

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

Maria Clara Bastos

O ESTADO DE PRESENÇA NA PERFORMANCE MUSICAL: APLICAÇÃO NA
EXPERIÊNCIA DO CONTRABAIXISTA

São Paulo

2019

Pesquisa realizada com apoio de:



Maria Clara Bastos

O ESTADO DE PRESENÇA NA PERFORMANCE MUSICAL: APLICAÇÃO NA
EXPERIÊNCIA DO CONTRABAIXISTA

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Área de Concentração: Teoria e Práxis do Processo Criativo. Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo.

São Paulo

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

B327e Bastos, Maria Clara, 1966-
O estado de presença na performance musical: aplicação na experiência do contrabaixista / Maria Clara Bastos. - São Paulo, 2019.
156 f. : il. color.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sonia Marta Rodrigues Raymundo.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Assumpção, Itamar. 2. Música - Execução. 3. Música para contrabaixo. I. Raymundo, Sonia Marta Rodrigues. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.41

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: O ESTADO DE PRESENÇA NA PERFORMANCE MUSICAL: APLICAÇÃO NA EXPERIÊNCIA DO CONTRABAIXISTA

AUTORA: MARIA CLARA BASTOS

ORIENTADORA: SÔNIA MARTA RODRIGUES RAYMUNDO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em MÚSICA, área: Música: Relações Interdisciplinares pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. SÔNIA MARTA RODRIGUES RAYMUNDO
Departamento de Música / Universidade Federal de Goiás (Profa. Colaboradora)

Prof. Dr. WERNER AGUIAR
Escola de Música e Artes Cênicas / Universidade Federal de Goiás - UFG

Prof. Dr. FAUSTO BORÉM DE OLIVEIRA
Departamento de Instrumentos e Canto / UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Profa. Dra. WÂNIA MARA AGOSTINI STOROLLI
Departamento de Artes Cênicas Ed Fund Com / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. ALEXANDRE SILVA ROSA
Pesquisador / Independente

São Paulo, 07 de março de 2019

Maria Clara Bastos

O ESTADO DE PRESENÇA NA PERFORMANCE MUSICAL: APLICAÇÃO NA
EXPERIÊNCIA DO CONTRABAIXISTA

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Área de Concentração: Teoria e Práxis do Processo Criativo. Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo.

Data de aprovação: 07/03/2019

Componentes da banca examinadora:

Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo, IA-UNESP/UFG

Prof. Dr. Werner Aguiar, UFG

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira, UFMG

Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli, IA-UNESP

Prof. Dr. Alexandre Silva Rosa, Pesquisador Independente

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que formam o Instituto de Artes da UNESP. Em especial à orientação da professora Sonia Marta Rodrigues Raymundo.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio a esta pesquisa.

Aos professores que participaram de minhas bancas e àqueles que também contribuíram com ideias que auxiliaram a solidificar o trajeto desta pesquisa: Ana Fridman, Rogério Costa, Wânia Storolli, Sergio Molina, Eduardo Giancesella, Sonia Albano, Valerie Albright, Gisela Nogueira, Alexandre Rosa, Yara Caznok, Vini Balayoga, Roberto Simões, Fernanda Maia, Zé Henrique de Paula, Núcleo Experimental de Teatro.

Aos queridos amigos músicos que me ofertaram sua presença verdadeira nos recitais emprestando sua força: Priscila Brigante, Samanta Okuyama, Pedro Macedo, Simone Sou, Juliana Ripke, Paula Souza Lima, Nina Blauth, Miriam Maria, Mariô Rebouças, Luciana Romanholi, Ana Rodrigues, Danila Lasalvia, Zé Ed, Joana Duah, Luiz Gayotto, Tata Fernandes, Simone Julian, Nina Blauth, Lelena Anhaia, Geórgia Branco, Adriana Sanchez, Luiz Gayotto, Romulo Alexis, Larissa Finocchiaro.

Dedicado à Marie Soucouroglou, Itamar Assumpção e Paulo Bastos, *in memoriam*

Ao Sergio e à Melina, amores de todos os meus dias.

À minha família, mãe e irmãos.

RESUMO

Esta pesquisa observa o estado de presença na performance musical. Parte-se da ideia de presença, que advém da filosofia, proposta aqui como sendo um dos aspectos formantes da performance musical, condição na qual o intérprete pode se inserir em menor ou maior grau enquanto atua. Defende-se a tese de que quando a ação de performance musical contém conscientemente o estado de presença, abrem-se novas possibilidades para o contínuo desenvolvimento artístico e humano do músico que executa um instrumento em público (performer musical), abordado aqui particularmente pelo viés do contrabaixista. Face às diferentes gradações possíveis de envolvimento do músico com seus fazeres artísticos, lança-se a ideia de reconexão das características da performance musical com aspectos das performances em outras áreas, no sentido de tentar compreender alguns dos elementos que extravasam as especificidades desta área de atuação e que permitam que se exercite a observação sob esta perspectiva. O performer teria, a partir da conscientização desse processo, a possibilidade de adotar intencionalmente uma postura amalgamada aos efeitos de sua atuação artística e, por consequência, acrescer sua pesquisa e seu desenvolvimento enquanto músico, estendendo-os inclusive para além do momento da performance. Para tanto, o trabalho se organiza em quatro capítulos a saber: O primeiro capítulo apresenta a ideia de presença e estado de presença, bem como aspectos de cognição, neurologia e biologia que dizem respeito à sua manifestação no corpo do artista durante a performance. O segundo capítulo apresenta um relato de experiência que situa a condição de estado de presença na atuação do músico contrabaixista, a partir da experiência na convivência com o compositor Itamar Assumpção e sua obra. O terceiro capítulo analisa a performance de cinco contrabaixistas da atualidade, identificando a ocorrência do estado de presença em suas atuações. O quarto capítulo apresenta práticas musicais que podem auxiliar e induzir o estado de presença, e assim localizá-lo também nos momentos que circundam o instante da performance em si, como sua preparação nos processos de ensino e aprendizagem, e sua posterior avaliação. Considerar o ‘estado de presença’ sob diversas perspectivas permitiu que fosse trazida fundamentação para um dos aspectos mais subjetivos da experiência da performance musical, as sensações individuais vinculadas ao momento de ação. Ao discutir-se o estado corporal e mental, e ilustrar-se sua ocorrência na prática, com exemplos de relato e de performances visualizadas de contrabaixistas escolhidos, mostrou-se também que a performance é acrescida de qualidade quando integrada à noção de ‘estado de presença’.

Palavras-chaves: Estado de Presença; Performance Musical; Performance ao Contrabaixo; Cognição Musical; Itamar Assumpção.

ABSTRACT

This research observes the state of presence in musical performance. Starting from the idea of presence, which comes from philosophy, proposed here as one of the formative aspects of musical performance, a condition in which the performer can insert him/herself to a lesser or greater degree while performing. The thesis defended here is that when the action of musical performance consciously contains the state of presence, new possibilities for the continuous artistic and human development of the musician who performs an instrument in public (musical performer) are open, here addressed particularly by the bass player's bias. Considering the different possible degrees of musician's involvement with his/her artistic practices, the idea of reconnecting musical performance features with aspects of performances in other areas is proposed here, in order to understand some of the elements that go beyond this field's specificities and allow observation to be exercised from this perspective. From the awareness of this process, the performer could intentionally adopt a posture amalgamated to the outcomes of his/her artistic performance and consequently broaden his/her research and development as a musician, extending them even beyond the moment of performance. Therefore, this work is organized into four chapters namely: The first chapter introduces the concept of presence and state of presence, as well as aspects of cognition, neurology and biology which relate to its manifestation in the body of the artist during the performance. The second chapter presents an experience report which situates the condition of the state of presence in the performance of the double bass player, based on the experience of living with the composer Itamar Assumpção and his work. The third chapter analyzes performances of five contemporary bass players, to identify the occurrence of the state of presence in their performances. The fourth chapter presents musical practices which can aid and induce the state of presence, and thus locate it also in the moments surrounding the instant of the performance itself, as its preparation in teaching and learning processes and its subsequent evaluation. Considering the 'state of presence' from various perspectives allowed the foundation to be brought to one of the most subjective aspects of the musical performance experience, the individual sensations linked to the moment of action. As discussing body and mental state, and illustrating its occurrence in practice, with examples of reports and visual performances of the chosen bass players, it was also shown that performance is enhanced by the quality when integrated with the notion of 'state of presence'.

Keywords: State of Presence; Musical Performance; Double Bass Performance; Musical Cognition; Itamar Assumpção.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Partitura de <i>Mulher Segundo Meu Pai</i>	71
Figura 2 – Partitura de <i>Chavão Abre Porta Grande</i>	72
Figura 3 – Partitura de <i>Nego Dito</i>	73
Figura 4 – Show em Rio Claro (SP) em 2001	74
Figura 5 – Introdução	86
Figura 6 – Giro da cabeça	81
Figura 7 – Cabeça que se move	87
Figura 8 – Nova expressão facial	88
Figura 9 – Boca	88
Figura 10 – Projeção do som	89
Figura 11 – Glissando	89
Figura 12 – Sim	90
Figura 13 – Expressão de dor	90
Figura 14 – Detalhe da mão direita	91
Figura 15 – Tristeza	91
Figura 16 – Esperança	92
Figura 17 – Contagem	94
Figura 18 – Gretchen Parlato	94
Figura 19 – Esperanza Spalding	95
Figura 20 – Olhos fechados	96
Figura 21 – Palmas	96
Figura 22 – Brincadeira	97
Figura 23 – Dança	98
Figura 24 – Canto	99
Figura 25 – Fim	100
Figura 26 – Desmanchando a ação	100
Figura 27 – O que faremos	103
Figura 28 – Ar e som	104
Figura 29 – Concentração	105
Figura 30 – Abraço ao instrumento	105
Figura 31 – Vigor	106
Figura 32 – Gesto estilizado	106
Figura 33 – Vocalização	107
Figura 34 – Independência	108
Figura 35 – Gravidade	109
Figura 36 – Finalização	109
Figura 37 – Leveza	110
Figura 38 – Saída estratégica	114
Figura 39 – Palco vazio	115
Figura 40 – Dança	115
Figura 41 – Evolução da dança	116
Figura 42 – Palmas	116
Figura 43 – Reta final	117
Figura 44 – Preparação para o salto	117
Figura 45 – Salto	118
Figura 46 – Triunfo	118
Figura 47 – Fluxo da performance	119
Figura 48 – Postura de "guerra"	120
Figura 49 – Mão esquerda	121
Figura 50 – Alcançar o som	121
Figura 51 – Palma	122
Figura 52 – Baixo no chão	122
Figura 53 – Harmônicos	123

Figura 54 – Harmônicos por outro ângulo	124
Figura 55 – Suavidade	124
Figura 56 – O contrabaixo	125
Figura 57 – Salto	125
Figura 58 – Equilíbrio	126
Figura 59 – Mão direita	128
Figura 60 – Introspecção	129
Figura 61 – Expressão	129
Figura 62 – Técnica	130
Figura 63 – Acordes	130
Figura 64 – Rasgueado	131
Figura 65 – Percussão com o pé	132
Figura 66 – Detalhe do pé	132
Figura 67 – Acordes utilizando quatro cordas	133
Figura 68 – Rasgueado com a mão esquerda	133
Figura 69 – Flamenco	134
Figura 70 – "Violão" flamenco	135
Figura 71 – "Olé" final	135
Figura 72 – Sorriso após o final da performance	136

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
2 O ESTADO DE PRESENÇA NA PERFORMANCE MUSICAL	17
2.1 Presença	18
2.2 Estado de Presença.....	25
2.3 Performance Musical	33
2.4 Estado de presença na performance musical: o corpo.....	41
<i>Metáforas do corpo</i>	<i>49</i>
<i>Atenção Focada</i>	<i>53</i>
4 APLICAÇÃO NA EXPERIÊNCIA PRÁTICA DO CONTRABAIXISTA	76
5 APLICAÇÃO NA EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO DO CONTRABAIXISTA.....	139
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa contém inquietações motivadoras, similares às daqueles que buscam sentido e explicações para o que fazem como atividade no mundo. Dentre elas, aqui se tratando de música, a de querer valorar e dar utilidade à expressão artística perante e para o mundo. A vida sem arte seria fria, vazia, e embruteceria os seres humanos, pode-se argumentar, tal como o percebem as pessoas que consideram sua importância. Possuir a inquietação que tenta encontrar coerência ou alívio que justifique o porquê de tantas horas dedicadas a formatar o som de um instrumento através da nossa adaptação aos diversos fazeres necessários para isso. Descobrir motivos que apontem o porquê de insistirmos na transformação de ideias em música, e o porquê desses fluxos se enlaçarem com o pensamento encontrado nas outras artes, para que ganhem mais força ainda. Há quem se refira à música como sendo “a mais sagrada das experiências”, “ela é a única que torna a vida suportável para muita gente. Ela lembra que a vida pode valer a pena. Alivia a agudeza de sua insatisfação” (BROOK, 2015, p. 215).

O filósofo Gumbrecht (2010) aponta que o intuito de se tentar estabelecer sentido para as ações, para os acontecimentos e para as coisas, tornou-se o principal fator de legitimação dentro dos estudos das áreas de humanidades, principalmente quando inseridos nas academias. Esse processo foi se estabelecendo aos poucos a partir do século XVII e persiste ainda hoje. Para o filósofo, as humanidades poderiam ser beneficiadas por uma proposta que ampliasse valores para além da maneira discursiva, do raciocínio lógico e cartesiano, utilizando-se de um artifício que pode ser percebido sem que se necessite da linguagem escrita ou falada como pré-requisito. Para isso ele propõe a compreensão da ‘presença’ como elemento chave, situado quase como um conceito oposto ao de ‘sentido’, ideias que serão destrinchadas no item 2.

A ‘presença’ tomaria conta de nos mostrar, de alguma maneira, ainda segundo Gumbrecht, o caráter de materialidade que há nas Artes. A materialidade, que consta das manifestações artísticas, seria um dos seus componentes mais importantes. Aparentemente, ao se colocar essa questão, parece haver um esvaziamento de toda a metafísica, como se o encantamento e a atmosfera que envolvem as Artes fossem imediatamente desmantelados. Pois é costume a construir o discurso baseando-se em desvendar o que está por trás da manifestação, pressupondo que seria lá onde se

encontra o motivo maior e mais nobre. Mas em essência, coloca Gumbrecht, as Artes (incluindo a música) estariam fortemente arraigadas no concreto. A questão trataria de atender para o fato de que o encantamento ocorre nas pessoas. São elas que percebem o fazer artístico e lhes atribuem essa valoração, mediante o que ocorre consigo, em seu corpo, diante dessa manifestação.

Os vários tipos de Performance, incluindo-se a Performance Musical¹, teriam uma relação direta com a ‘presença’ a partir da materialidade que manifestam, e que nessa perspectiva seria um de seus fundamentos. A ‘presença’ seria uma das condições formantes da performance importantes para a percepção de seu fluxo. Essas questões serão demonstradas, e as implicações elaboradas no decorrer deste texto. Este trabalho abordará os aspectos relativos à Performance Musical que dizem respeito à materialidade de sua manifestação, e o impacto que ela pode provocar aos que estão envolvidos (artistas e público) nesse ato. Essa experiência será visitada por meio do exemplo de um instrumento específico, o contrabaixo, embora toda essa reflexão possa também ser estendida de outras maneiras, para outros instrumentos musicais e manifestações em Performance Musical.

As inquietações motivadoras deste estudo encontram alento em Gumbrecht e em outros pesquisadores que aparecerão no decorrer do texto. Pois a vivência da performance, eventualmente, esbarra numa contradição: a de mostrar a disparidade que há entre o que surge de palpável na performance de um artista, vista na concretude de um momento, e sua evasão no instante seguinte, como impressão que reverbera. Essa percepção instantânea, como um flash, deixa impregnados os que participam do instante. Tudo o que ocorre antes e depois parece não dar conta de oferecer as explicações necessárias para se compreender o que de fato foi o acontecimento. Muitos dos estudos adotados aqui como referência têm convergido para abordar aspectos semelhantes a esses, dando estofamento para refletir sobre algo como a performance musical, sob este viés, o de que ela possui um caráter de efetividade ao mesmo tempo em que não pode ser controlada com exatidão, mensurada e nem mesmo precisamente qualificada.

¹ Neste texto farei sempre a menção à expressão Performance Musical para que seja lembrado aos leitores que há especificidades que lhe cabem. Além do fato de esta tese estar dirigida mais especificamente aos músicos e por isso procurar estabelecer justamente a conexão da atividade musical com os outros tipos de performance.

Uma outra questão motivadora, bastante influente para a escolha do tema, foi o fato de eu haver trabalhado como instrumentista (contrabaixista) por muitos anos com um artista (compositor, cantor, arranjador) que, efetivamente acessava esse ‘estado de presença’: Itamar Assunção. Esse ponto de vista será demonstrado no item 3 deste trabalho, como relato de experiência. Trabalhar com esse artista permitiu-me vislumbrar não só o efeito da performance sob esse aspecto expandido, o qual será aprofundado no decorrer deste estudo, como também vislumbrar a interferência que ele exerceu no modo de tocar do instrumento, o contrabaixo, junto aos músicos que o acompanharam. O tipo de pensamento do artista em questão, não só demonstrava esse ‘estado de presença’, mas também agia como matriz formadora, balizando a maneira de o instrumento contrabaixo se comportar e se expressar, dentro do contexto de sua obra. Partindo dessa premissa, seria possível afirmar que sua música só acontecia de forma plena em performances com Itamar Assunção quando havia cumplicidade quanto a isso. Quando os músicos compreendiam que o ponto de contato com o público era criado sobre esse ‘estado de presença’, era possível alastrar o efeito da performance como estopim, a partir daquele primeiro passo. Além de Assunção, há vários outros músicos que demonstram esse ‘estado de presença’ em suas performances. Suponho que seja para alguns uma opção consciente, e para outros (como o caso de Itamar Assunção) um ímpeto quase que visceral, que são impelidos a cumprir.

O conceito de ‘estado de presença’ será associado à ação de performance musical, pois, embora os estudos sobre performance contemplem a ideia de presença como sendo um dos elementos essenciais para que ela se realize, esse fator não é tão claramente explicitado na área da performance musical. Será observado como existem elementos de presença em diversos dos aspectos da performance musical, desde aspectos de concepção e construção sonora até aspectos de interpretação.

Gumbrecht (2010) define ‘presença’ de modo a preparar o leitor para a teoria que desenvolve como sugestão para ser adotada pelas áreas de humanas. O autor a constrói enquanto conceito a partir do balanço de sua vida acadêmica de pesquisa. No entanto, a maneira aberta como traça os conceitos de ‘presença’ e de ‘estado de presença’, sem direcioná-los a um campo específico, mas exemplificando-os de diversos modos, sugere que sejam utilizados por quem está inserido em estudos e reflexões nas áreas de humanas, inclusive para que sejam experimentados como metodologia de

discussão e argumentação. Esta seria uma alternativa que propõe a perpetuação da compreensão do que é artístico apenas através do modo racional.

No processo de constatar a Tese ora proposta, caberá buscar elementos que sustentem a aplicação do conceito de ‘estado de presença’ na performance musical. Está sendo pressuposto aqui o fato de que na performance de um artista músico haveria uma ação que pode ser conscientemente almejada, além de toda a preparação prévia: a obtenção de um ‘estado de presença’. Esse estado seria essencial para uma performance viva, isto é, uma performance que além de conseguir manter agregados todos os elementos necessários para sua efetivação, possa dotar-se de uma força extra, capaz de alcançar níveis artísticos mais significativos.

Além de acionar todos os conhecimentos prévios, obtidos através de práticas usuais de estudo dadas em situações privadas, o ‘estado de presença’ colocaria em atuação percepções extramusicais referentes a ações corporais, aspectos de cognição, à respiração, ao seu entorno. Não há como pensar a música, assim como as outras artes, sem considerá-la como ocorrência de ações de múltiplas relações. O instrumentista necessita realizar diversas sínteses, pois além do momento de preparação individual invariavelmente estará em contato com outros músicos, com o público e/ou com a tecnologia de gravação, para processos de registro de imagem e som. O momento da performance musical exige que estejam em sincronia: seu conhecimento, a respeito das maneiras de gerar sons e do repertório que executa; e sua percepção espacial, corporal, cognitiva e musical. O que se sucederá, no entanto, será algo que nunca ocorreu antes, por mais que os passos tenham sido planejados meticulosamente. O performer pode estar atento a esses elementos surpresa, e o ‘estado de presença’ ao qual puder se permitir construir dará respostas importantes, imprimindo uma direção e uma identidade para sua expressão.

Na formação tradicional, um instrumentista é ensinado por um ou mais professores que o preparam até que ele atinja independência de formação e possa definir sozinho quais outros tipos de estudos, escolas e professores necessita e que, eventualmente, passe a ser também formador. Há vários estágios e fases, formais e informais, que envolvem os processos de constituição do músico para se tornar instrumentista e professor de instrumento. Contudo, nesses processos e principalmente nas situações de performance propriamente ditas há casos em que se evidencia uma clara entrega, ou um estado de imersão (FRIDMAN, 2016) em que o que se observa são

acontecimentos complementares aos musicais, porém adquirindo ímpeto através deles. A presença corpórea do artista nos lembra a nós mesmos do fato de que existimos, e nos coloca ampliando a visão da janela da nossa própria experiência, enquanto espectadores. O artista não estaria lá somente expressando habilidades, mas fazendo-nos imergir também nas complexas sensações suscitadas pelo fato de estarmos vivos.

Este estudo adota como ponto de partida o conceito filosófico de presença, a partir da concepção de Gumbrecht (2010). Procura realizar progressivamente a aproximação à questão da performance musical por meio da observação das teorias sobre cognição, traçadas por Damásio (2000); Rosch, Thompson e Varela (2003) e teorias sobre o corpo, compiladas por Greiner (2005), que por sua vez refletem essas questões para os fazeres artísticos. Mas para que isso seja possível, o mesmo item 2, que contém essa parte teórica, revisita aspectos da performance musical que são similares aos aspectos de outros tipos de performance como a teatral, ambiente de onde Brook (2015), Barba (1991), Schechner (2010) conseguem extrair um retrato que abarca a performance para além de seu *métier*. Essa ampliação serve como um gancho com o qual se podem conectar as ideias da performance musical. Apesar de suas especificidades, a performance musical também transita como qualquer performance, com a mesma capacidade de se propagar e atingir a audiência com aspectos que não são só musicais. Essa primeira parte do trabalho procura sugerir que a atenção focada que desencadeia a performance é intencionalmente acionada, e que pode gerar o ‘estado de presença’, e ser uma das opções conscientes do artista para que melhore suas realizações.

O item 3 é o relato de experiência que explicita com mais detalhes as motivações pessoais que levaram ao tema da tese. Nele se considera, a partir das experiências relatadas, que o ‘estado de presença’ é algo que pode ser almejado e atingido, e que em muitos casos pode se tornar um balizamento que auxilia, ou mesmo que determina, quais escolhas estéticas e artísticas podem ser efetuadas. No item 4, estão as análises de vídeo com as performances escolhidas de cinco contrabaixistas da atualidade. Utiliza-se uma ferramenta de análise proposta por Borém (2016) que visa destacar elementos importantes de performance, sem que seja perdida a noção de fluxo que ela oferece. Evidentemente o registro imagético e sonoro não reconstitui o todo da performance, mas pode fazer com que se note, de alguma maneira, elementos básicos onde ela se apoia. A principal finalidade das análises é demonstrar que o ‘estado de

presença' de fato pode ocorrer, e que embora seja uma situação alcançada individualmente pelos artistas, gerando sensações particulares a cada um, ainda assim é possível detectar seus traços emergindo nas performances dos músicos escolhidos. Suas performances foram escolhidas por ilustrarem, por meio de suas expressões corporais e faciais, pela movimentação e ocupação do espaço, que há uma integração entre corpo, sentimentos e ações que sugerem, possivelmente, esse 'estado de presença'.

O quinto item deste trabalho procura observar práticas que têm a capacidade de estimular o 'estado de presença', para o instrumentista contrabaixista e para o músico em geral. Foram escolhidos três tipos distintos de improvisação, demonstrando que as tomadas de decisão são um fator essencial de mobilização das habilidades e da presença da pessoa, sem as quais não é possível criar. Desde os discursos mais abstratos às falas mais lineares e lógicas, ainda assim, o 'estado de presença' é capaz de clarear o caminho para que as decisões lúdicas, aprazíveis, fluidas sejam tomadas. É dito pelos neurocientistas referidos aqui que o conhecimento é uma espécie de alojamento das experiências e dos sentimentos no corpo. Quando isso ocorre é desperto o 'estado de presença', que no caso do artista recriaria uma experiência nova capaz de reverberar para além de si.

2 O ESTADO DE PRESENÇA NA PERFORMANCE MUSICAL

A performance musical é uma experiência vivida por quem está presente no instante em que ocorre. Não há como não sê-lo. No entanto, a despeito dessa obviedade, observar o ‘estado de presença’ na performance musical trata de tentar adentrar naquilo que vai ficar impresso em nós. A presença dota as pessoas envolvidas na situação de impressões menos ou mais fortes. E independentemente dessa gradação, como mostraremos, existe um notável aspecto de materialidade na manifestação artística, mensurado por meio desse impacto que ocorre nos corpos, conforme já foi sugerido. Os conceitos que serão desenvolvidos dizem respeito não somente ao fato de se constatar que algo está diante de nós, mas às possíveis implicações e interferências desse algo e de nossa própria presença, como elemento de influência. Impressa a sensação de presença em nós, o ‘estado de presença’, estaremos nos impelindo a novas ações na medida em que o conhecimento acomodado será reconfigurado, e na medida em que haverá o incremento da consciência a respeito de si e de nossos fazeres. Em se tratando de manifestação artística é um fato de grande importância, já que o que pode ser compartilhado como expressão possui a capacidade de alterar os contextos, colocando essa expressão também como presença que abordará o outro e eventualmente o transformará também.

Aqui vale considerar a ‘presença’ em convergência com outros conceitos e reflexões correlatas. Mais do que encontrar uma definição certa, trata-se de observar como aspectos essenciais da performance musical estão associados a ela, e como se remetem a uma predisposição, a um estado, e a uma condição de manifestação. A ‘presença’, portanto, não se referiria somente a algo estático. Caberá aqui também considerar a performance musical sob os aspectos que possuem semelhança com os de outras áreas, tal como a performance na dança e no teatro. Nessas outras áreas o corpo e a voz humana são tratados de maneira mais incisiva, e como meio direto de expressão e de construção artística. Sob esse ponto de vista olharemos a ‘presença’ e o ‘estado de presença’.

2.1 Presença

Um elemento que pode iniciar a aproximação do conceito é a observação de que todas as coisas tangíveis ao nosso corpo seriam ‘presença’ (GUMBRECHT, 2010).

A palavra ‘presença’ não se refere (pelo menos não principalmente) a uma relação temporal. Antes refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p. 13)

Como será verificado neste item, levar em conta essa questão da tangibilidade nos traz de imediato ao aspecto de materialidade das coisas que porventura estiverem dispostas em uma situação. Tudo aquilo que pode ser alcançado e tocado de alguma maneira possui materialidade, diz Gumbrecht. Esse alcance não se limita somente ao tato, àquilo que nossas mãos podem alcançar, conforme demonstra o autor no decorrer de seu livro. Como o corpo é o suporte, irá detectar a presença de diversas maneiras, através de qualquer fator que acione seu aparato sensorial biológico.

Uma vez que aqui será discutida a performance musical como principal referência de circunstância a ser abordada, é importante abrir um parêntese: ressaltar que o *som* é, sem dúvida, seu elemento de maior relevância, cuja materialidade pode ser identificada exatamente porque é apreendida pelo corpo. O *som* é a onda que advém da vibração de artefatos, objetos ou elementos, e que se propaga pela atmosfera, chegando aos nossos ouvidos, à nossa pele, órgãos, ossos, e sistema nervoso, que o assimilam e o interpretarão (WISNIK, 1989). Audição e tato (RATTUE, 2012) estão fortemente ligados, pois tanto um quanto outro possui a capacidade de detectar vibrações, alterações de pressão e movimento, transformando o contato com essa interferência em impulsos elétricos que são imediatamente destinados ao centro do sistema nervoso, para que as devidas respostas e assimilações se sucedam. O *som* pode inclusive ser gerado por esse mesmo corpo que o identifica. Esse impacto é físico antes de tudo. “Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 1989, p. 15). A concretude do *som* pode ser sentida por esse impacto, ao mesmo tempo em que se esvanece depois que a vibração cessa, tornando-se imaterial nesse instante. O próprio movimento de oscilação que caracteriza uma frequência sonora é dotado de presenças e ausências, sucessivas e constantes, ocorrentes em tempo milimétrico, gerando pulsações, numa ilusória sensação de continuidade. Considerar o

som como algo tangível passou a ser observável inclusive na maneira como diversos compositores e estudos sobre música o abordam. O termo ‘material sonoro’, por exemplo, é bastante utilizado para se referir aos elementos de composição de alguns dos autores de música de concerto do século XX que a pesquisaram a partir do timbre.

Pierre Schaeffer define o termo objeto sonoro propondo uma escuta que transcende o sujeito, isto é, aquela em que se esquece a significação e isola-se o fenômeno sonoro: a escuta reduzida (SCHAEFFER, 1966, pp. 270-272). A proposta de Schaeffer de escuta do objeto sonoro se realiza no momento em que, retirada a significação atribuída ao elemento sonoro, permanece somente a matéria, com suas variações textuais, sua cor, enfim, o fenômeno sonoro isolado. Forma e matéria sonora estão associadas, respectivamente, à significação e ao fenômeno musical. E o fenômeno musical só pode emergir por meio da variação da matéria, destituída de significação. (ZUBEN, 2005, p. 20)

Segundo Zuben, tanto Pierre Schaeffer quanto Pierre Boulez, compositores que em determinado momento decidem explorar o que há de intrínseco no som, sugerem de alguma maneira, como consequência estética, alterações nos parâmetros da escuta. Uma escuta não mais baseada prioritariamente na organização das notas por alturas, tal como havia ficado condicionada em séculos de música ocidental, mas uma escuta que estivesse aberta ao contato com esse aspecto de materialidade do som, mostrando-a. Evidentemente a performance carrega consigo outros elementos de materialidade, além do som, conforme veremos.

Assim sendo, voltando à questão levantada por Gumbrecht, de se entender ‘presença’ como a possibilidade de algo ser tangido, observa-se de saída que se sobressai uma relação espacial entre os objetos. Isso não quer dizer que não haja uma relação temporal entre o modo como estão dispostos, mas tão somente que a espacialidade é a percepção mais eminente. A tangibilidade, como uma possibilidade que nosso corpo possui de apreensão, estaria sujeita a movimentos de maior ou de menor intensidade.

O início do período moderno, segundo Gumbrecht, trouxe entre outros fatores uma grande mudança de paradigma suscitada pelo período Renascentista, em relação à Idade Média, que foi: a visão a respeito da figura humana. O ser humano passou a se enxergar como externo ao mundo. Ou seja, passou a se considerar um observador a quem cabia interpretar a superfície material, tornando-se ele mesmo uma “entidade intelectual incorpórea”. Ele explica:

Essa dupla inovação (isto é, o Homem como observador externo do mundo e o Homem visto nesta posição) é sintomática de uma nova configuração de autorreferência: os Homens começam a entender-se como excêntricos ao mundo; tal posição difere da autorreferência predominante durante a Idade

Média cristã, em que o Homem se via como sendo parte de e rodeado por um mundo resultante da Criação divina. (GUMBRECHT, 2010, p. 46)

O corpo passou a ser visto como um objeto que pertence ao mundo (e à categoria das coisas), sendo tanto quanto este igualmente submetido à dissecação, à catalogação e à classificação que a interpretação lhe exigia. Nessa visão que começou a ser instaurada aos poucos, o ‘espírito’ foi sendo tomado como algo separado da matéria. O ser humano se tornou um espectador do mundo. As capacidades cognitivas foram requisitadas e valorizadas e o sujeito se viu com potencialidade de produzir conhecimento. E, conforme aponta Storolli (2011, p. 132), embora de acordo com esse pensamento ocidental desenhado a partir do século XVI, se admitisse que o cérebro fosse o lugar de efetivação da razão, ainda assim ela era tida como algo vinculado a um plano maior, a uma espécie de razão universal, fora de um lugar físico. A alma seria a sede do pensamento e o corpo seu invólucro.

Se a razão humana havia sido considerada independente do corpo, significava então que era separada e independente de todas as capacidades corporais, tais como a percepção, o movimento do corpo, os sentimentos, as emoções, etc. (STOROLLI, 2011, p. 132).

