



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

MARIA ISABEL DOS ANJOS VEIGA RABELO

CRAVELHAS REGULADORAS:

um procedimento psicofísico direcionado à formação do violinista

BELÉM/PA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

MARIA ISABEL DOS ANJOS VEIGA RABELO

CRAVELHAS REGULADORAS:

um procedimento psicofísico direcionado à formação do violinista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Alencar.

Linha de pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação.

BELÉM/PA
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

R114c Rabelo, Maria Isabel dos Anos Veiga.

Cravelhas reguladoras: um procedimento psicofísico
direcionado à formação do violinista / Maria Isabel dos Anos
Veiga Rabelo. – 2021.

Inclui bibliografias.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Alencar.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação
em Artes, Belém, 2021.

1. Música - Instrução e Estudo. 2. Música -Prática. 3. Música -
Desempenho – Aspectos psicológicos. I. Título.

CDD 23. ed. – 780.7



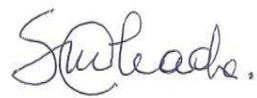
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência do orientador professor doutor Cesário Augusto Alencar, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Maria Isabel dos Anjos Veiga Rabelo, intitulada **CRAVELHAS REGULADORAS: UM PROCEDIMENTO PSICOFÍSICO DIRECIONADO À FORMAÇÃO DO VIOLINISTA**, perante a Banca Examinadora composta por : Cesário Augusto Alencar (Presidente); Sonia Maria Chada (Examinador interno); Lia Braga Vieira (Examinador Externo à Instituição) ; Sonia Marta Raymundo (Examinador Externo à Instituição) . Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Augusto Alencar, passou a palavra a mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito Excelente. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Alencar agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-PA, 19 de Maio de 2021.



Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL



Profª. Dr.ª SONIA MARIA CHADA



Profª. Drª. LIA BRAGA VIEIRA



Profª. Drª SONIA MARTA RAYMUNDO



MARIA ISABEL DOS ANJOS VEIGA RABELO

*De boas palavras transborda o meu
coração.
Ao Rei consagro o que compus;
(Salmo 45:1)*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, querido e eterno Pai. Que tanto me ama e cuida de mim. Que transborda sua misericórdia a cada manhã. Que rega seu amor a todo momento. Que transforma minha tristeza em riso a cada manhã. A ti entrego meu louvor.

À minha família grande, amada e querida que esteve comigo acompanhando e incentivando. Agradeço imensamente a cada instante e gesto de amor.

Em especial, à minha avó Dilma, por sua sabedoria e força. Sua bravura diante deste mundo tão difícil, enfrentando-o com tanto temor diante do Senhor.

À minha mãe, por sua força e amor. Por ser essa pessoa diferenciada em minha vida e por quem passa perto de você. Por suas ideias diferentes e essa mente transbordando paixão e arte. Em tudo tem um traço seu. Obrigada por apresentar-me um leque de possibilidades com tanta destreza.

À minha tia, Raquel, por ser esta inspiração profissional e pessoal. Influenciadora, desde os meus primeiros passos, para este mundo sonoro do qual hoje participamos e onde dividimos nossas conquistas. Esta honra também é sua.

À tia Fernanda, por seu cuidado de todas as horas. Incentivo alegre e descontraído.

Ao meu irmão e amigo, Luiz Fernando, por sua alegria presente em nossas vidas. Por ser este presente de Deus com suas habilidades artísticas e humanas. Por cada desenho na pesquisa e em minha vida. Seus traços são carinhos para a humanidade.

Ao meu amado noivo, Diego, por estar mais uma vez nesta etapa tão importante para mim com seu apoio e incentivo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Cesário de Alencar, pela oportunidade, apoio, suporte e pelo empenho dedicado à elaboração deste trabalho. Pela oportunidade de estar aberto em apresentar novas possibilidades.

Aos professores das disciplinas as quais me deram o suporte teórico necessário para a conclusão desta pesquisa: Maria dos Remédios, Cláudia Leão, Rosângela Britto, Denis Bezerra, Líliam Barros, Fernando Lacerda, Sonia Chada, Bene Martins, Orlando Maneschky.

Aos meus amigos companheiros da turma, em especial Heloá Rodrigues, Amanda Monteiro e Tirsa Laís.

Agradeço ao Instituto Carlos Gomes e à direção do curso Bacharelado em Música por colaborar com a minha pesquisa e autorizar a realização do estágio, bem como estar presente na pesquisa de campo. A este espaço, tão especial em minha memória, e agora registrado, mais uma vez, em meu caminho acadêmico.

Ao “Fafá”, por nossas longas conversas na oficina.

Aos alunos entrevistados, participantes do módulo e amigos que colaboraram com a pesquisa disponibilizando de tempo para proporcionar atenção neste estudo.

Ao Professor e Ms. João Titton, por sua atenção durante as observações, motivações no violino e análises no processo da pesquisa.

À Universidade Federal do Pará, pela oportunidade de fazer o curso em Pós-graduação.

A todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a consecução de meios processuais metodológicos com o intuito de aprimorar o aprendizado, desenvolvimento e prática do violinista, considerando a sua formação constante e propensa à circunstância performativa, quando compreendida pelo evento referente à execução musical perante a espectadores. Sugere, a investida, analogias ilustrativas do estado do músico performer definidas em etapas metaforizadas, cuja síntese, intitulada Cravelhas Reguladoras, se concebe como a ferramenta de relevância contínua na performance musical, porque engloba os demais elementos vinculados entre si e compreendidos na figura do Tetraedro. Nesse sentido, as Cravelhas Reguladoras vão ao encontro do objetivo geral da incursão, qual seja investigar os procedimentos voltados à mencionada busca por uma potência psicofísica em cena, integralizando o organismo do músico em suas propriedades psicofísicas. A metodologia mesclou três procedimentos principais: revisão de literatura abraçando a linguagem musical e teatral, fazendo uso do termo de psicofisicalidade e do conceito de “princípios recorrentes” de Eugenio Barba; autorrelato de experiência como violinista e como discente durante a disciplina de treinamento psicofísico intentado ao domínio da presentificação cênica; estudo de caso com entrevistas semiestruturadas com estudantes do curso de Bacharelado em Música de Belém do Pará com habilitação em violino. Nessa etapa de relatos, específicos pontos foram consideravelmente reveladores de condutas adversas diante do questionamento sobre a necessidade de um preparo do violinista, habilitando-o a uma performance musical destituída de bloqueios. A investigação tem o aporte teórico de David Roland (2001), Sonia Ray (2015), Barry Green (1987) e Eugenio Barba (1991).

PALAVRAS-CHAVE: Performance Musical. Ensino Instrumental. Domínio Psicofísico. Tetraedro.

ABSTRACT

This research proposes the achievement of methodological processual ways in order to improve the learning, development and practice of the violinist, considering its constant formation and willingness to performative circumstances, when understood by event referent to musical execution towards the spectators. Suggests, at rush, illustrative analogies of the state of the performer musician defined in metaphorized stages, which synthesis, entitled Cravelhas Reguladoras (turning pegs), is conceived as the processual tool of integral relevance of the other elements linked together and comprehended in the tetrahedon figure. In this sense, the turning pegs go towards the general goal of incursion, whatever is to investigate the procedures aimed at the aforementioned search for a psychophysical potency on the scene, integrating the musician's organism on its psychophysical properties. The methodology mixed three main procedures: literature's revision embracing the musical and theatrical language, using the term psychophysicality and the concept of "recurrent principles" of Eugenio Barba; self-report of violinist experience and as student during the psychophysical training with the purpose of domaining the scenic presentification; case study with semi-structured interviews with Music Bachelor's students in Belém do Pará with violin habilitation. In this narrative stage, specific points were substantially answered before the questions about the need of a violinist's preparation, enabling it to a musical performance without blockades. The investigation has the theoretical support of David Roland (2001), Sonia Ray (2015), Barry Green (1987) e Eugenio Barba (1991).

KEYWORDS: Musical Performance. Instrumental Teaching. Psychophysical Domain. Tetrahedron.

LISTA DE FIGURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES	18
Figura 1 – Atual sede do Instituto Estadual Carlos Gomes. Observar que o letreiro da fachada preserva a primeira denominação de “Conservatório”, acrescentando o nome do maestro Carlos Gomes, que se manteve desde 1897 – 1898	34
Figura 2- Sala Ettore Bosio.	36
Figura 3- Tetraedro	51
Figura 4 - Face da Técnica.....	53
Figura 5 – Face da Psicofisicalidade	55
Figura 6 – Face da Artesania	61
Figura 7 - Face das Cravelhas Reguladoras	63
Figura 8 - Vértice de “Domínio”.	66

LISTA DE SIGLAS

ABEM Associação Brasileira de Educação Musical

ABRAPEM Associação Brasileira de Performance Musical

ANPPOM Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

ETDUFPA Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

IECG Instituto Estadual Carlos Gomes

SIMCAM Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais

SUMÁRIO

MOTIVAÇÃO PRINCIPAL	15
INTRODUÇÃO	19
QUADRO TEÓRICO E METODOLOGIA.....	23
3.1 ESTUDOS DA PERFORMANCE MUSICAL	23
3.2 CONCEITOS CÊNICOS.....	27
3.3 METODOLOGIA.....	31
RESULTADOS OBTIDOS E DISCUSSÃO.....	33
(MÁRIO DE ANDRADE)	33
4.1 DESENVOLVIMENTO DA PERFORMANCE MUSICAL DOS ESTUDANTES DE VIOLINO DO CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA DO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES (IECG)	34
4.1.1 Resultados da observação do ensino de violino no curso de Bacharelado em Música do IECG	36
4.1.2 Resultados da entrevista com três estudantes da classe de violino do curso de Bacharelado em Música do IECG.....	39
4.2 PRÁTICA DE CRIAÇÃO DE PROCESSOS DE TREINAMENTO NOS SEMINÁRIOS AVANÇADOS II – TREINAMENTO PSICOFÍSICO INTENTADO AO DOMÍNIO DA PRESENTIFICAÇÃO CÊNICA	43
4.3 DISCUSSÃO	46
A CONSTRUÇÃO DAS CRAVELHAS REGULADORAS	50
5.1 TÉCNICA.....	53
5.2 PSICOFISICALIDADE.....	55
5.3 ARTESANIA.....	61
5.4 CRAVELHAS REGULADORAS	63
5.5 DOMÍNIO.....	66
5.6 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69

REFERÊNCIAS.....	74
ANEXO - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO (TCLE).....	78
APENDICE – VIOLINO E ARCO	79

MOTIVAÇÃO PRINCIPAL

Aparentemente vazia, intacta, sem movimentos ou inspirações. Uma madeira, num canto da sala, que não está polida ou tratada, não comove ninguém. O *luthier*¹ se faz importante nestes momentos. Ele oferece um olhar indispensável para o cenário musical, em que apenas ele sabe como cuidar e transformar uma madeira crua em um instrumento musical. Para os músicos, um médico; para a madeira, mais uma possibilidade de vida. Certamente, para ambos, uma relação de confiança.

Observando um indivíduo em formação, criança ou não, encontra-se semelhança em seu processo com a madeira de um futuro instrumento – apesar da diferença de a madeira ser passiva e o ser humano, ativo – ao chegar cru e sem forma e adquirindo formas e características próprias, até se tornar única.

Em minha construção, iniciei meus estudos musicais por motivações internas e externas, participando ativamente de experiências musicais em casa, na igreja e na família, divagando por várias escolas, até me ater a um local que transformou minha madeira em arco.

Ingressei no Instituto Estadual Carlos Gomes, espaço no qual estive participando de grupos, festivais, encontros e *master classes*, lugar onde me formei no curso técnico com habilitação no instrumento violino. Sempre considerei uma etapa rotineira, que faz parte do percurso da prática musical, a condição habitual ensejada pelo uso do palco da sala Ettore Bósio², para o exercício de apresentações públicas coordenadas pelos professores, desde os anos iniciais na aprendizagem do instrumento. Realizava, sem me dar conta, naqueles momentos, um exercício rotineiro para a prática instrumental que se desenvolvia de acordo com o nível técnico.

Por outro lado, quanto aos momentos de apresentação para os especialistas em violino, eu recorro que sempre foram instantes de nervosismo, pois tocar para o professor é bem diferente de tocar para aqueles a quem julgávamos serem *experts*

¹ Profissional especializado no reparo e produção de instrumentos musicais de corda providos de caixa de ressonância, como o violino e o violão. Etimologia (origem da palavra *luthier*). Do francês “luth”, alaúde + sufixo francês -ier, luthier, fabricante de instrumentos de corda.” Fonte: <https://www.dicio.com.br/luthier/>. Acesso em: 24jan2020. Embora a profissão de *luthier* tenha se originado com o trabalho voltado a instrumentos de corda, hoje ela abrange “o profissional que conserta ou constrói [quaisquer] instrumentos musicais”. Fonte: <https://www.nucleovillalobos.com.br/blog/luthier-o-que-e-o-que-faz/>. Acesso em: 24jan2020.

² Auditório do Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém do Pará.

no violino. Com o passar dos tempos, fui observando que a criticidade foi exercendo um lugar de destaque no meu tratamento como artista. O mérito de julgamento passava a ser cruel e desenfreado, transformando o palco num ringue.

Deu-se, então, o início do desencadear de uma rígida lapidação de mim, equivalente ao esculpir de uma madeira. Um deslize na curvatura emocional pareceu manifestar-se, de dentro, por dentro, secreto. Com ele, crescia o desligar-me do prazer em tocar em determinados lugares. O sentimento de autocritica não ajudava na relação com o verbo “artistar”; logo, esse inventado verbo era esquecido em sua conjugação no palco, ou talvez substituído por uma crítica de mim sobre mim mesma, avassaladora inibição a coibir meu papel de instrumentista. Num lampejo de reflexão, percebi que, ao desprender-me do papel de avaliadora de mim – o que geralmente ocorria quando a apresentação cessava – neste momento dava-se a compreensão de outro espaço, acontecia uma nova descoberta, uma nova pintura, e assim eu tocava. Percebi que há uma grande possibilidade de ser muito mais que um mero reproduzidor de sons.

Compartilhando e observando experiências entre colegas de estudo, notei que não estar preparada para tocar em frente a espectadores significa muito mais que ausência de estudo do instrumento e que estar no palco expressa muito mais que as notas no pentagrama. Sim, é inegável a importância da teoria e técnica, somadas ao condicionamento de tocar um instrumento, mas frequentemente me questionava a respeito do sentido de estar tocando em relação a colegas de diferentes escolas e professores com diferentes métodos.

Entre as minhas recordações também se dá outro fator preponderante que motivou a investigação. Junto à educação musical, tive o privilégio de entrar em contato com outros vieses artísticos em minha própria casa. Eram muito comuns as experiências musicais de minha tia, professora de música, e os trabalhos artesanais de minha mãe e suas múltiplas habilidades plásticas. Foram, sem dúvida, alimentos para meu estado artístico. Essas vivências, que iniciavam em casa e se expandiam a museus, teatros e feiras, contribuía sensivelmente quando entrava no palco. Era o momento de compartilhar estes afetos traçados.

Observei, mais à frente, que estar em contato com uma linguagem artística demanda mais do que se utilizar de uma ferramenta para se expressar, seja através de pinturas, esculturas, artesanatos ou sons. Trata-se, percebo, de ser uma

declaração crítica à(s) realidade(s), estejam elas no presente, no passado ou num futuro inimaginável.

Mais atentamente, voltando o foco aos processos de criação de cada artista, em especial aos artistas plásticos, notei quão rica e profunda é a concepção da obra de arte. Ao observá-los vivenciando as experiências e transformando-as com a ajuda das ferramentas inerentes a cada linguagem, me dei conta de que se alguma vez o sentimento de artista fora criado dentro de mim – ao sabor da diversão e do prazer de uma criança ávida por experimentar, sem se dar conta de erros e acertos, até porque os desconhecia – com o passar dos anos esse sentimento havia se perdido, pois não o vivenciava, não havia prazer e as experiências não se renovavam.

O ato de sentir prazer no que você está fazendo se comunica de diferentes formas. Na música, é possível tocar e não transmitir a ninguém, podendo até não se escutar enquanto toca. Parecer-se, nesses instantes, uma gárgula com movimentos, respirando e tocando, percebendo, se muito, ausência daquilo que me motivava antes. E a motivação, enfraquecida, não causa o mesmo *frisson*. Como será que podemos considerar-nos artistas se não pulsa em nós sentimento algum de ligação, apenas apontamentos externos? Sim, a ribalta do palco nos assusta, até nos arrebenta. Estraçalha-nos com os nervos, mas ainda assim nos seduz para este momento egóico, mesmo nos tirando em segundos toda a possibilidade de estar cobertos do presente, pois o nervosismo permite tudo menos o agora. E esse sentido de estar agora presente equivaleria ao regozijo de perceber-se presente, de fato, respirando o momento, quando à segunda chance se mistura a primeira e as terceiras e assim por diante, como um suspiro, tal e qual um deleite acontecendo liberto de ilusões, mesmo das repetições.

Mais tarde o arco foi encontrando outras cordas para tocar. Ingressei no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), realizado de 2011 a 2014. A partir de então, houve tempo e espaço nos quais as indagações e inquietações já suscitadas ganharam formas em diálogos costurados até o fim do curso subsequente, de Especialização em Educação Musical na Universidade Adventista de São Paulo (UNASP), em 2016. As elucidações ganharam força com as reflexões oriundas de palestras, escritas, leituras e *master classes* em congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM,

Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM, Simpósio de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM, assim como referências bibliográficas da área musical: Ray (2005; 2009; 2015; 2018) e Sloboda (2008), que impulsionaram argumentos significativos como base e fomentaram a continuidade de um olhar para a preparação de um músico *performer*.

INTRODUÇÃO

O artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmático, a que fugir será sempre prejudicial para a obra de arte.
(Mário de Andrade)

Caminhando e segurando o instrumento em direção a uma sala aberta com tábuas de madeira e cortinas nas laterais, a musicista vai-se deparando com várias cadeiras viradas para frente. Pode parecer um confronto inconsciente quando um foco de luz dirige toda a atenção do público para o centro do palco e você está ali, entregue. E, mesmo não havendo nenhum instrumento de iluminação, esta relação se faz presente ali, tendo um chão, uma sala de estar, um corredor ou um canto no metrô, qualquer lugar em que você decida iniciar uma apresentação. O palco, tido como esse lugar, é uma ferramenta indispensável para a formação musical. Está presente desde a iniciação musical. Independente de suas formatações se torna um grande elo entre o processo e o produto.

