade de performance e de conexão com o público para quem vai cantar e não se preocupam em estabelecer laços mais profundos com a plateia. Inclusive, há ocasiões em que profissionais da música chegam ao ponto de nem pensar em figurino, posicionamento de palco, iluminação, entre outras possibilidades. Como se a música fosse apenas a simples reprodução de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos.

Em geral, a partir dos modelos de didática da performance musical que surgem na Europa do século XIX, quanto na Europa de hoje, é possível dizer que no ensino de música no Brasil há um equívoco comum de não considerar a relação com o público e as dinâmicas de apresentação como etapas protagonistas na formação artística. O tema dos movimentos e gestos é, sim, muito abordado no ensino de música na fase de musicalização infantil, mas

² Entendo por “aspectos cênicos da apresentação” na música tudo aquilo que faz parte de uma apresentação musical que está fora do espectro apenas sonoro. Figurinos, movimentos, iluminação e gestos são exemplos.

depois se torna algo negligenciado. Um exemplo disso é que disciplinas, de instituições brasileiras de ensino musical, que abordam a expressão do corpo e da presença em cena, são ofertadas quase que exclusivamente para a área do canto e muitas vezes o conteúdo dessas disciplinas trata mais sobre saúde e/ou postura e menos sobre como utilizar o corpo integrado à performance musical. Gregory Ribeiro (2016) e Patrícia Pederiva (2005) escreveram dissertações que apontam para essa constatação e seus trabalhos serão referenciados de maneira mais aprofundada no decorrer dos capítulos.

Dito isso, pode-se deduzir que aspectos da corporeidade são pouco trabalhados na música quando se trata do ensino profissionalizante. Destaco a palavra “profissionalizante”, pois na musicalização infantil existem diversos métodos aplicados que abordam movimentos, gestos e constroem um saber musical utilizando o corpo como uma das bases fundamentais para a compreensão de parâmetros. Émile Jaques-Dalcroze (1915) e Edwin Gordon (1993) são pedagogos/pesquisadores que propõem esse tipo de metodologia, muitas vezes voltada para o público infantil.

Antes de prosseguir com a parte explicativa desta introdução, entretanto, preciso contextualizar melhor quem eu sou e de onde partiram minhas motivações, escolhas e vontades para materializar e elaborar esta dissertação. Como disse anteriormente, minha prática profissional e pessoal constituem uma parte da abordagem da minha pesquisa. Logo, a metodologia que dialoga com maior proeminência com o meu trabalho é a autoetnografia, embora não seja exclusiva tendo em vista que existe uma metodologia para desenvolver a pesquisa e outra para elaborar e escrever a dissertação. Há também a metodologia que foi adotada para as aulas que ministrei. Por isso, gosto do termo “metodologia híbrida” ou “metodologia interdisciplinar” para classificar o que trago como proposta.

Diversas vezes instiguei e conduzi experiências, mas ao mesmo tempo também participei delas. De maneira pragmática, dividi o percurso traçado em quatro etapas: 1) no primeiro momento, direcionei-me no estudo e seleção de exercícios para sensibilizar o corpo e trabalhar com a motricidade; 2) depois, proporcionei uma prática artística para jovens e adultos da área musical; 3) em seguida fiz a análise e a estruturação do material produzido, através de vídeos, entrevistas e, em especial, o diário de bordo; 4) por último, elaborei um texto que busca promover a troca de conhecimentos entre música e teatro. Assim, recorri a

uma metodologia híbrida que apresenta características de autoetnografia³, estudo de caso⁴ e também momentos de escrita performativa⁵. Mas, para além do debate acerca da metodologia utilizada, julgo que uma breve apresentação da minha trajetória é relevante e, considero ser uma forma de explicitar algumas escolhas que fiz para elaborar este trabalho.

Sou agente cultural no DF há mais de 15 anos. Exerço a função de ator, músico, compositor e escritor nos mais diversos coletivos que participo. Sou baixista de formação, porém me aventuro em outros instrumentos como a percussão, o violão, a guitarra, a viola caipira, e estudo bastante o canto. Compus muitas harmonias, melodias e escrevi a maioria das letras da banda ETNO, grupo de *rock* de Brasília com destaque no cenário independente do Brasil nos anos 2000. Além desse histórico com banda autoral, também já fui assistente técnico em cursos da área teatral, me formei em História na UnB e em Música na Escola de Música de Brasília. Hoje dou aulas de musicalização infantil, toco com frequência em casas de show de Brasília e participo de diversas apresentações teatrais. A partir dessas experiências diversas, desenvolvi, de maneira intuitiva, uma oficina de “Performance de Palco para a Música”, na qual utilizo técnicas de teatro e dança que aprendi ao longo dos anos. Esta oficina, à qual faço referência, nasce de uma inquietação interna que tive no decorrer da minha formação e é a origem desta pesquisa.

Para compreender a proposta, é relevante considerar os contextos históricos e culturais que influenciam a formação musical e cênica, em especial no contexto no qual estou inserido, que é Brasília nas primeiras décadas do século XXI. Situar geograficamente e historicamente é uma forma de não generalizar, de não basear minhas impressões a partir de uma ótica que não consegue abarcar a diversidade que existe no contexto de ensino musical, em distintas culturas e épocas, e suas possíveis ligações com as artes da cena.

³ A autoetnografia é um método de pesquisa qualitativa que combina elementos da autobiografia e da etnografia, permitindo que o pesquisador utilize suas próprias experiências pessoais como ponto de partida para compreender contextos culturais mais amplos. Segundo Ellis, Adams e Bochner (2011), "a autoetnografia é uma abordagem de pesquisa que busca descrever e sistematizar experiências pessoais para compreender experiências culturais" (*Autoethnography: An Overview*, Forum: Qualitative Social Research, v. 12, n. 1).

⁴ O estudo de caso é uma estratégia de pesquisa que investiga um fenômeno dentro de seu contexto real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. De acordo com Robert K. Yin (2015), um estudo de caso é uma investigação empírica que examina um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real.

⁵ A escrita performativa é uma forma de produção textual, comum em contextos acadêmicos e artísticos, em que a linguagem não apenas representa, mas realiza e sugere ações. Caracteriza-se pelo hibridismo e pela ruptura com padrões discursivos, articulando prática e reflexão teórica. Para Eleonora Fabião (2013) a palavra escrita, o texto e o próprio ato de escrever são formas de ação artística e procedimentos de criação/pesquisa, não apenas registros passivos.

No meu contexto, tenho a percepção de que, ao longo da história, a formação musical hegemônica tem sido dominada por uma abordagem técnica e disciplinar, onde o papel principal é o domínio do instrumento e a execução precisa das obras. Esta abordagem, embora eficaz na formação pautada na técnica e no conteúdo, muitas vezes negligencia os aspectos expressivos e performáticos da música. Em contraste, a formação cênica, seja na dança ou no teatro, costumam valorizar a expressividade e a presença corporal (questões sobre as quais irei me debruçar nos capítulos deste trabalho). Em suma, as artes cênicas reconhecem o corpo como um agente incontornável da comunicação artística e trago essa característica para o contexto do ensino musical.

Ao integrar atividades cênicas na formação em música, busquei proporcionar uma abordagem que valoriza tanto a precisão como a expressividade na performance musical. Através de uma metodologia interdisciplinar, com base na história que tive em minha formação artística, ofereci aos participantes da disciplina uma experiência imersiva e tentei contribuir para a livre exploração de potencialidades dos corpos. Neste ponto, trago o conceito de experiência de Jorge Larrosa (2002) o qual o autor afirma que para a experiência acontecer é necessário um gesto de interrupção diante dos atuais tempos acelerados da contemporaneidade. Para Larrosa, o excesso de informações e a rapidez como se sucedem os estímulos resulta na pouca consciência para apreciar e sentir o momento presente. Para se ter de fato uma experiência.

Na disciplina, quis instigar e provocar a possibilidade de estudantes sentirem um estado de presença que reverberasse no ato de apresentação. Um gesto de interrupção para uma experiência de autodescoberta. Em última análise, lancei-me no desafio de propor uma abordagem pedagógica experimental, baseada em práticas pessoais, que aplicasse e reconhecesse a importância da performance e da corporeidade na formação de músicos e musicistas. Um desafio de propor algo visando o desenvolvimento de artistas mais conscientes e conectados com a arte que se dispõem a fazer. Adoto, portanto, uma visão de educação artística que reconhece e celebra a diversidade de formas de expressão, promovendo uma prática musical que seja ao mesmo tempo precisa, proficiente e capaz de ressoar em outros corpos.

As referências teóricas sobre o tema serão abordadas de uma maneira que estabeleça um diálogo com minhas experiências pessoais. Isso porque, além da revisão bibliográfica, esta pesquisa também conta com a realização de uma atividade pedagógica artística que teve

a performance corporal como cerne e em diversos momentos utilizei minhas vivências para elaborar e adaptar atividades. Este espaço para experimentação foi possível graças à prática docente, atividade obrigatória para quem recebe bolsa de mestrado e neste processo, consegui propor um curso e aplicá-lo com um grupo de estudantes cujo recorte é definido de forma nítida (pessoas que estudam e/ou trabalham com música). No curso oferecido, estabeleci o campo de pesquisa do meu trabalho e as anotações feitas no diário de bordo são a matéria prima que fundamenta a pesquisa.

Para lidar com esses dados, escolhi utilizar e jogar com formatos e estruturas possíveis na escrita. O objetivo é tentar fazer com que as pessoas possam desfrutar e se colocarem diante do meu trabalho como espectadores. Em alguns momentos do texto vou apresentar informações e percepções em formato de crônicas. Um formato que é definido por Antonio Candido (1992) como um formato híbrido entre a literatura e o jornalismo. Uma estrutura que considerei eficaz para apresentar e dar vida ao diário de bordo que escrevi ao longo da disciplina conduzida por mim.

O formato de crônicas também me permitiu aprofundar na autoetnografia realizada ao longo do processo, pois pude apresentar o contexto em que ocorreu a prática docente, com erros, acertos, dificuldades e impressões que tive no decorrer do semestre. Ademais, a estrutura de crônicas possibilitou que eu não precisasse obrigatoriamente de fotos e vídeos para relatar, descrever e analisar os acontecimentos do meu campo de pesquisa e, considerei pertinente não inserir registros audiovisuais devido à falta de estrutura adequada para captar vídeos e imagens com qualidade. De todo modo, acredito que o caráter poético de construção imagética a partir de palavras, que as crônicas proporcionam, conseguem contemplar essa parte visual do meu trabalho.

O referencial teórico, por sua vez, será apresentado em uma estrutura formal com discussões e citações e haverá uma percepção poética (nuvem de palavras) ao final de cada capítulo. Justifico essa escolha em utilizar vários formatos de escrita com base no questionamento proposto por Gilberto Icle em seu livro “Como descrever o Inapreensível?” (ICLE, 2019). O título indica que temas como música, teatro, corporeidade, presença e performance podem ser subjetivos e são capazes de influenciar o ser humano de múltiplas maneiras. Tão múltiplas que sugerem aos pesquisadores em artes que os números, as equações, os gráficos e as palavras em geral, não conseguem reproduzir, explicar ou reconstruir o que uma experiência artística é capaz de produzir.

Não sei onde vou estar no momento em que minha dissertação constar como publicada, mas vou ter a clareza de ter vivido um processo criativo na função de escritor e pesquisador. Um caminho duplo. Um caminho de artista e cientista que, no meu caso, se debruça sobre um tema ainda “coadjuvante” do ponto de vista acadêmico.

Digo “coadjuvante” por não enxergar temas como corporeidade, performance e presença sendo abordados nas principais disciplinas de cursos de música no Brasil. Sei que existem muitas descobertas a serem feitas. Principalmente em virtude dos longos séculos que enraizaram uma mentalidade de construção de dualidades opostas em boa parte do planeta. Uma mentalidade difundida em especial no ocidente do hemisfério norte, região que, por enquanto, exerce um domínio econômico e político em diversas áreas do mundo, ainda muito presente no Brasil. Certamente existem culturas em que há conexões profundas entre a expressão corporal e a musicalidade. Porém, os cânones ocidentais do hemisfério norte, que dicotomizam dimensões ou aspectos como teoria *versus* prática, mente *versus* corpo, ainda agem a ponto de limitar as potencialidades criativas de boa parte da humanidade.

Apesar de “coadjuvante” em pesquisas atuais, o tema que trago aqui já desperta interesse e paixão em muita gente e, por isso, esta introdução é também um tributo a todos que me antecederam na tentativa de dissolver fronteiras na criação e expressão artística. Inclusive, o próprio ato de escrita é também um processo criativo. Este pensamento permeia os diversos artigos do livro “Descrever o Inapreensível” (ICLE 2019) e me deu a tranquilidade e segurança para tratar a elaboração do texto como algo também artístico.

Para este processo criativo na escrita escolhi dar destaque para pesquisas relativamente recentes que ampliaram e embasaram minhas reflexões. Como uma espécie de diálogo, tenho intenção de dar continuidade às fagulhas despertadas a partir dos trabalhos desenvolvidos por Gregory Ribeiro Silva (2016), Flávio Café (2022) e Valeria Maria Fuser Bittar (2012). Essas três pesquisas não são as únicas referências. São apenas pontos mais firmes que utilizei para estabelecer minha própria construção de argumentos.

A escolha de utilizar a dissertação “O que aprendi com meu mestre: Mapeamentos dos princípios técnicos para o ator utilizados por Hugo Rodas”, de Flávio Café (2022), é mais fácil de ser compreendida por que esta escolha possui um componente pessoal. O autor da dissertação, Flávio Café, é integrante do mesmo grupo de teatro do qual faço parte. E o trabalho elaborado por ele mostra um levantamento de vários treinamentos e estratégias

pedagógicas utilizadas por Hugo Rodas, fundador e primeiro diretor da Agrupação Teatral Amacaca (ATA).

O trabalho de Gregory Ribeiro Silva (2016) e o de Valeria Maria Fuser Bittar (2012) foram indicações que recebi enquanto cursava as disciplinas do mestrado. Escolhi me aprofundar com mais afinco no estudo desses dois trabalhos ao ser encantado pela força dos títulos das pesquisas e pelas epifanias que provocaram em mim após a leitura desses materiais. A dissertação “Música Impura: A noção de Presença na Criação e Performance Sonora”(RIBEIRO, 2016) e a tese “Músico e Ato”(BITTAR, 2012) possuem títulos que me despertaram muita curiosidade e, de fato, estes trabalhos foram excelentes aliados no meu processo criativo para conceber esta dissertação.

A escolha de ter três trabalhos brasileiros relativamente recentes como base, parte da ideia de poder contribuir e dar continuidade ao que foi produzido há pouco tempo no contexto cultural onde estou inserido. É claro que autoras e autores de renome como Erika Fischer-Lichte, Grotowski, Lydia Goehr, Christine Greiner, Hans-Ulrich Gumbrecht e Jorge Dubatti, entre outros, serão citados neste trabalho como referências em comum que permearam as pesquisas e que contribuem com reflexões profundas sobre o tema. Em todo caso, reconheço que fui hipnotizado pelas palavras dos títulos de pesquisa de Gregory, Café e Valeria. A partir desse encantamento, consegui vislumbrar um caminho para dar sequência a essas três propostas publicadas há menos de quinze anos.

O caminho que percorro com este trabalho também é materializado em palavras e, neste sentido, dei atenção máxima às palavras que vieram até mim. Quando tive acesso aos documentos, eu me senti e me visualizei na condição de espectador. Ao ler as pesquisas de Gregory, Valeria e Café, li com a mesma vibração interna de alguém que vai assistir a um espetáculo teatral ou a uma apresentação musical. Os nomes dos trabalhos foram essenciais para investir na proposta que vou apresentar e é possível dizer que fui atraído para a leitura através do magnetismo de certas palavras.

Quando senti esse impulso provocado pelos títulos das pesquisas, dei-me conta da real importância das palavras-chave. “Palavras-Chave”. O próprio significado desse termo aponta para que portas e caminhos sejam abertos. Portanto, apresento minhas palavras-chave de forma a evidenciar minhas intenções. São elas: Música, Teatro, Corporeidade, Presença e Performance. Palavras que vão conduzir a leitura deste material e, quem sabe, gerar novas

fagulhas imaginativas para outros processos de criação. E volto a ressaltar que além da minha disposição de espectador ao ler o trabalho de colegas de pesquisa, encarei a etapa de escrever esta dissertação como se fosse um processo criativo, do mesmo jeito que abordo a composição de uma música ou a elaboração de uma peça teatral, porém desta vez o processo criativo foi direcionado majoritariamente no manuseio de palavras, conceitos e seus agenciamentos⁶.

No primeiro capítulo desta dissertação, denominado de “Música e Teatro”, irei debater a respeito da hegemonia do texto na área musical e teatral dentro do recorte histórico e cultural em que estou inserido, que é bastante influenciado pelas ideias propagadas no hemisfério norte e nas colônias europeias mundo afora. Além disso, apresentarei propostas e reflexões que a dissertação “Música Impura” (RIBEIRO, 2016) provocou em mim e vou relacioná-las com trabalhos da área das artes cênicas, da musicologia, filosofia e história. As pesquisas citadas neste capítulo abordam o tema das dualidades construídas pela cultura ocidental do hemisfério norte ao longo dos séculos. Posso parecer repetitivo ao destacar ocidente e hemisfério norte, mas não quero correr o risco de cometer alguma generalização e, também, enxergo tal destaque como sendo um olhar crítico para reconhecer que, no Brasil, muitos cursos de música ainda são pautados seguindo um raciocínio ocidentalizado e eurocêntrico.

No segundo capítulo, denominado “Corporeidade”, vou discorrer a respeito de possibilidades técnicas para compreender o corpo em performance. Nesta parte do trabalho, a minha prática profissional e pessoal como músico e ator é apresentada. Graças à pesquisa desenvolvida por Flávio Café na dissertação “O que eu aprendi com meu mestre” (CAFÉ, 2022), pude compreender melhor as atividades e experimentações que tive na minha formação e pude estruturar melhor as reflexões sobre essas práticas com as quais tenho familiaridade e afeição. O trabalho realizado por meu colega de grupo também será relacionado a outras pesquisas no intuito de construir um diálogo mais apurado sobre a temática. Também vou apresentar relatos e informações coletadas sobre como essas práticas reverberaram nos estudantes que participaram da disciplina que conduzi na UnB.

⁶ Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, o conceito não é algo fixo, universal ou representacional, como em tradições filosóficas clássicas. Para eles, o conceito é inseparável do plano de imanência em que ele opera. Isso significa que um conceito só existe dentro de um campo de forças, de relações, de práticas, e não como uma entidade abstrata. Ele está sempre vinculado a um agenciamento: uma configuração temporária e mutável entre elementos que não necessariamente pertencem à mesma ordem ou natureza. O conceito, nesse sentido, não é representação, mas produção, ele faz algo, conecta coisas, desloca sentidos, cria mundos possíveis.

No terceiro capítulo, o qual escolhi nomear de “Presença e Performance”, irei debater a respeito das lacunas que existem na formação musical profissionalizante. A tese de Valeria Bittar “Músico e Ato” (BITTAR, 2012) me auxiliou nesta reflexão sobre incompletudes e sobre a incongruência de métodos e abordagens de ensino que ainda são aplicadas nos dias de hoje. A autora introduz o conceito de performance em música com base no *New Grove Dictionary of Music* (editado por Stanley Sadie) e relaciona essa noção à construção histórica da educação musical na Europa e em suas colônias. O percurso teórico desenvolvido pela autora articula referências como Michel Foucault, Paul Zumthor, Grotowski, Barba e a Técnica Klauss Vianna, culminando na apresentação de sua experiência profissional. Junto a esse debate apresentarei também conceitos de presença e performance nos contextos do teatro e da música, além de dialogar com a experiência que tive na minha formação artística.

O estudo de caso desta pesquisa está inserido em cada um dos capítulos. Apresento esses dados com relatos dos estudantes e com crônicas elaboradas a partir das anotações de diário de bordo que fiz ao longo do processo da prática docente. Como artista, escolhi utilizar a crônica como formato de escrita em parte do trabalho justamente para explorar experiências, próprias e de outras pessoas, e tornar a apresentação da pesquisa mais estimulante e envolvente. Afinal, uma escrita poética permite a composição de metáforas e pode ser um caminho para tentar transfundir as fronteiras entre arte e ciência.

Uma das questões que considero centrais na escrita performativa é a capacidade deste material, o qual considero habitar a esfera do poético, ser capaz de produzir conhecimento acadêmico de maneira consistente. A lógica binária existente entre arte e ciência, um tema comum em pesquisas das áreas artísticas, é um dualismo bem difícil de ser desafiado, mas não um impedimento. No fundo, a proposta de jogar com formatos e estruturas da escrita é a tentativa de permanecer na condição de artista enquanto exerço a função de pesquisador científico. É possível dizer que, de maneira indireta, sigo os conselhos propostos por Brad Haseman no seu “Manifesto Pela Pesquisa Performativa” (2015), no qual propõe-se que os resultados obtidos em pesquisas artísticas são a própria arte produzida. Uma pesquisa artística nessa visão apresentada por Haseman, portanto, deveria resultar em músicas, coreografias, cenas, desenhos, esculturas entre outras possibilidades.

Vale ressaltar que muitas pesquisas artísticas resultam justamente na própria arte que estão a pesquisar e que não é necessário estar em uma universidade para fazer pesquisa em arte. Entretanto, quando se está dentro da universidade espera-se que a pesquisa em arte

venha acompanhada de reflexões registradas, majoritariamente em palavras, que possam ser consultadas por outras pessoas. A proposta do “Manifesto Pela Pesquisa Performativa” (HASEMAN 2015) discute essa necessidade de apresentar um documento escrito sobre essas reflexões, mesmo no âmbito acadêmico. No meu caso, entretanto, não tenho a pretensão de seguir à risca a proposta de Haseman, mas quero introduzir um toque poético em parte da dissertação para me aproximar de um movimento atual que propõe mais liberdades para pesquisas na área das artes.

Entendo que nem sempre as propostas serão aceitas e que o debate sobre ciência *versus* arte vem à tona a cada defesa, a cada banca avaliadora. Pelo histórico da produção de conhecimento humano é possível concluir que existem áreas do conhecimento às quais são atribuídas uma legitimidade incondicional e, que muitas vezes, as pesquisas artísticas enfrentam maiores empecilhos para alcançar o suposto status de ciência. Por isso, reconheço que a aventura de ser artista e pesquisador é uma estrada cheia de interferências onde a função de pesquisador pode ser invadida e influenciada pela mentalidade e comportamento criativos de quem estuda e/ou trabalha com arte. Todavia, enxergo que o equilíbrio entre essas abordagens possa permanecer a fim de que a pesquisa consiga ter aceitação e gere novos diálogos acadêmicos. A aventura de ser artista e pesquisador em algumas ocasiões é um território hostil; em outras, é um lugar onde há uma fagulha que acende potenciais criativos múltiplos.

Este trabalho tem como objetivo integrar princípios e procedimentos das artes cênicas como recursos adicionais, visando à potencialização da formação em música, especialmente da atuação do artista musical em cena. Uma proposta que visa preencher uma lacuna existente no ensino musical profissionalizante, que é justamente causada pela falta de protagonismo dada ao momento de apresentação (de performance) na aprendizagem musical. Para isso, exploro técnicas de teatro e dança que visam enriquecer e aprofundar a compreensão a respeito da presença de em momentos de apresentação musical. O diálogo entre música e artes cênicas é, neste sentido, fundamental para a seleção do repertório de práticas e experimentações. Na pesquisa de campo, que foi a disciplina ofertada para o Departamento de Música, consegui aplicar muitas atividades que fiz no início da minha trajetória no teatro e que considere essenciais para o meu desenvolvimento artístico. A disciplina teve uma aceitação muito boa e algumas histórias e relatos serão apresentados nos capítulos da dissertação. Um trabalho longo, que enfrentou uma greve, indefinições e pelo qual desenvolvi

uma grande afeição. Um trabalho que apenas inicia uma trajetória, pois tenho a convicção de que não vou esgotar o assunto.

É neste ponto que preciso ressaltar que esta pesquisa tem como premissa apresentar o entendimento de que músicos e musicistas são artistas do palco. Artistas praticantes do que Jorge Dubatti (2016) define como “artes da cena”, “arte convivial”. Uma arte provida de “poiesis” e “expectação”, elementos que o autor aponta como necessários para o acontecimento teatral e, que tomo a liberdade de adicionar a apresentação musical nesse mesmo contexto.

Apresento aqui os termos utilizados por Dubatti (2016) para uma melhor compreensão sobre como baseio minha abordagem: “poiesis” pode ser compreendida como o processo de criação singular que ocorre em cada acontecimento teatral. Para o autor, a “poiesis” não se reduz ao texto dramático ou à encenação, mas envolve a totalidade da experiência criativa e vivencial que constitui o teatro enquanto encontro entre artistas e espectadores. Trata-se, portanto, de um fazer criativo situado, que não pode ser separado do contexto, das corporalidades e das subjetividades envolvidas. A “expectação”, por sua vez, refere-se ao campo de percepção do espectador, ou seja, ao espaço onde o teatro se realiza como tal, em interação com os outros elementos. Desta forma, entendo que a busca constante por um corpo cênico pode ser um caminho para tornar a expressividade musical mais vívida diante de uma plateia.

Não é um caminho fácil de ser percorrido e, por isso, escrevo com a consciência de que na aventura de ser artista e pesquisador, preciso aprender a “moldar chaves”. Como um personagem que se depara diante de uma porta trancada e ali mesmo começa a esculpir a chave que será capaz de destrancar a passagem. Gosto dessa imagem de “moldar chaves”, até porque toda minha pesquisa ganhou contornos mais nítidos a partir da escolha e definição de quais seriam as palavras-chave da dissertação. Esta escolha também me ajudou a abordar o ato de escrever como algo mais lúdico, como um jogo. Afinal de contas, um material escrito pode ser interpretado também como um jogo de palavras em que o autor manuseia e escolhe as melhores fichas para pôr em prática suas reflexões.

Um aspecto que considero importante ressaltar é que, neste percurso, não trabalho com totalidades. Trabalho com incompletudes e labirintos para tentar materializar em palavras o que muitas vezes é inapreensível. Trabalho com elementos subjetivos para tentar

concretizar em palavras a epifania que acontece quando uma musicista ou um músico se apresentam. Como meu material será avaliado, sinto a necessidade de destacar a palavra “totalidade”. Esta palavra é uma ideia que gira em torno de uma utopia, de que é possível alcançar a plenitude, e, este é um objetivo enraizado em muitas instituições acadêmicas e nas formas como as pesquisas muitas vezes são conduzidas.

Faço essa reflexão porque sei que nunca vou poder ler, apesar de tentar, todas as pessoas que escreveram sobre presença, performance e corporeidade na música e no teatro. Sei que não vou ter acesso a todos os pensamentos de outras pessoas que dialogam com minhas indagações. De alguma forma, sempre haverá uma página relevante para ser lida, uma pesquisa do passado que enfrentou os mesmos desafios que eu, gente contemporânea a mim que propõe abordagens semelhantes e até mais estruturadas. Contudo, reforço, não busco totalidades. Busco ser influenciado pelo contexto em que estou e busco produzir a partir das influências que consigo acessar neste momento presente. Ademais, trilhei um caminho na tentativa de extravasar de forma artística meus questionamentos acerca das possíveis lacunas existentes na formação profissional na área da música. Faço isso na esperança de conseguir algumas respostas e novas dúvidas para continuar na trilha proposta.

Neste caminho, de procurar uma compreensão sobre a corporeidade musical, percebi uma possível desconexão da música com outras linguagens artísticas ao longo da história. Pelo menos na forma como ensinam música em instituições educacionais no contexto histórico e cultural que estou inserido. A conexão entre música e teatro já foi mais forte ao longo da história, mas, nos dias atuais, essa relação parece menos evidente, especialmente para aqueles que cresceram em países ocidentais. Isso acontece porque a cultura dessas regiões sofre grande influência das produções e dos modelos artísticos vindos do hemisfério norte, onde a música e o teatro, muitas vezes, são tratados como formas de arte separadas.

Ao entrar em contato com a obra “O nascimento da tragédia” de Nietzsche (1999) percebo que alguns de meus questionamentos e inquietações são trazidos pelo autor. Na obra, o filósofo alemão aborda a oposição entre os conceitos de “Dionisíaco” e “Apolíneo” como base para compreender as manifestações artísticas e culturais dos gregos antigos. Apolo, ligado aos sonhos, à contemplação e à ordem, representa o impulso artístico das artes plásticas e da poesia épica, enquanto Dionísio, associado ao êxtase e à embriaguez, fundamenta a música, a dança e a poesia lírica.

Na análise de Nietzsche a tragédia grega é uma manifestação humana em que ambos os impulsos se fundem, originando uma arte que abarca essas duas origens para a criação artística. No entanto, ele ressalta o exemplo de Eurípedes, um autor da Grécia antiga que, influenciado pela lógica socrática, deu primazia ao entendimento racional em suas obras. Em certa medida, Eurípedes propagou uma forma de fazer arte na qual o caráter dionisíaco é subordinado ao realismo contemplativo vinculado ao caráter apolíneo.

Para Nietzsche, as obras de Eurípedes refletem na arte uma concepção de mundo elaborada na qual Sócrates é tido como precursor. Uma visão de cultura mais voltada para a razão e com intenções moralizantes, que desvaloriza os aspectos emotivos e irracionais da arte, privilegiando a lógica e a ciência. Segundo Nietzsche (1999), há uma incoerência nesse pensamento proposto, pois para ele, a razão e a emoção são indissociáveis, assim como a mente e o corpo. As tragédias gregas, para o filósofo alemão, foram modificadas em sua essência original de proporcionar experiências artísticas que expressam as melhores qualidades dos seres humanos. Essa mudança ocorreu justamente pela separação evidente de elementos dionisíacos e apolíneos.

Fiz essa breve referência à Nietzsche para exemplificar o que pode ser um processo de construção de dualidades que criaram fronteiras entre as linguagens artísticas. Fronteiras que, a meu ver, geraram um impacto limitante para a música. Digo isso porque outras linguagens como a dança, teatro e até mesmo artes plásticas continuam utilizando elementos musicais para a criação e apresentação de seus trabalhos, enquanto na música a parte corporal e visual é, muitas vezes, negligenciada no ensino profissionalizante. O que me leva a pensar que muitas pessoas influenciadas por uma concepção filosófica do mundo tentaram aproximar a música das características apolíneas, se distanciando dos valores dionisíacos.

Entender esse processo de distanciamento é algo complexo de se fazer apenas com um mestrado. De qualquer forma, é possível dizer que a música é, também, uma forma de comunicação do ser humano, uma arte e capacidade de expressão que abarca vários aspectos da percepção sensorial que o corpo humano realiza. Talvez essa multiplicidade sensorial e a característica matemática de alguns elementos musicais tenham influenciado o suposto status de sagrado, associado à mente, que por muito tempo rondou o espectro da música. Movimentos do cenário musical que exaltam a corporeidade e outros elementos performativos costumam ser desconsiderados e desmerecidos por instituições de ensino.

No Brasil o distanciamento entre música e teatro produziu um grande impacto na educação artística. Estudantes de música e de teatro não são estimulados a conviverem e trocarem conhecimentos. Na música há um certo “excesso de mente” que faz com que exista uma legião de pessoas com dificuldades em performar por estarem mais preocupadas em acertar as notas que em atingir um estado de presença e de entrega no momento em que estão se apresentando. Esse desequilíbrio na formação musical resulta em performances que, embora apresentem qualidade técnica, podem carecer de uma conexão mais profunda com a plateia. Ao mesmo tempo, é notável o número de pessoas que entram em cursos de artes cênicas com a musicalidade pouco desenvolvida. Percebo em estudantes de artes cênicas muita corporeidade e disponibilidade, contudo sem uma espécie de precisão matemática que a música muitas vezes requer.

Comento sobre a precisão numérica que a música demanda, porém não nego que existem outras formas de precisão matemática em outras áreas artísticas. Apenas destaco o fato de que a música é uma arte que conta com códigos que são facilmente metrificadas. Por exemplo, um andamento de 125 BPM (batidas por minuto) é algo bem definido e evidente; as frequências sonoras em 440 hz ressoam com um formato de ondas que interage de maneira harmônica ou dissonante com outras frequências, entre outros exemplos possíveis. De qualquer modo, estudantes de artes cênicas mostram uma disponibilidade para a experimentação, estabelecida como uma espécie de cultura comportamental, e faz com que as pessoas desse meio sociocultural muitas vezes aprendam a dominar técnicas de instrumentos e de canto para desenvolverem suas capacidades de se expressar.

O ponto principal nesta parte introdutória é entender que em algum momento da experiência humana ocidental houve uma ruptura entre as artes, isso dentro do contexto histórico e cultural do qual faço parte. Na minha trajetória busquei o caminho contrário. Busquei a integração da formação musical com a teatral. Essa escolha de aprofundar a interlocução entre música e teatro ocorreu justamente com o intuito de desenvolver e aprimorar minhas apresentações. Desde os tempos de escola fiz parte de bandas autorais e já na adolescência encarei uma sequência grande de shows e tive a honra de poder interagir com plateias de grandes proporções. Lembro da ocasião em que eu tinha apenas dezenove anos e toquei para mais de quarenta mil pessoas em um importante festival de Brasília. Esse show foi na edição de 2004 do “Porão do Rock”. Minha antiga banda autoral, ETNO, ganhou um prêmio como melhor banda em uma amostra competitiva e recebeu uma vaga no *line up* do

evento entre as duas principais atrações do dia. É... antes dos vinte anos encarei essa visão que ainda é a maior platéia que presenciei na minha vida.

Conhecimentos teatrais que adquiri posteriormente teriam me ajudado bastante naquele dia. Porém, gosto de imaginar que a adrenalina que senti no dia do festival me deu a certeza de querer ir fundo em tentar entender como proporcionar performances musicais que gerem envolvimento e uma troca significativa entre pessoas. O *rock*, enquanto gênero musical e cultura urbana, chegou a tirar o destaque da execução musical virtuosa e passou a valorizar a vibração e a troca de energia nas apresentações, mesmo que dentro de um contexto de produto da indústria cultural⁷.

Em todo caso, ter conhecimento sobre como funciona um instrumento ou o canto não eram aspectos protagonistas nem para o público nem para quem toca, algo recorrente na história do *rock*. O que posso destacar é que nos séculos XX e XXI, mesmo com diversas mercadorias artísticas que flertam com elementos das artes cênicas, o ensino profissionalizante em música não conseguiu incluir de forma efetiva para alunas e alunos o estudo de temas como presença e performance. Investigar possibilidades pedagógicas para alterar esse cenário é o que motiva esta pesquisa.

Esse é o caminho que percorro. O caminho de buscar maiores conexões entre música e teatro para aplicar no contexto do ensino musical profissionalizante. Faço isso com meu corpo, com minha mente, com minha razão, com emoções e com muita teoria e muita prática. No mestrado em artes cênicas da Universidade de Brasília, escrevo para homenagear quem me antecedeu e também para instigar novas indagações. Escrevo aqui um fragmento do percurso dessa minha primeira investida acadêmica.

Que se abram as cortinas e comece o espetáculo.

⁷ Os autores Adorno e Horkheimer (na *Dialética do Esclarecimento*, 1944) identificam a transformação radical da arte em produto, um bem de consumo formatado, reproduzido em massa, integrado à lógica do mercado. Reflexos do capitalismo avançado que se apropria de toda e qualquer manifestação humana.

CAPÍTULO 1 **MÚSICA e TEATRO**

Interlúdio poético: “Música apud Teatro apud Música”

A música entra primeiro. Não por vaidade, mas porque, como quem abre a porta de uma casa velha, ela foi a primeira a encontrar a chave. Traz consigo sons que reverberam antes mesmo de serem notados, como um ruído abafado que aos poucos revela uma melodia. É ela quem inaugura o espaço, desbravando territórios de afeto e aprendizado, preparando o palco para o que virá. O teatro não chega imediatamente. Ele observa, espera o momento certo. Quando vem, traz perguntas. Por que tocar assim? Por que sentir desse jeito? Surge como um espelho que, ao mesmo tempo, reflete e distorce, obrigando a música a se ver de formas que não imaginava possíveis. O encontro é inevitável, quase feroz. Entre palavras e sons, a fricção. Entre gesto e harmonia, a descoberta. Ali, no limiar desse encontro, percebe-se algo peculiar: nenhum deles é o que parece ser. A partitura, antes tida como lei, revela-se um mapa sem todas as coordenadas; o texto, que parecia fixo, mostra-se fluido como água. E assim também é com a música, que escapa ao papel, tornando-se ar, vibração, presença. Mas então surge a tensão: quem conduz quem? Nas sombras das tradições, a mão invisível insiste que há uma hierarquia a ser respeitada, como se o intérprete fosse mero servo da obra. A música e o teatro, contudo, parecem zombar dessa ideia, dançando à margem dessa ordem. A pureza nunca foi o objetivo. A mistura, a dívida, o inesperado, são o que dá sentido à criação. No final, música e teatro se olham. Não há vencedor, porque nunca houve disputa. Há apenas um pacto de coexistência, um diálogo sem fim. Música torna-se teatro e teatro torna-se música. E assim seguem, em busca de novos territórios, novas perguntas, novas respostas que, talvez, nem precisem ser ditas ou tocadas.

As palavras chave deste primeiro capítulo são música e teatro. Cito antes a música pois foi como iniciou o meu universo artístico e a partir dela que desenvolvi habilidades e afetividades capazes de abrir portas para minha trajetória. O teatro aparece na sequência porque foi a arte que me propiciou uma compreensão maior em relação ao que eu já praticava e foi uma espécie de divisor de águas no meu caminho. As artes cênicas me ajudaram a aprimorar a expressividade, minha performance e a atuação no fazer musical. A relação entre música e teatro, portanto, é fundamental para explicar as transformações que vivi enquanto artista e é o ponto de partida para esta pesquisa.

Música e teatro podem se relacionar de diversas formas. São duas linguagens artísticas que abarcam múltiplos aspectos da expressividade humana e, por isso, as possibilidades de interações entre elas podem ser consideradas infinitas. Muitos autores propuseram a aproximação das artes com rituais praticados pela humanidade como uma forma de tentar compreender esses fundamentos e motivações. Grotowski (2001), por exemplo, propõe a retomada de um eixo ritualístico no teatro, entendido não como prática religiosa, mas como

ação estruturada que integra corpo, voz e presença num gesto comum. Ele remonta a formas ancestrais de arte em que teatro, música, dança e poesia ainda não estavam dissociadas, funcionando como um só organismo expressivo. A busca do diretor polonês estava em atingir uma espécie de essência vital no fazer artístico. Em suas palavras:

O ator não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo do seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (Grotowski, 2001 p.131)

Nesse contexto, a performance musical pode ser compreendida como uma prática ritual, em que o ato de tocar, cantar ou escutar não se separa da presença e da intenção daquele que realiza, criando um espaço de comunhão e transformação entre os participantes. Contudo, não é minha intenção tentar mostrar como as artes e as práticas ritualísticas podem se relacionar e nem buscar descrever as infindáveis relações possíveis entre música e teatro. O cerne da discussão neste primeiro capítulo está em apontar impactos que músicos e musicistas continuam a ter na sua formação enquanto artistas. Para isso, irei me basear em estudos que mostram que tanto a música como o teatro, dentro do contexto cultural e histórico no qual estou inserido, foram reféns de pensamentos e conceitos que enfatizam parâmetros da racionalidade e do texto escrito (grafado) em detrimento de outras formas de abordar a arte. Música e teatro sofreram e permanecem sofrendo os efeitos da construção de uma hegemonia do texto para as criações artísticas.

1.1 Hegemonia do texto na música e no teatro

Antes de adentrar de fato na discussão do tema, considero relevante recorrer ao pesquisador argentino Jorge Dubatti (2016) para indicar a linha que pretendo seguir. O autor argentino afirma que o texto escrito não garante como ele vai ser encenado e, entendo que a mesma lógica pode ser aplicada à partitura, pois ela não consegue definir exatamente como uma canção será apresentada para o público. Entretanto, o texto dramático constitui um eixo estruturante de boa parte da tradição artística ocidental.

Os estudos do doutor em letras Jean-Jacques Roubine mostram como boa parte dessa tradição artística ocidental foi construída. No seu livro “Introdução às grandes teorias do teatro” (2000), o autor francês explica que ao longo da história, consolidou-se uma concepção de teatro que privilegia a palavra escrita como origem e finalidade do processo criativo. Tal concepção confere ao dramaturgo o controle sobre a cena e reduz a encenação a um exercício de fidelidade à obra textual. Esse modelo estabelece uma hierarquia em que o texto regula os demais elementos do espetáculo.

No século XX, contudo, houve um movimento de contestação a essa lógica. A pesquisadora Beatrice Picon-Vallin, em “A Arte do Teatro - entre tradição e vanguarda” (2006), desenvolve essa discussão a partir da obra de Meyerhold e segundo ela, o encenador russo opera uma ruptura significativa ao recusar a centralidade do texto e concebe a cena como um sistema em que o verbal se articula com o gestual, o visual e o rítmico. O texto, assim, deixa de ocupar uma posição de comando e passa a integrar um conjunto em constante negociação, o que repercute nas práticas contemporâneas e nas formas de conceber o teatro como linguagem.

Estudos como o de Dubatti, Roubine e Picon-Vallin são exemplos de tentativas de questionar tradições estabelecidas. De qualquer maneira, teatro e música são linguagens artísticas que ainda costumam ser regidas e ensinadas como artes submetidas a uma hierarquia que considera o texto como parte protagonista. Essa hierarquia é fácil de ser percebida dentro do recorte sociocultural influenciado pelos cânones ocidentais da Europa. O seguinte relato de uma aluna, que cursou a prática docente conduzida por mim no primeiro semestre de 2024, corrobora com esse fio condutor da minha argumentação:

A gente fica tão nervoso que a gente deixa de aproveitar as coisas, e os momentos que a gente praticava com a galera, com o instrumento.... Assim, é isso! É louco! Eu sou da música, mas eu fico ansiosíssima. Eu fico, tipo, velho, ferrou!! Ainda mais com esse peso, de supostamente você tem que saber o que você está fazendo. Eu fico ansiosa, tenho esse medo de errar, e foi muito confortante saber que aqui, tipo, beleza, você errou, continua, inventa aí, testa, tá tudo bem. Foi uma coisa nova pra mim. Tocar na vera, assim... porque é isso! Minha vivência é, tem uma estante, tem uma partitura, leia, decore e toque. E poder experimentar, poder

*tocar, poder descobrir, foi uma coisa muito legal, e que eu já tinha vontade, e isso me impulsionou. Então, foi muito legal, sabe, eu sinto que todos esses exercícios que a gente fez aqui foram fundamentais, assim, me fizeram refletir muito essa questão do movimento, como é importante essa questão do corpo. Não tem arte sem o nosso corpo já é um instrumento pra isso, a gente é arte também, e foi fundamental. Eu realmente acho que todo mundo deveria ter essa matéria, porque, cara, é isso, a gente aprende muito, né.*⁸

Relatos como este costumam ser comuns em ambientes de pessoas que trabalham e/ou estudam música. O depoimento da estudante sugere a existência de um formato de ensino no qual o corpo é tratado como um elemento coadjuvante e submisso à “uma estante, uma partitura, leia, decore e toque”. No livro “Performance, recepção e leitura” (2007), o historiador suíço Paul Zumthor propõe uma reflexão crítica sobre a centralidade do texto na tradição ocidental, marcada por uma cultura do escrito que tende a submeter outras formas de expressão, como a oralidade e a performance, a uma lógica hierárquica. O autor afirma que a escrita transformou a palavra em objeto, separando-a de seu corpo emissor e deslocando o sentido para o campo da leitura individual e silenciosa.

Zumthor também desenvolve a noção de performance como um acontecimento comunicativo baseado no tempo e na presença física, em que o sentido emerge do encontro entre emissor e receptor, mediados pela voz, pelo ritmo e pelo corpo. Seguindo essa lógica, a performance exige um corpo em ação, comprometido, capaz de instaurar uma experiência sensível e compartilhada. Essa perspectiva permite problematizar o ensino de música e teatro submetido ao textocentrismo, revelando que essas linguagens carregam uma dimensão viva, efêmera e relacional que escapa à lógica canônica da obra ou do texto.

Dito isso, podemos analisar a questão abordando a construção de dualidades que influenciaram formas e meios de conduzir o ensino profissionalizante de áreas artísticas. No ensino musical um aspecto de oposição binária que costuma surgir é entre “Obra e Intérprete”. No contexto sociocultural no qual estou inserido, as práticas pedagógicas costumam colocar o intérprete como submisso à obra, podendo ser um texto teatral, uma partitura ou até mesmo uma gravação. O título do trabalho de Gregory Ribeiro Silva “Música Impura” (2016) nos oferece uma metáfora que consegue provocar, de maneira poética, a reflexão sobre o tema. E é dialogando com essa dissertação que encontrei ferramentas para adentrar nesse debate sobre como o corpo muitas vezes é negligenciado na formação profissional em música.

⁸ Trecho de depoimento dado em uma das atividades da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) oferecida para o Departamento de Música da UnB no primeiro semestre de 2024. O arquivo com todos os depoimentos está como anexo ao final da dissertação.

Quando investigamos a respeito da história da humanidade é possível perceber que no chamado Ocidente (com maior ênfase no hemisfério Norte) houve uma tendência em valorizar a escrita em detrimento da oralidade. O registro escrito, desde a antiguidade clássica, passando pelos primórdios da era cristã, foi tomando um vulto cada vez maior, e é intensificado com o aprimoramento de técnicas de reprodução de textos, que, tem como marco o desenvolvimento da impressão por tipos móveis realizado por Johannes Gutenberg, em meados do século XV, na Alemanha. As ciências, as artes, as crenças e culturas foram moldadas por poderes políticos dominantes, com maior força e intensidade entre os séculos XV e XVI, quando acontecem os domínios dos mares por poderes europeus, resultando numa ampliação da colonização do mundo. Desta maneira, as ciências e a cultura difundidas com maior proeminência no Brasil foram regidas durante séculos por um ideal de atingir verdades absolutas e, nada melhor do que ter algo grafado e canonizado para ter um falso status de eterno.

A afirmação sobre o ideal de verdades absolutas, sustentado pela cultura letrada no Brasil, se articula diretamente com as ideias de Paul Zumthor em “Performance, recepção e leitura” (2007). No livro, o historiador suíço questiona a primazia do texto escrito como forma legítima e superior de conhecimento, destacando como a fixação da palavra no papel cria uma ilusão de estabilidade e de permanência. Para Zumthor, essa valorização da escrita (típica de sociedades grafocêntricas) obscurece o caráter vivo, mutável e relacional da linguagem quando performada. Ele argumenta que a oralidade e a performance envolvem uma experiência compartilhada e situada no tempo, em contraste com o texto escrito, que pretende alcançar uma verdade universal, descolada do contexto e da recepção. Assim, a crença em verdades absolutas associada ao que está “grafado e canonizado” e se insere no processo histórico de valorização da escritura como forma de poder simbólico e exclusão de outras formas de saber.

Para avançar neste debate, Zumthor (2007) também propõe um deslocamento desse paradigma, defendendo a importância da presença, da escuta e da dimensão performática na produção e circulação do conhecimento. Essa crítica ecoa fortemente em contextos como o brasileiro, onde a diversidade de práticas culturais e orais foram frequentemente marginalizadas em nome de um ideal de cultura erudita fixada na letra. Não é meu objetivo tentar explicar os meandros que nos trouxeram para esta situação. Cito esse contexto histórico como forma de situar o tema deste capítulo. Afinal, as escolhas feitas para dar voz a concepções filosóficas reverberam em praticamente todas as esferas da sociedade, inclusive na esfera artística.

Uma parcela da música ocidental, por exemplo, desenvolveu-se ligada à sua teoria partindo em busca de uma explicação lógica e matemática para os fenômenos musicais. O

contexto histórico do Iluminismo influenciou a música a se consolidar em boa parte do planeta como uma arte considerada mental, portanto seguindo essa lógica de pensamento, a música seria uma arte nobre por estar mais atrelada à razão.

Essa perspectiva tem raízes antigas, mas ganha força com o pensamento iluminista, que valoriza a razão como forma de conhecimento. Nesse contexto, a música passa a ser compreendida como arte mental e racional, o que contribui para seu suposto prestígio. Segundo o economista e sociólogo francês Jacques Attali (1995) a música clássica, particularmente a do século XVIII, tornou-se o modelo de uma sociedade disciplinada, centrada no discurso racional e na harmonia. Essa racionalidade se intensifica com a transição do sistema modal para o tonal, entre os séculos XIV e XVI, quando a impressão de partituras e tratados musicais favorece a circulação de saberes e a valorização da autoria. O autor explica que:

A forma como a orquestra é composta e organizada reflete também as estruturas de poder presentes na economia industrial. Os músicos, geralmente assalariados, trabalham de maneira produtiva, mas são anônimos e ocupam posições definidas dentro de uma hierarquia. Eles não tocam de forma livre: seguem um algoritmo externo — a partitura — cujo próprio nome já indica sua função de repartir ou distribuir tarefas. Alguns poucos, que conseguem se destacar e sair do anonimato, desfrutam de certa liberdade dentro desse sistema. No fundo, a orquestra funciona como uma metáfora do trabalho programado em nossa sociedade. (ATTALI, 1995, p. 100)⁹

A partir do século XX, outras abordagens ganham força, especialmente aquelas que consideram a performance como forma de conhecimento. Esses estudos destacam a importância de compreender a música não apenas como produto racionalizado, mas também como prática social e cultural. Em seu artigo "O Estudo da Performance Musical e o seu Caráter Social", o pesquisador brasileiro Marcus Almeida destaca: "Compreender a música enquanto performance transcende o universo da partitura e a relação que o intérprete estabelece com a obra." (ALMEIDA, 2017, p. 87). No mesmo artigo o autor ainda usa como referência o musicólogo neozelandês Christopher Small, que cunhou o termo "musicking" que significa, numa tradução simples, "musicar". A intenção do autor neozelandês é destacar que a música é um ato e não um objeto, portanto seria mais adequado que existisse a compreensão de que música é um verbo ao invés de ser considerada como um substantivo.

⁹ Tradução feita por mim para: "La constitución de la orquesta y su organización son también figuras del poder en la economía industrial. Los músicos, anónimos y jerarquizados, en general asalariados, trabajadores productivos, ejecutan un algoritmo exterior, una "partitura", cuyo nombre es explícito: ella los reparte. Algunos de entre ellos, los escapados del anonimato, tienen ciertos grados de libertad. Son la imagen del trabajo programado en nuestra sociedad".