São essas questões que vieram a ser fortemente refutadas a partir do século XX, por filósofos como Baruch Espinosa e Friedrich Nietzsche, segundo Storolli, que contestaram essa dicotomia mente-corpo. Várias das teorias do corpo, simultâneas e consequentes àquele período, passam a compreendê-lo de uma maneira diferente, como uma estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Conforme veremos adiante, a ruptura desse padrão de entendimento reconhece a operação da mente como uma rede emergente e autônoma, segundo Storolli, e não como um fluxo de informação entre o interior e o exterior, a partir de um aparato *imput-output*. Esta perspectiva descarta a ideia do corpo como um recipiente, reforçando a ideia do conhecimento como um tipo conscientização alojada, constituída no corpo como um todo².

Gumbrecht descreve aquele homem pós-Renascimento, que se dirige ao tempo moderno, como alguém que passou a se ver, além de adepto do uso consciente da razão, com a surpreendente capacidade de estocar informação, e cada vez em maiores quantidades. Hoje estamos no ápice desse processo, onde a explosão de alternativas que os meios eletrônicos trazem acentuam ainda mais essa sensação de desmaterialização. Sim, pois a virtualidade seria uma espécie de imaterialidade. Há cada vez menos folhas

² Principalmente por meio da teoria da Mente Incorporada (*Embodied Mind*) de Rosch, Thompson e Varela, referência de alguns autores aqui citados.

de papel contendo textos escritos à mão. E por isso, o sulco que a caneta ou o lápis deixam marcado não podem mais ser notados com tanta frequência, e por consequência os aspectos diversos que carregam. As sensações e informações que trazem não são só a das palavras nelas contidas, mas do traço da caligrafia, do trajeto hesitante ou certo, de alguém e de seu pensamento. Aliás, Zumthor argumenta que a caligrafia é, historicamente, a tentativa de reinserir a escrita no esquema da performance. Já que o olho também olha e não somente lê.

Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida. Sabe-se das formas extremas que ela tomou, às vezes, dos *carmina figurata* da Antiguidade e da Idade Média até os caligramas de Apollinaire. O olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: simultaneamente ele olha a flor e lê a frase. A percepção do texto se desdobra. (ZUMTHOR, 2000, p. 86)

Os ambientes hoje podem não ser um lugar físico, quando nos referimos aos “espaços” virtuais, e sim simulações de lugares que não existem de fato como aparentam e que, portanto, não permitem a percepção sensorial corpórea que se remete às distâncias, às relações espaciais. Tudo isso, em alguma medida, acresce essa sensação de desmaterialização a que se refere Gumbrecht.

Esse enredo iniciado a partir da Renascença teria dado origem a um dos principais aspectos da modernidade no qual tudo que era tangível e que pertencia à materialidade do significante foi paulatinamente se tornando secundário e se afastando do campo da significação (GUMBRECHT, 2010). A significação passou a ser o esforço de encontrar o ‘sentido’ daquilo que estaria por trás de todas as coisas. Nessa perspectiva instaurada, interpretar o mundo quer dizer:

[...] ir além da superfície material ou penetrar nessa superfície para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar atrás ou por baixo dela. Torna-se cada vez mais convencional pensar o mundo dos objetos e do corpo humano como superfícies que “exprimem” sentidos mais profundos. (GUMBRECHT, 2010, p. 48)

Colhemos ainda esses frutos, e a busca por situações onde haja ‘presença’ aparece como “uma reação a um mundo amplamente cartesiano” com suas especificidades históricas ao qual muitas vezes queremos ultrapassar (GUMBRECHT, p. 140). Estaríamos à procura da devolução da sensação de estarmos no mundo, fazendo parte do mundo físico das coisas. A ‘presença’, ou situações em que a percebêssemos, nos dariam essa sensação de pertencimento, regatando-a.

A ‘presença’ seria então algo que possui substância, que ocupa espaço, que se revela sendo. Daí sua relação com o corpo. É ele que apreende as outras substâncias que existem, e suas relações, sendo também apreensível de algum modo pelos outros objetos e meios, e sendo ele próprio ‘presença’. O corpo constrói conhecimento que, por ser advindo de sensações, não se manifesta necessariamente pelo nível racional. A teoria da Mente Incorporada de Eleanor Rosch, Evan Thomson e Francisco Varela sustenta esse ponto de vista, e será abordada quando a discussão for centrada mais especificamente no corpo. No entanto, a questão da ‘presença’ traz consigo um elemento fundamental enfatizado por essa teoria, que é a necessidade de se considerar a ‘experiência’ vivida como um componente integrante. Conforme argumentam Rosch, Thompson e Varela (2003), mesmo do ponto de vista da ciência parece ter havido uma omissão deliberada em relação ao assunto, provocando um erro de perspectiva em várias áreas. Uma delas diz respeito às ciências da cognição que usualmente, e historicamente, têm observado a cognição a partir do destrinchar das propriedades do cérebro e não a partir das condutas, ou do que é efetivamente vivido.

Hoje em dia a ciência é tão dominante que concedemos a ela a autoridade de explicar, mesmo quando ela nega exatamente o que é mais imediato e direto: nossa experiência cotidiana imediata. Com isso a maior parte das pessoas tomariam como verdade fundamental a explicação científica da matéria/espaço em termos de partículas atômicas, enquanto trataria o que é dado na sua experiência imediata, com toda sua riqueza, como algo menos profundo e menos verdadeiro. (ROSCH; THOMPSON; VARELA, 2003, p. 30)

Portanto não é somente a filosofia que observa essa cisão que aparta a mente do corpo, a razão da sensação. Parte da ciência também não consegue sustentar a convicção de que, por exemplo, a cognição (que é a área de estudo que abordam) seja a representação de um mundo preconcebido. As investigações científicas propõem dezenas de perguntas, mas nunca somos incluídos nelas, o que tornaria para Rosch, Thompson e Varela, a reflexão parcial e as questões “desincorporadas”. Para eles é paradoxal discutir-se cognição sem considerar a experiência.

Argumenta ainda Zumthor recorrendo à Merleau-Ponty, que chama essa maneira de apreensão de conhecimento *antepredicativo*:

[...] se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói. (ZUMTHOR, 2000, p. 91)

Nesse sentido, visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar não são somente ferramentas de registro, são também órgãos de conhecimento. Humberto Maturana e

Francisco Varela (o mesmo de teoria de Mente Incorporada), biólogos, referem-se à percepção como estados de atividade neuronal deflagrados por diferentes perturbações. Como essas perturbações serão percebidas dependerá enormemente da estrutura individual de cada pessoa, de cada corpo biológico, e elas não são determinadas pelas características do agente perturbador:

Toda experiência cognitiva inclui aquele que conhece de um modo pessoal, enraizado em sua estrutura biológica. Motivo pelo qual toda a experiência de certeza é um fenômeno individual cego em relação ao ato cognitivo do outro. Essa solidão só é transcendida no mundo que criamos junto com ele. (MATURANA; VARELA, 2010, p. 22)

Eles também apontam, do ponto de vista da ciência biológica que defendem, o quanto alguns novos conceitos sobre os processos de evolução demoram a ser aceitos justamente pela predominância que há da visão cartesiana, que não permite que o indivíduo se veja como parte integrante do mundo.

A ‘presença’ possui relação com a permanência de algo, ocupando um lugar. Essa permanência não é necessariamente estável e nem duradoura, pois possui relação com a experiência estética (que para Gumbrecht é a experiência vivida). A presença estará em relação de sincronia ou oposição a outras permanências e presenças, que também se movimentam. Um jogo de forças surgirá, de sintonia ou de choque. A situação de performance surge desse instante, onde serão constituídas essas presenças, de sons de pessoas, de objetos, de espaços, de falas. Faz parte do conceito de performance esse gerenciamento das ‘presenças’ que estarão colocadas umas diante das outras.

Para Zumthor nenhuma presença é plena, pois não há coincidência entre ela e eu. Nossa própria presença é tão ameaçada quanto a presença do mundo em nós e a nossa presença no mundo. Para ele a percepção é essencialmente ‘presença’. É o corpo que percebe, sendo a voz que emana dele um elemento de extrema importância.

Nossos “sentidos”, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo o conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me coloca no mundo no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa. (ZUMTHOR, 2000, p. 95)

A voz ocuparia um lugar simbólico, conforme Zumthor sugere, dado que ela nos mostra que há necessariamente um corpo que a propaga, e que por isso há

necessariamente a existência de alguém. “A voz é uma forma arquetipal. Ao ouvirmos uma voz sabemos que não estamos sozinhos no mundo.” (ZUMTHOR, 2000, p. 99). Ele entende também que ouvir-se é uma maneira de autocomunicação. “Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos (embora de uma maneira diferente), que ao outro” (ZUMTHOR, 2000, p. 102).

Podemos compreender também que esse lugar seja similar e igualmente simbólico àquele que ocupa o som dos instrumentos musicais, a voz de cada instrumento. O instrumentista que produz sua música possui tanto a própria voz, enquanto pessoa (emitindo sons através de seu aparelho fonador, biológico), quanto sua voz enquanto músico (que é impressa pela escolha do instrumento que toca e do som que ele constrói para emitir). Essas vozes naturalmente se misturam, se considerarmos que uma pode se submeter à outra, que uma pode reger a outra ou se somar a ela. Essas vozes também denotam a presença de alguém e, sobretudo, confirmam a existência, se não do outro, de si próprio. Quando a voz é vista ou utilizada de maneira não informativa (sem estar necessariamente ligada à língua com uma função utilitária) ela é levada à poeticidade, afirma Zumthor. É acionada em primeiro plano uma percepção poética e não uma percepção dedutiva, de sentido. O sentido pode ser atribuído num segundo momento. Talvez ele seja inerente a qualquer manifestação, mas o impacto (o tátil inclusive) que o som acomete sobre o corpo não permite uma intermediação prévia. O contato é direto e o corpo é surpreendido, embora posteriormente venha alojar essa experiência de maneira organizada.

Eugênio Barba, quando descreve os processos de seu treinamento para atores, realizados na década de 1970, diz:

A voz é um prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (BARBA, 1991, p. 56)

Os teóricos de teatro aqui citados parecem enxergar com clareza esses aspectos. Um dos exercícios trabalhados àquela época, provenientes desse treinamento, consistia em um ator utilizar a voz para provocar os movimentos das mãos de outro ator, que reagiria a esses sons com gestos. “Para reações precisas”, Barba diz, “devem existir estímulos precisos, concretos no seu caráter, bem situados no espaço, os quais

provocam nossas reações” (BARBA, 1991, p. 56). Essa ideia soma-se ao que é tratado aqui, pois tal como ocorre na música, está sendo proposta a observação da possibilidade de se mesclar o som e a expressão corporal, situação que o músico já conhece de algum modo. Para o músico o movimento de seu corpo torna-se som, e o som imaginado lhe induz a gestos corporais, diretos e indiretos, a fim de materializá-lo. De maneira que a propulsão de sua própria voz (aquela que é emitida por suas cordas vocais) passa a ter como parte constituinte a adesão dessa outra voz, proveniente do instrumento, que o infiltra, enquanto corpo e vibração. Talvez algo de que os músicos não se deem conta com tanta espontaneidade, seja o fato de que com o tempo esse diálogo passa a ser incorporado, e quando isso ocorre existe a possibilidade de constituir-se conscientemente uma identidade própria. Assim, quando um músico produz sons em seu instrumento, há um vínculo com seu próprio cantar. E há, naturalmente também, um vínculo desse cantar com o seu gestual, mesmo que essa voz não faça as cordas vocais vibrarem de fato. A voz resulta do gesto e o gesto, ou movimento, é provocado pela voz.

Esses fatores implicam em ‘presença’, em materialidade. Essas vozes (se considerarmos que há esse entrelaçamento entre os sons) agem a distâncias maiores do que as que o próprio corpo que as emite teria capacidade para alcançar. Os sons chegam a quem está sentado na plateia a vários metros de distância (quer eles tenham sido amplificados ou não, ou midiatizados). Eles serão tangíveis. Portanto, o ato de tocar exige um controle de todas as ações corporais e essas ações, incluindo a respiração, estão sincronizadas com os sons, os geram e a eles respondem.

2.2 Estado de Presença

É possível passar a observar agora, a partir do que já foi colocado, a prática artística da performance musical. A ‘presença’ seria, em última análise, um fator essencial de viabilização da performance. Sem ‘presença’ não há como ocorrer a performance. Mas a experiência estética torna-se significativamente mais ou menos expressiva ao ser observado conscientemente o elemento ‘presença’ quando ele se torna um estado, uma condição, uma sensação vivida. Gumbrecht prefere chamar essas experiências estéticas de “momentos de intensidade”:

Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades

gerais, cognitivas, emocionais e até físicas. A diferença que faz esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de “intensidade” com o sentido de fragmentação temporal da palavra “momentos”, pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar sua duração. (GUMBRECHT, 2010, p. 127)

Zumthor se refere a esses instantes como experiência de poeticidade. Ambos concordam que esses acontecimentos não são facilmente encontrados no cotidiano do mundo cultural e histórico em que vivemos. As situações onde esses lampejos ocorrem podem ser geradas por casualidade ou propositalmente, através de uma intervenção consciente. No entanto, o status de performance pode ocorrer independentemente da intencionalidade. Ele só depende desse amálgama, desse ponto de contato que se estabelece entre o evento em si e as pessoas que com ele compactuam. O teatro, a música, a dança, o espaço cênico, a sala de concerto, possuem naturalmente esse potencial performativo. Peter Brook, quando descreve o que seria para ele o teatro sagrado, reconhece o palco como sendo um lugar onde o invisível pode aparecer. Onde algo será revelado. Ele também se refere ao arrebatamento, como um momento em que “somos levados de um lugar a outro, de um quarto à entrada de um apartamento, do mundo exterior para o mundo interior do personagem” (BROOK, 2015, p. 128), como um momento em que o ilógico irrompe. Isso ocorrendo modificaria a nossa compreensão do dia a dia, deixando mais abertos nossos olhos. O momento surpresa seria “um tranco no caleidoscópio” (BROOK, 2015, p.144).

E a música, possuindo, como vimos, também esse tipo de concretude, faz com que possamos reconhecer o abstrato através dela. Qual seria a fome que o teatro aplaca, pergunta-se Brook. Uma “fome de invisível”? Ou uma fome da realidade mais profunda que a da vida cotidiana?

Temos todos consciência de que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a explicação mais poderosa de várias artes é que elas tratam de configurações que só começamos a reconhecer quando se manifestam como ritmos ou formas. Observamos que o comportamento das pessoas, das multidões, da história, obedece a essas configurações recorrentes. Ouvimos que as trombetas derrubaram as muralhas de Jericó, reconhecemos que uma coisa mágica, chamada música, pode vir de homens de casaca e gravata branca, que sopram, agitam, dão pancadas e arrancam pedaços. Apesar da maneira absurda como a música é produzida, por meio de sua concretude reconhecemos o abstrato, compreendemos que o homem comum e seus desajeitados instrumentos são transfigurados por uma arte de possessão. (BROOK, 2015, p. 69)

Podemos nos perguntar aqui também, qual seria a fome que a performance musical sacia, ou que música abarca? Há grande similaridade entre a performance

musical e a performance teatral, conforme abordaremos mais adiante, tomando como referência a produção desse ‘estado de presença’. Os processos pelos quais passam os atores são muito semelhantes aos que se sucedem aos músicos. Há igualmente, na situação da performance musical, a percepção de um objeto, e a conseqüente revelação de algo que estava virtualmente situado, e que acaba sendo reconhecido e exteriorizado. A música, quando manifesta, parte necessariamente de movimentos corporais, e acaba por revelar os conteúdos diversos que ela pode conter. Pode expressar ideias próprias do performer ou de outro alguém, o compositor, expondo partes, camadas de acontecimentos que se misturam ou se interpõem. Para que a performance ocorra não é necessário que haja testemunha. Mas não há dúvidas de que quando há mais alguém, este alguém não é somente um espectador, é ativo e interfere diretamente nos acontecimentos. “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília” (ZUMTHOR, 2000, p. 80). Há um ponto de contato que legitima a situação como performance e que se funda no ‘estado de presença’ de ambos. Há a convivência entre eles perante a situação que se apresenta. Isso não quer dizer que estejam plenamente de acordo, mas tão somente que assumem um compromisso com aquele ato durante aqueles instantes.

Cultura de Presença e Cultura de Sentido

Gumbrecht faz a descrição histórica em que situa o que chama de ‘cultura de presença’ e ‘cultura de sentido’. Teríamos então, segundo ele, começado a nos submergir gradativamente, a partir da Idade Média, na ‘cultura de sentido’, aquela que busca o porquê das situações e das coisas estarem dispostas de determinada maneira.

A autorreferência humana presente numa ‘cultura de sentido’ é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante na ‘cultura de presença’ é o corpo. Se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Esta perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou o “sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominantemente numa ‘cultura de sentido’, enquanto as ‘culturas de presença’ os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). Neste caso não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte do mundo (de fato estão no mundo, em sentido especial e físico). Numa ‘cultura de presença’, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação), e os seres humanos consideram seus corpos como parte

integrante da existência (daí a obsessão, no período final da sociedade medieval, pelo tema da ressurreição dos mortos) (GUMBRECHT, 2010, p. 106-107).

A ‘cultura de sentido’, que vem prevalecendo, tenderia a atenuar os impactos sobre o nosso corpo e os nossos sentidos. Na medida em que se expõe intermitentemente uma situação, uma experiência ou um acontecimento, descrevendo-os e revirando-os de cima à baixo, acaba-se por afastar o perceber (aquele que não é racional). Como se as sensações que o corpo coleta tivessem que ser relevadas e não pudessem servir de parâmetro. Ou como se essas percepções só possuíssem utilidade se pudessem ser descritas ou definidas através da fala do raciocínio lógico. Gumbrecht observa que essa tendência da cultura contemporânea minimizou a possibilidade da relação com o mundo pautada na ‘presença’. A anteposição a esses impactos, por intermédio da interpretação, afastaria o ‘estado de presença’. É esse ‘estado de presença’ um modo de operar que está tão próximo da performance.

Ainda segundo Gumbrecht, numa ‘cultura de sentido’, o conhecimento só tem validade se for produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo. Por sua vez, na ‘cultura de presença’ o conhecimento legítimo é aquele revelado ou desvelado (por Deus ou por outros eventos). Para que compreendamos a natureza dessa revelação, ele desenvolve a ideia de que o conhecimento seria uma substância que aparece mesmo que nele haja um sentido intrínseco.

O conhecimento resultante da revelação e do desvelamento, porém, não ocorre nem necessária e nem exclusivamente de maneira que, numa cultura predominantemente fundada no sentido, consideramos o único modo ontológico de ocorrência do conhecimento – ou seja, o conhecimento não é apenas conceitual. [...] o conhecimento revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido. (GUMBRECHT, 2010 p.107-108)

Chegamos um pouco mais próximo do tema central deste estudo: o fato de que o elemento ‘presença’ é evocado na experiência estética através da prática artística. Tal como Zumthor, Brook, Barba e Schechner³, Gumbrecht observa que as práticas artísticas, incluindo a performance musical, podem nos proporcionar sensações de intensidade, ou “momentos de intensidade”, que não encontramos no cotidiano, e que não fazem parte do mundo ordinário onde ocorrem. São essas sensações de intensidade que tornam a performance efetiva. Se lembrarmos de situações onde esses efeitos

³ Richard Schechner elaborou a Teoria da Performance a partir do encontro com o antropólogo Victor Turner, em meados dos anos de 1970.

ocorreram conosco, em que os vivenciamos como público, veremos que eles não dependeram necessariamente da recepção de alguma mensagem ou de algo que tenha sido transmitido para ser aprendido, embora isso possa ter ocorrido também. O primeiro impacto da massa sonora, de uma orquestra ou de um show, no instante inicial em que nos encontra, é um exemplo. Ou a ação do atleta quando através de uma série de gestos escolhidos num rompante reverte o resultado de uma partida, marcando um ponto de última hora. Também o ator palhaço que combina sua movimentação corporal com sua voz e improvisa gesto e fala nos levando ao riso imediato, como se houvesse ocorrido uma mágica; a própria mágica; ou o cantor que escolhe uma maneira de entoar a melodia de modo que tomemos a posse da canção com a sensação de que ela nos espelha. Esses instantes de intensidade ocorrem também em quem deflagra a ação da performance. E este é o ponto: a performance é uma situação consentida por aqueles que dela participam.

Há um aspecto importante da teoria de Gumbrecht, o fato de que a questão não é a defesa da ‘cultura de presença’ em detrimento da ‘cultura de sentido’. Não se trata de abolir a reflexão, os estudos, as explicações, e sim de perceber que o equilíbrio e a alternância entre ‘sentido’ e ‘presença’ poderiam e deveriam ocorrer. Mesmo porque essa fronteira entre uma coisa e outra não é tão clara assim. Se tomarmos como referência o que dizem Lakoff e Johnson (2002) veremos que as ideias provêm de uma base experiencial e acabam se tornando elas próprias concepções que induzem a tipos de ações, adquirindo um caráter de “entidade” e “substância”. As metáforas ontológicas como chamam, transformariam também as ideias em coisas com as quais nos relacionamos. Mas, uma vez que a ‘presença’ está propositalmente alijada, ou mascarada em muitas situações, poderíamos buscá-la, sugere Gumbrecht, para perceber como os acontecimentos nos chegam, percebendo-nos nós também como parte deles. Quem percebe é o corpo, conforme já mencionamos. É ele quem está comprometido com as operações concretas, motoras e sensoriais, com os sistemas neuronais que operam a cognição. Maturana e Varela definem a cognição como sendo um ato básico e universal:

Essa situação – na qual reconhecemos implícita ou explicitamente a organização de um objeto ao indicá-lo ou distingui-lo –, é universal, no sentido de que é algo que fazemos constantemente como um ato cognitivo básico. Este consiste em nada mais nada menos do que gerar classes de qualquer tipo. Assim a classe de cadeiras ficará definida pelas relações que devem ser satisfeitas para que eu classifique algo como cadeira. A classe das boas ações ficará definida pelos critérios que eu estabelecer que devam

ocorrer entre as ações realizadas e suas consequências, para que as considere boas. (MATURANA; VARELA, 2010, p. 50)

No entanto, ainda segundo eles, embora o ímpeto pela classificação seja um ato básico, existe uma diferença de complexidade nas duas situações exemplificadas, porque conseguir descrever com exatidão e de modo explícito a classe das boas ações exige que seja compartilhada uma quantidade imensa de bases culturais, diferentemente de se identificar com a organização que define uma classe de objetos, onde isso é menos necessário. Operamos os conceitos através de metáforas e de construções de imagens mentais, conforme veremos mais adiante, fatores de grande complexidade, mas que ainda assim são modos de inserção na vida. Um ser unicelular, por mais simples que seja em relação a outras formas de vida, também promove o mesmo tipo de classificação sobre as coisas e situações que resvalam em seus limites físicos, ainda que de maneira rudimentar. O que está fora e o que está dentro de si, e aquilo que lhe passa através, aquilo que se instala e que se torna parte de sua constituição. O conhecimento vai sendo construído com a experiência vivida. Os autores colocam a cognição como sendo um fator de inserção no meio ou no mundo. De onde podemos aferir que a cognição nos possibilita a sensação de ‘presença’. Ao mesmo tempo em que é o nosso corpo que apreende, gerando impressões absolutamente individuais, uma pessoa não pode mensurar o que o outro percebeu. Portanto, não se trata, ao se colocar a ‘presença’ como elemento relevante, de calcar as discussões em subjetividades, ou de considerar que basta sermos submetidos às sensações que tudo estará resolvido.

Em Arte (e em performance musical) há a possibilidade de alternância entre ‘estado de presença’ e ‘estado de sentido’, ou melhor, essa oscilação é visivelmente verificável. O atrito que vem à tona inclusive, aponta Gumbrecht, seria próprio da experiência estética, já que ela acaba demonstrando os componentes provocadores de instabilidade e de desassossego. Os desejos de ‘presença’ são sempre permeados pela ausência, pois são momentos curtos. Quando um poema é lido, por exemplo, há uma dimensão em que ele é situado quando se estabelece um sentido lógico formal. E há também a dimensão concomitante que nos faz desfrutar da voz da pessoa que o lê e do canto que esse poema suscita. Se um raio cai do céu, passada a surpresa, seria quase impossível não querer atribuir ‘sentido’ ao fenômeno, lembra.

Apesar de a percepção possuir um aspecto individualizado próprio de cada pessoa, o qual não podemos generalizar, e de não ser possível sentir exatamente as mesmas sensações que alguém experimenta quando percebe que está ‘presente’, os

exemplos musicais que se seguirão nos próximos capítulos devem desenhar o quadro com mais nitidez. O ‘estado de presença’ não é uma receita a ser prescrita ou uma técnica a ser necessariamente aplicada. Tudo que foi notado até aqui indica que seja um fundamento formante da situação da performance e que se evidencia nos “momentos de intensidade” vividos e testemunhados. Quando procuramos inseri-lo enquanto conceito dentro do contexto da performance musical, estamos falando de um conjunto de situações que são o combustível para que a performance se efetive e para que o performer, antes de qualquer coisa, a efetue dentro de si.

Haveria um grau efetivo de sinceridade numa performance pautada sob o ‘estado de presença’. E essa “franqueza”, digamos assim, não significa o não “fingimento”, pois caso contrário os atores, músicos e dançarinos não poderiam ser performers, já que as situações criadas por eles são, por definição, simuladas e não têm a pretensão de serem literais. Josette Féral destaca da pesquisa de Schechner um dos princípios que acredita ser dos mais importantes na performance, que é o de mostrar fazendo:

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu [*moi*], sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que se executa. Se o ator performa, ele realmente age com seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro e nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano. (SCHECHNER, 2002, apud FÉRAL, 2009, p. 83)

O ‘estado de presença’ se remete à disposição e à entrega para aquela situação específica. Neste sentido, Gumbrecht observa que, para ele, uma das maneiras de se chegar ao ‘estado de presença’ seria através da redenção. A redenção a que se refere não é a que possui cunho religioso⁴. Ele utiliza a palavra com a conotação de ser o regresso a uma condição: a de nos desobrigarmos de seguir o movimento constante que nos é imposto externamente. O dia perfeito seria aquele em que o corpo foi, de alguma maneira, arrebatado e conquistado.

Mas no processo de envelhecer (ou do ponto de vista californiano, de me tornar “mais maduro”), aprendi a dar valor à iteratividade daqueles rituais diários sem *crescendo*, que – se quisermos – é fácil proteger de interferências, como o jantar com a família durante os dias de trabalho; na medida em que amadureço ainda mais, também descubro que tantas vezes desejo, em retrospectiva, que alguma conversa tivesse sido uma “conversa

⁴ Quando normalmente associa-se ao resgate e conseqüente salvação do ser humano por Jesus Cristo.

perfeita”, ou que um dia tivesse sido “um dia perfeito”. Sei que agora nunca me permitirei chamar a um dia “um dia perfeito” sem ter certeza que o que foi bom nele para mim conquistou o meu corpo – ao ponto, de fato, de dar a sensação de que, de algum modo, eu fui a corporificação daquele dia perfeito. Se a frase parece estranha e perigosamente tautológica, posso dar como descrição alternativa a minha impressão de que quando falo, tantas vezes com demasiada ênfase e entusiasmo, sobre a ‘presença’ refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo. Do mesmo modo que um lago é progressivamente preenchido pelo movimento de uma onda, um dia perfeito, penso, pode muito bem parecer perfeito, pelo menos em retrospectiva, por ter sido preenchido por aquele breve momento de alegria intensa que me atingiu, *incluindo meu corpo*, em determinado instante – mas o dia perfeito, claro, também pode ser feito daquele momento de intensa tristeza, de uma tristeza negra que se afunda nos meus órgãos. (GUMBRECHT, 2010, p.167-168)

Pode-se notar que a descrição da sensação de contentamento e de plenitude (decorrente do “dia perfeito” ou dos “momentos de intensidade”) é semelhante àquela frequentemente experimentada por alguns músicos, atores, dançarinos após participarem de um concerto, de um show, de um sarau, de um espetáculo, de uma peça. Apesar do eventual cansaço, há alegria do corpo, vista através dos sorrisos, do semblante leve, de gestos espontâneos e sem tensão. Isso coloca a questão de que o ‘estado de presença’ seria uma predisposição de/para ser levado, conduzido, por um fluxo para qual nós mesmos damos a largada. Depois dele, o fluxo, e por causa dele, o ‘estado de presença’, há uma sensação de recompensa, de integração, de pertencimento, e de missão cumprida.

A pesquisadora Christine Greiner em seu livro *O Corpo* (2005), procura municiar o leitor com os principais estudos a respeito de teorias desenvolvidas na filosofia, na medicina e nas artes, a respeito do corpo e da imagem que lhe tem sido constituída durante os séculos até a atualidade. Ao descrever o “corpo artista”⁵, apoia-se nas pesquisas dos neurocientistas Vilayanur S. Ramachandran e William Hirstein que, em um artigo de 1999, elaboraram uma teoria em que atribuíram à experiência estética uma função evolutiva da espécie humana. Demonstraram que, ao se vivenciar “momentos de intensidade” (tomando emprestado o termo de Gumbrecht) provocados pela Arte, ocorre a ativação de um circuito neuronal específico, o sistema límbico, o chamado centro da vida, aquele ligado à sobrevivência⁶. Afirmam que a Arte é um fenômeno universal, como manifestação, e que estaria ligada à evolução da espécie. A

⁵ Termo que será explicado mais adiante.

⁶ O sistema límbico é um conjunto de áreas do cérebro, identificadas e nomeadas, ligadas ao sistema nervoso autônomo, que comandam comportamentos que dizem respeito à sobrevivência, e é ligado às emoções tais como: memória, medo, aversão ou desprazer, prazer, paladar, tato, visão, regulação do sono, reconhecimento facial, reação à dor, regulação de comportamento agressivo, sensações térmicas.

experiência artística teria então a capacidade de promover “uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência” (GREINER, 2005, p. 111). Dessa maneira, o ‘estado de presença’, ou sua sensação, poderia ser relacionado também ao âmbito desse acontecimento neurológico.

Para estes autores [Vilayanur S. Ramashandran e William Hirstein] a arte como outros fenômenos da natureza humana, contaria com princípios universais, como uma razão evolutiva para que esses princípios ou regras se configurem como tal; e por fim, como um circuito neuronal específico que permite o reconhecimento da existência da arte como um fenômeno mental. No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. (GREINER, 2005, p. 111)

Esta “ignição para a vida”, conforme observa Greiner, reitera a tese de Zumthor e de Gumbrecht de que a arte nos mostra que estamos vivos. A seguir abordaremos os aspectos de performance que podem ser compartilhados por todos os artistas que, em ação, se colocam diante de uma audiência.

2.3 Performance Musical

Algo que necessita ficar claro de antemão é o fato de que há um objeto de estudo bem definido nas disciplinas que estudam a performance musical dentro das universidades, pelo mundo afora. Elas se dedicam a examinar e a preparar o ato de tocar, sob os mais diversos aspectos. Desde elementos técnicos, a aspectos psicológicos. Têm-se criado paulatinamente referências teóricas importantes que visam dar suporte aos instrumentistas e gerar reflexões sobre a prática musical. Essas ferramentas permitem cada vez mais que os músicos possam estudar a performance musical em seus processos de processos de preparação, execução e avaliação. Dentre elas, por exemplo, Ray (2005 e 2009) que propõe formas de se pesquisar performance musical e oferece também um conceito holístico de performance musical, onde seus seis elementos componentes (Elementos da Performance Musical - EPMs) são indissociáveis. Apesar dessa unidade, os EPMs podem ser estudados com focos diferenciados em cada momento de um ciclo contínuo que a autora sugere: preparação, realização e avaliação da performance musical. Os estudos sobre performance musical portanto, visam dar respaldo para que as práticas possam cada vez mais se integrarem, e para que o *performer* desenvolva a capacidade de superar limitações.

Dito isto, começamos a traçar o trajeto em direção aos aspectos da performance musical que de alguma maneira são fronteiriços à ideia de performance em outras áreas artísticas, da maneira como é tratada, principalmente no teatro e na dança. Possivelmente essa perspectiva que encontra a performance de outras áreas deve permitir seu acoplamento às especificidades da performance musical. Portanto, nosso foco aqui são esses aspectos em comum que estão naturalmente presentes na performance musical, mas que não se encontram em primeiro plano, exatamente porque as questões que dizem respeito ao ‘sentido’ vêm à tona prioritariamente. Fazendo referência ao que foi discutido anteriormente, a performance musical tem buscado respostas acerca do desempenho e da eficiência, querendo saber como melhorá-los. Obviamente não há como essas questões serem preteridas uma vez que tocar um instrumento musical, é uma operação altamente complexa e requer dezenas de conteúdos de aprendizagem. São subjacentes a essas questões, no entanto, os aspectos da performance que serão abordados aqui e que se referem à ‘presença’. Eles utilizam os parâmetros que foram elaborados até agora, e que possuem em grande parte, se comparados com as questões técnicas usualmente abordadas, caráter mais subjetivo, mas que podem ser considerados igualmente válidos. São referências cuja finalidade não está atrelada a obter resolução de problemas práticos (embora também possam contribuir para isso), mas principalmente a auxiliar na construção da intervenção musical como sendo artística, visando a ampliação de seu alcance qualitativo junto aos aspectos técnicos. O enfoque em ‘estado de presença’ na performance aqui apresentado leva em conta e considera as referências de tradição cuja intenção busca pautar os estudos acerca da linguagem musical e da prática de aprendizagem e de execução em instrumentos musicais.