Por muito tempo, em minha formação, a reflexão sobre as reações, formas, possibilidades de metodologias para permitir estabilidade ao músico não se contemplavam totalmente. Entre conversas e experiências com músicos do nível básico ao profissional, a inquietação a respeito de estar no palco ainda não vislumbrava um desfecho satisfatório, ainda que provisório, sobre o aprendizado ao aprendizado. O fato de ter que me apresentar não se sustentava na justificativa de poder transmitir uma música e se tornava ainda mais infundada a organização de um recital restrita a roupas, palco e ensaios exaustivos.

A partir dessa carência, permito-me indagar: por que a partir do nível intermediário, quando a performance é uma realidade cada vez mais presente em uma instituição de ensino musical, a ligação com o palco se torna dura, impositiva?

A sensação de explorar o ato de tocar um instrumento, especificamente o violino, obrigou-me a buscar respostas na essência do lugar onde possivelmente a música – também – se origina: como tocar. Mesmo ciente de que por muito tempo ainda haverá descobertas e questionamento sobre o aspecto do ato de tocar um instrumento, diferentemente de métodos e técnicas, a responsabilidade do músico

em ir além de suas ambições de interpretar no palco pode ser levantada como questão, em prol do usufruto fértil da arte mesma.

Prosseguindo desse ponto, destaco a necessidade de compreender todas as ações participantes em uma apresentação, e não a hierarquia de determinadas habilidades com o risco da subutilização de outras. Refletir que a importância daquelas ações não se dá por resumida apenas em tocar uma peça em um ambiente diferente, mas em compartilhar uma peça sob a interpretação do músico e torná-la pública. Entretanto, quando refletimos sobre este ato, também não compete apenas observar sob o aspecto da ação presente, mas em compreender a macro estrutura que foi organizada para resultar na performance musical.

A área da performance musical conta com muitos nomes que contribuíram para o fomento de discussões acadêmicas. Além dos autores estrangeiros (MCPHERSON, 1995; JORGENSEN, 2004; DAVIDSON, 2006; HALLAM, 2012), atualmente a área se abastece também com teóricos nacionais como Ray (2015), Lima (2006a; 2006b; 2013; 2015), Santiago (2001) e Bórem (2015). Leituras sobre a preparação do instrumentista na performance musical também se fizeram presentes, porque vêm refletindo sobre algumas formas de ensino e aprendizagem de música relacionadas à corporeidade e à prática, ligadas às artes cênicas em geral. Essas fontes também embasaram o exame do objeto desta pesquisa, qual seja a busca de uma potência psicofísica quando da apresentação do violinista.

No decorrer da pós-graduação, o atravessamento das vertentes artísticas foi tão intenso que pulsava em mim a necessidade de observar a interação que a arte permite com a subjetividade e analisar seu desenlace no palco, principalmente em relação à corporeidade do *performer* como parte da comunicação artística. O contato com outras linguagens artísticas, que também fazem uso do palco, permitiu perceber que elas apresentam possibilidades de treinamento que podem contribuir para a preparação do músico para atuar no palco. E que tal preparação conduz ao alcance de uma estrutura de performance musical que envolve elementos participantes, como: técnica, cognição e interpretação.

O teatro, em especial, foi a linguagem analisada, por meio de observação e vivências, que trouxe desdobramentos pessoais e reflexões durante o processo da pesquisa, principalmente na discussão sobre a condição de completude, os elementos integralizados no atuante, de compromisso total do ator com suas ações

(BARBA, SAVARESE, 1991; ALENCAR, 2014). Os autores estudados apresentam uma reflexão no processo de treinamento intitulado como “pensamento-em-ação” (BARBA; SAVARESE, 2007), provocativos de uma reflexão a respeito da influência que o professor possui ao ensinar, salientado no conceito de “aprender a aprender” (BARBA; SAVARESE, 1991, p. 244), tendo em vista incentivarem o aluno em seu desenvolvimento artístico, e não como um discípulo imitador.

É neste sentido que o trabalho se volta a uma investigação sobre um preparo que ofereça potência ao aparato psicofísico do violinista, fazendo-se nessa investida o seguinte questionamento: qual preparo confere potência ao domínio psicofísico do violinista durante sua apresentação?

Assim, investigar os procedimentos voltados à mencionada busca por uma potência psicofísica em cena, na medida em que forem direcionados para o condicionamento e domínio psicofísico durante a performance musical do violinista, foi o objetivo principal desta dissertação. Os objetivos específicos foram: identificar a realidade da preparação do violinista para a performance no palco, no contexto de um curso de Bacharelado em Música; apreender dos exercícios de cena para o vigor pré-expressivo do *performer* baseada nos “princípios recorrentes” de Barba e Savarese (1995) elementos que colaborem para a preparação da performance no palco; apresentar uma proposta que contribua para a preparação do violinista em sua performance no palco, a partir das resultantes apreendidas naqueles exercícios.

O trabalho apresenta a seguinte estrutura:

1 Motivação principal: preâmbulo no qual, em texto livre, é apresentada a motivação da pesquisa.

2 Introdução: texto onde são expostos o tema da pesquisa, o problema e os objetivos.

3 Quadro teórico e metodologia: apresentação dos fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa, bem como as etapas e os procedimentos de sua realização.

4 Resultados obtidos e Discussão: Exposição do relatório da pesquisa em campo, isto é, dos resultados da coleta de dados e sua discussão á luz dos autores do quadro teórico da pesquisa.

5 A Construção das cravelhas reguladoras: descrição de como se deu a criação da figura que representa uma proposta de contribuição ao preparo do músico para a performance no palco.

6 Considerações finais: Síntese dos resultados da pesquisa, bem como recomendações e sugestões.

QUADRO TEÓRICO E METODOLOGIA

A presente pesquisa é fundamentada teórico-metodologicamente em referenciais que aplicam estudos da performance musical e conceitos cênicos a práticas artísticas resultantes de processos criativos. Esse repertório literário foi relacionado, dentre as reflexões sobre as várias possibilidades de práticas artísticas, à performance musical e à sua necessidade na ergonomia³ do violinista, investigando procedimentos metodológicos que alcancem um condicionamento e domínio dos elementos participantes da performance, sobretudo o domínio psicofísico.

A pesquisa abrangeu autores que buscam compreender a formação do artista para a performance. Obras com mais de uma década de publicação foram utilizadas por sua pertinência à pesquisa e por considerar sua veracidade conceitual.

3.1 ESTUDOS DA PERFORMANCE MUSICAL

Ao referir-se à performance musical, ainda hoje é possível cometer alguns equívocos em relação ao direcionamento da palavra à ação. A amplitude dessa ação causa embaraço até para descobrir o que de fato é definido como performance musical, um termo que apresenta diversos conceitos e traduções.

Segundo Miranda (2013, p. 18), “No Brasil, o termo performance, comumente é utilizado como ‘executar’ e ‘interpretar’, que por sua vez geram termos como executante e intérprete”.

Para Lima (2006a), “O termo performance encontra sua raiz latina no verbo *formare* (dar forma, fazer, criar)”. A autora afirma que a palavra não existe no latim, porém, “o prefixo latino *per* serve para reforçar o conteúdo semântico dos adjetivos, dos verbos e derivados” (LIMA, 2006a, p. 12). Ela apresenta o uso do prefixo “*per*” na linguagem internacional da química para indicar um elemento químico utilizado na sua proporção máxima.

³ Estudo científico que busca melhorar as condições de trabalho, visando um aumento de produtividade, através da análise das relações entre o homem e a máquina. Disponível em: <dicio.com.br>. Acessado em 04Maide2019

Satiko (2005) traz outra abordagem etimológica. Segundo ela, a palavra *performance* tem como termo um derivado do francês antigo “*parfournir*”, que significa completar. Satiko cita Turner ao atribuir “à *performance* o momento de finalização de uma experiência, sem o qual esta não se completa” (TURNER, 1982 *apud* SATIKO, 2005, p. 159).

Esses desencontros entre as análises etimológicas acontecem devido ao que Lima (2006a) se refere como sendo associações voltadas para a interpretação, a execução e a prática na *performance* musical. Esses termos atuam de forma independente, mas sua realização é simultânea. A não compreensão da ação dos respectivos termos não só causa consequências na análise etimológica, mas influencia a prática.

Segundo Lima (2006a), é possível haver diferenças nas atividades desenvolvidas durante a *performance* musical, como a interpretação musical e a prática musical.

A interpretação musical presume uma ação executória que se reveste de um sentido hermenêutico, já a prática musical traz para si preocupações mais mecanicistas. A *performance* musical, no entanto, integra esses dois mundos, ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical (LIMA, 2006a, p.13).

Assim como a autora argumenta, na citação acima, sobre a integração dos aspectos técnicos e interpretativos na *performance* musical (LIMA, 2006a), ela também encontra em um desses dois aspectos – o interpretativo – a interligação de duas dimensões – a compreensão da linguagem musical e a leitura do contexto simbólico – que se concretiza na *performance* musical (LIMA, 2015):

Enquanto arte, a música revela o mundo utilizando o som como ferramenta de sua representação. Sendo assim, a interpretação musical não está apenas na compreensão da linguagem musical, e muito menos, na leitura do contexto simbólico dessa linguagem, mas, na interligação desses dois universos sob uma perspectiva histórica que liga a tradição à contemporaneidade e que se presentifica enquanto linguagem interpretada, ou representação de um conhecimento (LIMA, 2015, p. 106-107).

Cabe acrescentar que a presentificação do *performer* não funciona apenas no instante em que está passando o som no ambiente. Significa permitir esta composição com o visual (partitura), o interior (*performer*) e o exterior (público).

Considerando os dois representantes da composição exterior, têm-se o palco e a plateia, espaços em que a cooperação física e interpretativa agem em comum acordo.

Lima (2006a), ao relatar sobre a ausência da partitura na música antiga, quando a fidelidade interpretativa não tinha muito significado, menciona que “A música aqui é criada e recriada no momento da execução e o público participa dessa criação” (LIMA, 2006a, p. 48). Esse *feedback* proporciona o sentido hermenêutico da performance: a transmissão musical. Sob esta perspectiva, consegue-se perceber um fator diferencial entre possuir uma plateia com e sem espectadores. Quando se ensaia em um espaço sem a presença do público, tem-se uma configuração de ensaio voltada à prática musical, diferentemente de quando a mesma prática ocorre na presença do público, momento em que é realizada a transmissão musical. A prática musical na presença do público é o espaço de interesse desta pesquisa.

Comparada a outros ramos de pesquisa na área musical, a exemplo da educação musical e a etnomusicologia, a área da performance musical é considerada nova, especialmente por ter duas vertentes que foram construídas no decorrer dos encontros científicos: a vertente relacionada à descrição de compositores e contexto estético musical e a vertente que observa o *performer*. Borém (2015) apresenta o crescimento de pesquisas relacionadas à área da performance musical com maior concentração no campo de pós-graduação, como demonstram publicações de eventos científicos, revistas e títulos de dissertações e teses.

De fato, desde a década de 1980, há um crescimento em publicações a respeito do tema da performance musical, especialmente na América do Norte e Europa. Primeiramente, este tema foi abordado no âmbito da psicologia e, no presente, os teóricos musicais estão assumindo a busca destas inquietações. Atualmente, além do desenvolvimento oportunizado por discussões e disponibilizado em materiais impressos, também se conta com métodos e teorias que, construídos a partir do conhecimento dos elementos que participam em uma performance, oferecem possibilidades para enriquecer o desenvolvimento do músico.

Em vista do objetivo desta pesquisa, de observar a preparação de músicos para se tornarem violinistas, esta pesquisa se referirá ao grupo de *performer expert*,

identificado por Sloboda (2008) como o último tipo de performance, o qual possui um produto mais ou menos acabado devido ao ensaio, sendo sua execução aperfeiçoada e envolvendo a memorização total de uma partitura. A pesquisa também adotará o termo “desempenho” ao se referir à atuação dos violinistas no palco.

Quando se compreende do que é composto o instrumentista, conseqüentemente vem à memória aspectos que são relacionados à técnica, postura e conhecimento. São fatores que fazem parte do envoltório do *performer*, possibilitando condições para a prática musical. Sob a ótica da linguagem musical, Sloboda (2008), que trata de conceitos discutidos até hoje, aborda temas envoltos na compreensão da música como linguagem e significado, apresentando sobretudo os aspectos psicológicos da sintaxe musical, a relação da performance e seu tratamento na relação dos *performers expert* até a relação da música com a cultura e o meio científico.

No que tange ao de *performer expert*, Sloboda (2008) apresenta sub-habilidades que compõem o violinista. Segundo o autor, este nível é alcançado quando o músico demonstra “sem falhas essas habilidades ao mesmo tempo, e subordinando-as à estrutura geral da composição” (SLOBODA, 2008, p. 88). Para alcançar este nível, a interdisciplinaridade surge como principal elemento que irá solidificar as diferentes ações que compõem o violinista e que são canalizadas no momento de sua apresentação. São estados físicos, técnicos e cognitivos trabalhados a fim de conduzir de maneira satisfatória a trajetória de preparo profissional.

A abordagem interdisciplinar sobre a performance musical pode ser observada nos Elementos de Performance Musical – EPM, inseridos em uma proposta de mapeamento de estudos apresentados por Ray (2015) para contribuir com o desenvolvimento do músico no palco. A autora sugere uma organização dos EPM em seis campos de atuação: “1) Conhecimento do Conteúdo; 2) Aspectos Técnicos; 3) Aspectos musculoesqueléticos; 4) Aspectos psicológicos; 5) Aspectos Neurológicos e 6) Musicalidade e Expressividade” (RAY, 2015, p.40). Basicamente, o conhecimento do conteúdo se refere aos conteúdos teóricos musicais; os aspectos psicológicos abordam a estrutura emocional do músico; os neurológicos, o funcionamento e desempenho cerebral; a musicalidade e a expressividade, a obra a

ser tocada e seus significados (RAY, 2015, p.40). O conhecimento desses elementos colabora para o melhor preparo e desempenho do instrumentista.

Também Roland (2001) adota perspectiva interdisciplinar. O autor propõe uma rotina de pré-performance, dividindo-a em quatro áreas: artística, psicológica, física e organizacional, planejadas para longo ou curto prazo (ROLAND, 2001, p. 64). Em apoio à área da psicologia, esta pesquisa também faz uso das considerações de Roland (2001), sobre preparação. O autor apresenta a psicologia aplicada à performance visando a pré-performance. Em “The confident performer”, faz uma introdução a todas as práticas performáticas – de atores, músicos, bailarinos, comediantes etc. – para amadores ou profissionais, refletindo sobre aspectos mentais, físicos e comportamentais.

No que tange aos aspectos mentais, destaca-se a narrativa sobre os fatores mentais apresentados por Green (1987). Aceitando a leitura dos “jogos mentais” (GREEN, 1987, p.16), a obra auxilia na definição do que, segundo o autor, seriam fatores ocorrentes simultaneamente durante uma apresentação musical. São eles: o jogo exterior, direcionado para a área musical, a técnica e o jogo interior, decorrente dos obstáculos na mente do intérprete.

Acrescente-se que, por tratar-se de uma pesquisa sobre o preparo do violinista para a performance musical, buscou-se também material no campo pedagógico. Identificou-se, por fim, a proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical de Cerqueira (2009).

3.2 CONCEITOS CÊNICOS

Nesta pesquisa, parte-se do pressuposto de que compreender a performance musical significa estar atento à dimensão total não só do músico, mas do músico no palco e com assistência.

Com o propósito de buscar possibilidades de atuação no palco, ou outro lugar em que o *performer* possa ser assistido, durante a pós-graduação esta pesquisadora procurou referências bibliográficas de outra linguagem artística que também apresenta uma inquietação em relação a possibilidades de treinamento para a cena no palco: o teatro.

Assim, encontrou-se a técnica desenvolvida por Frederick Matthias Alexander (1869-1955), conhecida por “Alexander Technique” ou Técnica de Alexander⁴, que consiste na reeducação corporal e da coordenação realizada a partir de princípios físicos e psicológicos. Mas, sobretudo, esta pesquisa buscou fundamentação no treinamento psicofísico, utilizando os conceitos de Barba e Savarese (1995) e Zarrilli (2000), até hoje válidos em noções de presença cênica, atenção, foco, princípios recorrentes e nível pré-expressivo e outros.

Tais conceitos funcionam como recurso para os treinamentos em cenas, desenvolvendo consciência de palco, pelo atuante, apoiada nas reflexões teóricas, principalmente do conceito de “pré-expressividade” definido por Barba como o estado de engajamento “da energia em estado puro” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.55).

O ator, diretor e pesquisador italiano Eugenio Barba (1936) iniciou seu processo de pesquisa refletindo sobre a condição do artista cênico, particularmente aquele por ele considerado “ator-bailarino” (BARBA; SAVARESE, 1991). Começou sua carreira como ator na Escola Estatal de Teatro na Polônia, onde estudou direção e trabalhou com o diretor polonês Jerzy Grotowsky (1933-1999), de quem recebeu muita influência.

Grotowski, entre outras ações focadas no trabalho do atuante cênico, difundiu sua obra pelo Ocidente a partir, principalmente, de sua viagem a países como Índia e Rússia. A esse respeito, após uma viagem à Índia, o diretor polonês entra em contato com o teatro tradicional indiano, Kathakali, tornado sua influência não apenas na condição expressiva do ator, mas também seu pensamento relativo à preparação desse ator para a cena.

Kathakali, na sua forma literal, significa “representar histórias”. É um estilo masculino de teatro-dança clássico originário na antiga região do Malabar, sudeste da Índia. Segundo Ribeiro (2013), por ser uma arte hinduísta, é realizado como um ritual e “tudo que é relacionado a ele é investido de algum significado religioso” (RIBEIRO, 2013, p. 88). Após análises a respeito dos resultados obtidos e, principalmente, de reflexões durante a exposição artística, o autor foi participando e aderindo à preparação expressiva do artista.

⁴ ALEXANDER, F. M. Disponível em: <http://www.alexandertechnique.com/>. Acesso em 25 dez.2020.