Após essas digressões feitas para apresentar o contexto histórico, é possível deduzir que no chamado Ocidente a música adquiriu o status de arte mental, como se fosse uma arte pura, que surge majoritariamente do mundo das ideias. Seguindo esse raciocínio, qualquer produção musical centrada em elementos como o corpo, as emoções e a performance, poderia ser classificada como “Impura”. Esse é o ponto de partida para o trabalho de Gregory Ribeiro na sua dissertação “Música Impura” (2016). Para o autor:

Elementos como individualidade de intérprete e gestualidade, que não geram resultados sonoros e demais aspectos extradiscursivos aparecem, geralmente, como uma distração, como espécies de impurezas no que, de fato, importa: o resultado sonoro e todo seu conteúdo. O que interessa como material de nossos estudos são justamente essas “impurezas”, rejeitadas, até mesmo, pela música programática e quase nunca abordadas no meio musical até hoje. (RIBEIRO, 2016, p. 18)

Deste modo, pela tradição estabelecida, os estudos na área musical costumam levar em conta apenas seus aspectos sonoros, e, na maioria dos casos, encontram-se ligados apenas à obra que carregam. Ribeiro (2016) sugere que dentre as diferentes subáreas do conhecimento musical, a composição tem sido o foco principal da atenção para as instituições de ensino. Um exemplo disso, apontado pelo autor, é que a disciplina “História da Música” muitas vezes se configura como uma história da composição e dos compositores, deixando ausentes saberes sobre a performance, técnicas instrumentais, pedagogia de ensino de instrumentos, entre outros.

Ao ler o texto da dissertação “Música Impura” (RIBEIRO 2016), fica subentendido a sugestão de fazer um exercício de emancipação dessa condição hipotética da impureza da música. Um exercício de emancipação para chegar em um ponto onde o entendimento acerca da produção musical possa englobar outros elementos que vão além da sonoridade. A proposta de Ribeiro (2016) consiste em mostrar que o elemento visual, as ações, os gestos e as personalidades também estão presentes em momentos de performance. Elementos estes que constituem uma parte fundamental nas apresentações musicais e que não costumam ser evidenciados na formação profissionalizante.

Em seu trabalho, Ribeiro (2016) apresenta as reflexões de Lydia Goehr (1998) e de Nicholas Cook (2006) sobre a questão. Ambos propõem alternativas a esse modo de compreender o fazer musical e sugerem que o foco deveria ser voltado para o aspecto humano e não restrito à centralidade do pensamento musical no texto (partitura). Outra autora que também aborda o tema é Valeria Bittar (2012). Em sua tese “Músico e Ato” ela critica a concepção de “intérprete musical” sendo apenas como quem realiza uma “operação de

decodificação do texto musical, marcada pela abstração e pela decifração do signo”, pois, segundo Bittar, a performance musical é uma “operação de ordem perceptiva” e deve ser encarada como tal. Ou seja, a autora questiona a formação musical centrada no “texto” (nas obras), defendendo uma formação musical mais voltada para o artista, o performer e o músico. (BITTAR, 2012, p. 157).

O musicólogo grego Nicholas Cook corrobora com essa visão e diversas vezes é citado ao longo da dissertação “Música Impura” (2016), pois ele observa que essa abordagem da performance, subordinada essencialmente à reprodução, já está tão arraigada que já se encontra em nossa própria linguagem. Cook destaca que é comum falar em “simplesmente tocar”, mas que é estranho falar em “simplesmente performar”, já que o hábito é entender que a performance é a partir “de” alguma coisa. (COOK apud RIBEIRO, 2016, p. 16). De fato, no âmbito acadêmico, o entendimento do que é uma performance musical costuma nos remeter principalmente a questões relacionadas à execução do instrumento. Outras questões que também são associadas à performance musical são: a resolução de problemas técnicos, as intenções a serem utilizadas na transposição da partitura para a apresentação e, ajustes necessários para adequar uma interpretação que tenta reproduzir um determinado estilo de época. Entretanto, a parte que envolve a corporeidade, a movimentação e a presença, não é tão evidente nesse tipo de compreensão.

A partir das leituras e pesquisas realizadas cheguei ao entendimento de que há uma palavra chave que resume essa abordagem musical centrada no texto: *Werktreue* (GOEHR apud RIBEIRO, 2016, p. 48). Uma palavra alemã que significa “fidelidade à obra” e essa palavra descreve de forma sucinta esse pensamento de submissão da performance diante da composição. A pesquisadora Catarina Domenici, uma acadêmica brasileira, também cita o termo *Werktreue* a partir da obra da musicóloga norte-americana Lydia Goehr. Em “A Performance Musical e a Crise de Autoridade: Corpo e Gênero” (2013) Domenici argumenta que em muitos contextos da Música ocidental eurocêntrica o “Ideal de *Werktreue*” foi incentivado e visto como o objetivo principal na formação de músicos e musicistas (GOEHR apud DOMENICI, 2013, p.80).

Esse ideal surge como forma de tentar definir e estabelecer qual deveria ser a relação entre obra e performance, bem como a relação entre performer e compositor. Com isso, o ato de apresentar adquire uma característica de ser subserviente às composições. A relação entre compositor e performer, portanto, é mediada pela partitura ou pela gravação. O único dever dos compositores, nessa lógica, é tornar possível ao performer o cumprimento do seu papel de demonstrar lealdade às obras. Domenici (2013) ainda aponta que a performance no “Ideal do

Werktreue” assenta-se na separação entre mente e corpo e, esse ideal ainda sugere um corpo controlado, domesticado e concebido apenas como um veículo para a transmissão de algo abstrato, que é a obra musical. A partitura, neste âmbito, acaba recebendo o protagonismo no fazer musical. O texto assume a função de estabelecer os limites e garantir que a sonoridade aconteça de forma pré-estabelecida. Quando a partitura não é reproduzida com suas indicações e detalhes isso pode ser considerado um erro.

Este processo de atribuir o protagonismo para a parte textual, segundo Ribeiro (2016), é um processo de negação da corporeidade, o que implica na ocultação da associação entre som e movimento. O autor sugere que tal ocorrência é uma dissociação estabelecida principalmente entre dois sentidos: a visão e a audição. Algo que, apesar de contrário ao nível fundamental da percepção humana, fornece a base para a construção de um código de conduta tanto para o público, acostumado a frequentar concertos, quanto para o performer. Essa dissociação entre visão e audição revela que há uma expectativa de demonstração de controle do performer sobre o seu corpo e, seguindo essa lógica sobre como performar uma canção, fica subentendido que expressões faciais e movimentos espontâneos são indesejáveis.

A partir dessa exposição, pode-se compreender que corporeidade musical, em muitos casos, é vista como um subproduto da ação de tocar, onde tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado. Em última instância, é um entendimento que sugere ao performer a negação de sua própria presença física e impõe a ele aceitar a condição de mediador imperfeito no momento em que transpõe a obra da partitura para os sons emitidos para a plateia. A negação da corporeidade na performance desloca a autoridade para fora do corpo, buscando suprimir qualquer ameaça à autoridade estabelecida pela autoria da obra. Esse é o ideal de *Werktreue*.

Em contraste ao *Werktreue* e sua suposta “performance perfeita da música”, a musicóloga norte americana Lydia Goehr identifica que a “performance musical perfeita” - *the perfect musical performance* – acontece com ênfase na comunicação e no aspecto social e humano da performance, ao invés de valorizar o virtuosismo e o ideal de fidelidade à obra (GOEHR apud RIBEIRO, 2016, p. 51). O trabalho de Catarina Domenici destaca um trecho que apresenta de forma sintética a proposta elaborada por Goehr, no qual a performance é tomada como um evento total, onde o aspecto visual e a corporeidade não são e nem podem ser ocultados. Goehr esclarece que:

Mesmo que o evento sonoro associado à obra permanecesse central, a performance musical perfeita, diferentemente da performance perfeita da música, tomava o evento como inseparável dos performers que produziam os sons, da forma

e da coreografia visual dos seus movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam (GOEHR, apud DOMENICI p. 86)

Domenici, assim como Ribeiro, também inclui o autor grego Nicholas Cook (2006) nesse debate. Um fragmento destacado por Domenici explica que “o paradigma contemporâneo da performance [...] busca entender o corpo da mesma forma que compreende o som, como um terreno de resistência ao texto” (COOK apud DOMENICI 2013, p. 92). Na análise do autor grego a sua crítica é explicitada quando o recorte se estabelece na chamada música erudita e aponta que o som da música ocidental de concerto é sempre um som que já foi vivido e que o corpo já foi moldado seguindo o paradigma estabelecido.

Neste ponto chegamos diante da situação em que a tradição, constituída por instituições e artistas, tenta a todo custo tomar para si o papel de guardiã das obras com a intenção de preservar não apenas as composições, mas também valores, crenças, normas de comportamento e uma visão do suposto corpo ideal para o performer. Nos casos em que o performer encontra possibilidades na realização sonora que não estão previstos na partitura, a conduta estabelecida pela tradição ocidental e eurocêntrica é a de buscar restringir os espaços vazios a as formas de resistência ao texto para que a autoridade da obra não seja desafiada.

Essa conduta indica certa falta de reconhecimento, por parte das instituições de ensino musical, em enxergar a tradição oral e o convívio como possibilidades para o aprimoramento de músicos e musicistas. É uma autoridade exercida que a todo momento busca reafirmar o paradigma de submissão da performance ao confirmar a ascendência da escrita sobre a oralidade e/ou corporeidade. Ao mesmo tempo cria-se uma ilusão de que as lacunas do texto ainda oferecem um espaço neutro no qual o performer encontra a liberdade para exercer a sua autonomia criativa. De alguma forma, a tradição estabelecida restringe essa liberdade para criar, interpretar e parece tentar a todo custo atribuir uma identidade artificial e supostamente estável e imutável para as obras musicais. A distinção mais recente entre os termos “interpretação” e “performance” denota uma vontade atual em desapegar-se de velhos paradigmas.

O curioso é que em pesquisas rápidas sobre o significado de “interpretação” e “performance” associados à palavra música, termos como “emoção” e “expressividade” ainda são atribuídos com mais frequência à “interpretação”. Por sua vez, os termos que são associados mais vezes à palavra “performance”, em contextos musicais, são “execução” e “desempenho”, entre outros. Pesquisas rápidas, embora superficiais e frágeis do ponto de vista acadêmico, podem revelar um entendimento comum e geral do que é propagado.

A palavra “performance” no meio musical não é muito debatida e conceituada. Ela aparece em alguns trabalhos e pode até nomear disciplinas ofertadas, porém há uma fragilidade em aprofundar a questão. Diálogos interdisciplinares costumam ser raros e, por existir um protagonismo concedido às obras, muita gente esquece que a música é também uma arte da performance, assim como teatro e dança. Na dissertação “Música Impura” (2016) um trecho de Nicholas Cook é apresentado e explica algumas possibilidades que os debates mais recentes na área da Música estão propondo. Cook propõe a existência de dois meios de conceber a performance: um deles seria separar a “arte da música e do compositor” da “arte da performance” (gerando música e performance) e o outro caminho seria reconhecer a música também como performance.

Este pensamento apresentado chama a atenção para o fato de que o texto musical pode ser visto como um construto interpretativo, posto que não existe um original, encontra-se sempre em constante transformação. Algo próximo ao texto dramático em que as formas de encenar e interpretar o material escrito não são estabelecidas de forma rígida e limitada. Em uma abordagem mais profunda, pode-se dizer que as performances não se ancoram no texto em si, mas nas formas como se apresentam, como acontecem. Ribeiro cita outro trecho em que Cook afirma: “sem paradoxo, que virtualmente toda música representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita” (COOK apud RIBEIRO 2016, p. 27). Gosto dessa abordagem que reconhece que a música em sua essência é uma atividade que muitas vezes depende da oralidade e do convívio para acontecer.

O texto de “Música Impura” (2016) também elucida que existe mais um paradigma no ensino musical no contexto do Ocidente eurocêntrico que subordina o processo ao produto. Desde o século XIX, a musicologia, por exemplo, espelhou-se nos métodos da filologia e da literatura, moldando os estudos musicais à imagem dos estudos literários. O pensamento da musicóloga Lydia Goehr também é referenciado pois destaca que, tradicionalmente, a validação da música repousa na dicotomia entre o “saber e o fazer”, onde os performers são meros executores, enquanto compositores e teóricos detêm o conhecimento (GOEHR apud RIBEIRO 2016, p. 27). Assim, todo o espectro de ações se reduz ao tocar ou soar “bem” tocando uma obra específica.

Como solução para este impasse, destaco a proposta de Nicholas Cook (2006), que sugere tratar as partituras como “scripts”, à semelhança do que ocorre na *performance art*, em vez de tratar as partituras como textos sagrados e imutáveis. Essa proposta feita pelo musicólogo grego pode ser relacionada à ideia de “programa performativo” desenvolvido pela artista e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião. Para a artista brasileira, o programa

funciona como um convite para a ação, ou como ela se refere “é o motor da experimentação”.

Segundo Fabião:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. (FABIÃO, 2013, p. 5)

É desta maneira que a performance, enquanto arte (seja teatral ou não), também oferece possibilidades para repensar o que é uma performance musical. Na música há um repertório estabelecido para ser tocado e uma ordem em que as canções serão executadas, os arranjos desenvolvidos, mas nada disso garante como acontecerá a apresentação de fato. Em certa medida, pesquisas como a desenvolvida por Eleonora Fabião mostram um movimento de redescoberta e ressignificação das artes cênicas que podem esclarecer e/ou provocar muitas questões a apontar novos caminhos para a prática musical.

Faço essa associação entre música e teatro pois, assim como a música, o teatro também vem atravessando um processo histórico de resistir à hegemonia do texto. Hoje em dia o teatro tende a valorizar cada vez mais o corpo, o presente e o espaço que se ocupa. Esses entendimentos podem ajudar a questionar antigos paradigmas da performance musical. Entretanto, vale ressaltar que a convenção da “sala de concerto” é bem estabelecida em diversas sociedades atuais e continua muito presente quando observamos instituições de ensino musical profissionalizante. Tal convenção costuma negar qualquer uso expressivo dos gestos corporais, limitando-os aos sons que os instrumentos podem produzir.

Mesmo com esse distanciamento em relação aos elementos não sonoros, Lydia Goehr explica que, para Stravinsky a visualidade era de suma importância. Stravinsky é um aclamado compositor russo da considerada “música erudita” e para ele o que o público vê pode, de fato, transformar o entendimento sobre a performance. Nas palavras de Stravinsky: “A visão dos gestos e movimentos das várias partes dos corpos que produzem a música é fundamentalmente necessária para que a música seja compreendida em sua plenitude. Toda a música criada... exige alguma exteriorização para a percepção do ouvinte” (STRAVINSKY apud GOEHR apud RIBEIRO, 2016, p. 51).

Dito isto, propor uma abordagem que destaca o corpo nas práticas musicais profissionalizantes pode ser uma maneira de ampliar o entendimento acerca do que é performance em música. Reivindicar a corporeidade na música, ao meu ver, é muito mais que uma simples abordagem teórica; é um gesto de busca pela interdisciplinaridade. Algo que

sugere possibilidades para desconstruir padrões estabelecidos há séculos. Algo que significa uma tentativa de entrelaçar os fios da música e do teatro, para compor algo capaz de unir essas duas disciplinas. Ao trazer o corpo para o primeiro plano da prática musical, é possível criar uma ponte que conecta não apenas sons e movimentos, mas também as histórias, emoções e significados que emergem dessas interações.

Ao permitir o diálogo entre música e teatro de maneira mais íntima, abre-se espaço para outras formas de expressão e para a criação de universos artísticos que transcendam as fronteiras convencionadas. No caso desta pesquisa, apresento propostas para pessoas da área musical investigarem a corporeidade no ato de performance. Meu ponto é tentar mostrar como a potencialização da corporeidade na música pode se tornar um caminho de exploração e experimentação, capaz de desafiar e expandir as concepções sobre o que a música pode ser e como ela pode ser vivida e experimentada dentro de um labirinto de possibilidades.

CRÔNICA: Labirinto Cênico

Um primeiro encontro. É curioso como esses momentos parecem estar sempre envoltos em uma névoa espessa de expectativas, como se, de repente, o tempo tivesse desacelerado e as horas nos observassem de uma distância segura. Eu estava ali, conduzindo minha primeira aula na Universidade, um marco invisível que, de alguma forma, sabia que deveria ser eterno. Sim, eu desejava que aquilo se repetisse, mas sabia também que não haveria retorno. O tempo, uma vez avançado, transforma tudo o que toca.

Os exercícios que propus aos alunos não eram novos para mim. Eles já tinham sido parte do meu próprio corpo, moldados por minhas experiências, quando fui eu o aluno em uma sala de teatro pela primeira vez. O movimento de andar pelo espaço, de preenchê-lo, como se cada passo fosse um diálogo com o vazio. Os comandos que se transformavam em som, em gesto, em algo mais profundo que a palavra. Mas dessa vez, havia uma diferença. Não era apenas o espaço, não era apenas a tarefa, mas o contexto. A mudança invisível que nos define mais do que as ações.

A sala... ah, a sala. Uma espécie de labirinto cênico de cadeiras, dispostas de forma caótica, como se o próprio espaço resistisse à liberdade de movimento. Eu as movia para os cantos, empilhando-as, como quem tenta criar uma ordem onde não há. E, no alto, suspenso, um projetor. Fruto de batalhas burocráticas que ecoavam em corredores distantes, entre vozes que nunca ouvirei. Para mim, um objeto indesejado, uma sombra no teto que ameaçava com sua presença. Gritar "Três" e ver os corpos saltando, desafiando a gravidade e o cansaço... E se alguém se machucasse? O que seria quebrado primeiro? O corpo ou a máquina? Imaginei o estrondo de algo frágil cedendo, o fim de uma jornada antes mesmo de começar.

Esses alunos, esses estranhos que, por um acaso cósmico, decidiram se matricular em minha disciplina, apostaram em mim. Eu sentia o peso dessa aposta. O primeiro semestre letivo de 2024, uma data que, daqui a algum tempo, será apenas uma lembrança distante, diluída entre outras tantas. Mas, por ora, era tudo. Eu os conduzia, e eles me conduziam, numa troca silenciosa de energias, uma dança invisível. O primeiro passo foi dado. O caminho, ainda incerto. O projetor, por enquanto, permanecia imóvel, silencioso. Eu também, de alguma forma. Os pequenos grãos de atraso não tardaram a surgir, e eu, sem saber se isso seria passageiro ou o prenúncio de algo mais profundo.

O semestre mal começou, e já havia um tipo de tensão sutil, aquela que surge quando a confiança ainda não foi tecida, e os rostos são estranhos e inexplorados. É uma responsabilidade, penso. Como conduzir essas pessoas a um ponto onde nunca estiveram antes? Não sei onde isso vai dar, mas conheço bem o impacto que as Artes Cênicas tiveram em mim. O que estou a oferecer não é apenas técnica, mas uma transformação, ainda que invisível agora. Sei que nesse labirinto sempre há um desafio que escorre pelas frestas do cotidiano, como um teste silencioso e diário. 16:10h esse é o momento em que tudo começa. Devo estar lá, presente, mesmo sem decifrar o caminho entre ser firme ou permissivo.

Algumas de minhas hipóteses se confirmaram em poucos encontros. As primeiras palavras da turma vieram carregadas do que já é conhecido para mim: o medo de ser visto, o receio do julgamento, a dificuldade em encontrar a própria voz no meio de tantas notas musicais. É sempre assim no começo. Aos poucos, os alunos vão se mostrando, e eu também. O exercício da câmera lenta, os movimentos em duplas e trios, as apresentações. Cada um revelando algo pequeno, mas verdadeiro. O nome, o instrumento, o estilo musical. Isso tudo está guardado no meu celular, nas gravações, como se o registro pudesse capturar o que, no fundo, é inefável.

Os alunos de música, com seus olhares desafiantes revelam uma diferença sutil em relação aos de Artes Cênicas. No palco, os princípios de expressão corporal se aplicam de maneira mais imediata para quem é do teatro. Na música a situação é mais complexa. Minha experiência apresentando peças me ampliou as percepções sobre o que é Performance e Presença. Essa história que carrego é o que me permite guiar essas aulas, tentando mostrar a importância das práticas corporais para florescer a expressividade.

Enfrentar a memória que tenho de diretores rígidos com quem trabalhei é um desafio, especialmente em um ambiente musical onde a cobrança maior é focada na produção sonora e não na conduta e postura. No fundo, sinto-me como um professor em busca de aceitação e carisma, tentando dominar a arte sutil de liderar. Não posso obrigar a paixão ou o interesse. Essas técnicas que apresento são como sementes que, se lançadas, podem florescer na percepção de quem se apresenta. O que me resta é trabalhar com aqueles que realmente desejam se envolver.

O trabalho de desinibição, essencial para enfrentar uma plateia, começou a revelar seus frutos no momento em que eu propus uma Roda de Olhares, onde um silêncio atento se fez presente. A importância de não recuar o olhar diante da possível indiferença do público. A todo instante eu crio uma conexão entre os exercícios e o contexto da apresentação. Aos poucos introduzi trilhas musicais para criar uma ambiência sensorial, fiz espelho e câmera lenta, experimentei poses inusitadas e busquei torções corporais. A “Roda de Olhares” foi a culminância de uma exposição individual.

O labirinto cênico pode ser interno também. Em um dos dias, minha mente ainda estava imersa nas memórias do festival Lollapalooza. Lembro que quando entrei na sala com a esperança de trazer um pouco da energia dos shows de Titãs e de Sam Smith para a aula. No entanto, a ideia não se concretizou como esperava. O exercício da câmera lenta, que considero fascinante, não conseguiu gerar a conexão desejada. A turma carece de disciplina, uma lacuna que me preocupa, mas percebo que a confiança será estabelecida. O verdadeiro desafio é manter o espírito coletivo, criar uma sensação de orquestra onde todos se sintam parte de algo maior. Vejo alguns rostos iluminados pela admiração e o compromisso crescente, mas o ritual de encerramento continua me escapando. Estou lutando para equilibrar a função de carrasco e a de mentor benevolente, temendo uma possível debandada, mas com a esperança de que cada um possa desenvolver suas habilidades.

Às vezes a aula não termina como se espera. Ainda sinto falta daquele toque de cerimônia que transforma o cotidiano em algo quase sacralizado. A verdade é que, mesmo com a fluidez dos exercícios, a dispersão se mostra evidente. O espaço para liberdade dos alunos; aquela licença para interromper a atividade para ir ao banheiro, comer, beber água ou checar o celular; me deixou inquieto. Encontro-me, então, entre a necessidade de impor regras e o desejo de não ser excessivamente rígido.

Lembro-me de uma ocasião em que a sala estava vazia, exceto por duas alunas que conversavam. De certa forma, essa conversa pós-aula parecia mais reveladora que o próprio tempo em que estivemos juntos. A dispersão mostrada em aula apenas desapareceu. Elas falavam sobre o futuro, sobre suas aspirações na música. Uma delas, sem hesitar, afirmou que queria ser um "produto musical". Falou de "Divas Pop" com um tom de determinação, e eu acreditei nela. Era como se eu pudesse enxergar essa rota traçada para ela, como se o caminho estivesse ali, já esculpido em seu semblante. Na simplicidade dessa troca, algo mais profundo emergiu. A menina me disse que a primeira aula já havia mudado algo nela, que agora sabia olhar o horizonte, e não os próprios pés.

É curioso como um pequeno gesto, o olhar, pode ser o início de uma revolução interna. O olhar que nos conecta e nos afasta, que pode ser uma âncora ou uma fuga. Às vezes, é fuga consciente, estética. Mas, na maioria das vezes, é puro medo. Ainda trabalharei isso com o grupo: a coragem de se expor, de deixar o olhar se encontrar com o outro sem hesitação. Esse foi o tema da conversa descontraída após a aula. Na comunicação não verbal percebi uma calma no olhar dando força à voz proferida como quem tem certeza sobre o que diz. Futilidade consciente, pensei. Há sofisticação nisso, e também é uma espécie de profecia. Essas jovens já enxergam um futuro distante, onde a figura performática é delineada, onde a sexualidade é parte do jogo, onde a rebeldia é calculada. É o que se espera de quem sonha e transforma esse sonho em carne, em arte e curiosidade. É o que se espera de quem se joga para dentro do labirinto.

1.2 Busca por elementos interdisciplinares

Para buscar elementos interdisciplinares entre música e teatro é conveniente entender que ambas são linguagens artísticas e apresentam particularidades quando exercem suas respectivas funções sociais. Essas particularidades são moldadas com base nas culturas onde estão localizadas no espaço e tempo. Música e teatro são atividades capazes de englobar as mais diversas formas de expressão humana e em alguns momentos da história da humanidade a conexão entre ambas aparentava ser mais evidente. Hoje essa relação parece estar diluída, principalmente nas formas como o ensino profissionalizante é conduzido em boa parte do chamado Ocidente.

Para prosseguir com essa exposição de ideias recorro às palavras “musicalidade” e “teatralidade” para tentar entender de forma mais apurada o caminho a ser percorrido. Começando pelo termo "musicalidade": é possível concluir que ele costuma ser tratado como se fosse sinônimo de música. Frequentemente, seus significados são tão próximos que, à primeira vista, podem ser confundidos. No entanto, a pesquisadora brasileira Patrícia Lima Pederiva (2009) esclarece que é essencial discutir que cada tipo de música possui códigos e padrões específicos de execução, que se relacionam diretamente com a expressão artística envolvida. Por essa razão, a “musicalidade” muitas vezes é reduzida à habilidade de executar e/ou interpretar uma música dentro de um contexto particular.

Pederiva (2009) ainda argumenta que essa visão é limitada, pois restringe a musicalidade ao ato de decodificar e expressar música, deixando de lado outras possibilidades importantes. A autora sugere que essa concepção é semelhante a comparar a fala (musicalidade) com o que é falado (música), ignorando fatores como quem fala, para quem se fala e em que contexto ocorre a comunicação. Assim, torna-se evidente a necessidade de diferenciar “musicalidade” de “talento musical”. A musicalidade, como forma de expressão e, de certo modo, de comunicação, pode ser observada também em animais como os pássaros, lobos e felinos, entre outros animais. Por outro lado, o talento musical, que pode ser entendido como musicalidade sistematizada, só se desenvolve a partir das interações humanas.

A musicalidade, nesta lógica de compreensão, significa uma qualidade de formas de expressão que os seres vivos podem oferecer. No que diz respeito ao conceito de música, ela pode ser definida como uma atividade organizada que acontece a partir da existência da musicalidade, segundo Pederiva (2009). Música, portanto, pode ser considerada como tudo aquilo que é produzido com a intenção de comunicar um conceito a alguém que compartilha o

mesmo contexto sociocultural, utilizando-se de gestos ou ideias musicais. Esses gestos e ideias são moldados por convenções sociais, que variam de cultura para cultura.

Em relação à “teatralidade”, o termo apresenta características semelhantes ao que é possível se entender como musicalidade. Diversos autores e autoras interpretam a teatralidade como uma capacidade expressiva, sendo que essa capacidade é algo inerente ao ser humano, por isso, anterior ao próprio teatro. O autor argentino Jorge Dubatti (2016) define a “teatralidade” como a habilidade humana de fazer para organizar o olhar do outro. O teatro é, deste modo, uma das formas de utilizar a teatralidade, pois esta é uma característica da comunicação humana que está presente no cotidiano e em situações alheias ao contexto artístico. Teatralidade, neste sentido, não se refere apenas ao que acontece em uma peça de teatro, mas envolve uma variedade de práticas e fenômenos em diferentes áreas da vida, como na sociedade, na linguagem, nas artes, na literatura e na filosofia. Essas práticas se misturam e se movem entre diferentes aspectos sociais.

Para além dessas características, a teatralidade se relaciona também com o modo como percebemos certos comportamentos ou práticas. Segundo a pesquisadora canadense Josette Féral (2015), o caráter teatral surge a partir de uma separação espacial criada por uma operação interna de construção de sentidos e significados ou por meio de um ato performativo, envolvendo tanto quem assiste quanto quem atua. Isso quer dizer que, por um lado, a teatralidade não é necessariamente “teatro”, e, por outro lado, ela nunca está fora do seu contexto cultural. A teatralidade, portanto, é um efeito do modo como enxergamos as coisas. Féral explica que o significado do termo vai além do campo artístico, sendo uma perspectiva específica que define se uma situação tem ou não caráter teatral (FÉRAL, 2015).

Ainda aprofundando sobre o conceito de teatralidade, no “Dicionário de Teatro” de Patrice Pavis (1996), o autor explica que o entendimento da palavra se forma a partir de uma oposição semelhante à de literatura e literalidade. Ela abrange elementos especificamente teatrais, como gestos, luzes e a disposição espacial, destacando aquilo que não se limita à fala ou ao texto escrito. De forma didática, pode-se dizer que a teatralidade é tudo o que ocorre além das palavras, explorando aspectos visuais, sonoros e sensoriais de uma performance. Para embasar sua argumentação Pavis recorre ao autor Roland Barthes que define teatralidade como: “o teatro sem o texto” (BARTHES apud PAVIS, 1996, p 372). É, em certa medida, um conjunto de signos e sensações construídos na apresentação, envolvendo uma experiência completa que vai além do argumento escrito.

Nessa interpretação, a teatralidade tem o enfoque na visualização e na espacialização, trazendo à tona o potencial expressivo e perceptivo para além do texto dramático. Pavis

(1996) ainda apresenta uma visão inspirada no pensamento de Artaud, a qual considera a teatralidade como oposta ao teatro baseado no texto, rejeitando meios escritos, diálogos e até mesmo construções lógicas. Esse entendimento privilegia o visual, o expressivo e o impacto sensorial, sendo caracterizado pela artificialidade e pela manifestação de conteúdos latentes que dão vida ao drama. (ARTAUD apud PAVIS, 1996, p 372).

Ao comparar essas noções apresentadas de musicalidade e teatralidade, podemos entender que a palavra musicalidade se destaca mais por aspectos sonoros, enquanto que a teatralidade é um conceito que costuma ser tratado com maior alcance de possibilidades de ação e interação com os sentidos humanos, em especial a visão e a audição. A pergunta que me faço é como pensar em uma musicalidade visual ou olfativa, por exemplo? Uma pergunta tão complexa que não vou me deixar contagiar pela presunção de tentar responder. O que posso continuar a fazer é seguir com o objetivo de enfrentar alguns enigmas que envolvem as palavras música e teatro.

Historicamente, a palavra "teatro", originada do grego *theatron* (lugar de onde se olha), enfatiza o ato de observar uma ação em outro espaço. Isso reflete um dos princípios do teatro: um ponto de vista que se constrói na relação entre o olhar do público e a ação apresentada. Essa relação é fundamental para que o teatro possa acontecer. Um ponto relevante para esse debate é tentar entender um pouco sobre os motivos que levaram o texto dramático assumir um lugar de hierarquia tão estabelecida no teatro, assim como as partituras obtiveram um status de superioridade no entendimento do que é a música sendo posta em ação.

É possível pensar que, no teatro, a oposição entre texto e espetáculo revela um viés ideológico da cultura ocidental eurocêntrica, que tende a valorizar o texto como algo duradouro e nobre, enquanto considera a performance cênica como efêmera e imperfeita. Contudo, é na união dessas dimensões (texto e performance) que o teatro muitas vezes encontra a sua potência, conectando o sensorial ao intelectual.

De toda forma, a palavra teatralidade pode sugerir caminhos diversos para compreender o que pode ser a atividade musical. Considerando que a atividade musical é a musicalidade aplicada em uma situação de performance, tal atividade pode ser compreendida como algo que pode ir além da capacidade e/ou qualidade expressiva e comunicativa daquilo que pode ser codificado como portador de música. Seguindo esta premissa, a palavra teatralidade contém aspectos que sugerem possibilidades para ampliar o entendimento acerca do que é a performance ou atividade musical. Afinal, a performance em música também apresenta elementos muitas vezes contidos no que se entende como teatralidade.

Uma ensaísta brasileira que contribui bastante para a discussão acerca da palavra teatralidade é a autora Silvia Fernandes. Em sua análise, a autora destaca o conceito de teatralidade como um instrumento essencial para se compreender o teatro contemporâneo. Para ela, a teatralidade transcende definições normativas e se manifesta de forma plural, adaptando-se a contextos específicos e expressando-se por meio de discursos cênicos diversificados.

Segundo Fernandes, a teatralidade não é apenas um conjunto de signos sensoriais, como sugere Barthes, mas sim uma polifonia significativa que questiona o próprio sentido. A autora ainda aponta a percepção de Patrice Pavis sobre o tema. O autor francês ressalta que teatralidade é algo que muitas vezes se aproxima do conceito de encenação. Principalmente quando se analisa o tema na perspectiva das trocas estabelecidas entre o conjunto de criadores e o conjunto de espectadores. É a partir dessa relação e interação que se estabelece a construção do significado teatral. Nesse entendimento, a teatralidade pode revelar aspectos políticos, estéticos e narrativos, funcionando como um mecanismo que alterna entre a reprodução do real e sua crítica.

Silvia Fernandes, em seu trabalho “Teatralidades Contemporâneas” (2013) também relaciona a teatralidade com as transformações históricas do teatro, como a ascensão da função de “encenador” no início do século XX, representada por figuras como Meyerhold e Craig. Esse movimento rompeu com a centralidade do texto dramático, enfatizando uma arte cênica mais autônoma. A teatralidade surge, em certa medida, como um jogo de forças entre estruturas simbólicas do teatro e fluxos performativos, como gestos e vozes. Estes fluxos performativos muitas vezes são instáveis e desafiam as normas teatrais vigentes.

A ensaísta brasileira ainda destaca que teatralidade e performatividade são conceitos operativos da cena que coexistem e se complementam, sendo elementos presentes em diversas manifestações artísticas, como dança, ópera e circo, entre outras. A diferença está no alcance que podem englobar: a performatividade pode englobar a produção de sentidos e sensações e confere o caráter de irrepetível, efêmero e incapturável das apresentações e de seus signos, enquanto a teatralidade as torna reconhecíveis e significativas dentro de seus códigos e contextos.

Uma possível contribuição que posso fazer é associar a palavra “performatividade” também com a palavra “musicalidade”, mas sem me restringir aos aspectos sonoros. A musicalidade, para além dos sons, é uma qualidade de expressão que pode gerar diálogos e interações sem a necessidade de palavras e a partir dessas interações aspectos da performatividade podem vir à tona. Um exemplo dessa performatividade musical pode ser

estabelecida a partir da repetição ritmada de movimentos de atores ou dançarinos, pois mesmo em silêncio o código de pulsação rítmica é observável em ocasiões desse tipo. Essa mesma qualidade musical pode ser elaborada com um jogo de luzes acendendo e apagando, ou alterando direções de uma maneira repetitiva. A música é uma linguagem artística muitas vezes baseada em padrões de repetição estabelecidos, deste modo, a musicalidade pode ser identificada até mesmo em acontecimentos não musicais ou não sonoros, como os exemplos citados.

Após essa exposição a respeito dos conceitos de “musicalidade” e “teatralidade”, o debate prossegue com uma pergunta: porque a música foi associada aos aspectos mentais e racionais de forma tão intensa ao longo da história ocidental eurocêntrica? Essa pergunta me é intrigante, pois acredito que a atribuição de uma suposta racionalidade no fazer musical delimitou algumas fronteiras entre música e teatro e conduziu a forma como o ensino musical é realizado, principalmente no chamado Ocidente.

Um dos aspectos presentes nos códigos musicais que podem explicar essa atribuição tão racionalizada à música é a precisão matemática que alguns parâmetros apresentam. O andamento ou pulsação rítmica, por exemplo, pode ser metrificado de maneira bem simples desde a invenção do metrônomo em 1812, invenção atribuída a um relojoeiro holandês chamado Dietrich Nikolaus Winkel. O metrônomo permite que a música tenha um parâmetro de pulsação regular bem definido. Costuma-se utilizar a sigla BPM (batidas por minuto) para apontar o andamento de uma música. Dessa forma não há como relativizar o conceito de 125 BPM, que é diferente de 85 BPM, e essa informação é facilmente decodificada por pessoas que estudam e/ou trabalham com música.

Outro exemplo de parâmetro que pode ser quantificado de forma matemática e precisa é a forma como as frequências sonoras interagem. Uma frequência de 440 hz apresenta propriedades que se relacionam com outras frequências. Dependendo de quais frequências estejam interagindo é possível produzir resultados consonantes ou dissonantes. Essa relação entre frequências é metrificada e previsível em forma de gráficos que descrevem o comportamento de cada som emitido.

A arte musical ainda apresenta outras características e parâmetros que podem ser metrificados de forma matemática. No livro “Quadrivium” (2014), organizado pelo matemático britânico John Martineau, apresenta-se a relação entre música e números. O livro parte de um pensamento formulado e ensinado por Pitágoras (pensador da Antiguidade Clássica Grega) cuja pretensão é sistematizar o conhecimento humano. O “Quadrivium” é

apresentado como uma área de conhecimento composto por quatro disciplinas conhecidas como artes liberais: aritmética, geometria, música e cosmologia.

Essas disciplinas foram estudadas por muitos pensadores ao longo da Antiguidade até o Renascimento. Disciplinas tidas como fundamentais e que podem ser uma forma eficiente de se entender a natureza da realidade. No entendimento apresentado no livro *Quadrivium* (2014), as disciplinas conectam os conceitos de número, espaço e tempo. A geometria, por exemplo, representa o número no espaço; a música, o número no tempo; e o cosmos combina número, espaço e tempo. Aritmética, música e geometria são, neste sentido, consideradas como verdades universais, válidas em qualquer lugar e época. É uma interpretação que aponta essas disciplinas como fundamentais e eternas, e suas respectivas presenças no universo seriam uma comprovação disso. O que de fato pode-se afirmar é que essas disciplinas são as precursoras de quase todas as ciências exatas utilizadas atualmente. No entanto, a música aparece nesse contexto apenas por suas características sonoras e suas funções sociais e culturais não são tema dessas reflexões. A música não é tratada, nessa abordagem, como algo próximo do que Dubatti (2016) define como “arte convivial” ou como uma arte também provida de “poiesis corporal”.

Para além das qualidades sonoras da música, existem também os elementos humanos de quem produz a sonoridade. Afinal a música só acontece quando alguma pessoa expressa sua musicalidade ou faz uso de algum equipamento para propagar frequências no tempo e espaço. É por isso que faço a aproximação da atividade musical com o que Jorge Dubatti apresenta como “arte convivial”. Não cabe nesta pesquisa, entretanto, aprofundar na questão da possibilidade de utilizar artefatos eletrônicos para a realização do fenômeno musical. O foco deste trabalho é destacar o elemento corpóreo de quem se disponibiliza para performar musicalmente e, dentro desta lógica, é relevante abordar o tema dos gestos e movimentos. Digo isso, pois são gestos e movimentos que, de maneira geral, fazem a música acontecer. Algo que pode ser considerado próximo ao que Dubatti (2016) se refere como “poiesis corporal”.

Antes de avançar nessa questão a respeito da corporeidade na música, considero necessário discorrer um pouco mais sobre as ideias do autor argentino Jorge Dubatti (2016), pois seu trabalho me abriu portas para compreender como a performance em música pode ser interpretada, ainda que o autor não inclua a música diretamente nas suas análises. Acredito que essa aproximação é possível e praticamente todas as seções desta dissertação vão tentar apontar possíveis maneiras de exemplificar como a performance musical pode ser também considerada como uma “arte da cena”.

Recorri ao autor argentino Jorge Dubatti pois ele propõe um entendimento expandido para o termo "teatro", abrangendo não apenas as formas tradicionais, mas também manifestações como dança, *stand-up comedy*, performances, narração oral, clown, entre outras. O autor argentino define o teatro como uma prática artística que combina três elementos essenciais: convívio, poiesis corporal e expectativa, compondo o que ele chama de “acontecimento teatral”.

O elemento apontado por Dubatti (2016) como “convívio” nada mais é que o encontro presencial. Refere-se à presença física compartilhada, sem a mediação de tecnologias, onde corpos coexistem num mesmo espaço. No teatro, esse encontro é regido pelas normas culturais do contexto em que ocorre, formando a base da experiência teatral. Contudo, o convívio por si só não constitui teatro, pois pode estar presente em situações não teatrais, como reuniões ou encontros familiares.

A “poiesis”, outro elemento fundamental para o acontecimento teatral segundo Dubatti, é referente à criação corporal. A “poiesis” pode ser definida como a produção de algo novo dentro do acontecimento teatral, feita por meio das ações físicas e físico-verbais dos artistas em interação com sons, objetos e o espaço. Inspirando-se na ideia aristotélica de “fabricação”, Dubatti a define como a essência da arte, um processo de “fazer acontecer”. Mais do que transmitir significados, a “poiesis” instaura novos mundos, criando realidades alternativas e objetos que desafiam o entorno. No teatro, sua função primária não é comunicar, mas revelar e transformar e recriar o que está ao redor.

O terceiro elemento essencial destacado pelo autor argentino é a “expectação”, uma ação que significa mais do que simplesmente observar. A “expectação” é, segundo Dubatti, a experiência do espectador diante da “poiesis”. É algo que não se limita à contemplação passiva; o espectador participa, amplia e contribui para o acontecimento, mesmo em casos em que ele mantém uma certa “distância observadora”. Assim, a expectativa envolve engajamento emocional, intelectual e sensorial, tornando-se uma vivência compartilhada com o que está sendo criado.

Dubatti também argumenta que há uma indissociabilidade dos elementos “convívio” “poiesis” e “expectação” e que o teatro só ocorre quando esses elementos coexistem simultaneamente. Ele apresenta exemplos em que um ou mais desses elementos podem faltar, como no cinema (poiesis e expectativa sem o convívio); ou em ensaios solos (poiesis sem expectativa e convívio). No entanto, o teatro, em certa medida, exige a manifestação simultânea desses três aspectos, que o tornam uma prática única e irrepetível.

Essa forma de entender as “artes da cena” aponta para o caminho de colocar o corpo como elemento central e por isso meu interesse em tentar aproximar as ideias de Dubatti com o que é compreendido como atividade musical, ou performance musical. O autor apresenta um entendimento em que o corpo não é apenas o suporte para signos ou ferramentas da direção, mas o ponto de partida do acontecimento teatral e performativo. A cena, segundo Dubatti (2016), deve provocar uma ruptura com a realidade cotidiana, expondo novas perspectivas e desafiando o espectador a reavaliar sua visão de mundo. Mais do que comunicar mensagens, uma cena pode criar mundos e colocar a realidade em questão, cumprindo sua função transformadora. Com essa visão, o autor amplia as fronteiras do teatro e reforça sua potência como experiência viva e essencialmente humana. O meu objetivo é relacionar essas características com o fazer musical.

Nos ciclos socioculturais da área da música, não percebo a aproximação de performance musical com a ideia de “artes da cena” de maneira evidente. Em muitos ambientes de ensino profissionalizante percebo que o elemento do corpo humano não é tão protagonista e aparenta não ser considerado como ponto de partida para a performance em música. Entretanto, existem diversas pesquisas e trabalhos inovadores na área musical que propõem a corporeidade como elemento importante em ações pedagógicas. Um exemplo de pesquisa que envolve movimento e música é o livro *"The Eurythmics of Jaques-Dalcroze"* (1915) do músico e pesquisador austríaco Jaques-Dalcroze. O trabalho desenvolvido por ele é base para diversos métodos de ensino de música e dança.

O cerne da proposta de Dalcroze consiste em uma educação musical baseada na audição, com a participação de todo corpo, tendo o pressuposto de que o som é percebido por outras partes do corpo além do ouvido. O pesquisador austríaco elabora o termo “Euritmia”, que trata da correspondência entre o movimento corporal e o som. O legado deixado por Dalcroze é sem dúvidas de grande importância, porém é um trabalho que foca muito em aspectos rítmicos como ponto central e não explora de maneira mais profunda o tópico da sensibilização do corpo como meio de trabalhar a expressividade dos músicos e musicistas.

Outro autor relevante para as práticas inovadoras na pedagogia em música é o pedagogo estadunidense Edwin Gordon (1993). No seu livro “Teoria de Aprendizagem Musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar” (1993) ele destaca a importância da coordenação motora e do desenvolvimento das habilidades corporais para o processo de musicalização infantil. Ele propõe o uso de gestos e movimentos para que as pulsações rítmicas sejam internalizadas.

Gordon (1993) também sugere que algumas texturas de gestos e movimentos podem auxiliar no entendimento a respeito de intensidades e dinâmicas musicais. Essa parte da pesquisa do pedagogo estadunidense tem como influência o trabalho “Domínio do Movimento” (1978), elaborado pelo dançarino e pesquisador húngaro Rudolf Laban, que desenvolveu em sua pesquisa um sistema de análise e notação de movimentos baseado em quatro fatores: espaço, peso, tempo e fluxo. Laban (1978) baseou-se na premissa de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, quer seja na arte, no trabalho ou no cotidiano.

Estes conceitos propostos por Laban (1978) ajudaram na elaboração da teoria proposta por Edwin Gordon (1993) que aborda a questão dos movimentos e gestos na música, em especial na musicalização infantil. Entretanto, a situação é bem diferente quando o foco se estabelece no ensino musical profissionalizante. Movimentos e gestos muitas vezes não são bem-vindos ou incentivados.

Um cenário distinto aparece quando saímos da área musical e investigamos as pesquisas na área teatral e no ensino profissionalizante de teatro. As artes cênicas têm avançado muito em debates e estudos para saber como lidar com o corpo artístico e como construir novas possibilidades para performar. Vou fazer algumas breves alusões a autores que pesquisaram o teatro como uma maneira de mostrar contextos e ideias que podem auxiliar no entendimento a respeito da performance de musicistas e músicos.

O teatro também é uma linguagem artística que passou longos períodos sendo regida pela hegemonia do texto. Digo isso considerando o contexto sócio cultural e geográfico próximo ao meu, que estou denominando como ocidental e eurocêntrico. Nesse recorte de tempo e espaço existem alguns acontecimentos históricos que foram significativos para que as pesquisas teatrais vivenciassem uma quebra de paradigmas. Desde a popularização mundial do cinema, enquanto produto da cultura de massa, e, desde o surgimento de vanguardas artísticas, em especial nas artes plásticas, as pessoas que pesquisam o teatro demonstram um impulso para tentar inovar a forma de realizar o seu ofício. Além disso, há uma busca por possibilidades para adaptar o teatro perante a modernidade e, diante de tantas ferramentas tecnológicas que padronizam estéticas e comportamentos.

O cinema sem dúvida aparece como um divisor de águas para as artes cênicas, pois se estabelece como uma nova forma de exercer o trabalho da atuação, direção entre outras atividades. O ofício de atuar ganha uma outra área e o teatro passa por uma crise existencial que resulta em uma busca por estabelecer suas especificidades e diferenciais enquanto linguagem artística. Novos elementos foram introduzidos para a prática teatral e o debate

gerado proporcionou o deslocamento da importância central do texto literário em uma criação. A corporeidade, a sonoridade e a espacialidade, por exemplo, começam a ganhar um protagonismo nas formas de se entender as artes cênicas.

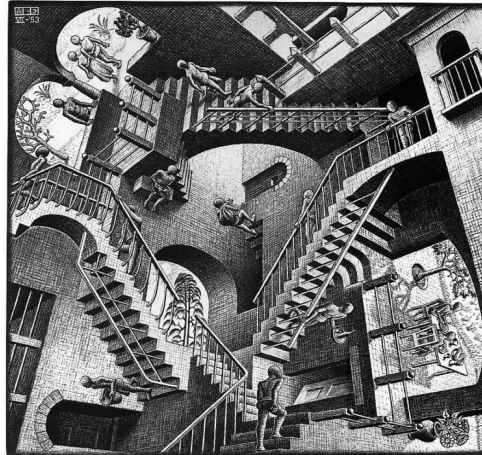
Ainda abordando a questão da reconfiguração que o teatro viveu ao longo do século XX, cabe destacar que em meados dos anos 1960 ocorreu o que a autora Erika Fischer-Lichte (2019) se refere como a “viragem performativa”¹⁰, que é um momento de ruptura e transformação das artes cênicas. Essa transformação acontece muito em virtude das *Performances Art*, que tem origem nas artes plásticas e que abriram um caminho para novas experiências do corpo em performance. Isso porque a construção de sentidos e narrativas lógicas não seriam priorizadas nessas apresentações de *performances art* e, a ficção e a realidade muitas vezes passaram a ser tensionadas para gerar novas formas de perceber o evento cênico.

Seguindo essa lógica, os espaços também passam a ser ressignificados e a relação entre artista e espectador passa a caracterizar uma interação que não é apenas unilateral, mas sim compartilhada. Fischer-Lichte (2019) cita o exemplo da performance “*Lips of Thomas*” de Marina Abramovic, na qual a participação do público é determinante, pois a artista estava se submetendo a procedimentos que poderiam causar sua própria morte. Esse é apenas um exemplo de como as performances podem construir sentidos e narrativas mesmo sem seguir uma lógica linear determinada. A construção de sentidos, significados e afetividades pode acontecer em performances, mas esse processo é estabelecido de forma fluida, imprevisível, subjetiva e participativa.

Para aprofundar essa questão sobre o leque de possibilidades que a *performance art* abriu para as investigações em artes cênicas, recorro ao autor brasileiro Renato Ferracini (2019), que apresenta a imagem do “Espaço de Escher” para simbolizar o que seria a nova forma de se entender a produção cênica. Um processo que constrói e é construído simultaneamente. A ideia de compartilhar e de criação em conjunto, portanto, são essenciais para as artes cênicas atualmente. Ferracini (2019) ainda destaca as diferentes percepções físicas fundamentais para o processo cênico que são: a percepção do próprio corpo, do corpo do outro e a percepção referente ao espaço. O autor também destaca que os processos de criação cênica não são lineares. Existem diferentes abordagens e elas podem se suceder no

¹⁰ O termo é utilizado diversas vezes no trabalho de Fischer-Lichte (2019), porém a autora faz a ressalva que tal termo é referente ao conceito de performativo. Segundo a autora, “O conceito de ‘performativo’ foi cunhado por John L. Austin, que o introduziu na filosofia da linguagem no âmbito de palestras realizadas na Universidade de Harvard, em 1955, subordinadas ao título *How to do Things with Words*. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 39)

que ele chama de “dança dos centros”, em referência aos termos “Textocentrismo” e “Atorcentrismo”.