Desde que se cunhou o termo ‘performance’ e que os estudos acerca dela começaram a ser sistematizados, não há um consenso a respeito do que seja a performance.

Entre meados e final do século XIX começa a se instaurar na Europa um movimento cultural que se caracteriza por um retorno à corporeidade. Segundo essa nova tendência, que se estabelece e se expande durante todo o século XX, o corpo humano passa a ser o centro das atenções, tornando-se objeto de constantes pesquisas nas mais diversas áreas do conhecimento. Ao se tornar palco de múltiplas investigações, o corpo humano também retoma o seu lugar de meio principal para a expressão artística, passando frequentemente a ser encenado como obra de arte. Paralelamente, representantes de todas as artes iniciam um reestudo dos objetivos da arte, estabelecendo caminhos que iriam posteriormente levar à *BodyArt*, aos *Happenings* e finalmente às performances. (STOROLLI, 2007, p. 1)

Apesar da multiplicidade de conceitos que o termo pode conter, sua relação com a expressão artística e com a inclusão do corpo é inegável. Richard Schechner (2017) procurou demarcar os domínios da performance, entendendo que eles podem ser mais amplos do que somente as artes do espetáculo vivo ou do desempenho. Ele coloca a questão como categorias de existência, ou seja, algo muito próximo do que observamos para a definição de ‘presença’: “ser”, “agir”, “atuar (ou performar)” e “estudar a atuação”. Além disso, há um aspecto crucial que é observar que a performance se insere no campo da autoconsciência⁷. O “universo é pleno de agir” (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p. 28). As ações são várias e podem ser detectadas o tempo todo. Ele exemplifica: as nuvens, por exemplo, “agem” quando estão sendo deslocadas pelo céu ou quando se precipitam. Mas nem elas e nem o vento são autoconscientes. Nem mesmo uma cadeira que nos sustenta, mas que possui uma ação de sustentação. Este é um ponto importantíssimo que aponta mais um aspecto de como a performance está atrelada à ‘presença’, o fato de que há consciência nos papéis e nas funções desempenhadas, e de que há um consenso a respeito deles no contexto em que acontece:

O garçom logo ali adiante (estamos em um café na cidade de Paris no mês de fevereiro de 2010) move-se através do recinto vestindo uma espécie peculiar de roupa que o identifica como garçom e não como um cliente; ele tem acesso à cozinha; ele serve bebidas e comidas de uma certa maneira, com um certo estilo; ele recebe dinheiro dos clientes. E tudo isso ele faz num lugar claramente marcado – por força de uma chamativa placa de neon e de outros meios de anúncio e de convites – como um restaurante. Em resumo, o garçom sabe o que faz. O garçom está cômico de que o que ele faz não é o que os clientes ali fazem, ou mesmo o que o cozinheiro e os administradores estão fazendo. Cada um desses *personagens* atua um papel diferente. O garçom está atuando, performando ser um garçom. [...] o seu trabalho é uma *performance* que realiza (não apenas é) um garçom. E isso se aplica a qualquer outro tipo de trabalho e papel social. (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p. 29)

⁷ O neurocientista António Damásio afirma que o que nos faz conscientes enquanto espécie, diferenciando-nos de outros seres vivos que possuem estruturas neurológicas parecidas, são duas questões: a primeira é o fato de que possuímos um fluxo constante de imagens mentais (sonoras ou visuais). Podemos criar uma memória que pode ser recuperada e acessada de forma imagética. A segunda é a constituição do ‘*self*’, do ‘ego’, do ‘eu’ que está sempre presente, é a noção de que somos nós mesmos e não o outro. Esta é uma continuidade que se mantém ao longo do dia, e que não muda ao dormirmos. É uma regulação que se dá entre o cérebro e o restante do corpo. Isso garante uma continuidade fisiológica, que visa a manutenção do equilíbrio (para que não fiquemos doentes ou morramos) e que permite que a identidade do ser esteja presente. O ‘ego autobiográfico’ como chama constitui-se de memórias passadas e memórias dos planos futuros, algo como o ‘passado vivido’ e o ‘futuro antecipado’ (DAMÁSIO, 2000). Já para Rosch, Thompson e Varela (2003, p. 85), a consciência é apenas um modo de conhecer. “O Self não é uma coisa duradoura e coerente, mas apenas a continuidade do fluxo da experiência. Ele é um processo e não uma coisa”.

No caso da performance musical temos, então, o papel do instrumentista. Esse papel não precisa ser visto somente como a função simples da vida cotidiana, embora essa função também seja performativa, como defende Schechner. Ou então o papel musical que esse instrumento exerce no contexto composicional em que estiver agindo, dentro de uma orquestra tocando um repertório romântico, por exemplo. Esse papel pode ser olhado como uma atuação que remonta a um viés, um caminho que vem sendo seguido e que continuará seu percurso, passando pelo instrumentista e prosseguindo através de outros que venham a seguir ou se espalhando por seus contemporâneos. Tal como na *Commedia dell'Arte* do século XVI, que possuía personagens tipificados, fixos, sobre os quais os atores improvisavam os trejeitos à sua maneira. Esses personagens utilizavam máscaras para que reafirmassem os tipos definidos e para que fossem reconhecidos pelo público. Uma performance teatral e uma narrativa construídas sobre arquétipos. Por outro lado, as máscaras lhes davam a possibilidade de improvisar, já que havia uma essência conhecida, a do velho e familiar, *Arlequim* ou da *Colombina*, do *Pantaleão*. Na *Commedia dell'Arte* ao lidar com arquétipos, no entanto, cabia aos atores fazê-los viver sem desfigurá-los.

Não poderia então, analogamente, o contrabaixo, instrumento sobre o qual vamos centrar os exemplos neste trabalho, ser visto como uma espécie de personagem arquetípico que possui sua personalidade, suas manias, seu temperamento? O contrabaixo carrega (assim como todos os outros instrumentos musicais) a ancestralidade dos diversos procedimentos que foram efetivados através dele. Quer o instrumentista possua consciência plena ou não dessa questão, o instrumento tem convergidas para si todas as ações que já foram efetuadas sobre ele. Nesse sentido, ele pode ser também entendido como um personagem, com seus próprios traços. É com esses elementos que o músico instrumentista se depara. De um lado, ele tem que lidar com o peso histórico que já atribuiu características definidas e um perfil claro para seu instrumento, e por outro lado ele mesmo enquanto pessoa, que possui uma voz própria a ser descoberta, saber como conduzir esse personagem. Assim, quando alguém escolhe tocar um instrumento, e inicia o trabalho de conhecimento dos sons que emite para desenvolvê-los, está se aproximando de um objeto que já possui uma identidade. Essa identidade foi construída aos poucos por uma coletivização de ações. O instrumentista vai atuar nesse papel. E o quanto ele será transsubstanciado através desse contato dependerá do ator, do dono da voz.

Ao propor tipos de ações ou “jogos” que definiriam os tipos de atuação do ator, Schechner elenca como sendo um deles o jogo das máscaras e marionetes. Não seria então o instrumentista um manipulador de títeres, que irá emprestar ao personagem (o contrabaixo, no caso) sua energia vital, sua voz, sua presença? Tanto a máscara como a marionete mostra uma cisão, deixando claro, por um lado, que há a manipulação de uma força pré-conhecida e pré-concebida, e por outro lado, que há algo de novo, de surpreendente que vai ocorrer utilizando essa força. O músico seria um performer, não somente porque ele está em um palco manipulando um objeto para que emita sons, mas também porque está lá para compatibilizar todas essas presenças, sendo ele um dos principais vetores dessa sincronia.

Outro modo de ver, semelhante, é apresentado por Eugênio Barba, em seu *treinamento*. Ele experimentou com seu grupo no teatro a teatralização da música. Fez com que os atores utilizassem instrumentos musicais sem que soubessem, necessariamente e em princípio, como tocá-los. Ele queria que os instrumentos soassem como vozes, tal como o exercício que normalmente faziam, buscando uma lógica emotivo-sensorial na emissão dos sons.

O instrumento se transforma num acessório, numa parte do corpo do ator (ou do músico), de sua persona, numa prótese, num novo membro do corpo, num elemento teatral extremamente importante na composição visual, ou seja, na composição das ações e das reações cênicas. (BARBA, 1991, p. 79)

Do modo como esta questão é colocada, afirma-se a visão de que o instrumento musical seria um prolongamento da voz e do corpo, como possuidor do potencial de ser parte da construção de uma representação. Uma espécie de corpo simbiótico, mesclando o orgânico e o mecânico, e com isso permitindo a aparição de uma outra maneira de ser, devida a esse acoplamento. Embora ele esteja se referindo ao teatro, e à inserção do instrumento musical neste contexto, essa ‘presença’ também pode ser identificada na manifestação musical. Pois a ação do músico necessita encampar e incorporar o instrumento para conseguir ser direta e se manifestar. Para Barba, tudo que é visível e que tem um corpo, deve ser sonoro e encontrar a sua voz. E por outro lado, tudo que é sonoro e que tem uma voz deveria ser visível e encontrar seu corpo.

Há ainda outras considerações que podem ser feitas em relação à performance de um modo geral, para que se possa perceber o quanto elas também cabem à performance musical. Lembrando mais uma vez que a intenção aqui é a de contribuir para que os estudos sobre performance musical possam absorver essas

questões. Ao se considerá-las, devem servir também para respaldar os músicos, como já o fazem as questões usualmente abordadas.

Performance é ação, é um fazer que se mostra, aponta Schechner. Algo que seja performativo o é porque evoca a credibilidade das ações, que passam a ter o poder de dizer. Este mostrar fazendo estaria ligado à natureza dos comportamentos humanos: “Mostrar o que se faz consiste em performar (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exhibir (ou exhibir-se), em sublinhar a ação” (SCHECHNER, 2002 apud FÉRAL, 2009, p. 62). A performatividade em uma obra mostra entre as suas frestas a fragilidade que o pensamento linear e unívoco moderno possui, conforme diz Féral:

Toda a escrita (sobretudo artística) é uma escrita com buracos, com zonas de sombras, com contradições, com enigmas que cada um poderá preencher ou resolver à sua maneira, enriquecendo assim a rede de significados. (FÉRAL, 2009, p. 73)

Por isso a performance seria o único modo vivo de comunicação poética, segundo Zumthor. Para ele a poeticidade ou o discurso poético (que provocam os tais “momentos de intensidade” identificados por Gumbrecht) modificariam a nossa a percepção e a nossa apreensão do tempo. Ao desobrigar a linguagem da função semântica estaríamos próximos de encontrar o essencial. E o essencial para Zumthor seria “estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós”, como se ilusoriamente pudéssemos cessar o tempo biológico, que além de estar atrelado à vida cotidiana representa a evidência clara de que há um fim iminente.

Por meio da performance, e dos “momentos de intensidade” provocados por ela, quase conseguiríamos agarrar os ‘efeitos de presença’, que são efeitos tranquilizantes, segundo Gumbrecht, e que se relacionam com o escape das ações ordinárias da vida cotidiana.

Para evitar quaisquer confusões desse estado existencial, com formas hipercomplexas de autorreflexividade (de que nós, os intelectuais, tanto gostamos) decidi descrever essa serenidade particular – com uma fórmula deliberadamente coloquial – como a *sensação de estar em sintonia com as coisas do mundo*. O que quero dizer com “estar em sintonia com as coisas do mundo” não é sinônimo de uma imagem do mundo de harmonia perfeita (ou talvez eterna). (GUMBRECHT, 2010, p. 147)

A esses momentos de quase captura ele denomina de epifania. Haveria uma oscilação entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’, conforme já foi explicado anteriormente. Por sua vez, performance e poesia aspiram a qualidade de rito⁸, diz

⁸ Os rituais teriam sido depreendidos pelos homens, ao observar o comportamento animal, segundo Schechner.

Zumthor, sem que haja, mais uma vez notando, uma conotação sacra. Para que um ritual se dê e se articule é necessário que seja possível identificar os agentes, que são o texto, os produtores e o público iniciado. Todas essas colocações feitas pelos autores apresentam a performance como algo que resvala na tentativa de compreender-se. Ao compreendermos algo estaríamos, no fundo, nos compreendendo. E para que esse processo se dê, diz Zumthor, nutrimos o desejo de apropriação do texto (poético, musical, teatral, visual, ou o que quer que contenha) para reconstruí-lo. A poeticidade ou performatividade nele contida é que permitem que as presenças entrem em contato.

Brook e Schechner, por caminhos diferentes, lembram o verbo “to play”, utilizado na língua inglesa. Seus significados são ao menos quatro, relacionados entre si, e que se aplicam à performance: representar (ou atuar), brincar, jogar e tocar (um instrumento). A mesma palavra indica ações diferentes, mas profundamente ligadas entre si. Ao tocar um instrumento estamos também brincando (e jogando), bem como atuando. Este seria um aspecto importante a ser destacado, pois através dessa coincidência, que nada mais é do que a incidência de um ato sobre outro, é possível observar que a performance musical contém elementos fortemente correlatos aos de outras áreas. Podemos nos dar conta disso, através dessa ideia simples de que ao tocar um instrumento uma ação evoca a outra. Quando um grupo de instrumentistas improvisa em música, por exemplo, há semelhança com os procedimentos de uma brincadeira coletiva ou de um jogo. A ação de quem comanda o momento implica numa cadeia de reações que irão desde o respaldo a essa ação principal até a sua ruptura. Forma-se uma rede viva, onde os participantes se comprometem no sentido de manter aquela situação agregada e fluente. Uma ação cuida para não fazer desmoronar a outra (quer seja numa improvisação idiomática ou na livre improvisação⁹). Um músico entrega para o outro o comando das ações, alternando a prevalência sonora e, portanto, a configuração do que se ouve. O lúdico vem à tona, gerando divertimento e o prazer de ver algo sendo construído e enredado de uma maneira não prevista, fazendo-se expressar. Mesmo havendo regras, e isso ocorre em qualquer forma de brincar, elas

⁹ Entende-se como improvisação idiomática aquela que está atrelada a formas musicais estruturadas em torno de materiais previamente definidos, tais como tonalidade, gênero, partes, melodias, exigindo que o improvisador utilize escalas, arpejos, articulações e inflexões, que apesar de poderem ser combinados de maneira imprevista, ainda assim devem se remeter às características que definem a composição tocada. A livre improvisação é um tipo de composição em tempo real, que não prevê a utilização de nenhum tipo de material musical pré-determinado, bem como explora sonoridades não usuais no próprio instrumento, fazendo-o, eventualmente, atuar de maneira divergente à maneira como usualmente é utilizado.

possuem a rigidez necessária para que a fluidez das ações não seja tolhida. O brincar das crianças possui diversas funções reconhecidas, já estudadas, dentre elas está o modo de elaborar sua inserção no mundo. Assim como na música, quando os momentos de expressão eclodem, parecem trazer aspectos lúdicos, vindos à tona com eles.

Algo se busca com o jogo, para além da mera diversão ou mera preguiça: assumir papéis diferentes, riscos calculados, avanços e recuos, coragem e covardia, destreza e habilidade, saber vencer e saber perder pois um jogo contém, seja ele eletrônico ou não, recursos simbólicos que permitem à criança e ao adolescente elaborar o mundo, aprender a circular e a interagir como ele, desvendando suas regras, seus limites, suas demandas e expectativas. (MENA, 2017, p. 217)

Quem brinca também está atuando, construindo um personagem para aquela circunstância, e isso leva ao ‘estado de presença’. Quem toca desempenha um papel e efetivamente atua quando, enquanto músico, manipula seu ‘boneco’ ou sua ‘máscara’ que é seu instrumento dando-lhe (ou somando-lhe) voz.

Inclusive ao considerar aquela performance musical em que não há a predominância dos aspectos de improvisação, a atividade performada é ao mesmo tempo a cópia de algo que foi exaustivamente ensaiado e estudado tanto quanto se torna um original, por nunca haver ocorrido daquela forma. É um “comportamento restaurado”, segundo Féral. A ‘representação’ seria então: trazer de novo para o tempo presente, segundo Brook. Essa acepção para a palavra *representar*, que Brook observa da língua francesa (*représenter*), não é a mesma para o inglês, mas possui similaridade em português. Então, trazer para o presente um comportamento que é repetível não o faz ser percebido como redundante, diz Zumthor. A performance envolve essa possibilidade de recomposição. Estuda-se uma peça musical ou teatral à exaustão, cuidando dos detalhes, das passagens entre um trecho (ou texto) e outro, da movimentação corporal, da fala, da iluminação, do cenário, da vestimenta (ou do figurino). No entanto ela será “presentificada” novamente, ou melhor, representada. Além disso, se houver uma assistência, ou seja, se a encenação for assistida (respaldada) por alguém haverá um forte elemento a mais de enlace para que se dê a performance.

Para Brook essa assistência, dada pela plateia, adiciona vida e interesse enquanto cumpre o papel de observadora. Seria este um fator transformador importante para tornar a repetição, realizada outrora como estudo, ensaio, ou o concerto e a peça anteriormente apresentados, em representação, embora essa transformação possa ocorrer também sem público. O que for transformado em presente para um (o performer) também o será para o outro (o público), se houver público. O próprio público também é

oriundo de repetições de seu próprio cotidiano. Quando ambos se encontram nessa “arena especial”, a assistência é mútua, pois a atenção que foi empregada pelo público retorna a ele vinda do palco. Brook faz essas reflexões em seu livro *O Espaço Vazio*, referindo-se ao teatro, mas podemos perfeitamente tomá-las como pertencentes também à performance musical. Isso se confirma em performances de músicos que estabelecem intencionalmente essa conexão com o público exercendo o ‘estado de presença’ como veremos mais adiante, e provocando esse estado em sua audiência.

Há ainda, segundo Zumthor, uma competência específica a ser manifesta na performance que seria o “saber-ser”. Por isso a performance evoca um comprometimento da pessoa como um todo. A performance seria uma “forma-força”, que se percebe, mas que não é fixa e nem estável. Nela evidencia-se uma conduta na qual o performer assume abertamente e funcionalmente a responsabilidade por ela, que o coloca em cena. “A performance é um ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2000, p. 79). A partir desta série de tentativas de definição de performance, própria de quem tenta cercar um objeto fugidivo, podemos buscar conexões mais diretas entre a performance musical e o ‘estado de presença’.

2.4 Estado de presença na performance musical: o corpo

A opção que se faz pelo caminho artístico, quando se escolhe um instrumento para tocar, me parece preconizar, em princípio, um lugar onde se quer estar. Um artista plástico, um dançarino, um ator, um músico, um compositor, um performer, na gênese do processo de criação e de expressão não constituem seu produto, *à priori*, para que seja utilitário, embora saibam que ele pode ser vendido e comercializado ou mesmo manipulado e utilizado como objeto para um fim diverso. Desejam que a cada atuação, de alguma maneira, a despeito da palpável dimensão de ofício que suas atividades possuem, consigam se sentir situados num local que lhes seja próprio. Esse local é o que lhes permite ser, e não é necessariamente um lugar externo. António Damásio fala sobre este instante de beleza:

Sempre me fascina o momento exato em que, da plateia, vemos abrir-se a porta que dá para o palco e um artista sair à luz; ou de outra perspectiva, o momento em que um artista aguarda na penumbra vê a mesma porta abrir-se, revelando as luzes, o palco e a plateia. Percebi há alguns anos o poder que esse momento tem de nos emocionar, de qualquer ponto de vista que o examinemos, nasce do fato dele personificar um instante de nascimento, uma passagem de um limiar que separa um abrigo seguro, mas limitador de

possibilidades e do risco de um mundo mais amplo à frente. (DAMÁSIO, 2000, p. 17)

Como neurologista, e também pensador e escritor, Damásio investiga a questão em profundidade. A mesma inquietação que ele tem, e que o faz estudar para buscar respostas que definam cientificamente o que é a consciência, é partilhada à sua maneira, por diversos artistas que querem compreender como os processos criativos se dão consigo. Por isso a reflexão que trata performance musical e ‘estado de presença’ deve ter aqui, como pré-requisito, a inserção do corpo como ponto de partida. Mas essa discussão que considera necessariamente o corpo para tratar das manifestações artísticas não é, em absoluto, nova. Muito ao contrário, ela faz parte da tematização de filósofos, neurologistas, biólogos e artistas (os citados aqui, além de outros), principalmente a partir do século XX.

Há dois aspectos importantes para considerar em nossa reflexão. São ideias que sofreram um desenvolvimento significativo nas pesquisas a partir dessa somatória de contribuições. Uma delas é o fato de apontarem para o corpo não mais como uma coisa ou um objeto, mas sim como um vetor de processos de conhecimento. O corpo atuando por inteiro e não a visão do corpo como sendo suporte de um cérebro que comanda. E o conhecimento sendo compreendido como a maneira de assimilar as diversas interferências.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em negociação, com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2005, p. 131)

Elas, essas relações de interferência, são estabilizadas nele, o corpo. Portanto ele não é um recipiente. Tudo que chega a ele acontece através do aparato perceptual e motor, das capacidades mentais e dos fluxos emocionais disponíveis. As informações serão incorporadas, reconstruídas e confrontadas com as que já foram assimiladas através das experiências vividas.

As experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional e etc.), de nossas interações com nosso ambiente através de ações de se mover, manipular objetos, comer, e nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Nesta perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, 2005, p. 132)

Esta fala coloca um vislumbre do que seriam os processos criativos artísticos onde, por meio da própria experiência vivida, há a indução para novas ações e,

portanto, para experiências, inclusive as artísticas. O respaldo a essas questões tem sido dado principalmente com a teoria da *mente incorporada* (ROSCH; THOMPSON; VARELA, 2003), *embodied mind* que, segundo Storolli (2011), fornece alternativas incisivas contrapondo-se aos dualismos, já mencionados, de corpo-mente, interno versus externo. Bem como os trabalhos de Lakoff e Johnson, que entre outras contribuições elaboram a questão das metáforas e suas implicações, como as que foram estabelecidas para o corpo. Conforme sugere Storolli, é necessário rever a noção de corpo como “instrumento”, “ferramenta” ou “recipiente”, pois se trata de uma ideia ainda predominante no ensino e aprendizagem. Para este estudo essas questões se tornam cruciais uma vez que ao abordar a performance musical tocamos diretamente nos aspectos de formação artística, que serão aprofundados mais à frente.

A importância do corpo para a aprendizagem musical resulta também do fato de que a percepção e o conhecimento musical ocorrem através dele. Portanto compreender o funcionamento do corpo, entender mais sobre sua natureza e seus processos são necessidades fundamentais para a condução e melhor adequação dos processos de aprendizagem musical. (STOROLLI, 2011, p. 132)

Pensar de maneira alternativa pode modificar significativamente os tipos de representação que se venha a fazer a respeito do corpo, assunto que ainda será tratado aqui mais adiante. Compará-lo a uma máquina, por exemplo, que foi (e ainda é) uma metáfora bastante utilizada, só nos permite uma compreensão rasa em torno do cerne dessas discussões, talvez até nos levando a equívocos. Aqui interessa situá-las dentro dos fazeres artísticos.

A outra ideia importante diz respeito aos avanços da neurociência. Segundo António Damásio (A BUSCA, 2011) com a possibilidade atual e recente de se estudar o cérebro em funcionamento o progresso da neurociência tem sido enorme. É uma tecnologia revolucionária. Abriu-se um enorme campo onde agora se começa a estudar com muito mais propriedade as capacidades produtivas e artísticas humanas¹⁰. Já existem estudos que demonstram os efeitos da meditação, por exemplo, comprovando que determinadas áreas do cérebro são ativadas em detrimento de outras, assunto que também será tratado à frente.

¹⁰ Trata-se da ressonância magnética funcional, o chamado sistema BOLD (*Blood Oxygenation Level Dependent*), por meio do qual é possível detectar a atividade elétrica dos neurônios. Como o cérebro não consegue armazenar glicose, e sabe-se que as áreas que são ativadas necessitam dela, observa-se o fluxo sanguíneo. Já que é o sangue que a transporta, deduz-se que onde ele estiver concentrado serão as regiões em ação. Existe também o Scanner PET (*Positron Emission Tomography*).

Portanto, ao nos referirmos ao comprometimento do corpo na performance, gerando ações e sensações específicas integradas (tal como o ‘estado de presença’), há a possibilidade de relacionar esses estados corporais, e a percepção consciente que se tem deles, ao discurso que a neurociência tem construído. Ou seja, dependendo da atividade humana exercida, e em nosso caso específico a performance musical, sabe-se que os estados corporais são alterados, e que esses processos se dão com a operação complexa das redes neurais, incluindo todo o corpo e os sentidos, ativando áreas específicas do cérebro, mudando o padrão ordinário do que ocorre em atividades exercidas no cotidiano.

Movimento, criação e pensamento

No início do capítulo nos referimos à similaridade que há entre o trabalho do ator e do músico, no sentido de haver aspectos da performance que são semelhantes. Outra referência importante e que conecta mais intensamente a ideia de que o que ocorre no corpo seja essencial para a performance musical é levar em conta as reflexões sobre movimento corporal, preocupação que advém da dança e dos seus estudos. Não nos referimos ao conjunto de movimentos que são necessários para tocar uma nota musical, no contrabaixo, por exemplo, pois não se trata de falar sobre o movimento como a observância de qual cadeia muscular ou qual aspecto postural deva estar envolvido, embora isso seja importantíssimo. Há estudos, necessários e de evidente utilidade, que tratam do assunto¹¹. Estamos considerando a abordagem que, amparada pela neurociência, considera o movimento como sendo o princípio da constituição da informação e do conhecimento, corroborando com os estudos do corpo, que a partir da dança o tem como matriz da comunicação e da cognição.

O estudo do pensamento como movimento começou a ser desenvolvido pelo neurocientista Rodolfo Llinás em debates da Universidade de St. Andrews na Escócia, em 1989. Na ocasião ele afirmava, já de antemão, que a mente é produto de diversos processos evolutivos que ocorrem no cérebro, mas apenas das criaturas que se movem. [...] Assim, conforme os protocolos práticos desenvolvidos por Llinás, o movimento é sempre criado a partir de uma oscilação, um evento rítmico (como o do pêndulo e o do metrônomo) que se processa em um neurônio como atividade elétrica, manifestada no momento preciso em que a voltagem atravessa a membrana que envelopa a célula. (GREINER, 2005, p. 65)

¹¹ Como a dissertação intitulada: *Aspectos biomecânicos posturais e estratégias em otimização de performance para contrabaixistas*, de Mauricio da Silva Lago (2010).

O que está sendo dito é que ao ato de pensar corresponde um acontecimento cinético dentro da estrutura celular que constitui o sistema nervoso e que, portanto, corresponde a um movimento. Então, partindo desta ideia de Llinás, o pensamento seria uma espécie de “movimento interiorizado” (GREINER, 2005). A neurofilosofia que, entre outras coisas e como decorrência das pesquisas sobre o funcionamento do cérebro, alia as descobertas da neurociência com as reflexões filosóficas, tem gerado hipóteses sobre como se dariam os processos criativos. Dentre elas há a hipótese de George Lakoff e Mark Johnson, neurocientistas citados na pesquisa de Greiner, que acreditam que o nascimento do pensamento está sempre no acionamento do nosso sistema sensório-motor.

Aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado, que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com autoconsciência. Estes estados são gerados o tempo todo, mas nem sempre podem ser detectados visivelmente. (GREINER, 2005, p. 64)

Há outros autores, segundo Greiner, que abordam essa questão do movimento e dos gestos como um fator determinante a alimentar os processos cognitivos e comunicativos. Dentre eles Esther Thelem, para quem são os gestos que mapeiam internamente o nosso corpo. “Antes de fazer gestos aprendemos a pegar as coisas, o conhecimento é incorporado em nossas mãos” (GREINER, 2005, p. 99). Edward Tenner é outro autor apresentado, que demonstra, a partir de pesquisas realizadas, o impacto cognitivo que há na simples utilização e manipulação de objetos comuns. Para ele a ação criativa da construção de tesouras, cadeiras, bolas, canetas, sapatos, etc., gera desdobramentos após tornarem-se objetos materiais, perpetuando-se além da concepção de quem os inventou. Essa reverberação ocorreria na aprendizagem de seu uso ou na forma inusitada de manipulação. Os objetos ou ferramentas gerariam uma modificação na “paisagem corporal”, na medida em que propiciariam o surgimento de novos gestos, ações e comportamentos que não existiam, criando o que se chama de “estratégias cognitivas”.

Simões (2011) também observa esses fatos ligados à cognição e à aprendizagem que se relacionam com o movimento:

Mais de 50% do córtex somatossensorial, por exemplo, é destinado aos músculos das mãos e da face. Isso porque estas regiões encefálicas e corpóreas são as que mais sensivelmente interagem com o ambiente. Quando

se quer compreender algo que se apresenta real e fisicamente, não se pensa sobre este objeto apenas, mas pega-se, sente-se seu peso, chacoalha-se e traz-se o objeto para junto do corpo. Alguns psicólogos como D. Winnicott e W. Reich, além de outros cientistas, estudaram a fisiologia do contato do corpo com o mundo e como este se relacionava com o cognitivo humano. (SIMÕES, 2011, p. 77)

Então podemos compreender com mais clareza, através desses exemplos, que o movimento não é somente uma ação desvinculada. É uma ação que cria contrastes, diferenças detectadas pelo corpo, através de conceitos “cinésio-táteis”, que ajudam e organizam o pensamento.

Não é o corpo que se comporta de determinado modo, mas o que ressoa o sentido vivo de um comportamento em primeira pessoa. Há, portanto, uma ligação fundamental entre o pensamento, o espaço e a senciência¹² cinética da vida. Antes de falar em uma grande inteligência ou em uma consciência mais sofisticada, a filósofa Maxine Sheets-Johnstone considera fundamental observar “novos modos de pensar”. Isto se dá pelo toque e pela experiência do corpo cinésio-tátil, ou seja, é através do movimento, que se distinguem coisas importantes como saber que se está andando na areia ou num chão de pedra. [...] não é fácil, por exemplo entender, que dentes são uma ferramenta e, por isso, podem ser substituídos em certa medida por uma ferramenta que faça, analogamente, o que os dentes fazem, como é o caso da faca. A fonte será sempre o entendimento corpóreo. (GREINER, 2005, p. 101)

Isso cabe perfeitamente à aprendizagem dos instrumentos musicais. Cada instrumento musical gera novos gestos, inusitados para o corpo. Ou seja, ao manipularmos um instrumento musical estaríamos não só aprendendo música como algo abstrato, como uma espécie de linguagem que evoca o raciocínio lógico-formal, mas conjuntamente, e para que isso se dê inclusive, acionando todo o sistema motor, perceptivo, cognitivo, as capacidades mentais e emocionais via movimento, propiciando a criação de novas interações e informações. Ou, colocando a questão de outra maneira, podemos afirmar que a aprendizagem de música evoca todo o corpo e que não haveria como delimitar a música como um conhecimento autônomo a ser implantado de maneira unívoca. O ‘estado de presença’ se dá também no processo de ensino e aprendizagem, e portanto não é algo que será alcançado ou notado somente em um momento posterior.

O significado que há em manipular um objeto como o instrumento musical, a despeito das orientações (aprendidas e repassadas secularmente, conforme já mencionamos) de como fazê-lo, não elimina a maneira peculiar de cada pessoa compreender. Isso quer dizer que o ‘estado de presença’ poderia também ser gerado ao deparar-se com conceitos de limites, cinésio-táteis (tal como se refere Greiner), que se

¹² Por senciência, citada por Greiner, entenda-se capacidade de sentir.

apresentam na materialidade dos objetos. Através do movimento e do tato teríamos a conceituação de bordas, beira, de contagem, de espaço, de morte, de finitude (GREINER, 2005), e o entendimento de que o pensamento seria forjado no corpo.