Depois de três anos de contato com Grotowski, Barba resolve criar seu próprio grupo de teatro, o Odin Teatret⁵, na Dinamarca. Ali, pôde desenvolver seus conhecimentos que formaram um campo de estudos, no qual se prioriza o ideal técnico, ético e intercultural, chamado Teatro Antropológico. Ressaltando a procura por meios de imbuir o atuante de uma presença em cena a partir de um domínio psicofísico, o Odin Teatret, sob a direção de Eugenio Barba, retoma as práticas de treinamento de Grotowski. A partir desse treinamento, o ator-bailarino-músico (inclui-se a música aqui, já que é uma arte também apreendida por alguns dos *performers* do Odin Teatret) passa a ter habilidade em criar signos para o seu corpo de forma consciente, refletindo acerca das influências que tradições de culturas diversas oferecem, evitando a imitação mecânica de formas expressivas e explorando, ao máximo, potenciais expressivos individuais.

Segundo Barba e Savarese (1995), é natural pensar na técnica como sendo o único fator para o desenvolvimento do artista. É comum, para ele, responsabilizar o “mito da técnica” como o principal meio para dar ao ator o domínio consciente do seu corpo, atribuindo à prática o desenvolvimento da expressividade. Em contrapartida ao mito da técnica, portanto, o diretor italiano apresenta a concepção do estado de “aprender a aprender”. Esta concepção atribui o valor do treinamento psicofísico à formação do atuante, em que estabelece relações com o estado criativo do ator, desenvolvendo personalidade nos exercícios, expressividade e domínio.

A respeito da preparação do atuante cênico, Alencar (2014) também apresenta observações relevantes à preparação do ator com treinamentos que têm por objetivo o domínio psicofísico para a atuação em cena. O autor compreende que o estágio de uma preparação confere uma sistematização de metodologias e procedimentos que aderem a diferentes poéticas, adequando-se a todo tipo de estética e linguagem artística. Reflete sobre alguns fatores imprescindíveis para o desenvolvimento cênico, nomeados de aspectos psicofísicos.

Dentre algumas reflexões e análises, Alencar (2014) aponta para o trabalho realizado com o grupo GITA (Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante), por ele coordenado, junto ao professor Edson Fernando. O grupo está ligado à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) e ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade

⁵ Grupo de teatro de vanguarda criado por Eugenio Barba, em 1964.

Federal do Pará (UFPA) e vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde março de 2006. Conta com a participação de vários colaboradores, incluindo o professor e teórico, mentor do grupo, o norte-americano Phillip B. Zarrilli (1947-2020).

Buscando desenvolver o nível “pré-expressivo” postulado pelo Teatro Antropológico, Alencar (2017) objetiva “criar e sistematizar metodologias/procedimentos que privilegiem a formação do atuante cênico em sua totalidade dialética (sem dicotomias relacionadas ao corpo x mente)” (ALENCAR, 2017, p. 7). Dessa forma, o GITA utiliza a sistematização criada por Zarrilli, encontrada nas artes marciais asiáticas, por meio de uma prática em que o desenvolvimento ocorre sem aquela dicotomia. Do mesmo modo e com a mesma rotina adotada por Zarrilli, é aplicado o treinamento psicofísico que inclui a *yoga* e o *kalarippayattu* indiano, o *t’chai chi ch’uan wu* chinês e o *karatê-do* japonês.

Alencar (2014) concebeu um procedimento metodológico dividido em dois momentos: fase técnica e fase pedagógica. Na fase técnica, são praticados pelo grupo alguns exercícios das artes marciais, como o *kallaryppaiattu*, uma técnica indiana que trabalha a meditação e exercícios respiratórios, dentre outros. O autor apresenta vetores como: treinamento, oficinas, laboratórios, ensaios e apresentações públicas.

Ao fim de cada ciclo, o projeto consolida-se nas apresentações públicas de performances cênicas, após o que os dados coletados de cada integrante da pesquisa permitem verificar a interação corpo e mente, em seus organismos, quando em expressão. Ainda, comentários oriundos dos espectadores são estimulados objetivando aferir a ocorrência eventual do intercurso perceptivo. (ALENCAR, 2014, p. 351).

Para finalizar, aqui se destaca a fase pedagógica, dividida pelo autor em seções de: revisão bibliográfica e publicações. Embora a apresentação seja um aspecto crucial a ser desenvolvido, o grupo objetiva, principalmente, o desenvolvimento dos ensaios, tornando-a uma consequência.

3.3 METODOLOGIA

A presente pesquisa, de abordagem qualitativa, abrangeu procedimentos metodológicos que envolveram inicialmente a técnica de levantamento bibliográfico. Fez-se seleção de documentos, artigos, periódicos e livros que deram embasamento teórico para compreensão sobre performance musical e cênica.

Diante dos elementos teoricamente apresentados sobre preparação para a performance musical, foi de interesse desta pesquisadora verificar a realidade da formação de estudantes de violino do curso de Bacharelado em Música do Instituto Estadual Carlos Gomes, único estabelecimento que gradua violinistas em Belém do Pará. Ali, pretendeu-se: a) observar o processo de preparação para a prática musical no palco durante a formação acadêmica, b) apreender o desenvolvimento dos violinistas *expert* naquela formação e c) averiguar as experiências de três dentre os estudantes que foram observados e que se dispuseram a relatá-las.

Durante a observação no curso de Bacharelado em Violino do Instituto Carlos Gomes, possibilitada também pelo fato de lá a pesquisadora cumprir a disciplina Estágio Docente, que compõe o currículo do Mestrado, foi possível ampla interlocução com sete estudantes de referido bacharelado e seu professor.

Os estudantes observados pertenciam a períodos diferentes no formato modular em que o curso era organizado. A pesquisadora observou as aulas do professor de violino no período de 13 de abril a 02 de dezembro de 2019, com aqueles sete alunos, em aulas individuais, cada aula com uma hora de duração, em todos os dias no período do módulo que ocorria durante quinze dias. O módulo acontecia de manhã e de tarde, no horário de 08:00 às 18:00.

Esta pesquisadora também ministrou uma aula-palestra para os sete estudantes da classe de violino do Bacharelado em Música do Instituto Carlos Gomes, no dia 02 de dezembro de 2019. Durante a palestra, que teve a duração de 50 minutos, foi possível realizar permuta de informações com os presentes. A discussão que emergiu na ocasião oportunizou reflexões sobre aspectos da performance musical: ato, componentes e propostas de planejamento (a curto, médio e longo prazos), por exemplo.

Ainda foi realizada entrevista semiestruturada, reunindo três alunas dentre aqueles sete estudantes, incitadora de reflexões sobre: a) o início da trajetória

musical, b) a decisão de escolher tornar-se músico profissional e c) o preparo e o desenvolvimento pré-recital.

A entrevista foi realizada no IECG entre os intervalos das aulas de violino, com 20 (vinte) minutos de duração. Foi gravada com gravador como recurso eletrônico e posteriormente transcrita e autorizada pelas alunas. O termo de autorização faz parte do apêndice desta dissertação.

Paralelamente à coleta dos dados junto aos alunos de violino do curso de Bacharelado em Música do IECG, a pesquisadora buscou vivenciar os treinamentos psicofísicos a fim de desenvolver o vigor pré-expressivo com seu material de estudo, o violino, durante a disciplina Seminários Avançados II – Treinamento psicofísico intentado ao domínio da presentificação cênica, ministrado pelo Prof. Dr. Cesário Alencar.

A disciplina ocorreu no período do segundo semestre do ano de 2019 com 4 horas semanais, totalizando em 68 horas/aulas. As aulas foram realizadas no espaço da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), envolvendo prática e investigação sobre o preparo para a performance no palco. A disciplina contou com 4 alunos de pós-graduação, sendo 3 de mestrado e 1 do doutorado. Além dos registros escritos, como apostilas, anotações, resenhas e planos de aulas, a disciplina contou com registros gravados com recursos eletrônicos, como câmera, disponibilizados pelo professor, a fim de posteriormente observar e analisar em conjunto o desenvolvimento individual.

Por fim, tendo organizado o quadro teórico, coletado os dados por meio da observação e da entrevista e realizado a vivência nos treinamentos psicofísicos, fizeram-se reflexões que permitiram a introdução a uma epistemologia da presentificação cênica, que conduziu à emersão de uma “ideia” para o incremento do preparo na performance musical. Esta “ideia” é representada por uma figura imagética em formato de tetraedro com espaços de desenvolvimento para o performer expert. Essa imagem caracteriza um equilíbrio para a formação do músico performer. É apontada na presente dissertação como ferramenta para uma formação adequada de um músico profissional.

RESULTADOS OBTIDOS E DISCUSSÃO

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome.

(Mário de Andrade)

O presente capítulo apresenta os resultados da pesquisa realizada em campo e sua discussão. Está estruturado em três tópicos.

O primeiro tópico apresenta os resultados da investigação sobre o desenvolvimento da performance musical dos estudantes de violino do curso de Bacharelado em Música do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG). A investigação foi realizada no período de dois semestres letivos do ano de 2019, quando esta pesquisadora cumpria a disciplina Estágio Docência/ Supervisionado do curso de Mestrado em Artes, naquela graduação do IECG. O IECG foi o local escolhido para realizar todas as etapas do Estágio, pois na época sediava (e ainda sedia) o único curso de Bacharelado em Música em Belém do Pará, com classe de violino.

O segundo tópico deste capítulo descreve os resultados da prática de criação de processos de treinamento, que foram desenvolvidos durante a disciplina Seminários Avançados II – Treinamento Psicofísico Intentado ao Domínio da Presentificação Cênica, ministrada pelo Prof. Dr. Cesário Alencar, ofertada para discentes dos cursos de Mestrado e Doutorado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). O objetivo da pesquisadora ao cursar referida disciplina consistiu em buscar meios para contribuir com o incremento do preparo do violinista para a performance em palco.

O terceiro tópico consiste na discussão sobre os resultados, analisando e interpretando os principais aspectos apresentados e descritos nos tópicos anteriores.

4.1 DESENVOLVIMENTO DA PERFORMANCE MUSICAL DOS ESTUDANTES DE VIOLINO DO CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA DO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES (IECG)

As origens do IECG reportam a 1895, quando foi criado como “Conservatório de Música” – um departamento da Academia de Bellas Artes, da Associação Paraense Propagadora das Bellas Artes. Seu primeiro diretor foi o maestro Carlos Gomes, que esteve no exercício da função por quatro meses, falecendo em seguida. Com a morte do maestro em 1896, o governador do Pará, Dr. José Paes de Carvalho, homenageou-o, entre os anos de 1897 – 1898, transformando o conservatório em uma instituição pública com o nome de Instituto Carlos Gomes (VIEIRA, 2001 p. 69).

Figura 1 – Atual sede do Instituto Estadual Carlos Gomes. Observar que o letreiro da fachada preserva a primeira denominação de “Conservatório”, acrescentando o nome do maestro Carlos Gomes, que se manteve desde 1897 – 1898.



Fonte: Acervo Memorial IECG, 2020.

Desde 1995, um século após sua criação, o Instituto Carlos Gomes passa a dispor de três níveis de ensino musical: o básico, o técnico e o bacharelado.

O Curso de Bacharelado em Música foi criado em 7 de agosto de 1995, autorizado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) por meio do convênio nº 032/96 com a Universidade do Estado do Pará (UEPA), que durou até 2013. A partir de então, o curso funciona de forma independente, ofertando as habilitações em

instrumento/ canto, composição e arranjo, regência de banda e complementação pedagógica para bachareis em música. Atualmente, o curso dá ênfase ao desenvolvimento da performance musical e formação de profissionais habilitados em instrumento/ canto e regência. O curso conta com matriz curricular e professores especializados em instrumento/ canto e em componentes curriculares teóricos, como História da Música, Harmonia, Música Popular Brasileira, entre outros.

O curso se fortaleceu com a realização de programações musicais, como: o Festival Internacional de Música, que ganhou definitivamente espaço no calendário cultural do estado do Pará; o projeto “Entre Nós”, que é um espaço de exposição do que ocorre no *modus operandi* do curso, promovendo possibilidades de apresentações no palco, local significativo de convívio e desempenho artístico. O projeto envolve professores e alunos, com o objetivo de que eles compartilhem com o público externo e interno do IECG as produções das classes de composição e arranjo, a prática dos alunos de regência e o desenvolvimento da performance nas habilitações em instrumento/ canto.

O processo seletivo para ingresso no Bacharelado em Música oferta um limite de vinte e seis (=26) vagas totais e é realizado em duas (=2) etapas. Na primeira, utiliza-se o resultado do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) para a seleção dos candidatos. Na segunda, é realizada a prova de Conhecimentos Específicos em Música, que é dividida em dois momentos: Prova Específica 1 (PE1), contemplando o conteúdo de: Teoria Musical, História da Música, Estruturação Musical, Percepção; e Prova Específica 2 (PE2), contemplando o conteúdo de: Solfejo e Habilitação em Instrumento.

No que compete à realização artística, as apresentações são realizadas na Sala Ettore Bosio, anexo do Instituto Carlos Gomes, espaço criado para o desenvolvimento artístico de alunos e professores. Embora as atividades musicais no início da trajetória do IECG tenham se realizado no Theatro da Paz⁶, hoje o primeiro contato dos alunos se dá naquela Sala ou *auditorium*, que compõe o complexo de prédios da instituição. É o espaço onde se concretiza a extensão do ensino-aprendizagem, quanto ao desenvolvimento da performance musical, agregando alunos dos diferentes níveis de ensino do Instituto.

⁶ O Theatro da Paz, localizado em Belém do Pará, foi inaugurado em 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha. É um dos exemplares de teatro-monumento em estilo neoclássico inspirado no Teatro Scalla de Milão (Itália).

Figura 2- Sala Ettore Bosio.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

4.1.1 Resultados da observação do ensino de violino no curso de Bacharelado em Música do IECG

A observação do ensino de violino no curso de Bacharelado em Música do IECG foi realizada pela pesquisadora por meio do Estágio Docência, disciplina do Mestrado, cumprida naquele curso, entre os meses de abril e dezembro de 2019.

As aulas de violino do bacharelado eram desenvolvidas no formato de módulo, supervisionado pelo Prof. Me. João Tilton. Esse formato de módulo consistia em quatro (=04) encontros presenciais bimestrais por um período de quinze dias. As orientações prosseguiram de forma virtual.

Em 2019, a turma de violino contava com sete (=07) alunos. Durante os encontros presenciais, observei que era seguido um cronograma que contemplava os principais elementos para a formação. As aulas individuais eram organizadas da

seguinte maneira: todos os alunos tinham uma hora com o professor, em todos os dias no período do módulo.

Uma característica do ensino instrumental avançado são as aulas individualizadas, diferentes da iniciação, na qual são sugeridas aulas em grupo. Por meio da aula individual, o objetivo de trabalhar técnicas específicas, repertórios individualizados, estratégias e resoluções de dúvidas é mais fácil de ser alcançado, tendo em vista o trabalho personalizado.

Percebi que as aulas individuais contavam com o seguinte roteiro: exercícios de aquecimento para a mão esquerda e direita no violino, escalas e suas variações (maiores, menores, harmônicas e arpejos), acompanhamento em relação à postura e às peculiaridades fisionômicas do aluno. A partir do período do terceiro semestre do bacharelado, dependendo da necessidade, visto que o aluno já estava adaptado à metodologia utilizada pelo professor, executavam-se as escalas em aulas extras e seguia-se para exercícios de livros como os de Rodolphe Kreutzer⁷, com exercícios didáticos, finalizando com a leitura de concertos/peças.

Observei que o professor João Tilton sempre chamava atenção para a importância de se fazer um estudo consciente dos exercícios e programava, junto com o aluno, um processo de estudo que respondesse à demanda que o exercício apresentava. O professor Tilton mostrava possibilidades de variação rítmica, dedilhados e outras maneiras para alcançar o objetivo do exercício.

Visto que o exercício é uma ferramenta específica para dar condições técnicas, prosseguia-se, a partir dele, para o repertório, cuja metodologia era semelhante àquela do processo empregado nos exercícios. Após a leitura, o professor auxiliava nas necessidades técnicas, orientando a realização de um processo de ensino voltado para o concerto, fazendo as devidas assistências relacionadas ao texto musical, motivos, frases, dinâmicas, dedilhados.

Notei que nos encontros também era reservado um horário para trabalhar em conjunto (todos os alunos reunidos) alguns elementos que integravam o desenvolvimento de todos os períodos de formação no curso. Eram eles: escalas, arpejos e performance. Em dias alternados, as aulas de escalas eram voltadas para

⁷ O violinista francês Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831) trabalhou como professor, maestro e compositor de óperas. Sua obra mais conhecida são os 42 estudos ou caprichos, constituindo materiais pedagógicos fundamentais para a formação do *performer expert*, até os dias atuais.

a prática motora e consciência postural. Também eram realizados exercícios de arco, cuidando da ergonomia do braço direito e o resultado sonoro. As aulas de performance eram práticas de apresentações em que todos os alunos estavam presentes e ensaiavam um recital. Na sala de aula, a disposição das cadeiras configurava o palco e o público. Naquelas aulas, ensaiava-se desde a entrada do aluno no palco (na sala) até o posicionamento para iniciar a apresentação. Uma prática dos recitais nesse nível, por parte do aluno-*performer*, concerne em entregar, na entrada, um programa impresso com as informações sobre os alunos, professores, escola e repertório que será tocado. Antes de iniciar a execução, o professor solicitava que o aluno pesquisasse sobre o concerto que iria interpretar, compartilhando informações desde o compositor, período histórico até a criação da obra musical, para, somente depois desta explanação, a obra ser executada. Por fim, o aluno agradecia ao público e iniciava-se uma avaliação da qual todos participavam, refletindo a respeito dos aspectos positivos e negativos do público e dos alunos.

Em outros momentos, o professor compartilhava artigos para discussão de aspectos presentes na performance, permitindo um diálogo, a partir de leituras, que eram disponibilizadas através dos endereços e armazenamentos eletrônicos da turma. Esses endereços e armazenamentos eletrônicos também continham planos de aula, partituras, artigos científicos e o livro “A arte de praticar violino”, de Robert Gerle (2015), traduzido pelo professor Titton.

Ao fim do módulo, os alunos do curso realizaram um recital, cuja apresentação foi aberta ao público. Cada um apresentou a música com acompanhante. A avaliação aconteceu após as apresentações, em um diálogo, em que o professor, junto com os alunos, conduziu a reflexão avaliativa sobre os pontos negativos e positivos que cada um revelou.