(Espaço de Escher, imagem extraída do site <https://amusearte.hypotheses.org/2072>)

Nas pesquisas e produções em artes cênicas contemporâneas, portanto, admite-se atualmente que os impulsos criativos podem partir de aspectos tanto físicos como psíquicos e essa infinidade de possibilidades criativas elucidam a afirmação de Josette Féral (2015) acerca da não existência de uma teoria globalizante para o teatro e que não é possível estabelecer uma ciência capaz de abarcar toda a sua capacidade de elaboração. Mas, mesmo assim, a parte textual assumiu um protagonismo por muito tempo em pesquisas da área das artes cênicas e é de se esperar que algumas concepções antigas ainda reverberem em contextos profissionais e em instituições de ensino.

Um ponto que corrobora com o meu argumento é a existência de muitos registros textuais de peças de teatro desde a antiguidade e, ao mesmo tempo, existem poucos registros referentes à cenografia, sonoplastia entre outros elementos. O simples fato de ter um registro e pesquisas mais apuradas focadas no texto, são um forte indício de que essas áreas das artes cênicas (cenografia, sonoplastia entre outras) não eram tidas como essenciais. Os avanços tecnológicos talvez tenham provocado um distanciamento e uma ampliação a respeito do que é entendido como teatro no contexto profissionalizante e pedagógico. A partir desse novo olhar, o teatro passa a ser percebido de forma mais complexa, englobando elementos que antes eram coadjuvantes e/ou negligenciados.

Um exemplo dessa tendência em hierarquizar o texto acima de outros elementos do teatro é que, no chamado Ocidente, por muitos anos a atividade teatral foi considerada apenas como um entretenimento. Eu associo texto e entretenimento tendo como base a crítica que Nietzsche faz à ópera no livro “O nascimento da tragédia” (1999), no qual o autor destaca que

nesse formato artístico a palavra passou a ser protagonista nas apresentações em detrimento das catarse coletivas que aconteciam nas tragédias gregas, por exemplo. A diminuição da catarse em apresentações altera, em certa medida, a função social da arte. A busca pela centralidade no texto indica um movimento em direção a uma arte mais contemplativa com uma participação mais passiva da plateia, por isso é possível aproximar-se com a ideia de entretenimento.

Em diversos dicionários a palavra “entretenimento” aparece como sinônimo de distração, de algo que serve para passar o tempo. Bem diferente do que é um processo de catarse coletiva. Nietzsche (1999) sugere que o foco no texto deixou o teatro mais racional e que com o passar do tempo essa perda de possibilidades para provocar o êxtase pode ter construído uma ideia de que o teatro é inofensivo e que sua função social é apenas entreter pessoas ao invés de provocar e instigar reflexões profundas. O filósofo alemão ainda justifica sua crítica destacando o papel do coro como algo fundamental para essa característica catártica nas tragédias gregas.

O coro muitas vezes se formava de maneira espontânea. A plateia era arrebatada pelos estímulos artísticos e se envolvia de maneira ativa com a apresentação. Em alguns casos, público e artistas muitas vezes tinham as fronteiras diluídas no decorrer de um espetáculo. Entretanto, por muito tempo, essa forma de lidar com o teatro foi desestimulada. Inclusive por muitos anos se criaram padrões e práticas bem estabelecidas socialmente, como os espaços a serem utilizados e formatos em que aconteciam as peças. Essas regras e convenções comportamentais foram modificadas a partir de novas influências artísticas como as *performances art* e avanços tecnológicos. O teatro, hoje em dia, cada vez mais passa a ser visto como um acontecimento com potenciais de transformação no indivíduo, tanto quem assiste como aquele que o realiza. Talvez estejamos presenciando uma reaproximação com o que acontecia nas tragédias gregas da antiguidade.

Neste ponto da discussão, novamente recorro a Jorge Dubatti (2016), pois ele contribui a respeito das formas de se entender e pesquisar as “artes da cena” ao definir o teatro como um acontecimento poético produzido e expectado em convívio. Essa definição explica que o teatro não seria a simples adaptação da linguagem literária para a linguagem cênica, mas sim uma experiência estética e sensorial que acontece especificamente num recorte de tempo e espaço, sendo que essa experiência não pode ser repetida. Inclusive essa característica de evento que não pode ser repetido é um dos aspectos que pode ser relacionado ao título do livro “O Teatro dos Mortos” (2016), pois a reflexão sobre o teatro muitas vezes é refletir sobre o que já aconteceu e não volta mais, sobre algo que está morto.

Outro autor de destaque nessa chamada quebra de paradigmas das artes cênicas do século XX é Antonin Artaud. No seu livro “O Teatro e seu Duplo” (1984), ele busca uma reinvenção teatral em uma época em que muitas tecnologias de comunicação ainda não estavam consolidadas. Artaud propôs o corpo como algo tão essencial, ou até mais importante que o texto em uma criação teatral. Outros autores seguiram um caminho parecido para tentar descobrir o que o teatro possui de diferencial enquanto linguagem artística. A partir dessas discussões foram elaboradas novas formas de conceber um espetáculo cênico e também novas formas de enxergar o corpo humano como elemento artístico e criativo. Contudo, as pesquisas em arte são apenas teorias de grupos sócio-culturais específicos dentro de uma sociedade. Em outras áreas do conhecimento, concepções mais antigas sobre as possíveis manifestações do corpo humano permanecem reverberando e reafirmando padrões.

A respeito da corporeidade, conceito a ser trabalhado em outro capítulo, existe uma certa dificuldade em compreender o que significa. Isso ocorre justamente pelo pensamento arraigado na cultura ocidental ligada à Europa que por muito tempo concebeu o corpo e suas funções apenas como algo biológico e que seu treinamento consiste apenas em práticas esportivas com repetições de gestos que resultam em um fortalecimento muscular. É neste sentido que é necessário valorizar as pesquisas na área de artes cênicas, neurociências, sociologia, antropologia e ciências cognitivas, pois elas começaram a desconstruir essa ideia puramente biológica e mecânica para tentar entender o corpo de maneira mais ampla, com mais complexidade e menos dualidades em oposição. Nas pesquisas mais recentes em artes cênicas, o corpo passa a ser considerado como uma fonte praticamente inesgotável de pulsões criativas e desta forma o conceito de corporeidade passa a ser analisado de forma mais ampla.

Para dar prosseguimento ao assunto, destaco o trabalho realizado pelo diretor polonês Jerzy Grotowski que introduz o conceito de “Teatro Pobre” (2007), que, de forma resumida, significa dar foco total para o elemento humano em cena, sem depender de artifícios técnicos, tecnológicos ou até mesmo de figurinos e maquiagem. Portanto, para o diretor polonês, o corpo dos atores e atrizes possui um papel fundamental na elaboração de qualquer cena, dramaturgia ou proposição criativa. Segundo Grotowski:

[...] a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre o impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. (GROTOWSKI, 2007, p. 13)

O legado de Grotowski tem um impacto profundo na forma como o Teatro enxerga a si mesmo enquanto arte e é base para trabalhos que aprofundaram essas investigações e metodologias como é o caso de Peter Brook e Thomas Richards. Infelizmente, na música essas inovações a respeito da corporeidade e da expressividade ainda não foram absorvidas de forma ampla.

Vale ressaltar que, nesse processo histórico de quebra de paradigma das artes cênicas, diversos autores ocidentais buscaram a inovação e passaram a dedicar um olhar mais atento para o Oriente como fonte para a criatividade. Em alguns momentos esse olhar se dava de maneira etnocêntrica e reforçava a imagem do exótico, do bárbaro. Porém, muito foi descoberto a partir dessas iniciativas e, diversas interações foram possibilitadas. Um dos mais entusiastas dessa pesquisa plural sobre teatralidades, ou expressividades humanas, é o autor italiano Eugênio Barba, que desenvolveu o que ele chama de “Antropologia Teatral” no seu livro “A Canoa de Papel” (2012). Barba concebe os conceitos de “pré-expressividade” e “expressividade” que discutem elementos da expressão humana que vão além do fazer artístico. Desta forma, a vida pessoal do artista, o contexto em que ele vive, o que ele fez ao longo de sua vida, tudo isso importa na hora em que a pessoa se disponibiliza para performar. Essa visão mais ampla busca compreender as escolhas, as facilidades e as dificuldades de cada artista ao longo de um processo criativo.

Eugenio Barba (2012) destaca que a essência do teatro é o encontro. É a presença física de organismos vivos enquanto agem e interagem. É a situação em que um grupo conduz uma proposta estética e outro dialoga com essa proposta a partir dos estímulos que recebe. Logo, a ação de se apresentar diante de uma plateia proporciona a possibilidade de trocas entre pessoas e, nesse processo, são criados e construídos significados particulares em suas mentes. Esses significados podem ser reflexões profundas ou superficiais. Por isso, há a preocupação de não repetir formatos apontados pelos treinamentos e ensaios, mas sim usar essas formas como pontos a serem alcançados. O trajeto é, deste modo, livre e acontece conforme o momento pedir.

No fundo, autores como Barba, Grotowski, Féral, Dubatti, Fischer-Lichte e Artaud buscam compreender o elemento humano em sua complexidade psicofísica que dá vida à estética artística para, a partir dessa compreensão, extrair uma potencialidade expressiva que vai além do entretenimento casual. E retornando para o contexto da música, percebo que o debate nessa área hoje em dia gira muito em torno das plataformas que disponibilizam o conteúdo para o público e, também, no aprimoramento da utilização das redes sociais para impulsionar o trabalho. As pesquisas e tentativas de elaborar estratégias metodológicas que

privilegiam o momento de performance para músicos e musicistas, ainda não possuem destaque em instituições de ensino.

Esta situação atual, contudo, revela uma contradição evidente nesse debate que se trava no meio musical. As redes sociais são uma realidade e praticamente todo artista é, em última instância, um refém dessas ferramentas. Quem nega as redes sociais enfrenta um caminho árduo para conseguir divulgar e propagar seu trabalho. A contradição que surge nos debates do meio musical é que o vídeo se tornou um formato quase que obrigatório para a propagação da arte, entretanto parece não haver um estudo mais apurado sobre como construir uma pedagogia que qualifique as apresentações e performances nesse formato audiovisual (pelo menos no contexto sociocultural no qual estou inserido). O ensino em música, em geral, permanece direcionado para seguir regras e padrões estabelecidos pela hegemonia do texto, no caso, da partitura ou cifra.

Para dar sequência a essa linha argumentativa, apresento mais depoimentos coletados na prática docente conduzida por mim. Os alunos em questão refletem sobre como existem limites artificiais entre as artes e sobre como muitas vezes a performance na música é tratada apenas como desempenho e eficácia:

Na minha visão foi mudando muito conforme o tempo, no começo eu servia sempre a música, então era muito, ah, vou prestar atenção aqui no ritmo, tem que tá tudo cravado certinho. Acabava que eu ficava preso a isso, e depois eu fui percebendo que a questão da arte, no fundo, é se expressar através do instrumento e também através do seu corpo, sacou? Então, o que que você tá pensando ali, e falar, cara, como eu vou passar esse sentimento? Essa sensação, essa parada que tá na minha cabeça, e pra isso eu preciso de um ambiente, assim: tranquilo, que as pessoas se ajudem e se falam.¹¹

Eu acredito que a arte é a subversão da realidade. Então é criar algo que não existe de uma forma geral. E aqui eu encontrei a parte boa, foi isso. Encontrei um ambiente propício que eu posso experimentar sem julgamentos, ou um julgamento, só que quietinho em cada um do seu canto. Mas nada a ver (risadas) Mas muito acolhedor, eu diria. Mesmo sendo um cara tímido, eu consigo agora ter ferramentas para enfrentar a timidez de uma forma geral.¹²

A partir destas reflexões, é possível deduzir a existência de um pensamento no meio musical que entende características como carisma, presença cênica e expressividade, como elementos já nascidos no artista. Os estudos e os relatos apresentados apontam que aspectos que envolvem a emoção e a sensibilização do corpo de quem toca não parecem ser temas

¹¹ Trecho de depoimento dado em uma das atividades da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) oferecida para o Departamento de Música da UnB no primeiro semestre de 2024. O arquivo com todos os depoimentos está como anexo ao final da dissertação.

¹² *Idem*

protagonistas nas metodologias mais habituais. Enquanto isso, em pesquisas de outras áreas do conhecimento, os questionamentos acerca da expressividade do corpo avançam de maneira notável, como o estudo elaborado por Christine Greiner no seu livro “O Corpo: pistas para estudos indisciplinados” (2005).

Faço uma breve alusão a este estudo pois, a autora faz uma análise histórica a respeito das concepções de corpo em diversos momentos da humanidade e culmina com reflexões complexas sobre a comunicação exercida entre seres humanos. Greiner (2005) de certa forma, ao discutir a noção de corpo a partir de diversas perspectivas, também abre o leque de possibilidades para compreender o que é uma performance, o que é a teatralidade, a musicalidade, entre outros aspectos. Com isso, é cada vez mais comum o uso de diversas técnicas esportivas, espirituais ou lúdicas, para servir como base para elaborar uma estética aplicada em um contexto artístico como um espetáculo teatral ou performances, vídeos e apresentações. O corpo, desta forma, deixa de ser apenas a parte material e biológica e passa a ter a possibilidade de ser também gerador de impulsos criativos capazes de unir vários aspectos da expressividade humana.

Aproximar a música de discussões contemporâneas de outras áreas do conhecimento e reivindicar o corpo na prática musical, portanto, pode ser um modo de construir novas possibilidades para o ensino musical e, neste entendimento, conexões entre as áreas da música e do teatro podem ser úteis para propiciar vivências artísticas que abordam mais elementos, conceitos e ações visando aprofundar e ampliar a noção de expressividade musical. Teatro e música, em muitas sociedades, têm suas origens em manifestações culturais tidas como rituais e, também por isso, entendo que há fios que se entrelaçam nessas histórias.

CRÔNICA: Ritual das Cadeiras

O ritual cotidiano de afastar as cadeiras para liberar o espaço gerou um pequeno desconforto para os senhores que chegaram depois de mim. Ouvi eles resmungando sobre a desordem deixada para trás. É curioso como, ao mover cadeiras, movemos também pequenas certezas. Um grupo de músicos e musicistas trabalhando com propostas cênicas e experimentais no departamento de música? Isso, claro, não passaria despercebido, mas houve dias em que a sala estava diferente para os meus padrões e em conformidade com o costume daquela sala. Foi um momento decisivo na trajetória da disciplina. Todos sentados, o projetor iluminava o espaço com palavras que descreviam a disciplina, enquanto eu, ocupando o lugar de professor, tentava conduzir o debate.

No meu plano, eu havia imaginado atividades práticas, discussões sobre as referências pessoais de cada um em termos de performance, talvez até uma música tocada em pequenos grupos. No entanto, a aula desse dia seguiu outro rumo. Tornou-se algo convencional, expositivo, como se o projetor não fosse apenas uma ferramenta, mas um limite invisível que nos mantinha presos no campo da teoria. Logo no início, percebi o entusiasmo da turma. Falar de palco, de performance, de apresentações parece acionar memórias latentes, e todos tinham algo a dizer. As palavras evocam cenas, lembranças de shows, o corpo reagindo à Música tocada, tanto como artista quanto como público. Senti que essa reflexão racional sobre o fazer artístico era produtiva, embora não fosse exatamente o que eu havia planejado. Às vezes, o improviso do debate é mais valioso do que qualquer roteiro. As conversas tocaram em temas profundos (rituais, uso de drogas, os grandes shows que marcaram vidas, os muitos sonhos...). O corpo de cada aluno ou aluna, marcado por sua trajetória única, reverberando o registro do tempo e mostrando tudo aquilo que molda a maneira como eles vivenciam a música.

Na maioria dos dias, entretanto, o ritual das cadeiras acontecia como um jogo de observação. Afastar as cadeiras permitia reinventar o espaço e proporcionar fluxos de movimentos, muitas vezes suaves e guiados por uma trilha sonora introspectiva. Lembro dos olhos fechados, como se ao apagar o mundo exterior, os alunos pudessem mergulhar profundamente em si mesmos. Cada um ali, isolado em sua descoberta, embora estivéssemos todos juntos. Os corpos exploravam o espaço ao redor, o eixo central, os planos de altura, variando a velocidade dos movimentos. À medida que a trilha sonora acelerava ou desacelerava, algo se transformava na sala. Havia um ar de concentração palpável, quase sagrado.

A calma meditativa foi uma estratégia utilizada para instigar a concentração. Depois de estabelecida uma conexão sensitiva eu busquei retirar a calma e colocar uma agitação adrenalizante. Um dia marcante foi quando apresentei o “Jogo dos Lenços”. A princípio, recebido com entusiasmo misturado ao nervosismo. A adrenalina percorre corpos adultos, jogando como se fossem crianças. O “Jogo dos Lenços” é uma atividade que sempre me marcou. Lembro da primeira vez que brinquei e do estado de alerta visceral que meu corpo alcançou. Simples: um lenço preso na cintura de cada um, o objetivo é arrancar o dos

outros sem perder o seu. Um jogo de crianças, dirão. Mas na simplicidade pode residir a genialidade. Esse jogo sempre me acompanha, nas oficinas, workshops, e agora, na prática docente.

No entanto, nem tudo são vitórias. As ausências continuam a me preocupar, assim como a ameaça iminente de greve, que paira sobre a universidade como uma sombra. A luta coletiva que pode interromper meu caminho, justo quando começo a ver a formação de um núcleo forte. Alguns alunos sugeriram continuar fora do ambiente universitário, em outro espaço, mas as engrenagens burocráticas são pesadas. Eu não teria forças para conduzir outro ritual das cadeiras em um lugar diferente. Fechar os olhos, como costumamos fazer no início das aulas, não é uma opção para mim agora. Em vários dias cheguei à aula carregando a apreensão sobre a iminente paralisação na universidade, um tema que não poderia ser ignorado. A inquietação estava no ar, mas ao mesmo tempo, havia um desejo coletivo de continuar com o trabalho. Após alguns encontros recebi o aval para seguir ministrando as aulas. Isso me trouxe um alívio, mas também levantou questões. A greve é justa, necessária, porém o impacto sobre o nosso processo, sobre a minha pesquisa, é inegável.

O grupo seguiu avançando com passos tímidos, mas firmes, desafiando o desconforto que a descoberta trazia. Cada movimento é uma luta contra a timidez, contra o medo do julgamento alheio. Vejo isso no olhar deles, músicos acostumados a seguir regras, a se agarrar a estruturas fixas. Mas agora, neste espaço, eu os convido a se libertarem. É fascinante testemunhar como cada um, aos poucos, se abre. A entrega da turma muitas vezes me fez lembrar dos primeiros momentos em que eu, sob a orientação de Hugo Rodas, me vi no papel de aprendiz, explorando a diagonal. Não é apenas um exercício, mas uma jornada silenciosa através do corpo. A diagonal revela. Ela expõe traços profundos, sutis, de quem somos.

Vi personalidades se desnudando em gestos e silêncios, e senti uma cumplicidade crescente entre todos. E assim, seguimos. Na diagonal, nas provocações que lanço ao grupo, sinto-me em um lugar que ainda estou descobrindo. Observador, condutor, mestre. Um papel que, aos poucos, vou assumindo. Lembro das primeiras vezes que percorri essa mesma diagonal sob os olhos atentos de Hugo Rodas, das correções sobre a fluidez do meu corpo, dos conselhos sobre as pernas que agora ecoam em cada show que faço. E hoje, vejo-me repetindo esses ensinamentos, guiando esses músicos e musicistas que me confiaram seu processo. Aos poucos, eles se desconstroem, se transformam.

Será que ao modificar o espaço as pessoas se modificam também? Um projetor suspenso no teto, cadeiras organizadas como se estivéssemos no ensino médio e uma mesa central antiga, talvez com mais idade que alguns dos estudantes. Pois essa mesa, também era tratada como cadeira, mas teve um dia que ela desempenhou um papel pouco comum para ela. Nesse “Dia da Mesa”, lembro que saí da sala com a sensação de que, pela primeira vez, a minha aula superou, em loucura e experimentação, as próprias invenções que meu amigo Flávio Café propõe em suas aulas de técnicas experimentais em Artes Cênicas. O “Dia da Mesa” começou com o costumeiro ritual das cadeiras e parecia uma daquelas tardes em que

tudo se desenrola de forma previsível. Porém, nesses momentos o caos pode se tornar o protagonista. Um simples objeto (uma mesa) transforma todo o espaço.

Flávio Café utiliza um repertório de exercícios parecidos com o meu, apesar da abordagem ser outra. Meu amigo, com seu processo de musicalização para pessoas das Artes Cênicas, sempre traz algo vibrante, e eu, busco incentivar uma sensibilidade mais interna, porém em alguns momentos liberei a energia acumulada para seguir um caminho mais radical. Naquele instante, com a visão de pessoas explorando o espaço e interagindo com a mesa no centro da sala, eu já pressentia que o que acontecia ali era um movimento de libertação, uma fuga das amarras formais que tantos músicos carregam consigo. No fluxo do exercício, onde a mesa dos professores tornou-se obstáculo e estímulo, observei corpos ganhando uma vida que surpreendeu até a mim.

Alunos e alunas, alguns inicialmente hesitantes, acabaram por explorar um exagero e uma fluidez que não haviam mostrado até então. Aquilo que parecia uma proposta arriscada se transformou numa cena de pura libertação. Vi, em especial, uma aluna que chegou retraída, de ombros encolhidos, se metamorfosear diante dos nossos olhos. Na diagonal, com a mesa como desafio, ela se transformou. Seus movimentos fluíam como os de uma sereia, suaves, profundos, algo que chamou a atenção de todos. Essas pequenas vitórias são o que dão sentido ao caos. A desordem provoca rupturas, e cada uma dessas quebras abre uma nova porta. O grupo, aos poucos, está compreendendo esses códigos. Em várias aulas finalizei com o pensamento de que a experimentação, mesmo quando arriscada, tem o poder de transformar. Assim como o caos pode engendrar a ordem, o inesperado cria oportunidades de crescimento e descoberta que não poderiam ser previstas.

No início, acontece o ritual das cadeiras. No fim, costumo pedir que digam uma palavra, um código silencioso, outro ritual que indica o término da aula. Em um desses finais uma jovem permaneceu na sala. Ela conversou comigo sobre sua carreira, consciente do que queria e de como usava as redes sociais para expandir sua arte. Eu a escutei, admirado por sua clareza, e percebi que a sala de aula é apenas um espaço transitório, onde as idéias germinam e, eventualmente, se transformam em algo maior. Em outra finalização de atividades, um aluno me confidenciou que não estava se sentindo bem antes do encontro, mas, no final, veio me agradecer pelo que a aula proporcionou de descoberta interna. Pequenos momentos como esses aquecem o coração de um professor, especialmente um que ainda se encontra no início de sua jornada. É a confirmação de que o que propomos em aula pode tocar, de fato, as pessoas.

1.3 Música Impura: Relação “Corpo e Mente” no contexto da música e do teatro.

Ao me deparar com a dissertação “Música Impura” de Gregory Ribeiro (2016) senti a curiosidade para saber o motivo que levou o pesquisador a usar a palavra “impura” no título. Minha formação musical baseada no estilo e na cultura do *rock* me fez admirar essa palavra logo no primeiro contato com o texto. Digo isso porque o *rock* é tido como um estilo “Impuro” desde suas origens. Ele nasce a partir de mesclas feitas com diferentes estéticas sonoras como o *blues* e o *country* e, ao longo do século XX, outros ritmos também foram incorporados por bandas e artistas.

O *rock* tem em sua essência uma característica musical híbrida e pode ser confirmada por movimentos culturais do Brasil como a *tropicália* e o *mangue beat*. Entretanto, o tema não é a história do *rock*, mas sim o uso da palavra “impura” em um trabalho acadêmico sobre música. Quando abri o sumário da dissertação de Gregory Ribeiro, confirmei a minha expectativa de que “presença” e “performance” estariam compondo o jogo de palavras apresentado pelo autor.

Para elucidar a questão da suposta impureza presente na música, Ribeiro (2016) utiliza como referência o artista e pesquisador Allan Kaprow (1993) que discorre sobre como os conceitos de “pureza” e “impureza” foram importantes para a chamada cultura ocidental entender a realidade. Pureza é associada a algo limpo, não misturado com outras coisas, e é vista como algo formal e racional. Também associamos “pureza” a qualidades como castidade, refinamento, virtude, sagrado e espiritualidade. Em um sentido mais abstrato, a pureza sugere algo que vai além da inocência, é essencial, autêntico e perfeito. Por outro lado, a impureza é vista como algo que está em um estado ruim, como um “vira-lata”, e é considerado contaminado moralmente. O termo “pureza”, portanto, é associado ao ideal de perfeição, um ideal que na prática pode ser considerado inatingível e que é construído de forma artificial a partir de objetivos para controlar e demarcar limites.

O título “Música Impura” (2016) traz de forma metafórica um debate a respeito das formas como o ensino musical é conduzido em muitas instituições do chamado ocidente e, de certa forma, evidencia um anseio pela transformação do entendimento sobre o que é a palavra “performance” no contexto da arte musical. No círculo de convívio de pessoas que estudam ou trabalham com música, a performance tende a ser associada ao desempenho de alguém tocando uma canção. No entanto, o termo “performance” assume outras possibilidades ao aparecer com maior proeminência após movimentos culturais nas artes plásticas.

De certa forma, as *performances art* das décadas de 1960 e 1970 embasaram e criaram o imaginário sobre o significado da palavra. Além das artes plásticas, as artes cênicas, por sua vez, há anos também se debruçam sobre debates e estudos buscando entender melhor as nuances possíveis para “performance”. Enquanto isso, na música, são raras as iniciativas que propõem interlocuções que apliquem com estudantes algumas práticas que os estudos de outras linguagens artísticas propiciam. Essa falta de diálogo e de interdisciplinaridade sugere que a música ainda é considerada por muita gente como uma “arte pura”, que não pode se misturar com outras áreas, pois detêm uma suposta pureza, comumente associada ao racional e à mente.

A “Música Impura” que Ribeiro (2016) aborda em sua pesquisa pode ser interpretada como a música que usa o corpo e o caráter emocional como elementos criadores e atuantes. Uma arte que tem a presença como o aspecto fundamental para acontecer. É uma música que também pode ser caracterizada como um evento performativo e que é sentido por todas as pessoas que estão compartilhando o mesmo espaço e tempo simultaneamente. Seguindo essa lógica, podemos deduzir que o ideal de pureza na música contribuiu para que hoje em dia tenhamos tantos corpos musicais estéreis, pouco expressivos e, em certa medida, controlados. A palavra “recital”, por exemplo, mostra um pouco como esse controle do corpo acontece, tendo em vista que esse termo provavelmente estimula memórias conturbadas em muitas pessoas que estudam música.

Algumas pesquisas, que serão tratadas em outro capítulo, discutem essa ideia de adestramento dos corpos no contexto do ensino musical profissionalizante. Em geral, é possível afirmar que nos cursos de música a palavra “performance” é associada a acertar as notas e seguir padrões. Por isso, a concepção de mente nesse contexto segue uma visão na qual ela é um elemento separado do corpo. Esse é o cenário que encontro neste momento.

Para aprofundar o debate a respeito da construção histórica do que a sociedade ocidental eurocêntrica edificou como concepção do que é o corpo, é conveniente trazer uma breve apresentação do contexto histórico para tentar entender como este cenário foi forjado. Para embasar essa curta contextualização vou utilizar como referência o artigo “As concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental: da Grécia antiga à contemporaneidade” de Érica Silva Cassimiro e Francisco Flávio Sales Galdino (2012).

O artigo de Cassimiro e Galdino faz um apanhado histórico e mostra que o pensamento ocidental, influenciado por correntes como o platonismo, a tradição judaico-cristã e o cartesianismo, nos deixou a visão de que o ser humano é dividido em partes. De um lado, temos o corpo, que é o responsável pelas sensações físicas, prazeres e sofrimentos. Do outro,

há uma parte imaterial, que é considerada mais elevada e nobre para várias correntes filosóficas. A essa parte damos nomes como: mente, espírito ou consciência. Uma parte, portanto, associada a capacidades como a razão, a fala e a busca por algo além do físico (a transcendência).

A música, enquanto linguagem artística, pode ter sofrido alterações na forma como ela é entendida em uma sociedade e, no chamado Ocidente, é possível pensar que ela passou a ser mais associada a essa parte do ser humano considerada mais nobre e racional. Esse deslocamento a respeito da essência da música é debatido por Nietzsche no livro “A origem da tragédia” (1999). Na obra o autor aponta que no contexto das óperas e concertos clássicos a música se distancia dos valores dionisíacos, associados ao êxtase e ao caos, e passa a se aproximar de valores denominados apolíneos, associados à contemplação e ao belo. Dessa forma, é possível sugerir a existência de um processo em que o corpo musical cada vez mais tende a ser controlado, principalmente em instituições de ensino.

Esse distanciamento de características “dionisíacas” na música pode ser observado no depoimento de uma aluna da minha prática docente:

Essa matéria uniu muito essa questão da música, assim, pra mim, né? Da música e da questão do corpo, da movimentação, de como se colocar e tudo mais, e eu já parti da premissa que, cara, beleza, eu tô na música, mas pra mim, eu ter que praticar aqui no departamento me gera uma ansiedade muito grande. Eu fico numa ansiedade, minha cabeça não pára, eu tô praticando e eu já começo a pensar: fulano que tá da outra sala tá me escutando, tá pensando isso, e que não sei o quê, e nã-nã-nã, e por que que eu tô falando isso? Eu tô falando isso porque eu senti que aqui a gente criou um ambiente tão acolhedor que justamente um espaço pra experimentação. Assim como alguns colegas compartilharam que tinha essa questão de, ah, e o medo de ser julgado, essa parte de você poder se soltar, cara, é isso, sabe? Aqui eu senti isso, e era um momento que eu realmente conseguia desligar minha cabeça, mesmo que às vezes um pouco insegura, às vezes um pouco ainda descobrindo, era um momento que eu conseguia desligar minha cabeça e ir, porque tava todo mundo fazendo o mesmo, e isso me ensinou muito, assim, do que eu quero transferir pra música.¹³

Reparem que neste relato a aluna deixa a entender certa falta de espaço para aspectos considerados dionisíacos como o “caos e o êxtase” na prática musical. Até mesmo a experimentação com sonoridades não parece ser muito estimulada, quem dirá a experimentação mais voltada para a corporeidade e performatividade de quem está estudando música. Essa forma como o ensino artístico acontece nesta parcela do planeta é reflexo de um processo maior de implementação de ideologias que interferem em diversas esferas sociais.

¹³ Trecho de depoimento dado em uma das atividades da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) oferecida para o Departamento de Música da UnB no primeiro semestre de 2024. O arquivo com todos os depoimentos está como anexo ao final da dissertação.

Na construção da sociedade ocidental eurocêntrica, ainda bastante influente na sociedade brasileira, o corpo foi muitas vezes dividido e moldado para ser mais fácil de controlar. Construiu-se uma separação entre a dimensão física e a espiritual, em que a primeira era vista como um obstáculo para a segunda. Na Idade Média, o corpo foi reprimido pela religião. A Igreja controlava o conhecimento e ditava as crenças sobre o corpo, dando mais importância à salvação da alma que aos cuidados físicos.

Naquela época, a Igreja, com sua visão centrada em Deus (teocentrismo), influenciava fortemente a vida das pessoas e o controle da sociedade começava pelo controle dos corpos. Nesse período, as atividades corporais foram desvalorizadas e reguladas por práticas religiosas rigorosas, como o jejum, a abstinência e a autoflagelação. O principal objetivo dessas práticas era a purificação da alma e qualquer manifestação física que fugisse dos padrões religiosos era vista como pecado, algo que corrompia o espírito.

Na sociedade moderna, caracterizada pela exaltação da racionalidade, o corpo também foi alvo desse controle. No final do século XVII, as ciências biológicas começaram a ver o corpo como uma máquina cheia de engrenagens, o que reflete numa visão mecânica, influenciada pelo pensamento de Descartes. As ações, movimentos e atividades eram primeiro planejadas, pensadas de forma lógica, e só depois executadas.

A Modernidade se destacou também pela ênfase na competitividade e no individualismo. O mundo começou a ser entendido através das leis da física, matemática e biologia, culminando em uma nova maneira das pessoas pensarem e organizarem a sociedade. Nesse período, a classe burguesa assumiu o controle e usou o corpo como ferramenta para gerar lucro, desenvolver indústrias e fortalecer o capitalismo. Este é o cenário que se apresenta para as concepções de corpo e mente construídas pelo pensamento eurocêntrico ocidental ainda muito presente na sociedade brasileira, mas vamos aos questionamentos dessas teorias.

Em contraponto a essas teorias seculares surgem novos pensamentos acerca do que é o corpo e a mente. Estudos atuais acontecem em muitas áreas do conhecimento e buscam entender o corpo a partir de suas ações e de como ele se relaciona com o mundo, sugerindo outras maneiras que visam superar antigas divisões, como corpo e mente, razão e emoção. O ator e pesquisador brasileiro Renato Ferracini (2006) desenvolve um trabalho que serve de exemplo para mostrar como muitos desses questionamentos a antigas concepções estão acontecendo nos dias de hoje.

Ferracini se baseia em trabalhos como o de Merleau-Ponty para repensar a cena e dialogar com a crítica da metafísica ocidental. O autor brasileiro nos lembra que durante

séculos, acreditou-se na existência de um mundo objetivo e uma razão universal atuando independentemente dos corpos e mentes humanos. Embora esteja no cérebro, acreditava-se que a mente seguia uma lógica universal, e que essa capacidade de usar a razão era a verdadeira distinção entre humanos e animais.

Numa reflexão lógica, se a razão é considerada independente do corpo, isso significa que ela não tem relação com percepções, movimentos, sentimentos e emoções, o que é algo bastante questionado por pesquisas mais atuais. De todo modo, Ferracini aponta que Descartes propôs a ideia de que o corpo funcionava como uma máquina, uma entidade separada da alma, com partes que poderiam ser controladas e estudadas separadamente. Essa visão do corpo como uma "máquina" ainda ecoa em várias áreas do conhecimento até hoje.

No verbete “corpo” do Dicionário de Filosofia o autor italiano Nicola Abbagnano (2007), o filósofo apresenta que “a concepção mais antiga e difundida de corpo é a que o considera o instrumento da alma” (ABBAGNANO, 2007 p 211). Nesta visão, o corpo é visto como um instrumento da alma, com uma relação clara de hierarquia, onde a alma é considerada mais importante que a razão de existir. O dualismo de Descartes propõe algo que vai além dessa simples hierarquia e apresenta o entendimento em que separa o corpo da alma como duas coisas distintas, independentes.

A partir dessa separação, o corpo começou a ser visto como uma máquina movida pela mente, como uma espécie de autômato, e essa perspectiva direcionou as pesquisas sobre o corpo em muitas partes do mundo. Foi exatamente nesse sentido que agiu historicamente a tese cartesiana, fornecendo, durante muito tempo, o pressuposto teórico das investigações científicas sobre os corpos vivos (ABBAGNANO, 2007). Desta forma, voltamos para a ideia de “pureza” e “impureza” para classificar as manifestações e partes que constituem o ser humano. O corpo sendo impuro e a mente classificada como pura.

Em oposição a essa concepção, a pesquisadora Christine Greiner afirma que, o corpo “não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo”, nem tampouco “é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” (GREINER, 2005, p. 130). Essa concepção sobre o corpo apresenta uma alternativa para o entendimento de que ele é apenas uma ferramenta ou um simples recipiente. Uma visão que entende os aspectos corpóreos como um sistema complexo e difícil de ser metrificado e controlado. Isso significa que no ensino de atividades artísticas, no caso desta pesquisa com ênfase no ensino de música, não devemos tratar o corpo apenas como uma máquina para alcançar certos resultados, mas sim como algo mais dinâmico, complexo e em constante transformação.

O historiador suíço Paul Zumthor também sugere interpretações alternativas que se opõem à concepção de pensar o corpo e a mente como coisas separadas. Ele é citado diversas vezes ao longo da dissertação “Música Impura” (2016), pois Zumthor fala, por exemplo, sobre como a poesia precisa da presença ativa de um corpo para funcionar. Isso significa que, para um texto ser considerado poético, ele precisa ser sentido pelo corpo que o ouve, vê, respira e toca. O corpo, desta forma, é essencial para sentir o prazer que a poesia traz. Se não há prazer, o texto deixa de ser visto como poético. Além disso, o autor destaca a importância da performance como meio de engajamento do corpo para uma aproximação da poesia. Segundo ele, a performance implica em uma competência, que é o “saber ser”. Este “saber” comanda uma presença e uma conduta (ZUMTHOR apud RIBEIRO, 2016 p 36).

Avançando no debate, podemos imaginar que quando o ato performativo é o ponto central de uma análise ou reflexão, a dicotomia entre corpo e mente perde o seu sentido ou se torna algo frágil demais para embasar uma pesquisa cujo aspecto central está nas “artes da cena” (DUBATTI 2016). Porém, como desafiar séculos de uma formação cultural muito presente na sociedade brasileira e que impacta na forma como o ensino de artes (em especial da música) tende a ser conduzido até hoje?

No livro “Traços e devires de um corpo cênico” de Alice Stefânia Curi (2013), minha orientadora busca inspiração para debater essa questão em outras tradições filosóficas para compreender e discorrer a respeito de um processo composicional para a cena. Ao invés de basear seu trabalho apenas em referências ocidentais, a autora buscou suporte acadêmico em pesquisas que apresentam a tradição chinesa, em especial o Taoísmo, como fonte essencial para desenvolver uma concepção ao qual não se tem tanto hábito no Brasil.

Esse trabalho de Alice Stefânia (2013) me deu a tranquilidade de saber que minha pesquisa do mestrado está alinhada com propostas recentes a respeito do que é o ato performativo. Na visão de mundo mais oriental, apresentada no livro de minha orientadora, a separação entre corpo e mente não significa a existência de uma oposição entre eles. Esse entendimento é um gatilho para refletir sobre a condição do performer musical, pois em muitos contextos a corporeidade nem aparece como elemento a ser considerado em avaliações e estratégias de aprendizagem.

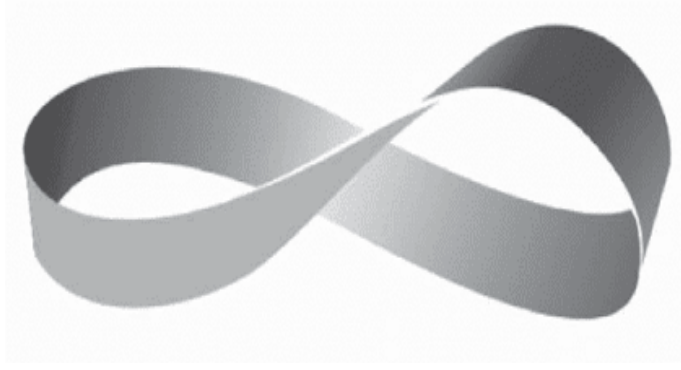
Para uma concepção filosófica que apresenta corpo e mente como elementos interligados e interconectados, a cultura chinesa aparece como uma inspiração possível. Segundo Christine Greiner (2005), na China, o corpo não é visto como um objeto ou instrumento, ou seja, ele não é tratado como um substantivo. Em vez disso, ele é descrito por adjetivos ou estados, o que mostra que a ideia de corpo é algo em constante mudança. Um

bom exemplo, trazido por Alice Stefânia, para entender isso é a comparação entre a medicina ocidental e a chinesa. Na medicina chinesa, o corpo é visto como um mapa de linhas e pontos de energia, algo mais invisível e fluido. Já na medicina ocidental, o corpo é descrito de forma mais concreta, focando nas partes físicas, como ossos, músculos, órgãos e sistemas.

Para compreender melhor o que a tradição chinesa propõe, a imagem do *Yin Yang* oferece uma explicação em forma de imagem que possibilita um entendimento mais apurado. O sociólogo francês Marcel Granet é citado no trabalho de Alice Stefânia (2013) pois ele realizou pesquisas na China e apontam que o *Yin Yang* não são conceitos baseados na lógica binária ou na oposição, mas sim na complementaridade. Uma visão que sugere a ausência de hierarquia entre as energias e que aponta para a existência de movimento e diálogo, ou seja, não há algo “puro” em detrimento de algo “impuro”. As proporções não são estáveis nem equivalentes, mas variáveis que oscilam no tempo e no espaço. São movimentos incessantes e não há extremidade plena, mas sim transições em gradação. Segundo Alice Stefânia: “A ideia da relatividade nasceu *Yin Yang* na China antiga, alguns séculos antes de Cristo, a partir da observação dos ciclos da natureza, em especial o ciclo dia e noite e fatores associados a este, como sol e lua, claridade e escuridão” (CURI, 2013, p. 36)

Além do *Yin Yang*, outra figura imagética presente na pesquisa de Alice Stefânia que também nos oferece uma boa metáfora para entender a relação entre corpo e mente é o “Anel de Moebius”, um conceito intrigante da geometria e do espaço, onde o lado de fora também é o lado de dentro ao mesmo tempo. Essa figura é formada ao juntar as duas pontas de uma faixa torcida, de modo que suas faces se tornam simultaneamente internas e externas. A autora mostra a complexidade desse conceito e, analisando a imagem, é possível visualizar a dissolução entre os dois opostos, tornando difícil distinguir entre eles.

Segundo Stefânia, a dinâmica implicada no “Anel de Moebius” é de tal ordem que os limites entre os pólos de uma dupla original se diluem até borrar a própria ideia de dualidade. A partir dessa junção de dois elementos, surgem novas formas, revelando ideias como reversibilidade, transformação e interdependência, que são parecidas com as propriedades do *Yin Yang*.



(Imagem do Yin Yang extraída do site [Yin Yang](#)/Imagem do Anel de Moebius extraída do site [Anel de Moebius](#))

As imagens do *Yin Yang* e do “Anel de Moebius”, portanto, oferecem uma interpretação distinta da que estamos acostumados para se interpretar o fluxo e trocas de energia. Alice Stefânia aponta que o processo dicotômico, difundido de forma intensa no Ocidente, tende a funcionar com base em uma lógica de exclusão, onde se escolhe um elemento privilegiado entre dois opostos. Isso significa que, para um lado ser verdadeiro, o outro precisa ser negado.

Para a autora, essa visão dicotômica usa um “ou” excludente, onde um lado só existe se o outro for negado, e um “e” absoluto, que trata cada um dos opostos como algo fechado e separado. Já a alternativa seria usar um “e” inclusivo, que sugere que dois lados opostos podem coexistir de forma complementar, sem anular um ao outro. Ampliando o debate, Alice Stefânia recorre ao filósofo francês Jean Baudrillard, pois o pensador acredita que, na sedução, existe a chance de superar esses problemas de dicotomias, permitindo que os dois lados convivam juntos e se completem. Nas palavras de Baudrillard:

Suponhamos que todas as grandes oposições distintivas que organizam nossa relação com o mundo sejam atravessadas pela sedução, em vez de ser fecundadas na oposição e na distinção. Que não apenas o feminino seduza o masculino, mas que a ausência seduza a presença, que o frio seduza o calor, que o sujeito seduza o objeto, ou ao contrário, claro, pois a sedução supõe esse mínimo de reversibilidade que acaba com toda oposição ordenada (BAUDRILLARD apud CURI 2013, p. 97).

Neste sentido, o trabalho desenvolvido por Alice Stefânia nos oferece um conteúdo que mostra como tentar solucionar algumas incongruências ainda presentes no ensino profissionalizante de áreas artísticas. A autora apresenta a proposta do filósofo Baudrillard associada a alguns conceitos difundidos pela tradição chinesa que nos permite chegar a uma visão do corpo em que ele é ao mesmo tempo físico e psicológico. De certa forma o corpo pode ser entendido como um ponto de encontro entre o que é concreto e o que vai além, carregando memórias, emoções, sensações e experiências.

Esse corpo afeta e é afetado pelo ambiente em que vive, num processo de evolução conjunta com o meio. Nessa troca, o corpo pode conquistar a capacidade de se reinventar e é dessa forma que as artes da cena têm trabalhado com o conceito de corpo em que ele é visto como algo "poroso", ou seja, ele está aberto a influências e interações constantes com o ambiente, as circunstâncias, as histórias e com outros corpos e, tais interações causam mudanças contínuas e variadas. Uma compreensão sobre o corpo que não combina com a ideia tradicional de sujeito com uma identidade fixa e imutável (CURI, 2013).

Na área musical, essas reflexões a respeito da dualidade entre corpo *versus* mente e as formas como questionar essa construção ideológica não aparecem de forma evidente na estrutura pedagógica musical. A ideia de “Música Impura”, proposta por Gregory Ribeiro (2016) é em certa medida um contraponto à forma como o corpo é abordado na didática para músicos e musicistas, onde é perceptível um certo direcionamento para que haja um suposto domínio perfeito de padrões externos ao próprio corpo. A dicotomização não só consiste na redução do mundo a pares de opostos, mas também em uma visão que aponta que um deles é privilegiado, criando relações hierárquicas.

No contexto do ensino musical profissionalizante, a mente, associada à obra e à teoria, representa o lado exaltado nessa dualidade. Um entendimento que negligencia o corpo e a performance na formação musical. Por isso, a busca por diálogos com o teatro pode ser proveitosa para reconfigurar aspectos essenciais para o ensino e produção artística na música.

A questão que se apresenta para mim é: como contribuir para esse debate de forma clara e efetiva? Uma questão complexa para se resolver. Uma equação com muitas variáveis que carregam um histórico de apontar para interpretações do corpo e mente como elementos separados, pelo menos no contexto sociocultural no qual estou inserido. Minha experiência nos palcos e os relatos que me foram confidenciais me levaram a querer fazer essa breve contextualização histórica desta seção. Em níveis elevados de titulação acadêmica posso estar soando repetitivo com essa ideia de revisitar alguns questionamentos, porém a prática me leva a crer que essa questão, com uma abordagem mais crítica e didática, ainda se faz necessária no âmbito do ensino musical.

Para exemplificar melhor essa necessidade a que me refiro vou utilizar como exemplo o discurso comum na imprensa esportiva quando há análise da parte final das competições e torneios. Faço isso porque é um conteúdo presente no meu cotidiano e que consigo extrair padrões de comportamento e de difusão de ideias que reverberam nas mais diversas áreas da sociedade. Desde as artes até o esporte, alguns mitos e hábitos ainda permanecem nos discursos. No âmbito do jornalístico esportivo, por exemplo, as pessoas claramente falam da

“parte mental” e da “parte física” como fatores que levam uma equipe a ganhar ou perder campeonatos.

A separação e a dualidade são bem explícitas nas análises feitas por jornalistas esportivos. Ou seja, praticamente todos os dias somos expostos a opiniões que reafirmam a dicotomia corpo e mente e, isso influencia como a sociedade lida com essa questão. O ensino de artes, em especial de música, ainda não parece se posicionar de forma crítica em relação a essa lógica binária de pensamento, um indício desta minha afirmação é que ao longo da minha prática docente vários estudantes fizeram pela primeira vez na vida algum tipo de experimentação corporal focada na sensibilização musical. Algo que para estudantes e pesquisadores de artes cênicas é trivial e até comum, porém para quem estuda e/ou trabalha com música pode ser algo potencialmente revolucionário, mágico.

CRÔNICA: Tambor Mágico

Em uma quinta-feira ensolarada decidi fazer uma pequena caminhada com a turma. Algo desprezioso que abriu portas para o inesperado. O entardecer leve, o grupo reunido, e o simples percurso do Departamento de Música até o prédio das Artes Cênicas ganhou uma simbologia que eu não havia planejado totalmente. Pedir silêncio e atenção aos sons ao redor foi como evocar um ritual, transformando o cotidiano em uma experiência quase mágica. “Forasteiros da Música” estavam invadindo o espaço destinado ao Teatro.

A música, com sua matemática precisa de batidas e frequências, se diluía em algo maior quando atravessava o corpo de cada aluno. Caminhávamos em uníssono, com a luz do sol filtrando-se pelas árvores, e eu me perdia em lembranças de antigos shows e ensaios no campus. O ato simples de atravessar o palco da Concha Acústica, onde toquei um dia, agora ganhava outra dimensão, como se cada passo carregasse o peso das histórias compartilhadas.

Quando chegamos à sala BSS 51, um espaço familiar para mim, a aula seguiu de forma natural, iluminada pela luz suave do entardecer. A prática da diagonal, com corpos pulsantes ao som de canções compostas naquele instante, lembrou-me do poder da música e sua possibilidade de moldar o movimento. Mesmo improvisando com violões, tambor e violino, a trilha sonora criada alcançou uma qualidade significativa. Ainda assim, as ausências e os alunos e alunas que chegaram tarde ou se retiraram mais cedo não passaram despercebidos. Talvez essa seja a natureza do ritual que construímos: nem todos se sentem chamados do mesmo jeito. De qualquer forma, aos poucos, o grupo de “Forasteiros da Música” começa a se sentir mais em casa naquele velho prédio das artes cênicas e, quem sabe, dentro de si mesmos.

O caminho do departamento de música até o departamento de artes cênicas cada vez ficou mais familiar para todos e isso ajudou a reconfigurar o nosso espaço oficialmente estabelecido, a sala de aula convencional. Lembro do dia em que tudo começou de forma tão comum na sala Samambaia: um aquecimento, alongamentos e, de repente, estávamos imersos em algo completamente inesperado. O tambor no centro da roda, a vocalização coletiva, e lá estávamos nós, como se tivéssemos cruzado um limiar invisível. O exercício, que deveria ser breve, se alongou por quase uma hora, preenchido por uma entrega musical e emocional que não planejei.

Fiquei surpreso com o quanto a turma se deixou levar, como se a própria música os tivesse guiado para fora do tempo. Era mais do que apenas música. O tambor ao centro tornou-se um objeto sagrado, um ponto de convergência, onde os corpos e as vozes não apenas seguiam uma melodia, mas se transformavam. Cada pessoa que caminhava até o centro carregava consigo um peso performativo que eu não esperava, como se aquele simples ato de caminhar até o tambor fosse uma espécie de feitiço. Fiquei observando, em silêncio, enquanto sons estranhos, quase ancestrais, se misturavam com algo de canto gregoriano, uma mistura que não era nem uma coisa, nem outra. Eram improvisos que criavam uma textura sonora única, mágica.