No caso da música, e especificamente do contrabaixo acústico: há a densidade e a textura das cordas; o atrito das crinas do arco com as cordas e como essa vibração se irradia para o resto do corpo físico do músico; a velocidade de deslocamento das mãos e braços de uma região para outra; o impacto de força recebido pelas mãos e dedos quando tentam aproximar as cordas do espelho; o peso dos braços sobre as superfícies onde as mãos atuarão; a textura das diferentes madeiras que os constituem, dos metais, e que necessitam ser percorridos; a percepção dos diferentes tipos de propagação do som relacionada a movimentos conjugados; e uma infinidade de gestos.

Através dos gestos e dos movimentos, são criados conceitos que incitam novas ações e assim por diante. A fonte de ignição dos processos cognitivos é sempre corpórea. Os autores acima mencionados enxergam o movimento como sendo primordial para os processos cognitivos. A fenomenologia muito provavelmente teria sido originária desse pensamento (GREINER, 2005).

A questão do movimento pode resvalar também os conceitos musicais, ajudando a construí-los como concepção, conforme sugere Fridman (2016, p. 147). Baseando-se nos estudos do dançarino Rudolf-Laban (1879-1958) um dos maiores estudiosos do movimento, a autora observa:

Quando pensamos no movimento relacionado ao aspecto rítmico, parece-nos comum pensarmos em movimentos relacionados à coordenação motora, como batidas de pés e mãos, associados a movimentos percussivos em geral. Menos comum a nosso ver seria pensar na ideia de deslocamento no espaço, na exploração de planos e direções, na consciência do uso de diferentes articulações do corpo e na exploração de qualidades do movimento como *deslizar, torcer, pular e girar*, por exemplo. (FRIDMAN, 2016, p. 147)

De maneira que a formulação de um conceito tido como primordial na música pode ser elaborada levando em conta a experiência corporal. A sensação do deslizar pode proporcionar o entendimento de compasso, por exemplo, na medida em que seja visto como a ocupação de um espaço físico. O balanço de uma cadeira, a título de ilustração, traça no espaço um movimento, de ocupação de lugar e de periodicidade, própria do pulso e da junção de pulsos. Isto levaria a formulações não literais de conceitos musicais, compreendidas através de uma sensação corporal, fato que é capaz de dimensionar um simples conceito de maneira totalmente diversa para integrar-se a outras questões.

A teoria da *mente incorporada* também contempla, de maneira indireta, a ideia do movimento, pois atribui ao cérebro um papel completamente distinto daquele que tem sido apregoado, que o define como “um aparelho de processamento de informações que responde seletivamente a aspectos do ambiente” (ROSCH; THOMPSON; VARELA, 2003, p. 58). Ao contrário, as diversas pesquisas realizadas, inclusive as que procuram compreender que tipo de comando há para as ações efetivadas no sistema nervoso como um todo, e que entre outras questões deu origem ao conceito de *emergências neuronais*, descobre o cérebro como sendo altamente cooperativo. As propriedades emergentes seriam intrínsecas. A cada vez que ocorre uma experiência as redes neurais são ativadas e formadas. E dependendo do tipo de experiência, redes distintas são conectadas. Ocorre uma reciprocidade e se, por exemplo, uma parte A do cérebro se conecta a uma parte B, é imediato o movimento de conexão de B para A, na mesma intensidade.

É preciso estudar os neurônios como partes de grandes conjuntos que desaparecem e surgem constantemente através de suas interações cooperativas e nas quais cada neurônio tem respostas múltiplas e variáveis, dependendo do contexto. (ROSCH; THOMPSON; VARELA, 2003, p. 106)

Os autores discutem longamente as questões a respeito da prevalência ou não de um *self*, de uma mente que comanda, e do lugar físico que alojaria essa chefia, que os métodos científicos não conseguem encontrar. Mas tendem a considerar que embora haja essa dificuldade em definir onde estaria de fato a mente, impasse que em geral é descartado das discussões científicas, no fundo vem revelar e confirmar que a cognição se dá por processos cooperativos em permanente andamento. Segundo eles, a aceitação desta ideia acabará por promover de maneira consistente a mudança de diversos paradigmas. A emersão e inativação das redes neurais, que ocorre nas diferentes situações de experiência, rebatem a ideia de que a cognição seja um tipo de representação da realidade, como se ambas fossem estáticas, tanto a cognição como a realidade exterior. Sempre haveria o movimento de ir e vir, fazendo emergir o que é necessário para o incremento de nossa percepção, com o valor de propiciar a nossa sobrevivência. Rebatem também a crença de que o desenho da realidade seja independente, e que não possua uma forte relação com a maneira como se dá a sua apreensão. Reforçam, portanto, a ideia de que a cognição seria uma ação incorporada. Nosso sistema nervoso e nosso cérebro seriam modificados a cada experiência. Nada estaria pronto, nem o mundo exterior e nem nossa capacidade de desenvolver a consciência a respeito desta inserção.

Estas capacidades estão enraizadas nas estruturas da nossa incorporação biológica, mas são vividas e experienciadas em um domínio de ação consensual e de história cultural. Elas nos possibilitam compreender nosso mundo, ou em uma linguagem mais fenomenológica, elas são as estruturas por meio das quais existimos, no sentido de termos um mundo. (ROSCH; THOMPSON; VARELA, 2003, p.157)

A cognição seria ação, consciência, e uma maneira de inserção no mundo. Uma forma de ‘presença’, portanto. A performance também possuiria essa mesma capacidade de ação incorporada manifesta de uma maneira peculiar, conforme será visto a seguir.

Metáforas do corpo

Uma outra questão bastante pertinente a essa discussão, levantada por Greiner (2005), é a observação e a proposição do que seria o ‘corpo artista’. Em sua pesquisa, a autora demonstra as diversas categorizações do corpo, de como ele tem sido tratado e observado na contemporaneidade. Esta preocupação é justificada pelo fato de que está a observar as possibilidades de experimentação que existem nos fazeres artísticos. E para isso entende como necessário que reconheçamos as maneiras distintas de visualização do corpo (adotadas pelas diferentes culturas, épocas, e pelo indivíduo artista) que acabam de alguma maneira determinando, indireta e muitas vezes diretamente, o modo como as práticas artísticas vão ocorrer. Considera o ‘corpo artista’ como a definição de um dos estados corporais possível, próprio de quem constrói o potencial da criação artística. Esta definição é colocada em sintonia com o que os filósofos e neurologistas têm pensado a respeito, partindo do pressuposto que o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo.

Utilizar-se de metáforas, ou seja, denominar o corpo como sendo, por exemplo, um “corpo-máquina”, fazendo analogia entre um ser vivo e um mecanismo, são maneiras de observar estes estados, e tentativas de propiciar um “entendimento ontológico” (GREINER, 2005, p. 122). No estudo *Metáforas da Vida Cotidiana*, George Lakoff e Mark Johnson detalham essas questões, observando que “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45). Os autores argumentam que os processos de pensamento são corriqueiramente, e em grande parte, metafóricos, ou seja, que em seu modo de estruturação colocam uma experiência no lugar de outra,

para que assim se ampliem o entendimento de ambas e que se criem os conceitos. Haveria essa base experiencial, portanto, de coerência e de sistematicidade nos conceitos metafóricos. Ou seja, as metáforas que permeiam a vida cotidiana são também, de alguma maneira, indutoras de ações. Dentre os diversos exemplos que apresentam está o de que quando nos referirmos à *discussão*, qualquer que seja ela, e em diferentes línguas, usualmente a descrevemos como sendo similar às atitudes e ações de uma *guerra*. Dizemos frequentemente que a fala de alguém “foi direto ao alvo”, ou que o ponto de vista é “indefensável”, que a argumentação foi “derrubada”. Ou seja, em termos culturais, fazemos alusão à *discussão* como sendo similar a uma *batalha*. Os participantes de uma *discussão* frequentemente irão adotar uma postura condizente com a metáfora estabelecida, procurando, a grosso modo, impor seu ponto de vista ao considerar seu interlocutor como um opositor, ou desmerecer a fala do outro, para desqualificá-la ou calá-la. Esta não seria necessariamente a única ou a principal maneira de conceituação. Poderíamos considerar a *discussão* como similar à *dança* por exemplo¹³, se nossa cultura nos permitisse a construção de bases conceituais diferentes, fundada em outro tipo de experiência que não o embate. Isso traria aspectos distintos a estes estabelecidos, tal como o *fluxo*, o *ritmo*, a *sincronia*, o *movimento*, o *gesto*, a *amplitude*, o *espaço*. Com este e demais exemplos, os autores demonstram que há um reflexo direto do entendimento conceitual nas ações e vice-versa. E por isso Greiner observa a necessidade de se fazer a reflexão em arte levando em conta as metáforas, que são próprias do fazer artístico. Tal como se ao falarmos do assunto pudéssemos oferecer um gancho para uma ação condizente.

Podemos dizer que o músico possui um ‘corpo-artista’. Para Greiner, os processos de cognição e comunicação, comuns a qualquer pessoa que realiza funções de naturezas diversas, possuem um sentido criativo que gera conhecimento, como já foi visto. Mas o ‘corpo artista’ obteria um nível de comprometimento e de profundidade diferentes, extrapolando o lúdico. “O corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar” (GREINER, 2005, p. 122). Ou seja, o ‘corpo artista’ é aquele que terá uma maneira diferente de deter em si aquela interferência que lhe abordou. Embora a autora não utilize este termo correspondendo explícita e diretamente ao conceito que traçamos de ‘estado de presença’ é possível perceber que se refere a algo muito similar.

¹³ Numa suposição que fazem, para ilustrar a possibilidade de enxergar os conceitos com outras metáforas que não as que se sedimentaram.

Aqui ela tenta encontrar pistas para entender a gênese do processo criativo artístico, ou algo que permita vislumbrá-lo mesmo sabendo que não é tarefa facilmente alcançável. O “corpo artista”, em sua visão, vivencia uma “experiência arrebatadora” e isso o impacta de maneira que, através dos eventos neurológicos que se conhece, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências e assim por diante. Desestabilizando outros contextos (corpos e ambientes) para além de seus próprios. Portanto, para a autora (com o respaldo das teorias dos vários autores que apresenta) é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário. Este é um dado importante para se compreender a performance em geral bem como a performance musical. Ao ‘corpo artista’ não é possível permanecer neste estado indefinidamente, como também descreve Gumbrecht ao observar os “momentos de intensidade”, mas sim gerar novas experiências que perpetuem este movimento. Importante para este estudo é nos darmos conta de que as ações e gestos efetuados por um performer, um músico em sua performance musical, estão no âmbito do ‘corpo artista’.

Já que a utilização de determinadas metáforas tem por consequência a cristalização no entendimento de questões específicas, veremos, mais adiante, como um dos modelos enraizados na cultura ocidental, o do “corpo-máquina” (que citamos acima) inserido em diversas áreas de conhecimento influenciou também a maneira como se ensina e se toca música. Ele ainda é visível em algumas práticas esportivas e atuações artísticas, como já foi dito, como em algumas das atividades de formação dessas mesmas áreas. A metáfora do ‘corpo-máquina’ e do ‘corpo-mecânico’ surgiu sob influência do mesmo cartesianismo que, segundo Gumbrecht, teria sido um dos responsáveis pela separação conceitual entre corpo e mente. Em função das descobertas da medicina, anatomia, fisiologia e filosofia criou-se um modelo anatômico funcional, à época de René Descartes. Bem como com a Revolução Industrial, que fez surgir indiretamente a ideia do ‘corpo-mecânico’, aquela que faz analogia entre funcionamento do corpo e o das máquinas. Em algumas das atividades da atualidade observam-se pessoas procurando maneiras de preparar seus corpos para que alcancem a excelência e a força das máquinas, a fim de atingir sua velocidade, força e sua precisão.

As investigações atuais apontam justamente para os estados corporais mais do que para definições funcionais. O corpo seria algo diferente do que uma série de engrenagens ou uma junção de órgãos com funções sincrônicas. Por tão óbvio que isso

nos pareça, essa metáfora é utilizada cotidianamente, quando dizemos: “estou quebrado” (quando estamos cansados), ou “ele tem um parafuso a menos”, “não bate bem” (quando julgamos a perturbação mental de alguém), ou “isso parte o meu coração” (quando temos um sentimento de tristeza). A inserção destes termos na linguagem cotidiana não é necessariamente um malefício. Faria parte da maneira como se constitui o pensamento, quando atrelado a linguagem (LAKOFF; JOHNSON, 2002). A questão é observar o quanto essas noções infiltram-se nas práticas corporais levando a eventuais equívocos no exercício das metodologias de ensino e aprendizagem.

Há uma enorme disparidade entre se considerar o corpo como se fosse uma máquina (mesmo que seja fazendo somente alusão a isso, como imagem), domando e domesticando seus gestos e ações, e estar realmente ciente da complexidade dos processos cognitivos envolvidos numa situação de aprendizagem e de criação artística - como a área de pedagogia da performance tem procurado pesquisar (RINK, 2002; (BORÉM, 2010; RAY 2014 e 2015). A performance musical possui, evidentemente, relação com o ‘corpo artista’, ou seja, um estado corporal que pressupõe o ‘estado de presença’, porque o ato de criação procura compatibilizar internamente os eventos que ocorrem no instante, aqueles que são diferenciados das experiências passadas. Sabe-se que os estímulos do meio ambiente são estabilizados no corpo, transformando-os em categorias funcionais, ações e processos de comunicação (GREINER, 2005 p. 73). Então, o ‘corpo artista’ teria uma maneira particular de lidar com o fluxo de imagens, de organizá-las, de significá-las e de torná-las visíveis. Uma das hipóteses que a autora aventa para isso é a de que seriam uma habilidade e uma aptidão específicas capazes de inventarem novas metáforas complexas no trânsito entre o corpo e o ambiente a partir da desestabilização de outros arranjos prévios, mas tendo como consequência o acionamento do sistema límbico (GREINER, 2005, p. 109).

A interpretação, ou seja, esta que seria uma das principais características do processo de corporificação, é mais do que a simples replicação, no entanto está intimamente relacionada a esta, o que parece uma chave importante para entender os processos de criação. (GREINER, 2005, p. 116)

O artista faria com que a materialização e a manifestação de sua criação pudessem ser vivenciadas como experiências artístico-existenciais, portanto não como uma simples elaboração dos aspectos da vida e das emoções. Segundo a autora haveria uma contradição, com a qual o ‘corpo artista’ sabe lidar:

O aqui e o agora já foram no momento em que nos referimos eles. O que fica são apenas princípios reguladores pelos quais se entende a existência presente e, paradoxalmente, sempre ficam também como parte do futuro. O aqui e o

agora nunca correspondem em tempo-espaço ao presente real. Sempre já passou. Nunca se dá a ver o que as coisas são, mas a ficção que contamos a nós mesmos tendo em vista a sobrevivência, o conhecimento o estar lá. O desejo da presença é o desejo da estabilidade e da coerência de origens. As palavras são metáforas que indicam sempre uma outra possibilidade e é por isso que nos fazem mover. (GREINER, 2005, p. 85)

Greiner e Helena Katz (GREINER, 2005, p. 129) propõem ainda o conceito de ‘corpomídia’, como decorrência da observação desse processo de incorporação, onde o corpo seguiria sendo constituído permanentemente, num processo evolutivo, selecionando informações nesse fluxo que nunca cessa e que o mantém no estado do sempre-presente. A partir destas conceituações, vê-se, cada vez mais, como têm sido recorrentes as pesquisas artísticas e as reflexões teóricas que tendem a localizar a arte no sujeito, mais do que fora dele.

Atenção Focada

Há uma última questão de interesse a ser tratada, para completar o traçado do nosso panorama de maneira a nos preparar para observar exemplos de ‘estado de presença’ na performance musical. Ainda calcados na neurociência, retomemos a referência de estudos que apontam para a similaridade que há entre o que os performers relatam, como percepção e como sensação advinda de suas atividades, e o que os cientistas podem identificar como ocorrência provável no sistema nervoso e fisiológico. É preciso ter em conta que este trabalho não visa se fiar nessas comprovações científicas que estão em curso, na dependência de que elas validem o conteúdo que está sendo discorrido aqui. Tampouco possui a pretensão de se fazer equivaler aos estudos científicos que analisam esses dados e que são aptos a realizar medições e experiências. A intenção é observar que há uma saudável coincidência de objetos de estudo provenientes de áreas de conhecimento distintas demonstrando a tendência, e até a necessidade, que há nesta convergência para a construção de conhecimento, já que a natureza do assunto é multidisciplinar e não pode ser respondida apenas com um tipo de fala. Essas coincidências iluminam as discussões para todos. É possível observar que os filósofos, os artistas, os biólogos e os neurocientistas que apareceram no texto estão dizendo coisas correlatas, cada qual com sua ferramenta.

Retomando a questão de que alguns processos mentais podem levar ao ‘estado de presença’, observou-se que ele também pode convocar sensações e estados

corporais específicos, como foi visto. Mas até certo ponto haveria dificuldade em ser compartilhado enquanto relato de experiência, justamente por ser individualizado. Como garantir e comprovar que durante uma performance musical esse estado foi realmente alcançado, é uma das questões que pode ser aventada. Uma pista pode estar em pesquisas específicas que foram realizadas recentemente (nas últimas duas décadas) observando os efeitos que a prática da meditação pode gerar no cérebro. Essas pesquisas surgiram a partir da observação empírica de que havia melhoria em algumas funções cognitivas em pessoas que praticavam meditação, além da melhoria em seu estado geral, mental e emocional¹⁴. Há alguns trabalhos que focam o tema e que obtiveram resultados importantes utilizando uma metodologia específica, aliada ao mapeamento de áreas ativas (com o sistema BOLD ou sistema de neuroimagem). Alguns neurologistas como Sara Lazar (*Harvard Medical School*) em 2014, e Andrew Newberg, promoveram pesquisas em estudos distintos, que visavam observar a recuperação ou o retardo no envelhecimento das funções cognitivas que se dariam com a diminuição das atividades no córtex frontal e no córtex cingulado anterior e no lobo-frontal, causadas pela idade ou por questões de saúde. Nessas regiões, que são responsáveis pela memória, pelo aprendizado, pela capacidade de concentração e pela regulação emocional, observaram que não somente havia um incremento de atividades durante a prática meditativa, como também com o passar do tempo havia um aumento na quantidade de neurônios tornando mais permanente a atividade nessas regiões do cérebro. Tanto a *massa cinzenta*, que são os neurônios em si, quanto a *massa branca*, que são as conexões entre os neurônios, foram acrescidas em volume e quantidade.

O neurocientista Richard Davinson (Universidade de Wisconsin–Madison) realizou pesquisas com monges tibetanos que foram enviados por Dalai Lama a partir do ano de 2000 à universidade do pesquisador para terem suas atividades cerebrais analisadas (MEDITAÇÃO, [2017]) Para sua surpresa, a meditação não se mostrou como uma atividade de relaxamento como o senso comum concebe, e como ele mesmo acreditava que pudesse ocorrer, mas ao contrário, indicava o incremento da concentração e principalmente a ativação do córtex pré-frontal esquerdo, que é o responsável pelo registro de emoções positivas, confirmando o resultado de outras

¹⁴ A dissertação de mestrado *Fisiologia da Religião: Uma análise sobre vários estudos da prática religiosa do Yoga* de Roberto Serafim Simões fornece, em um capítulo específico, o histórico a respeito das investigações sobre a fisiologia da meditação, bem como explicações detalhadas sobre os processos fisiológicos em si, incluindo questões neurológicas.

pesquisas. Seria até possível atribuir-se de fato à meditação a condição de ser uma atividade de relaxamento uma vez que as emoções positivas geram sensação de conforto. No entanto, várias pesquisas mostram-na como uma atividade cerebral intensa, geradora de caminhos neurais novos. Isso diz respeito a saber que é possível “moldar os circuitos do cérebro de forma muito específica”, explica Davinson na entrevista, para a promoção de níveis de bem-estar. E o bem-estar provavelmente provém, do ponto de vista imediato, da liberação de neurotransmissores e neuro-hormônios como *serotonina*, *melatonina* e *glutamato*, conforme aponta Simões (2011). Há vários estudos descritos que comprovam que há um incremento notável dessas substâncias, tanto no plasma como na urina, verificados por comparação, coletados antes e após o período em que uma pessoa realiza a meditação.

Neste sentido, ocorre algo parecido com o exercício da música, tanto com quem só a escuta como com quem a executa, mas principalmente com quem toca um instrumento musical. Os dois hemisférios trabalham juntos, de forma intensa, conectando as áreas motora, visual e auditiva, e as que correspondem à linguagem e aos cálculos matemáticos. Há um aumento físico no corpo caloso (que une os dois hemisférios). A música promove a neuroplasticidade, ou seja, a moldagem de novos circuitos, incrementando a atividade do sistema límbico ao promover o conforto e o prazer.

Com o advento das técnicas de imageamento cerebral, na década de 1990, tornou-se possível visualizar o cérebro de músicos e compará-los do de não músicos. Usando morfometria por ressonância magnética, Gottfried Schlaught e seus colegas de Harvard fizeram minuciosas comparações de tamanhos de diversas áreas cerebrais. Em 1995 publicaram um artigo demonstrando que o corpo caloso, a grande comissura que liga os dois hemisférios cerebrais, é maior em músicos profissionais, e que uma parte do córtex auditivo, o plano temporal, apresenta um aumento assimétrico nos músicos dotados de ouvido absoluto. Schlaugh *et al.* Apontaram também volumes maiores de massa cinzenta nas áreas motoras, auditivas e viso espaciais do córtex, bem como do cerebelo. Hoje os anatomistas teriam dificuldades para identificar o cérebro de um artista plástico, um escritor ou um matemático, mas poderiam reconhecer, sem hesitação o de um músico profissional. (SACKS, 2007, p. 101)

Em seu livro *Alucinações Musicais*, o neurocientista Oliver Sacks exemplifica, através de dezenas de relatos de casos aos quais acompanhou enquanto médico, o quanto a música intervém na constituição e reconstrução de atividades neuronais de pessoas que estão em contato com ela. É mais um autor a reafirmar o que está sendo levantado aqui enquanto argumento, que é o fato de percebermos o quanto e como a experiência se aloja no corpo e, sobretudo, a experiência em performance.

Tomamos aqui também, com mais detalhe, outro estudo, chamado *Meditation Experience is Associated with Differences in Default Mode Network Activity and Connectivity*¹⁵ (BREWER, 2011). Essa pesquisa comprova um dado interessante: ao mesmo tempo em que a meditação (ou *mindfulness*) ativa áreas específicas do cérebro, ela também desativa outras regiões particulares. Existe em nosso cérebro o que se chama de Modo de Funcionamento Padrão (DMN de acordo com a sigla em inglês: *Default Mode Network*). Utiliza-se este termo para designar o modo de funcionar de determinadas áreas do cérebro que, sincronizadas, ficam responsáveis por processar situações do passado, projetar e construir imagens, e atribuir pensamentos e sentimentos em relação aos outros. Esses circuitos promovem o diálogo entre questões basais do organismo e as inflexões, críticas, pensamentos e julgamentos que podemos construir. Ou seja, regulam as informações que provém do meio externo e a maneira como irão se alojar em nosso corpo. Ele, o DMN, consome cerca de 20% do total de energia que nosso corpo utiliza. Ao mesmo tempo que essa parte do cérebro nos mantém alerta para a tomada de decisões, ativando o planejamento motor e prevendo as informações externas, detectando erros ou informações salientes¹⁶ é também a área em que nos fixamos em devaneios, em que os problemas e os julgamentos são exacerbados promovendo a reincidência de ideias em *loop*, a mente errante, eventualmente fixando sensações negativas e aprisionando-se num ciclo de pensamentos que não consegue ser rompido, a chamada *Theory of Mind* (TOM). Esta é inclusive uma das situações demonstrativas de *stress* mental que identificamos cotidianamente em nós mesmos ou em pessoas de nosso convívio. O estudo mostrou que ao mesmo tempo que a meditação ativa as áreas já mencionadas, também desativa a região onde opera o DMN. Ou seja, com a medição feita durante a meditação de vários voluntários verificou-se um decréscimo nas atividades dessa região cerebral no período em que meditavam. Isso não quer dizer que essas áreas tenham perdido fisicamente sua estrutura no decorrer do tempo, em oposição ao acréscimo nas áreas ativadas (conforme mostram os outros estudos citados). Ocorreriam aqui as mesmas emergências neuronais, que citamos na pesquisa da teoria da mente incorporada, ou seja, a ativação ou desativação das redes neuronais conforme a necessidade. Mesmo porque o DMN é importante para a

¹⁵ O estudo foi realizado com uma equipe de pesquisadores Judson A. Brewer, Patrick D. Worhunsky, Jeremy R. Gray, Yi-Yuan Tang, Jochen Weber, and Hedy Kober (BREWER *et al.*, 2011).

¹⁶ Por exemplo, barulhos ou situações abruptas que nos façam correr e fugir.

caracterização do *self*¹⁷, noção sem a qual a sobrevivência não seria possível. Desse processo de desativação provém o que chamaram de *self-distancing perspective* ou o monitoramento da ação. Que seria a possibilidade de a pessoa se perceber, ampliando a condição de observação sobre si, sobre o corpo, e criando uma presença ativa, ao colocar em operação uma intenção. As principais ocorrências desencadeadas são a atenção à experiência imediata na qual a pessoa está submetida e a sensação de aceitação dessa mesma experiência. Esse estudo demonstra o mesmo que outras pesquisas também descritas por Simões (2011, p. 98), o fato de que há um aumento do fluxo sanguíneo no *córtex pré-frontal* (CPF), no Lobo Parietal Inferior e Lobo Frontal Inferior concomitantemente ao decréscimo do fluxo no Lobo Parietal Posterior Superior (LPPS).

Embora as técnicas atuais de imageamento ainda não possuam a capacidade de detectar áreas cerebrais muito pequenas (em ativação ou desativação) ainda assim é possível conceber, segundo Simões, comprovando-se a correlação que há entre as diversas regiões do cérebro, sua atividade e a liberação de substâncias que contribuem para regular as sensações e o comportamento. O *tálamo*, segundo ele, é um dos responsáveis pela recepção das informações sensoriais, a partir das quais “distribui” ou retransmite para o restante do cérebro. Os processos meditativos acarretam, conforme mostram os estudos, por outro lado, através da redução do fluxo sanguíneo em determinadas áreas como o *tálamo*, a inibição de diversas substâncias, tais como o *cortisol* e a *adrenalina*. O *cortisol* é o neurotransmissor responsável por acionar as reações corporais imediatas de “luta-fuga”, que já citamos, às quais somos impelidos numa situação emergencial, bem como é a substância que está ligada à sensação de estresse, ao aumento da pressão arterial. Ou seja, os processos meditativos desencadeariam modificações bioquímicas e neuronais gerando o aumento das substâncias que nos dão a sensação de bem-estar (conforme já citamos) e a diminuição de substâncias que nos impelem às ações reativas, automatizadas.

Outra questão relevante levantada por Simões diz respeito à atenção focada. Aqui estamos procurando verificar uma possível similaridade entre a situação

¹⁷ António Damásio explica em seu livro *O Mistério da Consciência* (2000) as distinções dos tipos de *self*. Haveria o proto *self*, o *self* central e o *self* autobiográfico, cujas explicações detalha. No entanto, ele se refere basicamente ao *self* como sendo um dos componentes da consciência, que nos faz ter a noção de que somos “nós mesmos” e não o outro, como uma continuidade que permanece ao longo do dia, como identidade, sem a qual, fisiologicamente não sobreviveríamos.

fisiológica do ‘estado de presença’ na performance musical¹⁸ e a situação fisiológica verificada nas práticas meditativas, que são estudadas desde meados dos anos de 1950 (SIMÕES, 2011, p. 90), considerando que os estados físicos descritos nas práticas meditativas e os pré-requisitos para que ela se efetive seriam semelhantes aos da performance musical. Sempre que há uma atenção focada, há o acionamento do córtex pré-frontal (CPF). Ou seja, tanto na meditação como na performance musical existe uma ação autoinduzida, o início de um fluxo sob o qual existe uma intenção que o aciona.

Os estudos de imageamento cerebral sugerem que as tarefas de qualquer natureza, que requerem uma atenção focada são iniciadas pela ativação do córtex pré-frontal, particularmente no hemisfério direito (PORNER & PETERSEN, 1990). É lícito supor que em todas as práticas contemplativas religiosas esta região seja também requerida, seja por via da meditação budista, o *sanayama* do Yoga, seja pela oração cristã, contanto que os seus devotos estejam totalmente “presentes” no que se propuseram a realizar (SIMÕES, 2011, p. 99)

A situação da performance musical exige uma ação focada, uma atenção plena, uma presença mental e corporal para que seja desencadeado um fluxo de acontecimentos. Isto é muito claro para quem exerce a música. Como também é claro que essa espécie de imersão muitas vezes traz consigo a sensação de êxtase, de euforia, de excitação, de pertencimento, em muitas situações, dependendo do tipo de música a ser executado, do contexto em que a performance ocorrerá e da audiência. Alguns desses estados obtidos são muito semelhantes aos descritos nas pesquisas sobre meditação e que se devem, conforme os resultados demonstram, a alterações metabólicas e fisiológicas. Em decorrência da meditação, segundo Simões, assim como há inibição de algumas substâncias na concentração no plasma sanguíneo, ocorre o aumento de outras, como o AVP (arginina vasopressina), hormônio que é sintetizado no tálamo, e que diminui a percepção de fadiga, facilita a consolidação de novas memórias e do aprendizado; a beta-endorfina, que diminui a sensação de dor ou de medo, além de produzir a sensação de euforia, bem como a dopamina, que acresce a sensação de bem-estar e de felicidade; e a melatonina que induz ao relaxamento. Muitas dessas sensações são também descritas como presentes durante e após uma performance musical bem-sucedida.

¹⁸ A atividade do músico ainda não foi monitorada sob esta perspectiva, do ‘estado de presença’, mas sim com o intuito de mapear as áreas do cérebro que atuam conjuntamente. No entanto, António Damásio, realizou um surpreendente experimento com a pianista Maria João Pires ao qual nos referiremos mais adiante.

Evidentemente há vários graus de envolvimento possíveis de serem obtidos e que podem ser observados na performance musical. Há quem possa tocar conversando, pensando no carro que deixou no estacionamento, fumando ou bebendo, e há quem necessite fechar os olhos ou adotar uma postura corporal amalgamada com o instrumento. Isso se relaciona também à complexidade da tarefa a ser realizada e à facilidade com que ela pode ser executada, bem como ao tipo de performance a ser realizado. Algo com maior dificuldade de execução exige naturalmente uma postura focada e uma atenção maiores. Mas mesmo uma tarefa simples, quando ligada a um propósito que se compromete com o todo do evento, pode gerar esse foco e assumir um caráter intenso. Com a meditação sabe-se que também há graus distintos de compromisso e aprofundamento por parte dos praticantes, dadas as diferenças entre os tipos de práticas meditativas e as particularidades de cada pessoa que as realiza. Utilizar da comparação entre meditação e performance musical não visa concluir ou insinuar que ambas sejam a mesma coisa, mas observar que os estados corporais podem ser intencionalmente despertados para uma ação, para a obtenção do ‘estado de presença’. Há ainda, conforme já mencionado, a ressalva de que no caso da performance musical nem sempre o contexto ou um conjunto de acontecimentos contribui para que ela ocorra de maneira intensa. Mas o que parece ser possível observar é o fato de que, tal como a meditação, o ‘estado de presença’ na performance musical trata-se de uma postura individual, autoinduzida, acionável conscientemente como parte integrante e constituinte da performance.

Sempre que certos tipos de sinais sensoriais passam por uma sequência de sinapses já armazenadas (engramas, que são as mudanças no cérebro que armazenam determinada memória) e aprendidas, estas se tornam mais capazes de transmitir os mesmos sinais da próxima vez que este sentir (ou outro análogo) aparecer. (SIMÕES, 2011, p. 80)

Esta aferição sugere ainda que a experiência vivida da performance seja uma situação de aprendizagem e memória, com condição de ser aperfeiçoada constantemente, como sensação, capaz de evocar o ‘estado de presença’. Situações imaginadas ou reais produzem o mesmo tipo de reações e interações sistêmicas e endócrinas, segundo Simões. A situação da performance normalmente é prazerosa. E se as sinapses que ocorrem no cérebro e nas fibras musculares (junção neuromuscular e nos diversos órgãos e glândulas distribuídos pelo corpo) reincidem, são disparadas a cada vez que uma situação semelhante ocorre, a experiência artística pode ser imaginada e vivida ao mesmo tempo, bem como pode ser preparada para ser vivenciada.

Quando desfrutamos de uma apresentação ao vivo não nos colocamos exatamente assim, disponíveis e aptos ao contato?