4.1.2 Resultados da entrevista com três estudantes da classe de violino do curso de Bacharelado em Música do IECG

A partir do contato com os alunos durante suas aulas de violino, foi possível, nos intervalos das aulas, ter momentos de diálogos e reflexões, tanto individuais como em grupo.

Uma vez familiarizada com os estudantes e eles comigo, a proposta inicial foi obter a fala de todos os alunos que compõem a classe de violino; porém, isso não foi possível. Uma parte do grupo, por motivos profissionais – mais precisamente por serem integrantes da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP) – não pôde ser entrevistada, uma vez que o período das entrevistas coincidiu com o Festival de Ópera, cujos ensaios e apresentações aconteciam à noite, no mesmo horário de funcionamento do bacharelado. Outra parte dos estudantes não aceitou ser entrevistada. Restaram três alunas, que concordaram em conceder entrevista, o que tornou possível observar três realidades diferentes.

Na entrevista, tratou-se de questões relacionadas aos seguintes aspectos: a) o início da trajetória musical, b) a decisão de escolher tornar-se músico profissional e c) o preparo e o desenvolvimento pré-recital. Por meio da investigação desses aspectos pretendeu-se apreender as contribuições da trajetória musical até a graduação e o que está sendo proporcionado pelo curso de Bacharelado em Música aos estudantes de violino para a performance deles no palco.

A entrevista iniciou com uma das principais questões norteadoras da caminhada profissional: o seu ponto de partida. As estudantes relataram como aconteceu o primeiro contato, as experiências que os moveram para dar o primeiro passo nos estudos de música e como foi a formação para decidir qual instrumento musical escolher. Seguem-se os relatos, respeitando a fonética do discurso oral na transcrição das falas. Para preservar a identidade das alunas entrevistadas, elas são tratadas como ESTUDANTE A, ESTUDANTE B e ESTUDANTE C:

eu tive essa influência quando era criança (igreja), mas da minha família o meu tio era músico, meus tios são músicos e meu avô também é. Então, meio que eu já tinha essa influência deles em casa dizendo pra eu estudar música e minha mãe, na época, ela não queria que eu crescesse na rua. Entendeu? Crescer tipo... Eu sei que crescer na rua é legal, mas... Crescer na rua, correr na rua... porque ela sempre teve esse cuidado comigo de achar perigoso. Então foi mais um motivo. Sendo que eu fiz na escola de música da igreja e no outro ano já entrei no conservatório, na

musicalização. Aí eu tinha uma rotina. De manhã era esporte e de tarde música. (ESTUDANTE A)

(...) influência dos pais. (...), eles sempre... Assim, me ensinaram a gostar de tudo. Então, nós sempre tivemos muitos vídeos lá em casa. Naquela época era DVD e tal. E, uma vez meu pai me trouxe um DVD do Yanni (...). Quando eu vi o vídeo do Yanni e tinha essa violinista eu me apaixonei pelo violino e no outro dia viemos aqui me matricular no violino. Naquele tempo, podia escolher logo o instrumento. (ESTUDANTE B)

Eu lembro que foi por pressão (!). Eu queria piano (risos), eu queria piano só que eu era muito pequena. Então, na minha cabeça, se eu falasse: “Eu quero estudar piano” a minha mãe ia brigar comigo, porque ela já tocava piano. Aí na hora que ela falou assim: “Vou te inscrever pra fazer aula no SAM (Escola de Música da Universidade Federal do Pará)”... Aí eu precisava escolher um instrumento, aí eu falei assim: “Tá, violino, violino, violino”. E foi violino e não parou. Até agora (risos).” (ESTUDANTE C)

Essas primeiras respostas se assemelham quanto a dois fatores: o de as estudantes pertencerem a famílias nas quais a música já estava presente e o de por elas terem sido incentivados a ingressar no estudo musical.

Questionadas a respeito da motivação para dar continuidade à prática instrumental como profissão, duas estudantes responderam:

Olha, porque assim... Eu... Depois que eu fui começar a aprender, a entender o que é tocar música, o que eu... Eh, fazer música mexeu muito comigo. Entendeu? Ver que... Eu posso ir pra diversos lugares e fazendo uma coisa o que eu gosto. Tipo, eu posso morar em Belém e ir tocar em São Paulo, na OSESP. Ou que eu posso ir pra Berlim. Entendes? Foi uma das coisas que eu comecei a amadurecer mais... Que eu via as outras profissões e não achava interessante pra mim. Tipo eu não achava que virar médica fosse interessante pra mim, porque eu achava que eu ia ficar presa num consultório. (...) (ESTUDANTE A)

*Porque... Foi algo que eu fiz a minha vida inteira. Então, na hora que eu tive que escolher algo... É... Eu acabei passando no vestibular e acabei entendendo depois que se eu fosse fazer outra coisa eu não ia me sentir bem não fazendo algo relacionado á música. E (...) se eu fosse fazer outra coisa também, eu ia ter que deixar a música de lado né... E aí acho que essa escolha não me faria bem. (...) E eu entendi que tocar violino faz parte já da **** que eu conheço. (ESTUDANTE C)*

De acordo com as respostas, ambas as estudantes concordam que, depois de anos estudando violino, a música já fazia parte de suas realidades como indivíduos. Elas estavam envolvidas afetivamente, donde parece ter emergido o interesse de permanecer efetiva e definitivamente no mundo da música.

Quando a entrevista foi direcionada à realidade dos palcos, a ESTUDANTE A apontou que um dos principais desafios da apresentação pública – decorar a música

– é superado com a ajuda da rotina de estudos. Ela conta que antes de entrar no palco, tem o costume de dançar na coxa para extravasar a energia e dissipar a tensão.

De modo semelhante, a ESTUDANTE B cria uma rotina de estudos, porém não treina o aspecto motor todos os dias. Enfatiza o resultado voltado para a escuta dos concertos, leituras e análises mentais, imprescindíveis, segundo opina, para que, quando tiver que praticar, estes elementos já estejam memorizados, permitindo mais tempo para investir no comportamento em palco (postura corporal, interpretação).

A ESTUDANTE C também realiza a rotina de estudos, mas salienta que o principal foco na sua preparação é o ensaio no dia da apresentação. O roteiro do dia da performance envolve: o que se vai comer, os compromissos do dia, o figurino, o ensaio geral até a entrada no palco. Como dispositivo de preparação, também se utiliza da concentração com exercícios de respiração.

As respostas das entrevistadas permitem observar que há de fato uma atenção especial com a performance de palco, que envolve as estudantes A, B e C em uma preparação por meio de rotina de estudo; bem como procedimentos quase ritualísticos, que precedem a entrada no palco, nos casos das estudantes A e B.

Quando foi perguntado se em algum momento as três estudantes já sentiram dores ou desconfortos musculares durante ou após as apresentações, todas elas responderam positivamente. As dores resultaram em lesões que se prolongaram por semanas, cujas causas foram, por exemplo: movimentos repetitivos (ESTUDANTE A) e técnicas que não estavam adequadas à ergonomia do violinista (ESTUDANTE C).

Após sofrerem tais consequências físicas, duas das entrevistadas buscaram algo que lhes permitisse continuar tocando sem sofrer. A mudança de hábitos, como: melhorar a postura, praticar exercícios físicos – por exemplo, o alongamento – foi algo buscado por ambas e que começou a ser realizado regularmente, como revelam seus depoimentos:

a resistência muscular tem melhorado muito com pilates, até porque eu tenho problemas bem reais na minha coluna... Porque tem algumas vértebras que tem abaulamento discal... Assim... É um passo antes da hérnia de disco (risos). Então... Eu tenho escoliose... Então eu preciso de algo pra fortalecer... E pilates foi a minha salvação (ESTUDANTE C).

eu digo que nós músicos fazemos tudo errado. Se tá doendo, melhor performance... É o que dizem, né? Então a gente não pode fazer nada pra melhorar. Mas eu acho que, na minha opinião como musicista e quase como fisioterapeuta, que sim, dá pra fazer um alongamento, dá pra fazer um relaxamento né... Que pelo menos eu acho que a performance melhora bastante, pelo menos a minha performance melhora (ESTUDANTE B).

Ao refletiram sobre aspectos que consideraram imprescindíveis para ser um músico profissional, foi destacada a conscientização. Uma das entrevistadas nada mencionou. Já a ESTUDANTE A, a partir de suas experiências em festivais, *master classes* e encontros com violinistas *expert*, entende que o músico precisa “ser mais humano”:

Eu sei que temos que estudar, mas temos que ser humanos para tocar. Não é só mexer o braço e tocar e acabou (ESTUDANTE A)

Durante a entrevista, foi possível observar que as três estudantes viveram experiências positivas e negativas no palco. Nos relatos, são apresentadas desde experiências que culminaram num processo de reflexão, até os erros durante uma apresentação e a reação. Depois de reflexões sobre a individualidade, as entrevistadas reconheceram com facilidade erros e dimensões inúteis para a avaliação da performance ou qualquer outra. Considerando essa atitude reflexiva e consequente mudança de postura, destacaram-se uma alteração individual no acompanhamento do próprio processo de preparo para a performance e a realização de uma auto avaliação sobre o próprio desempenho, sem deixar-se afetar emocionalmente.

Foi perguntado às estudantes se elas se sentiam como artistas. Apesar de as alunas se encontrarem em períodos diferentes do curso, as respostas foram similares. Ainda que o tempo de percepção da condição de “artista” tenha ocorrido de forma tardia, é possível observar o resgate da necessidade desta condicionante para a performance.

Com certeza [risos], eu me vejo. (...) Há um bom tempo já. Desde 2014, quando fui pro curso técnico. Desde esse tempo... Assim... Estudar as músicas daqui do Pará (...), isso me despertou bastante, porque são músicas assim que as pessoas se mexem. Então, se você tocar ela tensa, a pessoa não vai sentir. Assim como uma obra, se ela for assim... Sem nenhum objetivo, como é que o outro vai entender? Se você não sabe nem o que está fazendo? Então eu me vejo como artista mesmo. (ESTUDANTE B)

no Kreisler (concerto) ... É... Eu senti que... Às vezes eu tocava algo de um jeito e falava assim “Humm, interessante. Eu posso fazer desse jeito ou então eu posso fazer desse outro jeito”. E eu tive também aulas cruciais pra isso com ... É ... No Rio de Janeiro que eu tive com o maestro Tobias Volkman e ele me falou... De... Dessas ideias... (...) Ideias musicais que eu posso ter e me ajudou muito a pensar (!) nisso... Porque... É... Tenho que compensar que... Eu não pensava... Em pensar... Eu não pensava em pensar como eu tou pensando como eu tou tentando pensar agora. Tentar pensar realmente como agora (...) (ESTUDANTE C)

Em face dessas respostas, deu-se início a pesquisas e elaboração de proposta que trabalhe a consciência do estado de ser/ estar artista como principal vetor de desenvolvimento no palco. Trata-se de algo que vai além de aspectos técnicos e interpretativos isolados e que ignora o corpo e a mente como uma totalidade, mas que os integra e lhes dá suporte. Isto foi encontrado em outra linguagem artística que integra a complexidade do preparo para a performance no palco: o teatro.

4.2 PRÁTICA DE CRIAÇÃO DE PROCESSOS DE TREINAMENTO NOS SEMINÁRIOS AVANÇADOS II – TREINAMENTO PSICOFÍSICO INTENTADO AO DOMÍNIO DA PRESENTIFICAÇÃO CÊNICA

Neste tópico, trata-se, dentro da linguagem do teatro, de preparação para a performance no palco diferente das convencionais. Desenvolveu-se prática estruturada no entendimento de que o intérprete tenha uma compleição integralizada do aprendizado e de seus recursos individuais orgânicos, que atuam simultaneamente, a fim de se expressar.

Buscou-se vivenciar práticas que foram criadas e adaptadas a partir de leituras, lacunas e motivações. Com a oportunidade interagir no processo, foi dado um sentido na composição ao meu *bios* cênico (cf. p.55), técnico e artístico, de maneira organizada, a título de exemplificação, como a atribuída ao entendimento do diretor russo Michel Chekhov (1891-1955):

Dentro dos procedimentos desenvolvidos por Chekhov, encontramos uma notória preocupação pelo sentido de composição que o ator deve experimentar durante seu trabalho numa peça [...]. O sentido de composição pode estar relacionado com o sentimento de totalidade contido nos chamados “quatro irmãos” (sentimento de facilidade, forma, beleza e totalidade). (CERPA, 2012, p.114).

Partindo de semelhante provocação detectadora de propriedades irmanadas, quando do aperfeiçoamento artístico, na presente pesquisa buscaram-se possíveis

caminhos que proporcionassem alcançar um nível satisfatório da performance musical, caminhos esses interrelacionados, considerando o enfrentamento das dificuldades comuns à apresentação. Aqueles caminhos trouxeram como mola propulsora a prática da criação de processos de treinamento, que foram adquiridas durante a disciplina Seminários Avançados II – Treinamento psicofísico intentado ao domínio da presentificação cênica, ministrados pelo Prof. Dr. Cesário Alencar, ofertada para discentes dos cursos de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

A disciplina possuía carga horária de 60 horas e utilizou o espaço da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) para a prática e a investigação.

Sua ementa apresentava o objetivo geral de “prover, aos pesquisadores, o domínio psicofísico para a atuação em cena”. O plano de ensino listava os seguintes objetivos específicos:

- Apresentar treinamento sistematizado e aportado nas artes marciais asiáticas supracitadas [*t'ai chi ch'uan, yoga e kalarippayattu*];
- Estimular a obtenção, por parte dos atendentes, de instrumentos diagnosticadores de seus bloqueios psicofísicos voltados à expressão cênica, a fim de adquirir domínio;
- Acessar e proceder à construção do nível “pré-expressivo” aos atuantes;
- Referir os assuntos estudados às necessidades de pesquisa de cada atendente, conforme houver tal correlação. (ALENCAR, 2019, p. 2).

Com o objetivo de prover aos pesquisadores o domínio psicofísico para a atuação em cena, foram realizados treinamentos sistematizados com base em artes marciais asiáticas: o *hatha yoga* e o *kalarippayattu* indianos e o *t'ai chi ch'uan Wu* chinês, conforme sistematização criada pelo norte-americano Phillip B. Zarrilli , somados ao estilo Chen.

Foram desenvolvidos estímulos nos participantes, utilizando os próprios instrumentos diagnosticadores de seus bloqueios psicofísicos. Esses instrumentos consistiram em fitas de malabares de circo, sapatilhas para dança, ferramentas tecnológicas (aplicativos e máquinas) e violino.

Construíram-se procedimentos que aprimorassem o vigor “pré-expressivo”. Por exemplo, os seguintes procedimentos: após a apresentação da proposta de uma

performance, a partir de uma música ou um movimento, cada discente a realizava de acordo com sua instrumentalização (no violino, na acrobacia, no aplicativo). Em seguida ocorria a apresentação da performance para o grupo e conseqüentemente a avaliação do grupo.

Sucedendo essas incitações, fomentou-se a continuação dos procedimentos práticos que servem de amparo à representação cênica. Alguns desses procedimentos práticos foram: treinamento de entrada e saída do palco; exercícios de relaxamento corporal; exercícios de representação com expressões contrastantes (alegria x raiva).

Após a vivência nos treinamentos durante as aulas, refletiu-se sobre a intensidade corpórea a que Eugenio Barba se refere. Com as práticas das artes marciais, seguidas de exercícios direcionados para a encenação, de fato houve um aproveitamento na cena, concluindo que a estrutura do treinamento provou ser útil a todos os alunos participantes, sem perder de vista as diferentes vertentes artísticas nas quais cada um se encontrava (música, circo e dança).

Como discente, tive a oportunidade de analisar e vivenciar exercícios pedagógicos que são amparados por práticas e referências bibliográficas apontadas para a linguagem do teatro. Por exemplo: leitura e reflexão de textos dos teóricos apresentados durante a disciplina, em que os exercícios estão amparados bibliograficamente.

As atividades práticas e teóricas (leituras e debates que fundamentaram as práticas) resultaram em uma diferenciação no *modus operandis* do artista no palco, permitindo um desempenho artístico dos atores – denominados atuantes, quando em estado de performance – por completo. Dentre as atividades, uma possibilidade de ferramenta para o uso em cena permitiu desenvolver exercícios de treinamento e consciência de palco, ao atuante, tendo por base reflexões embasadas teoricamente sobre o conceito de “pré-expressividade” criado por Barba e Savarese (1991, p.187). A pré-expressividade ou “energia em estado puro” (BARBA; SAVARESE, 1995) consiste no

[...] nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 188).

Os procedimentos aplicados demandaram o início de notações voltadas para a relação conceitual que *performers* – ou atuantes – cênicos integram em seus trabalhos expressivos. A pesquisa sobre si mesmo, entre os atuantes, levada a cabo por cada atendente da disciplina, correspondeu ao sujeito da presente pesquisa, qual seja o *performer* musical.

Ao final da disciplina, em meio a tantos exercícios aplicados para o despertar da potência psicofísica e sustentação da intenção artística, pôde-se reconhecer o desenvolvimento basilar de quem necessita se manifestar em um palco, em consonância à intencionalidade em todas suas ações desenvolvidas em suas fragilidades e necessidades.

4.3 DISCUSSÃO

Alguns resultados das observações das aulas de violino, das respostas das estudantes entrevistadas e das atividades dos Seminários foram destacados para análise e interpretação à luz de estudos sobre a temática desta pesquisa.

Foi observado que as aulas eram quase sempre individuais para que nelas o ensino se voltasse efetivamente à técnica de execução ou de preparação para a execução instrumental de acordo com as necessidades demandadas pelo nível de cada aluno. Esse ensino, que tinha em vista promover uma consciência técnica, justificava-se em face da necessidade de preparação para a execução de um material que envolvia estudos de alto nível de dificuldade técnica, como os de Kreutzer, além de obras longas, como concertos. De fato, segundo Ray (2015, p. 41), a técnica é “domínio do instrumento, a produção musical, a qualidade do material de estudo”. Entretanto, a autora afirma que estes aspectos técnicos não podem ser reduzidos apenas a estes elementos.

Observou-se que o domínio técnico é percebido como a base para a execução exigida na partitura, cujo texto musical apresentava motivos, frases, dinâmicas que deviam ser decodificados por um executante com conhecimentos tanto de aspectos práticos, como postura e coordenação motora visando segurança, eficiência e otimização na relação do corpo com o instrumento; quanto teóricos, obtidos por meio de leituras de textos que fundamentassem as opções técnicas e

interpretativas. Isto significa que o estudante era orientado ora pelo professor, ora pela partitura, ora por textos sobre da literatura musical, não se percebendo espaço para sua contribuição pessoal e, assim, a formação de uma identidade musical.