Quando chegou minha vez de participar, optei por uma intervenção mais corporal do que musical. Ajoelhei-me ao lado do tambor, ergui-o e deixei que meus gestos definissem o fim da prática. O silêncio que se seguiu foi tão palpável quanto os sons que havíamos criado. Uma reverência ao que havíamos construído juntos. Acendi as luzes lentamente, com um cuidado quase cerimonial, pedindo que todos permanecessem em silêncio, mantendo a concentração que tanto nos custou a construir. Naquele momento ficou claro que estou plantando algo. Uma semente que vai além de tocar bem. Há uma vontade crescente, ainda que embrionária, de performar, de estar presente de corpo e alma, não apenas de técnica. A surpresa do dia foi descobrir essa força latente, uma energia que surge quando a Música e o corpo se encontram.

O tambor mágico foi o primeiro instrumento que a turma toda utilizou com ênfase na performance. Pulsação rítmica e voz, elementos essenciais para uma performance musical. Apenas na décima aula eu trouxe o desafio de apresentarem canções uns para os outros. Formamos bandas com violões, vozes e percussão e partimos para um pequeno recital sem ensaios prévios. A energia mudou; um estado de alerta tomou conta da sala. Não era uma avaliação musical, mas um convite à experimentação e diversão. A atmosfera carregou-se de adrenalina, e eu, igualmente envolvido, ofereci sugestões de movimentos com curiosidade. O comando "luz, som, câmera, ação" teve um efeito quase místico.

A postura dos alunos mudou, o foco se intensificou, como se cada passo até o palco fosse uma jornada épica. Contudo, a palavra "apresentar" ainda intimidava muitos, o que é natural para o primeiro momento real de performance na disciplina. O aquecimento foi proveitoso e a câmera lenta, que valorizo tanto, trouxe à tona uma qualidade de movimento essencial para o trabalho corporal. Brinquei sobre dominar a câmera lenta ser o segredo da disciplina, e talvez seja mesmo.

As atividades que propõem uma demonstração de habilidades musicais não são o foco da disciplina. Dou o protagonismo para a sensibilização do corpo. Em alguns dias, as principais atividades estavam voltadas para a investigação de expressões faciais e caretas. Rimos, claro, mas a leveza permitiu tocar em um ponto crucial: a concentração. Manter a concentração é a chave para qualquer apresentação, especialmente no palco, onde o caos e as distrações predominam. Expliquei que, apesar de ser o melhor lugar para o artista, o palco também pode ser um território hostil, onde tudo pode desmoronar. Mas, no caos, há dança e fluxo, e o performer precisa aprender a dançar com isso. A cada aula aprendo a confiar mais no processo, a valorizar menos a pressa e mais o tempo de concentração e aprimoramento. As surpresas sempre surgem. Nunca imaginei que um simples tambor pudesse evocar novas sensações e abrir caminhos para serem percorridos.

Eu sabia que precisava aproveitar ao máximo os momentos mágicos que geram energia coletiva. Várias vezes fui envolvido por uma quebra silenciosa de expectativa. Aulas que demoram a encontrar seu ritmo, como se o tempo houvesse decidido se arrastar lentamente. Os rostos cansados e atrasos criam um clima de ausência, como se a energia tivesse se perdido no caminho. Em silêncio, observo. O ambiente que imaginei como um espaço de unidade e pertencimento muitas vezes parece distante. Pequenos gestos de

desconexão, como olhares para o celular e risadas abafadas, revelavam um boicote sutil de algumas pessoas, o que me incomoda profundamente. Alguns dias o criador exigente dentro de mim luta para não transbordar em críticas.

Houve um momento em que quase cedi ao impulso de confrontar diretamente o comportamento de descaso. No entanto, mantive a calma. A greve, com sua camada extra de incerteza, parecia ameaçar ainda mais a coesão da turma. No meio disso, entre os rostos dedicados, percebi o embrião de algo maior. Pensei em listas de presença rigorosas para identificar quem estava realmente comprometido, mas optei por ser paciente, benevolente. É curioso como a desconexão de um indivíduo pode reverberar intensamente no coletivo.

Confiei no tempo como pulsação para conduzir a solidificação do coletivo mais engajado. À medida que as aulas avançavam, as palavras ditas ao final do encontro iam ganhando mais força e significado. Em uma roda de conversa, uma aluna mencionou a palavra "arrogância" sem rodeios, um reflexo claro da sua desconexão. Era quase como uma performance de despedida, onde o celular na mão servia como escudo e a participação parecia mecânica, desrespeitosa. Por outro lado, vi a dedicação crescente de várias pessoas. Isso é o que mantém minha esperança viva. Um exercício denominado de viewpoints trouxe uma chama de conexão sensitiva. Mesmo assim, muitas vezes me deparo com a sensação de que o progresso parece menor do que o esperado. O clã que tanto desejei construir ainda estava à margem, entretanto percebi que algo da alma de algumas pessoas começava a se abrir para mim. Talvez isso seja o suficiente para seguir em frente. Nem sempre o tambor mágico vai funcionar.

CAPÍTULO 2 ***CORPOREIDADE***

[...]muitos exercícios que a gente fez, conceitos que a gente trabalhou aqui de forma às vezes até divertida, que eu levei pra mim. Por exemplo, quando a gente fazia aqueles aquecimentos, assim, com música, quase que um estado meditativo, eu passei a fazer isso antes de praticar, porque eu ficava ansiosa antes de tocar. E foi me ajudando a entender, assim, de sentir, eu senti que essa matéria trouxe essa parte sinestésica, que essa parte até, como eu posso falar, é quase uma meditação de você isolar, assim, se permitir sentir cada coisinha. Porque tudo que a gente trabalhou, desde a câmera lenta, de você estar atento, o estado de alerta, cada coisinha tinha um objetivo de trazer a tua atenção pra algum lugar, e justamente esse estado de presença.

(Depoimento de estudante que participou das aulas que ministrei na Universidade)

Abro este segundo capítulo da dissertação com o trecho do depoimento de uma aluna que frequentou as aulas ministradas na minha prática docente. De alguma forma essas palavras conseguem sintetizar muitos aspectos abordados nesta pesquisa. Destaco a parte em que a estudante fala sobre o estado de presença. Uma etapa fundamental para qualquer artista que se propõe a performar. No entanto, antes de partir para a discussão a respeito dos conceitos e significados atribuídos à palavra “presença”, gostaria de perguntar: quem se coloca em um estado de presença? Um objeto, um ser vivo, um ser humano...?

Erika Fischer-Lichte no seu livro “A Estética do Performativo” (2006) chega a discorrer sobre performances sem a presença do elemento humano, cujo protagonismo é assumido por objetos ou máquinas. Mas não vou abrir tanto o debate. Minha sugestão é pensar no estado de presença como algo encarnado por um corpo. E aqui faço o recorte deste trabalho: corpos disponíveis para performar música. Desta forma, o campo de pesquisa se estabelece a partir de um coletivo de pessoas da área musical que buscam compreender a performance enquanto artistas. É uma procura para experienciar um estado de presença mais conectado com o que estão tocando. O foco deste segundo capítulo é justamente refletir a respeito de possíveis metodologias capazes de estimular o caminho para esse estado de presença abordando aspectos como a corporeidade e a sensibilidade expressiva de pessoas que estudam e/ou trabalham com música.

Os cursos profissionalizantes de música no Brasil não costumam abordar a parte corporal no momento da performance. A própria palavra “performance”, em muitas metodologias, está vinculada ao acerto e à precisão sonora. O corpo de quem está performando musicalmente tende a ser um aspecto negligenciado na formação artística de

muitas pessoas. Esse cenário estabelecido me faz questionar: como atingir um estado de presença em uma performance musical sem experimentar o corpo? Não acredito nessa possibilidade, mas é o que muitas instituições de ensino musical parecem propagar com seus métodos. E diante desse embate sobre a formação profissional em música, fui investigar algum tipo de conhecimento capaz de estimular a expressividade de quem se apresenta.

A partir de experiências teatrais, consegui vivenciar meu corpo de uma forma mais significativa e pude produzir mais elementos expressivos nas apresentações musicais. Com esse corpo mais sensibilizado com aspectos cênicos, pude ampliar o entendimento sobre as relações que podem ser estabelecidas e, além disso, entendi como a interação corporal é importante. Afinal, em uma apresentação musical, podemos observar corpos vibrando nas mesmas frequências sonoras e compartilhando o mesmo espaço e tempo. Por isso a palavra “Corporeidade” é tão significativa e é ela que nomeia este segundo capítulo. Corporeidade é um conceito debatido por diversos autores como Merleau-Ponty, Marcel Mauss e Mary Douglas. Ao longo desta segunda parte da dissertação vou trazer levantamentos a respeito deste conceito, que, em uma visão geral, pode ser entendido como a relação interpessoal entre um corpo para com outro corpo e, de um mesmo corpo com o meio no qual vive. Corporeidade é um conceito complexo por ser algo que se revela na troca viva entre corpos, no diálogo do ser com o outro e com o mundo que o cerca. Por isso, sua definição requer reflexões mais apuradas.

De toda forma, neste segundo capítulo vou discorrer também sobre a minha experiência nas artes cênicas e mostrar parte do repertório de exercícios e técnicas com os quais tenho familiaridade. Boa parte da minha experiência enquanto ator é baseada nos trabalhos desenvolvidos pela Agrupação Teatral Amacaca (ATA), coletivo do qual faço parte desde 2014. Como referência teórica principal do capítulo vou recorrer à dissertação de mestrado de Flávio Café “O que aprendi com meu mestre” (2022). Café também é integrante da ATA e, na sua dissertação, meu companheiro de grupo apresenta um mapeamento de técnicas e práticas desenvolvidas pelo diretor Hugo Rodas. Muitas dessas práticas utilizei na disciplina que conduzi com estudantes de música e vou apresentar comentários dos alunos e alunas como uma forma de visualizar como reverberam essas atividades.

2.1 O inapreensível no ato de performance

A proposta apresentada nesta pesquisa visa uma compreensão mais aprofundada sobre a performance artística em música a partir de um diálogo estabelecido com conhecimentos das artes cênicas. A materialização desse diálogo entre as duas linguagens artísticas ocorreu com mais evidência na prática docente conduzida por mim no período do mestrado. Ao longo das aulas pude interagir com pessoas, majoritariamente da área musical, e foi possível confirmar algumas de minhas hipóteses a respeito de lacunas existentes no ensino profissionalizante de música. Lacunas estas, principalmente, em relação a aspectos corporais. Entretanto, antes de adentrar de fato na análise das atividades desenvolvidas na prática docente, julgo necessário discorrer sobre o conceito de “Corporeidade” e sua complexidade.

Para traçar esse caminho recorro ao livro “Descrever o inapreensível” (ICLE 2019). O livro é uma coletânea de artigos organizada por Gilberto Icle. A obra é composta por uma série de reflexões a respeito do ato de performar em um contexto artístico. Nas reflexões relatadas é possível identificar uma espécie de elemento sublime que se faz presente nas performances. Escolhi utilizar a palavra “sublime” porque há nesses acontecimentos algumas variáveis que não podem ser metrificadas e nem quantificadas de maneira evidente e, por se tratar de um contexto da arte, procurei aproximar com algo que pode ser facilmente sentido, mas que não se consegue descrever com tanta facilidade. Logo, de alguma maneira, a descrição do ato de performance artística torna-se algo repleto de equações a serem decifradas e chega a ser muitas vezes algo inapreensível.

Ao longo dos mais de 10 artigos da coletânea de Icle (2019) o ser humano aparece como elemento protagonista nas argumentações. A performance artística é um acontecimento que propicia a troca e a produção de sentimentos, emoções e memórias. Neste sentido, o corpo é um elemento muito presente nas reflexões propostas no livro. Minha interpretação após a leitura sugere a existência de três tipos de relação que o corpo pode vivenciar. A primeira relação é a do corpo consigo mesmo, uma interação direcionada para a parte interna do ser humano, o “eu” interior. A segunda relação é a do corpo com o ambiente. Em outras palavras, é a troca estabelecida entre o ser humano com o tempo e o espaço no qual se situa. E, por fim, a terceira relação possível, é a relação do corpo com outros corpos. Que nada mais é que as interações estabelecidas entre seres humanos. Nesse agir das pessoas, muitos sentimentos, emoções e memórias são compartilhadas e produzidas naquele mesmo lugar e instante onde ocorrem as interações.

Essa forma de pensar que o corpo é capaz de estabelecer três tipos de conexão (consigo mesmo, com o ambiente e com outros corpos) é uma visão que ajuda a compreender o conceito de “Corporeidade”. As impressões obtidas a partir dos estudos realizados me apontam para entender a corporeidade como a manifestação simultânea dessas três formas do corpo estabelecer interações. Entretanto, não descarto a possibilidade de existirem mais maneiras do corpo criar relações. Afinal, algo inapreensível ao meu olhar talvez possa propiciar a troca e a produção de sentimentos, emoções e memórias.

Em todo caso, esse pensamento, que sugere três formas do corpo se relacionar, ajudou-me a formular uma argumentação e a investigar como o corpo, num lugar artístico e performático, é debatido em pesquisas científicas. Para dar prosseguimento ao debate recorro ao Patrice Pavis como um ponto de partida. Justifico a escolha pois, o autor tornou-se referência para pesquisas em artes com o seu “Dicionário de Teatro” e, como num passo inicial da escrita, recorrer a algum dicionário costuma ser uma etapa elementar para buscar entender os significados atribuídos a uma palavra ou termo. Pois bem, o autor francês abre o verbete “Corpo” com a seguinte frase: “O corpo do ator situa-se, no leque dos estilos de atuação, entre a espontaneidade e o controle absoluto, entre um corpo natural ou espontâneo e um corpo-marionete inteiramente preso a cordéis e manipulado por seu sujeito ou pai espiritual: o encenador.” (PAVIS, 1999, p. 75). Essa alusão trazida por Pavis pode funcionar como uma chave capaz de abrir os caminhos para entender em qual direção as pesquisas em arte lidam com o elemento “corpo” na cultura da qual faço parte.

Pavis (1999) mostra no verbete a dualidade entre possíveis formas de produção e de resposta corporal. O autor aponta as diferenças entre as perspectivas direcionadas para se analisar a forma como o corpo pode agir na arte. De um lado há uma forma em que o corpo age a partir da espontaneidade e do outro, um corpo que age a partir de um controle absoluto. Convém ressaltar que não há como ter uma forma de agir totalmente espontânea ou totalmente controlada. Há uma espécie de de espectro em que a característica predominante vai depender do contexto sociocultural. De qualquer forma, o termo corporeidade pode ser entendido como algo que consegue englobar essas duas maneiras distintas do corpo agir (controle e espontaneidade), pois o conceito está ligado ao aspecto relacional do corpo, como veremos a seguir.

O termo “corporeidade” ganha destaque nos anos de 1930 com o trabalho de Marcel Mauss denominado “As técnicas do corpo”, publicado em 1934. Em meados dos anos 1940 o debate sobre corporeidade avança com outro autor, o pesquisador francês Maurice Merleau-Ponty, que também aborda o tema na sua obra “Fenomenologia da percepção”,

publicada em 1945. Essas duas obras, às quais faço referência, são citadas diversas vezes em trabalhos sobre o ato de performance artística justamente por oferecerem caminhos e argumentos que buscam descrever elementos sublimes existentes em uma apresentação de arte, elementos considerados inapreensíveis.

O artigo “Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty” (2012) de Jocimar Daolio, Ana Carolina Rigoni e Odilon José Roble, nos oferece um mapeamento a respeito das teorias propostas pelos dois autores e o conceito de “Corporeidade” é trabalhado a partir de pontos de intersecção entre Mauss e Merleau-Ponty. Esse artigo funcionou como um mapa para entender um pouco dos caminhos percorridos pelos dois autores. Considero interessante ressaltar que o trabalho ao qual faço referência foi escrito por três pessoas da pós-graduação em educação física. O que me faz abrir uma pequena fagulha de interdisciplinaridade com esta área do conhecimento. Apesar da minha busca ser mais direcionada para questões artísticas, consigo perceber como práticas esportivas podem auxiliar no entendimento a respeito da corporeidade e, também, na elaboração de atividades que utilizam o corpo como elemento protagonista. O trabalho desenvolvido pelos educadores físicos aponta para possíveis relações entre os pensamentos de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty e essa aproximação entre os dois autores é um caminho para explicar o conceito de “Corporeidade”.

Marcel Mauss (1872–1950), segundo o artigo, buscava uma abordagem mais ampla e integrada para o que é o corpo humano, essa compreensão o levou a criar conceitos como “Fato Social Total”, “Homem Total”, “Dádiva” e “Técnicas do Corpo”. Mauss defende que os costumes e tradições de uma sociedade se manifestam no corpo e nas ações dos indivíduos. Merleau-Ponty (1908–1961), por sua vez, é um autor que critica a forma como a filosofia e a ciência tradicional separam a mente e o mundo, um pensamento muito influenciado por Descartes. Para Merleau-Ponty, essa separação gerou dois problemas: o primeiro se refere ao subjetivismo, que valoriza demais o olhar individual e consciente; e o segundo problema gerado pela visão cartesiana é o objetivismo, que reduz os fenômenos apenas às suas características observáveis.

Os autores do artigo argumentam que Merleau-Ponty propõe outra perspectiva na qual o corpo é a base da experiência humana e é por meio dele que percebemos e nos relacionamos com o mundo. Ou seja, para entender uma cultura, é preciso observar como ela se expressa no corpo e na vida de cada pessoa que faz parte dela. A aproximação com Mauss ocorre com o conceito de “Fato Social Total (FST)”, que segundo os educadores físicos, parte desse mesmo princípio de que toda ação humana envolve, ao mesmo tempo, aspectos sociais,

psicológicos e biológicos. Desta forma, para Mauss, essas dimensões não estão separadas: elas se unem e se manifestam na experiência concreta de cada pessoa dentro da sua cultura.

A proposta de Marcel Mauss pode ser interpretada como uma forma de tentar pensar o ser humano de forma integrada. Ele argumenta que todas as formas de usar o corpo são aprendidas e influenciadas pela cultura. Isso significa que o modo como caminhamos, comemos ou nos sentamos, por exemplo, não é "natural", mas sim construído socialmente. Para Mauss, o corpo é tanto uma matéria-prima quanto uma ferramenta da cultura, moldada por tradições, normas e costumes. Com isso, é possível concluir que, para o autor, a corporeidade é formada pela integração de três dimensões: biológica, psicológica e social. Desta forma, o corpo não é apenas natureza, mas uma construção social vivida por cada indivíduo.

Ainda segundo o artigo, pode-se deduzir que o pesquisador francês Merleau-Ponty propõe uma visão de corporeidade que vai além da natureza biológica. O corpo, ou “carne”, para o autor, é o meio pelo qual sentimos, percebemos e damos sentido ao mundo. O autor sugere que nossas percepções não são apenas biológicas: são também moldadas pela cultura em que vivemos. Nas palavras de Merleau-Ponty: “[...] o corpo é o veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY apud DAOLIO, RIGONI & ROBLE, 2012, p. 188).

O corpo, nessa linha de pensamento, é o ponto de partida da nossa relação com os outros e com o mundo e, também, capaz de gerar sentidos e significados a partir da experiência vivida. Por isso, para Merleau-Ponty, o gesto é essencial na comunicação: ele une fala, corpo, percepção e expressão. Antes de qualquer palavra, é o gesto que dá forma ao sentido e torna o outro presente para nós. O corpo do outro, com seus gestos e intenções, se torna uma presença significativa, cheia de possibilidades de ação e de sentido. Essa proposta rompe com a ideia de que o sentido das coisas vem apenas de dentro do indivíduo. A experiência humana é, portanto, sempre compartilhada. É uma construção entre o individual e o coletivo.

Essa visão ajuda a criticar tanto as teorias que explicam tudo só pela biologia quanto aquelas que enxergam o corpo como inteiramente determinado pela cultura. Esse pensamento direciona para uma compreensão de que o corpo é formado por uma interação complexa entre o que é biológico, psicológico e social e, que essa formação varia de pessoa para pessoa, conforme seu modo de viver no mundo. Entretanto, mesmo hoje, muitas teorias ainda mantêm essa separação, mesmo sem querer.

Os educadores físicos apontam em seu artigo que tanto Mauss quanto Merleau-Ponty desenvolveram suas teorias como forma de superar a visão dualista de corpo e mente que

dominava a ciência desde Descartes. Mauss e Merleau-Ponty afirmam que o ser humano não pode ser compreendido apenas como a mente ou como um organismo biológico. O que está no centro das reflexões, portanto, é a corporeidade, ou seja, o corpo como experiência viva, significativa e situada no mundo.

A diferença entre as teorias de Mauss e Merleau-Ponty, segundo Daolio, Rigoni e Roble, não estão nas concepções e argumentos, mas sim no ponto de partida para cada análise: Enquanto Mauss começa pela sociedade e chega ao indivíduo; Merleau-Ponty, por outro lado, parte da experiência individual e chega ao social. Mas ambos reconhecem que a corporeidade é atravessada por significados compartilhados, e que o corpo é sempre expressão de uma cultura.

No diálogo entre esses autores, percebemos que pensar a corporeidade é entender o ser humano como um ser no mundo e para o mundo e, principalmente, não reduzido ao biológico, mas constituído por relações, sentidos e experiências. Assim, suas contribuições ampliam a discussão sobre o corpo, superando os limites de uma visão puramente biológica e abrindo espaço para compreensões mais integradas. Desta forma, pode-se remeter novamente às três formas do corpo de estabelecer relações: consigo mesmo, com o ambiente e com outros corpos. Afinal, "nosso contato conosco sempre se faz por meio de uma cultura, pelo menos por meio de uma linguagem que recebemos de fora e que nos orienta para o conhecimento de nós mesmos" (MERLEAU-PONTY apud DAOLIO, RIGONI & ROBLE, 2012, p. 192).

A antropóloga britânica Mary Douglas também trata do tema no seu livro "Natural Symbols" (1973). A autora analisa como diferentes sociedades criam regras de alimentação, higiene e vestuário com base nessas estruturas. Comer certos alimentos ou usar determinadas roupas pode ser considerado inadequado, não por razões biológicas, mas porque quebra uma lógica simbólica construída culturalmente. Mesmo assim, Douglas reconhece que o corpo não é só um produto da cultura. Ainda que ele seja marcado por essas regras simbólicas, também carrega dimensões biológicas e subjetivas que não podem ser ignoradas.

O problema existente nesse debate a respeito da corporeidade e manifestações do corpo humano é que muitas das teorias sobre o corpo costumam cair num antagonismo dualista entre biologia *versus* cultura. De um lado, dizem que o corpo é natural (biologicamente determinado); de outro, que é socialmente construído. Essa divisão gera um vazio teórico, pois ignora o corpo como uma realidade complexa, vivida e situada. Nossas experiências corporais dizem muito sobre quem somos, mesmo quando não conseguimos colocá-las em palavras. Assim, tanto Mary Douglas quanto Mauss e Merleau-Ponty mostram

que o corpo (ou a corporeidade) deve ser pensado como uma relação entre natureza e cultura, entre o fisiológico e o simbólico.

Para retornar ao contexto artístico da corporeidade, estabeleço a relação entre esses pensamentos de Merleau-Ponty, Mauss e Douglas com a proposta elaborada por Eugênio Barba (2012). A relação pode ser estabelecida pois, quando o diretor e pesquisador italiano concebe a terminologia de elementos “expressivos” e “pré-expressivos” na arte, a questão dos aspectos sociais, biológicos e culturais são levados em conta no modo como uma pessoa performa. Para Barba, dificuldades e facilidades aparecem de diferentes maneiras de acordo com o lugar e época em que a pessoa vive. É neste ponto que o diretor italiano se aproxima de uma visão que considera o corpo como algo relacional e não apenas biológico ou cultural e, que esse corpo, atua a partir de diversas variáveis presentes no seu interno, no ambiente e nas relações com as outras pessoas.

Fiz questão de apresentar um apanhado sobre o conceito de “corporeidade”, pois é um elemento importante desta pesquisa visto que o trabalho é fundamentado a partir das interações estabelecidas entre um grupo de pessoas com objetivos de aprofundar o entendimento de performance em música. No caso, o grupo é composto por estudantes da Universidade de Brasília no ano de 2024. A maior parte do conteúdo das atividades educativas tiveram o intuito de aguçar a percepção a respeito da própria corporeidade. Em muitos momentos não houve práticas musicais propriamente ditas. Os primeiros passos da prática docente foram dados em direção ao entendimento do corpo funcionando como elemento de produção e interação artística. Posteriormente, essas atividades foram contextualizadas para o universo musical.

Para tentar coletar informações de uma maneira mais pragmática, pedi para as pessoas que participaram da prática docente preenchessem um formulário no início e no final do processo para poder ter alguma noção geral a respeito de como esses estudantes se sentiam e se compreendiam a partir do próprio corpo. O formulário contém cinco perguntas: 1- Como você percebe a sua performance de palco hoje? 2- Como você avalia o seu carisma com o público atualmente? 3- Como está sua técnica no seu instrumento musical (ou voz) hoje em dia? 4- Qual o seu nível de envolvimento com outras linguagens artísticas além da Música? 5- Qual o seu nível de satisfação com o seu próprio corpo?

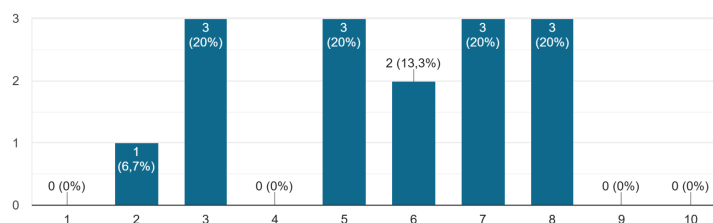
As respostas das perguntas foram dadas a partir de uma metrificacão de 1 a 10 para determinar o nível de satisfação de cada estudante em relação a cada tópico específico da questão e também deixei um espaço para comentários voluntários por escrito para adicionar mais alguma informação ou percepção. Podem notar que não pergunto apenas sobre técnicas

musicais, mas também questiono a respeito de como cada pessoa se enxerga enquanto ser, enquanto agente da arte. Essa autoimagem é algo que considero relevante para se pensar a respeito do trabalho que pode ser desenvolvido com atividades artísticas. Afinal, artistas são pessoas com corpos que agem conforme suas facilidades, dificuldades e reagem conforme o histórico sociocultural onde vivem. Por isso, a corporeidade é um elemento a ser compreendido para quem busca um estado de presença profundo. Um estado que proporcione uma performance capaz de conectar corpo e arte.

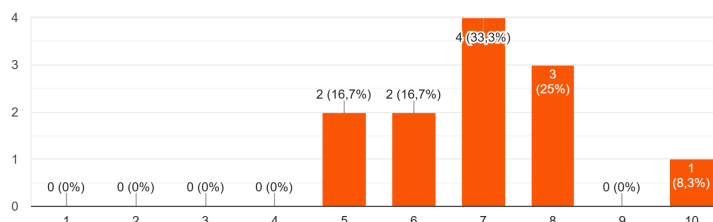
Para aprofundar as reflexões trazidas até então, vou apresentar os gráficos gerados a partir das respostas de estudantes da disciplina e vou comentar alguns aspectos que considere relevantes. Nesta seção do segundo capítulo vou restringir a análise apenas para a primeira questão do formulário. Mais adiante faço o mesmo procedimento para as demais perguntas. A cor azulada no gráfico indica que as respostas foram dadas no início das atividades. A cor alaranjada, por sua vez, indica que as respostas foram dadas no encerramento da disciplina.

Com a pergunta “Como você percebe sua performance de palco hoje?” Obtive os seguintes gráficos¹⁵:

1- Como você percebe a sua performance de palco hoje?
15 respostas



1- Como você percebe a sua performance de palco hoje?
12 respostas



Analisando essas informações é possível deduzir que houve uma tendência em amenizar a severidade do autojulgamento e, também, a construção de autoconfiança a

¹⁵ O gráfico em coloração azul foi obtido a partir das respostas dadas no início da disciplina enquanto que o gráfico de coloração vermelha foi obtido no final do processo.

respeito da própria performance. Além dos gráficos, obtive alguns comentários com a pergunta. Destaco aqui dois deles, oferecidos no início da disciplina:

- *Conseguo manter um bom controle emocional no palco, mas evito olhar para o público ou pensar que estou ocupando esse espaço. Sinto que me falta presença e relaxamento.*
- *Muita insegurança com o palco e muita concentração na música e menos no público.*¹⁶

Essas duas respostas remetem ao que Pavis (1990) menciona como um corpo situado no controle absoluto. Entretanto é um controle que visa a execução sonora da música e que desconsidera as possibilidades que o corpo oferece em uma performance musical.

Ao final da disciplina, a primeira pergunta do formulário me proporcionou comentários interessantes que indicam que a percepção da atividade musical passou a ser vista como algo mais integrado ao corpo. Destaco aqui dois deles:

- *Ainda em processo, mas com mais ferramentas para lidar com as dificuldades.*
- *Estou em um nível em que sinto a necessidade de evoluir na dança para ter mais confiança para performar sem o meu instrumento*¹⁷.

O coletivo que se formou em torno da prática docente é bastante heterogêneo em relação às experiências atuando na música e/ou em outras linguagens artísticas. Esse contraste e diversidade propiciou uma troca intensa de sentimentos e memórias. De alguma forma, o trabalho estimulando a corporeidade do grupo fez emergir novas percepções sobre si mesmos e na forma como entendem o ofício musical.

¹⁶ Todos os comentários oferecidos por estudantes estão na parte de anexos da dissertação.

¹⁷ Idem

CRÔNICA: Contrastes e Sentimentos

Como num jogo de sombras, a presença dos alunos flutuava, desmoronava e se reconstruía. Sentia cada ausência e cada retorno. Quem se compromete ao trabalho artístico sabe o quanto o compromisso é precioso, ainda mais em tempos onde tudo se dilui nas brechas de um calendário que não pode ser domado. Para completar o jogo de sombras, eu tive que digerir por vários dias uma observação que me foi feita: a questão da neuro divergência possível entre pessoas da turma. Um tema novo, que intimida, que se infiltra nas brechas do meu trabalho. Senti um calafrio.

A adrenalina, a pressa, o medo de falhar. Na ânsia por acertar, às vezes me fazem ser ríspido sem querer. Mas isso é um novo desafio. Algo que preciso aprender a ouvir; a adaptar, a acolher. A sala de aula, depois de tudo, é também um espaço de cuidado. E, de algum modo, entendo que isso faz parte do meu próprio processo de transformação. Mesmo em dias esvaziados eu percebia que no fundo, é como se o essencial sempre estivesse ali, como um eco que persiste apesar do restante se perder. Afinal, a comunicação é o cerne de tudo. E eu preciso que os alunos se comuniquem comigo, que me ajudem a suavizar as tensões e dar forma ao que, de outra forma, poderia se perder. Talvez, em algum nível, esse seja o preço por continuar com um movimento que se propaga sem controle, como a greve que está por vir.

Em algum momento entendi os hábitos da turma e passei a sair de casa carregando no bolso um desapego cuidadosamente construído. Era o escudo necessário contra a frustração que poderia surgir diante do cenário esperado: poucos alunos, talvez nenhum. No entanto, a realidade se revelava mais generosa que meu pessimismo: Em uma dessas ocasiões, ao chegar à Universidade, encontrei um grupo já reunido, dez pessoas esperando com uma leveza não prevista. Dez não é um número grande, mas naquele dia parecia quase uma multidão. Às 16:15h, estavam ali, na entrada do departamento de Música, e com eles o hábito do atraso. Um ritual que nasceu das necessidades práticas como comer, descansar, caminhar até a sala e, que agora se perpetuava, mesmo sem justificativas. Algo no grupo havia decidido que o tempo precisava fluir diferente, como se cada aula começasse um pouco depois do combinado para que todos pudessem entrar em sintonia. É uma dança silenciosa, esse atraso compartilhado.

Lembro que em muitas aulas comecei com a câmera lenta, prática que nunca deixa de ser desafiadora. O corpo, em seus gestos infinitos e ansiosos, precisa aprender a desacelerar. Sentia que o grupo ainda não estava totalmente pronto para aquilo, como se a textura do movimento fosse algo frágil, prestes a se romper. A repetição, que tanto flerta com o risco da mesmice, foi a minha chave para esse aprendizado. Repetir até que o gesto se torne algo natural, porém com o cuidado para não o deixar automatizado e monótono. Acredito que, no fundo, todo corpo sabe que a repetição é uma espécie de mapa para o domínio e, em uma fase inicial do aprendizado, é ela quem vai dar as direções. A câmera rápida também foi muitas vezes trabalhada, como o oposto, um contraste radical. Um exercício para soltar os corpos, como se o tempo acelerado anulasse qualquer pensamento consciente,

empurrando-os para um estado de caos produtivo. Mesmo assim, vi que os corpos ainda não estavam totalmente soltos. Algo faltava, talvez a epifania que une teoria e prática.

Pensar em Hugo Rodas às vezes era inevitável. Ele ensinava o corpo a ouvir como se fosse um instrumento musical. Ele sempre dizia que atores e atrizes precisam de uma música interna, uma melodia que os guie em cena. E ali estava eu, transportando essa ideia para músicos, para que eles encontrassem sua corporeidade dentro da própria musicalidade. E essa musicalidade dos meus alunos me encanta. Eles entendem as nuances do som, têm essa familiaridade inata com a música que torna tudo mais rico, mais sedutor. Por outro lado, lembro de brincar com o ímpeto que os músicos têm de preencher o silêncio. Há algo neles que recusa o vazio, como se o silêncio fosse insuportável. Entre exercícios e pausas, surgem ruídos, melodias tímidas, fragmentos de sons. Essa pulsação constante tornou-se matéria-prima.

A atividade da câmera lenta aos poucos foi abrindo possibilidades. Em determinado momento passei a pedir que cada estudante alongasse o corpo como se estivesse dançando, ocupando o espaço como se fosse seu. E ali, sob uma trilha sonora cuidadosamente selecionada por mim, os corpos buscaram a lentidão de verdade. Não era só desacelerar, era habitar o tempo de forma diferente, cada músculo, cada articulação, funcionando como um instrumento agindo em um ritmo quase impossível. Pedi também que caminhassem e acelerassem juntos, culminando em estátuas coletivas. As poses sincronizadas ainda não se realizam sem a instrução de um líder evidente. É como se o coletivo tivesse a obrigação de eleger um responsável para apontar a direção a ser seguida. Reflexos de uma doutrina baseada na obediência? Não sei.... Pequenos avanços, um passo de cada vez.

Aos poucos novas regras, novos caminhos e novos rituais serão estabelecidos. Estamos aprendendo a nos apropriar da sala BSS 51 do departamento de artes cênicas, um lugar novo para eles. Esse exercício de pertencer a um espaço é tão importante quanto qualquer técnica. O lugar precisa ser habitado, precisa ter sua pele marcada por nossas presenças. E nesses finais de aula, enquanto ficávamos a refletir sobre as aulas, uma vez compartilhei algo que vinha me rondando. A greve, com todas as suas dificuldades, abriu brechas. Trouxe liberdade para transgredir algumas normas do Departamento de Artes Cênicas, como o uso de instrumentos e música mecânica em volumes mais elevados. Aproveitamos essas pequenas liberdades como se fossem janelas abertas, sabendo que logo seriam fechadas. Mas, por ora, deixamos o vento entrar, a música fluir e as vozes se encontrarem.

Na sala de aula, o tempo parece escorrer de forma diferente, como se o ar estivesse mais denso. Senti isso especialmente quando propus uma atividade mais arriscada: encarar o outro, cara a cara, com a intenção de seduzir e, depois, intimidar. Há algo de profundamente humano e ao mesmo tempo desconcertante nesses gestos. Não é apenas uma brincadeira ou um exercício técnico; é um espelho que reflete muito mais do que esperamos. Um dos alunos, diante do reflexo, recusou-se a participar. Disse que não poderia seduzir alguém sem intimidade. Sua negativa trouxe consigo um peso silencioso, mas ele ficou. Observou, ouviu. No final, disse apenas: "Contrastes". A palavra ecoou em mim como um feixe de luz que

atravessa uma janela pela fresta mais improvável. Contrastes. Altos e baixos, luz e sombra, atração e repulsa... Tudo isso esteve ali, flutuando sobre nós enquanto o relógio avançava.

Diversas vezes me perguntei: será que sedução e intimidação são mesmo elementos centrais na performance musical? Talvez sejam. Talvez não. O palco é um espaço de perguntas, nunca de respostas absolutas. E no fundo, sei que a proposta do confronto de olhares é delicada, mas pode gerar bons aprendizados. Enquanto a música mecânica preenchia o espaço, tensa e sedutora, os alunos se espalharam em duplas. Observava-os de longe, notando como os corpos vibrantes de antes agora hesitavam, assumiam posturas cautelosas, às vezes ousadas. A atividade trouxe engajamento, mas também desconforto. O palco, como eu disse a eles, também pode ser um lugar hostil. Distrai, provoca, exige uma presença maior do que na vida cotidiana. Seduzir e intimidar não são só ferramentas de performance; são escudos e espadas no campo de batalha da cena.

Houve momentos de jogo com variações de ritmo, intensidades guiadas por gestos. A turma, habituada aos segredos do compasso, respondeu com precisão e um toque de poesia. O ápice chegou quando pedi que ocupassem o espaço caminhando, transformando o som do ambiente em um tecido vivo. Primeiro, eram vozes aleatórias, murmúrios que imitavam uma multidão, e a cada batida no tambor as vozes mudam, criando novas camadas sonoras. Depois, com a harmonia vocal que havíamos ensaiado, o espaço parecia se transformar. As vozes fluíam, como se fossem feitas de um material líquido e luminoso, e o momento ganhou ainda mais força quando cada um teve seu instante de improviso melódico. Foi então que notei a emoção. Uma aluna, particularmente sensível, parou no meio do exercício, sentou-se no chão e começou a chorar. Havia algo de dócil e ao mesmo tempo imenso naquele gesto. Ela não precisou dizer nada; seus olhos e a maneira como permaneceu ali, entre nós, já diziam tudo. Eu a deixei à vontade, sugerindo que respirasse, que fosse lavar o rosto. Enquanto ela se ausentou, a sala continuava ressoando em harmonia.

Ao final desse dia, quando tudo já parecia ter alcançado o ponto de maturação ideal, brinquei, com ironia: "Sabem, muitas dessas propostas levariam horas para funcionar em um grupo de estudantes de artes cênicas." O riso veio, mas a resposta da aluna emocionada foi o que ficou. Ela disse: "Esse exercício tem sentimento." E foi aí que percebi algo fundamental: mais do que técnica, mais do que estética, o que realmente importa, o que transforma, é o sentimento. Olhei para eles e vi mais do que um grupo de estudantes. Vi uma obra viva, como se uma tela tivesse ganhado vida e começado a emitir sons. Era mais do que Música, mais do que Teatro. Era uma performance, uma daquelas que ficam gravadas na memória como um quadro que, mesmo sem moldura, continua a vibrar dentro de quem o contempla.

2.2 Possibilidades de técnicas para corporeidade.

Esta parte da dissertação é dedicada a mostrar de maneira mais evidente o elo estabelecido entre conhecimentos das artes cênicas e a prática musical. Para isso, o uso da palavra “técnica” possui um valor relevante para a argumentação, pois ela remete a algo que pode ser estudado e esmiuçado de maneira pragmática. No caso desta dissertação, o trabalho da corporeidade com pessoas que se disponibilizam para performar música.

A palavra "técnica" tem sua origem no termo grego *tékhné*, que originalmente de forma resumida significava arte, ofício ou habilidade. Esse termo designava a capacidade prática e criativa de produzir algo, fosse uma obra artística, uma ferramenta ou um objeto. Diferente de uma ação meramente instintiva ou mecânica, a *tékhné* implicava conhecimento aplicado, domínio de um saber-fazer. Com o tempo, especialmente na modernidade, o termo "técnica" passou a ter uma conotação mais instrumental e menos artística. Ela passou a ser associada a procedimentos sistemáticos, regras e modos de fazer voltados para resultados objetivos. Na linguagem contemporânea, distingue-se muitas vezes "técnica" de "arte", embora na origem ambas estivessem profundamente ligadas. Contudo, o sentido grego ainda ecoa e, em certa medida, toda técnica envolve uma relação entre o saber e o fazer, entre conhecimento e ação. É um termo, portanto, que carrega a ideia de uma inteligência incorporada no ato.

A palavra “técnica” tem sua importância na argumentação, pois, como citado anteriormente, muitos aspectos da performance em música, que envolvem o corpo como elemento central, são tratados como algo natural do artista. Como se esses elementos não pudessem ser trabalhados e aprofundados por estudos e experimentações. É comum ouvir no meio musical que a performance (englobando o carisma, a expressividade no palco, entre outros aspectos) é algo oriundo da pessoa. É uma visão em que elementos da performance são tratados como se fossem algo de fora da formação musical. Esta pesquisa apresenta uma proposta para questionar esse entendimento e sugere possibilidades para uma compreensão mais aprofundada a respeito das potencialidades do corpo, inserindo-o num contexto de apresentação musical. O questionamento central está em como investigar e construir potenciais possíveis para a corporeidade presente em performances musicais?

Para adentrar nesse debate vou estabelecer um diálogo entre as minhas vivências e o trabalho do meu companheiro de grupo teatral Flávio Café. A dissertação “O que aprendi com meu mestre”, publicada em 2022, mostra aos leitores um mapeamento de estratégias metodológicas utilizadas pelo diretor Hugo Rodas e há uma análise a respeito dos benefícios

e fragilidades dessa abordagem na formação de artistas. No início de sua dissertação Café (2022) aponta para a importância de se adquirir alguma técnica para estabelecer um trabalho artístico bem elaborado. Nas palavras do autor:

Se há algo que aprendi em todos os doze anos em que estive com Hugo Rodas foi o empoderamento decorrente de se ter uma técnica. A técnica é a garantia de que a arte do ator não seja sinônimo de “qualquer coisa”, isto é, para fazer arte criativamente e expressivamente não basta ter talento (se é que talento é algo que de fato existe). A técnica diferencia o amador do profissional e proporciona ao ator procedimentos palpáveis para a realização da sua arte, métodos que tornam sua arte efetiva e menos suscetível às intempéries da vida. Como seres humanos, um dia estamos bem, e o nosso trabalho sai bem, no outro estamos mal e essa variação emocional pode afetar o nosso trabalho: ter e manter o domínio de uma técnica é uma das únicas estratégias com o poder de amenizar essas dificuldades. (CAFÉ, 2022 p. 14)

Nesse trecho, Café cita diretamente Hugo Rodas, diretor e fundador da companhia de Teatro da qual nós dois somos integrantes. Ao longo dos anos, a convivência com o diretor e os espetáculos concebidos nos proporcionaram um vasto repertório de técnicas cujo elemento protagonista e o corpo agindo de variadas formas. Essas técnicas constituem a principal referência para minha formação enquanto ator e performer. Além disso, os conhecimentos compartilhados com o grupo e o diretor também me ajudaram a construir uma visão mais ampla sobre o que é possível utilizar e fazer no momento de uma performance musical.

Hugo Rodas foi uma figura central nas artes cênicas brasileiras, especialmente em Brasília, cidade onde construiu a maior parte da sua carreira. Nascido no Uruguai em 1939, mudou-se para o Brasil e fez de Brasília seu lar, tornando-se uma referência para diversas gerações de artistas, tanto como ator quanto como professor. Reconhecido com títulos importantes, como Comendador da Ordem do Mérito Cultural de Brasília, Doutor por Notório Saber e Professor Emérito da Universidade de Brasília (UnB), Hugo dedicou mais de sessenta anos à atuação, dança, direção e ensino.

Desde os anos 1960, ele desenvolveu um método próprio para formar e criar, que não foi formalmente sistematizado, mas foi documentado por meio de registros audiovisuais de suas aulas e espetáculos. Após sua aposentadoria em 2009, continuou atuando como pesquisador associado na UnB, onde ministrou uma oficina de treinamento para atores. Dessa oficina nasceu a Agrupação Teatral Amacaca (ATA), grupo que Hugo liderava artisticamente e do qual sou integrante desde 2014.

O trabalho de Hugo Rodas valoriza a multiplicidade de habilidades do artista, incentivando a combinação de atuação, dança, canto e música, refletindo seu próprio perfil artístico múltiplo. Hugo faleceu em 2022, deixando um legado significativo para o teatro e a

formação de atores em Brasília e no Brasil. Enquanto proposta estética e de coletivo, Agrupação Teatral Amacaca é, segundo o nosso site oficial

(...) uma orquestra de atores. Nosso trabalho é a experimentação em dramaturgias do corpo, do espetáculo teatral e em musicalidades para a cena. Nosso fazer artístico se desenvolve a partir da realidade muscular da ação e da sonora sensibilidade para a cena. Músculo e som, corpos e instrumentos, ritmos, vibrações e ideias, encenados por Hugo Rodas na rotina periódica de treinos e ensaios, cantamos ao público as imagens dos poemas, manifestos e histórias presentes nos espetáculos d'Amacaca.¹⁸

O diretor uruguaio destaca que é essencial dominar bem uma técnica como base sólida, mas também valoriza a abertura para experimentar diferentes fontes criativas, inclusive outras técnicas. Segundo Café (2022), Hugo Rodas vê essas duas posturas, o domínio técnico e liberdade criativa, como complementares. Sem uma técnica bem aprofundada, o ator corre o risco de explorar apenas superficialmente várias abordagens, sem se desenvolver plenamente. Por outro lado, quem se apega de forma rígida a uma única técnica pode se tornar travado ou perder a inspiração. O ideal, segundo Hugo Rodas, é ter uma técnica firme como ponto de apoio para ser possível experimentar novas possibilidades com segurança.

No caso desta pesquisa, a questão da técnica teve que ser trabalhada de maneira muito cuidadosa. O trabalho desenvolvido com estudantes de música apresentou características particulares, pois o grupo formado na prática docente teve um perfil bastante heterogêneo. Havia pessoas que possuíam experiências com artes do corpo e, ao mesmo tempo, outras pessoas sem nenhum tipo de vivência nessa área. Também existia uma variedade grande em relação aos conhecimentos musicais que cada pessoa dominava, desde iniciantes até gente com uma bagagem significativa de entendimento sobre teoria musical. De todo modo, para a grande maioria de estudantes que participaram dessa disciplina de técnicas experimentais em artes cênicas (TEAC), as atividades e as experimentações sugeridas por mim foram uma novidade, algo inédito em suas vidas.

Para realizar as atividades na prática docente, eu me baseei bastante no repertório de estratégias utilizadas por Hugo Rodas, entretanto convém ressaltar que esses exercícios teatrais foram contextualizados para o ambiente de apresentação musical. A palavra “personagem”, por exemplo, foi praticamente retirada das minhas instruções e o cerne dos meus direcionamentos estava em fazer a musicalidade de cada pessoa reverberar de maneira

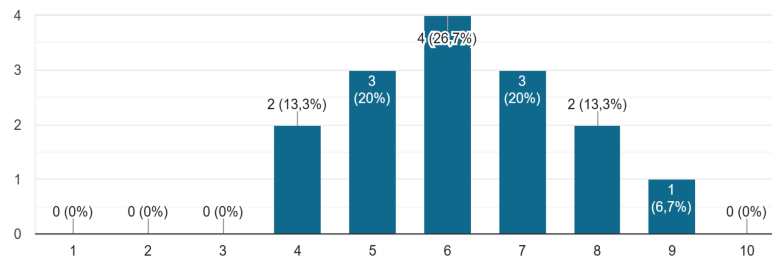
¹⁸ Este é um trecho da descrição do histórico do grupo cuja informação está no site oficial: <http://amacaca.com.br/>

sensível no próprio corpo. Como era de se esperar, a técnica estabelecida de forma mais evidente pelo grupo com o qual convivi é mais voltada para aspectos musicais sonoros e, a partir desse ponto, busquei estimular a corporeidade com exercícios de sensibilização.

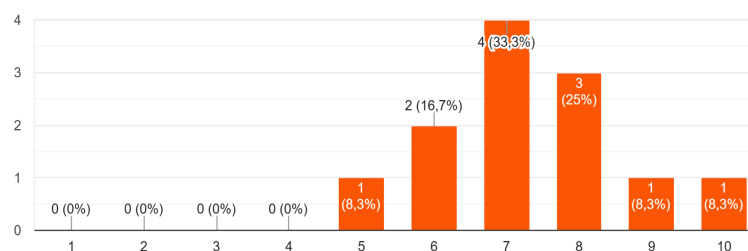
A característica heterogênea do grupo em relação aos conhecimentos musicais, não se apresentou de maneira tão evidente no início do trabalho. Pude perceber que mesmo com diferenças em relação ao domínio técnico dos aspectos sonoros da música, em geral, há um nível mínimo e adequado para práticas nessa área entre todos do grupo. O gráfico obtido com o formulário demonstra isso.

Com a pergunta “Como está sua técnica no seu instrumento musical (ou voz) hoje em dia?”, obtive os seguintes gráficos¹⁹:

3- Como está sua técnica no seu instrumento musical (ou voz) hoje em dia?
15 respostas



3- Como está sua técnica no seu instrumento musical (ou voz) hoje em dia?
12 respostas



Podem notar que ambos os gráficos, tanto no início como no final da disciplina, a tendência dos estudantes é ter a auto avaliação positiva sobre sua própria técnica com instrumento ou voz. Porém, fica registrado também uma característica de exigência elevada em relação ao próprio desempenho como os seguintes comentários indicam:

¹⁹ O gráfico em coloração azul foi obtido a partir das respostas dadas no início da disciplina enquanto que o gráfico de coloração vermelha foi obtido no final do processo.

*-É acima da média, porém não o suficiente para obras mais complexas
-Já fui bem melhor²⁰*

Já os comentários escritos no encerramento da prática docente indicam uma cobrança considerável para se atingir certos resultados, entretanto o tom do discurso é mais ameno e cuidadoso. Algumas pessoas nitidamente passaram a entender o desenvolvimento artístico como um processo em construção permanente como demonstram os seguintes relatos:

*-A insegurança as vezes mascara muita coisa, mas me sinto mais aberta principalmente para a experimentação e para aprender a lidar com o erro
-Também acho que há muitas técnicas que ainda podem ser desenvolvidas, mas me sinto segura com relação à minha técnica vocal atual²¹*

Um diálogo possível de ser estabelecido a respeito das técnicas artísticas é que entre estudantes de música a ideia de que é necessário dominar alguma técnica é algo bem estabelecido. Produzir sons com timbres agradáveis é um parâmetro relativamente fácil de ser percebido. Nas artes cênicas, mesmo com esse pensamento presente de estabelecer uma técnica em muitas metodologias, a virtuosidade não se mostra de forma tão evidente como costuma acontecer na área musical.