Por caminhos e propósitos distintos a teoria da *mente incorporada* (ROSCH; THOMPSON; VARELLA, 2003) também aborda a questão da meditação para compreender aspectos cognitivos, utilizando referências do Budismo. O ‘estado de presença’ aparece como elaboração quando mencionam, naquele estudo, a coordenação estreita que ocorre entre corpo e mente como sendo uma aquisição obtida por meio dos processos de meditação (ROSCH; THOMPSON; VARELLA, 2003, p. 40). Constrói-se, segundo os autores, a percepção de ‘sentido de unidade’, e por consequência o discernimento a respeito da falta dessa integração, quando ela ocorrer. Varela, Thompson e Rosch ainda falam sobre como é possível identificar na atuação de músicos ou atletas este gesto integrado, motivado pelo que chamam de “total consciência” (ROSCH; THOMPSON; VARELLA, 2003, p. 44). E, correlatamente, sabe-se como alguns músicos são capazes de dizer com segurança quando, durante uma performance, todos esses fatores estiveram sincronizados. Os autores falam ainda sobre existência de fluxo no processo meditativo, e sobre a necessidade de se permitir que ele ocorra promovendo este encontro coordenado e incorporado entre corpo e mente (ROSCH; THOMPSON; VARELLA, 2003, p. 45). “É o estado desatento e não consciente da mente que é insensível – envolto em um espesso casulo de pensamentos errantes, prejudgamentos e ruminções solipsistas” (ROSCH; THOMPSON; VARELLA, 2003, p. 131). A atenção e o foco nas próprias ações permitiriam essa sensibilização, que leva a uma percepção ampliada, tão cara à performance.

Ao tocarmos um instrumento, é possível intencionalmente observarmo-nos durante essa atividade¹⁹ e, no mesmo momento, abandonar conscientemente a busca pela aprovação da audiência. A autocrítica e os autojulgamentos são muito comuns e dependendo do caso podem perturbar definitivamente uma apresentação artística. Muitas vezes eles são uma extensão desse pensamento errático que não está fundado na presença. O balizamento das próprias ações a partir da imersão na presença é muito distinto da ideia de se tentar monitorar o meio externo a partir da atenção ao efeito da performance. Atrelar-se ao efeito externo pode fazer a pessoa se ausentar da conexão com o princípio formador da ação da performance.

¹⁹ Assim como acontece nas descrições de meditadores, que durante suas práticas meditativas observam os pensamentos como se fossem uma movimentação involuntária, reflexa, aos quais não buscam reprimir e nem os forçar a parar.

A música pode ser comparada à meditação, no sentido de que tanto uma como a outra ampliam efetivamente as regiões acionadas no cérebro. Restaria saber se a atividade de performance musical que convoca o ‘estado de presença’ também desativa de maneira semelhante o DMN, tal como foi provado com a meditação²⁰. E descobrir se há graus discerníveis no aprofundamento do ‘estado de presença’ na performance musical, assim como ocorre com a meditação, que possam ser mensurados. Restaria saber também se o ‘estado de presença’ obtido em situações de performance musical poderia ser detectado na ressonância funcional e monitorado como uma atividade cerebral diferenciada da atividade musical comum. Se considerarmos todos os aspectos da performance musical que levantamos, talvez não seja possível recriar uma situação fidedigna que venha a ser medida com aparelhagem eletrônica sem que ela interfira negativamente, perturbando o curso dos acontecimentos. E mais importante ainda: talvez não se deva atribuir valor excessivo às possibilidades de medições desse tipo, mesmo que elas sejam alcançadas, por crer que fariam a criação e a manifestação artística ocorrerem de uma maneira melhor. Isto seria reproduzir o discurso da “eficiência”, onde imediatamente passaríamos a classificar a situação como “bem” ou “mal” sucedidas. Além de que reafirmaríamos a ideia de dicotomia mente-corpo, que tão arduamente tem sido combatida, pois localizaria a totalidade do evento num lugar específico, em partes do cérebro, mensuráveis enquanto território, e não no corpo todo e na manifestação de algo que é maior e que talvez não tenha fronteiras.

Além disso, e de qualquer forma, as habilidades cognitivas ou o acréscimo nas conexões neurais que ocorrem no sistema nervoso de um músico, como já está provado que acontecem, não significam que este mesmo músico seja levado necessariamente a uma adesão automática às questões artísticas mais profundas, a se envolver emocionalmente, ou a tentar aplacar inquietações que lhe impulsionem para uma performance viva. Este músico pode ser simplesmente uma pessoa que construiu habilidades e que as utiliza bem, mas sem despender um esforço extra, além dos gestos corretos que gerem os sons que são esperados. Mas não podemos ir mais além por ora, pois não há como responder a essas questões de maneira consistente aqui, apenas lançar esses aspectos e talvez algumas poucas pistas para serem respondidas numa próxima pesquisa.

²⁰ Embora a descrição sobre as impressões e sensações de bem-estar percebidas sejam semelhantes em ambos os casos, sugerindo que possa haver também na performance musical a liberação dos mesmos neurotransmissores.

Neste capítulo, ao fazermos considerações sobre o ‘estado de presença’ na performance musical, realizamos um percurso que partiu do plano das ideias em direção à concretude do fenômeno em si, para tentar capturar, de forma ampla, a sensação pungente que a performance musical provoca em todos os envolvidos. Estabelecemos uma possível ideia acerca do ‘estado de presença’ baseada na filosofia. Para tanto foi necessário considerar aspectos de performance discutidos em outras áreas artísticas, como o teatro e a dança, para que fosse possível identificá-los também na performance musical. Nessas áreas, os valores que lhes são mais proeminentes apontam para aspectos corporais, evocando a materialidade que a arte possui ao impactar as pessoas através de sua concretude, aspecto nem sempre considerado sob este viés, na área de performance musical.

Verificou-se que as teorias atuais sobre cognição têm quebrado diversos paradigmas e que esse fato repercute diretamente sobre a maneira de se entender a ação performática. A neurociência permite que se estudem questões fisiológicas específicas ligadas a ações determinadas. Observou-se que há estudos apontando esses eventos com as pessoas que praticam meditação, cujos efeitos seriam semelhantes aos que ocorrem com artistas, uma vez que estes também exercem uma atenção focada e autoinduzida, e relatam o mesmo tipo de bem-estar. A partir daí verificamos que o ‘estado de presença’ é para o artista um estado individual que pode ser acionado e construído individualmente e intencionalmente. É uma situação consciente que traz à performance musical o incremento da qualidade artística.

3 RELATO DE EXPERIÊNCIA

Vislumbrar o fato de que existem posturas de ação que podem ser adotadas pelos artistas, independentemente do conteúdo que estejam veiculando, e que a performance é antes de tudo um impacto que aborda o corpo foi possível para mim de maneira mais clara através da convivência com o compositor brasileiro Itamar Assumpção. Por coincidência sempre estive próxima a compositores e compositoras de canção, tocando contrabaixo, antes e depois do contato com Itamar. Pude com isso notar, e continuo observando, alguns dos processos pelos quais se dá a construção da música popular cantada²¹. É um tipo de música que recebe continuamente, desde que começa a transitar a partir da voz dos compositores, uma série de interferências que vão lhe dando corpo. Diferentemente de uma sinfonia, onde há parâmetros sonoros principais que já estão determinados²², do ponto de vista composicional a canção necessita e depende de que os instrumentistas coloquem nela seus traços. Faz parte de sua natureza absorver essas expressões individuais. A canção pode ou não possuir escrita de arranjo em partitura. Mas quase sempre, mesmo que haja uma determinação prévia de como será tocada, haverá um espaço para que o instrumentista invente sua melodia, o ritmo ou a articulação que desejar, ou mesmo que improvise.

Fui observando, em mim, que essa demanda evocava o que agora posso nomear de ‘estado de presença’. Anteriormente a percebia sem poder descrevê-la. Entendia-a como uma convocação para a ação, para um engajamento, algo que me fazia estar lá efetivamente para participar, para entrar na música. E para que compreendesse a função do contrabaixo no contexto da música popular, intuitivamente procurei duas atividades que envolviam uma ação mais intensa do corpo, de maneira a estabelecer um vínculo entre o movimento e o som. Foram elas: aulas de dança e de percussão. Por um tempo participei dessas atividades com o intuito de, agora sabendo como nomear, incorporar a música. Necessitava entendê-la não apenas como ideia mentalizada, mas vivida e perpassada por meu corpo. Uma decorrência efetiva foi a melhor apropriação do instrumento, do contrabaixo, e com mais naturalidade, com um entendimento melhor de sua função e de como poderia me expressar através dele. Então essa observância da

²¹ O livro *Música de Montagem*, de Sergio Molina, aborda estas questões em profundidade quando, entre outras coisas, observa a significativa alteração dos processos composicionais da canção em função da possibilidade de gravação e de edição. Bem como mostra como o fonograma, através do contraste entre as faixas de gravação, torna-se ele mesmo um produto característico dessa nova maneira de compor.

²² Mesmo havendo espaço para tipos de interpretações variadas, que adotem outras referências estilísticas inclusive.

‘presença’ como um estado físico e mental disponível para a criação e para a ação parece dar a dimensão de que de fato ela ocorre em todas as etapas da performance musical, e inclusive na formação (conforme será tratado adiante, no item 5).

Particpei por acaso também, desde o início de minha atuação como instrumentista, de espetáculos teatrais musicais. Talvez seja por isso que tenha sempre me perguntado se a performatividade do músico não seria timidamente similar à do ator no espetáculo teatral. Sempre me pareceu que os músicos se envolviam pouco com as situações de performance, e mesmo que esse interesse não fosse desperto por si só. Parecia que o impacto do público e do evento era, para muitos dos colegas, inócuo, batendo no peito de maneira infértil. É evidente que há várias exceções, e são elas que fazem notar que algo pode ser realizado de um modo não ordinário. Há diversas maneiras de a música se acoplar a outras manifestações artísticas, assim como há diferentes concepções teatrais que adotam processos de construção e manifestação que não são compatíveis entre si.

Particpei, por exemplo, de montagens tais como as dirigidas por Zé Celso Martinez Corrêa, que há muitos anos tem como um dos materiais de criação *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Àquela época, 1989, ele estava encenando o capítulo “O Homem”. Seu processo de trabalho e sua concepção teatral específica apresentavam uma vertente que buscava esticar os limites da performance em direção ao externo, extremando os resultados como se quisesse tornar a vida um grande e contínuo ritual. Ou como se quisesse dizer que a vida cotidiana é teatro, que é ficção. A rotina diária dos participantes naquele espetáculo era encampada pelo tempo do ritual, que não é mensurável. Ali o evento, que seria o ensaio, poderia durar de oito a dez horas. Era um grande acontecimento contínuo, muito semelhante ao que aconteceria nas apresentações, sem haver grande distinção entre uma coisa e outra. O processo já era o fim em si mesmo. Tanto é assim, que o espetáculo não entrou em cartaz, foram realizadas duas únicas apresentações públicas, no Teatro Oficina. Os conceitos sobre o que seria atuação, peça teatral, trilha sonora, ou ser um instrumentista, tornavam-se completamente revoltos no contexto da obra de Zé Celso.

O outro extremo está em espetáculos teatrais musicais onde a presença cênica do músico não é requisitada. Particpei de espetáculos, em tempos recentes²³ em

²³ De 1989 até hoje são trinta anos. A partir do ano 2000 houve um crescimento das franquias de espetáculos, trazendo montagens da Broadway, ou mesmo textos nacionais nesse formato. Sobre a

que os músicos atuam com fones de ouvido, no *backstage*, sendo regidos sem o contato direto com a plateia e nem com os atores, e às vezes com a intermediação de monitores (caixas acústicas de retorno) e microfones para orientação (com falas técnicas do maestro, em tempo real, orientando a execução). Estes são dois exemplos extremos de uma condição de performance. Não está em questão aqui a valoração do resultado artístico desses espetáculos. Citá-los exemplifica o fato de que o estado individual do instrumentista, em princípio, não pode ser o mesmo em situações tão distintas, pois o contexto o induz a posturas diversas. Mas será que essas questões referentes ao ‘estado de presença’ não podem ser, de fato, trabalhadas e assumidas independentemente das circunstâncias? É o corpo do instrumentista quem efetivamente faz entrar em ação aquilo que se constituirá no espetáculo em conjunto com atores e técnicos. Então cabe refletir sobre quais tipos de ação são requisitadas.

No primeiro contexto, os atores e os músicos são arrebanhados, não há diferença entre viver e atuar. Eles são exauridos de suas forças em prol de uma espécie de ritual. Ao mesmo tempo não podem desvelar claramente os motivos de estarem ali, pois o efeito catártico predomina e se impõe ao momento. O segundo contexto mostra um controle sobre os efeitos, promovendo, como consequência, um certo distanciamento a respeito do envolvimento dos instrumentistas com seu tocar. Ou sob um outro ponto de vista, um tocar eficiente. O resultado do espetáculo como um todo é meticulosamente planejado, a ponto de prescindir de interferências que sujeitem sua mudança de trajeto. O primeiro contexto anseia por acontecimentos inesperados. O segundo contexto não pode ter imprevistos porque toda a estrutura está concatenada e se algo mudar acarretará em falha. O que seria a presença afinal, onde está, para que ela serve? Como, individualmente, é possível se enxergar nessas duas situações distintas? O que mobilizar em si como competência a ser expressa? Até que ponto se conscientizar a respeito dessas questões acresce o resultado artístico indicando sua melhoria? Evidentemente estes questionamentos não surgem de cara, como princípio. Eles advêm justamente da vivência, pura e simples, que permite confrontar situações distintas e observar seus contrastes. Essas situações sempre me impeliram a tentar encontrar uma postura a ser adotada, a fim de que aquilo que eu pudesse oferecer fosse uma ação viva e não a mera reprodução mecânica de algo que não pudesse sentir.

história dos musicais brasileiros há uma importante pesquisa que realiza um panorama do teatro musical no Brasil disponível no livro *A Broadway não é aqui*, de Gerson Steves (2015).

Em seu livro, *O Mistério da Consciência*, Damásio (2000) busca elucidar o que é a consciência, do ponto de vista dos processos fisiológicos. Algo que observa, e que segundo ele não tem sido considerado devidamente pelos meios científicos, é a relação direta que há entre a consciência e as emoções. Ele aponta que uma não existe sem a outra. “O propósito biológico das emoções é claro, e as emoções não são um luxo dispensável. As emoções são adaptações singulares que integram o mecanismo com o qual os organismos regulam sua sobrevivência” (DAMÁSIO, 2000, p. 78). As emoções possuem, portanto, uma função biológica, que é a de produzir uma reação específica a uma situação indutora, bem como propiciar a regulação interna do organismo para que ele esteja preparado para uma reação específica.

E se experiência artística (nela incluída a performance musical) está associada a essas questões de sobrevivência, considerando-a como uma manifestação que faz parte da evolução biológica humana, conforme já havia sido mostrado anteriormente, podemos dizer que as emoções sempre estarão presentes numa situação de performance. Este é um aspecto importante a ser considerado, uma vez que, sob essa ótica, o ‘estado de presença’ perpassaria pela emersão de emoções. A performance musical não é uma situação neutra, portanto, já que nos remete, conforme já dissemos, diretamente às implicações das situações da vida. Mas as emoções humanas são ainda mais específicas, pois não se referem somente “ao medo de cobras ou aos prazeres sexuais” (DAMÁSIO, 2000, p. 52). Sua especificidade está vinculada a ideias, valores, princípios e juízos complexos, ao se testemunhar o sofrimento (e o horror que isso causa) ou a justiça. Damásio acredita que:

[...] nos tornamos conscientes quando os mecanismos de representação do organismo exibem um tipo específico de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi alterado por um objeto – e quando esse conhecimento ocorre juntamente com a representação realçada de um objeto. (DAMÁSIO, 2000, p. 45)

Por isso consciência seria conhecimento e conhecimento seria consciência. Para Damásio, consciência é alguém que tem sentimentos saber que os tem (DAMÁSIO, 2000, p. 56). Supõe também que as emoções e a consciência estão alicerçadas na representação do corpo e que ambas se relacionam à sobrevivência do indivíduo (DAMÁSIO, 2000, p. 58). Essas questões se remetem igualmente ao turbilhão de ações que ocorrem nos processos criativos humanos. O cérebro gera diversos padrões mentais que ele chama de imagens. Esses padrões ou imagens podem ser de quaisquer modalidades sensoriais (táteis, auditivas, visuais, por exemplo). São essas imagens que

“nos permitem inventar novas ações a serem aplicadas a situações inéditas e fazer planos para ações futuras – a capacidade de transformar e combinar imagens de ações e cenários é a fonte de criatividade” (DAMÁSIO, 2000, p. 43). Esse momento de invenção também pressupõe o ‘estado de presença’.

Observo que desde a situação de aprender a tocar um instrumento musical até sua apropriação, onde através do exercício da performance passa a haver uma integração entre essas ações, decorre um processo lento: de lidar com um objeto estranho que tem que ser manipulado e que aos poucos vai sendo incorporado e absorvido para ser parte da ação. Para que isso se dê efetivamente, existiria outro tipo de incorporação, aquela que *considera e forma* os diversos tipos de entendimentos artísticos. Vinculamos nosso tocar a concepções estéticas, a visões de mundo, a sensações, a emoções. Há uma evidente construção de identidade a partir disso, o que denota a instauração de presença. Podemos mobilizar todo esse cabedal, ou aspectos dele, a cada vez que realizarmos uma performance musical.

Temos então um artista como Itamar Assumpção, que claramente permitiu que o processo criativo ocorresse em si, que seu fluxo transcorresse. Pois, se Damásio estiver certo, o ímpeto para a criação passa a ser uma questão visceral. Para Itamar era crucial manifestar-se artisticamente, como fator existencial, de efetuação de sua sobrevivência. Era artista o tempo todo, buscando com isso um papel que lhe resguardasse, e justificasse sua presença no mundo. Ele passou pela experiência em teatro, como ator quando jovem, bem como pela aprendizagem musical autodidata, centrada na escuta atenta, na visita constante aos compositores pregressos, através do rádio. Em suas composições, nas gravações e nos shows era possível observar a imersão de seu ‘corpo artista’, indicando seu ‘estado de presença’. Não ingeria água para saciar a sede enquanto estivesse se apresentando, cantando ou tocando. O gesto dispersaria a atenção do público ao espetáculo. Estar no palco era um ritual, onde se relevavam quaisquer “fraquezas” ou necessidades da vida corriqueira. Já ao final da vida chegou a realizar algumas apresentações com o estado de saúde bastante comprometido e, apesar de disso, estar no palco era o mais importante. Havia uma tarefa muito clara a ser desempenhada, um foco. À parte esse fator desencadeado por sua própria figura humana, que era sem dúvida carismática, essas questões foram extravasadas para a música e para a performance musical.

Quando passei a tocar com Itamar a partir da década de 1990, pude vislumbrar o que poderia ser essa “forma-força”, conforme diz Zumthor, que está inserida na performance e que é um de seus princípios. Primeiramente procurava entender os processos de ensaio, pois eram diferentes da maneira usual que conhecia. Foram três acontecimentos praticamente concomitantes, os ensaios para um primeiro show, a gravação da trilogia *Bicho de Sete Cabeças*²⁴ e os ensaios para as apresentações de lançamento dos três discos. A particularidade dos ensaios, com a banda *Orquídeas do Brasil*²⁵ estava no fato de que uma mesma música poderia ser tocada por três ou quatro horas. Lembrando que estamos falando de canção e não de um concerto, ou seja, de um discurso musical curto. Esse grupo era recém-formado, e as musicistas nunca haviam tocado com Itamar. Por consequência, não estavam familiarizadas ainda com as características de suas composições, a não ser como ouvintes. O empenho intenso propiciava um mergulho na obra de maneira a suscitar uma identificação com suas características. Partia-se da definição de uma ‘linha de baixo’, por exemplo. A essa frase eram somadas, pouco a pouco, figuras rítmicas efetuadas pelos instrumentos de percussão, melodias de sopros, vocais e assim por diante. Um gigantesco quebra-cabeça se definia aos poucos. Para cada instrumento inserido, havia a sensação de que as frases melódicas eram transformadas, pois o contato com a nova informação alterava sua percepção. Observo esse contexto como sendo indutor do ‘estado de presença’ dado que promovia uma inserção ativa numa linguagem específica. Itamar estava ciente de que a música é uma atividade a ser partilhada, independentemente do fato de ser ele o compositor, e de que necessita ser incorporada para poder ser manifesta. Estes são aspectos referentes à criação e à aprendizagem, processos que eram maturados com paciência para se tornarem autênticos. E esse é um outro aspecto importante, o de verificar que o conteúdo não pode ser imposto, pois dificilmente ele será incorporado de maneira harmônica.

Em relação à atuação no palco em shows, surgia um fator ainda mais intenso. Essas questões ficaram mais claras para mim anos adiante (a partir de 1999 até 2003), quando passei a fazer shows com ele em diferentes formações, com bandas menores, e eventualmente em duo. Percebi que poderia me permitir um estado de

²⁴ Três LPs de vinil, em 1992, que foram editados posteriormente em CD.

²⁵ Nome dado por Itamar ao grupo formado por Tata Fernandes, Miriam Maria, Simone Julian, Simone Sou, Nina Blauth, Lelena Anhaia e Clara Bastos. Com a participação, num primeiro momento de Vange Milliet e Alcione Ziolkowski.

atenção e de envolvimento que se atrelasse à própria postura que ele impingia a si. Havia uma quantidade de público em que essa circunstância parecia funcionar melhor. Entre cem e trezentas pessoas de espectadores, num teatro ou local com luz e com equipamento de som, onde pudesse haver foco na cena do palco e onde as pessoas não tivessem outras distrações que não o espetáculo. A experiência prévia de Itamar de atuação em teatro aparentemente facilitava a eloquência verbal, e sua fala, construída de improviso face ao público que estivesse presente, introduzia a apresentação das músicas. O espetáculo passava a ter uma amarração de coerência, como se houvesse sido previsto com este intuito. Eu, enquanto musicista, não sabia qual música teria início, pois o roteiro podia ser mudado em função do que ocorresse naquele momento. Uma situação merecedora de toda concentração, que me fez perceber que era necessário que eu estivesse em absoluta sintonia e conexão com o gestual de Itamar, com sua postura corporal e com as mínimas nuances de dinâmica de seu cantar e de seu violão, para ter condições de responder de pronto com os sons necessários. A aquela altura o material musical e de expressão sobre o qual ele trabalhava já estavam devidamente introjetados em mim, razão pela qual essa comunicação poderia se dar em outro nível, a partir daí. Havia condições de estar atenta ao fluxo da performance musical, sem preocupações técnicas. E mais do que isso, imprimir meu trajeto pessoal dentro daquele fluxo. E sob este aspecto ficou bem claro, a partir de um certo momento, que eu poderia e deveria me colocar sempre, procurando um traçado pessoal já que isso intensificaria o fluxo da performance enquanto espetáculo.

Outra questão bastante presente era a atenção em relação aos parâmetros de intensidade do som. Um pré-requisito importante, sempre adotado, era o uso da “dinâmica”, conforme se referia, ao buscar frequentemente em vários momentos, a emissão em pianíssimo ou pianíssíssimo, além da atenção ao silêncio, pois a música de Itamar é cheia de pausas. E assim, mais uma vez, tornava-se necessária a atenção redobrada. Sem utilizar caixas de retorno²⁶, a voz de Itamar tornava-se praticamente inaudível para quem estivesse com ele no palco, estratégia que reduzia logo de início os decibéis emitidos pelo conjunto dos instrumentos. Caso fossem mantidas as mesmas intensidades sonoras os músicos não o escutariam, acarretando desencontros de tempo. Este é mais um elemento de foco e presença, suscitado por uma concepção musical específica. A dinâmica baixa permitia a timbragem entre as emissões sonoras, fato que

²⁶ Caixas de retorno são as caixas amplificadas que retransmitem aos músicos os sons que estão sendo emitidos para a plateia quando os instrumentos estão amplificadas eletronicamente.

nos remete novamente às questões de materialidade do som, que já foram abordadas. Sons muito intensos privilegiam certos harmônicos alterando o equilíbrio que normalmente determina o timbre de cada instrumento. Com a maior prevalência de frequências variadas, dada pela “dinâmica baixa”, um instrumento pode “timbrar” com o outro, aumentando a possibilidade de se amalgamar ao encontrar pontos em comum. Todas essas questões são de aprendizagem, de adaptação, efetivadas em tempo real. Pois aquelas soluções não poderiam ser alcançadas de maneira displicente. Elas exigiam um comprometimento com o fazer daquele instante.

Quando Damásio fala a respeito das emoções e do quanto elas possuem a função de nortear nossas funções fisiológicas e nossa consciência, surge ainda mais um elemento que pode ser elencado através do contato com a obra de Itamar Assumpção e que se relaciona a esse aspecto. A música de Itamar possui, entre outras, a particularidade de apresentar uma retórica metalinguística. Os instrumentos, e sobretudo o contrabaixo, captam informações que não são somente musicais. Eles ajudam a construir o discurso, de vozes que não cessam de falar e que mostram a complexidade e os aspectos contraditórios do mundo, assim como é sua música. Isso ocorre porque há uma clara referência ao contrabaixo como sendo o seu tambor, dito literalmente por Itamar, em entrevista concedida a Patrícia Palumbo no programa *Vozes do Brasil*:

O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é o ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. Às vezes nem componho no violão. [...] componho para o contrabaixo. Assim não há harmonia, acorde, são só notas. (PALUMBO, 2002, p. 34)

Não se trata de qualquer tambor, mas algo semelhante ao modo como os tambores graves são tocados em grande parte das manifestações populares pelo Brasil: improvisando frases de maneira a conversar com as vozes que cantam. Itamar nasceu e viveu na cidade de Tietê, antes de ir para o estado do Paraná e posteriormente para a cidade de São Paulo. Lá ocorrem ainda hoje os *Batuques de Umbigada*, que possuem esse princípio do grave solista. Segundo a pesquisadora e musicista Renata Amaral, em conversa travada com esta autora por e-mail em 2015 (AMARAL, 2015), é possível apontar a presença desses tambores graves, solistas e improvisadores em várias das regiões brasileiras, tais como no *Coco* do litoral de Pernambuco, no *Coco de Zambê* do Rio Grande do Norte, no *Tambor de Crioula* do Maranhão, em alguns dos *Jongos* de São Paulo e do Rio de Janeiro, no *Candomblé Angola* e *Candomblé Jeje*

Nagô (por todo o Brasil), entre outros. Nestes casos os tambores graves possuem claramente a função de solista improvisador. Em outras manifestações isso também ocorre, tais como no *Boi* e no *Maracatu*. Mas nos dois últimos casos, embora os graves também solem e improvisem com certa constância, o fato de estarem dispostos em naipes e de se apresentarem em grande número, faz com que essa função solista não fique tão clara. O lugar de solo não chega a prevalecer, já que eles estão, entre os vários improvisadores simultâneos, compondo a massa sonora.

Há grande semelhança entre a maneira como Itamar compõe as linhas de baixo, alicerçando a construção das melodias, e o modo como os tambores graves se comportam²⁷ em vários gêneros musicais brasileiros. Ele expressou o conhecimento a respeito das características dos *Batuques de Umbigada* quando esteve no programa Ensaio da TV Cultura (ENSAIO, 1999), onde respondendo à pergunta do jornalista Fernando Faro cantarola o ritmo dos batuques. O papel de conversa e improvisação que se vê nos batuques através do tambor grave (o *tambú*)²⁸ é transferido para o contrabaixo em suas composições. É ele que se contrapõe à melodia e às palavras dos poemas que são veiculados. Tanto é assim que algumas de suas canções podem ser executadas, sem haver comprometimento da inteligibilidade somente com a entoação da melodia em contraponto com a linha de baixo. É o caso do exemplo a seguir, da canção *Mulher Segundo Meu Pai* (Figura 1).

Figura 1 – Partitura de *Mulher Segundo Meu Pai*

The image shows a musical score for the song "Mulher Segundo Meu Pai" by Itamar Assumpção. It consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass line). The lyrics are written below the melody. The first system has lyrics: "bem que meu pai me-a-vi sou ho mem não sa be mu". The second system has lyrics: "lher fa lou que fa lou meu vô bi sa vô". The third system has lyrics: "mu lher éo que Deus qui ser". The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern in the bass line.

Fonte: Transcrição da autora de trecho do vídeo (MILÁGRIMAS, c1995)
Mulher Segundo Meu Pai, canção de Itamar Assumpção, melodia e linha de baixo

²⁷ Sobre os processos de composição adotados pelo compositor, ver dissertação de mestrado desta autora, *Processos de Composição e Expressão na Obra de Itamar Assumpção* (BASTOS, 2012).

²⁸ Sobre as características do instrumento, ver o vídeo *No Repique do Tambú* (2003).

Uma das questões que aparece nesta transcrição da canção *Mulher Segundo Meu Pai* que indica a ideia de diálogo é a alternância entre a linha de baixo e a melodia. A linha de baixo se movimenta nos espaços da melodia, e vice-versa, com pontos de entrelaçamento. Além disso, ela se utiliza da repetição de alturas ao passo que a linha de baixo realiza uma progressão de notas com amplitude de tessitura. Essa justaposição sugere a sensação de que a linha de baixo estaria envolvendo a melodia.

Chavão abre Porta Grande é um outro exemplo (Figura 2)

Figura 2 – Partitura de *Chavão Abre Porta Grande*

The musical score for 'Chavão Abre Porta Grande' is presented in three systems. Each system consists of a vocal melody line (treble clef) and a bass line (bass clef). The tempo is marked as quarter note = 95. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the melody line.

System 1: Melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line has a whole rest. Chords: E dim, C# dim. Lyrics: Não a - di - an - ta vir ar - re - ga - nhan - do os den - tes pa - ra mim por - que sei que is - so não é

System 2: Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: quarter notes G2, F2, E2, D2. Chords: Dm, F, E dim. Lyrics: um sor - ri so pen - so lo - go e xis - to

System 3: Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: quarter notes G2, F2, E2, D2. Chords: C# dim, D, A, G, F. Lyrics: pen - so que e - xis - to pen - se que pen - se que pen - se que pen - se

Fonte: BASTOS (2006)

Chavão Abre Porta Grande, composição de Itamar Assumpção e Guará. Transcrição da melodia e da linha de baixo

Neste caso de *Chavão abre Porta Grande* a melodia é insistente, assim como as palavras que veicula, como se estivesse, tal como o elas, reclamando por meio da alternância redundante dos intervalos de terça (mi e sol). Ao passo que a linha de baixo se formula ao longo de oito compassos, de maneira espaçada, construindo um acompanhamento com características mais melódicas do que rítmicas. São ideias musicais bem distintas, mas que são combinadas para conviverem.

Há ainda a conhecida canção de Assumpção, *Nego Dito* (Figura 3), com as mesmas características de encaixe da linha de baixo em espaços da melodia. Esta linha

mostra também a utilização de pausas ocorrendo no início dos compassos, causando a não afirmação dos primeiros tempos, característica que seria inesperada numa condução usual. Estas pausas sugerem a ideia de imprevisibilidade da linha de baixo, que está presente, mas não oferece parâmetros para que se preveja quando e onde irá tornar a aparecer.

Figura 3 – Partitura de *Nego Dito*

The image displays a musical score for the song "Nego Dito". It consists of three systems of music. Each system includes a vocal melody line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked as quarter note = 74. The lyrics are written below the notes. The first system contains the lyrics: "Be-ne-di-to João dos San-tos Sil-va Be-le-léu vul-go Ne-go Di-to Ne-go Di-to cas-ca-vél". The second system contains: "Eu in-vo-co.eu bri-go eu fa-ço_e a-con-te-ço.eu bo-to pra cor-rer_". The third system contains: "eu ma-to_a co-bra_e mos-tro_o pau prá pro-var prá quem qui-ser ver e com-pro-var me cha-mo". Chord symbols (Gm, Am) are placed above the bass line in several measures.

Fonte: BASTOS (2006)

Linha de baixo e melodia de *Nego Dito*, composição de Itamar Assumpção

Estes são exemplos consolidados em gravações, representando, porém, um modo de proceder que era incorporado na maneira de tocar contrabaixo, independentemente do fato da linha de baixo vir a ser executada a partir de uma ideia musical distinta. Portanto, quando Itamar opta pelos sons graves do contrabaixo, articulando-os de maneira constante, linear e horizontal, reduz seu potencial vertical (de harmonia), e promove a característica de discurso, de frase. Desenha uma faixa de frequência que estará sempre presente, uma tessitura com este comportamento, como se fosse uma voz dizendo algo sem se utilizar de palavras, e que possui peso equitativo àquele da voz humana que entoa. Essa observação corrobora com as questões levantadas no item 2, que identificaram a confluência entre a voz humana (do instrumentista) e a voz do instrumento. Neste caso ainda há uma questão temática, onde o instrumento “encarna” um personagem, cuja fala possui teor incerto, mas que será

manifesto no momento em que a música estiver em andamento. O contrabaixo será uma voz com atribuição de intervir no enredo. Então o instrumentista é imbuído de um papel específico. O contrabaixo torna-se, na música de Itamar, um elemento propulsor da voz cantada, pois se coloca como seu interlocutor propiciando apoio e contraponto ao mesmo tempo.