O ensino coletivo manteve o mesmo caráter do individual: exercícios técnicos em conjunto e exposição oral sobre a obra executada e seu compositor. Abrangeu ainda ensaios para a performance em palco, que se resumiam à encenação da apresentação na presença dos colegas e do professor, seguida da apreciação dos mesmos sobre cada performance.

Muito do que foi observado nas aulas individuais e em conjunto encontrou nas entrevistas contribuições importantes para análise e interpretação dos resultados. Por exemplo: mesmo com todo investimento no ensino individual e conjunto da técnica de execução instrumental, as estudantes entrevistadas revelaram sentir dores e ter sofrido lesões em consequência de problemas técnicos.

Outro ponto a destacar é que, não obstante os ensaios para as apresentações públicas, as estudantes revelaram que a tensão mantinha-se na performance no palco. E isso acontecia mesmo com as três estudantes tendo declarado que a música há muito fazia parte de suas vidas, revelando identificação, familiarização e até mesmo o sentimento de artista. Esses três fatores não eram suficientemente fortes para que as alunas superassem suas dificuldades na performance no palco. Então, recorriam a estratégias de relaxamento e concentração paliativas, como dançar na coxa ou exercícios respiratórios. Nessa busca de possibilidades ainda predomina o empenho tecido, isto é, informado pela motivação potencializada, de prosseguir diante de tais dificuldades.

A respeito do aspecto motivacional, Roland (2001, p. 55) salienta a valia de enxergar esse elemento, a motivação, considerando-o um mentor para iniciar uma atividade. O autor descreve sua inserção em diferentes pontos relacionados à performance. Em sequência, Roland (2001) apresenta cinco possibilidades nessa relação: intrínseca, extrínseca, estabelecimento de metas, sonhos e prática destas metas. Esses cinco pontos permitem o entendimento da relação do *performer* com: o próprio desejo (intrínseca), com a expectativa dos professores e outros envolvidos (extrínseca), com o planejamento, com o objetivo dos sonhos e de praticar suas metas, longo prazo, curto prazo e imediato (ROLAND, 2001, p. 59).

Deve-se, por outro lado, enfatizar o desejo das estudantes de desenvolver atitude reflexiva e conscientização visando a mudança no processo de preparação para a performance no palco.

Observa-se, aí, a preocupação com a utilização do espaço para expressar-se e compreender o que orbita durante a apresentação. Como efeito, emergiu a necessidade de refletir sobre procedimentos que devem ser utilizados, experimentar e vivenciar a busca pelo vigor “pré-expressivo” na linguagem cênica a que os Seminários se voltavam. Posto que se entendeu que a mudança almejada pelas estudantes deve ir além dos aspectos técnicos e interpretativos isolados, bem como da negação do corpo e a mente como uma totalidade, percebeu-se a necessidade do domínio psicofísico na busca pelo vigor “pré-expressivo” para a atuação em cena, tendo em vista a reintegração do corpo e da mente e o suporte à performance.

Nesse sentido, os Seminários promoveram instrumentos diagnosticadores de bloqueios psicofísicos, bem como acesso para proceder à construção do nível “pré-expressivo” do *performer*. Foram trabalhados: intensidade corpórea, exercícios de treinamento e consciência de palco, como tornar a energia do performer cenicamente viva, como despertar a potência psicofísica e sustentação da intenção artística. Todos esses elementos emergiram de uma profunda pesquisa e conhecimento do intérprete sobre si mesmo.

Ainda que a importância da ação do intérprete não seja uma descoberta historicamente recente, sua relação com o momento da apresentação mostra um desdobramento em crescimento. Publicações científicas trazem à tona a reflexão do interesse em cursos de preparação (WILLIAMON, 2004; MARQUES, SOARES, 2019;) ou ainda avaliam a disposição da rotina de treinamento para a performance⁸, considerada como algo inerente ao processo, embora não prioritário.

Aludindo, aqui, ao fator corpo e mente integrados, naquilo denominado, na disciplina cursada, “psicofisicalidade”, pode-se tecer algumas ingerências conceituais.

Por um lado, filosoficamente, segundo Zavala (2012, p.8), o “dualismo cartesiano” trouxe grandes influências para a cultura Ocidental, com correntes de pensamento que fortalecem a dicotomia mente-corpo. Um dos filósofos que

⁸ Ver em <http://elenivosniadou.com/>. Acesso em: 12 fev. 2021

representa esta corrente é o francês René Descartes (1596-1650), com a sua notória frase “penso, logo existo” (*cogito, ergo sum*), propondo que mente e o corpo são separados e colocando a mente em um lugar superior.

Em contraponto, a fenomenologia surge permitindo outro ponto de vista. Para Ferrari,

Uma das abordagens do estudo em performance musical, ao pensar no conceito de “música é movimento”, é o estudo do corpo “performático”. A fenomenologia beneficiou em muito o estudo do “corpo musical”, rompendo com o “dualismo” cartesiano (FERRARI, 2019, p. 8).

Em adição, pode-se concordar, nesta pesquisa, a respeito da unidade entre corpo e mente, com a precisa definição atribuída ao filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), quando afirma que “a mente e o corpo participam de maneira interligada na nossa percepção para a construção do sentido musical” (MERLEAU-PONTY *apud* ZAVALA, 2012, p. 8).

Após a convivência com as duas linguagens artísticas, na prática e na teoria, será apresentada na presente pesquisa uma embrionária proposta teórica por meio da qual se pretende contribuir para preparação do intérprete musical à performance no palco. Essa proposta denomina-se “Cravelhas Reguladoras” e será exposta no capítulo seguinte.

A CONSTRUÇÃO DAS CRAVELHAS REGULADORAS

E se um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte.

(Mário de Andrade)

Tendo apresentado as ideias de alguns pensadores do teatro, que levantaram questionamentos em busca de aprimorar as condições dos artistas durante as apresentações, trazendo exercícios e conceitos que permitem uma maior integração das habilidades que atuam em conjunto no palco e observando as semelhantes necessidades que os teóricos cênicos apresentaram, iniciou-se um processo de investigação a respeito daquelas condições, direcionado para a linguagem musical.

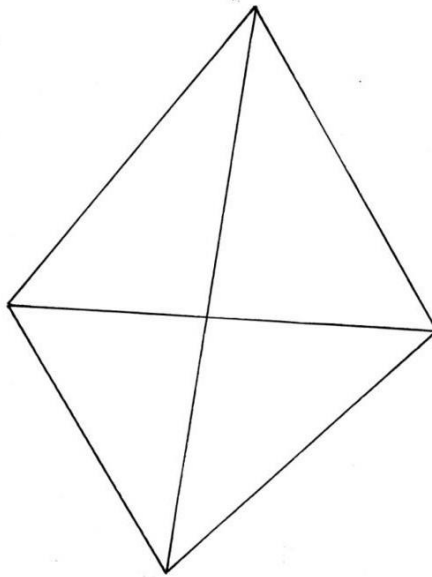
Como no teatro, também foram buscados, na área musical, fundamentados em análises de materiais acadêmicos e menções a ciclos de congressos da área da performance, explicitando a preocupação do desenvolvimento de tais habilidades participantes na performance. Assim, durante a busca foi possível encontrar, a partir de levantamento de dados bibliográficos, alguns materiais que resultaram em técnicas, métodos e teorias direcionadas para o bom desenvolvimento do *performer* (instrumentista, cantor(a) e regente). Entretanto, mesmo com a variedade de materiais, ainda há uma resistência em visualizar os componentes que participam no processo de preparação em uma performance, mesmo ao se considerar o aumento nas investigações destes elementos.

As horas de dedicação para questões técnicas que necessitam de habilidades físicas são assimiladas, até hoje, como sendo um dos maiores pilares para o desenvolvimento do *performer*. A partir desta indicação, é possível observar que a dedicação de atenção e tempo para tal atividade é muito maior comparada às outras, provocando um desequilíbrio.

Em face de tal situação, neste capítulo salienta-se a necessidade de o *performer* compreender a importância de todas as habilidades e competências, de modo que sejam desenvolvidas equilibradamente para convergir em melhor performance no palco. Com o grande estímulo proporcionado por Eugenio Barba, especialmente por promover a ação da área física e mental para atuarem juntas, foi questionada essa ação, ou a sua ausência, na linguagem musical. Observando nela

os elementos necessários para uma performance no palco, foi criada uma estrutura em que se reúnem aqueles elementos compondo os principais setores de desenvolvimento da performance em palco, representados na figura do Tetraedro a seguir:

Figura 3- Tetraedro.



Fonte: Ilustração de Luiz Fernando Veiga, 2021.

Na geometria, um Tetraedro ou uma pirâmide triangular é um poliedro composto por quatro faces triangulares. Essa figura geométrica espacial possui quatro triângulos equiláteros, com lados iguais e dispostos em equilíbrio. Essa imagem foi escolhida por apresentar quatro medidas iguais formando vértices, semelhante à estrutura ilustrada acima (Figura 3). A imagem também apresenta um ponto de equilíbrio em comum, o qual se torna o responsável por manter a estabilidade da figura, considerando que a possibilidade de os lados conseguirem estabilidade estando separados não se sustenta por si só, fazendo compreender a relação do artista com suas habilidades. Ou seja, esse ponto de equilíbrio representa o pensamento de que todas as áreas (habilidades e competências) que são desenvolvidas para a performance no palco devem ter a mesma proporção.

A figura do Tetraedro também auxilia na identificação dos pontos a serem discutidos sobre a construção do músico *performer* posicionado sobre o estado

artístico, não compartimentando os momentos técnicos e artísticos, mas conectando-os. Entretanto, saliento a diferença do caráter do que se propõe por meio dessa figura, que não objetiva apresentar um compêndio com exercícios elaborados prontos para serem manipulados, como algo equivalente a uma equação matemática. Mas, sim, evidencia o despertar do processo criativo e a autonomia do músico em seu desenvolvimento.

Desse modo, movida pela figura geométrica do Tetraedro, definida desde a página anterior, esta pesquisa encontrou adequação representativa dos elementos a serem tratados no *performer* musical, o que passou a denominar “Cravelhas Reguladoras”⁹. Por meio dessa figura, postula-se uma proposta de preparação para o músico. Visa, principalmente, a promoção da conscientização das áreas que compõem esta macroestrutura, permitindo visualizá-las e organizá-las para que haja um desenvolvimento proporcional entre as ações.

É considerada, aqui, a presença de três principais áreas que compõem um músico: Técnica, Artística e Psicofísica. A primeira abrange o conteúdo e o desenvolvimento técnico ao instrumento. A segunda é direcionada ao desenvolvimento dos elementos artísticos. E a terceira está direcionada à integração da atividade física e mental.

Diferente de outros mapeamentos que apresentam etapas que compõem o *performer*, aqui não é separada a atividade física da ação mental. A ênfase na área da psicofisicalidade reflete a não dicotomia entre mente e corpo, permitindo um resultado mais equilibrado entre as atividades. Ainda que cada uma possua especificidades, a ação de uma resulta na outra; ou seja, uma alteração na área cognitiva apresenta consequências na estabilidade física e vice-versa.

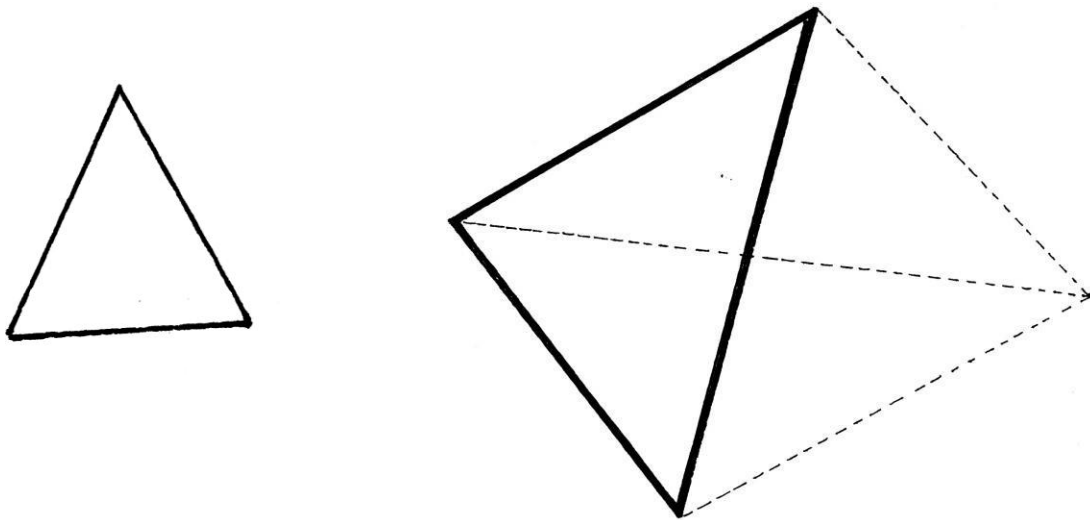
Compreendendo o grau de maturidade que um *performer* possui e os elementos que são desenvolvidos neste percurso, será apresentado um ponto em comum entre estes, nomeado “Ponto de Domínio”, onde as demais áreas serão amparadas. A aplicação dessa proposta ocorrerá analisando as atividades que deverão ser distribuídas para cada setor de desenvolvimento. Intentamos conduzir à conscientização dos elementos na rotina do *performer*. Também é importante frisar que não há uma ordem a ser seguida, para não incorrer no equívoco de entender que a passagem de uma etapa à subsequente depende do cumprimento da etapa

⁹ Cravelhas são peças móveis, para regulação da afinação das cordas entre si.

anterior, uma vez que o artista poderá transitar entre as áreas conforme sua necessidade.

5.1 TÉCNICA

Figura 4 - Face da Técnica.



Fonte: Ilustração de Luiz Fernando Veiga, 2021.

A primeira face, nomeada de “Técnica”, forma o primeiro triângulo do Tetraedro. Ela se configura um espaço que desenvolve efetivamente a motricidade, capacitando para habilidades e competências específicas do instrumentista musical. Representa, ainda, o local para desenvolvimento da ergonomia do instrumentista, com adaptações posturais e a decodificação da notação musical para a coordenação biomecânica.

A habilidade técnica é uma das primeiras e mais fundamentais áreas para o encaminhamento no ofício de um músico *performer*. Resultado do conhecimento prévio assistido ainda no ensino básico, ela configura-se como a estrutura basilar de um músico profissional. Sua importância está além do adestramento motor, realizando a conexão da teoria na prática, a adaptação anatômica do corpo ao instrumento e a progressão de exercícios técnicos para com ambos os membros participantes da ação, por exemplo, da mão esquerda do violinista em relação à mão direita (mão do arco).

Na iniciação ao instrumento musical são apresentadas informações técnicas que são intituladas por Ray (2015, p. 41) como aspectos técnicos. Entre estas

orientações estão: digitação, postura, ponto de contato do arco, pressão. São informações transmitidas pelo professor que dependem da escolha metodológica que ele faz para conduzir o desenvolvimento do aluno. Quando um instrumentista almeja ou alcança um nível profissional, pode haver mudanças na técnica, prevalecendo aquela que lhe faça sentir mais confortável.

Com tantas informações específicas, pode-se dizer que o estudo técnico se torna o espaço de organização das orientações para a execução instrumental relacionada à notação musical. Por conter uma demanda intensa, julga-se ser a técnica mais exposta devido às suas particularidades, o que proporciona um exercitar cuidadoso. Nesse debruçar sobre o estudo, Gerle (2015, p.17) apresenta algumas orientações, entre as quais podemos citar: escolha do dedilhado, estudo para a mão esquerda e direita, prática da performance e planejamento de estudo. Quanto a última, o autor enfatiza uma organização em relação à carga horária, material a ser utilizado e estabelecimento de metas (diária, semanal ou longo prazo) enfatizando que saber organizar o tempo de estudo produtivo é imprescindível à apreensão e aperfeiçoamento da técnica, seja para um aspirante ou profissional.

Casari (2019, p. 105) define o exercício da técnica nos seguintes termos:

Técnica aplicada é, para Flesch [pedagogo e violinista Húngaro], um processo racional no qual o estudante deve desenvolver suas habilidades de resolução de problemas, de auto-observação e de pensamento analítico com o objetivo de identificar, selecionar e solucionar desafios presentes em trechos de uma composição.

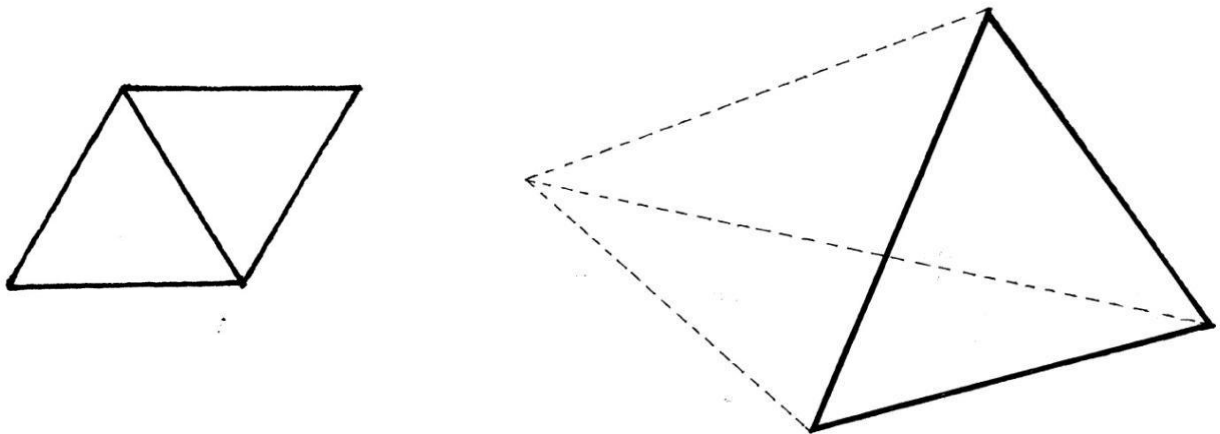
Para um violinista, é basilar conhecer e desenvolver os fundamentos da técnica violinística; entretanto, saber aplicá-los torna-se essencial para a performance musical, tanto quanto essa aplicação ser acompanhada de uma análise sobre o processo de estudo.