Em um ambiente de estudantes de música o rigor técnico é algo quase que subentendido para simplesmente começar a prática, mas essa parte do aprendizado costuma acontecer de maneira individual. Vai depender do tempo que cada estudante dedica para entender o funcionamento do instrumento que pretende tocar. Por outro lado, em ciclos de pessoas do teatro (mesmo que a virtuosidade não seja tão aparente) pude notar que há uma disponibilidade para ensaiar mais vezes e ficar mais tempo debruçado perante o processo criativo. Talvez se na música houvesse o hábito de se preocupar com mais questões como figurino, iluminação, posicionamento do palco, interações com a plateia, entre outros aspectos cênicos, talvez as horas de ensaio pudessem se equiparar. Aqui faço a ressalva de que considero a hora de ensaio como um momento de troca coletiva e não como um estudo solitário. Igual acontece quando um ator ou atriz passa suas falas de um espetáculo, isso não é necessariamente um ensaio, mas sim um estudo.

Fiz essa breve explicação sobre ensaio e estudo para argumentar a respeito do potencial das práticas coletivas na formação artística. A partir de experiências profissionais cheguei ao entendimento de que a dinâmica inter relacional e a interação coletiva

²⁰ Todos os comentários oferecidos por estudantes estão na parte de anexos da dissertação.

²¹ Idem

amadurecem a capacidade performativa. O aspecto do “convívio”, destacado por Dubatti (2016), propicia ao artista interferências e aberturas capazes de ampliar as próprias percepções sobre a sua performance. As muitas horas que pessoas da música dedicam para conseguir tocar algum repertório se trata apenas de estudos e que a situação de ensaio com a banda, interagindo de forma coletiva, vai apontar outras questões que muitas vezes passam despercebidas no momento de estudo individual.

No contexto do meu cotidiano, como artista praticante de música e teatro, os ensaios musicais tendem a ser algo mais pontual, para cumprir demandas específicas como a preparação para um show importante ou para gravações. É comum bandas se apresentarem sem sequer ensaiar o repertório. Cada músico ou musicista estuda sua parte individualmente e se encontram para apresentar. Os ensaios teatrais, por outro lado, são quase que permanentes. Os ajustes entre uma apresentação e outra ocorrem com frequência e, no ambiente do qual faço parte, há uma eterna busca por aprimorar o trabalho.

Na rotina teatral intensa, recordo das aulas e ensaios em que Hugo Rodas pedia de maneira constante um comprometimento maior em relação ao desenvolvimento e manutenção da técnica adquirida. O diretor uruguaio até comentava que os músicos chegam e simplesmente tocam, mas para atores e atrizes “simplesmente atuarem” seria um processo mais complexo de se estabelecer. Quem trabalha com música sabe que não é tão simples assim, mas é possível aceitar o argumento tendo em vista as muitas dificuldades que existem dentro de um processo criativo de teatro. Por isso, segundo Hugo Rodas, os ensaios e experimentações são quase que constantes.

Existem diversas formas de abordar o aprendizado em artes cênicas e não é meu interesse debater a respeito dessas possibilidades. Faço aqui a alusão às estratégias do diretor uruguaio por ser o ambiente em que tive a oportunidade de experienciar e como, a partir dessas práticas, comecei a entrelaçar música e teatro cada vez mais no meu trabalho. Essa conexão entre essas duas linguagens artísticas se estabeleceu a tal ponto de me estimular a investigar formas de conduzir experimentações de cunho pedagógico para artistas.

Essa investigação de estratégias metodológicas, a qual me debrucei, tem como referência principal a minha própria experiência artística. A respeito da técnica teatral com a qual tenho mais familiaridade, lembro de Hugo Rodas utilizar com frequência o termo "Técnica Muscular" para indicar o caminho que seus artistas devem seguir rumo a uma expressão cênica mais consistente. Ele contrapõe essa técnica à chamada "Técnica

Psicológica"²², sugerindo que ambas operam de formas opostas. A diferença principal está na maneira como ligam as emoções de quem performa à sua expressividade com o corpo e voz. Segundo os apontamentos de Flávio Café (2022) sobre Hugo Rodas, essas duas técnicas seguem caminhos inversos e, por isso, seriam incompatíveis.

Na “Técnica Psicológica”, o ponto de partida do trabalho do artista é o que Café descreve como o seu estado interno, suas emoções e vivências psicológicas que, então, são levadas à cena por meio da expressão corporal. Já na “Técnica Muscular”, esse caminho é invertido: o artista começa pela ação física, ou seja, pelo que o autor denomina de forma externa do que deseja expressar, e é justamente esse gesto ou postura que provoca o surgimento do estado interno correspondente. Embora seja possível desenvolver metodologias baseadas na “Técnica Psicológica”, esse caminho apresenta várias armadilhas, e foi buscando evitá-las que Hugo Rodas optou por seguir a “Técnica Muscular”.

Uma das principais advertências do diretor uruguaio é contra a tendência de “psicologizar” o trabalho do artista, algo que ele criticava com frequência nas aulas. Essa tendência se manifesta de diferentes formas: como quando a atriz tenta provocar uma emoção em si a partir de lembranças pessoais; quando racionaliza suas ações buscando justificativas narrativas para cada gesto ou decisão; ou ainda quando recorre a expressões estereotipadas de sentimentos, baseadas em imagens prontas ou memórias visuais como, por exemplo, imitar sinais típicos de raiva como franzir a testa. Para Hugo Rodas, essas estratégias desviam o artista de uma experiência cênica mais profunda e orgânica, e por isso devem ser evitadas.

Na Técnica Psicológica, depende-se de acessar emoções autênticas por meio de lembranças pessoais, o que pode se tornar instável e imprevisível. Um mesmo “objeto interno”, uma memória por exemplo, nem sempre provoca o mesmo efeito emocional. Além disso, sentimentos como a raiva, tristeza e alegria têm muitas nuances. Isso torna difícil escolher a lembrança certa para cada situação cênica específica.

Quando a emoção verdadeira não surge ou não corresponde ao que a cena exige, o artista pode acabar recorrendo a representações caricatas de sentimentos, criando um “personagem da raiva” ou um “personagem da tristeza”. Nesse caso, ele substitui a “Memória Emotiva” (emoções reais evocadas do passado) pela “Memória Interpretativa”, que consiste na imitação de formas conhecidas e repetidas de expressar essas emoções. Já a “Técnica Muscular” segue outra lógica: ela se aproxima das ideias da Biomecânica de Meyerhold,

²² Na dissertação de Flávio Café (2022) a “Técnica Psicológica” provavelmente está associada a parte dos ensinamentos do diretor russo Stanislavski, porém nos registros de ensaios e aulas, Hugo Rodas não cita diretamente como referência. Mesmo assim, para fins pedagógicos, a palavra “Psicológica” muitas vezes possibilita a compreensão dos objetivos propostos pelo diretor uruguaio.

segundo as quais o foco está no gesto físico e no movimento. Nessa abordagem, toda ação passa pelo corpo e pela maneira como os músculos, nervos e tecidos se organizam em diferentes tônicas musculares. Ao aprender a dominar essas variações de tônus, o ator experimenta e opera sobre os estados internos que cada ação corporal pode evocar, o que torna seu trabalho mais preciso, técnico e confiável.

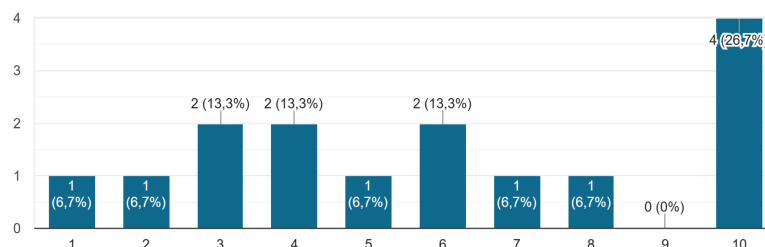
A “Técnica Muscular” tem como uma de suas principais funções abrir um canal sensível entre o corpo do ator e seus estados internos, permitindo que ele acesse e experimente com liberdade suas emoções e experiências durante a atuação. Essa técnica não busca apenas formar um ator eficiente, mas valoriza também o ser humano por trás da performance, com toda a sua bagagem emocional, ideológica e espiritual. Embora tenha afinidades com outras abordagens, como a Biomecânica, por enfatizar o controle preciso do corpo para gerar estados internos, e com a “Técnica Psicológica”, ao exigir uma interpretação sentida e verdadeira, a “Técnica Muscular” mantém sua originalidade ao não depender exclusivamente de nenhuma delas. Ela não parte só do emocional, como na “Técnica Psicológica”, nem busca racionalizar completamente os movimentos para expressar conceitos sociais, como na Biomecânica de Meyerhold.

Um conceito central nessa abordagem trazida por Flávio Café (2022) é o de “Tônica Muscular”. Em sua análise ele aponta que a “Tônica Muscular” vai além da simples oposição entre tensão e relaxamento. Em vez disso, é um estado de equilíbrio corporal dinâmico, no qual emoções surgem (ou são provocadas) a partir de uma complexa interação entre músculos e nervos. Essa tônica não se reduz ao funcionamento isolado de partes do corpo, mas emerge de uma integração orgânica do corpo como um todo. Por isso, o movimento visível, resultado dessa interação interna, é considerado elemento essencial para a expressão cênica na “Técnica Muscular”.

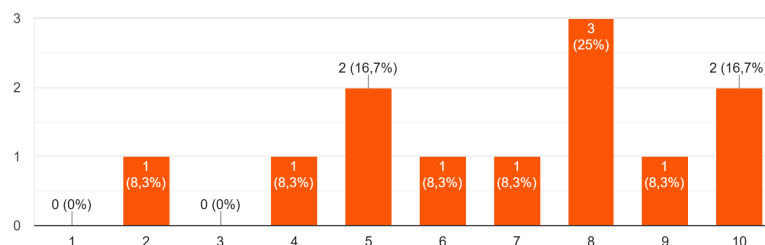
Essa abordagem de preparação teatral utilizada por Hugo Rodas e mapeada por Flávio Café, serviram para a minha formação artística como uma espécie de complemento e que preencheu lacunas existentes. Digo isso porque, como apresentado anteriormente, a formação musical negligenciava o corpo como elemento artístico e a “Técnica Muscular”, que Hugo trabalha, adota justamente o corpo como elemento principal. Para Hugo Rodas o corpo é o ponto de partida para a criação de uma performance e, utilizando esse mesmo princípio, apliquei no contexto de estudantes de música. A interdisciplinaridade, portanto, é algo marcante para esta pesquisa, pois foi por meio dessa busca em outras linguagens artísticas que foi possível estabelecer a investigação proposta neste trabalho. No formulário apresentado no início e no fim da disciplina perguntei a respeito da interdisciplinaridade.

Com a pergunta “Qual o seu nível de envolvimento com outras linguagens artísticas além da música?”, obtive os seguintes gráficos²³:

4- Qual o seu nível de envolvimento com outras linguagens artísticas além da Música?
15 respostas



4- Qual o seu nível de envolvimento com outras linguagens artísticas além da Música?
12 respostas



Os gráficos gerados a partir dessa pergunta indicam de forma evidente a característica heterogênea do grupo. Quando formulei essa pergunta tive como intenção levantar o debate a respeito de como a troca entre linguagens pode ser frutífera para a exercer o ofício, no entanto percebi que não ter perguntado especificamente sobre o envolvimento com artes do corpo abriu espaço para respostas de pessoas que buscam a interdisciplinaridade em suas formações, porém com linguagens artísticas que não necessariamente envolvem o corpo como elemento protagonista. No formulário apresentado no início da disciplina destaco os seguintes comentários em relação ao envolvimento com outras áreas da arte:

-Nunca estudei

-Com as artes visuais já explorei bastante porque fui aluna do curso de artes. Gosto também da parte escrita e da poesia. Com as artes cênicas tem sido algo novo.²⁴

Destaco aqui o verbo “estudar” em uma das respostas, pois ele indica justamente a conduta, comum no meio musical, de necessitar de alguma referência estabelecida para poder

²³ O gráfico em coloração azul foi obtido a partir das respostas dadas no início da disciplina enquanto que o gráfico de coloração vermelha foi obtido no final do processo.

²⁴ Todos os comentários oferecidos por estudantes estão na parte de anexos da dissertação.

legitimar a prática artística. Faço aqui a ressalva de que estudos e laboratórios de experimentação são comuns para estudantes de artes cênicas. O ponto que destaco é que na música o verbo “estudar” tende a ter uma forma bem clara para isso acontecer. Seja escutar uma canção diversas vezes, treinar a execução sonora com um metrônomo, ler a partitura, entre outras possibilidades. No contexto de artes cênicas, do qual estou inserido, as palavras estudo, treino, experimentação e ensaio muitas vezes se diluem em uma mesma intenção, como se fossem sinônimos.

Em todo caso, não há uma espécie de cartilha contendo indicações para como se deve estudar esta ou aquela linguagem artística. O ponto a ser destacado é que quando há interdisciplinaridade, os estudos artísticos tendem a englobar mais aspectos que aqueles mais comuns em cada área. Retomando para a análise das respostas dos estudantes, ao final da disciplina, tanto o gráfico como os comentários, sugerem que as práticas com técnicas teatrais despertaram novas curiosidades nas pessoas. Os seguintes comentários são exemplos dessa constatação:

-Tenho envolvimento com a dança e após cursar a disciplina, envolvimento também com técnicas das artes cênicas. Mas sinto vontade de me envolver mais (frequência e intensidade).

-Tenho me integrado cada vez mais com as outras artes e sentindo como uma complementa a outra e agrega também²⁵

Lidar com um grupo bastante diverso foi desafiador, porém essa era uma realidade que eu já esperava encontrar. A formação em música é capaz de oferecer muitas possibilidades para estudantes. Por exemplo: a escolha de instrumentos para aprender, o tipo de repertório que o aluno ou aluna vai se dedicar a tocar, entre outras variáveis. É diferente trabalhar com pessoas que se aproximam do chamado “Erudito”, em comparação com pessoas que são mais próximas do que é classificado como “Popular”. Inclusive essas nomenclaturas carregam problemas em suas definições, pois induzem a um pensamento excludente na formação, porém não é objetivo desta dissertação adentrar de forma profunda neste tópico. Por enquanto, a análise está centrada em como apresentar uma técnica artística que estimula a corporeidade e aplicar ela em performances musicais. Algumas dissonâncias surgiram no decorrer do processo, mas tudo rumou em direção ao estabelecimento de uma harmonia entre os participantes.

²⁵ Todos os comentários oferecidos por estudantes estão na parte de anexos da dissertação.

CRÔNICA: Brincadeiras Dissonantes

A metade do percurso se foi. Momento de pausar a caminhada e observar o que foi percorrido. Numa decisão previsível como um simples compasso, decidi planejar uma aula mais expositiva, com muitas conversas, e discursos para entender o lugar que iríamos adentrar na segunda metade. Preparei-me com o cuidado de sempre. Mais de quinze artistas haviam sido sugeridos como referências de performance, e eu dedicara horas a selecionar os trechos que exibiria na penumbra sob a luz do projetor. Contudo, como sempre, o palco da sala de aula tem sua própria dramaturgia, cheia de desvios e improvisos. Nem todos os nomes na lista foram contemplados, nem todas as vozes foram ouvidas. Essa incompletude, percebo, é o cerne do que significa ensinar: um constante ato de escolher e, ao mesmo tempo, abdicar.

No desenrolar da conversa, pedi que compartilhassem quais exercícios haviam harmonizado mais com seus sentimentos e quais trouxeram mais dissonâncias. O "Tambor Mágico" foi mencionado com carinho e desconforto, quase na mesma medida. Um exercício que expunha, revelava. A música, ali, se tornava um portal para o íntimo. Um violonista, tímido com sua voz, confessou as dificuldades em conduzir um coletivo, em assumir um protagonismo proposto na atividade. Falei a ele sobre a verdade artística. Essa força invisível que ultrapassa timidez, hesitações e até o medo. Nas artes, eu disse, muitas vezes é preciso aprender a ouvir essa verdade, mesmo quando a garganta parece falhar.

Outro exercício, "Diagonal com a Mesa", foi lembrado como um ponto de inflexão. Um momento de desordem criativa, onde corpos e objetos dialogavam com uma intensidade quase caótica. Era um território de descobertas, mas também de incertezas. Foi ali, talvez, que muitos começaram a compreender que criar é um processo intrinsecamente vulnerável. Expliquei que não era apenas um jogo, mas um treinamento para estar presente no palco. Algo para ver, ouvir, sentir o outro. E, com isso, criar conexões que transcendem o planejamento. Já o exercício da "Câmera Lenta" dividiu opiniões. Para mim, ela é uma janela para o transe, um espelho que reflete cada tensão e relaxamento do corpo. Um baixista me confessou sua dificuldade em desacelerar. Sugeri que encontrasse ritmo na respiração, um fio condutor entre o movimento e o som.

Após essa troca de opiniões e experiências, veio o momento que chamei de "Cineclube". Momento em que, na penumbra, projetei imagens de performances que a turma indicou e mais algumas que eu selecionei com afeto e nostalgia. O ponto alto, para mim, foi mostrar um trecho do show da minha antiga banda autoral. Revivi o gesto da estátua, aquela pausa silenciosa antes do refrão, que transformava o palco em um quadro vivo. É curioso pensar que, naquele instante em um grande palco de Brasília, buscava o mesmo que hoje procuro instigar nos meus alunos: a fusão entre corpo e som, entre intenção e presença. Enquanto desligava o projetor e recolhia os fios, uma pergunta pairava no ar: ser docente é isso? Fazer escolhas e esperar que o coletivo encontre nelas algum sentido? Talvez. Ou talvez seja como ensinar um acorde dissonante: ele nunca resolve por completo, mas nos força a ouvir de outra maneira.

Em um dos dias antes dessa aula expositiva houve uma dissonância inédita na turma: um pequeno desentendimento entre dois alunos. Uma troca ríspida, quase como faíscas que saltam ao acaso, enquanto discutiam a melhor forma de executar um alongamento. Intervi com uma neutralidade estratégica, observando que ambos tinham suas razões, mas que meu objetivo não era ensinar a perfeição estática de uma pose. O foco era mais amplo: despertar corpos, articular movimentos, prevenir desconfortos. Foi uma breve tempestade que, como tantas outras na vida, logo se dissipou. Depois disso, a prática do dia começou a tomar sua forma. Lembro que, na ocasião, pedi ao grupo que andasse pelo espaço, criando uma aceleração coletiva que culminasse em estátuas. A partir da imobilidade, seguiam para uma Câmera Lenta, terminando deitados no chão.

Durante esse exercício, notei algo que quase me roubou o fôlego: duas alunas estendidas no chão como se tivessem saído de uma pintura renascentista. Havia algo de eterno naquela imagem, algo que parecia ecoar para além do tempo. Aos poucos, elas começaram a transitar pelas poses, com uma delicadeza que parecia coreografada pelo próprio acaso. Eu fiquei observando, em silêncio, a elegância que começava a brilhar nos movimentos. Era como assistir ao desabrochar de algo que eu só poderia plantar, mas nunca apressar. "O palco é um lugar de distrações", comentei, quase como um mantra. E, de certa forma, era isso que estávamos praticando: a capacidade de manter o foco em meio ao inesperado.

O mais inesperado dessa trajetória, no entanto, foi ver como o percurso do departamento de música ao de artes cênicas foi se estabelecendo como uma espécie de ritual silencioso. Uma transição onde a leve dissonância provocada pelos celulares cedia espaço a uma concentração mais firme. Um estado de prontidão que me permitia observar corpos se movendo em alta velocidade, depois explorando variações de ritmo, congelando em estátuas e voltando a fluir. Práticas que eu preparava para aquecer mais do que músculos; preparava a atenção, o instinto, a conexão com o próprio corpo. A partir do foco estabelecido, eu propunha exercícios de respiração, orquestrando inspirações e expirações com gestos das mãos, alternando entre lentidão e pressa, buscando a consciência do ar que nos atravessa.

Em contraponto com a aula totalmente teórica e expositiva, também propus aulas mais lúdicas com muitos jogos. O objetivo nessas aulas mais graciosas foi usar a adrenalina da brincadeira como exemplo de estado de prontidão. O roteiro de uma dessas aulas está bem fresco em minha memória: Começamos com a bolinha de malabares em um exercício simples que exige precisão e economia de gestos. Em seguida, organizei os alunos em trios para uma partida de queimada. Era como convocar memórias da infância, trazendo ao presente a adrenalina e a descontração de um jogo tão familiar. Entre as rodadas, pedi pequenas imitações dos colegas, um gesto de observação e de reconhecimento mútuo. Afinal, rir de si mesmo também pode ser uma forma de aprender.

Entre brincadeiras e explicações, moldei a marca da primeira parte do percurso. Para a segunda metade, entretanto, planejei mais momentos de epifania. Algo que pudesse brincar com a harmonia já estabelecida no grupo. Para tal empreitada, convidei pessoas de fora que pudessem adicionar outras dissonâncias para dentro desse campo harmônico que

construímos. A primeira convidada foi uma amiga de longa data, cantora, e uma alma entrelaçada em diversas artes da dança, do teatro e da música. Sua trajetória é vasta e, ao mesmo tempo, singular. Decidi convidá-la não apenas por admiração, mas também por acreditar que sua experiência poderia abrir novas perspectivas para os alunos e para mim. Ela, formada em música pela Universidade de Brasília, trouxe consigo histórias de palco e de bastidores da vida universitária.

Na ocasião, minha amiga introduziu um exercício inspirado nas técnicas de Eugenio Barba, focado no equilíbrio e desequilíbrio corporal, buscando um estado de prontidão. Era algo que eu conhecia, mas que nunca havia conduzido com a segurança que ela demonstrou. Eu observava os alunos. Nem todos captaram de imediato a profundidade da proposta, mas uma das atividades que ela liderou (uma movimentação coletiva) revelou um momento de pura sincronia. Gravei em vídeo e, ao assistir, notei uma unidade de movimentos que parecia refletir a conexão criada. A abordagem era simples, mas repleta de significado. O fato de ser uma ex-aluna do departamento de música trouxe uma camada simbólica poderosa à aula. Ela compreendia as lacunas, os desafios e as negligências de uma formação musical tradicional, mas também demonstrava como o corpo poderia preencher esses vazios dissonantes, trazendo à tona possibilidades expressivas.

Ao final, ela capturou a atenção da turma com um aquecimento singelo, explorando a mobilidade da coluna. Notei como os olhos de algumas cantoras brilhavam ao observá-la. O corpo de minha amiga era um exemplo vivo do que significa estar disponível, preparado, em diálogo constante consigo mesmo. Foi nesse instante que percebi: minha escolha para a primeira participação externa na disciplina não poderia ter sido melhor. Mais tarde, enquanto ouvia o áudio gravado do encontro, refleti sobre a conversa inicial. A convidada, Sarah Goulart, perguntara a cada aluno porque estavam ali, nessa disciplina que une música, cena e corpo. Era uma pergunta que eu já havia feito, mas as respostas agora tinham um peso diferente. Foram mais conscientes, mais corajosas. Muitos falaram sobre suas limitações, sobre as dissonâncias que aparecem e sobre a falta de oportunidades para explorar a performance como parte do ofício musical. Foi um eco do que eu mesmo acredito: que a presença no palco não é um detalhe, mas uma extensão vital da música.

2.3 Parâmetros do movimento e sensibilização do movimento

O título deste segundo capítulo é “corporeidade” e é esse termo que permeia todos os debates desta parte da dissertação. Corporeidade é o conceito que justifica e estabelece o entrelaçamento possível para investigar metodologias experimentais a serem utilizadas com estudantes de música. Como vimos anteriormente, o conceito de corporeidade remete ao modo como o corpo pode se relacionar e sentir, seja consigo mesmo, com o ambiente e com outros corpos. É um conceito, portanto, muito presente em reflexões a respeito de performances artísticas, pois é a partir da corporeidade que as trocas e construções de memórias, sentimentos e emoções acontecem. Dubatti (2016) aponta que corpos agindo e interagindo, a partir de intenções artísticas, constituem o que é um ato de performance. Neste sentido, a possibilidade de se trabalhar com técnicas que sensibilizam e aprofundam a compreensão do corpo como elemento artístico, é de grande contribuição para conseguir propor estratégias metodológicas para artistas que se apresentam.

No meu caso, a técnica com a qual costumo trabalhar, é a técnica utilizada pelo diretor uruguaio Hugo Rodas, que está em grande parte mapeada na dissertação de Flávio Café (2022). Considero que os ensinamentos de Hugo Rodas podem ser aplicados em ensaios e experimentações em qualquer grupo de artistas que se apresentam e performam, pois esses ensinamentos ajudam a construir uma sensibilização e um autoconhecimento sobre o próprio corpo. Ao aplicar os mesmos princípios das práticas realizadas por Hugo Rodas com estudantes de música, retomo o pensamento apresentado no primeiro capítulo de que, assim como o teatro e a dança, a música também é uma arte da cena, tendo em vista que boa parte do ofício musical acontece em apresentações com presença de público.

Talvez nem todas as técnicas e metodologias teatrais consigam ter uma aplicação efetiva no meio musical. Mesmo com tantas possibilidades de existirem elementos em comum, as duas linguagens artísticas se estabelecem como linguagem devido a características específicas e nem sempre a troca de influências ocorre de maneira evidente ou fluida quando acontece o entrelaçamento. Convém ressaltar que não há limites para que a troca entre diferentes linguagens artísticas aconteça. Na música, por exemplo, existe uma influência intensa das artes visuais e da escrita, linguagens cujos ofícios nem sempre requerem apresentações ou performances. As artes visuais, por exemplo, se fazem presentes em trabalhos musicais desde vídeos, fotos, figurinos, cenografia de palcos entre outras possibilidades. A escrita, por sua vez, é uma parte do processo de composição, afinal as letras de canções são poemas declamados melodicamente e/ou ritmicamente.

Esses exemplos mostram como o potencial criativo que proporciona a interdisciplinaridade não pode ser previsto. Vai depender das intenções e afinidades do artista. Entretanto, julgo que algumas trocas entre linguagens artísticas conseguem se estabelecer de maneira fluida e, em alguns casos, até de maneira óbvia e mesmo assim não são exploradas com seu devido potencial. O fato da música ser uma linguagem artística cujo ofício costuma acontecer em um contexto de apresentação, faz com que a conexão com teatro e dança seja fácil de ser estabelecida. Porém, como vimos no primeiro capítulo, essa interação, que parece elementar, não é tão estimulada em instituições de ensino musical profissionalizante, pelo menos no contexto sociocultural no qual estou inserido.

Como resposta a essa lacuna do ensino formal de música, busquei na pedagogia utilizada por Hugo Rodas algumas possibilidades. Por privilegiar o corpo como elemento central para construir e elaborar performances artísticas, os ensinamentos do diretor uruguaio podem servir como complemento para a formação profissional de músicos e musicistas. A corporeidade, que tanto falta nas aulas de formação profissional em música, é um dos princípios centrais no trabalho desenvolvido pelo diretor.

A técnica utilizada por Hugo Rodas e apresentada no trabalho de Flávio Café (2022) é denominada de “Técnica Muscular”. Segundo Café, essa técnica parte de uma lógica similar à Biomecânica de Meyerhold de entender que ao realizar muscularmente as ações de um determinado sentimento ou emoção, o ator pode despertar esse estado emocional no seu corpo. Em outras palavras, a respiração e a busca por tensões, relaxamentos e movimentos podem construir um estado físico capaz de reverberar em emoções, sentimentos e memórias. Convém ressaltar que não se trata de um simples jogo de estímulo e resposta. Há fluidez e um processo constante e complexo de trocas entre corpos e ambientes para que estados emocionais sejam alcançados. Porém, para fins pedagógicos, a busca de ativar sensações e emoções a partir de estímulos de ação corporal é, para Hugo Rodas, uma forma de fugir das caricaturas de sentimentos, comuns entre iniciantes das artes cênicas.

Segundo Flávio Café (2022) a “Técnica Muscular” se estrutura em dois pilares interligados: o Domínio dos Parâmetros do Movimento e a Sensibilização do Movimento, que se desenvolvem juntos e sustentam mutuamente o processo do artista. É possível comparar essa relação com a dialética entre disciplina e espontaneidade proposta por Grotowski (2007): o domínio técnico corresponde à disciplina, enquanto a sensibilização representa o espaço da espontaneidade criativa. Hugo Rodas, ao orientar os artistas, busca desenvolver a sensibilidade corporal, mas exige deles um esforço rigoroso para que não caiam em padrões viciados ou automatismos.

Antes de avançar nesta apresentação das estratégias utilizadas por Hugo Rodas, convém ressaltar que no discurso do diretor muitas vezes alguns termos evocam a dualidade cartesiana como estímulos internos e externos. Talvez esses termos tenham sido utilizados pela facilidade de compreensão por parte de iniciantes de artes cênicas. Entendo também que o trabalho de Flávio Café foi elaborado no sentido de apresentar o mapeamento das práticas utilizadas pelo diretor e, por isso, se manteve fiel aos termos e neologismos presentes nas aulas e treinamentos. Contudo, posso dizer como participante que a vivência proporcionada nos ensaios e experimentações promovidas por Hugo Rodas ultrapassam essas fronteiras binárias. Inclusive, percebo uma proximidade com o que Christine Greiner chama de “Corpo-Mídia”. Segundo a autora:

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p.131)

A busca por uma conexão com o próprio corpo, com o ambiente e com outros corpos era algo muito presente nos exercícios conduzidos por Hugo Rodas. Por isso, fiz a ressalva em relação aos termos utilizados, pois as atividades conduzidas acabavam por proporcionar experiências nas quais a corporeidade era sentida de forma plena pelos participantes. O objetivo do diretor apontava para a contenção de gestos automatizados ou cotidianos e como estratégia pedagógica ressaltava a idéia de não agir conforme a memória e não criar narrativas, para não esbarrar em caricaturas superficiais.

Um dos exercícios centrais utilizados pelo diretor uruguaio é o da “Câmera Lenta”. Nessa atividade o artista deve executar todos os movimentos com extrema lentidão e equilíbrio. Esse exercício evidencia os princípios da “Técnica Muscular” de forma assertiva. Primeiro, porque revela a organicidade do movimento, já que ao se mover lentamente, torna-se visível quando o corpo está fragmentado com partes esquecidas ou descoordenadas e a intenção é alcançar um movimento contínuo e integrado. Segundo, porque o exercício exige o uso do caminho circular, pois na ausência de impulso e força (ineficazes nesse ritmo de movimentação), o artista deve recorrer ao equilíbrio e à fluidez, usando trajetórias curvas e estratégias corporais que respeitam a gravidade. Terceiro, pois treina-se a sensibilização do movimento, que é a capacidade de viver cada ação de forma pessoal e sentida, não apenas

como uma ordem externa, mas como algo que nasce do próprio corpo. Essa sensibilização está ligada à percepção concreta de sensações físicas (como calor, atrito, peso), e não à evocação de sentimentos ou memórias.

Um princípio de destaque na “Técnica Muscular” é, segundo Flávio Café (2022), a imersão contínua no trabalho. O artista deve permanecer presente e conectado com a tarefa do início ao fim, sem jamais interromper sua concentração, mesmo após alcançar o objetivo do exercício. Nessa abordagem, o corpo é o motor do processo criativo, e o trabalho técnico é também um caminho para despertar uma presença sensível e autêntica em cena.

A “Técnica Muscular”, portanto, oferece ao artista um caminho de desenvolvimento expressivo. Hugo Rodas entende o corpo como uma unidade integrada, onde cada parte está conectada às sensações físicas que a atravessam. Ele valoriza movimentos circulares, pois eles tornam a ação cênica mais fluida e equilibrada. A todo momento ele defendia que a expressão do artista deve surgir de uma conexão sensível e direta com o próprio corpo, especialmente com os músculos e suas sensações, e não de construções mentais ou lembranças emocionais. É a visceralidade, e não a racionalização, que dá origem à performance.

O movimento corporal, entendido como a interação viva entre músculos, nervos e sua tônica muscular (o estado de tensão e relaxamento que sustenta cada ação), é o ponto de encontro entre o que o artista sente e o que expressa com gestos e movimentos. Por isso, na “Técnica Muscular” a busca é para dominar os parâmetros do movimento como tempo, espaço, energia e forma. Não se trata apenas de compreender esses conceitos, mas incorporá-los na prática, com precisão e consciência corporal. Esse domínio técnico, segundo Hugo Rodas, é fundamental para que o artista tenha liberdade e clareza na sua expressão.

Os parâmetros de movimento da “Técnica Muscular” são apresentados de forma pragmática na dissertação de Café. Segundo o autor, há diferenciações entre eles. Café aponta que alguns parâmetros dizem respeito à organização física da ação no tempo e no espaço, como os “Seis Tempos” (ou andamentos) que são desde a ausência total de movimento, passando pelo lentíssimo e lento até chegar ao rapidíssimo. Outro parâmetro do movimento descrito é do entendimento a respeito dos “Três Planos” (alto, médio e baixo). Há também a compreensão sobre as “Quatro Frentes” (adiante, atrás, lado esquerdo e lado direito). Esses elementos ajudam o artista a localizar e distribuir seu movimento no espaço cênico.

Existe também o parâmetro denominado de “Características Formais” do movimento, a qual aborda as diferentes qualidades que o gesto pode assumir como torcer, empurrar ou vibrar, algo semelhante ao proposto por Laban (1978). Por fim, há o parâmetro das “Tônicas

Musculares”, que estabelece a ponte entre o gesto e os estados emocionais e psicológicos do intérprete, conectando o corpo em ação com suas sensações profundas. Entre todos os parâmetros há um elemento visual que ajuda a compreensão do que a ‘Técnica Muscular’ propõe que é a noção de “Esfera”. A esfera, enquanto conceito espacial, articula de forma abrangente tanto os planos quanto as frentes, sugerindo também modos de abordagem para esses elementos, por exemplo, convidando o artista a perceber o corpo como centro irradiador de movimentos em múltiplas direções.

Um ponto a ser ressaltado é que a “Técnica Muscular” apresenta diversas semelhanças com o trabalho desenvolvido por Laban, embora Hugo Rodas não tenha expressado de maneira direta essa influência em suas atividades. De qualquer forma, na dissertação de Flávio Café, o dançarino e pesquisador húngaro também aparece como uma referência para a análise realizada. Isso porque Rudolf Laban (1978) desenvolveu um sistema detalhado para compreender os fatores que compõem uma ação física. No que se refere ao tempo, ele propõe distinções importantes: o tempo-ritmo, que trata da combinação de tempos diferentes em uma mesma sequência de movimentos; o tempo, relacionado à velocidade específica de um gesto; e a pausa, abordada separadamente por sua função expressiva. O objetivo de Laban é permitir que o movimento fosse descrito e reproduzido com clareza, de forma semelhante à leitura de uma partitura musical. Assim, seria possível registrar e transmitir com precisão o desenho corporal de uma coreografia.

No trabalho proposto por Hugo Rodas, no entanto, esse nível de detalhamento não é exigido. A orientação oferecida ao artista é mais aberta, trabalhando com indicações amplas de tempo (como "rápido", "normal" ou "câmera lenta") e com sugestões de qualidades formais (como "impulso" ou "torção"). O artista, a partir disso, é chamado a explorar essas direções de forma sensível, encontrando um modo pessoal de realizar o movimento. O foco não está na reprodução exata, mas na vivência plena do gesto dentro desses contornos definidos.

Os “Parâmetros do Movimento” descritos por Flávio Café (2022) explicam as formas de um corpo ocupar e se conectar ao espaço. A noção de esfera junto com a consciência sobre os planos, frentes e andamentos, amplia a capacidade gestual e para experimentar essas possibilidades, Hugo Rodas desenvolveu uma atividade denominada de “Diagonal”. Essa atividade consiste em percorrer um trajeto (pela maior linha reta possível dentro de um espaço) passando por todos os parâmetros do movimento. Ou seja, a pessoa deve percorrer essa linha se movimentando com diversos andamentos possíveis, inclusive o estático, passar pelos três planos (alto, médio e baixo) e, explorar as quatro frentes. Nesse exercício, fica

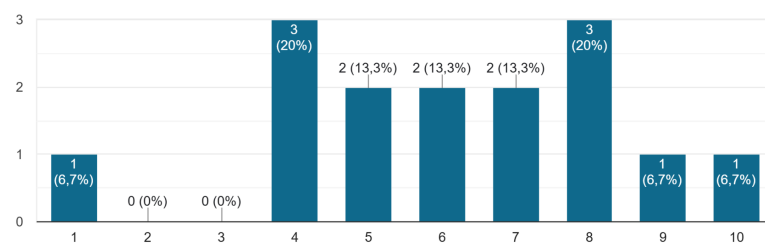
evidente a forma como cada pessoa costuma se movimentar e o objetivo dessa atividade é desconstruir esse hábito corporal para começar um processo de libertação do movimento.

Em um contexto de estudantes de música, aplicar essa atividade da “Diagonal” teve um complicador a mais. Como a parte corporal não é muito estudada nesse meio, foi possível perceber um estranhamento causado por uma inibição em relação ao próprio corpo. Em exercícios mais simples como andar pelo espaço olhando nos olhos das pessoas, essa característica do grupo já foi perceptível e com a “Diagonal” ficou mais evidente ainda. Essa inibição com o próprio corpo também fez parte da minha trajetória como músico e por isso fiz uma pergunta no formulário respondido pelos estudantes abordando esse tema.

Com a pergunta “Qual o seu nível de satisfação com o seu próprio corpo?” Obtive os seguintes gráficos²⁶:

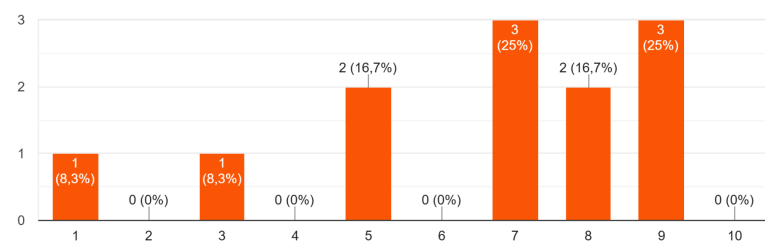
5- Qual o seu nível de satisfação com o seu próprio corpo?

15 respostas



5- Qual o seu nível de satisfação com o seu próprio corpo?

12 respostas



Notem que são gráficos bem heterogêneos com respostas alternando entre pouquíssima e muitíssima satisfação com o próprio corpo. Essa é uma pergunta, a meu ver, delicada para qualquer pessoa. A sociedade impõe padrões de beleza e essa construção sócio cultural afeta como cada ser se enxerga no mundo. Em um contexto artístico esse é também

²⁶ O gráfico em coloração azul foi obtido a partir das respostas dadas no início da disciplina enquanto que o gráfico de coloração vermelha foi obtido no final do processo.

um fator relevante. Eugênio Barba (2012) aponta justamente isso no seu trabalho. Segundo o autor italiano, a cultura de um local, os hábitos e comportamentos sociais estão emaranhados no corpo do artista e a forma como cada pessoa lida com seu próprio corpo aparece na hora da performance. No início e no final da disciplina os comentários mostram como esse ponto é delicado e que muitas vezes age como um limitador para o desenvolvimento de trabalhos artísticos. Destaco os seguintes comentários:

*-Queria ser mais ágil.
-Me acho feia.
-Reconheço que é um ponto delicado, mas que estou em processo de me aceitar cada vez mais.
-Quero desenvolver meu corpo de maneira estética e adquirir mais habilidades performáticas.
-Cada dia mais descobrindo o potencial que meu corpo tem e passando a mudar a perspectiva e relação que eu tenho com ele.²⁷*

Para além dessa questão da autoimagem enquanto pessoa, também há um outro ponto de atenção presente no coletivo de estudantes de música. Muitos desses alunos e alunas tiveram pouca ou nenhuma experiência com as artes do corpo. Em termos de capacidades físicas e domínios de movimentos, ainda dei a opção de incluir as artes marciais como possibilidade para a expressão corporal, afinal as lutas trabalham com a precisão de gestos e acabam por estruturar um repertório corporal na pessoa que pratica determinada luta. Entretanto, quando é solicitado que o corpo se movimente num contexto artístico, é comum estudantes de música se sentirem retraídos. Por isso, o exercício da “Diagonal” funcionou como uma quebra de paradigmas. Destaco aqui o trecho do relato de uma estudante para exemplificar o impacto da experiência gerada com a atividade:

Acho que a primeira aula, a primeira diagonal, eu fiquei me preparando psicologicamente durante toda a fila. Até depois que eu acabei a diagonal, eu estava me tremendo de tão ansiosa. E tinha até o meu código do fundo da academia que eu sempre fazia para começar confortável com a ideia da Diagonal e me sentindo muito mais confortável com o meu próprio corpo e explorando outras ideias, outras movimentações. E eu quis me desafiar também! Eu quis, assim, sair da minha zona de conforto, tipo, tá, isso aqui é a proposta, eu tenho que dar o meu melhor aqui, mesmo que no início eu estava pensando muito assim, será que vão me julgar? Estava com medo de me julgarem. E eu fui me sentindo muito confortável com o grupo todo, e aí eu percebi que o meu inimigo sou eu, porque quem estava me julgando na verdade era eu mesma. Mas enfim, eu acho que é mais ou menos isso, é mais ou menos isso, não sei muito bem. É, é isso, eu fui me sentindo muito mais confortável com o meu corpo, com todos os movimentos, com as aulas, e é isso.²⁸

²⁷ Todos os comentários oferecidos por estudantes estão na parte de anexos da dissertação.

²⁸ Trecho de depoimento dado em uma das atividades da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) oferecida para o Departamento de Música da UnB no primeiro semestre de 2024. O arquivo com todos os depoimentos está como anexo ao final da dissertação.

Esse depoimento exemplifica bem o contexto da prática docente conduzida por mim. O desafio de introduzir a “Técnica Muscular” para que estudantes pudessem experimentar esses princípios dentro de um ambiente de apresentação musical.

Flávio Café (2022) esclarece em sua dissertação que a “Técnica Muscular” se estrutura em dois pilares interligados. O primeiro pilar é a aquisição da ordem, o domínio do corpo e do movimento. É a compreensão do ofício técnico do artista nos mínimos detalhes dentro daquilo que pode ser controlado, metodologizado e treinado. O segundo pilar se refere ao despertar da anarquia. É o desenvolvimento da capacidade de se entregar ao que Café denomina de “abraço dionisíaco” e assumir a falta de forma para poder ser todas as formas. É tornar-se permeável e deixar o “Eu” de lado e apenas ser.

Seguindo com a apresentação da “Técnica Muscular”, já foi citado que o primeiro pilar dessa técnica consiste no “Domínio dos Parâmetros do Movimento” (planos, frentes, andamentos e formas). O segundo pilar é a “Sensibilização do Movimento”. Nesta parte da “Técnica Muscular” já entramos em uma dimensão mais subjetiva do treinamento do artista. Não se trata de aprender uma habilidade específica, um padrão muscular ou um exercício de tempo e espaço, mas de despertar a criatividade. E para criar, é preciso estar sensível. Mas o que significa, afinal, estar sensível? Sensível a quê? De que forma?

Embora Hugo Rodas utilizasse com frequência o termo "sensibilizar", ele não definia com clareza seu significado. No entanto, em sua prática, sensibilizar parece estar diretamente ligado a "não ir com a memória". Essa é uma estratégia pedagógica utilizada pelo diretor para propor que as pessoas explorem mais suas capacidade para não oferecerem sempre o mesmo repertório de movimentos conhecidos e dominados pelo artista. Ainda que seja impossível se desvincular do acervo pessoal, Hugo Rodas provocava para que utilizassem novos caminhos que fossem capazes de fugir do que é esperado. Assim, sensibilizar-se seria de certa forma tentar abrir mão do repertório já estabelecido, permitindo-se o risco do novo, do desconhecido. Para o diretor uruguaio, a verdadeira sensibilidade só pode existir no presente. Portanto, estar sensível é estar disponível ao momento do agora.

Para compreender o sentido da “Sensibilização do Movimento”, Flávio Café divide em três aspectos principais: A permeabilidade, a disponibilidade e a criatividade. A permeabilidade consiste na capacidade de estar aberto às possíveis formas do corpo se relacionar (com o próprio corpo, com outros corpos e com o ambiente) que surgem durante a performance. O artista se torna, assim, um meio e um propagador dessas possibilidades de estabelecer relações e conexões para encontrar uma forma de expressão. Quem desenvolve plenamente esta capacidade sensível deixa de resistir ou de ignorar o que acontece no

momento de performance e passa a interagir com o momento presente. A disponibilidade, por sua vez, é definida pelo autor como uma intenção de explorar o desconhecido, uma intenção de adotar ativamente uma conduta que busca sair dos seus padrões habituais de movimento.

Segundo Café:

Outra Capacidade Sensível é o que eu chamei de Disponibilidade, isto é, o quanto a atriz está pronta para se jogar na exploração do inusitado. Enquanto a Permeabilidade é uma função passiva na qual a atriz se deixa influenciar pelos estímulos que espontaneamente surgem – seu papel sendo apenas o de selecionar segundo sua Sensibilidade quais estímulos vão ter proeminência na sua vivência - a Disponibilidade possui um caráter mais ativo na qual ela deliberadamente procura sair dos seus padrões de movimento. (CAFÉ, 2022, p. 83)

Por fim, a “criatividade” enquanto capacidade sensível é o desenvolvimento da capacidade composicional do artista em performance, isto é, a sua habilidade de criar no momento presente. O aspecto chave deste conceito é a criação concebida no aqui e agora, no próprio decorrer da ação. Em resumo, a “Sensibilização do Movimento” é simplesmente a arte de deixar fluir. É estar sensível e atento a tudo o que acontece internamente e externamente, imerso na ação a tal ponto que a noção de sujeito se perde e o artista se torna a ação e a relação. Em certa medida, a sensibilização do movimento consiste em perceber de maneira ativa a corporeidade acontecendo. Perceber o corpo consigo mesmo, com o ambiente onde se está e com os outros corpos ao redor. A partir dessa percepção atenta e sensível, agir de acordo com o trabalho artístico construído.

Uma contribuição possível para associar a “Técnica Muscular” e o conceito de corporeidade com o contexto musical é abordar a palavra “carisma”. Ela é definida por dicionários de língua portuguesa como a habilidade de encantar, persuadir ou fascinar os outros por meio da maneira de ser e agir. Carisma vem do grego *khárisma*, que significa "graça" ou "favor". Eugênio Barba também traz o termo para suas discussões. O autor italiano sugere o carisma como um elemento pré-expressivo: “Falamos de alguma coisa que poderia ser chamada de pré-expressivo, quando na vida cotidiana, falamos do ‘carisma’ de uma pessoa, do seu ‘fascínio’, do seu ‘sex appeal’?” (BARBA, 2012, p.146).

Em todo caso, trago a palavra “Carisma” para debater a corporeidade devido ao fato de que uma compreensão mais profunda a respeito das potencialidades do próprio corpo é capaz de gerar uma autoconfiança e, pode ser justamente essa confiança interna estabelecida que pode evidenciar o carisma em alguém. No ambiente musical do *rock*, onde iniciei minha trajetória artística, existem diversos exemplos de jovens retraídos e introspectivos que

adquirem capacidades performáticas após aprenderem a tocar um instrumento musical. A validação social e a confiança nas próprias habilidades artísticas torna a pessoa mais confiante para se expressar de maneira sensível.

Pessoas carismáticas se destacam por qualidades que despertam admiração. Essa característica é frequentemente utilizada por políticos, artistas e líderes para conquistar simpatia de forma sutil. Uma pessoa carismática é, em geral, alguém capaz de gerar o encantamento em outras pessoas. Neste sentido, justifico a utilização do termo “Carisma”, pois ele costuma aparecer em ambientes artísticos cujos ofícios acontecem em momentos de performance.

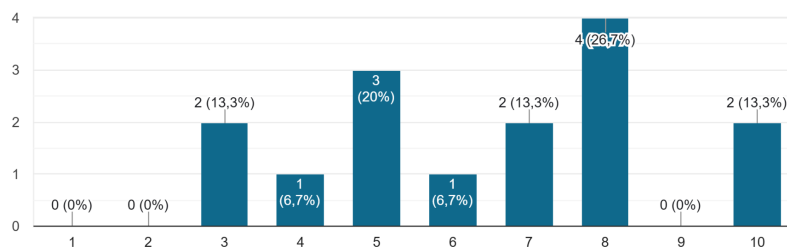
O termo também está presente no imaginário de estudantes de música como algo que é natural da pessoa, assim como as palavras “Performance” e “Presença”. No decorrer da prática docente percebi que esse entendimento pode estar equivocado. Nas aulas ministradas por mim, pude perceber como um trabalho de experimentação corporal pode desinibir praticantes e novas qualidades, como o próprio carisma, podem aflorar (mesmo em gente que se considera tímida). No formulário apresentado na disciplina, perguntei aos estudantes sobre o tema “Carisma” com o intuito de fazer reverberar alguns aspectos sobre a corporeidade.

Com a pergunta “Como você avalia o seu carisma com o público atualmente?” Obtive os seguintes gráficos²⁹:

²⁹ O gráfico em coloração azul foi obtido a partir das respostas dadas no início da disciplina enquanto que o gráfico de coloração vermelha foi obtido no final do processo.

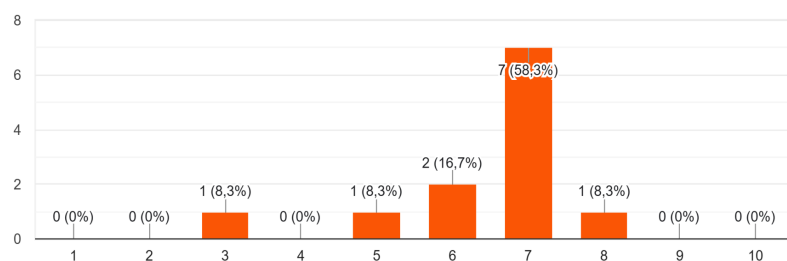
2- Como você avalia o seu carisma com o público atualmente?

15 respostas



2- Como você avalia o seu carisma com o público atualmente?

12 respostas



No início da disciplina as respostas foram bastante heterogêneas enquanto que ao final, a maioria aponta para uma autoavaliação sem excessos aparentes. Nem para se exaltar, nem para se depreciar. Destaco os seguintes comentários do início do processo, pois eles exemplificam as dificuldades pessoais em relação ao carisma:

-Não sei me conectar muito bem tão facilmente com pessoas que eu não conheço.

-Timidez é fofo né? Ninguém percebe a falta de carisma³⁰.