Para mim, essa experiência significava, enquanto instrumentista (contrabaixista) o exercício de emersão de emoções face à letra das canções e sua consequente expressão através do som, levando-me a buscar, tal como os outros itens expressos, amparo no diálogo, alcançando referência para isso na poesia, nas inflexões da voz cantada. Não havia como permanecer neutra diante delas. Escolhia notas que combinassem ou que combatesse o que estivesse sendo dito, e era impelida a me posicionar, a tomar partido, em tempo real. Era uma espécie de improvisação diferente da improvisação idiomática encontrada no Jazz, por exemplo, pois os códigos a serem seguidos não são necessária e predominantemente escalas e acordes combinados, mas sentimentos e pensamentos a respeito do diálogo, que são subjetivos num certo nível, mas que encontram a materialidade na forma da emissão sonora. Era mobilizado o espírito do interlocutor-narrador, na figura do contrabaixo, sobre quem o enredo podia se apoiar.

Figura 4 – Show em Rio Claro (SP) em 2001



Fotografia de Germano Meyer

Esta foi a maneira como pude compreender a diversidade de aspectos estando inserida no exercício da obra de Itamar, e procuro permanentemente acrescer o modo de tocar experimentando esse procedimento, quando possível, também na obra de outros compositores. Essa maneira específica de tocar parece fornecer alguns dos parâmetros possíveis que me colocam em ‘estado de presença’. Experimentar a própria maneira de dialogar dentro das diferentes situações a que somos submetidos em música imprime em mim um comportamento engajado do instrumento, favorecendo a conexão com elementos musicais diversos. A primeira impressão que tive ao subir em um palco ainda permanece, à sua maneira, transitando na permanente construção da memória. As luzes que ofuscavam e o vislumbre do público incógnito na escuridão com quem faria contato causavam a impressão de supressão do tempo corrente. Um mistério, conforme bem retratou Damásio (p.17, 2000), de que algo vai ser revelado, lugar de onde é assumido um risco, e onde talvez se materializem coisas que estavam invisíveis. Não há como esta circunstância deixar de promover um forte impacto nos corpos, é uma experiência destinada a eles. O ‘estado de presença’ para mim seria a criação de um modo de sobrevivência neste lugar fora do tempo.

4 APLICAÇÃO NA EXPERIÊNCIA PRÁTICA DO CONTRABAIXISTA

O ‘estado de presença’, por ser parte integrante da performance musical, é usualmente gerado, incrementado, despertado quando ela ocorre. Poderia-se dizer que ele é também um dos elementos motores, formantes, que a acionam inclusive. Portanto, pode ser visto tanto como sendo um de seus estopins, como uma de suas consequências. Verificou-se, no entanto, que ele pode ser conscientemente identificado pelo performer, bem como almejado como condição, para que haja ampliação de sua ação artística na medida em que seja intensificado, depurado, qualificado. A ‘presença’ sendo acionada intencionalmente produziria um efeito bastante amplo. Para que fossem conceituados, tanto a ‘presença’ como o ‘estado de presença’, exigiu-se até agora que se os abordasse sob diversos aspectos, e que se os situasse dentro do contexto da performance teatral e da dança, sob visões da filosofia, das ciências cognitivas, da fisiologia, da biologia. Toda a discussão tratou de enfatizar a existência do ‘estado de presença’ justamente para que possa ser considerado nas esferas que circundam o momento da performance, incluindo-a evidentemente, tais como os processos de formação e preparação, e sua posterior avaliação. Exemplos práticos que ilustram esse estado nos artistas, músicos contrabaixistas, já podem ser analisados a partir de agora. Acredito que essas performances, gravadas em vídeo, ainda promovam impacto sobre o espectador (que está situado, em alguns dos casos escolhidos, muito longe do performer no que diz respeito ao tempo e ao espaço). Atribuo essa qualidade ao fato de esses artistas serem praticantes do ‘estado de presença’ e, por isso, conhecedores de suas implicações no que diz respeito a gerarem um efeito propulsor para sua música, além da pressuposta qualidade intrínseca que suas obras possuem. As imagens e os sons, de alguma maneira, registrariam também esses traços de intenção e de assertividade, que dotam sua música de aparência de veracidade, que impacta o ouvinte observador.

Damásio (2000, p.23, 69-74) nos fala a respeito da natureza da origem das emoções, e relaciona seu surgimento como sendo similar aos das funções autônomas, como a respiração, por exemplo. As emoções vêm a se tornar sentimentos, mas este processo ocorreria, segundo ele, de maneira inconsciente, de modo que percebemos sua natureza, mas sem sabermos exatamente suas causas. Sem distinguirmos com precisão quais são os fatores que induzem as emoções, haveria dificuldades em controlá-las intencionalmente. Porém, a situação da performance faz emergir sensações e emoções, conforme vimos, como um de seus componentes, e isto faz parte do resultado da

encenação artística. Entrariam também como parte do impacto que a performance acomete, mesmo que não haja um controle absoluto sobre seu teor e intensidade, tanto em relação ao que ocorre com performer quanto ao público (se houver).

Os estudos sobre as práticas meditativas, porém, descrevem casos onde alguns poucos praticantes conseguem interferir no curso dessas funções autônomas, como o batimento cardíaco, a digestão e outras funções reguladas pelo sistema parassimpático. Mas mesmo com o fato de Damásio ter explicações fisiológicas sobre as dificuldades de controle das emoções, aceitou realizar um experimento com a renomada pianista portuguesa Maria João Pires, que lhe garantia que podia fazê-lo.

O experimento demonstra a intenção e o ‘estado de presença’ deliberadamente acionados, conjuminando mente e corpo.

Anos atrás a brilhante pianista Maria João Pires contou-nos o seguinte: quando está tocando ela é capaz de, sob total controle de sua vontade, reduzir ou deliberar o fluxo da emoção em seu corpo. Hanna, minha esposa, e eu pensamos que essa era apenas uma ideia maravilhosamente romântica, mas Maria João garantiu que era capaz disso, e nós não acreditamos. Por fim a hora da verdade chegou, em um palco montado em nosso laboratório. Maria João foi conectada a um complexo equipamento psicofisiológico enquanto ouvia breves composições musicais escolhidas por nós, e submetidas a duas condições com a emoção liberada ou com a emoção voluntariamente inibida. Seus *Noturnos* de Chopin haviam sido lançados havia pouco, e como estímulo usamos algumas peças interpretadas por ela e outras tocadas por Daniel Borenboim. Com a emoção “liberada” a condutância de sua pele apresentou numerosos picos e depressões, associados de maneira fascinante a várias passagens da música. A seguir, com a emoção “reduzida”, o inacreditável realmente aconteceu. Ela conseguiu uniformizar quase por completo o gráfico de condutância de sua pele, de acordo com sua vontade e ainda alterar seu ritmo cardíaco. Seu comportamento também mudou. A composição das emoções de fundo foi reajustada e alguns comportamentos emotivos específicos foram eliminados, por exemplo: a movimentação da musculatura da cabeça e do rosto foi menor. (DAMÁSIO, 2000, p. 73)

O experimento foi repetido pelos cientistas, uma vez que um dos membros da equipe de Damásio (p.73, 2000) ficara com incerteza a respeito da eficácia do teste. Foi gerado o mesmo tipo de resultado, confirmando o que havia sido notado na primeira experiência. De algum modo esta situação descrita comprova que pode ocorrer aquele extravasamento, sobre qual foi feita referência no item 2, em que as questões técnicas de movimentação corporal e de cognição na performance são acrescidas por uma força extra que lhes dá sentido e direção, garantindo um fluxo que é vivo e não inercial, e que contém uma energia direcionada. As emoções utilizariam o corpo como um teatro, afirma Damásio (2000, p. 74), seu meio interno, sistema visceral, vestibular e musculoesquelético. “Emoção diz respeito a movimento, conforme a própria palavra

diz, a comportamento exteriorizado, a certas orquestrações de reações, a uma causa dada em um meio determinado” (DAMÁSIO, 2000, p. 98).

Os exemplos que se seguem poderiam ter tido como critérios de escolha, para estarem aqui, todo tipo de detalhamento. Entretanto, o excesso de particularidades não oferece necessariamente uma vantagem neste caso, pois o que se está buscando não é o destrinchar de todas as possibilidades, ou a aferição de que a performance que possua mais detalhes seja a mais bem-sucedida. É por este motivo também que não será realizada uma análise musical minuciosa, mas somente um levantamento dos acontecimentos musicais que possuam, a meu ver, relação com os eventos da performance e que possam ser destacados nos instantes do percurso. Defini como critério de escolha performances de músicos artistas contrabaixistas que apresentam, sob o ponto de vista em que eu enquanto espectadora tenha observado, uma performance impactante onde haja sinais do envolvimento e da imersão desses artistas em seu momento de atuação. Há, evidentemente, um grau de subjetividade presente em se considerar aquilo que nos toca e aquilo que tende a nos ser indiferente face ao que pode perceber outra pessoa, de outra forma. Mas as aferições se referem à maneira como os artistas desenham sua performance, a como ela se dá, sugerindo seu envolvimento com as próprias ações, e demonstrando um grau de introspecção e de compromisso com o instante. A ideia é verificar esse percurso e observar que o performer esteve conectado a ele, oferecendo sua técnica, seu estudo, seu senso artístico e uma energia complementar que dota de força e beleza todo o trajeto.

E por outro lado, haveria centenas de possibilidades de registros de performances com outros instrumentos, bem como em outras áreas artísticas, gravadas com imagem e som capazes de denotar o que foi tratado até então, e que poderiam ter sido escolhidas para o mesmo fim. Principalmente os registros com voz, onde o que foi dito acima assume uma proporção incontestável, já que a voz se remete a questões viscerais, diretas, existenciais, humanas, por sua ligação com a respiração, com a fala, que imprimem um impulso direto que nos atinge de maneira incisiva, conforme já vimos. Aqui o comprometimento mais direto é com a performance vista por meio do instrumento contrabaixo. No entanto, a questão da voz permeia a performance musical de maneira significativa. Por isso, foram escolhidas três performances em que os artistas tocam contrabaixo e utilizam a voz concomitantemente. Conforme será notado no item 5, a exploração do uso da voz como prática permite a qualquer instrumentista o

desenvolvimento da percepção acerca do próprio potencial de expressão. De qualquer maneira, ao ouvirmos uma voz ou um som de instrumento musical, possivelmente nos entenderemos como alvo para o qual eles estão se lançando, mesmo que alcancem também direções mais amplas. Nós nos compreenderemos, como seus destinatários, quer haja um discurso casual ou premeditado para sua constituição.

4.1 Apresentação do processo analítico

O propósito de se utilizar aqui exemplos de gravações de performances escolhidas de alguns artistas para análise não pode ser jamais entendido como tentativa de abarcar a performance em seu todo, e muito menos como tentativa de explicá-la, destrinchá-la e atribuir a ela significados definitivos. Mas o teor dessa pesquisa trata de questões que são eminentemente ligadas à prática, às impressões individuais do músico, aos efeitos da performance sobre aqueles que dela participam. Sendo assim, pinçar exemplos de imagem e som parece ser uma das melhores possibilidades, no contexto deste estudo, em que se pode adotar um tipo de fonte primária de informação que ofereça a oportunidade de nos determos em aspectos simultâneos, de diferentes naturezas, imagens em movimento e sons, com seus intérpretes gerando-os. Esses exemplos mostram, ao menos em parte, o desenrolar de um processo se desenvolvendo e sendo efetivado. Esse aspecto do fluxo e do processo é algo que interessa muito aqui. Depoimentos pessoais que abordassem as sensações e sentimentos presentes (talvez um pouco nos moldes do relato de experiência do capítulo anterior) eventualmente poderiam até ser muito ricos em detalhes e trazer esclarecimentos. Mas eles seriam posteriores ao fluxo, já imbuídos de algumas conclusões e já havendo passado pelo raciocínio reflexivo. A oportunidade de adotar algo que seja mais próximo do evento em si, como uma cena em movimento, nos permite olhar novamente, mesmo que de maneira precária, para aquele instante, e coletar um pouco mais de impressões do ponto de vista de quem está mais fora do que dentro do evento. Permite observar os impulsos que geram a performance e os impactos imediatos sobre o corpo do artista.

A questão de se criar ferramentas de análise de vídeos (imagem e som) em performances musicais relaciona-se ao fato de que, principalmente a partir do século XXI, elas passaram a ser progressivamente utilizadas como importante fonte primária, segundo Borém (2016). A incorporação desse “retrato” em movimento demorou a ser

considerada como fonte de informação significativa, bem como o desenvolvimento de ferramentas que pudessem constituir uma “musicologia da imagem”, conforme reafirma Borém o termo cunhado por Andrew Goodwin (1992). A partir de 2004 foram criadas, dentro de algumas instituições de ensino, principalmente a partir da Inglaterra, algumas associações com esse intuito, utilizando-se de softwares, como o que elabora, por exemplo, o espectrograma do áudio. Apesar disso, ainda segundo Borém (2016, p. 3), a questão do vídeo sempre tem permanecido aquém, na medida em que as análises que abordam a imagem são observadas predominantemente do ponto de vista cinematográfico e não do ponto de vista musical. Por isso o autor propõe duas ferramentas de análise que denomina de Mapa da Performance Audiovisual (MaPA) e de Edição da Performance Audiovisual (EdiPA) que podem ser utilizadas em separado ou conjuntamente, e com as quais tem experimentado análises em gêneros musicais distintos (de canções a música de concerto), com resultados que amparam as reflexões em performance musical. De maneira sintética, os dois mapeamentos procuram destacar momentos específicos da performance, fotogramas onde o rosto ou o corpo do artista demonstrem expressões ou gestos significativos que estejam sincronizados com o momento musical que transcorre, quer seja com o teor da poesia entoada, quer seja com a melodia executada, ou com pausas, silêncios ou articulações sonoras.

As duas ferramentas são complementares, o MaPa e a EdiPa, e fornecem, respectivamente, detalhes pontuais da performance e uma visão geral de seu percurso. No MaPa as expressões faciais e corporais podem ser aferidas, analisadas, com calma, uma vez que os frames serão retratos selecionados, sendo possível atribuir-lhes significados quanto a possíveis emersões de sentimentos, intenções e posturas do artista; gestos e movimentos corporais que complementam o discurso musical. E assim podem ser atribuídas ideias que relacionem os gestos com a obra que está sendo veiculada e com as próprias características da performance. Na EdiPa colocam-se os frames selecionados (não necessariamente os mesmos que tenham sido elencados no MaPa) lado a lado, para que seja possível olhar sua sequência. Essa edição permite que se deixe clara a sincronia do fluxo da performance com o fluxo musical, eventualmente até utilizando-se de partitura para sinalizar acontecimentos musicais concomitantes a gestos específicos da performance. É possível também com o EdiPa perceber que tipo de ocupação do espaço do palco o performer faz, se permanece estático, ou se desloca, e de que maneira ele o faz. É possível observar se há utilização de elementos cênicos e de

tomadas de câmera específicas, e em que momentos eles se dão. Torna-se possível, portanto, incluir outros fatores que contribuem para a construção da narrativa do registro.

Utilizadas separadamente ou em conjunto, são propostas para respaldar e sintetizar o entendimento do percurso do fluxo da performance. Aqui, mais uma vez observamos a confluência que há entre as artes que se servem da performance para se constituir, demonstrando que é o corpo quem traz inexoravelmente os principais elementos de ação e expressão. Pois para conseguir sistematizar essas ferramentas Borém buscou referências na tese de Egil Haga, de 2008, cujo estudo observa a correspondência que há entre parâmetros técnicos da música e movimentos livres da dança. Haga, por sua vez, partiu do conceito de Esforço (*Effort*) de Rudolf Laban, de 1978, para as categorizações que observam o movimento. Pôde observar cinco aspectos de correspondência ocorrentes, que Borém (2016) descreve:

- 1) Segmentação (*Chunking*): onde o todo da performance, isto é, seus trechos maiores são divididos em unidades menores, gestualmente bem marcadas.
- 2) Contornos de Ativação (*Activation Countour*): que é a ocorrência de mudanças nos níveis de atividade, ou de energia que caracterizam um segmento do gesto musical.
- 3) Cinemática (*Kinematics*): relaciona-se à trajetória e à mudança de velocidade do gesto.
- 4) Dinâmica (*Dinamics*): são as forças erigidas para iniciar ou constranger um movimento. Aqui o termo não é utilizado no sentido musical, onde usualmente se remete à intensidade do som.
- 5) Pontos de Sincronização (*Synch-points*): são os momentos exatos onde aspectos musicais se sincronizam com o gesto de maneira relevante.

Paralelamente, a ferramenta de análise proposta por Borém ainda sugere a observação de fatores que situam o corpo no palco, e que se referem a gradações relativas às dimensões identificadas por Laban em 1978, Espaço, Tempo, Peso, Fluência e Esforço. Busca também observar as expressões faciais, com ênfase nas mesmas, na medida em que fariam transparecer os sentimentos. Haveria, segundo as pesquisas em neurociência e psicologia (Dacher Keltner; Paulo Ekman, 1997), sete emoções básicas inatas aos seres humanos, expressas principalmente pelo rosto, mas também pelo corpo sendo elas: alegria, tristeza, surpresa, raiva, nojo, medo e desprezo. As combinações

dessas emoções são capazes de gerar expressões faciais mais complexas, ligadas a sentimentos também mais intrincados, e não tão literais, conforme apontava Damásio referindo-se à capacidade humana de sentir. Outro aspecto importante que as duas ferramentas permitem que seja identificado é o planejamento prévio ou não da performance. Como exemplo Borém cita o estudo sobre a cantora brasileira Elis Regina, cujas diferentes performances da canção *Atrás da Porta* de Chico Buarque e Tom Jobim, registradas em vídeo, demonstram que a artista recorria ao mesmo gestual e à mesma movimentação corporal, sincronizados a trechos específicos da música. Mas esse fato não eliminava a emergência de sentimentos e gestos espontâneos da intérprete, surgidos especificamente no instante da performance.

É importante lembrar que os sentimentos mostrados pelo rosto e pelos gestos dos intérpretes podem remeter aos aspectos poéticos e semânticos expressos nas letras das canções como também aos aspectos sonoros, advindos das sensações que as combinações de sons podem gerar. Aqui estarão presentes as duas situações, mas fica claro que o ‘sentido’ ou o significado das combinações sonoras com a poesia e com os gestos possuem um caráter de subjetividade, pois sua percepção não se refere somente às questões semânticas, está sujeita à emergência de sensações diversas em função dos impactos sonoros que acometem o corpo.

Será utilizado principalmente o MaPa, e em um caso (a performance de Jaco Pastorius) também o EdiPa, complementando-o. Supomos que as duas ferramentas auxiliarão a mostrar, entre outros propósitos que possam ser definidos, o ‘estado de presença’ sendo efetuado. Dentro da performance, quando há a sincronia de vários quesitos, tudo parece se encaixar e propiciar um fluxo próprio e denso. Conjecturo que não haveria outra maneira de isso se suceder, isto é, de este fluxo intenso ocorrer, sem que houvesse a permissão do artista que o engendra, e que não haveria como essa intenção ocorrer sem o ‘estado de presença’ do performer, que zela pela situação, procurando manter agregados todos os seus elementos.

Este estudo traz como uma das finalidades principais a observação de que a possibilidade de se obter o ‘estado de presença’ é mais do que pertinente à situação da performance musical e de que esse estado no fundo acompanha a todos os que atuam na música e nas artes, tratando-se apenas de gradações de profundidade e de intensidade desse elemento. Ele é capaz de determinar muito sobre o trajeto que essas experiências irão tomar, tanto da performance em si quanto da significação artística que ela

expressará. A análise das performances de artistas músicos em vídeo aqui, portanto, não possui a pretensão de criar um modelo a ser seguido, uma vez que o ‘estado de presença’ é absolutamente pessoal e essas sensações não podem ser repetidas e apropriadas por outra pessoa que não as vivenciou. Nunca saberemos se o que sentimos estará próximo, exatamente, do que o outro sente.

Este é, muitas vezes, um erro que se repete quando, ao se deparar com algo impactante que expressa força e autenticidade, se deseja reproduzir a situação através da imitação dos gestos, das aparências, do cenário, dos formatos, dos objetos, acreditando que o resultado gerado seria o mesmo se isso fosse efetivado novamente (mesmo que por outras pessoas, em outro lugar e tempo). Não há como reincidirem precisamente e de novo os mesmos fatores e ações, pois eles dependeram de centenas de detalhes que escapam no tempo, como é próprio à performance. O que as performances mais tocantes possuem é, provavelmente, a visibilidade de que algo integral foi oferecido, de maneira contundente, e de que há um laço afetivo construído entre o artista e sua obra. Isso é uma das coisas que podem ser notadas nas performances que serão abordadas, o fato de que existe vínculo forte do artista com o seu cantar e tocar. Não no sentido de apego, mas no sentido da intimidade que permite um fluxo fluido, sem energias represadas. Os exemplos estão aqui para mostrar que a ‘presença’ existe, e é um elemento que contribui enormemente para que haja teor artístico.

4.2 Análise de vídeos

Utilizando as propostas de mapeamento MaPa e EdiPa, ferramentas desenvolvidas por Borém (2016), e aferições próprias que realizem conexões com os conteúdos dos dois primeiros capítulos, as análises serão divididas em dois grupos: a) performances de músicos contrabaixistas que tocam o instrumento e que recorrentemente utilizam a voz simultaneamente; b) performances de músicos contrabaixistas que tocam o instrumento em contexto de solo.

Foi reiterado com frequência nesta pesquisa, o fato de que uma nova possibilidade de uso de um objeto, advinda de uma ação criativa gera uma combinação de ações que não havia sido imaginada. Essa nova combinação tem que ser aprendida, e é desenvolvida na prática. Os artistas aqui retratados, a partir de concepções musicais muito particulares, mostram de que maneira essas ações pessoais estão refletidas no

modo como tocam contrabaixo. Durante suas performances, desenham seu fluxo de uma maneira clara e intensa, nos levando a acompanhá-los em cada passo.

4.2.1 A Performance de contrabaixo com uso da voz

Iniciemos, então, as análises com as performances de músicos contrabaixistas que simultaneamente utilizam a voz.

Avishai Cohen

Nascido em Israel, em 1970, Cohen é um artista, músico contrabaixista, compositor e intérprete contemporâneo que tem se dedicado exercício musical em diversos gêneros distintos buscando neles demonstrar sua própria maneira de expressão.

Embora tenha tido uma atuação forte em música jazz instrumental, deixa claro em sua obra a ligação que possui com a música popular judaica e árabe tradicionais, e as particularidades das experiências sonoras que elas trazem, quer seja por meio da utilização de instrumentos não tão usuais no Ocidente atualmente, como o alaúde, ou por meio de escalas não ocidentais e compassos e quadraturas assimétricos. Ficou conhecido também por tocar o contrabaixo acústico de maneira peculiar, percutindo-o e realizando a condução ao mesmo tempo. Aproveita um elemento que está obviamente presente na constituição do instrumento, que é sua enorme caixa de ressonância, e que pode produzir som ao ser percutida. Cohen, ao desvelar possibilidades para o instrumento as revela a si mesmo. É por este motivo que sua performance apresenta um alto grau de verossimilhança, parecendo-nos sincera e profunda.

O vídeo escolhido o mostra interpretando a canção *Alfonsina y el Mar*, composta por Ariel Ramirez e Felix Cesar Luna, em homenagem à poetisa Alfonsina Storni. O poema de Ramirez, musicado por Felix, faz uma homenagem à pessoa de Alfonsina, nascida em 1892 na Suíça, e que veio com os pais, pequena, morar na Argentina. A escritora lutou pelos direitos das mulheres e teve um papel importante na literatura, além dos escritos, ajudando a constituir a Academia de Letras. O poema da canção cita o último poema de Alfonsina, *Voy a Dormir* escrito às vésperas de haver se

jogado ao mar para morrer (em 1938), antes que o câncer a levasse à morte, como diz a carta de despedida que deixou.

Esse vídeo (ALFONSINA, 2009) mostra Cohen cantando e tocando sozinho (sem outros instrumentos) em uma performance introspectiva, sem virtuosismos ou o usual uso percussivo do contrabaixo. Nele não temos a visão total do corpo, e sim especificamente a das expressões faciais e das mãos. A primeira gravação dessa canção foi realizada pela cantora argentina Mercedes Sosa, em 1969, e tornou-se um clássico, sendo regravada em diversas versões, com arranjo instrumental inclusive. Aqui, Cohen inicia a canção a partir do quinto verso, pulando o início. Começa com uma introdução de baixo solo e canta da quinta estrofe em diante.

Cinco sirenitas
Te llevarán
Por caminos de algas
Y de coral
Y fosforescentes
Caballos marinos harán
Una ronda a tu lado

Y los habitantes
Del agua van a jugar
Pronto a tu lado

Bájame la lámpara
Un poco más
Déjame que duerma
Nodriza, en paz

Y si llama él
No le digas que estoy
Dile que Alfonsina no vuelve

Entoa a melodia sem letra

Te vas Alfonsina
Con tu soledad
¿Qué poemas nuevos
Fuiste a buscar?

Una voz antigua
De viento y de sal
Te requiebra el alma
Y la está llevando

Y te vas hacia allá
Como en sueños
Dormida, Alfonsina
Vestida de mar

Repete a última estrofe como refrão, mais duas vezes

Os pontos de apoio nesta performance são momentos específicos, que podem ser averiguados através de fotogramas dos frames. Isso será realizado com todos os exemplos analisados. Inicia-se a canção com uma introdução instrumental em *pizzicato*. Os olhos fechados (Figura 5) indicam uma condição de concentração, de introspecção, que não é interrompida para uma eventual localização espacial da movimentação das mãos no instrumento, apesar de haver mudanças de posição extensas (0'03").

Figura 5 – Introdução



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Cohen tocando a introdução da canção *Alfonsina y el Mar*

Cohen verte o canto direito da boca para baixo, indicando uma expressão de tristeza ou de dor. Esse gesto coincide com a reverberação de um harmônico que imediatamente o faz girar a cabeça lateralmente (Figura 6), como se respondesse ao som (0'04").

Figura 6 – Giro da cabeça



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Giro da cabeça enquanto soa o harmônico

Quando começa a cantar (0'08'') sua expressão facial muda, ele abre os olhos e sua cabeça faz pequenos movimentos de um lado a outro sobre o eixo do pescoço (Figura 7).

Figura 7 – Cabeça que se move



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Cohen faz pequenos movimentos com a cabeça ao iniciar o canto

Ao mudar de estrofe seu semblante se prepara novamente (0'18''), as sobrancelhas sobem sinalizando que haverá algo diferente (Figura 8). Até este momento o contrabaixo apenas apoia a melodia cantada em suas acentuações, com a tônica dos acordes.

Figura 8 – Nova expressão facial



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*
Canto de uma nova estrofe, com alteração da expressão facial

Ao cantar a estrofe que descreve a imagem dos cavalos marinhos fosforescentes que irão acompanhar a Alfonsina (0'24''), sua expressão se comprime e a boca se verte novamente para o lado direito (Figura 9).

Figura 9 – Boca



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*
Lado direito da boca se verte para baixo

Numa outra tomada de câmera (00'36''), o vemos de perfil, e a nota aguda da melodia o faz abrir a boca como se estivesse sorrindo, no entanto trata-se de um posicionamento para que o som se projete. (Figura 10):

Figura 10 – Projeção do som



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Abertura da boca para projeção do som

Cria um espaço de respiro, realizando um glissando no instrumento (0'39"), e sua expressão facial sugere a escuta desse som até sua conseqüente parada (Figura 11).

Figura 11 – Glissando



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Na execução de um glissando reflete o som com o gesto da cabeça e do tronco, que se elevam

Adquire a partir daí (0'45") uma suavidade no cantar e um decréscimo na dinâmica. Quando canta o verso que diz que Alfonsina não voltará (0'50"), realiza pequenos movimentos afirmativos com a cabeça, como se dissesse "sim" (Figura 12).

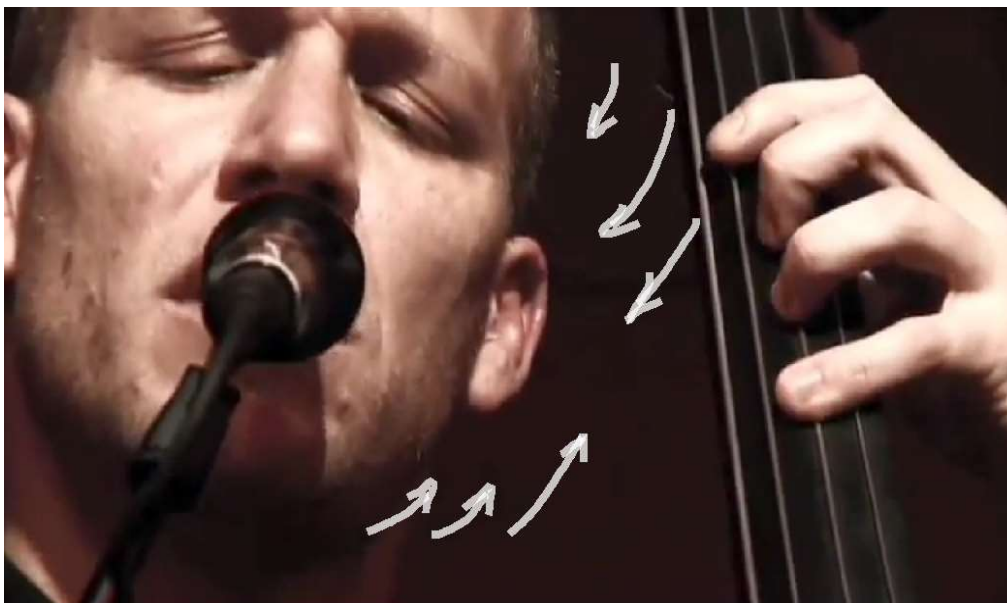
Figura 12 – Sim

Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*
Pequenos movimientos de "sim" com a cabeça

A partir daí, segue com o trecho em que entoa a melodia sem palavras e o contrabaixo agora imprime movimento, numa espécie de *walking bass*, pois até então ele apoiava os acentos da prosódia. Sua expressão é ainda de dor e sofrimento (0'55"). Há um crescendo na dinâmica e no andamento (Figura 13).

Figura 13 – Expressão de dor

Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Quando retoma as palavras (1'21"), o contrabaixo não perde o movimento melódico adquirido (Figura 14).

Figura 14 – Detalhe da mão direita



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Prepara a entrada para o refrão e a expressão de tristeza acentua-se (1'28") coincidindo com a entoação de "la alma" (Figura 15).

Figura 15 – Tristeza



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*

Ao cantar "la alma" sua expressão facial de tristeza se torna um pouco mais aguda

Finaliza com o refrão, que é repetido três vezes, sendo o ápice da execução. Esboça um sorriso como uma espécie de alegria dentro da tristeza (1'51"), realçando a

imagem da Alfonsina que parece não ter morrido e sim se transformado em mar, vestida dele (Figura 16).

Figura 16 – Esperança



Imagem extraída do vídeo *Alfonsina y el Mar*
O sorriso dentro da tristeza, sugerindo a beleza do desbravar e da coragem de Alfonsina

Cohen é um artista que possui uma história comprometida com vários tipos de gêneros musicais, conforme já foi dito, tocando e compondo, improvisando e cantando. Essa performance traz a questão da singeleza e da simplicidade, que podem ser densas e significativas. Isto é, seu ‘estado de presença’ é visível aqui pela maneira como o vemos entregar-se à canção, e como utiliza sua voz e seu tocar em favor dela. Opta por isso nesse momento, tratando-se de algo despojado e por isso impactando o ouvinte através dos pequenos detalhes.

Esperanza Spalding

Nascida em 1984, Esperanza Spalding é uma das instrumentistas mais jovens a ter sido admitida para lecionar na *Berklee College of Music* (DISCURSO, 2018) em Boston, EUA, logo após se formar na instituição em 2005.

Além do conhecimento técnico e artístico sobre o instrumento, no que diz respeito aos elementos que o gênero Jazz requisita (tal como a improvisação), utiliza o canto como uma forte ferramenta, que se comunica diretamente com sua maneira de tocar. Ora está próxima da canção, ora da música instrumental, onde a voz se faz

presente, entoando as palavras ou improvisando. Dedicou-se à composição e ao arranjo, efetuando espetáculos que possuem viés cênico inclusive, e à música pop. Seu modo de expressar pressupõe uma conexão entre o contrabaixo e a voz, de maneira que um impulsiona o outro. Ela fez com que o canto fizesse parte de sua expressão por acaso, e aos poucos, pois até que isso se desse de maneira consistente se via como instrumentista contrabaixista. Dedicou-se primeiramente ao estudo do violino, inclusive por vários anos antes de escolher seu outro instrumento. A partir daí, da junção do canto com o tocar, sua expressão artística ganhou uma dimensão e um caminho bastante particulares e significativos. Haja vista as premiações que recebeu da indústria fonográfica (entre elas o *Grammy 2011*) e a quantidade de duos e convites feitos para participações em shows e eventos²⁹ (ESPERANZA, 2009) pelo mundo afora, com artistas mundialmente conhecidos, além dos próprios trabalhos.