O que Santiago (2006, p. 54), por sua vez, prescreve para o estudo instrumental emerge da característica da organização em metas, conforme dito acima, agregada a um esforço extraordinário e disciplinado e à aplicação da técnica. O autor elucida a ocorrência de pontos específicos que permitem influenciar a qualidade na performance, como organizações estratégicas para trabalhar principalmente o tempo investido durante a prática, desenvolvendo a auto regularidade no estudo e um estudo consciente, transformando o aluno em sujeito ativo no processo e não refém de um banco de horas.

Entretanto, ainda que durante o processo no ensino instrumental tenha-se uma disposição maior de tempo em relação ao domínio da técnica, esta não se expressa artisticamente por si só. Logo, outros aspectos como a intencionalidade e a expressividade conectadas uma à outra irão dar continuidade à transmissão. A seguir, será apontado um espaço específico para esta união e seus resultados.

5.2 PSICOFISICALIDADE

Figura 5 – Face da Psicofisicalidade.



Fonte: Ilustração de Luiz Fernando Veiga, 2021.

A segunda face do Tetraedro refere-se ao desenvolvimento mental e físico e é nomeada “Psicofisicalidade”. Nessa etapa, considera-se que o sucesso de um desenvolvimento técnico satisfatório ocorre como resultado da união da ação física e mental, em trabalho conjunto. O processo cognitivo é direcionado para o estudo consciente de atividades planejadas para dar prosseguimento às atividades motoras. O elemento físico aqui não é apresentado separadamente, pois é considerado como complemento da atividade mental, atuando em equidade.

O ato de ler, por exemplo, permite visualizar este processo. Inicia-se com o contato visual (físico), passa a ser decodificado para a compreensão (mental) e, em seguida, resulta na linguagem oral (física). Essas atividades são realizadas a fim de complementar cada ação com a sua subsequente, como em uma sequência. Este exemplo mostra que não há motivos para distanciar ações complementares entre si. Na prática instrumental, o corpo é exigido diariamente, decodificando a notação musical, para se constituir fisicamente, segundo requisita o toque do instrumento.

Dependendo do instrumento, existem partes do corpo que são mais exigidas, como a boca para o trompetista, ou os braços para os violinistas.

Quando se aproximam as audições, apresentações e festivais, geralmente há uma preparação em um curto espaço de tempo, similar a uma maratona, momento em que há uma sobrecarga muscular que necessita se adaptar o mais rápido possível. Pesquisas recentes comparam a performance musical à performance atlética (PEDERIVA, 2004; ANDRADE e FONSECA, 2000), permitindo imaginar futuramente a aplicação, em certa medida, ao *performer* musical, das conquistas que a medicina esportiva promove atualmente para os atletas esportivos, como prevenção de doenças relacionadas aos movimentos repetitivos e à estrutura física, assim como o acompanhamento emocional.

A atividade mental, ao contrário do desenvolvimento físico, não se manifesta tão evidentemente. E, às vezes, encontra-se dificuldade em reconhecer limites e fragilidades. Green (1987, p. 10) apresenta uma reflexão a respeito da divisão ocorrida entre o estado físico e mental. Segundo o autor, durante a execução de um recital ocorrem dois “jogos” simultaneamente: o jogo exterior, onde é apresentada a música através do toque, com os desafios técnicos e interpretativos, e o jogo interior, que ocorre na mente do intérprete.

Green (1987) trata do estado físico e do estado mental, respectivamente, por meio do que denomina “*self 1*”, referente ao potencial que direciona o desenvolvimento na parte racional; e “*self 2*”, referente às sensações, que trabalha o estado criativo. O autor enfatiza a necessidade de manter o equilíbrio entre esses dois estados durante uma apresentação. Também chama a atenção para o estado de fluxo (*letting go*), enfatizando a importância de estar consciente daqueles dois estados, sem que o artista perca de vista a relação do desenvolver e apreciar enquanto toca (GREEN, 1987, p. 88).

O tempo excessivo de dedicação ao instrumento, posturas incorretas e ausência de condições físicas mínimas exigidas para o toque no instrumento são alguns exemplos que podem ocasionar o adoecimento e até interrupção da carreira de um músico. A demanda de alta exigência encontra-se em paralelo à produtividade. Como consequência de uma prática desmedida, surgem, não raro, lesões por esforço repetitivo e apresentações insatisfatórias quanto à qualidade da performance.

Um treinamento descompensado na prática do violino, por exemplo, também pode resultar em tensões musculares e sobrecargas futuras. Um planejamento se torna fator essencial para evitar sobrecargas físicas e até uma distonia focal¹⁰. Essa distonia se explica por uma ocorrência de sobrecarga muscular ocorrente em musicistas:

O tipo do distúrbio que afeta o músico é chamado de Distonia Focal do Músico, levando o termo focal por atingir uma parte específica do corpo, seja ela um único músculo ou um pequeno grupo de músculos afetados e se classifica como lesão de tarefa específica (task-specific), ou seja, se manifestando apenas no momento da execução instrumental. Aparece particularmente durante a realização de movimentos que têm sido praticados de maneira excessiva por um longo período de tempo (GARCIA, 2010, p. 9).

Atualmente, a literatura conta com autores especialistas da área da saúde, que apresentam propostas de condicionamento físico, prevenção de lesões, técnicas de relaxamento e concentração e reeducação postural (ALEXANDER, 1991). Esse rol de qualificações físicas, adicionados ao planejamento de estudo permitindo um esforço consciente (PAULA; BORGES, 2004) são exemplos de fatores constituintes de uma rotina de estudo, para um desempenho saudável, erradicando as desordens musculoesqueléticas.

Contudo, há uma esfera de trabalho, que está além das questões já pontuadas. Trata-se da “Psicofisicalidade”, entendida como o todo orgânico do *performer* cênico, integrado na sua apresentação frente a espectadores, que auxilia a compreensão no que tange à carência de treinamentos que permitem controlar a ansiedade excessiva, por exemplo.

O controle é sustentado pelo trabalho no âmbito do que Barba e Savarese (1995) postulam como “pré-expressividade”, representando uma nivelção laboriosa, provedora da tendência ao controle das ações psicofísicas vivenciado pelo atuante, defendido aqui para o músico em performance, isto é, em seu momento expressivo.

Barba e Savarese (1994), em seus escritos sobre o tema, alude ao “*bios* cênico”, entendido como o estado indicativo do *performer* em trabalho. Perseguido pelo *performer* ao longo do treinamento psicofísico extenso, o *bios*¹¹ cênico concede

¹⁰ Distonia é um distúrbio do movimento de base neurológica que se caracteriza por contrações e espasmos musculares involuntários e mantidos, causando movimentos repetitivos, contorções ou posturas anormais [...]. (GARCIA, 2010, p. 9)

¹¹ Substantivo oriundo do grego antigo, podendo designar “vida, tempo de vida, condição de vida, gênero de vida, meio de vida, meios de existência, recursos para viver” e outros, conforme o contexto

ao artista a possibilidade do aprendizado ao aprendizado. Isso leva à autonomia de cada *performer* quanto aos meios intimistas de processar técnicas diversas, a partir da personalização da técnica:

A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: aprender a aprender. Isso é de enorme importância para os que escolhem superar os limites de uma técnica especializada ou para os que se vêem obrigados a fazê-lo. Na realidade, aprender a aprender é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele. (BARBA; SAVARESE, 1994, p. 24)

Em concordância com os argumentos empíricos de Barba, desenvolvidos na Antropologia Teatral, e tratando o ator como o *performer* ou atuante cênico de quaisquer linguagens artísticas, os argumentos acima apresentados não têm interesse apenas em catalogar técnicas e estéticas para alcançar a representação ideal, mas em estudar “o comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA; SAVARESE, 1994, p. 29). Em uma representação, a presença física e mental do ator modela-se conforme diferentes princípios da vida cotidiana. O autor chama atenção para o comportamento no cotidiano que, por natureza, é domesticado ou, aqui utilizando um termo preciso e caro ao Teatro Antropológico, “inculturado”, espontâneo, inconsciente por vezes (BARBA; SAVARESE, 1994, p.190). Logo, tal comportamento não poderia ser tomado como base exclusiva para a imersão em uma representação. Nesta, o *performer* sabe estar sendo observado com a lente do julgamento que, mais das vezes, inexistente ou é de pouca monta no cotidiano das suas funções sociais. Se em seu convívio social o sujeito aplica a sua vitalidade de acordo com pautas apreendidas do e pelo meio, em cena seu maior esforço está em expressar, em ações, essas pautas. A partir desse par dicotômico, ao menos para a Antropologia Teatral, Barba sustenta a divisão entre movimentos componentes das “técnicas cotidianas” e das “técnicas extracotidianas” (BARBA; SAVARESE, 1994, p.30). Enquanto aquelas se realizam com o menor esforço possível a fim de serem eficazes, essas têm por imperioso o maior esforço com o fito

de sua aplicação. Fonte: <https://pt.wiktionary.org/wiki/%CE%B2%CE%AF%CE%BF%CF%82>. Acesso aos 05.03.2021. Ao intuito de trabalho na pré-expressividade e mesmo da expressividade, todos os referidos sentidos da palavra se aplicam enquanto ocorrentes e componentes do seu *bios* cênico, em maior ou menor grau, a depender do performer, em sua busca por um controle psicofísico, pela sua psicofisicalidade pulsante e vigorosa na cena.

de ativar a inteireza psicofísica. Não por acaso, o ato extracotidiano de tocar um instrumento, por exemplo: um violino, demanda do performer certa força interna capaz de erigir seu *bios* cênico, condicionando-o, ainda, a suprimir a rigidez externa porventura reincidente no momento da performance musical.

Barba também apresenta como fundamento a pré-expressividade, sua localização ideal em um nível de organização elementar do teatro. Sugere-a quando é desenvolvida a capacidade de concentração, permitindo uma ampliação no saber que resulta no plano prático, crítico e histórico. O autor considera indispensável o estado pré-expressivo para conduzir o atuante dentro de alguns princípios comuns à diversidade técnica, ou “princípios recorrentes” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.187), que caracterizam as ações reflexivas inerentes a atividades desenvolvidas de maneira consciente, proporcionando autenticidade na construção e, conseqüentemente, qualidade expressiva otimizada. Para efeito de interação por parte do leitor, citam-se a seguir os princípios recorrentes percebidos por Barba ao longo de sua observação acurada do trabalho performático.

Segundo Barba, a “utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama de ‘técnica’” (BARBA; SAVARESE, 1994, p. 23). Seu argumento defende que um ator pode ter técnicas diferentes, podendo usá-las de maneira consciente ou não, estando tais técnicas codificadas ou implícitas na prática teatral. Ao analisar sua bagagem transcultural, o ator – ou ator-bailarino, ou atuante, ou *performer* de linguagens da cena, como a música – apresenta possibilidade de individualizar algumas ações advindas de “princípios recorrentes” ou, em sinônimo escrito pelo próprio autor, “princípios-que-retornam”:

Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes [no nível pré-expressivo em relação ao nível expressivo] lógico, não cronológico (BARBA; SAVARESE, 1994, p. 23, ênfases originais).

O autor propõe que o treinamento seja direcionado para exercícios construídos a partir da memória, costumes e atividades cotidianas para serem aplicadas sob alguns aspectos que estão presentes na utilização da técnica

extracotidiana. Nesse sentido, serão mencionados alguns aspectos que norteiam a base do treinamento pré-expressivo do ator:

- Equilíbrio em ação, ou “equilíbrio de luxo” é o elemento que exige esforço físico para ser alcançado e gera tensão por não contar com posturas cotidianas e para alcançar a estabilidade da técnica extracotidiana.

- “Dança das oposições”, na qual a presença da dualidade acontece simultaneamente. A relação de resistência, na qual um corpo puxado para trás e que, chegando para trás, é puxado para frente, e assim sucessivamente, proporciona uma continuação e não a finalização dos gestos e membros no exercício, durante sua execução.

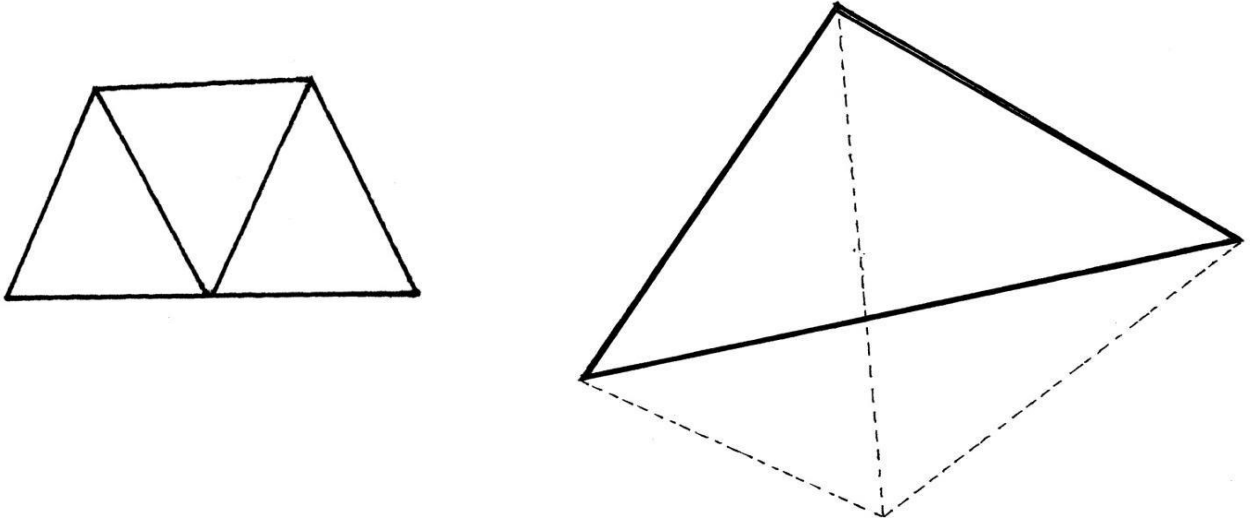
- “Corpo decidido”, que se integra àqueles aspectos e se estabelece quando “o ator aprende como uma segunda natureza este modo artificial de mover-se, parece cortado fora do espaço-tempo cotidiano e aparece vivo: está decidido” (BARBA; SAVARESE, 1994, p.56), ou seja, está a ponto de agir imediatamente.

Compreender as etapas do próprio processo não significa apenas transmutar o corpo real para o fictício, mas revelar as condições em que o artista deve desempenhar, formando sua “técnica das técnicas”, permitindo que o treinamento ocorra com comprometimento; sobretudo, levando em conta a expressão de uma identidade profissional diversa (BARBA; SAVARESE, 2007, p. 35).

Inspirado em Barba, a segunda face do Tetraedro – a Psicofisicalidade – sugere a interação entre a técnica propriamente dita e a individuação dessa técnica, por compreender que quando não há interação, a atividade pode resultar em danos à performance e mesmo à saúde.

5.3 ARTESANIA

Figura 6 – Face da Artesania.



Fonte: Ilustração de Luiz Fernando Veiga, 2021.

A terceira face do Tetraedro, intitulada “Artesania”, é responsável pelo desenvolvimento do aspecto artístico. O termo traz à tona o aspecto artesanal, representando o espaço em que o intérprete coloca suas impressões sobre a obra que irá executar. Isto é, Trata-se da etapa em que outras habilidades serão demandadas a fim de dar um significado estético no acabamento da obra.

De acordo com Cook (2006), o estudo da performance em música aceitou, durante muito tempo, a condição de que o instrumentista deveria estar a serviço das orientações contidas na partitura, isto é, o intérprete deveria aprimorar-se ao máximo para transmitir com precisão as informações ali contidas. Observe-se que estudos sobre contexto histórico, gênero, estilo e período da obra são algumas características do estudo semiótico/hermenêutico, que de acordo com o pensamento de Manica (2018, p. 1027) consistem em áreas que buscam compreender os processos de comunicação, como os que se dão por meio da decodificação de partituras ou o textos literários.

Entretanto, se esse fosse o objetivo único de uma transmissão, infere Cook (2006), estar-se-ia inculcando no *performer* a função de mero reproduzidor de sons e decodificador de partituras. Então, o autor, rejeitando essa espécie de repetição pretensamente precisa e questionavelmente fiel ao original, propõe observar a

performance como processo, este sim, original por si mesmo e não subordinado exclusivamente à obra musical (produto):

Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade). Esta observação deriva sua força do grau em que esta prática manifestadamente social da música tem sido conceituada em termos de uma comunicação direta e privada do compositor com o ouvinte. (COOK, 2006, p.11)

O autor vê a performance como expressão que extrapola a partitura musical, entendendo-a como um processo criativo que se desenvolve socialmente.

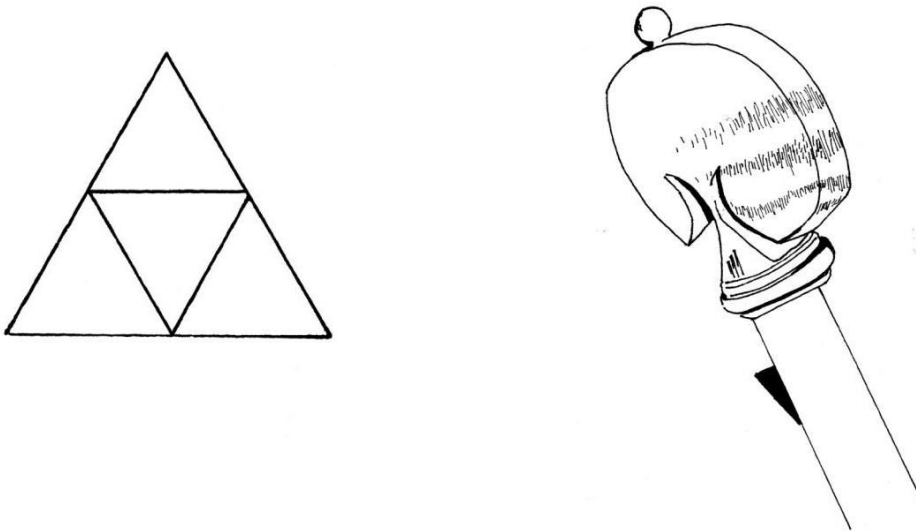
A “Artesania” abraça a ideia de que a performance é um processo criativo; portanto, mais do que a decodificação motora da notação musical. Mas caminha na direção da integralização dos elementos presentes na macroestrutura da performance musical apresentados na estrutura do Tetraedro, indicando o estado criativo do artista-intérprete. A “Artesania” será o laboratório das criações e experimentações, em que terão lugar os ensaios de uma vivência e não apenas uma reprodução motora, pois “Ser capaz de expressar sua musicalidade em público é desejo de todo *performer*” (RAY, 2015, p. 48).