No final do processo pude identificar em algumas respostas o entendimento de que o carisma pode ser algo trabalhado. Destaco os seguintes comentários:

-É muito difícil cativar um público que não foi ali para te ver.

-Sinto que estou mais extrovertida e mais livre para demonstrar as emoções com o público.³¹

Ao introduzir técnicas teatrais com ênfase na corporeidade em um coletivo de músicos e musicistas, de maneira indireta, trabalhei com a desinibição e com a construção da confiança para performar. A cada semana o desconforto com algumas práticas ia diminuindo e aos poucos criou-se um ambiente acolhedor possibilitando a todos se considerarem

³⁰ Todos os comentários oferecidos por estudantes estão na parte de anexos da dissertação

³¹ *idem*

verdadeiros performers e não apenas estudantes de música que eventualmente se apresentam. A comunicação sensibilizada que as artes proporcionam é potencializada quando as pessoas adotam uma postura confiante em relação ao que fazem. A “Técnica Muscular”, descrita por Flávio Café (2022), mostrou-se útil em experimentar esse estado de confiança e, também, em estabelecer um clima de novidades e descobertas.

O trabalho com a corporeidade, aliado a conhecimentos musicais dos alunos e alunas, gerou resultados promissores. Talvez seja o início de um caminho a ser percorrido para reconectar a prática musical com aspectos tanto dionisíacos quanto apolíneos do fazer artístico. No fundo, o objetivo sempre foi em direção a fazer com que esse grupo de pessoas se sinta mais confiante e instrumentalizado para performar.

CRÔNICA: Ancestralidade Disponível

Há algo no grupo que ainda resiste em abandonar a postura de "alunos". É como se ainda houvesse uma linha invisível entre o que é esperado em uma sala de aula e a entrega necessária para criar. Alguns já atravessaram essa linha, e vejo que, aos poucos, os demais seguem seus passos. Tal fato ficou nítido no dia em que recebi uma convidada mais que especial. A sala parecia respirar outro tempo. Minha orientadora, entrou carregando uma aura de calma e autoridade que só os anos de prática e reflexão conferem. A presença dela também transformou a rotina do grupo. Não era apenas uma visita; era um encontro esperado, uma convergência entre aquilo que planejei e o imprevisto que, inevitavelmente, carrega o toque do desconhecido.

Recebi a mensagem dela no dia anterior, dizendo que queria me observar em ação. Isso fez algo se reordenar dentro de mim. O plano de aula, que já estava esboçado, foi repensado com um toque de vaidade e cuidado. Escolhi atividades que mostrassem a essência do meu trabalho, uma espécie de antologia das melhores propostas, mas, ao mesmo tempo, com a intenção sincera de revisitar exercícios que ainda tinham algo a oferecer ao grupo. É claro, havia a ânsia de impressioná-la. Um sentimento humano, quase pueril, mas também o desejo de honrar a presença de alguém cuja visão eu respeito profundamente.

Começamos com uma roda de alongamentos. Cada aluno propôs um movimento, e o grupo seguiu com fluidez. Logo depois, vieram os saltos em quatro direções, aquele exercício em que o corpo rapidamente encontra sua exaustão. Gosto desse tipo de aquecimento porque ele nos expõe de forma crua: somos corpos pulsantes, que precisam respirar, errar, ajustar. Então, introduzi a sequência de ações enquanto caminhavam pelo espaço. Havia algo quase meditativo na escuta atenta que emergiu. Quando pedi que se deitassem no chão, seguissem a câmera lenta e, por fim, chegassem às cinco poses de conclusão, um silêncio profundo tomou a sala. Um silêncio que, ao mesmo tempo, era uma espera e um diálogo.

No meio dessa atmosfera, percebi uma hesitação coletiva em avançar para a próxima etapa. Não era apatia, mas uma espécie de reverência, de cuidado. Acredito que, nos contextos musicais, a ação é mais pensada, mais medida. Não há aquele ímpeto instintivo que percebo em estudantes de artes cênicas, sempre prontos a fazer e mostrar. Aqui, é como se cada movimento precisasse ser maturado antes de ganhar corpo. O coro harmônico com improviso melódico confirmou isso. Ao andar pela sala e tentar improvisar, muitos hesitaram em deixar a voz tomar o espaço. Havia uma timidez, uma cautela em assumir o protagonismo. Ainda assim, vi progresso. Na atividade das diagonais, por exemplo, a evolução de cada aluno era visível. Um dos estudantes, com sua maneira única, transformou um tropeço em uma pausa estilizada, como um músico que faz de uma nota fora da escala o ponto alto de uma improvisação.

Então, minha orientadora assumiu a condução. Inspirada por "Kundalini Yoga", ela nos guiou por movimentos suaves, respirações profundas, e palavras que evocam algo ancestral. A roda ao final teve um ritmo de descoberta, uma serenidade compartilhada que encerrava a aula como uma peça que terminava em acorde maior. Penso que, talvez, essa

tenha sido a primeira vez que minha orientadora conduziu uma prática assim no departamento de música. Gosto de imaginar que, de alguma forma, meu projeto abriu essa possibilidade, um pequeno ineditismo. Saímos dali com um sentimento de continuidade, como se as fronteiras entre música, corpo e presença tivessem se dissolvido, ao menos por um instante. E, nesse instante, tudo fez sentido.

Talvez eu estivesse apenas testando, como quem joga sementes ao vento para ver onde germinam. Brincar com a respiração, que guia o corpo em contrações e expansões no ritmo do ar entrando e saindo dos pulmões. A cada movimento pode surgir uma tentativa de conduzir o coletivo para um jogo de texturas físicas. Muitas vezes o resultado é disperso e mais voltado às descobertas individuais. Diferente do ambiente do Teatro, onde esse tipo de exercício costuma convergir para criações compartilhadas, enquanto aqui, na Música, o processo parece fluir para outros caminhos. De qualquer maneira, quando avançamos para a exploração sonora, algo sempre muda. Recordo-me de tantas vezes de ver a turma deitada, respirando e buscando sonoridades. Sinto que em momentos assim eles começaram a realmente experimentar a voz e a musicalidade, ainda que o ambiente seja pontuado por risos e quebras de fluxo. Não é uma falha, mas um momento de recomeço.

Em um desses encontros pedi que se movimentassem como animais, vi um tipo diferente de entrega. Não era uma caricatura óbvia, mas uma tentativa de sentir, realmente sentir o mundo pela perspectiva de outro ser. Algo que remete ao ancestral. Isso me tocou. Na roda, em que cada um assumia o centro e escolhia o próximo a entrar, os corpos começaram a explorar planos raramente visitados: o médio e o baixo. O plano médio, sempre negligenciado no cotidiano, apareceu com mais frequência. Foi ali que algo essencial se revelou: a arte se manifesta no que escapa ao ordinário. Lembrei-me de Hugo Rodas, com sua insistência no plano médio, naquilo que é transição, caminho, passagem.

Quando o exercício se desdobrou para duplas, a mágica aconteceu. Era o olhar, mais do que o movimento, que conectava as pessoas. Cada expressão parecia carregar uma prontidão, um estado de alerta quase primordial. Entre as gargalhadas inevitáveis, a concentração retornava, como um rio que encontra seu leito mesmo após ser desviado. No entanto, senti a necessidade de uma pausa reflexiva. Fiz um pequeno discurso sobre a importância de permitir que as sensações reverberem após um exercício, sobre a diferença entre brincar e dispersar. Expliquei que, no campo artístico, há uma aura que precisa ser preservada, um fio delicado que conecta a magia do momento ao que ainda está por vir. É preciso estar disponível para esse momento.

Entre tantas reflexões e experimentações, em geral, observo como a palavra "dançar" carrega seus mistérios ali naquele contexto. É um verbo que exige coragem, um mergulho no desconhecido. Já "alongar" parece menos ameaçador, mas também carrega suas lembranças de acertos e erros. Nesse devaneio filosófico, percebi que, de certa forma, eu também estava dançando; entre o que sei e o que ainda busco compreender, entre o que proponho e o que surge. E ali, no centro desse jogo, está meu olhar, atento e inquieto, tentando capturar o que se desdobra. Mas, como sempre, o trabalho com os corpos exige mais e mais. Vícios e permanências como os passos curtos, os joelhos dobrados, a dificuldade em ampliar os

gestos, apontam para uma certa cautela, uma resistência em se expandir. Voltar ao início é um gesto de desapego, humildade e muitas vezes necessário. No fundo quero apenas que esses artistas/alunos se permitam experimentar o movimento amplo, o corpo esticado, a liberdade que se encontra quando se desafia o usual.

O ponto de epifania acontece quando se consegue conectar conceitos da prática corporal com as habilidades musicais que boa parte da turma já tem desenvolvida. O aquecimento vocal, por exemplo, também está presente nos encontros e, geralmente, segue um roteiro previsível. Entretanto, o que realmente está em jogo, para mim, é a projeção vocal, o poder de uma voz que ecoa sem necessidade de gritar. Recordo-me de em alguma aula pedir que dissessem "boa tarde" com uma intensidade tal que pudessem sentir a voz ressoando por todo o espaço. Fiquei fascinado ao ver como isso desbloqueou algo em cada um. O aluno mais retraído, cuja voz normalmente se esconde, fez sua voz vibrar com uma intensidade impressionante. E as cantoras experientes? Elas, curiosamente, tiveram dificuldades. Essa pequena ação revelou algo muito maior, sobre como a voz revela a alma, e como cada corpo, ao se expressar, diz mais do que palavras.

Inspirado pela presença recente da minha orientadora, introduzi uma prática bem teatral em um dos encontros: a leitura dramática. Atividade que foi a ponte para a exploração do subtexto, o espaço entre o que é dito e o que é realmente comunicado. Escolhi um trecho de "Água Viva", de Clarice Lispector, e propus que o lessem com intenções emocionais diferentes: raiva, alegria, inveja, e até um estado de embriaguez. Foi interessante perceber como cada intenção transformava a postura e a força vocal de cada estudante. Estavam descobrindo novos aspectos de si mesmos, se mostrando disponíveis para texto de uma forma que apenas o corpo poderia traduzir. Ao final dessa aula, cantamos uma Música que é originalmente um lamento, mas que transformamos com a energia da indignação, da felicidade e da preguiça.

A música, como o corpo, é um campo de possibilidades, uma fagulha criativa para tentar fazer com que a interpretação atravessasse a corporeidade. E ali, no palco da sala de aula, todos estavam se tornando parte de algo maior, mais coeso, mais impactante, e acessando uma ancestralidade artística. Quando se alinha o corpo à emoção, quando o coletivo encontra uma vibração comum, algo mágico acontece. Vejo a disposição, a vontade de enfrentar o desafio. E isso, mais do que qualquer habilidade técnica, me pareceu a coisa mais importante, a palavra que resume tudo: disponibilidade. Disponibilidade de se lançar ao risco, de se permitir um erro. Porque é no erro que muitas vezes se faz o movimento que transforma a performance.



³² Esta nuvem de palavras foi elaborada com a utilização do site wordart.com e as palavras da imagem foram coletadas num período de 12 aulas ministradas na prática docente. Elas correspondem ao período intermediário da disciplina da aula 13 até a aula 24. Ao final de cada encontro os participantes diziam uma palavra para descrever a sensação após a aula.

CAPÍTULO 3 ***PRESENÇA e PERFORMANCE***

Wikipédia. Ela me parece o projeto epistêmico mais honesto da humanidade. Lembra-nos explicitamente que todo o conhecimento sobre o mundo deriva das nossas próprias cabeças, assim como Atena nasceu da cabeça de uma divindade. [...]. Porém, às vezes, começo a duvidar que isso vingue. Afinal ela só pode conter aquilo que pode ser articulado, expresso através de palavras. Nesse sentido é impossível que uma enciclopédia desse tipo abranja tudo. Deveria, então, existir algum outro acervo do conhecimento - aquilo que não sabemos, o reverso, o lado oposto, todas as coisas que não podem ser capturadas por nenhum índice ou abarcadas por nenhum mecanismo de busca. Pois essa vastidão não pode ser percorrida palavra por palavra - é preciso andar entre elas, nos abismos existentes por entre os conceitos. E, a cada passo, escorregamos e caímos.

(Trecho do livro “Correntes” de Olga Tokarczuk p. 77)

Nas pesquisas artísticas é comum existir uma busca que vai além do ato de definir conceitos e explicá-los de maneira lógica e de fácil compreensão. Muitas vezes o objetivo de trabalhos acadêmicos nas artes é tentar proporcionar também uma vivência, algo que adentra no corpo e gera sentimentos, memórias e emoções. No caso desta pesquisa, discorro a respeito de possibilidades para performance musical a partir de conhecimentos das artes cênicas. Palavras como “presença” e “performance”, portanto, aparecem como conceitos cruciais a serem destacados e debatidos. No entanto, são palavras que exigem bastante esforço para serem explicadas apenas pela escrita e por relatos oralizados. Por isso, inicio este terceiro capítulo denominado “Presença e Performance” com uma pequena provocação filosófica feita por Olga Tokarczuk (2007) em seu livro “Correntes”. Talvez, as palavras que nomeiam este último capítulo, “presença” e “performance”, se enquadrem na “vastidão que não pode ser percorrida por palavras” que a autora polonesa destaca.

Nessa empreitada de compreender melhor os conceitos de “presença” e “performance” na música, encontrei na tese de doutorado de Valeria Bittar Fuser um ponto de referência. Seu trabalho “Músico e Ato” (2012) conseguiu me oferecer informações que embasam alguns questionamentos levantados e, além disso, a trajetória artística da autora também aparece como parte da pesquisa e como motivação para realizá-la. Na tese da musicista e pesquisadora brasileira há um caminho semelhante ao meu. Há uma aproximação e identificação com um estilo musical não muito praticado na academia e uma busca por experiências fora desse ambiente habitual. Essa busca por algo externo ao cotidiano é o que, muitas vezes, pode levar a uma compreensão mais ampla sobre presença e performance.

No meu caso eu comecei na música tocando *rock*, enquanto que Valeria Bittar encontrou na música medieval a inspiração para entender mais sobre possíveis lacunas na

formação profissionalizante em música. O que me chama atenção é que o percurso feito pela autora de “Músico e Ato” (BITTAR, 2012) não foi em direção a uma cultura distante da que, em certa medida, detém alguma hegemonia nas instituições de ensino, em especial nas universidades. A própria música medieval eurocêntrica possui formas de registro escrito que abrem espaço para elementos não apenas das questões técnicas de soar bem e de maneira precisa musicalmente. Essas “partituras” medievais sugerem uma fluidez de interpretação para quem performa. Um contraste evidente quando se compara com o habitual em orquestras e *big bands*. Por isso, os questionamentos acerca das metodologias utilizadas para o ensino musical se mostram relevantes, pois a contradição aparece dentro da própria cultura que criou e embasou boa parte desses métodos e sistemas ainda influentes em diversos países, incluindo o Brasil.

No desenrolar deste capítulo, vou apresentar alguns argumentos utilizados por Valeria Bittar em sua tese de doutorado para criticar os direcionamentos escolhidos para o ensino profissionalizante em música. Essas críticas, acredito eu, partem do mesmo ponto da minha pesquisa: a negligência de instituições de ensino perante o corpo de quem performa musicalmente. Na tese “Músico e Ato” fica subentendido a escassez de disciplinas que preparem estudantes de música para o ato de apresentação e, uma provável superficialidade ao lidar com palavras ou conceitos como performance e presença.

Para apresentar melhor os argumentos deste último capítulo da dissertação, recorro também aos trabalhos de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), Schechner (2006) e Josette Féral (2015) para ter o embasamento sobre os conceitos de “presença” e “performance”. Além disso, estabeleço uma relação com a pesquisa desenvolvida por Patrícia Pederiva na sua dissertação “O corpo no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores” (2005), para demonstrar a provável lacuna existente no ensino musical profissionalizante. O trabalho da professora Pederiva faz uma análise das palavras mais utilizadas por professores quando são indagados a respeito de temas que envolvem o corpo e a corporeidade de estudantes. Uma metodologia que considero interessante, pois, assim como na literatura, as palavras apontam os caminhos dos pensamentos e lógicas construídas culturalmente. Entretanto, antes de adentrar na discussão de fato, vou quebrar a lógica estabelecida nesta dissertação e começar com uma crônica para indicar o objetivo deste último capítulo.

CRÔNICA: Arranjos da Presença

Cheguei pontualmente às quatro horas da tarde, em frente ao Departamento de Música. A sala Samambaia estava vazia. Luzes apagadas, cadeiras espalhadas. Objetos ocupando o espaço de forma obediente ao padrão de sempre. Comecei, sem pensar muito, aquele clássico ritual das cadeiras. A cada arrastada, algo do silêncio se rompia e remodelava o espaço. Dois alunos se aproximaram e arrastaram também. A reta final da disciplina trouxe um outro ritmo. Não era surpresa. É assim quando um percurso vai chegando perto do fim. As ausências e os retornos também se repetiram. Um ciclo que, de certo modo, marcou todo o semestre. O corpo sente. As muitas horas de aula começam a deixar sinais e ao mesmo tempo, algo parecido com nostalgia já aparece, mesmo sem ter acabado. A mente revisita os primeiros encontros, como quem olha para trás no caminho e percebe, de repente, o quanto já andou. Quem ficou, quem partiu, quem ficou indo e vindo, mas de algum modo permaneceu.

Fiz então aquilo que conheço. Um aquecimento. Movimento por movimento. Pescoço. Ombros. Braços. Coluna. Pernas. Pés. Tudo em sequência. Depois, algo que despertasse o corpo inteiro. Saltamos. Uma sequência em quatro direções, com números pares contados em voz alta. O tragicômico ato de pular e girar sessenta vezes contando números aos berros criava uma imagem quase militar para um eventual observador externo. São sessenta pulos girando em algum sentido escolhido pela turma. Parecem muitos saltos, mas o corpo entende. O corpo entende de outras lógicas. De tanto pular, a respiração muda, o pulso muda, a escuta também. Quando paramos o aquecimento, o convidado e professor do Departamento de Música, Ricardo, não disse nada. Apenas começou. Um sopro. Um gesto. Um som feito com o ar, os braços desenhando o espaço, a cintura girando em espiral. Ninguém pediu explicações. O grupo seguiu. Uns imitaram, outros interpretaram e ninguém combinou como seria, mas aconteceu. Sem sinal algum, aquilo que era vento virou ritmo.

Palmas nas mãos, batidas no peito, nas pernas. Sons de ossos e pele. A música brotou assim, simples e inevitável. Quando o ritmo se assentou, veio o jogo: cada um improvisou um pequeno solo no próprio corpo. O olhar conduzia. Quem olhasse, passava o turno adiante. Quando a troca de energia na sala pareceu atingir e se estagnar num certo ápice, Ricardo foi ao piano e uma nota soou. Aquela frequência invadiu o espaço repleto de sons e trouxe uma dinâmica mais serena. O som sustenta-se no ar como uma linha invisível. O professor, calmamente, falou em série harmônica, algo que não entendo muito bem o que é. De maneira intuitiva percebi que de um som saem outros, escondidos dentro dele. Cantamos todos. Uma voz, depois outra, depois outra e começamos a responder uns aos outros. Melodia e contra-melodia. Diálogo à procura do inapreensível capaz de estabelecer laços entre seres humanos.

As duplas e os trios se formaram quase sem perceber. Cada célula sonora crescia, vibrava, se desdobrava. Até que uma dupla mudou o rumo. Trouxeram ritmo para a proposta. Uma intenção mais firme, mais pulsante. Foi o que bastou. A roda girou outra vez, agora inteira entregue à percussão dos corpos e às vozes que buscavam se entrelaçar. Estávamos todos ali. Presentes. Respirando o som. Dançando o que não estava escrito. No fim desse

encontro, um dos alunos sugeriu, sem hesitar, que déssemos as mãos e fizemos um pequeno círculo. Sem motivo aparente, além de reconhecer o que havia acontecido. Um gesto de confirmação. Algo foi criado aqui, em total harmonia com o espaço e tempo presente.

Encontros como este muitas vezes não estão no plano de aula, mas acontecem como se estivessem. Não me arrisco a dizer que uma dose de caos é bem vinda em todas as artes porque pode ser apenas uma característica da minha personalidade. Seja como for, o caos me ajudou diversas vezes ao longo deste meu processo. Lembro dos dias em que ocupamos a sala de ensaio do Departamento de Música. O grupo se juntou em torno da musicalidade potencial, aquela que vibra internamente mesmo antes do som sair. Havia também um espírito curioso no ar que estimulava nas pessoas a vontade de experimentar. Chegaram, sentaram, tocaram.

Na sala de ensaio, ou estúdio, percebi algo que talvez já soubesse, mas ainda não tinha nomeado. O teatro, que há tempos me acompanha, vem moldando meu jeito de fazer música. Meu corpo parece mais sensível para dinâmicas, intensidades, pausas e explosões. Tudo isso, que antes parecia matéria exclusiva do som, de repente se estende ao gesto, ao corpo, ao silêncio que rodeia as notas. Falei disso com a turma. Tentei mostrar que a lógica usada para construir movimentos numa diagonal, aquele exercício de cruzar o espaço em diferentes texturas, é a mesma lógica capaz de organizar e inventar um arranjo. No fim, um arranjo musical acontece a partir de variações sobre um eixo. É como um corpo que se move e se reinventa a partir da mesma linha condutora.

Falando em conduzir, confesso que não preparei roteiro de aula em algumas ocasiões. Em vários momentos tive apenas a intenção de retomar temas surgidos no grupo de mensagens e, depois, propor que tocássemos juntos. Recordo de algumas vezes compartilhar a memória sobre como fazer trilha para teatro muda a forma de lidar com os sons e com a música como um todo. Na cena, muitas vezes o mais importante não é a nota perfeita, mas o momento exato em que o som surge para transformar a atmosfera do ambiente. É a escuta do que vem antes, do que vem depois.

Pensei também na diferença que faz repetir um mesmo procedimento várias vezes. No teatro, por menor que seja a temporada, há sempre a chance de fazer de novo, no mesmo palco, sob as mesmas luzes, percorrendo o mesmo chão. Cada repetição não é igual à anterior. É um novo mergulho na performance. O hábito pode deixar ela mais precisa, mais atenta, mais viva. Entretanto, o inapreensível não oferece garantias. Essa sensação pode se traduzir na música também, não é exclusividade do teatro. O palco ensina mais do que qualquer manual e por isso sugeri a busca pela experiência de tocar para um contexto teatral. Sugeri que cruzassem o corredor e invadissem o Departamento de Artes Cênicas. Que se dispusessem a tocar para encenações e corpos em movimento, para silêncios que também pedem algum som e não tocar nada quando o vazio se faz necessário. Que entendessem outro tipo de precisão. Aquela que pede mais sensibilidade que técnica.

Procurei estimular esse espírito de trilha sonora teatral para abordar as canções sugeridas. Voltamos aos arranjos musicais de forma recorrente. E voltei a insistir naquilo

que, para mim, é o centro dessa prática: construir uma escuta capaz de perceber, propor e transformar o som em um novo ambiente sem sair do lugar. Um arranjo não é só uma combinação de notas. É uma arquitetura invisível que modifica o espaço, o tempo, o corpo.

Sobre o repertório, fui transparente a respeito das escolhas. Disse que eram recortes a partir das minhas próprias experiências, do que eu já toquei e gravei, das coisas que carreguei perdidas em minha memória. Deixei claro que não havia certo ou errado. Só caminhos. E, escolhendo um, podíamos observar o que ele produz, assim como a nota de piano que invade o espaço e gera possibilidades de interação musical. O meu pensamento é de que, embora estejamos num território de experimentação, algum tipo de direção é necessária. Não para limitar, mas para não perder o fio. Na prática musical sonora, propus entradas, saídas, silêncios. Um jogo. Pergunta e resposta. Deixei que, a partir desse contorno, cada um pudesse encontrar seu lugar.

O curioso é que a cada encontro fico com uma dúvida. Não sei se estou apto a me conter e focar totalmente minhas ações na função de uma espécie de maestro de orquestra. Muitas vezes participei das atividades buscando atingir um estado de presença. Entrei habitualmente no exercício da Diagonal, não para fazer algum tipo de demonstração, mas para mostrar minha fragilidade e me reinventar a partir dela.

Acho que gosto desse lugar entre conduzir e fazer. Tem um risco aí. Sempre há. Essa possibilidade de virar espelho para o outro, de induzir ou de gerar uma cópia existe, mas é um risco calculado. Ao menos é assim que enxergo. Estar nesse lugar duplo aciona outros dispositivos. Uma espécie de tensão interna surge. É como um desejo de surpreender, de estar à altura do que se pede, mas também com um medo de não alcançar. Já conheço essa sensação. Ela esteve comigo nos primeiros meses de Agrupação Teatral Amacaca (ATA). O diretor Hugo Rodas fazia questão de lembrar que ninguém passa ileso por esse tipo de prática. A Diagonal revela. Hoje, meu corpo já sabe entrar nesse fluxo de buscar um arranjo, uma presença. Mesmo quando o entorno é desconfortável. Afinal, mesmo no ruído do caos pode surgir uma nota para reorganizar as frequências e mudar o ambiente.

3.1 Em busca de presença

Um dos conceitos centrais para o entendimento do tema desta pesquisa é o conceito de “presença”. De algum modo, esse termo atravessou todas as sessões anteriores e neste último capítulo me debruço de maneira mais específica sobre ele. A palavra “presença” é habitual em ambientes de pessoas que trabalham e/ou estudam artes, em especial linguagens artísticas cujo ofício acontece em grande parte no ato de apresentação. Desde o início de minha trajetória na música ouço essa palavra, tanto em debates informais como em locais de estudo, mas nunca havia entendido o termo de maneira satisfatória. Quando iniciei meu aprendizado nas artes cênicas pude ter contato com um entendimento mais apurado sobre este conceito.

Após anos convivendo entre artistas da música, tenho a impressão de que “presença” é algo cujo conceito permanece vago e sem muita definição. Inclusive, nos ambientes de meu convívio, “presença” e “performance” costumam ser utilizados para descrever a mesma situação. Em busca de aprofundar o entendimento a respeito de “presença” recorri a Hans Ulrich Gumbrecht, em especial ao livro “Produção de Presença” (2010). O autor alemão, no decorrer de sua trajetória, desenvolveu um amplo trabalho destacando a “presença” como aspecto protagonista de suas pesquisas. A partir das reflexões de Gumbrecht é possível definir "presença" como: a dimensão da experiência estética que se manifesta na materialidade sensível e na corporeidade de fenômenos no instante em que ocorrem. É a materialidade, de um objeto ou ser, existindo e interagindo com o que está ao redor no momento do agora.

Para Gumbrecht (2010), a presença não é algo que se opõe ao sentido, mas algo que lhe escapa, algo que se impõe a nós antes da interpretação, no corpo, no espaço e no tempo. A presença se manifesta no que o autor alemão denomina de “momentos de intensidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 127), momentos que não são produzidos por atos de atribuição de significado, mas por uma espécie de emergência do mundo afetando o sujeito de maneira direta, física e, muitas vezes, efêmera. É aquilo que nos toca antes de sabermos nomear ou de tentar construir alguma razão para aquilo que aconteceu. Como um “efeito de presença”, essa dimensão é transitória, instável, e marcada pela tensão com o sentido. Algo que nunca se estabiliza como um dado conceitual, porém aparece de lampejo, como uma epifania ou um evento que “surge do nada” e logo se desfaz. Nas palavras de Gumbrecht:

A palavra "presença" não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso "produção" no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de "trazer para diante" um objeto no espaço. Aqui, a palavra "produção" não

está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p.13)

Seguindo essa linha argumentativa, o conceito de “presença” está associado à materialidade de algo, seja um objeto ou um ser, e essa materialidade já carrega uma capacidade expressiva antes mesmo da racionalização de sentidos e significados. A crítica feita por Gumbrecht é que a cultura ocidental eurocêntrica, fortemente marcada pela tradição cartesiana e pela ênfase no sentido e na interpretação, tende a ignorar ou sufocar essa dimensão da presença. O autor, no entanto, propõe reabilitá-la como fundamental para a experiência estética e para o ensino das humanidades e artes, reivindicando o valor da co-presença corporal, da experiência vivida e da materialidade da arte, especialmente em contextos performativos. Em outras palavras, “presença”, para Gumbrecht, pode ser conceituada como a sensação de ser corporalmente tocado por algo que se manifesta no mundo com intensidade e substância, antes e para além de qualquer esforço interpretativo. É um modo de estar no mundo que se realiza através da forma, da substância e da temporalidade do acontecimento.

No livro “Produção de Presença” (GUMBRECHT, 2010), o autor propõe justamente uma ruptura com o domínio da interpretação como prática das humanidades e das artes. Para estudos que buscam a interdisciplinaridade e utilização de metodologias pouco cartesianas, essa empreitada de ruptura proposta por Gumbrecht pode servir como guia em um caminho ainda a ser construído. O autor alemão defende que a ênfase excessiva na atribuição de sentido inibe outras formas de relação com o mundo, especialmente quando levamos em conta relações fundadas na presença material de objetos e seres.

Esse viés interpretativo se consolida com a modernidade, quando o pensamento cartesiano inaugura uma série de dicotomias como: mente e corpo, espírito e matéria, profundidade e superfície, nas quais o pólo ligado ao pensamento abstrato passa a ser valorizado em detrimento da materialidade. Gumbrecht desafia essa tradição ao propor a noção de "produção de presença", entendida não como fabricação, mas como o ato de trazer algo para o espaço de percepção sensorial, de modo que possa afetar diretamente o corpo humano. Sua obra defende que, ao atribuir um sentido a algo presente, atenuamos seu impacto físico e sensorial. Nessa visão, o gesto interpretativo pode distanciar-nos da experiência imediata com as "coisas do mundo".

Ao contrário do sugerido pela tradição cartesiana, Gumbrecht propõe, portanto, pensar uma relação com os objetos e seres que oscilam entre efeitos de sentido e efeitos de presença.

Essa proposta não busca substituir a interpretação, mas ampliá-la com novas práticas acadêmicas que incluam a experiência da presença. Em vez de compreender a comunicação como mera transmissão de sentido, o autor se interessa em entender como as materialidades da comunicação, como uma tela, uma página ou um corpo afetam diretamente os sentidos.

No desenvolvimento desse argumento, Gumbrecht (2010) articula os conceitos de “forma” e “substância”, tanto do conteúdo quanto da expressão, para pensar as interfaces entre materialidade e significado. Ainda que o sentido continue sendo uma instância metafísica, ele busca abrir um "campo não hermenêutico" (GUMBRECHT, 2010, p. 36), onde a presença deixa de ser um efeito colateral e passa a ser reconhecida como uma dimensão autônoma da experiência. Essa defesa da presença ganha reforço na crítica à história das Humanidades, que teriam progressivamente esquecido a tangibilidade do mundo e priorizado a mediação simbólica.

Gumbrecht ainda sugere que qualquer reflexão sobre o mundo precisa recuperar a noção de substância e espaço. Ele propõe distinguir “culturas de presença” e “culturas de sentido”, analisando como diferentes configurações culturais privilegiam um ou outro aspecto. Ao longo do livro, o autor alemão insiste que não se trata de abandonar o sentido, mas de recuperar o potencial dos corpos e das coisas em sua dimensão sensível e espacial. Seu esforço teórico busca, assim, reequilibrar a relação entre presença e interpretação nas práticas das artes e humanidades contemporâneas. O seguinte trecho exemplifica o cerne da argumentação do autor:

Numa cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação), e os seres humanos consideram seus corpos como parte integrante da sua existência. [...] o conhecimento, numa cultura de sentido, só pode ser legítimo se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo (e nas condições específicas daquilo que chamei, no capítulo anterior, de "o campo hermenêutico", ou seja, penetrando na superfície "puramente material" do mundo, com vistas a encontrar a verdade espiritual por sob ou atrás dele). Para uma cultura de presença, o conhecimento é legítimo se for conhecimento tipicamente revelado. É conhecimento revelado pelo(s) deus(es) ou por outras variedades daquilo que se poderá descrever como "eventos de auto revelação do mundo". (GUMBRECHT, 2010, p. 107).

Essa atenção à presença, ao que está ali, diante de nós, afetando-nos, não pretende negar a potência dos sentidos, das interpretações e das leituras críticas. Antes de tudo, a intenção de dar protagonismo à “presença”. É suspender o desejo de compreender e racionalizar algo para deixar-se afetar por aquilo que está acontecendo. É nesse sentido que Gumbrecht (2010) resgata a possibilidade de desfrutar um acontecimento que escapa à mediação intelectual e se baseia na experiência mais direta com as coisas do mundo. Em

lugar da busca incessante por significados ocultos ou profundidades simbólicas, o autor nos convida a prestar atenção naquilo que está na superfície: o som que vibra no ar, o corpo que treme em cena, o gesto que pulsa no tempo. Esses elementos, que frequentemente são tratados como meios para uma finalidade interpretativa, passam a ser reconhecidos como fins em si mesmos, como manifestações sensíveis que nos colocam em relação com o real.

Essa inversão de perspectiva ressoa de maneira potente nas práticas performativas que cruzam a música e o teatro, especialmente naquelas que se colocam como experiências de presença e performance. A escuta e a atenção, nesses contextos, deixam de ser exercícios passivos de recepção e se transformam em gestos ativos de interação e abertura. Escutar e estar atento, pode ser relacionado a deixar-se tocar pelo som, permitir que ele atravesse o corpo e o reorganize. Do mesmo modo, o movimento do performer (mesmo quando mínimo ou silencioso) carrega uma potência expressiva que não depende da decodificação de símbolos, mas da sua capacidade de interagir e emocionar quem assiste. Em vez de pensar a estética como experiência interpretativa, o Gumbrecht (2010) valoriza a vivência direta de momentos que emergem como eventos efêmeros e imprevisíveis. O autor coloca esses momentos como se fossem epifanias, nas quais a presença e o sentido se tensionam de forma instável e não complementar.

Em princípio, a característica de não complementaridade entre presença e sentido sugerida por Gumbrecht gerou um estranhamento em mim. Isso porque utilizei nos capítulos anteriores argumentos que abordam a coexistência de aspectos numa relação de constante interação e troca, como a imagem dos símbolos de *Yin Yang*, o “Anel de Moebius” e o “Espaço de Echer”. Entretanto, o autor alemão cita um exemplo a respeito dessa não complementaridade entre presença e sentido. Um exemplo que, além de me chamar muita atenção, conseguiu materializar a situação para um melhor entendimento. O exemplo trazido envolve o tango na Argentina. Segundo Gumbrecht:

Na cultura da Argentina existe uma regra, uma prescrição, uma convenção, que ilustra belissimamente a razão por que tanto sublinho essa não complementaridade na relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido.!" Supostamente, na Argentina não se deve dançar tangos que tenham letra - mesmo se a surpreendente qualidade literária das letras de tango tenha sido sempre motivo de legítimo orgulho nacional. A razão por trás dessa convenção parece ser que, numa situação desequilibrada de simultaneidade entre efeitos de sentido e efeitos de presença, prestar atenção à letra de um tango tornaria muito difícil seguir com o corpo o ritmo da música; e a atenção assim dividida provavelmente tornaria quase impossível o deixar-se ir, aquele -literal- "deixar cair" o corpo no ritmo dessa música, necessário a quem execute os complexos passos do tango, as formas de uma dança, cujas coreografias femininas e masculinas nunca estão coordenadas até que comece a exibição. (GUMBRECHT, 2010, p. 137)

Neste sentido, a não complementaridade entre presença e sentido se explica pelo fato da presença corporal ser de alguma forma comprometida quando o excesso de sentido interfere na entrega ao movimento. Isso, segundo o autor, ilustra o risco de desequilíbrio entre os dois pólos. A experiência estética, então, exige uma forma de atenção e de concentração que permita viver essa oscilação, essa emergência repentina de algo que antes não estava ali, como um relâmpago. É por isso que Gumbrecht evoca a palavra “epifania” para se aprofundar no conceito de “presença”. Dentro dessa lógica, a chamada “produção de presença” se dá como um acontecimento que se desfaz no instante em que se manifesta. Tais fenômenos são vistos como protagonistas para repensar o ensino nas Artes e nas Humanidades, já que não se trata apenas de transmissão de conhecimento, mas de criação de presença e de experiências que transformam a relação do sujeito com o mundo.

Essa proposta não se opõe à razão ou ao legado cartesiano, mas afirma que há dimensões da existência que escapam à lógica da interpretação. O “Teatro Nô”³³, além do tango, também é citado como exemplo de uma estética em que o tempo e a forma se diluem, permitindo que o espectador, ao persistir na experiência, sinta-se parte do que emerge, em algo próximo de uma vivência religiosa. Inclusive, na diferenciação que o autor faz entre “culturas de sentido” e “culturas de presença”, o aspecto do ritual é bastante comum em culturas que não buscam interpretar e atribuir significados racionais em tudo o que está ao redor.

As “culturas de sentido”, deste modo, possuem uma relação mais estabelecida com o tempo, com a reflexão e a elaboração de pensamentos a respeito de algo que aconteceu. Por outro lado, as “culturas de presença” se baseiam numa relação mais estabelecida com o espaço, o lugar e o contexto em que algo está acontecendo e, por isso, sem possibilidade de fugir do momento presente. Gumbrecht, todavia, não coloca um juízo de valores sobre qual tipo de cultura é melhor ou pior. O autor apenas aponta que a chamada “cultura de sentido” tem prevalecido ao longo de séculos no ocidente eurocêntrico, ainda muito influente em instituições de ensino do contexto socio cultural do qual faço parte. Em todo caso, as reflexões e argumentos apresentados por Gumbrecht podem abrir caminhos para o entendimento a respeito do conceito de “presença” e é justamente esse o motivo de trazê-lo para embasar esta pesquisa.

³³ O Teatro Nô é uma forma tradicional de teatro japonês que surgiu no século XIV. Une canto, dança e atuação em apresentações marcadas por movimentos lentos e precisos, o uso de máscaras e o forte simbolismo. Seus enredos costumam se basear em lendas, episódios históricos e textos da literatura clássica.

Um melhor entendimento sobre a palavra “presença” é uma das formas de se pensar em possibilidades diferentes para o ensino de artes que lidam com a performance e o ato da apresentação. Isso porque, nesse território híbrido entre o musical e o cênico (que é a performance), o corpo do artista é um dos principais veículos de produção de presença. Deste modo, trata-se de um corpo que não apenas representa algo, mas que existe, que se apresenta como matéria viva, em contato com o espaço, o tempo, os objetos e os outros corpos presentes na cena. Um corpo que não ilustra uma ideia, mas que propõe uma experiência. Essa concepção se distancia da lógica cartesiana, na qual o corpo do ator ou do músico é frequentemente ofuscado por uma construção simbólica (o personagem, a obra, a partitura, entre outros). Em contrapartida, propõe-se aqui uma atenção renovada ao corpo como acontecimento, como superfície de inscrição sensível, como elo de contato entre mundos.

Ao seguir por esse caminho, esta pesquisa procura pensar a performance musical não apenas como execução de uma obra ou realização de um texto sonoro, mas também como ato cênico que envolve corpos, escuta, presença e risco. É nesse diálogo entre prática e teoria, entre gesto e reflexão, entre som e silêncio, que se direciona este trabalho. Como forma de aprofundar minha escolha argumentativa trago como referência a autora Valeria Bittar, pois ela segue uma trajetória relativamente próxima à minha. A autora, em sua tese de doutorado “Músico e Ato” (BITTAR, 2012), também buscou em práticas que envolvem o corpo e nas artes cênicas a inspiração para questionar o ensino musical praticado com mais frequência no contexto brasileiro.

Valeria Bittar, ao intitular sua tese de “Músico e Ato”, parece responder diretamente à pergunta central que orientou sua pesquisa: qual é o núcleo protagonista da performance musical? Desde o planejamento inicial até a elaboração do trabalho, o tema desdobra-se em reflexões sobre o papel do músico e a natureza do ato de apresentar. A autora se inspira em São Tomás de Aquino, que define o ato como a forma, a integridade da coisa e também a operação em si. Bittar questiona: quem realiza a operação? Sua resposta surge de uma perspectiva prática e filosófica, afirmando que quem opera é o sujeito encarnado, um corpo atuante e materializado na experiência. Um corpo em estado de presença.

Assim como faço nesta dissertação, Valeria Bittar confessa ter situado parte de sua investigação no campo da própria vivência (uma autoetnografia). Essa abordagem, ao mesmo tempo corporal e intelectual, conecta-se à racionalização de uma trajetória construída ao longo de anos de dedicação às artes. Outro ponto protagonista no trabalho de Bittar (2012) é o entrelaçamento entre formação e performance, algo que dialoga diretamente com a proposta desta pesquisa. Isso porque ela também mostra em sua pesquisa uma possível lacuna na

formação profissionalizante em música ao entender que o ato de apresentar e performar não é abordado de maneira adequada para preparar estudantes para o ofício musical.

Baseando-se em sua experiência formativa de 25 anos atrás, Bittar observa que os fundamentos dessa formação ainda refletem na mentalidade atual em jovens musicistas. Para ela, a performance musical é um processo em constante transformação, em que formar e performar são faces inseparáveis de uma prática viva e em evolução. Logo na parte introdutória de sua tese, Bittar faz uma crítica à forma como o ensino musical muitas vezes é conduzido no contexto brasileiro, ainda muito influenciado por pensamentos vindos da Europa. A autora estabelece uma relação com o teatro para construir sua argumentação a respeito da possível falta de profundidade de conceitos como “presença e performance” na formação de musicistas. Nas palavras de Valeria Bittar:

Seguindo a mesma linha de atuação no fenômeno teatral de Grotowski, Eugenio Barba lançou mão dos princípios fundamentais de ativação da atenção, desautomatização do corpo cotidiano, dilatação e presença do corpo. Esses princípios, já há algum tempo incorporados no ensino e nas práticas do teatro contemporâneo, são ignorados no âmbito musical, mesmo nas práticas não vinculadas e herdeiras diretas do legado romântico, como a música contemporânea ou a música popular. Considero que esses princípios devem estruturar o trabalho do músico performer, aproximando-o de uma performance perceptiva que substitua a performance da compreensão e da informação. (BITTAR, 2012, p. 26)

Um aspecto que me chamou atenção no trabalho de Bittar (2012) é a crítica incisiva ao modelo tradicional de formação musical. Para elaborar tal crítica ela toma como referência o conceito de "regime disciplinar" de Michel Foucault. Valeria Bittar aponta que o método difundido pelos conservatórios, surgido no final do século XVIII, reflete uma lógica de vigilância hierárquica e produção de "corpos dóceis", características de um sistema sociocultural daquela época. Essa mentalidade disciplinar, segundo a autora, continua a dominar tanto a formação de músicos da chamada “música erudita” quanto da “música popular”, limitando a experiência da performance musical e até questionando a própria identidade de quem toca ou canta algo. A tese “Músico e Ato” (2012) defende que o aspecto protagonista da performance, definido pela relação viva entre músico e ato, foi suprimido por práticas pedagógicas que priorizam um processo lógico e abstrato, desconectado da percepção e da presença do atuante. O resultado, segundo Bittar, é a formação de músicos distanciados de si mesmos, com corpos automatizados e desprovidos de vitalidade. Desprovidos talvez até de presença.

Baseando-se nas noções foucaultianas de docilidade e disciplina, Bittar (2012) identifica a automatização como o principal mecanismo desse apagamento. Algo presente

tanto nas técnicas pedagógicas quanto nas práticas do dia a dia. Em resposta a isso, a tese propõe caminhos para reencontrar o núcleo perdido da performance, buscando devolver ao músico sua presença plena para vivenciar o ato musical em sua integridade perceptiva. É uma chamada à reavaliação das práticas formativas, para que a performance musical possa florescer como uma expressão vivida e autêntica.

Talvez, o que Gumbrecht e Bittar apontam, em certa medida, é sobre a necessidade de se reequilibrar a balança entre os valores artísticos “Apolíneos” e “Dionisíacos”, conforme as definições elaboradas por Nietzsche (1999). Essa necessidade se evidencia ao observar a maneira como o ensino musical é conduzido no ambiente sócio cultural onde estou inserido. Nesse contexto, ainda é costume fragmentar o corpo em função da eficácia técnica, tratando muitas vezes o músico como uma “máquina de produzir som” e não como um performer cuja presença cênica e corporeidade são centrais para experiência musical.

Essa visão, corrobora com a linha argumentativa seguida nesta pesquisa. O corpo não é apenas meio técnico, mas o lugar de inscrição da cultura, da memória e da intencionalidade. Existir, de alguma forma, implica também em coexistir, e toda performance é uma relação, entre corpos, espaços, tempos e afetividades. Ao invés de reproduzir gestos mecânicos, o performer, seja músico ou ator, mobiliza sua presença plena, sua escuta sensível e sua consciência do aqui e agora. A performance torna-se, assim, um ato de presença e uma construção estética que integra o corpo como totalidade viva e significante.

CRÔNICA: Ruídos e Reflexos

Perdi tempo montando o som. Sempre perco. O estúdio do departamento não ajuda muito. Microfones duvidosos, cabos por todo lado, equipamentos jogados em qualquer canto. Acho que é apenas um espaço para quem quer sentar; ler cifras e tocar olhando pro papel. E só. Minha reação foi pedir que dançassem naquele ambiente. Que deixassem o corpo brincar com o som. Que inventassem, ali mesmo, um jogo entre cena e música. As limitações do espaço ajudaram a reforçar a frase que carrego: o palco, às vezes, é um lugar hostil. Distrações, ruídos, chiados, fios cruzando, e aquela eterna luta com os volumes e timbres até se chegar em algo minimamente aceitável. Não é sobre ter o melhor som. Nunca foi. Após resolver o básico, seguimos. A cena mais marcante do dia se fez quando a cantora de “Trap” pegou o microfone para cantar “Garota de Ipanema”. Jogou com a situação, conduziu os músicos, forçou o arranjo a seguir seu novo caminho. Um erro que virou acerto.

No fundo, essa música não me interessa como repertório. Está no limite do clichê. Não são escolhas que eu faria para apresentar como resultado de um processo. Mesmo assim, surgiram do grupo. Uma tentativa de encontrar um chão comum em meio a gostos tão diferentes. O clichê, às vezes, é a única coisa que se compartilha, ainda mais em um coletivo tão heterogêneo. Sei que preciso tomar cuidado. Dar espaço pra todo mundo. Resolver o que é técnico sem deixar o tempo escorrer.

A arte mexe com humor; mexe com o que não se vê. Minha tarefa é garantir que as pessoas fiquem presentes dentro do processo, mesmo quando o processo incomoda. Inclusive, houve um acidente em uma dessas aulas/ensaio. No meio da montagem, um pedestal derrubou o violino. Ficou um arranhão. A violinista ficou desconfortável. Já estava quase deslocada pelo repertório que não lhe favorecia, mas ficou. Tocou e fez boas entradas, segurou alguns momentos. No fim, tudo isso é pesquisa também. A aula, o som, os ruídos, as ausências... A convivência. Não há fórmula. Não há partitura capaz de conter o que se move dentro das pessoas. Ainda bem. O caos, no fundo, é parte integrante do som.

Começamos a sentar em círculo com frequência nas últimas semanas do semestre. Era tempo de olhar para trás. Em um desses encontros finais, liguei o gravador. Pedi que preenchessem, de novo, aquele mesmo formulário antigo do primeiro dia. A roda seguiu, cheia de falas sobre vontades, medos, expectativas. As respostas confirmaram algo que já me rondava desde o começo: o olhar. Quase todos falaram dele. O olhar sem se intimidar. Olhar sem medo do erro. Olhar para si e para quem está junto. O olhar em direção às pessoas da platéia carregado de vida, que pode intimidar e seduzir simultaneamente. O olhar presente. Aquele que possibilita a sensação de estar no palco como quem escolhe se divertir, mesmo na vertigem.

Escutando a conversa, percebi que algumas práticas apareceram como lembrança forte, mesmo não tendo sido repetidas. A brincadeira das caretas, a imitação do colega da frente. Simples, direta. Um espelho desconcertante. Senti vontade de trazer de volta. Não para agradar, mas porque faz sentido. Porque toca num ponto que atravessa quem escolheu a música como ofício. Brinquei com eles, como costume fazer. Falei sobre como quem não toca

costuma cobrar uma espécie de mágica dos que tocam. Como se ser musicista fosse algo que se veste, um selo, um truque dominável.

O espaço representou um problema ao longo do processo. O corpo pede chão liso, espelho, teto alto e som cristalino... Tudo isso escapa, como costuma escapar na vida prática de quem trabalha com arte. Saber disso não impede a frustração, só a torna um pouco mais previsível. Resta a “Sala Samambaia”. Pequena, dura, pouco flexível, mas nossa, muito nossa. Já foi cenário de invenções improváveis. Lugar onde, mais de uma vez, transformamos as regras do possível. Andar pelo espaço, formações em linhas, círculos, letras, contagem regressiva, câmera lenta, estátuas. Corpos atentos, olhos vivos. Contudo, houve um único dia em que ocupei o Núcleo de Dança.

Esse é um espaço meio flutuante na lógica da Universidade. Nem fechado, nem aberto. Um lugar que existe quando alguém se dispõe a usá-lo. Eu fui por conta do imenso espelho da sala que cruza todo o local. Acredito que há um tipo de risco em colocar uma turma de artistas diante da própria imagem. O espelho devolve mais do que o corpo. Devolve aquilo que cada um projeta em si. E o narcisismo não é raro entre quem vive da própria presença. Entretanto propus outro uso. O espelho como ferramenta. Não para se admirar, mas para estudar. Olhar de frente. Observar o corpo em movimento. Ver o que ele é, sem o filtro das ideias, sem a maquiagem das intenções.

A aula desse dia de ocupação foi construída em torno da câmera lenta. O corpo se obriga a perceber cada gesto, cada pequena hesitação. Falei também de uma coisa que considero inevitável: fazer as pazes com o próprio corpo. Não há como escapar dele. Quem se propõe a estar no palco, a ocupar um espaço de presença, precisa conhecer essa matéria que carrega.

O corpo muda. Ganha peso, perde, envelhece, se rompe, se costura. No entanto, essas mudanças são lentas, desenhadas no tempo. Por isso, mais do que querer transformá-lo, é preciso habitá-lo. Aceitá-lo não como limite, mas como caminho. O que pulsa na performance vem de dentro, atravessa ossos, pele, cicatrizes. E chega até os outros não por ser perfeito, mas por ser verdadeiro. Pedi que todos se olhassem. Sem falar. Apenas olhar. E deixar que o próprio olhar fizesse o trabalho.