O vídeo escolhido (INÚTIL, 2010) é uma gravação realizada em estúdio, sem público, da canção *Inútil Paisagem* de Tom Jobim, tocada em dueto com a cantora Gretchen Parlato. A proximidade de Spalding com a música brasileira é visível em sua obra, em gravações como as de *Samba em Prelúdio*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, ou por meio de apresentações realizadas com os compositores Milton Nascimento e Guinga. Alguns de seus amigos e colegas de *Berklee* contemporâneos da época de estudante são brasileiros, a exemplo dos músicos paulistas, Chico Pinheiro (violonista) e Pedro Ito (baterista).

Na gravação aqui sugerida percebe-se que há um cuidado para que a captação da imagem (feita em preto e branco), por meio do posicionamento adequado as câmeras, não interfira na performance. Elas estão fixas, pois aparentemente o registro visa priorizar o áudio. Qualquer movimentação dentro da sala de gravação acarretaria a captação indesejada de ruídos, uma vez que a gravação é acústica, sem amplificação e utiliza microfones extremamente potentes para as vozes e para o contrabaixo.

São duas vozes e contrabaixo. Em 0'01", Spalding realiza a contagem com a voz: "*one, two, you know what to do*", substituindo o "um, dois, um dois três quatro", e com o movimento da mão direita (Figura 17).

²⁹ Como na cerimônia de posse do primeiro mandato do presidente norte-americano Barack Obama em 2009.

Figura 17 – Contagem



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*

Spalding faz a contagem para a entrada da música com o gesto e com a voz simultaneamente

Parlato sorri para Spalding e se volta levemente para ela, indicando que está atenta (0'03''), (Figura 18).

Figura 18 – Gretchen Parlato



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*

Parlato se volta para Spalding e sorri por um breve instante

Aos 00'07'', Spalding começa a cantar o *riff* que funciona como introdução. Parlato complementa esse *riff* com um contracanto. As duas vozes justapostas fornecem

a ideia harmônica. Nesse momento Spaldingsó balança o corpo para sentir a pulsação (Figura 19).

Figura 19 – Esperanza Spalding



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*
Spalding balança o corpo, dançando e procurando sentir a pulsação

Aos 0'19", começa a tocar o contrabaixo e os olhos permanecem fechados. Não olha para o instrumento ou para as mãos para começar a tocar (Figura 20). O som do instrumento só apoia o canto. Quando Parlato canta a melodia da canção com as palavras em inglês, o contrabaixo assume mais a ideia de condução, embora Spalding continue com a voz, ora complementando a condução, ora fazendo contracantos. Parlato percute com as mãos, uma palma contra a outra, criando um elemento rítmico que lembra a Bossa Nova (Figura 21).

Figura 20 – Olhos fechados



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*
Pouca alteração na expressão facial de Spalding ao começar a tocar o instrumento, permanecendo com os olhos fechados

Figura 210 – Palmas



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*
Parlato bate palma sutilmente, com um som constante e percussivo, compondo com o todo a ideia estilizada da Bossa Nova

Em 1'37", as duas passam a improvisar ao mesmo tempo. Parlato cantando mais sobre a melodia, e Spalding mais sobre o acompanhamento. Executam duas vozes independentes, a vocalizada e a tocada no contrabaixo. Sua expressão é de alegria e os olhos permanecem fechados até o fim da performance (Figura 22).

Figura 11 – Brincadeira



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*
Ao tocar de maneira mais livre, Spalding adquire uma expressão facial mais leve, brincalhona

Em 2'25", Spalding dança com o instrumento, como se fosse um(a) parceiro(a) e o(a) estivesse conduzindo para isto, apoiando-o levemente (Figura 23).

Figura 23 – Dança



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*

Spalding baila com o instrumento enquanto realiza o improviso de voz e a condução

Aos 2'38", entra novamente o *riff* do início, mas desta vez tocado no contrabaixo, mostrando que o canto do começo era uma linha de baixo sendo entoada. Parlato retoma também ao contracanto do início.

É uma preparação para Spalding, que agora (3'08") começa a cantar a melodia, quando sua expressão facial muda totalmente. Aparenta acentuar sua imersão na música. A variedade de expressões é grande, mesmo permanecendo com os olhos fechados, quebrando a serenidade do início. A poesia é cantada em português e ao invés de seguir a melodia original, Spalding a canta como segunda voz. Com isso o ouvinte é induzido a se remeter à melodia original e a tentar “completar” mentalmente a abertura de vozes, uma vez que Parlato para de cantar, mas permanece com a percussão de palmas, sutilmente esfregadas, captadas pelo potente microfone (Figura 24).

Figura 24 – Canto



Imagens extraídas do vídeo *Inútil Paisagem*

Sequência de expressões faciais que assume ao cantar a letra em português, língua original da canção

Aos 3'18", Spalding segue com o contrabaixo realizando a condução e balançando o corpo, fraseando entre os espaços da melodia. Em seguida, voltam à introdução, tal como no início, somente com vozes e a percussão das mãos, com o contrabaixo apoiando vez ou outra. Ao final, em 4'36", Spalding ergue levemente e lentamente a mão direita, “abandonando” o tocar (Figura 25).

Figura 25 – Fim



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*

Até o último instante Spalding está presente. Com o levantar da mão esquerda cessa o tocar e espera o final, em que o som pare de soar

Encerrada a gravação Spalding imediatamente altera a postura do tocar. “Desmonta” seu personagem e inicia a conversa com o(a) técnico(a) de som, a pessoa que provavelmente está operando a mesa de gravação, para avaliar o que acabaram de realizar e retira o fone de ouvido que servia de retorno para que se ouvissem (Figura 26).

Figura 26 – Desmanchando a ação



Imagem extraída do vídeo *Inútil Paisagem*

Ao término da gravação, Spalding abre os olhos e se despoja do "personagem"

É possível supor que houve uma preparação para a gravação. As duas artistas ensaiaram e desenvolveram uma ideia de arranjo e de forma, conhecendo previamente a canção, e definindo “quem faz o quê”, e “quando”. No entanto, esse ensaio prévio não retira o alto grau de concentração que demonstram. Os olhos quase sempre fechados, de ambas, denotam o voltar para a escuta. Sabemos que a situação de estúdio coloca parâmetros distintos dos que os que ocorrem em uma situação acústica em uma sala num ambiente sem intermediação. Os microfones são uma espécie de lupa, que aumentando sobremaneira as possibilidades de captação e registro do som, possibilitam uma escuta detalhada posterior ao momento da gravação. Os sons se tornam “visíveis” em suas camadas mais profundas através do fone de ouvido, ou dos alto falantes que os auscultam. Já que a gravação irá registrar o som de maneira mais detalhada do que podemos percebê-lo numa situação normal (sem mediação, de modo acústico), o fone de ouvido provê ao músico a possibilidade de controlá-lo melhor, com mais sutileza, bem como trazer presente o som emitido por alguém que está em outra sala ou ambiente do estúdio para se juntar com o próprio som produzido. E é essa concentração que vemos no rosto de Spalding e de Parlato, que executam cada passo com desenvoltura, mas com cuidado. Spalding é uma artista que tem encontrado no uso da voz um incremento da força vital do tocar e da manifestação artística, e do ‘estado de presença’.

Joëlle Léandre

Com mais de quarenta anos dedicados à livre improvisação, a contrabaixista Joëlle Léandre (nascida em 1951, na França), mostra na prática uma das possíveis maneiras de integração entre corpo e instrumento. Uma espécie de simbiose pode tornar-se especialmente clara quando se trata desse tipo de música, pois a composição imediata que essa prática exige torna particularmente visíveis os impulsos que provêm do corpo. Esses impulsos são os responsáveis pela criação das sonoridades. Sem ‘estado de presença’ a performance não pode ser sustentada, pois a música não está dada previamente, seu princípio não se baseia em reproduzir estruturas musicais necessariamente reconhecíveis. Bem como, não se parte de parâmetros que se remetam

à memória direta de alguma organização pressuposta de alturas, estruturas sonoras, formas musicais que antecedem a performance.

A música tem que ser encontrada no momento, ela começa do “zero”. A percepção e os reflexos corporais do performer, capazes de gerar as ações, tornam-se aguçados. Tudo será estabelecido no instante, inclusive a maneira como se irá tocar o instrumento, ou a maneira como explorar sua sonoridade³⁰. Isso não quer dizer ausência de preparação para a situação da performance, ou a não valorização das experiências adquiridas. Caso contrário, uma artista como Léandre não teria passado tantos anos criando. Em seu caso não é incomum as performances conterem o uso da voz fundindo-se com a manifestação expressa no instrumento. Muitas vezes se apresenta como solista e a voz parece criar a possibilidade de diálogo, de contraponto, de contraste. Isso porque a interação é um dos principais elementos da livre improvisação, um estímulo para se criarem respostas sonoras às intervenções de outro músico, que provém de fôlego do discurso musical. Mas aqui, na livre improvisação de Léandre, tudo que é parte do corpo parece querer aflorar, inclusive a voz, sendo consequência dos mesmos impulsos de manifestação do corpo.

O vídeo escolhido (LIVRE, 2011) é o de sua apresentação solo em Jerusalém, num pequeno espaço chamado *Romain Gary Center*, em 2011. Embora a captação de imagem seja realizada com apenas uma câmera e em uma tomada, demonstrando que não há recursos técnicos, o som é nítido. O fato do áudio ter qualidade faz com que todos os elementos de sonoridade da livre improvisação possam ser distinguidos com facilidade, e assim permitir ao espectador acompanhar a arquitetura sonora que vai sendo engendrada com sutileza. Muito embora os detalhes mais delicados do gestual se percam, o som está presente. Um conjunto específico de elementos sonoros são dados na hora, e apresentados à audiência. E é com essa espécie de atmosfera que o discurso se desenvolve nesta performance.

No vídeo aqui sugerido, os primeiros instantes são uma exposição desses elementos. Surgem timbres percussivos de diversas ordens, gerados principalmente pelo arco, tangendo as cordas de diversas maneiras em diferentes pontos da corda e do instrumento. Os sons são vigorosos e precisos, geram ruídos rangentes, e sopros aerados. Aos poucos a voz adentra, com sons curtos, e passa a intervir na sonoridade geral. Torna-se presente, contínua, quase um canto lírico para depois retornar ao quase

³⁰ Sobre preparação para a livre improvisação ver Pedro Lopes da Silva Macedo (2016), *A preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo*.

silêncio, à respiração e ao suspiro. Profere fonemas de uma “língua” imaginária, talvez com a mesma ideia de reconfiguração idiomática que é exercida sobre o instrumento, uma vez que ele não é tocado da maneira usual. Isso nos traz para perto da manifestação pura do som e da presença, pois não podemos atribuir significados diretos ou analogias imediatas. Os primeiros efeitos são esses impactos sonoros. Nos trechos em que o arco tange as cordas da forma tradicional a mão esquerda trata as melodias com melismas, como se fosse a voz.

Do meio para o final da performance é criado um longo trecho onde há multiplicidade de acontecimentos dados pela independência de ações entre a voz, a mão esquerda e o arco. A performance impressiona pela diversidade timbrística obtida, pela assertividade e pelo controle das ações que geram esses sons. Embora seja uma performance calcada na improvisação, em nenhum instante parece haver sido emitido um som de forma gratuita ou descompromissada com a situação. Léandre aparenta estar concentrada, entregue, imersa nesse fluxo e em sua expressão, presente. Seu corpo indica seguir impulsos, dando vazão a eles, sem reprimi-los. Por isso, a performance dá sinais de ser fluída e sem esforço. A sensação de fluidez ocorre mesmo com a grande complexidade dos gestos e sua sincronia. Ao final ela enxuga o suor do rosto e relaxa a postura e as feições, demonstrando ter havido um grande empenho.

Aos 0’06”, Léandre concentra-se antes do início, experimenta alguns timbres, e por um curto instante mantém o instrumento um pouco afastado do corpo, como se o estivesse esperando, querendo saber o que ele “quer” dizer (Figura 27).

Figura 27 – O que faremos

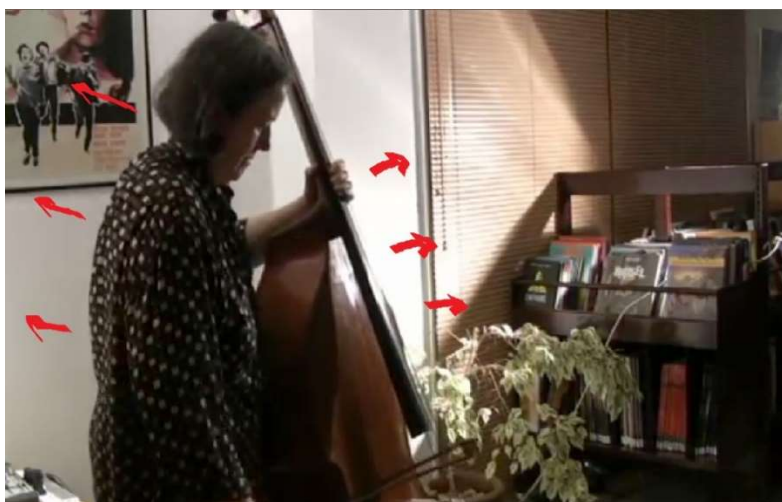


Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*
Léandre olha para o instrumento como se estivesse estabelecendo uma forma de contato

Aos 0'18", começa a produzir timbres diversos com o arco, sons com os quais vai trabalhar ao longo da performance. Desliza com o lenho nas cordas, busca os harmônicos abaixo do cavalete, *spiccato* sem alturas definidas, raspa a mão esquerda na lateral do contrabaixo, que ao se prender no verniz produz um som de derrapagem, sacode o arco no ar com um golpe produzindo um som de vento (0'38"), (Figura 28).

Figura 28 – Ar e som



Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*

Descida do arco.

O arco desce rapidamente no ar, sem apoio. Esse golpe gera um som, da crina sibilando com o deslocamento de ar. A mão esquerda acompanha o movimento de descida, e embora não esteja envolvida na produção de som, age como se estivesse ilustrando com o gesto o que está acontecendo.

Em 1'46" vê-se a expressão do rosto que será mantida por grande parte da performance, concentrada e com os olhos praticamente fechados, aparentando conseguir com isso um "foco" no que está fazendo (Figura 29).

Figura 29 – Concentração



Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*

Os olhos fechados

Em 1'52", seu corpo curva-se sobre o instrumento, abraçando-o (Figura 30). Além da questão do acesso às notas, cuja postura corporal adotada oferece, Joelle parece querer abraçar seu instrumento.

Figura 30 – Abraço ao instrumento



Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*

Aos 2'19", *pizzicatos* vigorosos. Mãos esquerda e direita trabalham sincronizadas. Os vibratos com arcos rápidos geram um efeito semelhante aos melismas

que algumas técnicas de canto obtêm. Seu corpo gira em torno do eixo, para a direita e para a esquerda num balanço (Figura 31).

Figura 31 – Vigor



Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*
Enquanto segura o arco, Léandre executa *pizzicatos* vigorosos

Aos 4'30" Léandre reproduz o gesto do concertista, como quando está executando uma passagem virtuosística, e vertendo esse gestual em som, estilizado, fazendo a metáfora da sonoridade do concerto (Figura 32).

Figura 32 – Gesto estilizado



Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*
Gestos e sons estilizados, do que seria uma passagem virtuosística no instrumento, com notas rapidamente articuladas e numa tessitura extensa

Aos 4'42" emite o primeiro som vocal, curto, na pausa do tocar do instrumento.

Aos 5'30" começa a retomar os sons que produziu no início.

Aos 5'54" a voz começa a se fazer presente como um elemento a mais. Os harmônicos definidos pela mão esquerda acontecem simultâneos à voz, acentuam os fonemas da “língua” inventada. Seu corpo aparenta estar relaxado e há suavidade na construção musical (Figura 33).

Figura 33 – Vocalização

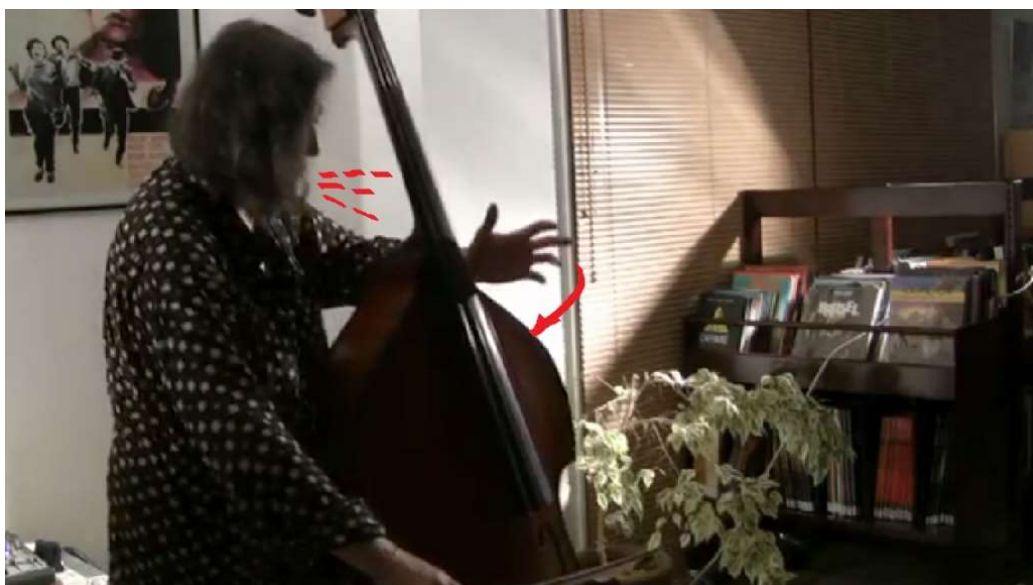


Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*

A voz se faz presente e a mão esquerda encontra harmônicos que coincidem com seus ataques

Aos 6'06" a voz torna-se empastada e o canto se assemelha à maneira como reconhecemos o canto lírico, quando adiciona à “voz de cabeça” um leve “vibrato”..

Agora independentes, voz, arco e mão esquerda percutindo o instrumento (7'30"). Impressão de canto indígena (8'00"), pois a respiração é gutural, e não lembra mais o canto lírico. Cria-se tensão, na multiplicidade de acontecimentos (Figura 34).

Figura 34 – Independência



Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*
Acontecimentos musicais independentes, voz, arco e mão esquerda

Aos 8'48" todos os elementos vão sendo suavizados, na dinâmica, embora o vigor não diminua.

Aos 9'20" mão esquerda em *pizzicato*, enquanto a mão direita mantém o movimento independente do arco. Sobra a voz (9'35"), e voltam os elementos percussivos do início. Seu corpo se curva (10'00") entregando o final.

Aos 10'16", a voz grunhe, gemendo, como se expressasse cansaço. Todo o corpo segue os mesmos movimentos da voz, para baixo, para o chão (Figura 35).

Figura 35 – Gravidade

Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*
Seu corpo pesa como se estivesse caindo. Sons e movimentos corporais dirigidos para o chão

Aos 10'22" canta a nota (si b) aguda. Léandre termina com o gesto da mão levantada (10'25"), (Figura 36).

Figura 36 – Finalização

Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*
Levanta a mão sinalizando o final da propagação do som. Coincidentemente um gesto semelhante ao de Spalding ao final da interpretação de *Inútil Paisagem*

Relaxada e aliviada em 10'29", aos 10'32" Léandre enxuga o rosto com a toalha e esboça um sorriso (Figura 37).

Figura 37 – Leveza

Imagem extraída do vídeo *Joëlle Léandre in Jerusalem*

Ao final da performance, o relaxamento

Como já dito, a performance de livre improvisação possui um caráter bastante aberto, no sentido de contar com a criação/composição imediata. Essa invenção pressupõe, para que possa acontecer, que haja a imersão do artista na situação. É possível notar como Léandre adentra nessa condição com facilidade, sendo algo que lhe é usualmente familiar. São muitos anos exercitando uma maneira de agir dentro da música explorando as sonoridades do contrabaixo. Isso nos traz a questão de que um importante componente da manifestação artística é a maneira como ela se constitui, fato que se torna explícito na performance em questão. Além disso, observa-se o uso de procedimentos de técnicas estendidas também como algo fundamental. Constitui-se um repertório de timbres a partir daí que vai sendo ampliado permanentemente. Esse tipo de performance faz com que nos deparemos com o processo tanto quanto com a música, ou até mais. Nele a música parece ser um mistério que vai sendo descoberto junto ao público, vide o ínfimo instante no qual Léandre indica aguardar o que o contrabaixo tem a “dizer” (Figura 27). E a condição de exercê-la dessa forma, ocorre acessando os mesmos canais conhecidos, que ela constrói permanentemente, dando vazão aos impulsos criadores de seu ‘corpo artista’, em ‘estado de presença’.

4.2.2 A Performance de contrabaixo solo

Em seguida analisaremos as performances dos músicos contrabaixistas que tocam o instrumento em situação solo.

Jaco Pastorius

Este artista, entre todos os citados aqui, é o único cuja performance é realizada com contrabaixo elétrico³¹. Nascido em 1951, nos Estados Unidos, na Pensilvânia, Pastorius faleceu precocemente em 1987. A imagem de sua figura pública foi rapidamente revestida por uma aura, reforçada pela veloz ascensão à notoriedade (dada pela exposição midiática e pela simpatia do público) seguida de um declínio abrupto causado, possivelmente, pelo desencadeamento de problemas mentais, como sugere o principal documentário realizado sobre sua trajetória. Não raramente atribuem-lhe o status de gênio, como alguns de seus amigos músicos. Era compositor e arranjador e tocava outros instrumentos, como bateria e piano, além de cantar.

Os dois vídeos selecionados são de um período específico, entre 1978 e 1979 em que ele participava de shows do grupo *Weather Report*, de Joe Zawinul e Wayne Shorter. Dentro dos shows do grupo havia um espaço para solo, em que ele sozinho tocava por alguns minutos utilizando-se de seu contrabaixo elétrico sem traste e de uma série de efeitos eletrônicos. Sendo o principal deles o efeito de *loop* (que possibilita gravar ou samplear um som e reproduzi-lo em tempo real em um ciclo repetitivo, além de permitir crescer outras vozes por sobreposição). Hoje esses equipamentos são comuns e diversificados, com muitos recursos técnicos. À época essa tecnologia era recente e restrita em recursos (quanto à qualidade sonora e ao tempo de gravação), principalmente quando utilizada no contrabaixo. Utilizava-se também de outros pedais de efeitos, como *oitavador*, *chorus*, *flanger*, *distorção*, além de *hacks* de efeito manuais, os quais podemos vê-lo manipulando durante as apresentações.

Um fato notável que pode ser observado ao se fazer a relação com os preceitos que estabelecemos sobre efetuação do ‘estado de presença’ é a construção sonora que Pastorius realiza a partir daí, por meio do uso dessa tecnologia. Em muitas das cenas é possível vê-lo reagindo como se estivesse sendo impactado pelo próprio som que seu instrumento emite. Nessas cenas parece surpreender-se tanto quanto o público, dada a reação corporal de gestos e a postura que adota, o que sugere sua

³¹ *Jaco: the film* é um documentário (JACO, 2016) que conta a história deste artista, que influenciou incontáveis instrumentistas, não só contrabaixistas. Viveu seu ápice criativo (entre 1976 e 1984) num momento histórico muito propício em que surgiram tecnologias para o processamento de som ao vivo e em que o Jazz, a Canção, o Rock, o Reggae e a Música Pop, puderam conversar intensamente.

entrega à surpresa do instante. Embora sua performance seja planejada e ensaiada, ele reage ao som com movimentos corporais, tal como se tivesse sido abordado ou envolvido materialmente por ele. Às vezes parecem golpes de uma luta, ao mesmo tempo que passos de uma dança. Efetivamente, em vários momentos ele faz uma interrupção para dançar, pois o som que ele acabou de gravar segue sendo reproduzido. São pausas que levam a atenção para o que foi construído, como se reiterando a ideia da escuta. Ele mesmo, ao cessar o que estava tocando por uns instantes, segue posteriormente construindo um novo improviso sobre aquela base após a escuta, reconfigurando-a, por causa da nova informação inserida.

Serão utilizadas duas versões da mesma música-solo, em performances que reincidentem como jogada ensaiada, previamente planejada, já que ele as realiza sempre com o mesmo princípio³². Toca uma linha de baixo, que sugere um *riff*, com duração de um compasso. Acrescenta uma segunda voz em abertura de intervalo de terça. Quando isso ocorre a ideia de harmonia se estabelece. Percute as cordas batendo com a mão direita, gerando um ruído e marcando um pulso. A partir dessa base, que se mantém em *loop*, ele improvisa ora uma linha de baixo, ora um solo, alternando entre os dois. Esse improviso não é incorporado ao *loop*. A partir de um determinado instante a base é cessada. Ele toca diversos harmônicos com pedal de distorção. Quando retorna com a base gravada Pastorius se coloca em retirada da cena, portando o baixo e executando a linha de condução. O fato de seu instrumento permitir a transmissão do som sem necessitar de fios ou cabos lhe confere mobilidade espacial dentro do ambiente cênico. Ou seja, a cena só pôde ser inventada dessa maneira porque ele dispunha desses equipamentos. Quando ele se retira o palco parece estar vazio, pois o foco de luz continua apontando para o lugar onde ele se encontrava. Quando retorna à luz, agora sem o contrabaixo, vem caminhando e dançando ao som da base gravada, que continua sendo executada. Lança-se no espaço num salto. Ao colocar os pés no chão em queda o som é desligado, coincidindo também com o apagar do foco de luz. Os fãs do Youtube chamam essa performance de “slang”. Ela foi registrada em vídeo nos shows do grupo *Weather Report* e numa versão mais curta no show da compositora e cantora Joni Mitchell, com quem Pastorius também tocou, no registro feito em VHS e, posteriormente, editado em DVD chamado *Shadows and Light*.

³² Identificadas em ao menos quatro registros encontrados, de shows distintos.

O primeiro vídeo (BERLIN, 1979) escolhido é um registro do *Berlin Jazz Festival* de 1979. O solo tem duração de oito minutos. Aqui destaca-se a sequência final, onde todo o percurso musical da performance ensaiada, conforme foi descrito acima, já havia sido estabelecido. Nesse trecho há a prevalência da expressão corporal interagindo com a música, que ele acabou de produzir, e com o público. Seu corpo parece usufruir do som, expressando prazer ao dançar, ao mesmo tempo em que sugere entrega ao momento, ao abrir os braços e o peito. O salto que executa ao final nos surpreende, por ser uma ação improvável. Ao mesmo tempo, com esse movimento, Pastorius sugere que percebamos a ponte pela qual acabamos de passar e que nos levou de um lugar ao outro. Como se quisesse, com o salto, nos dizer que está mostrando outro ambiente, que ele criou e materializou, e que se oferece como um elo para a travessia.

Observo que sua expressão corporal e seus gestos estão integrados e são espontâneos. Ele parece estar à vontade na ocupação do espaço do palco, tanto com o instrumento como sem portá-lo. Sem o instrumento ele amplia os gestos, se move como um bailarino, colocando seu gestual corporal como parte significativa da expressão. Parece dispor de tudo o que possui naquele momento, a música e a presença.

Aos 6'22", Pastorius começa a caminhar para sair do palco (Figura 38). A base já está gravada, e todos ouvem o som enquanto ele improvisa ritmos percussivos, batendo com a mão direita sobre as cordas e controlando o som com a mão esquerda (que abafa a vibração das cordas).

Figura 38 – Saída estratégica

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*
Pastorius se retira de cena, andando dançando e percutindo no contrabaixo elétrico, improvisando sobre a base gravada instantes antes

Aos 7'10" o foco de luz que acompanhava Pastorius está parado, sugerindo o palco vazio (Figura 39). Borém (2016) destaca a importância de elementos cênicos como este, que são coparticipantes do momento da performance, incrementando o tipo de efeito que ela pode gerar.

No momento em que o foco de luz permanece estático, Pastorius já se retirou de cena com seu contrabaixo, enquanto a base que acabou de ser sampleada segue sendo reproduzida. Cria-se uma expectativa, pelo fato de a “narrativa” ter sido suspensa. Essa imagem lembra ainda o título do livro de Peter Brook que serviu de referência aqui, *O Espaço Vazio*, no qual reflete não só sobre as diversas questões de interpretação e composição teatral como também sobre o lugar físico do palco, que é reconhecido coletivamente como local de fantasia e revelação. O foco de luz no chão, mesmo sem se tratar de um espetáculo teatral, traz uma espécie de nostalgia. Lembrança e intuição do surgimento de algo.

Figura 39 – Palco vazio

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*
O palco vazio, sem Pastorius, mas com sua música ainda sendo ouvida

Aos 7'18" Pastorius reaparece dançando, e já sem o contrabaixo (Figura 40).

Figura 40 – Dança

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*
Dança de volta ao centro do palco, sem o instrumento

Aos 7'20" sua dança evolui. Não são passos coreografados. Ele segue movimentos espontâneos (Figura 41).

Figura 41 – Evolução da dança



Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*

Aos 7'23" começa a se deslocar em direção à aparelhagem de som (Figura 42).

Figura 42 – Palmas



Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*

Pastorius anda e bate palma com a base

Aos 7'24" ele dança para trás, uma dança parecida ao *moonwalk* do cantor, compositor e bailarino Michael Jackson³³ (Figura 43).

³³ Esse tipo de passo de dança ficou mais conhecido nas performances de Michael Jackson a partir de uma apresentação do artista no evento de comemoração dos 25 anos da gravadora *Motown*, que ocorreu em 25 de março de 1983 (BILLIE, 1983). Entretanto, atribui-se a existência de passos de dança semelhantes, desde os anos da década de 1930, ligados às participações de atores e dançarinos.

Figura 12 – Reta final

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*
Dança em direção ao equipamento de som (aos pedais)

Aos 7'28" prepara o salto (Figura 44) e pula (Figura 45).

Figura 44 – Preparação para o salto

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*

Aos 7'29" toca os pés no chão após o salto, desligando o sampler. O público reage eufórico.

Figura 45 – Salto

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*

Salto de Pastorius

Aos 7'41" a câmera mostra o sorriso no rosto, e uma expressão de satisfação, de quem conscientemente se dá conta do feito e sente bem-estar (Figura 46).