5.4 CRAVELHAS REGULADORAS

Finalmente, a terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do “talento” de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável.

(Mário de Andrade)

Figura 7 - Face das Cravelhas Reguladoras



Fonte: Ilustração de Luiz Fernando Veiga, 2021.

A cravelha é uma peça do violino (metálica ou de madeira) que se torna responsável por controlar a tensão aplicada a cada corda, apertando-a ou afrouxando-a até que seja ajustada e assim atingida a afinação ideal. No decorrer da pesquisa para desenvolver meus princípios recorrentes, desenvolvi exercícios somados a adaptações de exercícios já elaborados por outros teóricos, que nomeei de “Cravelhas Reguladoras”, com o objetivo de alcançar uma “afinação” satisfatória de minhas “cordas” (habilidades) para a performance no palco.

Aqui, tanto quanto no caso da “Psicofisicalidade”, “Técnica” e “Artesania”, passa-se a desenvolver uma ferramenta para trabalhar entre estes espaços, criada em conformidade com os exercícios componentes, específicos para cada necessidade do atuante.

Como descreveu Andrade (1975, p.15), a última fase do artesanato “é a solução pessoal do artista”. No laboratório, onde o sujeito se dedica ao fazer da obra de arte,

é também onde atua a alma do artista. São saberes que não se ensinam e que são trabalhados seja no instrumento musical físico (violino), seja no indivíduo (intérprete) como instrumento.

Uma performance foi estudada e planejada por mim com ajuda dos professores Me. João Tilton, para o desenvolvimento no violino, e Dr. Cesário Alencar, para o desenvolvimento cênico, com o objetivo de alcançar o meu vigor “pré-expressivo”.

Embora tenha tido aquelas colaborações, foi aplicada, durante todo o processo, a proposta do Tetraedro. Para alcançar o “Domínio” (apresentado no próximo tópico deste capítulo), criei a ferramenta por mim nomeada “Cravelhas Reguladoras”.

Esta face designa exercícios eleitos por mim, a partir da prática de outras atividades, integrados com meu senso íntimo de aplicação, cujos resultados culminaram nas necessidades tanto do domínio psicofísico quanto na articulação complementar com a técnica, a artesanania e a psicofisicalidade.

Desse modo, esta quarta e última face triangular será referente ao processo individual de cada *performer*, nomeado de “Cravelhas Reguladoras”. Nela, o envolvimento do estudo consciente faz da prática um laboratório de fragilidades individuais e, por conseguinte, conduz à busca de exercícios, formas, métodos personalizados.

Abaixo, seguirão alguns exemplos de práticas por mim realizadas e criadas durante o meu processo de investigação, contemplando minhas próprias ferramentas e necessidades que objetivaram auxiliar para minha performance apresentada na defesa da presente pesquisa. Não fosse assim, esse subitem tenderia a se afastar do escopo conceitual desta investigação.

A seguir, são apresentados três exemplos de exercícios:

- Jogo da Pantomima

Um dos exercícios praticados se chama o “Jogo da Pantomima”. Por pantomima entende-se a realização de ações nas quais o instrumento musical e demais acessórios são invisíveis, embora manipulados como se existissem. Este exercício possui o objetivo de representar diferentes expressões através da pantomima e de movimentos corporais. O jogo é realizado quando existe uma relação do intérprete com a música, promovendo entendimento dos sentidos e

significados da peça. Desta forma, a partir das características obtidas, o intérprete irá compor o personagem não apenas de forma consciente, mas encenando.

Sequencialmente, coloca-se uma gravação da peça que se está estudando e acompanham-se os movimentos sonoros supondo tocar o instrumento – invisível, neste estágio –expressando-os por meio de movimentos, representações e atitudes envolventes de todo o corpo, da maneira mais fiel possível se comparada à execução do instrumento real. Observe-se que o violino foi eleito por ser o instrumento pesquisado. Com isso, verifica-se que o jogo da pantomima pode ser efetuado com a brincadeira de bola-de-gude, de soltar pipa, de brincar de boneca e outros afazeres.

Em seguida, repete-se o processo exageradamente, envolvendo o corpo todo em ritmo e andamento similar ao de um bailado. Por fim, usa-se o instrumento musical real e concreto, observando a condução corporal com a dinâmica do concerto transmutado nos amplos e cadenciados movimentos do bailar anterior.

- Encenando e Errando

Neste exercício, objetiva-se vivenciar a dualidade em uma apresentação, podendo ser excelente ou desastrosa. O treinamento das ações ocorrerá em dois momentos, entretanto os dois terão a mesma sequência: deslocamento para o palco, cumprimentos ao público, execução da obra musical do início ao fim e agradecimento.

Neste íterim, a sequência ocorrerá com dois comportamentos diferentes: apresentação ruim x apresentação boa. Essas qualidades são consideradas pelo executante, sem juízo de valor a ser polemizado. Basicamente, executa-se “algo” e depois outro “algo” diametralmente diverso em qualidade, desde que identificável como o mesmo “algo”. Ensaando os mesmos movimentos com alteração no comportamento, é possível vivenciar a mudança corporal e cognitiva, identificando sintomas e reações em eventuais momentos.

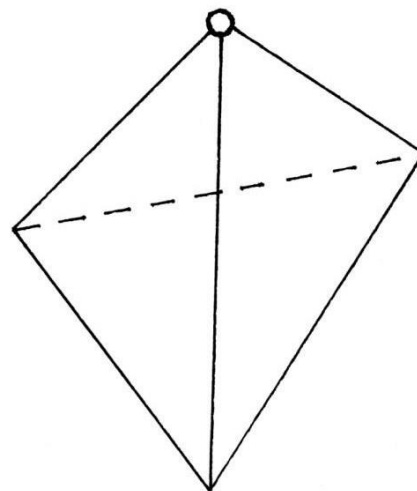
- Equilíbrio na interrupção:

Este exercício tem por objetivo ensaiar uma apresentação e preparar-se para possíveis interrupções durante um recital. Inicia-se ensaiando desde a entrada ao palco, cumprimentando a plateia e preparando-se para iniciar o recital, com ou sem acompanhamento. Visando promover um ensaio geral da apresentação, serão

permitted alguns condutores de distrações comuns a uma performance, como: celular de um espectador tocando, público conversando, pessoas andando nos corredores ou chegando atrasadas, barulho da cadeira ou porta, alguém tossindo, queda de energia, esbarro no músico, quebra ou desatamento da corda, entre outros. Ao fim, será possível concluir, após algumas vezes fazendo este exercício, que mais afeta o *performer* o seu processamento mental da situação inesperada do que a situação em si mesma. Ou seja, como *performer*, posso irritar-me profundamente com o toque de um aparelho celular, ou, por outra, consciente do som, posso usá-lo como um bem vindo componente de meu trabalho do momento. O mesmo vale para aplausos ou vaias: basta agradecer seu advento, sem julgar.

5.5 DOMÍNIO

Figura 8 - Vértice de “Domínio”.



Fonte: Ilustração de Luiz Fernando Veiga, 2021.

O vértice¹² no desenho acima discriminado é intitulado “Domínio”. Esse ponto em comum entre as faces da Técnica, Psicofisicalidade, Artesania e Cravelhas está inserido estrategicamente, representando o ponto de apoio entre os vértices, fazendo alusão à importância que cada um possui. Este é o único vértice que não possui um espaço específico. Seu desenvolvimento corresponde ao desempenho

¹² Vértice é um ponto em que duas ou mais curvas, retas ou arestas se encontram. Na pesquisa é o encontro das faces triangulares formado no centro do Tetraedro simbolizando o encontro entre todas as faces.

nos quatro espaços; conforme for alcançado o nível de domínio, compreende-se que o músico atingiu um grau de aptidão, permitindo uma performance satisfatória.

Neste estágio, há a confluência dos atos em que, representados no Tetraedro, os vértices se apoiam formando um volume. Aqui, o estágio correspondente ao vértice do Domínio será referendado pelo grupo estudado, os violinistas *experts*. Com este apoio, haverá um conforto na execução de todas as etapas, o que sugere uma performance de um *expert*. Portanto, estrategicamente, foi integrado este espaço como elemento diferenciador entre um músico amador e um músico profissional, pois sem a dedicação equitativa de todas as áreas não haverá um equilíbrio.

Estudar ou praticar é ensinar a você mesmo a ser estudante e professor ao mesmo tempo; e o sucesso depende em grande parcela de quão bem você se ensina. [...] De fato, um professor capacitado é indispensável para servir como guia e conselheiro em nosso progresso. Mas, mesmo assim, como performers, ainda temos que ter nosso tempo de estudo por nós mesmos, na maioria do tempo a sós e sem ajuda; finalmente, somente o instrumentista pode “ensinar” a si próprio o verdadeiro sentido de tocar e se apresentar. (GERLE, 2015, p.11)

O ato de se ensinar é um dos métodos ativos mais desenvolvidos que pode ser adicionado em uma rotina de alta performance. Gerle (2015) enfatiza a importância de não substituir o estudo da prática da performance. A essa prática, essencial é o estudar. Prática e teoria integradas, em uma interferência de dupla via. Se performar leva ao entendimento de realização frente ao espectador, estudar, em si, proporciona condições de performance e de aprofundamento no estado de “aprender a aprender” (BARBA; SAVARESE, 1994, p. 24), que é compartilhado no palco.

5.6 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

A proposta exposta neste capítulo exige a disponibilidade de o músico se tornar ativo no processo de estudo, visando a uma apresentação pública. Buscando localizar elementos participantes que estão presentes na formação de *performer*, primeiramente procurou-se organizar as áreas de atuação e inserir uma área considerada aqui importante para este nível de *performer*. Uma área onde se atua fazendo um estudo minucioso com elementos que precisam ser melhorados para

execução, exercícios técnicos, para a relação gestual em uma peça, exercício interpretativo, e para condicionamento físico e mental, atividade psicofísica. Para a quarta face triangular foi nomeado “cravelhas reguladoras” a um espaço personalizado para o estudo consciente do músico, inspirada nos princípios recorrentes definidos por Eugenio Barba.

Deste modo, além de visualizar as áreas de atuação, o Tetraedro apresenta propostas de exercícios com sua aplicação para a apresentação, permitindo concluir que a investigação não se limita apenas a apresentar uma nova metodologia; mas sim em apresentar uma proposta de preparação, enfatizando a importância de não restringir-se a modelos prescritos, escritos ou não, e forçar ao desdobramento das atividades personalizadas. Afinal, é no ato de ensinar a si mesmo que há uma relação de apropriação do instrumento e da obra estudada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, adquirir uma severa consciência artística que o... moralize, se posso me exprimir assim. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação.

(Mario de Andrade)

Depois de semanas, meses e até anos, é entregue pelo *luthier* o instrumento pronto. “De uma árvore se faz um instrumento”, comenta o artesão depois de um longo processo laborando com todos aqueles pedaços de tábuas diferentes que serviram para formar um tampo ou uma barra harmônica. Afirma convicto, ainda, que “Tem que gostar muito!”, enfatizando o esforço diário e as dificuldades do processo. Na fase do acabamento é preciso calma e segurança para realizar a montagem do estandarte, do cavalete, colocar as cordas e encaixar as cravelhas. É também o momento anterior ao que se coloca a alma, peça de suma importância nos instrumentos de corda. A alma se reverbera desde o espaço entre os dois tampos, superior e inferior, até sua propagação, como o som produzido, pela vibração, no caminho percorrido das costas do instrumento (tampo inferior) até o espaço, o ouvido e os poros do espectador. A presença da alma do *performer* ao instrumento também é vital para o resultado sonoro, pela sua influência na produção personalizada do som.

O artista encontra sua veracidade quando está consciente de cada ação. Nada é mais angustiante do que seguir ordens sem entender os motivos de cada procedimento ou saber qual será o resultado. Depois de muito tempo, o incômodo de observar orientações em demasia, relacionadas a fatores técnicos ou biomecânicos, fez com que questionamentos fossem despertados em mim, a respeito do comportamento de um músico em seu momento de apresentação, mais precisamente sobre qual preparo confere potência ao domínio psicofísico do violinista durante sua apresentação. Tal questionamento levou-me a reflexões que, durante a pesquisa, permitiram-me compreender algo do que pode ser composto um músico profissional para que tenha domínio de seu ofício enquanto se apresenta. Esse domínio pode ser alcançado ao apreender procedimentos voltados à busca por uma potência psicofísica em cena, direcionados para o condicionamento psicofísico

durante a performance musical do violinista. Cabe ao violinista colocar em prática o que apreendeu, direcionando e posicionando as sub-habilidades que foram exercitadas para uma estrutura de performance.

Visando um dos objetivos específicos da pesquisa, foi identificada a realidade da preparação do violinista para a performance no palco em um curso de Bacharelado em Música, a partir da investigação de campo com um grupo de violinistas, conforme apresentado no capítulo 4. A análise e interpretação dos dados coletados nas observações das aulas de violino e na entrevista com estudantes dessa classe revelaram a ênfase em fatores técnicos ou biomecânicos que, no entanto, não evitavam ou resolviam os desconfortos musculares, tampouco preparavam efetivamente para a performance no palco.

Saliento, fundamentada no quadro teórico apresentado no capítulo 3 desta pesquisa, que a performance de palco só é conquistada plenamente quando há um debruçar consciente sobre as ações do *performer* musical.

Estudar ou praticar é ensinar a você mesmo a ser estudante e professor ao mesmo tempo; e o sucesso depende em grande parcela de quão bem você se ensina. [...] De fato, um professor capacitado é indispensável para servir como guia e conselheiro em nosso progresso. Mas, mesmo assim, como performers, ainda temos que ter nosso tempo de estudo por nós mesmos, na maioria do tempo a sós e sem ajuda; finalmente, somente o instrumentista pode 'ensinar' a si próprio o verdadeiro sentido de tocar e se apresentar. (GERLE, 2015, p. 11)

Assim como o princípio da prática de “aprender a aprender” de Eugênio Barba, Gerle (2015) também dialoga com a circunstância crucial do instrumentista em conhecer a si mesmo e descobrir a própria essência como artista. No entanto, o seu livro – “A arte de praticar violino” – embora estimule a autonomia do músico, restringe-se a orientações técnicas da utilização da mão esquerda (apoio do corpo do violino) e mão direita (movimentação do arco), dedilhados, nomenclatura do arco e suas projeções sonoras e organização de todo o conjunto como elementos importantes a serem destacados nos planos de estudo a longo ou curto prazo. Esta pesquisa aponta que isto não é o suficiente.

Por outro lado, quanto ao aspecto da interpretação na performance musical, diferente do que algumas ponderações levariam a crer, ainda que o músico possa “sentir” a música, não significa que também isto seja o suficiente.

É preciso compreender que, para uma formação completa, não basta a presença exclusiva de uma atividade, mas sim de sub-habilidades que compõem um o violinista. Uma metáfora desse fato é o esforço, quase exaustivo, aliado à dedicação do artesão ao construir sua obra de arte. Tal qual o violinista no processo de construção de seus espaços de desenvolvimento para uma apresentação, o *luthier* parece construir a construção. Por este motivo, este capítulo está epigrafado com trecho de “O artista e o artesão”, aula inaugural para os cursos de Filosofia e História da Arte, ministrada por Mário de Andrade em 1938. Neste ensaio, o escritor afirma: “Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, para que a obra de arte se faça.” (ANDRADE, 1975, p. 2). Mas o que é necessário para mover esse material?

De fato, é possível afirmar que durante o processo, o trabalho artístico pode ser assemelhado ao trabalho de um artesão, com suas exigências e capricho. Assim como a fusão para a composição do verniz está além da intenção de proporcionar brilho ao instrumento, interferindo no resultado sonoro, a alquimia de outras composições do viés artístico colaboram com o desempenho no palco.

A preparação do *performer* musical deve considerar fatores como a ação externa do espaço e do público elementos que a integram e interferem no estado de consciência para as realizações técnicas e interpretativas na performance no palco.

Daí o segundo objetivo específico desta pesquisa, que consistiu em apreender dos exercícios de cena para o vigor pré-expressivo do *performer* baseada nos “princípios recorrentes” de Barba e Savarese (1995) elementos que colaborem para a preparação da performance no palco. Este objetivo foi alcançado por meio de pesquisa de campo, na disciplina Seminários Avançados II – Treinamento psicofísico intentado ao domínio da presentificação cênica, ministrado pelo Prof. Dr. Cesário Alencar, cujos resultados foram apresentados e discutidos no capítulo 4 desta dissertação.

Assim, para análise e interpretação dos dados foi tomada por base a literatura da Antropologia Teatral, que também se utiliza de questionamentos sobre o desenvolvimento no palco, além de outros elementos que colaboram para a preparação da performance, relatados no quadro teórico apresentado no capítulo 3. Com isso, houve oportunidade de praticar alguns conceitos que visam ao desenvolvimento do artista.

Prosseguindo a pesquisa e tendo em vista o alcance do terceiro e último objetivo específico – apresentar uma proposta que contribua para a preparação do violinista em sua performance no palco, a partir das resultantes apreendidas nos exercícios de cena – fui conhecendo as propriedades dos aspectos que integram a formação musical e desenvolvendo a autorreflexão sobre minhas particularidades. O processo resultou na figura do Tetraedro e na criação dos meus princípios recorrentes, “cravelhas reguladoras”, que contemplam a organização do Tetraedro, descrito no capítulo 5 desta dissertação.

Tendo em vista a experiência obtida por meio dos exercícios de psicofisicalidade, enfatizando o estudo consciente e personalizado, a pesquisa permitiu concluir que há necessidade de um preparo ao domínio psicofísico que regido pela organização das “Cravelhas Reguladoras” sinaliza a demanda de estar estudando a fim de observar as próprias necessidades. Isto porque se percebeu, a partir da análise e interpretação dos dados, que os exercícios de técnica e expressividade não são suficientes enquanto treinamento ao efetivo preparo para a performance musical. A pesquisa não se limitou a encontrar uma metodologia ou técnica considerada mais eficaz, mas apontou para uma possibilidade que, trazida da arte cênica, desenvolve exercícios que despertam e preparam corporalmente, integrando corpo e mente, para a apresentação.