Depois, liberamos os corpos para o exercício da diagonal. Pela primeira vez a turma iria cruzar o espaço, testar direções, pesos, velocidades sob o olhar do reflexo do espelho. Num pequeno devaneio ao observar a atividade, tive a sensação de que acompanhar esse grupo já não é só observar um processo técnico. Vejo uma disposição rara. Corpos mais soltos, menos desconfiados de si, enfim, corpos mais presentes. Gente disposta a entrar em estados estranhos, fora do habitual, fora das partituras e sem temor do abraço dionisíaco.

Nessa aula especial, faltaram alguns. Justo quem quase nunca falta. O tipo de ausência que deixa um espaço vazio no ar, mesmo quando a sala está cheia. Sei que não terei outra chance de usar aquele espelho. O espaço pertence a ninguém, ou a todos, o que na prática dá no mesmo. A burocracia da Universidade funciona como um labirinto sem centro.

Verifiquei a agenda, vi uma brecha, entrei. Sabia que era só hoje. Depois, a sala voltaria a ser ocupada. Outros corpos, outros ensaios. A vida segue, sem deixar espaço para repetir experiências que não se fixam no calendário. Para quem esteve, ficou o espelho e o que ele mostrou.

Fui honesto com a turma e refleti para eles a luz de meus pensamentos e emoções sem nenhum tipo sombra. Disse que, assim como eles experimentam, eu também experimento. Este espaço é um laboratório para mim também, como professor, como pesquisador e como artista. Essa atitude se mostrou frutífera. O que mais me tocou foi ouvir, mais de uma vez, que o ambiente que criamos era seguro. Acolhia. Permitindo que cada um pudesse experimentar, tropeçar, rir de si, atravessar o que, em outros espaços, seria motivo de vergonha ou de riso alheio. O mundo da música carrega, muitas vezes, uma hostilidade velada. Aqui, pelo menos por um tempo, ela não entrou. O ciclo continua. Vai se desenhando. Ao me olhar no espelho tive uma pequena epifania: Nesta pesquisa não coletei dados. Coletei rastros, gestos, encontros. Coletei percepções poéticas.

3.2 Lacunas na formação profissional em música

Lacuna é um espaço vazio. Algo que evidencia a ausência e aponta o para o movimento de ocupar e completar. Em busca de preencher as lacunas, pesquisadores recorrem a dados, sejam palavras, números ou até mesmo processos artísticos. No ambiente universitário, tanto a área de Humanidades quanto a de Artes, é costume apresentar o trabalho em forma de palavras. A própria pesquisa também acontece muitas vezes pela leitura e pela estruturação adequada de palavras. São conceitos, informações, dúvidas, resultados e aprendizados que guiam o trabalho científico. No caso desta pesquisa, a palavra “Performance” aparece como uma espécie de meta ou destino para a argumentação, afinal ela aparenta representar a maior lacuna na formação profissional em música.

Como vimos em capítulos anteriores, a performance em música vai além da execução técnica. Ela envolve elementos que demandam atenção plena, intencionalidade expressiva e uma escuta interna capaz de mobilizar gestos, emoções e sentidos. Esta pesquisa sugere que a lacuna na formação profissional de musicistas acontece justamente pela negligência do corpo como um mediador de espaço, de trocas afetivas, sentimentos e memórias. Neste sentido, o movimento, ou ausência de movimento, é um dos pilares para acontecer uma performance. Entretanto, o movimento por si só não garante que esteja acontecendo algo performático. O conceito de “performance” envolve várias nuances e para embasar esta parte expositiva da dissertação, recorro a Richard Schechner e Josette Féral.

Segundo Schechner: “Toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance.” (SCHECHNER, 2006, p. 2). O autor é um teórico estadunidense que se debruçou sobre esse tema. O livro “Performance studies: an introduction” (2006) aborda questões que aprofundam bastante a compreensão a respeito do que é e o que pode ser este complexo conceito. Logo na parte inicial do livro autor aponta o sentido de sua argumentação e segue o mesmo princípio de Ervin Goffman ao considerar que:

Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. (GOFFMAN apud SCHECHNER, 2006, p. 3)

As reflexões exibidas no livro de Schechner (2006) chegam a tratar de performance como algo presente na vida cotidiana e ampliam o debate para entendimentos fora do ambiente artístico. No entanto, esta pesquisa não se propõe especificamente a debater e investigar questões sobre a amplitude do conceito. A intenção é tentar aprofundar a

compreensão a respeito de “performance” no contexto das artes musicais e questionar a forma como o termo é tratado no contexto de ensino musical profissionalizante. Para isso, o diálogo com as artes cênicas é uma das etapas do trabalho, pois essa linguagem artística oferece uma perspectiva capaz de abarcar uma quantidade maior de elementos, principalmente quando comparamos com as artes musicais, que tendem a associar performance a desempenho e eficiência.

Para estabelecer o diálogo entre música e artes cênicas acerca do conceito de performance, trago o pensamento de Josette Féral, pois a autora nos proporciona uma contribuição sobre o que é performance em um contexto artístico. Segundo Féral:

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta [...] (FÉRAL, 2015, p. 137).

Performance, portanto, é um processo simultâneo de construção e desconstrução de realidades. É um conceito emblemático para o fazer artístico. Destaco essa palavra inclusive como palavra-chave deste trabalho, pois provavelmente é um termo que impulsionou também as pesquisas citadas como referências centrais ao longo desta dissertação. Não posso afirmar com certeza, mas Gregory Ribeiro (2016), Flávio Café (2022) e Valeria Bittar (2012) deixam nas entrelinhas essa busca por compreender e investigar a performance a partir de suas próprias perspectivas e experiências. São pesquisas em que a performance assume um protagonismo para entender formas de ensinar técnicas de atuação ou de como criticar e questionar as formas de ensino musical. O conceito de performance aparece no meu trabalho como uma palavra para onde se apontam as perguntas. O que é performance? Como investigar a performance? Como realizar uma performance?

Para tentar responder a essas perguntas, os três trabalhos citados tiveram um papel relevante para me impulsionar e motivar-me neste processo de escrita. Entretanto, é conveniente ressaltar que dentre todas as pesquisas, a de Valeria Bittar é a que apresenta indagações e considerações que considere mais próximas àquelas que apresento. O trabalho de Flávio Café (2022) me apontou para possibilidades de como conduzir uma experimentação voltada para a corporeidade e também alguns parâmetros técnicos da preparação de atores (e/ou performers). Gregory Ribeiro (2016) já questiona a maneira como a formação musical acontece e como o corpo é alienado desse processo pedagógico. Valeria Bittar, por sua vez,

crítica de forma mais incisiva a educação musical e compartilha parte de sua trajetória artística como exemplo para fazer as críticas e também para sugerir formas diferentes para abordar o aprendizado em música. Nesta pesquisa, também recorro à minha própria trajetória artística para questionar e sugerir novos caminhos e com isso a conexão desta pesquisa se faz mais fluida com a tese “Músico e Ato” (2012).

O trabalho de Bittar aponta que no ensino profissionalizante em música ainda predominam práticas que reprimem a expressividade corporal, favorecendo conteúdos abstratos e uma aprendizagem “sem corpo”. A autora faz ressalvas destacando métodos como o de Dalcroze por colocar o corpo como catalisador do fenômeno musical, tornando o ritmo e a expressividade como experiências vividas e não apenas racionalizadas. A eurtmia proposta por Dalcroze realmente pode revelar o potencial do corpo em tornar a música visível, presente e sentida. Técnicas como a Eutonia³⁴, desenvolvida por Gerda Alexander também demonstram que a consciência corporal é fundamental para libertar tensões, ampliar a expressividade e refinar a presença cênico-musical. Essas abordagens de ensino reconhecem o corpo como lugar da escuta, da emoção e do gesto. Nesta linha argumentativa, a performance musical se aproxima da arte teatral. Contudo, essas pedagogias tendem a aparecer como complemento e não como parte protagonista na formação em música.

Na tese “Músico e Ato” (2012), Bittar recorre a Foucault para descrever a condição de como o “corpo” é tratado no ensino musical e, como essa abordagem resulta na desvalorização da performance no aprendizado em música. Foucault argumenta que a escola moderna age no intuito de disciplinar os corpos por meio de regulamentos e normas que moldam condutas, anulando a espontaneidade e a presença ativa dos sujeitos. Isso repercute diretamente na formação em música, pois muitas vezes ignora as reações posturais e os modos singulares com que cada corpo aprende e se expressa.

Esse entendimento apresentado na tese “Músico e Ato” é corroborado também na pesquisa desenvolvida por Patrícia Pederiva (2005). A pedagoga brasileira mostra relatos de professores comentando a respeito de dificuldades em lidar com o corpo em sala, interpretando a motricidade como obstáculo ao aprendizado, o que revela um descompasso entre pedagogia e corporeidade. Na dissertação de Pederiva “O Corpo no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepções de professores” (2005), o

³⁴ A palavra eutonia, de origem grega (eu-bom, harmonioso, e tonos-tônus), expressa a ideia de um tônus equilibrado e adaptável às diferentes situações da vida. Eutonia é, portanto, um caminho de escuta do corpo. Um método que convida à atenção sobre o tônus muscular, buscando o ponto justo entre força e suavidade. Criada por Gerda Alexander, essa prática propõe um encontro com as sensações que habitam o corpo, favorecendo a mobilidade, o alinhamento e um modo mais presente de estar no mundo.

questionamento central é justamente a visão do corpo como objeto, ou instrumento, no ensino de música a partir da perspectiva de professores.

Patrícia Pederiva entrevistou diversos professores da Escola de Música de Brasília e nos convida a refletir sobre como os educadores costumam lidar com o tema “corpo” em atividades pedagógicas. A autora fez uma análise a partir dos termos mais utilizados pelos docentes quando perguntados sobre corporeidade, presença e performance na música. Essa discussão parte da constatação de que, embora o corpo seja central na atividade musical, ele é frequentemente negligenciado no processo de ensino-aprendizagem. Assim, a investigação de Pederiva busca compreender qual o lugar do corpo na relação músico-instrumento e como professores lidam com as dificuldades corporais dos alunos. Além disso, também há a tentativa de buscar quais soluções podem ser propostas para integrar mais plenamente o corpo à prática pedagógica.

Na pesquisa de Pederiva (2005), a entrevista foi adotada como método de coleta por permitir o acesso a significados subjetivos e experiências complexas, tornando-se também um momento de organização do discurso dos participantes. Os resultados apresentados pela autora revelaram uma variedade de compreensões a respeito do corpo, que vão desde uma visão mecanicista até abordagens mais holísticas. Muitos professores veem o corpo como “corpo-instrumento”, uma extensão funcional do instrumento musical que deve responder eficientemente às demandas técnicas. Essa concepção revela uma tendência à produtividade, mas pouco considera aspectos emocionais ou sensíveis.

Em linhas gerais, a autora defende a necessidade do corpo passar a ser considerado em sua complexidade, física, emocional e cognitiva, especialmente na formação do intérprete. Tocar um instrumento, assim como atuar, exige preparo físico e consciência psico-corporal, o que aproxima o músico do performer em cena. Porém, não é o cenário observado no contexto da pesquisa de Pederiva, que é o mesmo contexto cultural do qual faço parte. A noção de que é necessário moldar corpos para o ensino de música ainda é recorrente. Por isso, a noção foucaultiana de “corpos dóceis” trazida por Valeria Bittar (2012) ajuda a explicar a situação.

Baseando-se em Michel Foucault, Bittar reconhece que essa estrutura institucional não apenas disciplina, mas também produz realidades e "rituais de verdade". No campo da arte, essa produção parece ser muito sólida, mas a autora questiona se é possível reverter essas estruturas para permitir que a intenção artística persista para além das mentalidades que a moldaram historicamente. Bittar argumenta que o modelo tradicional de formação musical, centrado no texto escrito como intocável, na autoridade do compositor e no culto ao gênio, não oferece caminhos para recuperar o espaço perdido da performance e do performer.

Contudo, a autora identifica alternativas que surgem dentro da sua própria prática de performance musical, afastando-se das convenções herdadas do ambiente de conservatório.

Essas alternativas se manifestam em dois movimentos principais apontados na tese: o HIP (*Historically Informed Performance*), ou Movimento de Música Antiga, e a música contemporânea desvinculada da hegemonia do texto escrito. Ambas desafiam as normas habituais ao propor uma abordagem mais fluida e perceptiva, permitindo ao músico uma relação menos condicionada com o texto musical. Bittar adota o conceito de "movência" de Paul Zumthor, originalmente aplicado a textos medievais, para ilustrar como essa flexibilidade textual pode transformar a experiência do músico. Em sua visão, esses desvios apontam caminhos para restaurar a presença do performer e revitalizar a performance musical, promovendo uma prática mais livre e conectada ao momento presente.

A leitura do texto musical, quando abordada de forma mais sensível, pode transformar o papel do músico performer. Nesse olhar ampliado, o texto não é visto como um ponto final, fixado em signos rígidos, mas como uma linguagem flexível, repleta de lacunas e enigmas que convidam à interpretação subjetiva. Essa abordagem permite que o atuante reencontre a performance no próprio ato de leitura, reconhecendo-se como o protagonista no ato de performar, centrado em seu corpo e presença.

Valeria Bittar também propõe um deslocamento semelhante ao realizado pelo teatro pós-dramático, que reposiciona o foco da performance do texto para o corpo do performer. Em sua tese, ela destaca a importância da educação somática para o músico, tomando como referência a técnica Klauss Vianna. Essa prática, voltada para a vivificação do corpo e o descondicionamento de padrões automáticos, promove a presença e a autenticidade no ato de performar, segundo a autora.

Essa forma de entender o texto (ou partitura) com esse conceito de "movência", dialoga com uma proposta apresentada por Eugênio Barba ao comentar sobre partitura de movimentos. Segundo Barba:

Quando falamos de um texto, imediatamente pensamos em palavras escritas... voltar a origem desse termo: texto como textura, como tecido, como resultado de um enlace, de uma trama de fios de diversas cores e de materiais heterogêneos. Tecer palavras sobre o papel conduz ao "texto escrito": ao poema, à novela, à comédia. Tecer ações no espaço e no tempo leva ao "texto-lógico-sensorial": ao teatro, à dança. As ações tecidas são as palavras pronunciadas (no seu aspecto lógico e no seu aspecto sonoro), as ações físicas, as relações, as mudanças de luz, os fragmentos de música, os diversos modos de usar os figurinos, a proximidade ou a distância dos espectadores. (BARBA, 2012, p. 212)

Esse entendimento acerca do registro escrito de uma linguagem artística performática direciona para a compreensão da existência de fluidez e adaptabilidade desses ofícios. Com

isso música, teatro e dança compartilham dessa mesma característica de estarem conectadas com o momento presente do acontecimento.

Nesse cruzamento de práticas e ideias, Valeria Bittar também aponta caminhos para revitalizar a performance musical, resgatando sua essência perceptiva e corporal. A autora desenvolve suas reflexões a partir de sua experiência com a flauta doce e sua atuação no “Grupo ANIMA”, integrando elementos do teatro e da dança contemporâneos para propor um reencontro entre o performer e a performance musical. Sua abordagem se inspira em figuras como Fernando Carvalhaes e José Eduardo Gramani, que, por meio de suas práticas musicais, abriram caminhos para uma performance enraizada no entendimento e no equilíbrio entre presença corporal e compreensão intelectual.

Minha compreensão é que o trabalho de Valeria Bittar (2012) não busca apenas justificar suas propostas, mas discutir como a percepção, aliada à memória e à corporeidade, pode ser acionada pelo músico atuante. Bittar parece considerar esse processo perceptivo como algo central para revitalizar a relação entre músico e ato, promovendo uma conexão mais autêntica e responsável com o momento de performance. Ao explorar o conceito de ato, a autora rejeita a visão moderna, frequentemente limitada ao desempenho técnico, e resgata um sentido mais profundo: o ato como uma operação intrinsecamente humana, carregada de significado e ação. Esse resgate é inspirado pela filosofia aristotélica a qual evoca memórias e conceitos que desafiam o rigor cientificista predominante, permitindo à arte recuperar seu espaço como campo de criação e percepção viva.

Assim, Bittar sugere um constante “procurar de novo”. Um movimento contínuo de auto descoberta e cuidado por parte do músico. Essa busca leva à compreensão de que a performance não é apenas execução, mas o instante em que o ato ganha forma e se torna realidade, rompendo com modelos enrijecidos e redescobrimdo a essência da expressão artística. Dessa forma, a autora justifica a escolha da palavra “Ato” em sua tese. O conceito deste termo é fundamentado na metafísica aristotélica, explorando a relação entre potência e ato. Em Aristóteles, o ato representa a realização plena de algo. A existência concreta e perfeita de um objeto, enquanto a potência é sua possibilidade. Essa ideia se desdobra entre o movimento, que conduz ao ato. É a realização final e completa e que dá forma e substância àquilo que antes estava apenas em potencial. Bittar (2012) também faz referência a São Tomás, que propõe o ato como possuidor de dois aspectos: o primeiro como a forma e a integridade da coisa, e o segundo como sua operação.

O ato também pode ser interpretado, segundo Bittar, como um movimento contínuo gerado por tensões e oposições, como razão e percepção, mente e corpo, caos e forma, som e

partitura. A autora identifica um paralelo entre essas dinâmicas e a origem ritualística do teatro, onde música, dança e performance dialogam em um fluxo integrador. Nesse contexto, a música possui um papel libertador, capaz de romper com a linearidade do pensamento e evocar um impulso "dionisíaco". Bittar destaca que esse jogo de forças não busca um vencedor, mas celebra a coexistência de Apolo e Dionísio, simbolizando a harmonia entre ordem e caos. Esse olhar revela como o ato musical propõe um estado de consciência e presença, onde a performance se torna um espaço de equilíbrio dinâmico e de expressão plena.

É justamente essa noção de expressão plena, envolvendo presença e consciência, que busquei estimular nas atividades realizadas ao longo da prática docente conduzida por mim. Em vários encontros frisei para o grupo de participantes que o medo de errar, a vontade de agradar a platéia e outras diversas preocupações da vida cotidiana, podem surgir como interferências. Contudo, o estado de presença durante uma performance deve prevalecer ao ponto de converter essas possíveis interferências em impulsos criativos. De qualquer maneira, ficam algumas dúvidas: como habituar estudantes de música a percorrer esses desafios? Como estimular alunos e alunas a atuarem de forma performática em um contexto no qual a palavra "performance" costuma ser associada a desempenho e eficácia?

O estudo e a formação profissionalizante em qualquer linguagem artística exige dedicação e disciplina para alcançar certos objetivos e qualidades, entretanto essas horas de dedicação não podem ser demasiado sérias ou maçantes ao ponto de limitar o envolvimento e a liberdade de experimentação de quem estuda. Logo na primeira semana de aula de minha prática docente uma aluna fez o seguinte relato:

Eu participei de uma residência, tipo, que era de performance. E houve a descriminalização do riso. A gente começou a literalmente entender que, às vezes, palavras desconcentram muito mais do que, de fato, a risada. E, às vezes, sei lá, a gente tava no processo, e aí tava super alguém, super, bem, era uma galera muito fodona, assim, da cena. E, às vezes, a pessoa estava super explicando uma coisa séria e tinha outra pessoa rindo. E, aí, eu comecei a ficar meio incomodada, tipo assim, nossa, você não vai brigar, não? Sei lá... Só que depois de uns dois dias de eu fui entendendo que não necessariamente o riso é uma coisa a ser criminalizada do mesmo jeito que a seriedade não é. Porque, às vezes, é literalmente uma reação muito mais automática do seu corpo. Inclusive, tem a yoga do riso, né? Que, tipo, é sobre você soltando o seu riso de uma forma natural. Então, realmente, quando a gente descriminaliza o riso, a gente deixa ele muito mais solto, pelo que eu sempre lembro, né? E, talvez, seja legal a gente praticar junto, mas, tipo, deixa o nosso corpo muito mais solto e a gente realmente se permite sentir as coisas. Porque, se a gente tá o tempo todo prendendo o nosso riso e a gente não consegue, né? Tipo, não tá 100% presente, porque a gente tá preocupado em reprimir algo, né? E reprimir alguma sensação, de fato. E é isso... o riso de nervoso, né? Traz muito disso, né?

*Eu presumo muito estar séria, sendo que, às vezes, se você deixar soltar, você consegue parar de rir muito mais rápido.*³⁵

Esse relato carrega uma potência reveladora, pois exemplifica o quanto alguns padrões de comportamento estão enraizados no nosso contexto sócio-cultural. Comportamentos que muitas vezes impedem que o fluxo de trocas de sentimentos, sensações e memórias ocorra de maneira espontânea. A expressão utilizada pela estudante para “descriminalizar o riso” aponta para a necessidade de se ter ambientes mais leves e menos cartesianos na formação artística, justamente para que o aprendizado possa aflorar de forma fluida, respeitando diversidades e as histórias particulares de cada pessoa. O que me chama atenção nesse relato é o fato dele fazer referência a um contexto provavelmente da dança ou do teatro, os quais, em teoria, são mais propícios para permitir uma experimentação com mais liberdade. Num contexto de ensino musical “descriminalizar o riso” talvez seja uma tarefa ainda mais árdua, tendo em vista todo o perfeccionismo matemático presente nesta linguagem artística.

Convém ressaltar que não estou desconsiderando a relevância do rigor técnico e da necessidade de precisão para realizar algumas atividades artísticas. Entretanto, em algum momento da formação profissionalizante, a pessoa precisa passar por uma experiência na qual o “fazer certo” não seja o aspecto principal. Qualquer performer requer um tempo e um espaço para arriscar, errar, experimentar e descobrir o próprio caminho. Como é possível preparar estudantes de música para tocar em palcos gigantescos se muitas vezes as vivências no ensino acontecem com pessoas sentadas nas aulas e em apresentações na forma de pequenos recitais repletos de olhares avaliadores?

Dei esse exemplo exagerado sobre palcos gigantescos, mas é algo que eu vivi. Com dezenove anos tive a oportunidade de tocar num festival para mais de 40 mil pessoas. Na ocasião, eu já contava com muitas horas de estudo desde a adolescência, mas pouca experiência em realizar apresentações de grande porte. Lembro que nesse dia despertou em mim a necessidade de me aprofundar mais sobre o ofício de performance em música, porém não encontrei respostas na área musical. Foi no teatro que minhas dúvidas começaram a ser sanadas. Entretanto, entendo que nem todo estudante de música vai desenvolver o mesmo interesse que eu desenvolvi pelo teatro e por isso promovo esse diálogo entre essas duas linguagens artísticas para preencher lacunas no ensino musical.

³⁵ Trecho de depoimento dado em uma das atividades da disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) oferecida para o Departamento de Música da UnB no primeiro semestre de 2024. O arquivo com todos os depoimentos está como anexo ao final da dissertação

O curioso é que no senso comum algumas práticas e atividades recebem a classificação de “exercícios cênicos”, mas no fundo tratam-se de experimentações voltadas para a performance, que podem ser tanto teatrais quanto musicais. Neste sentido, esses “exercícios cênicos” deveriam fazer parte da formação de estudantes de teatro, dança e também de música. No contexto das artes cênicas muitas fronteiras estão diluídas, a menos que estejam inseridas em ambientes específicos Assim como nas humanidades e nas exatas, existem disciplinas e conteúdos em comum para praticamente todos os cursos. Penso que deveria haver essa simbiose entre música, teatro e dança para tratar do ato de performance. Uma disciplina com o nome de “introdução à performance” para todas as linguagens artísticas pode ser um caminho para concretizar essa simbiose.

CRÔNICA: Coletivo Simbiose

O processo parece escapar entre os dedos. Sempre surge um desvio, uma mudança de rumo que ofusca a luz dos trilhos já traçados. Trabalhar com o coletivo é aceitar o imprevisto, acolher variações, abraçar a incerteza. Nas últimas semanas, os atrasos e avisos de ausência pouco antes do horário marcado permaneciam como uma dissonância na orquestração. A falta de aviso atrapalha o planejamento, torna tudo mais difícil. Ainda mais quando estamos na reta final buscando um desfecho apropriado.

Lembro do encontro que definiu a forma como seria a conclusão do processo. Em um círculo de sete pessoas, falamos sobre a ideia de formar uma “Superbanda”. Esse ímpeto já nos rondava há algumas semanas. Acho que depois de tanto falar sobre performance era óbvio a vontade de fazer um show, de juntar Música e espetáculo. E ali, na nossa velha sala, começamos a pensar num repertório, nas cores que uniriam o grupo e sobre como dar espaço para todos brilharem de alguma forma. Depois da conversa fui para a ação. Isso envolveu mais quem estava presente. Em poucos minutos lá estavam deitados no chão, respirando concentrados, olhos fechados, ouvindo uma música calma. Algo já habitual, mas que há alguns meses seria impensável fazer aquilo naquele espaço. A tarefa era sentir a respiração, relacionar com os músculos se mexendo e perceber as tensões escondidas. Pedi que tentassem esvaziar a mente, esquecer o mundo lá fora. Depois veio a Câmera Lenta, para alinhar corpo e respiração.

Notei que costumo falar bastante depois de cada exercício, talvez o excesso de zelo de alguém que está experimentando também. De qualquer modo, elogiei movimentos, chamei atenção para a honestidade de cada um consigo mesmo e expliquei minha intenção de tentar refinar ao máximo os gestos no andamento lentíssimo. Expliquei que esse estado, quase meditativo, ajuda a criar uma atenção diferente, um olhar que sai do comum, algo que propicia um estado de Presença, de envolvimento, uma chama acesa para quem quer performar. A turma respondeu bem. A prática estava internalizada de forma coesa. Depois da Câmera Lenta, propus a Diagonal, aquela caminhada livre e caótica explorando espaço e ritmo desafiando os limites do corpo.

Uma aluna surpreendeu com sua mobilidade na coluna e com a precisão dos gestos, tudo isso vestindo a dura e rígida calça jeans. Indesejável para atividades físicas, mas que muitas vezes compõe o figurino em uma apresentação musical. Outro aluno também chamou minha atenção. Dedicado, desses que não perde nenhuma aula e se desafia nos exercícios, agora esticava melhor os joelhos e exibia uma nova fluidez nos gestos. Após tantos desafios, o corpo dele estava compreendendo caminhos para encontrar possibilidades expressivas. No auge da experimentação, pedi para fazerem um mantra vocal enquanto cada um cruzava a sala carregando um tambor, que passava de mão em mão.

Quando percebi a vontade de tocar o tambor crescendo, entrei também na atividade. Fiz o percurso sem tocar, dei apenas um golpe leve no tambor para marcar o fim. Sem falar nada, esse toque virou o sinal para todos. Usei meu gesto para mostrar que a sintonia pode nascer na hora. Não é preciso planejar cada passo. No exercício, a regra era simples:

caminhar com o tambor, mover o corpo, enquanto os outros criam sons para esperar a vez. Todos tocaram o tambor se esquecendo que o silêncio pode fazer parte do arranjo.

No final, sentamos para conversar novamente. Falei sobre a dificuldade do processo, a necessidade de esforço para fazer um show que valha a pena. Apresentar é uma etapa que marca o caminho de quem estuda ou trabalha com música. É o ponto central da minha pesquisa, é onde percebo um espaço vazio na formação de profissionais. Desde o começo da disciplina, imaginei esse momento, o instante em que tudo o que foi trabalhado começa a ganhar vontade de viver e, junto, abre-se a porta para construir vínculos mais fortes entre as pessoas que participaram dessa experiência cênica. Porém, aí vêm as dificuldades materiais para montar um espetáculo musical com oito, nove pessoas.

São muitos equipamentos necessários. Eu não tenho amplificador, pedestal ou microfone. Parece estranho... Eu, músico há anos, quase não tenho nada para oferecer nesse tipo de situação. Nos meus outros shows, o mínimo está sempre garantido: o lugar geralmente fornece o básico e eu levo meu instrumento, os pedais, os cabos. Isso já basta. Na universidade, as condições são mais delicadas. De qualquer maneira, a minha ideia era inscrever a turma de TEAC como uma Superbanda para o “Cometa Cenas”, evento tradicional do departamento de Artes Cênicas realizado no fim de cada semestre. A ideia de ter alunos de música no palco ocupado por estudantes de Teatro me animava bastante. Uma simbologia materializada no tempo percorrido pela pesquisa. A animação, contudo, oscilava conforme a realidade das aulas/ensaios.

Eu percebi que me coloquei na árdua empreitada de fazer uma prática de conjunto com apenas um mês de ensaios. Como dificuldade adicional, a banda numerosa, composta por nove pessoas e, cujo repertório é todo montado a partir de músicas autorais. Não sei se algum docente mais experimentado aceitaria tal condição. Mesmo assim, encarei o desafio. Por ironia, tornei-me refém da presença e da corporeidade dos estudantes nos encontros. Foi comum receber mensagens avisando faltas nessa reta final. O pior é que muitas vezes os avisos eram de estudantes com repertórios autorais mais consolidados. Eu não tinha mais como retroceder e mantive firme as propostas. Sem saber onde estava mergulhando iniciei o estudo do repertório para ser apresentado.

A base da instrumentação (baixo, bateria, violão e piano) estava quase sempre presente, o que me deu tranquilidade para prosseguir. Em um dos encontros aproveitei para mostrar uma lista de músicas mais atuais como forma de provocação e inspiração. Apresentei artistas como Bjork, Sleep Token, Yelawolf, Dead Can Dance e 21 Pilots. Uma mistura bem caótica, todavia com sua intenção pedagógica bem estabelecida. Afinal, trouxe para o grupo canções com arranjos, timbres e ritmos que exploram a simbiose entre o acústico e o eletrônico, entre o orgânico e o digital, entre o humano e a máquina. Escolhi cada som com cuidado para abrir caminhos e imagens para tentar criar um elo em comum entre todos. Muitos ficaram impactados com as novidades que eu trouxe. A expressão de surpresa e epifania de alguns me indicou a luz para seguir.

Após o momento de apreciação sonora, voltei para a prática corporal. Foi com a mesma trilha, apenas escutada, que fizemos a Câmera Lenta. Pedi “densidade no olhar” enquanto eles se moviam devagar, quase parando. A mudança no rosto de cada um era visível. Do cansaço e dispersão inicial, até a atenção concentrada e carregada de presença. Essa energia ficou vibrando ali, guardada, porque logo depois começamos a ouvir as composições de cada um. De forma despreocupada começamos a estimular ideias para o repertório da nova banda que emergia naquele instante. Desenhamos as primeiras linhas: três músicas, uma do baixista gótico e duas da cantora de trap. Foi bom ver o grupo em êxtase, pensando em como tocar, como se preparar para o que vem. Ainda é cedo, mas o caminho parece se abrir.

No meu projeto de pesquisa, não está previsto que eu deva correr atrás de equipamento ou espaço para ensaiar o show. Levantei essas questões para debater. Não quero que eles precisem tocar fora da universidade e dependam de uma divulgação enorme para ter público. O “Cometa Cenas” facilitaria isso, mas além da divulgação, tínhamos a questão dos equipamentos, ensaios, arranjos, cenas e interlúdios pensados para encadear a apresentação. Tudo isso pesa na cabeça. E essa confusão ainda se mistura com a necessidade de preencher as páginas em branco da dissertação de mestrado. Não adiantava ficar preso ao momento ideal. As condições foram apresentadas e eu era o maestro dessa nova orquestra. Decidimos chamar o grupo de “Coletivo Simbiose”. Propus uma votação pelo aplicativo de mensagens, e esse nome venceu. Surgiu como uma forma de dizer o que está acontecendo nesse processo experimental. Algo capaz de juntar Teatro e Música. Confesso que gostei bastante do nome, e as pessoas do grupo também se reconheceram nele.

Infelizmente a edição do “Cometa Cenas” do primeiro semestre de 2024 não ocorreu de forma plena. Queimadas, provavelmente criminosas, ocorreram em larga escala no centro oeste brasileiro e a área da Universidade de Brasília ficou insalubre por algumas semanas. Porém, como num ímpeto de firmar um ponto divisor de ciclos, o grupo se mobilizou e conseguimos fazer uma apresentação em um espaço que é uma mistura de bar com pequeno galpão. Um local próximo da Universidade. Esse acolhimento conveniente foi o afago que curou a frustração de não poder ocupar um festival das Artes Cênicas com nossa performance musical.

Divulgamos a apresentação como se fosse um “ensaio aberto”. Foi o jeito que encontrei para amenizar as expectativas por platéia. Entretanto, para nossa surpresa, houve um bom número de pessoas prestigiando o nascimento desse grupo. Nove corpos vibrantes, oito músicas autorais, diversos interlúdios e interações com o público fluíram por aquele singelo espaço. No dia, encerrei minha função de professor e maestro quando abrimos a casa para receber o público. Quando as pessoas começaram a entrar no local, me transfigurei em um mero observador entusiasmado. Após tantos imprevistos, improvisos e imperfeições, no fim, consegui promover a simbiose desse coletivo.

PERCEPÇÕES POÉTICAS ou Nuvem de Palavras³⁶



³⁶ Esta nuvem de palavras foi elaborada com a utilização do site wordart.com e as palavras da imagem foram coletadas num período de 12 aulas ministradas na prática docente. Elas correspondem ao período final da disciplina da aula 25 até a aula 36. Ao final de cada encontro os participantes diziam uma palavra para descrever a sensação após a aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Música, teatro, corporeidade, presença e performance. Essas são as palavras-chave que sustentam esta dissertação. Elas formam o eixo conceitual que orientou a investigação e a partir delas, estabeleci um diálogo entre música e artes cênicas com o objetivo de aprofundar, de forma crítica, a reflexão a respeito da música em performance. Essa é a questão protagonista deste trabalho e justifico minha escolha, pois entendo que ainda persiste uma lacuna na formação musical profissionalizante. Muitos cursos e instituições de ensino não abordam adequadamente a capacidade expressiva do corpo no momento de apresentação. A pesquisa é, portanto, um convite para debater esse tema e incentivar novas propostas.

Para sustentar este trabalho, articulei meu histórico pessoal de instrumentista, cantor e ator com referências de teóricos da música e das artes cênicas. Desenvolvi, ainda, uma prática experimental voltada prioritariamente para estudantes de música, com foco na corporeidade em momentos de performance artística. Os relatos, impressões e dados resultantes se encontram integrados ao texto na forma de crônicas e análises, compondo uma narrativa não linear para apresentar constatações, dúvidas e reflexões. A relação entre música e teatro, neste sentido, não é apenas objeto de estudo, mas também a chave para as transformações que tive enquanto artista. Deste modo, o diálogo entre essas duas linguagens artísticas é o ponto de partida e de chegada desta pesquisa.

O trabalho desenvolvido nesta dissertação se baseia em articular experiências artísticas e pedagógicas que conectam corpo, musicalidade e presença na formação profissionalizante de músicos e musicistas. O intuito é que ao estudar música, essas pessoas também possam se enxergar e se reconhecer como performers. A escuta atenta ao próprio corpo, a busca por estados de presença e a abertura à expressividade foram aspectos mobilizados ao longo da prática docente relatada aqui.

As palavras e os gestos dos estudantes que participaram das aulas mostraram como é possível construir caminhos sensíveis no ensino de música, mesmo em contextos onde tradicionalmente o corpo é silenciado ou negligenciado. Muitos dos relatos coletados comprovam que há um excesso de tensão existente no ato de se apresentar. A preocupação em “tocar certo” é quase uma unanimidade entre todos os participantes e em muitos casos é o objetivo principal quando vão performar. Quando se soma a isso outras inseguranças trazidas da história pessoal de cada um, é possível ver como o lado performativo, com a integração entre corpo e arte, fica comprometido no contexto de apresentações musicais.

Ao concluir este ciclo de encontros, compreendo que os efeitos deste processo não se esgotam aqui. Com o fim desta etapa, é possível dizer que tais atividades plantaram uma semente cujos desdobramentos serão contínuos e imprevisíveis. A memória corporal e afetiva ativada nas experimentações realizadas em grupo vai permanecer nos corpos daqueles que participaram e, como todo exercício artístico, depende de treino constante para que não se perca tal sensibilidade adquirida. Assim como no aprendizado de um instrumento, a expressividade performática também exige persistência e atenção ao processo.

Senti, ao longo das aulas, que um sentimento de pertencimento se delineou, ainda que a turma fosse heterogênea em termos de experiências com o corpo ou com aspectos mais técnicos e teóricos da música. Essa diversidade, por vezes desafiadora, foi também um campo fértil de troca e amadurecimento. Havia aqueles mais familiarizados com práticas corporais, outros com maior domínio técnico-musical, mas todos foram convidados a experimentar um território comum, no qual o erro não seria censurado, mas incorporado como parte do aprendizado. Em um ambiente artístico, a intimidação diante do outro mais experiente é comum e minha intenção foi justamente criar condições para que cada um pudesse, no seu tempo, habitar esse espaço como artista e não apenas como aluno.

Esse grupo, esse ambiente artístico que se formou, é campo de pesquisa do meu trabalho e ele permaneceu vivo mesmo com tantas adversidades ao longo do percurso. Houve o momento em que se instaurou uma greve na universidade e, apesar disso, a maioria das pessoas decidiram continuar com as aulas. Depois, com o fim da greve, uma nova rotina de compromissos se restabeleceu gerando incertezas para muitos estudantes. E, por fim, no ápice da prática docente, na semana em que a coletivo faria uma apresentação musical no evento de fim de semestre das Artes Cênicas, vieram as queimadas criminosas e tornaram o ambiente universitário insalubre. Mesmo assim, diante de tantos contratemplos, um grupo de dez estudantes se apresentou em um bar tocando músicas autorais no repertório. A turma realizou uma performance de maneira divertida e engajada. Uma “superbanda”, com figurinos bem estabelecidos e conectados por uma paleta de cores, fez seu show como último dia de aula.

A forma como se sucedeu a conclusão da disciplina, após tantos obstáculos, me mostrou que as propostas apresentadas foram capazes de gerar envolvimento e afetos no coletivo e, também, novas curiosidades para aprofundar sobre o que é a música em performance. Nesse caminho percorrido, reafirmo meu compromisso com uma pedagogia que valorize o processo e não apenas o produto final. Trata-se de formar não apenas intérpretes ou músicos tecnicamente eficientes, mas artistas que reconheçam o valor da escuta, do afeto e do jogo coletivo. O ridículo, muitas vezes temido, foi interpretado como uma porta de acesso à

liberdade expressiva. Liberar o corpo, permitir-se o erro e o improviso para alcançar estados de presença fora do habitual... Esses foram princípios das práticas sugeridas. Afinal de contas, a arte se faz também a partir de estranhamentos, de falhas, de tentativas que escapam à lógica do que pode ser uma performance perfeita.

Acredito que há um campo fértil em cursos superiores para o desenvolvimento de práticas pedagógicas voltadas para a formação de músicos e musicistas que se entendam também como performers. Ao observar os processos dos meus alunos e alunas, com seus deslocamentos, resistências, descobertas e entusiasmos, percebo que experiências desse teor não apenas têm lugar na formação universitária, como também respondem a uma demanda latente por abordagens mais integradoras entre corporeidade, musicalidade e presença.

Penso que é possível e necessário romper com a rigidez de certos modelos de ensino musical que separam técnica e expressão, instrumento e corpo, pensamento e ação. Após a experiência que tive, vislumbro o fortalecimento de um modo de ensinar e aprender música que seja capaz de acolher a performance não como um adereço, mas como parte da estrutura do fazer musical. Adoraria que outras propostas semelhantes pudessem florescer nas universidades e que, com o tempo, os próprios currículos possam incorporar de maneira efetiva esse tipo de práticas que consideram a totalidade sensível do artista em formação.

A partir da experiência e da escuta com meus alunos, ficou evidente que a performance musical pode ser compreendida como um ritual, no sentido proposto por Grotowski (2007) no qual a presença não é um detalhe, mas a própria substância da cena. O corpo, longe de ser um mero suporte técnico, torna-se agente expressivo capaz de incitar sentimentos, emoções e memórias. Esse é um dos aspectos que sustentam esta dissertação: não há performance musical plena sem um corpo presente e conectado com o momento do agora.

Como professor e artista, também me transformei. A experiência de ensinar uma disciplina que mobiliza elementos do teatro na formação de estudantes de música me levou a reconhecer a potência que há no diálogo entre essas duas linguagens. Também me fez repensar os limites da própria pesquisa acadêmica. A arte resiste à linearidade, à rigidez conceitual, e, por isso, muitos momentos desta escrita foram atravessados por dúvidas, hesitações e também por desejos. Escrever sobre performance e presença não é simples. Como sugeri no início do terceiro capítulo, há palavras que escapam da linguagem e se alojam em outras formas de saber, como a memória, o movimento, a emoção. A pesquisa desenvolvida não pretende esgotar o tema, nem oferecer uma metodologia fechada. Pelo contrário. A intenção é de afirmar o valor da experiência artística como campo legítimo de

produção de conhecimento, abrindo espaço para a escuta do corpo e da presença no processo formativo, em especial para pessoas que estudam e/ou trabalham com música.

Por fim, espero que este trabalho possa inspirar outros pesquisadores, artistas e docentes a (re)pensarem seus próprios modos de estar, ensinar e criar. Que esta dissertação possa ecoar como um convite para que estejamos mais presentes em nossas práticas, atentos aos nossos corpos e disponíveis para o encontro transformador que a arte, especialmente a arte feita em conjunto, é capaz de proporcionar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Editora Zahar, São Paulo, 1985.

ALMEIDA, Marcus. O Estudo da Performance musical e o seu caráter social. *Revista Tulha, Ribeirão Preto*, v. 3, n. 1, p. 85-102, jan. -- jun. 2017.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo. Editora Max Limonad 1984.

ATTALI, Jacques. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI editores, Madrid, España, 1995.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995. 271p.

_____. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Dulcina, 2012.

BISCARO, Bárbara: Considerações sobre o Corpo Musical. *Revista Cena, Porto Alegre*, n. 22, p. 177-184, jul./out. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

BITTAR, Valeria Maria Fuser: *Músico e Ato*. Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Artes. Campinas, 2012.

BRAGAGNOLO, Bibiana: A Identidade do Performer Musical: Marcas e Possibilidades de Classificação. *Revista PerCursos, Florianópolis*, v. 22, n. 50, p. 65 - 90, set./dez. 2021. p.6

BONDÍA, Jorge Larrosa: Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*. Número 19, 2002.

CAFÉ, Flávio: O que Aprendi com meu Mestre: Mapeamento dos Princípios Técnicos para o Ator utilizados por Hugo Rodas. Brasília, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de Brasília (UnB), 2022.

CÂNDIDO, Antônio. “A vida ao rés-do-chão”. In: A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, Ed. Da Unicamp, 1992.

CASSIMIRO, Érica Silva; GALDINO, Francisco Flávio Sales. DE SÁ, Geraldo Mateus: As Concepções de Corpo Construídas ao longo da História Ocidental: da Grécia Antiga à Contemporaneidade. Revista Μετάvoια, São João del-Rei/MG, n.14, 2012.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: Per Musi – Revista Acadêmica de Música, n.14, Belo Horizonte, 2006.

CURI, Alice Stefânia. Traços e devires de um corpo cênico. Brasília: Dulcina, 2013.

DAL GALLO, F. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 3, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/15350>

DAOLIO, J., RIGONI, A. C. C., & ROBLE, O. J. Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty. *Pro-posições*, 23(3), 179–193. 2012. Disponível em: [o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty Corporeidade](#)

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2. Editora 34, São Paulo, 1995.

DOMENICI, Catarina: A Performance Musical e a Crise da Autoridade: Corpo e Gênero. Revista interfaces | número 18 | vol. 1 | janeiro–junho 2013.

DOUGLAS, M., Natural Symbols. Nova Iorque: Vintage.1973.

DUBATTI, Jorge. Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC, 2016.

ELLIS, Carolyn, ADAMS, Tony, BOCHNER Arthur: *Autoethnography: An Overview*, Forum: Qualitative Social Research, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. Campinas, UNICAMP, Revista do LUME n. 4, 2013.

FÉRAL, Josette. Além dos limites. Teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg [et al.], São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. A Estética do Performativo. Lisboa: Orfeu Negro 2019.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato. Ensaios de atuação. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2013.

FORTIN, S. Trad. Helena Mello, S. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Cena, (7), 77, 2010.

GORDON, Edwin E. Teoria de Aprendizagem Musical para recém-nascidos e crianças em Idade pré-escolar. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

GOEHR, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music, New York, Oxford University Press, 1992.

_____. The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance. Artigo publicado em New Formations - A Journal of Culture/Theory/Politics, n.27, 1996.

GREINER, Christine. O Corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um Teatro Pobre. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Editora Perspectiva, São Paulo, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / Silva et alii (orgs) São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, pp. 41-53.

ICLE, Gilberto (org.). Descrever o Inapreensível - Performance, Pesquisa e Pedagogia: São Paulo, ed. Perspectiva, 2019.

JACQUES-DALCROZE; E. The Eurythmics of Jaques-Dalcroze. Boston: Small Maynard and Company, 1915.

KAPROW, Alan. Essays on The Blurring of Art and Life, Los Angeles, University of California Press, 1993.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

NOGUEIRA, Cristiane. Cognição musical e corporeidade: o papel do corpo na construção do pensamento musical. Trabalho/Comunicação oral apresentado no 1º Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP – Ouro Preto/MG. 28-29 de março de 2017.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro, 1999.

PEDERIVA, P. A atividade musical e a consciência da particularidade. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília faculdade de educação, programa de pós-graduação em educação, Brasília, 2009.

PEDERIVA, P. O corpo no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores. Dissertação de Mestrado apresentada no programa de pós-graduação *Stricto Sensu* em Educação na Universidade Católica de Brasília. Brasília, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. A Arte do Teatro – entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea. Folhetim ensaios. Fátima Saadi (org.). Trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois, Fátima Saadi. Teatro do pequeno Gesto. Rio de Janeiro. 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Trad. André Telles. Zahar. 2.000. Rio de Janeiro.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SILVA, Gregory Ribeiro. Música Impura: A Noção de Presença na Criação e Performance Sonora. São Paulo, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2016.

TOKARCZUK, Olga. Correntes. São Paulo. Ed. Todavia, 2007.

YIN, Robert: Estudo de Caso: planejamento e métodos/ Robert K. Yin, trad. Daniel Grassi, 2. edição, Porto Alegre, ed. Bookman, 2001.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

RELATOS DE ESTUDANTES

Oi, eu sou o G... - Oi, G...

Vou falar mais agudo, então, assim. Vamos lá. Vamos começar pelos pontos positivos. Eu gostei de ser desafiado pela disciplina. Eu sou uma pessoa muito travada, eu fico muito tenso, apesar de eu sempre tentar parecer estar confiante o tempo todo. Mas eu tô meio que sempre duro, assim. E eu continuo, estamos, né? Isso aqui não é uma terapia. Mas eu me senti muito desafiado nesse sentido e eu gostei do meu desenvolvimento. Porque, como foram só alguns meses, foi um desenvolvimento bastante considerável, sabe? De um processo que provavelmente vai levar muitos anos ainda. Eu consegui fazer essa ligação com o que eu achava que era debochável ou esquisito e falar, não, isso aqui vai ser muito interessante, porque é muito desconfortável, é muito diferente, mas eu vou aprender pra caralho. E eu, de fato, aprendi pra caralho com todos vocês. Ok. Pontos negativos. O desconforto, ele tem esses dois lados. Eu fui desafiado que é algo bom, mas eu senti que muita coisa eu não consegui ultrapassar. Eu não vou ficar citando aqui porque isso é uma coisa pessoal e acredito que vai ser só enrolação pra aqui. Mas tiveram pontos assim que eu falei, ainda não consigo, ainda não vai. Ainda é muito caminho, ou coisas que foram para frente, mas ainda tem um caminho longo para resolver qualquer que seja o problema. Então acho que é bem voltado a essa pira de que é só um começo. E eu percebi quais são os problemas da minha performance, mas ainda não consegui resolvê-los.

Oi, D... aqui agora.

Crise de abstinência, tremendo já. Vamos lá. Eu acredito que a arte é a subversão da realidade. Então é criar algo que não existe de uma forma geral. E aqui eu encontrei a parte boa, foi isso. Encontrei um ambiente propício que eu posso experimentar sem julgamentos. Ou julgamento, só que quietinho em cada um do seu canto. Mas nada a ver. Mas muito acolhedor, eu diria. Mesmo sendo um cara tímido, eu consigo agora ter ferramentas para enfrentar a timidez de uma forma geral. E eu acho que a parte ruim, entre aspas, é um pouquinho o que o G... falou, do desafio. De ser desafiado e querer ou não ter muito dessa frustração de não alcançar o que você pensa que é o ideal. Queria fazer uma diagonal surpreendente e não rolou, ou qualquer coisa parecida. No meu caso, com voz, eu queria destravar e solfejar tranquilamente. Só que eu sei que é o meu desafio pessoal. E ali é o meu nêmesis. Onde eu sei que tenho que destravar, tenho que concentrar. Mas de uma forma geral, acho que foi isso.

Mais alguém? Vamos lá. Não, fala, por favor. - Oi, eu sou o C...

Pontos negativos. Eu vou começar, sim, pelo ponto negativo, porque... É isso. O ponto negativo, para mim, não foi da matéria. Foi meu pessoal, que teve vezes que eu não consegui vir, tive que trabalhar. E aí isso prejudicou esse finalzinho que eu não consegui chegar e

participar. Porque estava demais, era muito incrível, de verdade. Cada experiência aqui foi muito legal, foi muito positiva. E eu considero que eu saio com um crescimento absurdo no lidar com o conjunto. Que foi a maior dificuldade que eu tive quando a gente começou aqui. E eu acho que essa dificuldade foi superada. Mas, assim, existem... Ih, bateria fraca. Existem várias dificuldades que a gente tem. Por exemplo, não tem como a pessoa no nível 75 de 100, entendeu? Ir para o nível 76 e ir na mesma velocidade que ela saiu do 1 para o 10, entendeu? Então, considero que muitos de vocês aqui têm muita experiência com várias coisas. E que a gente conseguiu observar um crescimento. Por exemplo, a M... é uma pessoa mais experimentada na performance. Então, o crescimento que ela tem é significativo quando ela sai do 75 para o 76. Mas não dá para comparar o crescimento de um nível muito avançado com o crescimento... Por exemplo, quando eu vi o F... foi lindo, velho. Foi lindo de ver você saindo do 1 para o 20. E é só fazer, entendeu? É só vir aqui, fazer, fazer em casa, pirar e se libertar. E às vezes, ah, não consegui resolver isso aqui. Beleza, isso é um problema do nível 50 e eu estou no nível 23 ainda. Eu não vou resolver agora, entendeu? Então, acho que essa foi uma lacuna que eu tinha quando eu cheguei, que era lidar com grupos. E que durante o semestre, os encontros, isso foi resolvendo, foi apaziguando, foi pacificando. E eu acredito que, pô, é isso, positivo.