Também devo destacar entre as conclusões desta pesquisa a necessidade de trabalhar o sentimento de artista, que parece estar pouco presente na preparação do violinista, como percebi nas respostas à entrevista. Nelas, mas também observando o desenvolvimento dos alunos em cada aula, verifiquei que era uma novidade ser considerado um artista e ou sequer pensar nessa possibilidade.

Em face do exposto, recomendo que seja realizada, anteriormente à prática, a reflexão do músico na organização de metas que orientem necessidades de desenvolvimento técnico, psicofísico e artístico, prazos e materiais de estudo, tornando o preparo um espaço personalizado.

Ressalto que a prática se consolida através de anos de experiência e não se limita a uma forma específica, pois está em constante aprimoramento.

Finalizo afirmando que o estudo teórico e prático é o principal meio para proporcionar o estado consciente no palco, ou seja, o domínio no toque do instrumento em frente a espectadores. E que o palco é o espaço no qual se faz

necessário olhar para os erros e se desenvolver como artista, pensando na música a partir da conjunção da técnica, psicofisicalidade, artesanaria ou “cravelhas reguladoras”, dimensionadoras do aprendizado ao aprendizado.

Sem dúvida, a disciplina e o olhar artístico são fatores imprescindíveis à aquisição e aprimoramento do preparo do *performer*, conforme pude notar na gradativa melhora de meu desempenho como *performer* musical do violino, durante a pesquisa.

A partir dos aportes bibliográficos da antropologia teatral e do campo musical, bem como do treinamento psicofísico destinado a atuantes cênicos, percebo ter avançado por um longo e desafiador caminho, com a colaboração implícita dos que entreveem os mesmos problemas.

Todo o processo, até aqui, oportunizou-me observar as fragilidades e bloqueios expressivos ou técnicos, conduzindo a mim, junto a meu violino, ao constante exercício de corporificar a minha extensão como musicista, sem disjunções entre o corpo e a mente, na mais significativa sensação de plenitude psicofísica, mesmo que fugaz – porque assim parece ser uma performance musical. A potência de todo o esforço e confronto, seja nas avaliações técnicas ou no palco, foi de grande valia, oferecendo uma melhora significativa quanto ao meu desempenho no palco. Como musicista, concluo ter encontrado uma conexão entre as minhas partes, sem peças soltas, como instrumento de mim mesma, percebendo essa extensão de meu organismo: o violino.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins, 1975.

ANDRADE, Edson Queiroz de. FONSECA, João Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. **Per Musi**. Belo Horizonte. V.2, 2000. P.118-128.

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. Origens do vigor: a arte marcial kalarippayattu inserida no treinamento psicofísico em pesquisa do grupo de investigação do treinamento psicofísico de atuantes. In: SOARES, Maríla Vieira; BARUCO, Mariana Machado Andraus; WILDHAGEN, Joana. **Mitos e símbolos na cena contemporânea: interlocuções oriente-ocidente**. Jundáí: Paco, 2014.

ALENCAR, Cesário de. Projeto de Pesquisa “Assomos propagados no implemento de criações artísticas do GITA”. Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/ICA/UFPA, Belém, PA, 2017.

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. Plano de ensino da disciplina “Seminários Avançados II – Treinamento psicofísico intentado ao domínio da presentificação cênica”. Cursos de Mestrado Artes, Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da UFPA – PPGARTES/ICA/UFPA, Belém, PA, 2019.

ALEXANDER, Frederick Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **The dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer**. Londres: Routledge, 1991.

_____. **A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral**. Editora HUCITEC: São Paulo. 1994.

_____. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Luís Otávio Burnier et ali. Campinas: HUCITEC, 1995.

_____. O Quarto Fantasma. **Revista Urdimento**, n.9. 2007.

BORÉM, Fausto. Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (Org.). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: VIEIRA, 2015.

CASARI, Isadora Sheer. O jogo da performance: A relação entre gesto e metáfora na construção de sentidos na pedagogia do violino e da viola. Rio de Janeiro, 2019.

CERPA, Maritza Farias. Sentido de Composição na atuação em Michael Chekhov. **Revista aSPas**. Vol.2, n.1, dez. 2012, p.112-120.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 105-124.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

DAVIDSON, Jane. Musical Performance – A guide to Understanding. II – Learning to Perform. 6. “Developing the ability to perform”. In: Rink (Org.). **Musical performance**. Cambridge: University Press, 2006. p. 89-101.

EDITAL NO 006/2018 PROCESSO SELETIVO 2019 - BACHARELADO EM MÚSICA.

Fonte: http://www.fcg.pa.gov.br/sites/default/files/EDITAL%20VESTIBULAR%202019%202%20_1_.pdf. Acesso em: 26ago2020

FERRARI, João Gabriel. Performance musical e o corpo: entendendo o repertório gestual que suporta a prática instrumental. *Anais eletrônicos. ANAIS DO 14º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS – SICAM*, pp. 174-184. 2019. Disponível em: <https://abcmus.org/download/simcam-14-anais.pdf>. Acesso em: 12ago2020.

GARCIA, Ricardo. Distorção focal e a atividade do performer musical: uma breve revisão de literatura. *Anais eletrônicos. ANAIS DO I SIMPOM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, XV COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO*, Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010. p. 855-863. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/107>. Acesso em: 20fev2029.

GERLE, Robert. **A arte de praticar Violino**. Tradução de João Eduardo Titton. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

GREEN, Barry; GALLWEY, Timonthy. **The inner game of music**. Londres: Pan Original, 1987.

HALLAM, Susan. **The Oxford handbook of music education**. v. 1. Edited by Gary E. McPherson and Graham F. Welch. Oxford University Press, 2012. Commentary: Instrumental Music, chapter 6.1, p. 651-679.

JORGENSEN, Harald. Instrumental performance expertise and amount of practice among instrumental students in a conservatoire. In: **Music Education Research**, v.4, n.1, p.105-119, 2004.

LIMA, Sonia Albano de. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.). **Performance & Interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa, 2006a. p.11-23.

_____. O virtual e o real da interpretação musical. In LIMA, Sonia Albano de (Org.). **Performance & Interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa, 2006b. p.48- 64.

_____. Música e memória emotiva. In: LIMA, Sonia Albano de. (org.). **Memória, performance e aprendizado musical: um processo interligado**. Jundiaí, Paco Editorial: 2013.

_____. Performance: investigação hermenêutica nos processos de interpretação musical. In: RAY, Sonia (org.). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2015, pp. 89-110.

MARQUES, Claudia; SOARES, Gina. Analisando Performance: Uma prática com propósito. In MARQUES, Cláudia de Araújo; OLIVEIRA, Renato Gonçalves de (Orgs.). **Processos educacionais e artísticos da performance musical**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. p.1 -15.

MANICA, Solon Santana. Análise narrativa no processo de interpretação musical: um estudo teórico-interpretativo. Anais eletrônicos. Fonte: ANAIS DO V SIMPROM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, PPGA/CLN/UNIRIO, 2018. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simprom/issue/view/283>. Acesso em: 20fev2021.

MCPHERSON, Gary. Redefining the teaching of musical performance. In: **The quarterly journal of music teaching and learning**. v.VI, n. 2, p. 61,1995.

MIRANDA, Jhonatan Guimarães e. **Música no palco: ansiedade de performance musical em estudantes de música em Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Programa de pós-graduação em Artes. 2013.

PAULA, Lucas de; BORGES, Maria Helena Jayme. O ensino da Performance musical: Uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. **Música Hodie**. v.4, n.1, 2004, pp.29-34.

PEDERIVA, Patrícia. A aprendizagem da performance musical e o corpo. **Música Hodie**, Vol. 4, n.1, 2004, pp.45-61.

RABELO, Maria Isabel dos Anjos Veiga; ALENCAR, Cesário. O estímulo do treinamento psicofísico para o músico atuante. In: **Cruzamentos da Arte** [recurso eletrônico] :Caderno de resumos expandidos DO IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES + ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP + JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES / IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES; Valzeli Figueira Sampaio e Sávio Luís Stoco (org.). – Belém: PPGArtes/UFGPA, 2020. Fonte: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/> Acesso: 10dez2020

RAY, Sonia. Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: **Performance Musical e suas Interfaces**. RAY, Sonia (Org). Goiânia: Vieira/Irokun, 2005.

_____. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In ILARI, B.; ARAUJO, RC (Orgs.). **Mentes em Música**. Curitiba: Deartes, 2009, pp.158-178.

_____. **Performance musical e suas interfaces.** RAY, Sonia (Org). Goiânia: Editora Vieira. 2015.

_____. Os termos pedagogia, didática, ensino, método e técnica na performance musical. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2018. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5469>. Acesso em: 20fev2021.

RIBEIRO, Almir. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Sala Preta**, PPGAC. v.13, n.1, jun 2013, p.83-110.

ROLAND, David. Performance Anxiety. In: ROLAND, David. **The confident performer.** Sydney: Currency Press, 2001. p.3-13.

SANTIAGO, Diana. Sobre a construção de representações mentais em performance musical. CONGRESSO NORTE-NORDESTE DE PSICOLOGIA, 2. 2001. p. 164-177.
SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, 2006, p. 52-62.

SATIKO, Rose. Etnografia da Performance Musical – Identidade, alteridade e transformação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005.

SLOBODA, John A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música;** Londrina: EDUEL, 2008.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará.** Belém: Cejup, 2001.

WILLIAMON, A. (Ed.). **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

ZARRILLI, Phillip. **When the body becomes all eyes: paradigms, discourses and practices of power in kalarippayattu, a South Indian martial art.** New Deli: Oxford University Press, 2000.

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

ANEXO - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO (TCLE)



Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE)

Prezado (a) participante,

Venho, por meio desta, solicitar a sua autorização para utilizar os dados coletados em sua entrevista. Os mesmos serão utilizados para a elaboração de minha Dissertação no Programa de Pós- Graduação Mestrado em artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA, intitulado de “O arco do toque: um procedimento psicofísico integrado à formação do violinista”.

A sua participação nesta pesquisa teve, como objetivo, fornecer respostas aos questionamentos realizados com o objetivo de investigar quais procedimentos metodológicos podem ser utilizados pelos músicos paraenses com o fito de prepará-los ao alcance de um nível de performance satisfatório. A entrevista gravada será posteriormente transcrita.

A pesquisa está sendo realizada pela discente do PPGARTES UFPA Maria Isabel dos Anjos Veiga Rabêlo, matrícula nº 201824770026. Sob a orientação e supervisão do professor Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

A identidade do (a) participante não será de nenhum modo divulgada.

Agradecemos imensamente a sua colaboração no citado trabalho de investigação artístico-científica.

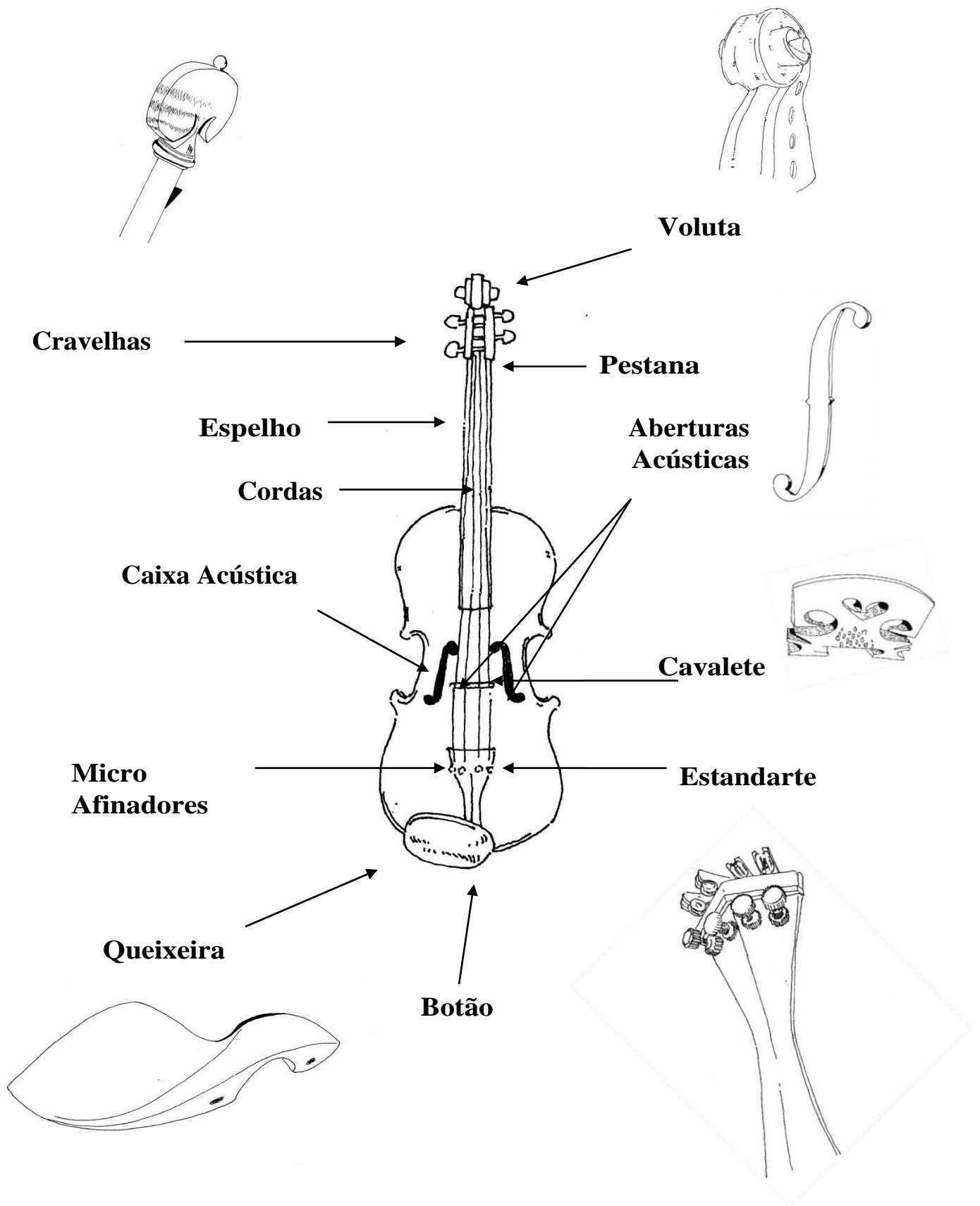
Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento Livre Esclarecido (02 laudas), ficando a outra via com a pesquisadora.

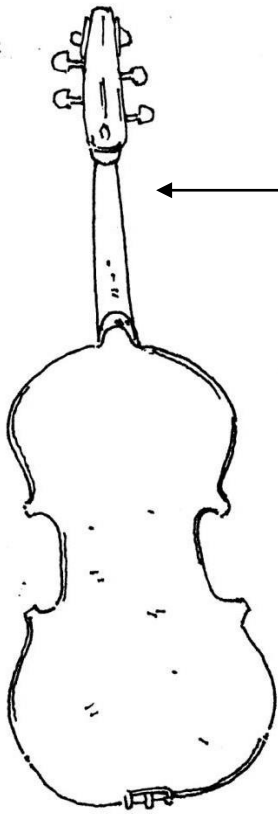
Belém, _____ de _____ de 2020

Participante (nome e assinatura)

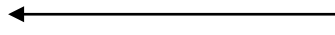
Pesquisadora (nome e assinatura)

APENDICE – VIOLINO E ARCO

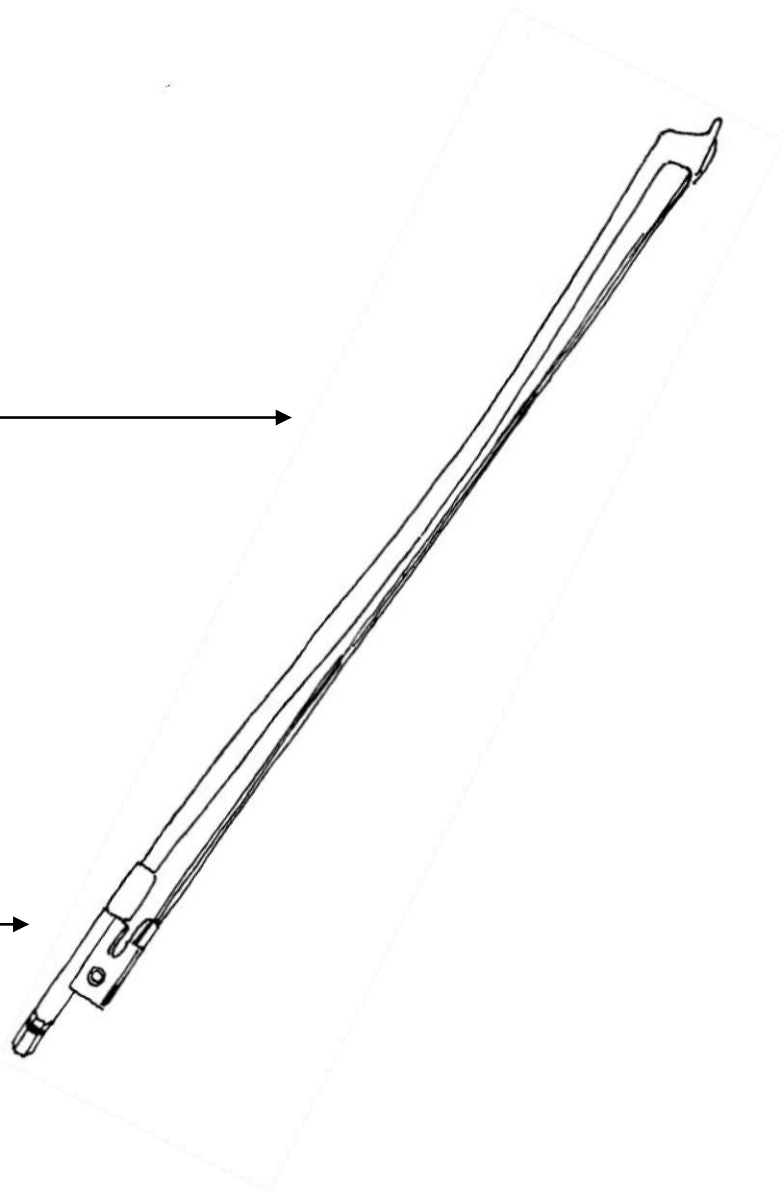
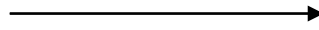




Braço



Vareta



Talão