Tá bom, eu sou o A... - Oi, A...! Estabeleceu o código, hein?

É, exatamente. Exatamente, eu pensei, não, vou quebrar, não. Mas eu também vou começar pelo ponto negativo. E eu acho que, para mim, isso eu acho que eu só vejo mais para mim mesmo, sobre a minha percepção sobre o rolê todo. Eu acho que faltou um pouco mais de aula com os nossos instrumentos, sabe? Um palco, alguma coisa. A gente fez algumas vezes no estúdio, algumas outras vezes lá simulando o palco na outra sala, né? Mas ainda assim, eu achei que faltou um pouco mais. Tem um pouco mais essa parada do tipo, véi, vou tocar agora e agora estou segurando um instrumento, sabe? Quando a gente veste essa outra pele, essa armadura, né, entre aspas, que é o nosso instrumento, nossa voz, nossa performance, sei lá, acho que a gente entra em outro estado, né? É uma outra forma de lidar com o corpo, diferente de lidar, tipo, só o seu corpo, diferente de um ensaio. Eu acho que o ambiente muda muito. Eu sinto muito isso. Mas, também, não é como se não tivesse sido bom como os momentos que a gente teve de praticar também os instrumentos, tal, e soltar um pouco isso. Só ficou um pouco, pá, é que foi um pouco no final, sacou? Mas, tiveram outros momentos também que eu não vim, mas... Rolou. Sobre geral, eu acho que trabalhei muito a minha ansiedade. Tem um lance, véi, que é muito cabuloso de eu me mostrar pros outros. Como eu sou, quem eu sou. Sabe? Eu me fecho muito. Muito, pra todo mundo, tipo, o tempo todo. E sinto que, nessa aula, era um momento que eu, tipo, conseguia me abrir um pouco mais em ser eu. E, tipo, apresentar minhas propostas e ver o crescimento de cada um também, dentro disso. Porque, por exemplo, a interação com outra pessoa enquanto eu tô fazendo uma diagonal ou outra coisa. Isso, pra alguém que eu conheço, é uma parada muito de boa, sabe? Tanto que eu me sentia muito mais confortável quando eu fazia com o C..., quando, sei lá, era a M... por exemplo. Ou quando foi com o T... no estúdio. Me sentia muito mais, tipo, ok, tudo bem. Agora, um lance é quando você puxa outra pessoa que você já não conhece tão bem assim, sabe? E aí, olha nos olhos dessa pessoa. Encara essa pessoa. Seduz essa pessoa e,

tipo, venha a uma parte que te provoca e você precisa colocar isso pra fora e tal. Eu acho isso interessante e trouxe essa parte abrir mais isso pra mim, sabe? Isso foi uma grande conquista. Porque, na UnB, é bem difícil eu fazer isso. E rolou. Eu senti que eu me aproximei de muitas pessoas aqui, de certa maneira, sabe? É uma maneira que, mesmo não tendo muito diálogo, mas é, tipo, uma proximidade um pouco mais, tipo, ah, beleza, eu posso me mostrar. Eu posso ser normal do meu jeito. Ou, tipo, eu posso, sei lá. Enfim. Todas as aulas tinham um desafio diferente, de você experimentar seu corpo diferente e pensar um pouco diferente no seu corpo, da forma que você vai só se jogar ali. Então, acho que isso foi muito interessante pra mim, assim, tipo, no geral. E eu gostei muito da matéria. Eu realmente vim todos os dias que eu pude, acho que só durante a greve e tal. Foi... Foi bom. Era uma válvula de escape muito grande pra, tipo, qualquer outra coisa que vinha, sei lá. Ao mesmo tempo que alguns exercícios ativavam um pouco a ansiedade e saber dosar um pouco essa questão de, tipo, beleza, só respira e deixa fluir, deixa rolar. É só deixar rolar, tipo, é muito importante, assim, e observar como é que eu posso construir um show além do, tipo, do que é realmente só a parte de, beleza, vou me mexer, como me mexer, mas, tipo, pensar antes, durante, depois, sabe? Construir o show como se fosse um espetáculo mesmo, sabe? É, enfim, eu acho que eu falei muito. Mas, ok.

Oi, eu sou a M... - Oi, M...!

Eu fiquei pensando, o que seria exatamente um ponto negativo? Porque eu enxergo o desafio de uma maneira muito boa. Eu amo quando pega em mim, sabe? Tipo, ah não, repete, repete, não vi, não vi a proposta. Eu amo porque eu acho que é o que nos estimula a estar melhorando ali, naquele... Claro que é frustrante, sabe? Mas é uma maneira de olhar essa frustração de uma forma mais positiva. É o desafio, eu gosto. E aí, enquanto o A... falava, eu me lembrei disso. Que em alguns momentos eu senti falta disso comigo. Talvez porque, em algum nível, a minha performance... Não sei, a gente dentro desse corpinho não imagina como as pessoas nos veem, né? Mas eu não sei se talvez por causa de algum nível de performance eu ficava, tipo, esperando algum feedback negativo mesmo. Para eu falar, tá, e onde que eu melhora? Me dá um norte, para eu sempre estar andando. Mas eu vi que no finalzinho já começou, não sei se ficou no ar, e aí o Iano já começou a me espremer mais um pouquinho. E eu gosto disso. Enfim, então não sei se tem exatamente um ponto negativo, assim. Mas o que eu achei de muito positivo, muito mesmo, é que eu achei o programa todo muito diverso. Muito diverso. Em um momento a gente trabalha as emoções faciais, aí depois aquela aula maravilhosa do seu professor de musicalização, eu achei incrível. Tiveram outras aulas, foram tantas, né? Mas tiveram tantas aulas que eu me senti em muitos aspectos testada, sabe? Ao mesmo tempo que a gente faz uma brincadeira, uma coisa que é mais para o teatro, depois vem uma coisa que é mais para o esporte, que testa a gente em outro lugar. Então eu achei tudo muito diversificado, achei tudo muito maravilhoso. A cada momento que eu vinha, eu não sabia muito bem o que esperar, e às vezes no final eu estava muito surpresa, sabe? Essa das expressões faciais, essa coisa da gente realmente sempre trazer algo para trocar, um aquecimento, alguma coisa assim, começar em roda. Enfim, eu achei muito bom. E tendo conhecido o seu trabalho, achei que esse... Dá para ver o quanto você é dedicado, sabe? Você se preocupa. E a outra coisa que eu amo é a parte final das palavras. Eu adoro as palavras. Eu

me vejo no espelho, sabe? Eu falo minhas palavras. Caraca, se ele ver só as minhas palavras, ele vai me ler todinha. Uma coisa assim. Mas eu gostei, gostei muito de estar aqui.

Alguém? - Oi, eu sou a P...

Então, eu sou uma pessoa... Estou aqui como artista, né? Igual você falou que seria artista, né? Estou aqui. E eu sou muito... Acho que eu tenho um humor muito instável. Então, acho que essa é a parte negativa para mim. Eu acho que eu... Às vezes que eu estava fora, que eu não estava presente, é porque realmente eu não pude estar. Eu... Acho que é isso. Toda vez que eu estava aqui, eu aprendi tanto. Foi muito legal. Acho que eu sempre me considerei uma pessoa que não era tímida como artista. Mas quando eu ia cantar, nossa, eu tinha muita paralisia. Eu travava demais. Por mais que eu fosse uma pessoa muito extrovertida. E eu acho que com todos os exercícios que a gente fez aqui, essa questão do olhar, do coletivo, da gente trocar olhares, tudo isso eu fui trazendo para a minha prática, para a minha vivência de artista. E eu acho que eu já aprendi muito. Então, acho que por mais que eu não tenha frequentado todas as aulas, eu acho que eu aprendi bastante. Então, eu estou bem satisfeita com o curso. E eu acho que se esse fosse um curso aqui da UnB. Nossa! Seria incrível. Realmente, acho que eu compartilho desse sonho aí. E acho que ia somar bem legal para o currículo. Mas é isso. Parte negativa, eu acho que eu não tenho tanto. Acho que está todo mundo aprendendo aqui. Todo mundo está aprendendo. Acho que todo mundo foi muito legal como coletivo. Vi todo mundo pedindo, pessoas errando e pedindo desculpas. E, sei lá, acho que a gente foi legal. E te agradeço também, porque acho que você foi legal com os horários. Acho que a gente tem dificuldade, né? Os alunos têm dificuldade. Muita dificuldade. Os alunos têm dificuldade com os horários. E, por exemplo, se você tem noção, eu deixo de participar de várias aulas porque tem professor que não deixa entrar com 15 minutos. E eu acho isso terrível. Então, acho que é muito legal que você, por mais que você repita em todas as aulas, em todos os encontros, que você motiva que a gente melhore, você também fica de boa de a gente entrar porque a gente não perde a experiência, né? Pelo menos a gente aproveita alguma coisa. Então, é isso. Quero aprender mais, quero que tenha continuidade, que a gente continue sendo colegas e estudando juntos. Então, é isso. Gostei muito.

Oi, eu sou a L... - Oi, L...

Então, eu vou começar pelo ponto desconfortável, mas é uma coisa que é desconfortável comigo, não foi assim nada com a turma ou da matéria. Porque eu sempre fui uma pessoa muito tímida e introvertida. Então, quando eu peguei essa matéria, eu fiquei tipo, meu Deus, o que é que eu fiz? E, quando eu vi todo mundo, eu fiquei, ok. Eu fiquei também um pouco com medo, porque eu vi que a maioria era de música e etc. Então, eu fiquei tipo, cara, sabe? Eu estou me metendo em um lugar que todo mundo já é super experiente e eu não sei praticamente nada. Mas, com o passar do tempo, eu consegui não perder totalmente a atividade, mas eu consegui ficar bem com a turma, me dar bem nos exercícios, conseguir ter mais experiência com tudo, em todas as áreas. Acho que todo mundo consegue ter isso, ter experiência com todas as áreas que foram disponibilizadas nesta matéria. E eu consegui... A turma sempre foi bem, como posso dizer, confortável. Não houve julgamentos. Igual você falou, igual o D... falou. Não houve julgamentos, assim. E eu consegui, com todas as

experiências, eu consegui ter mais expressão corporal. Eu sinto que eu consegui ter mais expressão corporal, algo que sempre foi bem difícil para mim também. E eu acredito que é isso. Eu também pretendo continuar, porque eu sinto que ainda posso evoluir bastante, mais do que eu evoluí. E acredito que seja isso.

Oi, eu sou a Y... - Oi, Y...

E eu fui pensando em um monte de coisas enquanto todo mundo falava e eu tive que anotar em tópicos para não esquecer. Mas a primeira coisa que eu queria começar falando é que eu compartilho muito da ideia da M..., de que eu não vejo pontos negativos, porque a questão do desafio é uma coisa que eu vejo como muito positiva, porque faz a gente sair da nossa zona de conforto e, às vezes, é uma coisa que a gente sozinho não faria. E eu, com certeza, sozinha, não teria saído tanto da minha zona de conforto quanto eu sair com todas as aulas e com toda essa experiência. E, pegando mais um gancho da fala da M..., ao contrário do que ela disse “eu não me senti muito desafiada no começo” e eu me senti muito desafiada desde o início. Acho que a primeira aula, a primeira diagonal, eu fiquei me preparando psicologicamente durante toda a fila. Até depois que eu acabei a diagonal, eu estava me tremendo de tão ansiosa. E tinha até o meu código do fundo da academia que eu sempre fazia para começar confortável com a ideia da Diagonal e me sentindo muito mais confortável com o meu próprio corpo e explorando outras ideias, outras movimentações. E eu quis me desafiar também! Eu quis, assim, sair da minha zona de conforto, tipo, tá, isso aqui é a proposta, eu tenho que dar o meu melhor aqui, mesmo que no início eu estava pensando muito assim, será que vão me julgar? Estava com medo de me julgarem. E eu fui me sentindo muito confortável com o grupo todo, e aí eu percebi que o meu inimigo sou eu, porque quem estava me julgando na verdade era eu mesma. Mas enfim, eu acho que é mais ou menos isso, é mais ou menos isso, não sei muito bem. É, é isso, eu fui me sentindo muito mais confortável com o meu corpo, com todos os movimentos, com as aulas, e é isso.

Ok? Oi, eu sou a E... - Oi, E...

Foi muito interessante ouvir todos os colegas, eu acho que eu demorei um pouco pra me, pra querer falar, porque eu queria escutar muito também, né? Eu também tive dificuldade de pensar nos pontos negativos e positivos, mas eu comecei pensando no seguinte, que essa matéria uniu muito essa questão da música, assim, pra mim, né? Da música e da questão do corpo, da movimentação, de como se colocar e tudo mais, e eu já parti da premissa que, cara, beleza, eu tô na música, mas pra mim, eu ter que praticar aqui no departamento me gera uma ansiedade muito grande. Eu fico numa ansiedade, minha cabeça não pára, eu tô praticando e eu já começo a pensar, fulano que tá da outra sala tá me escutando, tá pensando isso, e que não sei o quê, e nã-nã-nã, e por que que eu tô falando isso? Eu tô falando isso porque eu senti que aqui a gente criou um ambiente tão acolhedor que justamente um espaço pra experimentação. Assim como alguns colegas compartilharam que tinha essa questão de, ah, e o medo de ser julgado, essa parte de você poder se soltar, cara, é isso, sabe? Aqui eu senti isso, e era um momento que eu realmente conseguia desligar minha cabeça, mesmo que às vezes um pouco insegura, às vezes um pouco ainda descobrindo, era um momento que eu conseguia desligar minha cabeça e ir, porque tava todo mundo fazendo o mesmo, e isso me

ensinou muito, assim, do que eu quero transferir pra música. Teve muitos exercícios que a gente fez, conceitos que a gente trabalhou aqui de forma às vezes até divertida, que eu levei pra mim. Por exemplo, quando a gente fazia aqueles aquecimentos, assim, com música, quase que um estado meditativo, eu passei a fazer isso antes de praticar, porque eu ficava ansiosa antes de tocar. E foi me ajudando a entender, assim, de sentir, eu senti que essa matéria trouxe essa parte sinestésica, que essa parte até, como eu posso falar, é quase uma meditação de você isolar, assim, se permitir sentir cada coisinha. Porque tudo que a gente trabalhou, desde a câmera lenta, de você estar atento, o estado de alerta, cada coisinha tinha um objetivo de trazer a tua atenção pra algum lugar, e justamente esse estado de presença. E pra mim isso é uma filosofia, porque é algo que eu busco não só aqui, mas na vida. A gente fica tão nervoso que a gente deixa de aproveitar as coisas, e os momentos que a gente praticava com a galera, com o instrumento, assim, é isso, é louco, eu sou da música, mas eu ficava ansiosíssima, eu ficava, tipo, velho, ferrou, ainda mais com esse peso, tipo, você tem que saber o que você tá fazendo. E eu fiquei ansiosa, tinha esse medo de errar, e foi muito confortante saber que, tipo, beleza, você errou, continua, inventa aí, testa, tá tudo bem. Foi uma coisa nova pra mim, assim, tocar na vera, assim, porque é isso, minha vivência é, tem uma estante, tem uma partitura, leia, decore, toque, e poder experimentar, poder tocar, poder descobrir, foi uma coisa muito legal, e que eu já tinha vontade, e que isso me impulsionou. Então, foi muito legal, sabe, eu sinto que todos esses exercícios que a gente fez aqui foram fundamentais, assim, me fizeram refletir muito essa questão do movimento, como é importante essa questão do corpo. Não tem arte sem, o nosso corpo já é um instrumento pra isso, a gente é arte também, e foi fundamental. Eu realmente acho que todo mundo deveria ter essa matéria, porque, cara, é isso, a gente aprende muito, né. Do lado negativo, eu acho que foi mais esse, da questão da cobrança, da questão que eu poderia ter experimentado mais. Ao contrário da M..., por exemplo, eu ficava presa com desafios, pra mim, escutar às vezes uma crítica, alguma coisa, tipo assim, me trava, então, também foi um desafio pra mim, mas, no geral, eu acho que foi uma matéria muito boa. Assim, muito boa pra eu refletir muitas coisas que eu quero levar pra música, justamente, levar como pessoa, e levar pra eu aproveitar isso, o processo, né, e me ensinou muito sobre isso também. É isso, queria agradecer a todo mundo também.

Oi, eu sou o T. - Oi, T.

Acabou que eu vim pra aula, assim, eu vim pra uma aula, que foi a experimentação, ali, no estúdio. Eu achei bem interessante o ambiente criado, que é um ambiente de expressão e exploração. Ali, no sentido, você tá livre pra poder experimentar as coisas, porque é um ponto, na minha visão, importante pro aprendizado no geral, né? Você não vai sentir esse peso do erro, né? Então, você fala, ah, vou experimentar, eu tô aqui brincando com outra galera, tô vendo essas questões livremente, sem julgamentos. Foi bem interessante que todo mundo também tocou nesse ponto. E também na questão que eu vejo da arte porque, pra mim, eu fiz aula de bateria desde os oito aos dezoito anos. E depois tive banda, algumas coisas, tipo, tenho um pouco de experiência. E meio que artista é engraçado até, tipo, você olhar e falar, será que eu sou artista? Ou será que não? O que você considera isso, né? Na minha visão foi mudando muito conforme o tempo, no começo eu servia sempre a música, então era muito,

ah, não, vou prestar atenção aqui no ritmo, tem que tá tudo cravado certinho. Acabava que eu ficava preso a isso, e depois eu fui percebendo que a questão da arte, no fundo, é se expressar através do instrumento e também através do seu corpo, sacou? Então, o que que você tá pensando ali, e falar, cara, como eu vou passar esse sentimento? Essa sensação, essa parada que tá na minha cabeça, e pra isso eu preciso de um ambiente, assim. Tranquilo, que as pessoas se ajudem e falam, pô, eu acho que ia ser massa, sei lá, se fosse, velho, mais solto aqui, então, paradão aqui. Velho, tipo, até nos shows a gente interage e eu acho que isso é bom. Essa foi minha percepção das aulas, assim.

Oi, eu sou a A. - Oi, A.

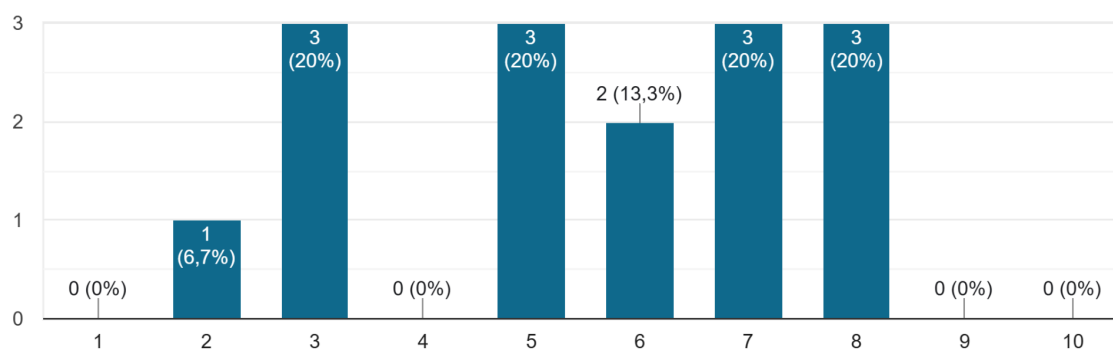
Queria comentar uma coisa. Eu participei de uma residência, tipo, que era de performance. E houve a descriminalização do riso. A gente começou a literalmente entender que, às vezes, palavras desconcentram muito mais do que, de fato, a risada. E, às vezes, sei lá, a gente tava no processo, e aí tava super alguém, super, bem, era uma galera muito fodona, assim, da cena. E, às vezes, a pessoa estava super explicando uma coisa séria e tinha outra pessoa rindo. E, aí, eu comecei a ficar meio incomodada, tipo assim, nossa, você não vai brigar, não, sei lá. Só que depois de uns dois dias de eu fui entendendo que não necessariamente o riso é uma coisa a ser criminalizada do mesmo jeito que a seriedade não é. Porque, às vezes, é literalmente uma reação muito mais automática do seu corpo. Inclusive, tem a yoga do riso, né? Que, tipo, é sobre você soltando o seu riso de uma forma natural. Então, realmente, quando a gente descriminaliza o riso, a gente deixa ele muito mais solto, pelo que eu sempre lembro, né? E, talvez, seja legal a gente praticar junto, mas, tipo, deixa o nosso corpo muito mais solto e a gente realmente se permite sentir as coisas. Porque, se a gente tá o tempo todo prendendo o nosso riso e a gente não consegue, né? Tipo, não tá 100% presente, porque a gente tá preocupado em reprimir algo, né? E reprimir alguma sensação, de fato. E é isso... o riso de nervoso, né? Traz muito disso, né? Eu presumo muito estar séria, sendo que, às vezes, se você deixar soltar, você consegue parar de rir muito mais rápido.

FORMULÁRIO APRESENTADO NO INÍCIO DA DISCIPLINA

8-comentários:

1- Como você percebe a sua performance de palco hoje?

15 respostas



-Quero mais

-Muita timidez e insegurança ao tentar tocar e interagir com o público

-Quando a timidez vai embora, eu consigo demonstrar bastante energia no palco. Mas até que isso aconteça já perdi o show.

-Acredito que eu ainda não tenho noção corporal como se eu estivesse vivendo só dentro da minha cabeça

-Eu sou uma pessoa bem falante desde sempre, gosto de estar em público. Apresento eventos, falo pra grandes grupos, e trabalho como criador tbm. Sempre fico pensando em como prender a atenção. E já fiz algumas residências sobre performance, trabalho constantemente

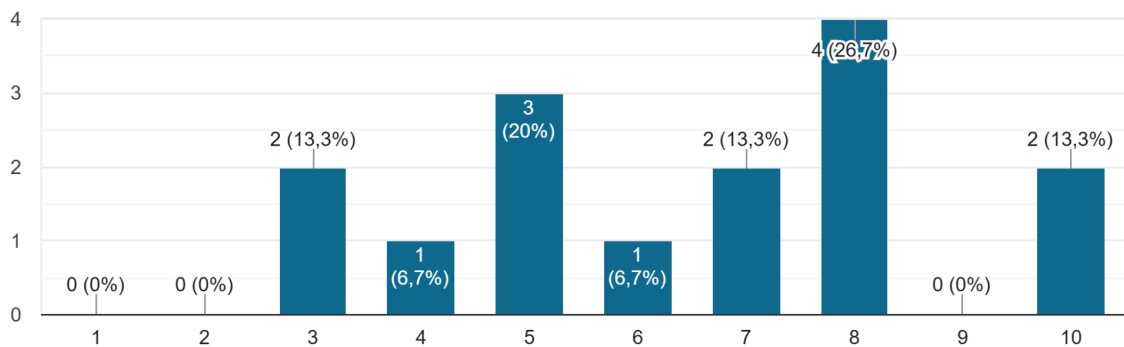
-Consigo manter um bom controle emocional no palco, mas evito olhar para o público ou pensar que estou ocupando esse espaço. Sinto que me falta presença e relaxamento.

-Eu sou besta e desinibido, queria ser místico e desinibido

-Muita insegurança com o palco e muita concentração na música e menos no público

2- Como você avalia o seu carisma com o público atualmente?

15 respostas



7-comentários:

-Me sinto à vontade e gosto de trocar com o público.

-Quero mais

-Não sei me conectar muito bem tão facilmente com pessoas que eu não conheço.

-Eu gosto muito de entender as pessoas

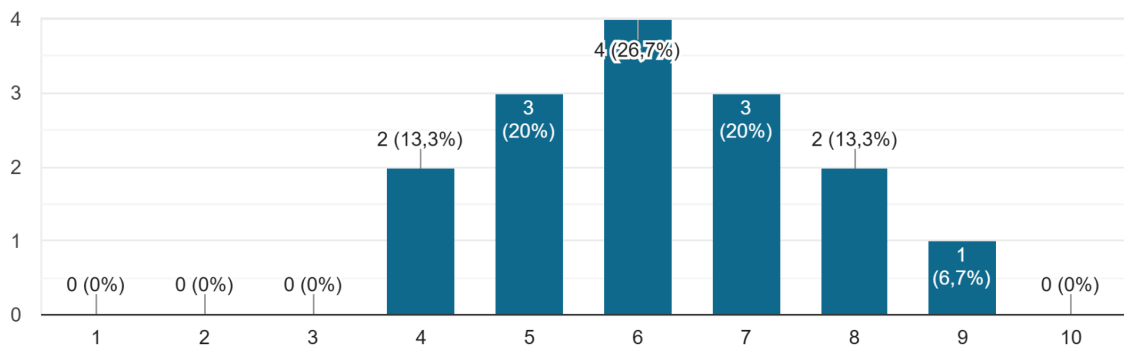
-Tenho facilidade em me comunicar e falar em público e sinto uma conexão legal com as pessoas quando preciso fazer isso.

-Uma vez eu chutei uma garrafa de cerveja nos caras do front e eles vieram me agradecer depois do show

-Timidez é fofo né? Ninguém percebe a falta de carisma

3- Como está sua técnica no seu instrumento musical (ou voz) hoje em dia?

15 respostas



7-comentários:

-Quero mais

-Toco e canto por diversão, fiz algumas aulas de canto mas não tenho um grande desenvolvimento técnico.

-É acima da média, porém não o suficiente para obras mais complexas

-Ainda estou aprendendo a melhorar respiração, e melhorar com as palavras pq sou do Rap.

-Encaminhando.. o que muitas vezes me deixa insegura ou me dá um sentimento de me comparar

-Já fui bem melhor

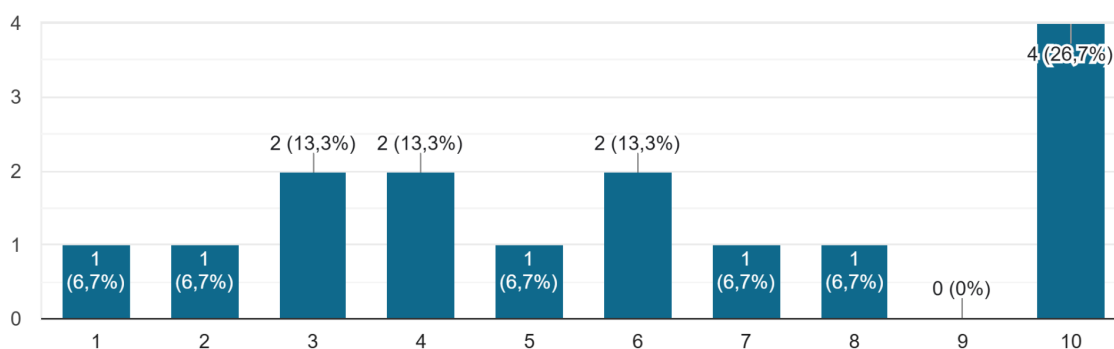
-Estudar mais

-É acima da média, porém não o suficiente para obras mais complexas

-Já fui bem melhor

4- Qual o seu nível de envolvimento com outras linguagens artísticas além da Música?

15 respostas



7-comentários:

-Me sinto bastante conectada à arte, principalmente à dança. Percebo impossível a relação com a dança sem a relação com a música - a dança pra mim é a representação corporal e visual do que na música escutamos/sentimos. A literatura também me chama bastante, assim como as artes visuais e cênicas. Diria que sou menos ligada ao cinema e não tenho grande conexão, apesar de gostar.

-Dou o que posso

-Conheço pouco das artes cênicas, mas é só.

-Vivo amando a arte

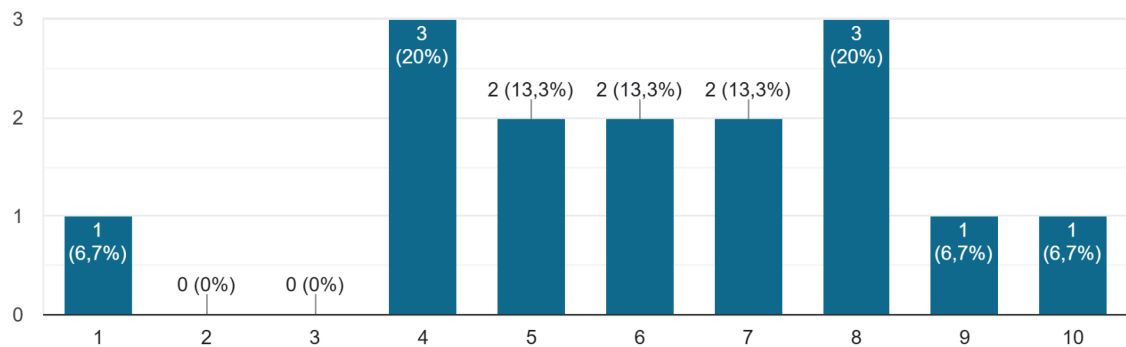
-Tenho feito bastante Acro Esportes

-Com as artes visuais já explorei bastante porque fui aluna da sala de recurso de artes. Gosto também da parte escrita e da poesia. Com as artes cênicas tem sido algo novo.

-Nunca estudei

5- Qual o seu nível de satisfação com o seu próprio corpo?

15 respostas



7-comentários:

-Sinto meu corpo bastante presente e útil, mas vejo bastante espaço pra melhorar e adquirir algumas habilidades específicas que me atraem. Tive uma vivência grande no esporte de alto rendimento então passei por momentos e oscilações em relação a minha satisfação corporal - tanto a nível estético quanto a nível de performance. Hoje me vejo satisfeita, lidando de maneira saudável com os degraus que pretendo ainda subir.

-Quero me cuidar

-Ainda busco melhora do meu físico, mas ainda não estou satisfeito. Quanto ao meu estilo, estou satisfeito

-Queria ser mais ágil

-Reconheço que é um ponto delicado, mas que estou em processo de me aceitar cada vez mais.

-Sou calvo

-Me acho feia

-Queria ser mais ágil

-Reconheço que é um ponto delicado, mas que estou em processo de me aceitar cada vez mais.

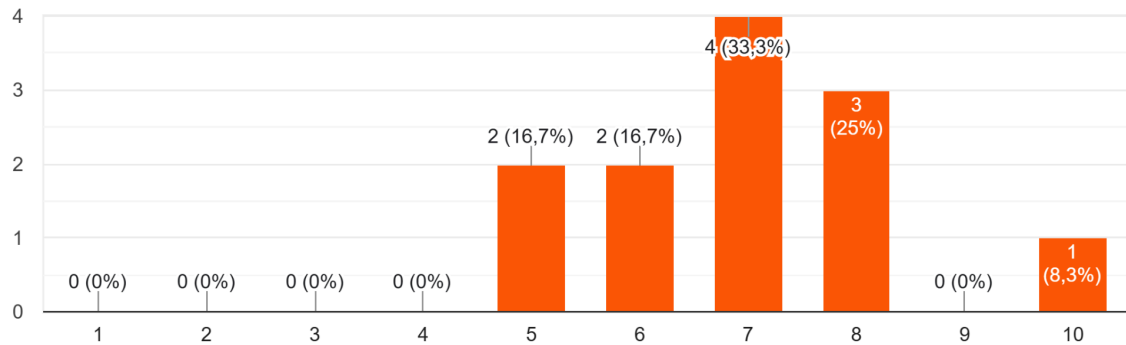
-Quero desenvolver meu corpo de maneira estética e adquirir mais habilidades performáticas

-Cada dia mais descobrindo o potencial que meu corpo tem e passando a mudar a perspectiva e relação que eu tenho com ele

FORMULÁRIO APRESENTADO NO FINAL DA DISCIPLINA

1- Como você percebe a sua performance de palco hoje?

12 respostas



9-comentários:

-Melhorou

-Acho que ainda há muito pra desenvolver na questão da corporeidade e presença de palco, tenho um caminho longo a percorrer na questão da desenvoltura no palco, soltar mais braços e pernas, etc.

-Sempre faço o melhor que posso fazer, mas sempre dá pra melhorar

-Sinto que falta mais intensidade e liberdade para explorar mais.

-Estou em um nível em que sinto a necessidade de evoluir na dança para ter mais confiança para performar sem o meu instrumento.

-Ainda em processo, mas com mais ferramentas para lidar com as dificuldades

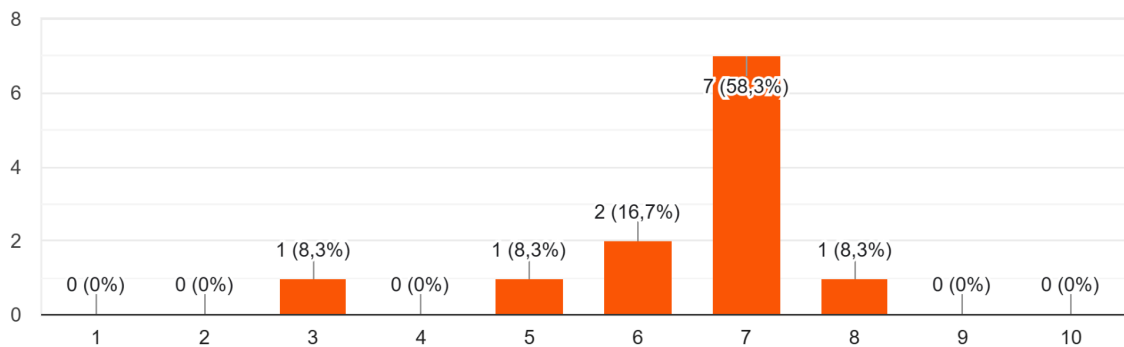
-Estou me desenvolvendo no quesito exposição.

-Sinto que consigo me expressar melhor

-Tenho mais confiança ao subir no palco

2- Como você avalia o seu carisma com o público atualmente?

12 respostas



8-comentários:

-Tenho carisma

-Me sinto mais à vontade interagindo com o público e trocando olhares, sorrisos, entre outros tipos de interação. Ainda acho que também há um bom caminho a percorrer principalmente na questão da fala, mas me considero carismática.

-É muito difícil cativar um público que não foi ali para te ver

-Consigo dialogar com o público. Ainda que pouco e sobre pressão.

-Muita coisa do humor do dia transparece para algumas plateias.

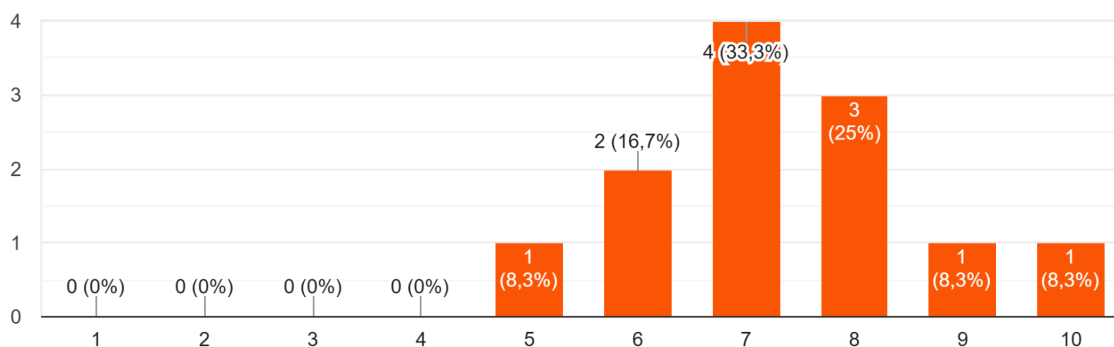
-Ainda sinto uma insegura de manipular essa energia.

-Sinto que estou mais extrovertida e mais livre para demonstrar as emoções com o público

-Coloquei 7 pq nunca dá pra saber como o Público enxerga em relação a isso, as vezes sei lá penso q to indo bem e pode ser o contrário

3- Como está sua técnica no seu instrumento musical (ou voz) hoje em dia?

12 respostas



10-comentários:

-Canto bem, mas no palco não entrego 100%

-Também acho que há muitas técnicas que ainda podem ser desenvolvidas, mas me sinto segura com relação à minha técnica vocal atual

-Desenvolvi muito esse semestre

-Em evolução.

-Como baixista sinto uma estagnação, porém é algo que foi pensado. Tento ser efetivo e tocar bem o repertório das minhas bandas. Minha escolha de evolução musical está mais voltada para a composição e o canto. Como cantor, sou limitado e tento compensar com atuação e dicção.

-A insegurança as vezes mascara muita coisa, mas me sinto mais aberta principalmente para a experimentação e aprender a lidar com o erro

-Pretendo aprimorar minhas noções de teoria vocal.

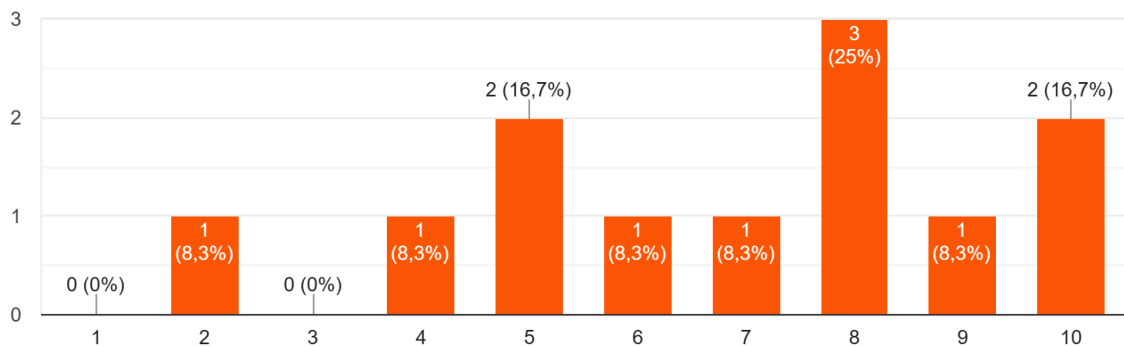
-Sinto que preciso fazer aulas de guitarra, tudo que sei sobre ser guitarrista eu aprendi sozinho.

-Está melhor

-Acho q saber bem Onde se encaixar já ajuda bastante, e aprendi isso bastante na disciplina

4- Qual o seu nível de envolvimento com outras linguagens artísticas além da Música?

12 respostas



9-comentários:

-Sempre busco a multidisciplinaridade para melhorar minha especificidade

-Queria me envolver mais, ou saber mais dos papéis que envolvem outras artes.

-Sou músico, ator, compositor e performer de Brasília

-Tenho me integrado cada vez mais com as outras artes e sentindo como uma complementa a outra e agrega também

-Sinto que as áreas artísticas, além de se relacionarem, se complementam. Então, para além do conteúdo musical, acabo trabalhando outras áreas, como a dança e a performance, aprendendo a arte de imprimir e traduzir o som em uma intenção interpretativa.

-É praticamente a única arte que consumo

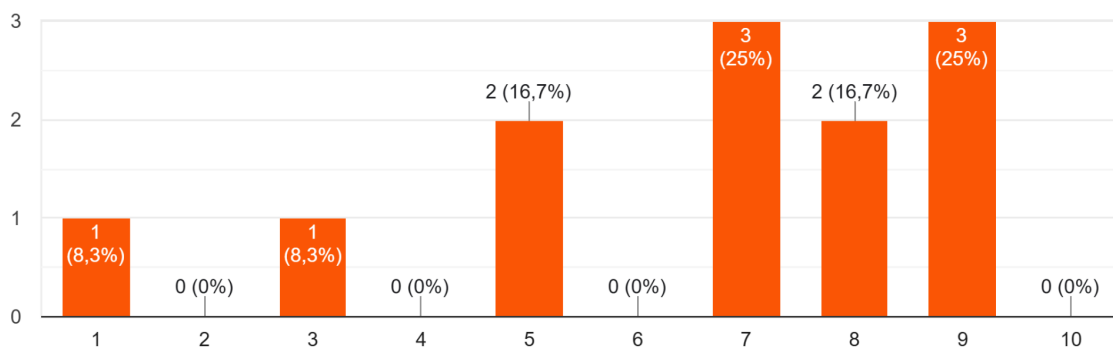
-Gosto de cinema

-Tenho envolvimento com a dança e após cursar a disciplina, envolvimento também com técnicas das artes cênicas. Mas sinto vontade de me envolver mais (frequência e intensidade).

-Me envolvo de forma amadora com outros instrumentos e outras áreas da arte

5- Qual o seu nível de satisfação com o seu próprio corpo?

12 respostas



9-comentários:

-Não ando tão satisfeita com meu corpo

-Tenho vontade e sinto necessidade de ser mais flexível e principalmente desenvolver a fluidez dos movimentos corporais, e acho que é uma construção que deve ser trabalhada diariamente, porque se deixamos de nos movimentar o corpo sente e trava. Tem dias que me sinto mais confortável, outros menos (por fatores diversos)

-Quero desenvolver meu corpo de maneira estética e adquirir mais habilidades performáticas

-O pai é sheipado! Brincadeiras à parte, falta um pouco mais de consciência corporal.

-O envelhecimento me assusta um pouco, porém sei que é possível ter uma longevidade exercendo o ofício de músico. Boa alimentação, muita atividade física e buscar influências em outras áreas artísticas podem manter corpo e mente ativos e saudáveis por décadas!

-Cada dia mais descobrindo o potencial que meu corpo tem e passando a mudar a perspectiva e relação que eu tenho com ele

-O corpo é estético e funcional. Ainda sinto que posso desenvolver e aprimorar meu uso do corpo como ferramenta de expressividade.

-Estou na academia pra ficar gostoso

-Muito pra melhorar kkkkk

PALAVRAS DAS AULAS

O meu campo de pesquisa nesta dissertação foi estabelecido nas aulas da minha Prática Docente. Minhas aulas proporcionaram uma conexão e um diálogo mais direto entre os departamentos de Música e Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Ao todo foram trinta e seis encontros e ao final de cada um deles eu formava uma roda de conversa com quem participou e pedia para que falassem uma palavra. Esse foi o resultado:

Aula 1 - O Projetor - 19/03/2024

Palavras da turma:

Exaustão, Calor, Tranquila, Visão, Calor, Fluxo, Sayajin, Conexão, Percepção, Cansaço, Unidade, Sistema, Coletivo, Espaço, Calor, Caminho, Realização.

Aula 2 - A Diva Pop - 21/03/2024

Palavras da turma:

Felicidade, Mobilidade, Consciência, Atividade, Concentração, Presença, Calma, Rapidez, Lentidão, Desafio, Alegria, Cansaço, Hierarquia, Supimpa, Equilíbrio, Calma, Diversão, Leveza, Mobilidade.

Aula 3 - O Carrasco Benevolente - 26/03/2024

Palavras da turma:

Panturrilha, Flashmob, Melhoria, Conexão, Envolvente, Espelho, Conjunto, Dispersão, Interessante, Coluna, Sensibilidade, Expressão Corporal, Elucubração, Conexão, Timidez, Humildade, Músculo, Vértice.

Aula 4 - O Processo Acadêmico - 28/03/2024

Palavras da Turma:

Conexão, Indescritível, Sensível, Destaque, Permanência, Percebido, Desconforto, Compaixão, Profundo, Intimidado, Observar, Processo.

Aula 5 - O Ritual das Cadeiras - 02/04/2024

Palavras da turma:

Performance, Fome, Troca, Interesse, Silêncio, Malabarismo, Drogas, Estética, Escuta, Pensamento, Mutabilidade, Processo, Experimentar, Conhecimento, Mágica, União, Palestra.

Aula 6 - Duelos - 04/04/2024

Palavras da turma:

Mistério, Robô, Dinâmica, Estética, Estátua, Intenso, Adrenalina, Suspense, Disputa, Duelo, Questionamento, Aceleração, Festa, Interno, Dor, Inesperado, Agilidade.

Aula 7 - O Estocástico - 09/04/2024

Palavras da Turma:

Loucura, Experimentação, Desafio, Movimento, Fluidez, Desinibição, Conexão, Flow, Pala, Engraçado, Obrigado, Libertinagem, Liberdade, Estocástico, Diagonal, Rio.

Aula 8 - A Mesa - 11/04/2024

Palavras da Turma:

Conexão, Loucura, Corporeidade, Sintonia, Exorcismo, Vergonhoso, Paciência, Conexão, Concentração, Descomplicando, Excentricidade, Frustração, Trava, Desenvolvimento, Máscara, Paixão.

Aula 9 - Caldeirão de Opostos - 16/04/2024

Palavras da Turma:

Referência, Flash, Coordenação, Grupo, Junção, Prontidão, Impedimentos, Plástico, Agonia, Lento, Grupo, Passarela, Rapidez.

Aula 10 - Primeira Banda - 18/04/2024

Palavras da turma:

Desespero, Fogueira, Energia, Atrasado, Conforto, Chique, No pêlo, Performance, Desconforto, Sintonia, Preparação, Belo, Glória, Prática.

Aula 11 - O Tambor Mágico - 23/04/2024

Palavras da turma:

Revolução, Mantra, Culto, Catarse, Divertimento, Tsunami, Ritmo, Ritual, Integrar, Conexão, Coletividade, Respirar, Liberdade, Libertação, Descobertas

Aula 12 - A Procissão dos Forasteiros da Música - 25/04/2024

Palavras da turma:

Sublime, Emoção, Encantamento, Amplitude, Permissão, Sintonia, Cena, Exaustão, Experimentar, Ritualístico.

Aula 13 - Divergentes - 30/04/2024

Palavras da turma:

Descoberta, Hamilton, Metrônomo, Progresso, Presente, Improviso, Imprevisibilidade, Descoberta, Dissonância, Preocupação

Aula 14 - Hábitos - 02/05/2024

Palavras da turma:

Resgate, Troca, Performance, União, Atmosfera, Diversão, Intuição, Sensibilidade, Presente, Brincadeira, Confiança.

Aula 15 - Desconforto Íntimo - 07/05/2024

Palavras da Turma:

Contrastes, Torção, Emoção, Tensão, Vulnerabilidade, Intimidade, Caminho, Resposta, Aproximação, Sensual, Transe.

Aula 16 - Apropriação - 09/05/2024

Palavras da Turma:

Provocação, Harmonia, Desinibição, Diálogo, Interpretação, Comunhão, Treinamento, Amizade, Liberdade, Expansão, Gratidão

Aula 17 - Cineclube - 14/05/2024

Palavras da Turma:

Referências, Contrastes, Performance, Segurança, Conhecimento, Ansiedade, Teoria.

Aula 18 - Conflito - 16/05/2024

Palavras da Turma:

Expressividade, Euforia, Autoconhecimento, Vida, Introspecção, Singularidade, Casca, Elegância.

Aula 19 - Dia de Jogo - 21/05/2024

Palavras da Turma:

Reconexão, Movimento, Respiração, Atenção, Velocidades, Colaboração, Perceptividade, Sintonia, Convicção, Adrenalina, Ritmo, Invasivo, Jogos.

Aula 20 - Parceria de Pesquisa - 23/05/2024

Palavras da Turma:

Festa, Sincronia, Eletrizante, Conjunto, Panturrilha, Movimento, Ligação, Sats, Conexão, Musicorpoal, Interioridade, Convidada.

Aula 21 - A Orientadora - 28/05/2024

Palavras da Turma:

Investigação, Vazio, Mula Bandha, Autoconhecimento, Meditação, Exposição, Convite, Leveza, Reflexão, Presença, Processo.

Aula 22 - O Olhar Animaresco - 04/06/2024

Palavras da Turma:

Compromisso, Morrer, Estar, Contração, Experimentação, Abandono, Densidade, Expansão, Esvaziar, Base, Animaresco.

Aula 23 - Palavras Cruzadas - 06/06/2024

Palavras da Turma:

Desestresse, Sintonia, Conceito, Inovação, Provocação, Suor, Divertidamente, Expressão, Palavra.

Aula 24 - Ensaio Musical - 13/06/2024

Palavras da Turma:

Coração, Coragem, Humildade, Harmonia, Êxtase, Apoteose, Bateria, Caos.

Aula 25 - Improvisação Livre - 18/06/2024

Palavras da Turma:

Respiração, Conjunto, Vento, Amor, Curva, Sensibilidade, Gratidão, Tribo, Dinâmica, Respeito, Confluência.

Aula 26 - Arranjos e Conexões - 20/06/2024

Palavras da turma:

Sacrifício, Intensidade, Sincopado, Elegante, Harmonia, Ego, Prática, Arranjo, Conjunto

Aula 27 - Inteligência e Brincadeira Musical - 25/06/2024

Palavras da Turma:

Brincadeira, Vozes, Harmonia, Jogo, Ritmo, Calam, Performance, Intenção, Entradas, Percepção.

Aula 28 - Diálogos - 27/06/2024

Palavras da Turma:

Desafio, Cardiovascular, Respiração, Nostalgia, Hey, Atenção, Movimento, Tempo, Conexão, Tridimensionalidade, Alerta.

Aula 29 - Tempero do Caos - 02/07/2024

Palavras da Turma:

Contentamento, Conjunto, Experiência, Harmonia, Contato, Interação, Experiência, Soltinha, Grupo, Conjunto, Fluidez, Borogodó.

Aula 30 - Ciclo em Espiral - 04/07/2024

Palavras da Turma:

Tempo, Consequência, Reflexão, Sonho, Autoanálise, Ciclo, Percepção, Cosmos, Compreensão, Pesquisa, Recomeço.

Aula 31 - Parte 2 - 11/07/2024

Palavras da Turma:

Aprimoramento, Intensidade, Repetição, Jornada, Tang, Autoconhecimento, Expressão, Paciência, Careta, Teste, Meleca.

Aula 32 - Espelho da Dança - 18/07/2024

Palavras da Turma:

Chega, Raio, Diagonal, Texturas, Silêncio, Elegância, Desafio, Espelho.

Aula 33 - O Processo - 25/07/2024

Palavras da Turma:

Abertura, Emaranhado, Unidade, Esquisita, Contorção, Fluidez, Controle, Processo.

Aula 34 - Ruídos do Cotidiano - 01/08/2024

Palavras da Turma:

Edificação, Expressividade, Comunicação, Faisca, Treino, Ritual, Submerso, Tempo, Superbanda.

Aula 35 - Equipamentos - 08/08/2024

Palavras da Turma:

Meteoro, Vendaval, Simbiose, Malpighi, Saudade, Fluidez, Éter, Repetição, Meditação, Ataque.

Aula 36 - Sons, Timbres e Levadas - 15/08/2024

Palavras da Turma:

Besouro; VS (Virtual Sound), Atmosfera, Vibe, Submerso, Repertório, Aéreo, Timbres.