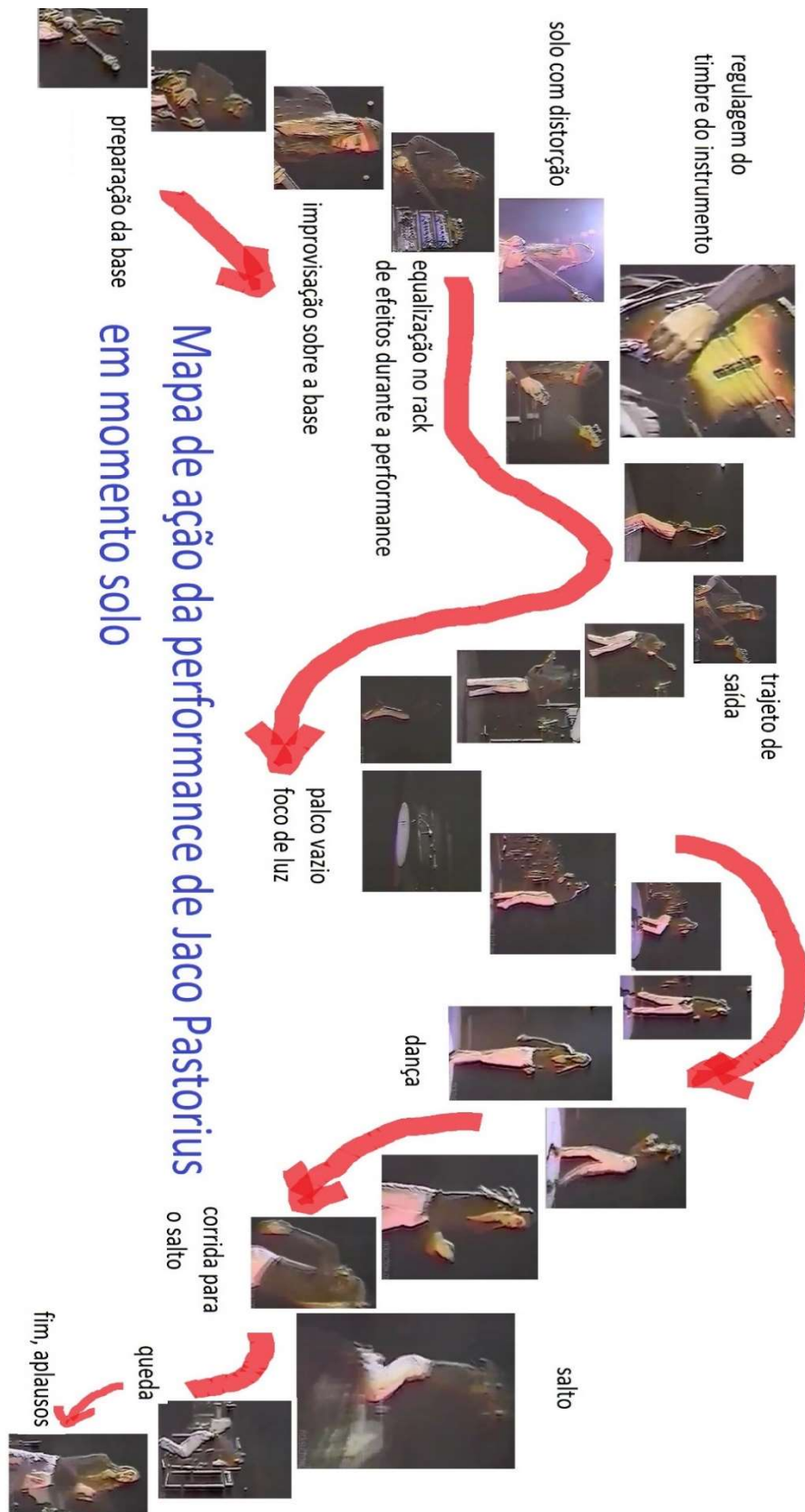
Figura 46 – Triunfo

Imagem extraída do vídeo *Berlin Slang*

O sorriso sob aplausos

Neste primeiro exemplo é possível sequenciar os acontecimentos (em frames) para estabelecer relações temporais entre os instantes cênicos (EdiPa). Aqui destaca-se a maneira como Pastorius ocupa o espaço cênico, não sendo essa ocupação somente a expansão literal de território. Ele torna evidente com sua dança e deslocamento pelo espaço, desde o momento em que se retira até a volta, o quanto a música impacta os corpos, e o quanto o fazer artístico provém e retorna ao corpo como uma retroalimentação, que abre caminhos e é capaz de estabelecer uma ponte para um novo lugar de presença. Culminando com o salto que realiza ao final.

Figura 47– Fluxo da performance



Imagens extraídas do vídeo *Berlin Slang*
 Fluxo da performance de Pastorius através do EdiPa

Neste fluxo de EdiPa vê-se como Pastorius prepara gradativamente os acontecimentos de sua performance. Num primeiro momento constrói passo a passo a base sonora, ajustando seus detalhes, desde a sobreposição de elementos musicais até a equalização do instrumento e o controle sobre os efeitos eletrônicos. Este cuidado com a sonoridade se mantém também no momento sobre o qual improvisa. Sua saída do palco é gradativa e o foco vazio no chão marca esse instante de ausência. Seu ressurgimento sem o instrumento e dançando o faz atravessar o palco de volta, transitando nele por inteiro. Havia saído da direita para esquerda e retorna no sentido inverso. Numa movimentação inesperada, prepara e realiza seu salto, atitude que surpreende os espectadores. Pode-se ver essa reação de surpresa dos espectadores refletida em sua expressão de alegria ao final.

O segundo vídeo (THE BEST, 1978), de 1978, também como parte do show do grupo *Weather Report*. Segundo informação da postagem, em Offenbach, Alemanha, essa performance é semelhante a outra realizada em 1978 no *Linner Auditorium*, em Washington DC, com o grupo.

No vídeo em questão registrando sua recorrente performance de *slang*, com a mesma estrutura musical, mostra Pastorius se colocando em posição de ataque, como se o instrumento fosse uma lança e ele um guerreiro. É o momento, em 1'37", em que ele toca os harmônicos com distorção, após haver silenciado a base por instantes, o som é naturalmente agressivo (Figura 48).

Figura 48 – Postura de "guerra"



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*

Em 1'49", o detalhe da mão envolvendo o instrumento. Ele parece estar sempre querendo de alguma forma abordar, encampar o instrumento enquanto toca (Figura 49), algo que pode ser identificado em performances de outros músicos.

Figura 49 – Mão esquerda



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
 Detalhe da mão envolvendo o braço do instrumento

Em 1'59" seu corpo se curva, e ele ajusta os sons, timbres no rack de efeitos (Figura 50). O timbre "espacial" lhe impacta cada vez que ele toca. Parece se surpreender com o que ouve. Seu corpo reage aos sons. Esse momento se parece muito com a livre improvisação, uma vez que gera uma sonoridade imprevista, concretizada no momento.

Figura 50 – Alcançar o som



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
 Corpo curvado e som com efeito "espacial"

Aos 2'18", Pastorius bate 'uma' palma no ar, como se fosse o fragmento de um ritmo que faz parte da música que está criando (Figura 51). Talvez essa palma não pudesse ser ouvida pelo público. A câmera consegue captá-la. Parece que com ela, ele deseja que o fluxo não cesse.

Figura 51 – Palma



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Pastorius bate uma palma e incorpora esse som ao fluxo da performance

Aos 2'43" ele deita o contrabaixo no chão, mas o deixa soar. As cordas vibram pelo pequeno impacto do instrumento com o 'chão (Figura 52).

Figura 52 – Baixo no chão



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Com cuidado, Pastorius coloca o instrumento deitado no chão

Aos 2'50" ele passa a tocar harmônicos. Está de frente para o baixo (Figura 53).

Figura 53 – Harmônicos



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Pastorius toca harmônicos de maneira vigorosa

Aos 2'54", detalhe das mãos tocando os harmônicos, agora com mais vigor (Figura 54). É possível fazer uma associação ao evento em que o guitarrista Jimi Hendrix ateou fogo em sua guitarra no festival Monterey nos Estados Unidos, em junho de 1967. Tal como naquele festival, aqui com “desfecho” distinto porém, dado que o contrabaixo não foi queimado, a performance flerta com um procedimento ritualístico. O instrumento é colocado como centro do olhar e já não mais enlaçado ao corpo do performer. Os harmônicos sendo tocados com Pastorius posicionado de frente para o instrumento fazem parecer que ele emite sons por conta própria. Ele, o contrabaixo: que seria o lugar para onde convergem todas as energias daquele momento. Portanto não é somente a música, mas aquele objeto “mágico”, que parece estar imantado, energizado. Os gestos de Pastorius e sua postura corporal sugerem essa abordagem, como se estivesse fazendo reverência ao instrumento.

Figura 54 – Harmônicos por outro ângulo



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*

Aos 3'02" Pastorius passa a tocar os harmônicos com delicadeza (Figura 55).

Figura 55 – Suavidade



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Harmônicos delicados

Aos 3'08" sai do palco. O baixo permanece no chão, acentuando mais ainda a ideia ritualística inspirada em Jimi Hendrix (Figura 56). Antes de sair, Pastorius golpeia as cordas soltas com a mão direita e o som permanece em vibração, sem a sua presença. Dessa vez ele não deixou que permanecesse o *loop* da base pré-gravada.

Figura 56 – O contrabaixo



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Contrabaixo sozinho, com o som das cordas ainda vibrando

Aos 3'22" Pastorius reaparece e salta sobre o baixo (Figura 57). O impacto dos pés sobre o chão reflete como vibração no instrumento que, por causa dela, continua soando. Imediatamente ao momento do toque dos pés no chão a luz se apaga.

Figura 57 – Salto



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Salto sobre o instrumento

Ao terminar a performance ele agradece, e aos 4'49" equilibra o instrumento no ar somente com a palma da mão direita, como se fosse um malabarista (Figura 58).

Figura 58 – Equilíbrio



Imagem extraída do vídeo *The Best Solo Ending in the History of Music*
Contrabaixo sendo equilibrado

Estes vídeos de Pastorius mostram aspectos de performance que são ampliados, que estão ligados ao fazer de outras artes, como o teatro e a dança. Ele se considerava um *entertainer*, segundo a própria fala encontrada no documentário que trata de sua vida. Como músico, vide os dois discos autorais realizados em estúdio, era virtuose e criou uma concepção bastante particular para o instrumento. Sua contribuição ocorre desde o estabelecimento de sonoridade e timbre característico para o instrumento (a utilização do contrabaixo fretless com efeitos) até o fato de levar o instrumento à atitude de solista em música popular. A compositora e cantora Joni Mitchell, com quem Pastorius tocou por volta de 1976, fala a respeito disso, de como, mesmo quando situado no universo da canção, seu modo de tocar intervinha, complementava, dialogava com a voz. Acrescem a esses fatos a postura concebida para o momento de estar no palco, a criação de uma ideia de performance que se comunicava de maneira direta com o público. Dentre as imagens disponíveis há uma cena (que não pôde ser aproveitada aqui pela baixa qualidade de imagem) que mostra Pastorius tocando solo sua composição *Continuum*. Ele contorna toda a plateia do teatro, andando e tocando até retornar ao palco. Uma ação de performance que faz menção ao título da composição e ao seu próprio resultado sonoro. Por um lado, a ideia de continuidade (que se remete diretamente ao título da composição), dada pelo movimento circular em torno do público, e por outro a construção da própria música sendo tocada e improvisada a cada

passo dado, de maneira solo, envolvendo a plateia. Uma concepção artística precisa, que só é possível ser inventada e performada em ‘estado de presença’.

Renaud Garcia-Fons

Renaud Garcia-Fons é um instrumentista virtuose, profundamente ligado à cultura flamenca, da Catalunha, embora nascido na França, em Paris, em 1962. Este é, inclusive, um aspecto que pode ser notado como valoroso na construção do ‘estado de presença’, tanto quando se tratam de questões didáticas referentes à aprendizagem musical, quanto para se observar o exercício da performance. Parece se tornar bastante relevante para essas duas situações o fato de haver o vínculo do artista com a especificidade de uma cultura e o fato de se considerar que ela traz uma identidade prévia, com dizeres específicos. Esse vínculo vem a ser aclarado e tornado consciente inclusive, a partir dos processos criativos, que os reposicionam. Este mesmo vínculo passa a ser uma espécie de cerne sobre o qual o artista faz aflorar seus saberes. Aquilo que se constitui de maneira genuína se torna legítimo e pode, quem sabe, ser incorporado de maneira a ser reconhecido como autêntico também enquanto obra.

O forte vínculo que alguém possui com as manifestações de diversas ordens de seu contexto cultural, mesmo que atado às especificidades desse entorno, é capaz de gerar, em muitos casos, um extravasamento que o torna universal. O ‘estado de presença’ está justamente na prospecção desse âmago, nessa busca pelo lugar e pela qualidade dessa essência. Parece ser o caso do que ocorre na gravação escolhida de *Bajo de Guia* (BAJO, [2012]), composição de autoria de Garcia-Fons. O tanto que o tocar flamenco dele invade o contrabaixo, vindo do proceder da guitarra flamenca, subverte e reloca o conhecimento a respeito do instrumento. Dezenas de técnicas de arco, de *pizzicato*, de sonoridade são criadas para se remeterem àquele contexto que o inspira. O som parece ser a busca, e quanto mais Garcia-Fons o imita, mais genuína se sorna sua música.

Outro fato a ser notado é o retrato impassível de seu rosto e de suas expressões faciais, mesmo diante de passagens extremamente difíceis tecnicamente, ao contrário dos outros performers que estão aqui analisados. Esse fato, da prevalência da neutralidade da expressão facial com os olhos fechados, por sua vez, dirige nosso olhar e atenção para as mãos e braços. Há uma sincronia milimétrica entre a mão direita

e a mão esquerda, tanto em relação ao uso do *pizzicato* como em relação ao uso do arco (embora nesse exemplo ele não o utilize), que percute a corda em *spiccatos* extremamente rápidos, executados sem repetição de nota. Estes são alguns de seus traços de identidade musical, criados a partir de sua leitura. Uma dança de gestos, que se agigantam produzindo som. Essa “impassividade” de expressão corporal e facial, no entanto, sugere sua introspecção, sua concentração, seu modo de construir o ‘estado de presença’. Um ‘estado de presença’ voltado para si, sem requerer o olhar do público, mas sem desconsiderá-lo, pois ainda assim ele dá sinais de perceber seu entorno com micro movimentos da face.

Aos 0’11” ele utiliza três dedos da mão direita para o *pizzicato*, indicador, médio e anular. Seu contrabaixo tem cinco cordas, sendo a quinta corda a mais aguda, corda C (Figura 59).

Figura 59 – Mão direita

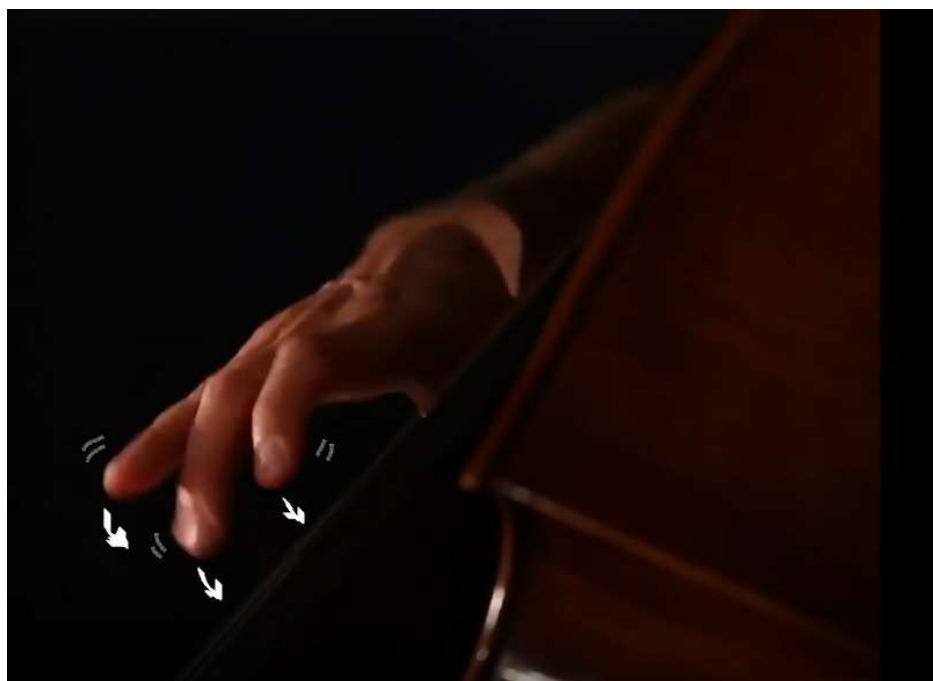


Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*
Garcia-Fons utiliza três dedos para os *pizzicatos*, dado que toca notas rápidas e assim consegue uma sonoridade parecida com o fraseado flamenco

Em 0’16”, vê-se a expressão facial, quase sisuda, que ele irá manter por praticamente toda a peça (Figura 60). Suas feições sugerem, além da concentração, aceitação e submissão à situação.

Figura 60 – Introspecção



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*
Semblante introspectivo que Garcia mantém por quase todo o tempo da performance

Quando toca harmônicos eleva as sobrancelhas (0'35''), (Figura 61).

Figura 61 – Expressão



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*
Ao tocar harmônicos ou notas agudas a sobrancelha se ergue, como se fosse um movimento conjugado aos sons

Realiza movimentos rápidos de articulação de *pizzicato* sincronizados, sem defasagem entre as duas mãos (0'42''). Mesmo nessa passagem complexa seu semblante

se mantém impassível. A única mudança sutil é o levantar das sobrancelhas, sem abrir os olhos. Parece manter seu estado de introspecção (Figura 62).

Figura 62 – Técnica



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*
Movimentos rápidos e sincronizados entre mão direita e esquerda

Acordes aos 0'55" (Figura 63).

Figura 63 – Acordes



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Garcia-Fons toca acordes na região grave do instrumento, complementando a melodia que é desenvolvida

Garcia-Fons sempre completa os espaços (2'04'') após construir a melodia, em suas pausas, inserindo acordes. Remete-se diretamente ao rasgueado (Figura 64) de flamenco, que normalmente é executado pelo violão (guitarra).

Figura 64 – Rasgueado



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Efetua o rasgueado, que ao invés de pinçar as cordas como no pizzicato, faz com que sejam golpeadas com a parte externa dos dedos, com a força dos dedos da mão se abrindo

Aos 2'40'', começa a bater o pé e usa o som como percussão (Figura 65). O som é inserido no discurso musical e não somente utilizado como marcação de tempo para auto-orientação (3'06''). Imagem do pé (Figura 66). O concerto foi realizado em Marcevol, vila no sul da França, em uma construção antiga com uma acústica privilegiada. Como os sons se propagam com clareza o bater do pé se torna também um elemento timbrístico, além de rítmico, já que seu som é cuidadosamente controlado por Garcia-Fons, e o ritmo e o andamento variados de acordo com as frases que são tocadas no contrabaixo.

Figura 65 – Percussão com o pé

Imagem extraída do vídeo
Bajo de Guia

Figura 66 – Detalhe do pé

Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Aos 3'24" abertura da mão esquerda para desenhar a harmonia. Em mais um trecho demonstra o domínio da sonoridade e da técnica, mesclando a melodia com o “acompanhamento” (Figura 67).

Figura 67 – Acordes utilizando quatro cordas

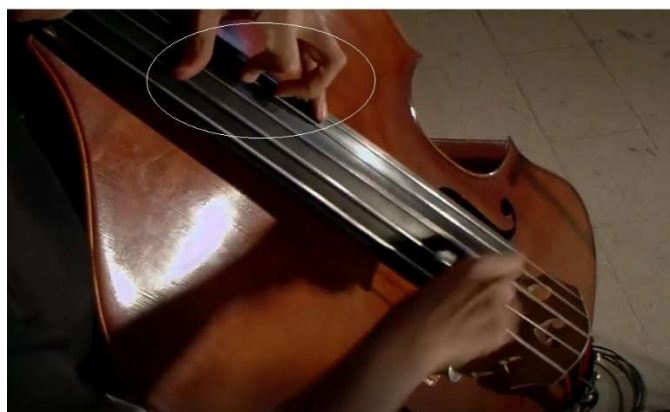


Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Aos 3'30" mais rasgueado (Figura 68), em outro ângulo para identificá-lo.

Figura 68 – Rasgueado com a mão esquerda



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Em 4'58", Garcia-Fons simula o som do sapateado que ocorre na sessão de flamenco, bem como a improvisação realizada no *cajón*, o instrumento de percussão. Consegue esse efeito com a inversão das mãos, a esquerda pressionando as cordas, abafando-as, e a direita tocando acima da esquerda, próxima à pestana (Figura 69).

Figura 69 – Flamenco

Recriação do som do sapateado flamenco Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Quase sete minutos de execução virtuosística, cuja prevalência é a vazão ao fluxo musical. Em nenhum momento ele aparenta estar preocupado com a atenção do público, ou tocando em troca de sua aprovação. Esse fluxo intenso parece ser reflexo de sua capacidade de expressão e musicalidade.

Aos 6'12", ele toca o contrabaixo agora, quase que literalmente, como se fosse a guitarra flamenca (Figura 70), construindo acordes consecutivos. A mão direita permanece sobre o espelho, muito próxima à mão esquerda e bem longe do cavalete, afastando-se da região onde o ponto de tensão da corda é maior.

Figura 70 – "Violão" flamenco



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Aos 6'31" o gesto de "Olé" da dança espanhola coincide com o gesto que gera a finalização da música. Garcia-Fons sustenta o braço elevado até o final da reverberação do som e até surgirem os aplausos (Figura 71).

Figura 71 – "Olé" final



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Quando os aplausos se avolumam ele sorri, aos 6'43", ele relaxa a feição e o corpo, e esboça um sorriso (Figura 72).

Figura 72 – Sorriso após o final da performance



Imagem extraída do vídeo *Bajo de Guia*

Garcia-Fons, enquanto instrumentista e artista, conseguiu no decorrer dos anos de atividade aprimorar sua técnica de maneira impecável. Este parece ser o aspecto mais proeminente de suas performances. Mas essa evidência incontestável traz consigo, no entanto, algo maior e mais intenso que é a ideia de que todo o aparato está a serviço do que ele pretende que seja dito, de sua criação composicional e da ideia da ampliação das possibilidades sonoras do instrumento. A manifestação de uma sonoridade específica acaba se tornando o marco de um território, em que a forma passa a ser também um complexo conteúdo a ser destrinchado, digerido ou incorporado. Por querer dizer algo que ainda não havia sido dito, Garcia-Fons cria diversas ferramentas para fazê-lo. E isso nos chama tanto a atenção quanto a música em si. O ‘estado de presença’ estaria aqui não em uma manifestação corporal expansiva, mas nessa densidade sonora que vai sendo construída com uma energia física precisa e concentrada.

A utilização das ferramentas MaPa e EdiPa para a análise do registro em imagem e áudio, desenvolvida por Borém (2016), contribuiu para que se pudesse apontar a ocorrência de fluxo das performances, e para que se pudesse detectar ‘momentos de intensidade’ (GUMBRECHT, 2010), instantes específicos de expressão durante as performances musicais analisadas. Tornados visíveis, esses elementos foram destacados aqui para mostrar que possivelmente os artistas encontravam-se em ‘estado de presença’. Sobretudo porque os fotogramas permitiram deduzir que esses músicos estavam dando vazão a emoções complexas, ligadas aos conteúdos de suas ações, utilizando-as como meio de manifestação.

Da mesma forma, o trabalho de pesquisa desses artistas face à concepção musical que desenvolvem é muito mais amplo do que aparecem explicitados nos exemplos de vídeo. A “forma-força”, conforme diz Zumthor, de suas performances é um bem que carregam consigo. O contexto dessas apresentações registradas é bastante diverso, variando o tipo de música, o tipo de característica do espetáculo, o tipo de público (ou ausência) e o tipo de relação que cada artista estabelece com seu instrumento e com sua própria musicalidade. Fica claro que os caminhos adotados entre eles são muito distintos, e que cada músico apoia a performance na vivência e na experimentação que lhe é pessoal. Um traço comum (com exceção das performances de Pastorius³⁴) visível para o público, e/ou câmeras, foi a predominância dos olhos fechados. Essa postura denota um voltar para a percepção interna das sensações e da atenção a elas, na medida em que a visão, como um dos sentidos mais requisitados no cotidiano da civilização ocidental contemporânea, remete-se sobretudo ao que ocorre externamente, às interferências que podem eventualmente se dirigir a nós. Ao fechar os olhos os performers mostram que estão atentos ao que ocorre consigo mais do que ao que ocorre visualmente em seu entorno. Fica claro também que a performance é uma experiência que lhes invade o corpo naquele momento, no mesmo instante em que a presenciamos. O ‘corpo artista’ se manifesta e nos faz perceber algo mais profundo, que parece se conectar diretamente com elementos semelhantes, alojados nas profundezas do nosso próprio ser.

Não há como garantir que os artistas possam controlar ou forjar totalmente suas emoções. As expressões faciais e corporais, mesmo no caso de músicos que se movem pouco, eclodem porque eles precisam dar vazão às sensações, sabendo que o fluxo da performance necessita delas. Como relata Damásio sobre a experiência de Maria João Pires, que controlou o fator presença ou ausência, com emoção ou não, detectada por sensores na pele. Ou seja, naquele caso, a musicista conseguiu se colocar de duas formas diferentes, controlando a empatia com a situação. Quando intencionalmente se posicionou em afinidade com o evento, o fluxo se desenvolveu, tal como fizeram os artistas apresentados. Naquela situação ela era apenas ouvinte (inclusive de si, da gravação que havia acabado de concluir). Mas, justamente, o que está subentendido na experiência é o fato de que, se aquela ocorrência aconteceu num

³⁴ As performances do artista utilizadas neste trabalho mostram o exercício de recursos cênicos: de ocupação do espaço e de interpretação teatral, de expressão corporal, que evidentemente não poderiam ser efetuados com os olhos fechados, já que são improvisados no momento.

ambiente laboratorial, ao vivo ela seria então ainda mais potencializada com a possibilidade de interação com outros elementos. Os artistas aqui mostrados, dentre centenas de outros (que poderiam servir de exemplo, como já foi ressaltado), sabem que a performance é um fluxo e que, para que ele ocorra é necessário que seu empenho e sua intenção estejam vívidos e conscientes.

5 APLICAÇÃO NA EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO DO CONTRABAIXISTA

Todos os tópicos a serem apresentados neste último capítulo referem-se ao exercício de alguns dos tipos distintos improvisação. Improvisar parece ser em si um fundamento capaz de levar ao ‘estado de presença’. É próprio da improvisação apresentar um impasse, e explicitar o enigma enquanto ele está sendo decifrado. A resolução se faz à medida que o improvisador realiza seu trajeto, que se torna sua expressão, por caminhos que podem desembocar em muitos lugares diferentes. A situação da performance musical por si só possui uma demanda neste sentido, mas a improvisação apresenta um revelar-se de profundidade distinta, que vai além da formulação de um pensamento racional. Por mais que haja aspectos de cognição complexos envolvidos nas ações de improvisação, que incluam eventualmente elementos específicos de raciocínio lógico, ainda assim há algo íntimo que propulsiona tudo isso, alojado nessa tomada de posse de si.

A formação do contrabaixista continua se efetivando ao longo de toda sua vida ativa, enquanto performer, assim como ocorre aos músicos de outros instrumentos. As práticas de improvisação seriam atividades que permitem ao músico agregar às especificidades técnicas de seu instrumento elementos musicais novos, imprevistos, vindo a fazer parte de sua formação continuada. Citaremos algumas novas práticas que tem sido trazidas e idealizadas para os ambientes de aprendizagem musical formal. O que se pretende, ao se tratar dessas novas práticas, é sugerir que as mesmas trazem consigo a possibilidade de que o ‘estado de presença’ seja desperto. Podemos chama-las de novas enquanto ferramentas de ensino, a serem incorporadas na formação do músico, e não enquanto práticas musicais em si.

As práticas citadas aqui, dentre outras, ocorrem independentemente de uma inserção nos meios educacionais. No entanto têm sido consideradas como novas estratégias, por apresentarem procedimentos diferenciados dos usuais, que gerariam naturalmente o descondicionamento das ações, ou de parte delas. E por consequência haveria o mesmo acionamento do corpo, e de todo aparato perceptivo que integra o indivíduo ao foco de suas ações, assunto esmiuçado longamente neste trabalho. Sua observação aqui significa dizer que o próprio sujeito pode gerir a busca pela flexibilidade e pela ampliação do exercício de suas capacidades musicais ao procurar entrar em contato com outros ambientes e contextos que o encorajem a efetuar ações

mais vivas e menos mecânicas, que surpreendam seus condicionamentos, encontrando o ‘estado de presença’. Sob este ponto de vista, faria parte dos compromissos da educação municiar as pessoas envolvidas nos processos de ensino-aprendizagem com ferramentas que lhes permitam ter consciência e autonomia a respeito disso, bem como capacitá-las para planejar e inventar para si novas ferramentas. Ou seja, constituir a aprendizagem sob essa ideia permanente de que sempre haverá a possibilidade de encontrar algo novo ou uma nova combinação de velhos elementos conhecidos, capazes de refrescar a maneira de sermos e de criarmos. A busca pelo ‘estado de presença’ na situação de ensino-aprendizagem seria tão pertinente quanto a da performance, que tanto citamos, pois refere-se à uma situação de contato com o outro, de ação que ocorre no momento, e de manifestação do próprio modo de ser que vai sendo maculado, impactado, envolvido, modificado por aquilo que encontra.

Três vieses foram escolhidos para este estudo, exemplificando a possibilidade de gerar situações propícias à manifestação do ‘estado de presença’. São eles: o uso da Voz e da Respiração para processos criativos; a Livre Improvisação; e a Improvisação Idiomática. É importante ressaltar que a finalidade é apontar o fato de que os processos de ensino e aprendizagem, dependendo de como eles se dão, podem gerar transformações e serem em si, uma espécie de conteúdo que gera o ‘estado de presença’, além do conteúdo musical intrínseco.

5.1 Uso da voz e da respiração e sua ligação com os processos criativos

A sugestão da relação da voz e da respiração com os processos de criação artística, aparentemente parece não estar tão próxima da performance musical do contrabaixo, ou da performance musical. Mas como se poderá demonstrar, existe uma ligação primordial entre a voz e a musicalidade e a expressão, relação sugerida também no item 2. Storolli (2006) explicita essas relações entre a voz, a respiração, o movimento corporal, a criação artística e a performance. Observa por meio do estudo do canto e da performance as possibilidades da experimentação das potencialidades da voz enquanto expressão, bem como nos aspectos relacionados às novas teorias sobre o corpo no sentido de entendê-lo como pertencente fundamental ao fazer artístico. Um exemplo de prática aplicada ocorreu em 2011 na Escola Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo numa disciplina intitulada *Performance e Corpo*:

Movimento, Respiração e Voz nos Processos de Criação, ministrada pela professora Storolli. Esta prática sistematizada é baseada, entre outras, na pesquisa de Ilse Middendorf, cujo trabalho da vida foi dedicado à *Respiração Vivenciada*, a quem Storolli (2006) teve a oportunidade de conhecer, entrevistar, além de frequentar o instituto de pesquisa que utiliza sua técnica, na Alemanha. A proposta prática da disciplina consistia em criar situações em grupo onde a partir da respiração, do movimento ou da vocalização, improvisados e realizados coletivamente por meio de um sugestionamento inicial, se obtinha uma construção performática e musical ao mesmo tempo. A partir da improvisação de movimentos corporais e gestos, da respiração ou da voz, percebe-se como cada um desses elementos está intimamente ligado um ao outro, na medida em que ao se iniciar por um deles os outros são trazidos para se manifestarem. Este exercício traz elementos de consciência corporal, através da percepção da voz e da respiração associadas aos movimentos do corpo, enquanto uma expressão individual capaz de permitir sua manifestação de uma maneira presente e consciente. A um só tempo a consciência sobre si e o acesso aos impulsos criativos.

A respeito de atentar para a pertinência de se buscar práticas que ampliam as especificidades dos fazeres musicais, este exercício, no meu caso, enquanto musicista, contrabaixista, reafirmou a ideia de haver relação entre a voz biológica e a voz do instrumento. Considerando as abordagens teóricas do primeiro capítulo em que se afirmou que exercitar a consciência a respeito da própria voz acarretaria a ampliação da consciência também sobre a maneira de emitir sons no instrumento, esta seria uma prática propícia a isto.

A *Respiração Vivenciada*, na qual se baseiam as práticas descritas acima, esclarece a importância de se compreender a respiração como um movimento originário para manifestação artística.

Para Ilse Middendorf a respiração não representa somente uma função fisiológica essencial para a vida, mas é também expressão do ser humano na sua totalidade. A natureza do movimento respiratório só pode ser experienciada através da percepção. Esse processo deve ser acompanhado de um estado de concentração, que possibilita a vivência da respiração. Middendorf diz: “Deixamos nossa respiração vir, deixamos que ela se vá e esperamos, até que ela retorne por si só.” (Middendorf, 1984: 19) Assim, somos testemunhas de um processo natural sem nele interferir. Ao dirigirmos a atenção a uma determinada região do corpo, ocorre a ativação da respiração neste local, e podemos então perceber seu movimento. A prática tem como base a tríade Respiração – Concentração – Percepção. Esses elementos devem coexistir e estar em equilíbrio para que seja possível vivenciar a respiração. Primeiro, a respiração surge do movimento. Posteriormente, cria-se a possibilidade do movimento surgir da respiração e manifestar-se criativamente através de gestos ou sons. Outro recurso utilizado é a emissão

vocal, silenciosa ou sonora. Designado como “trabalho dos espaços respiratórios-vocais”, auxilia na construção e percepção dos espaços da respiração. (STOROLLI, 2006, p. 1)

É interessante notar que a atenção à respiração é um elemento presente em várias práticas tradicionais seculares tal como a Yoga e algumas religiões que incluem a meditação. Especificamente na Yoga por meio da prática de *Hatha-Yoga*, *Vinyasa*, *Ashtanga*, dentre outras vertentes existentes, os movimentos corporais sempre estão associados à respiração. E a respiração é utilizada como meio de identificar tensões em determinadas partes do corpo, bem como permitir que elas sejam eliminadas. Esse é um fator fundamental naquele contexto e que, notado aqui, reforça a ideia esboçada no item 2, de sugerir haver relação entre os estados meditativos e o ‘estado de presença’, bem como observar que o que ocorre com o artista durante a performance pode se assemelhar fisiologicamente ao que ocorre na meditação³⁵, sendo a respiração um meio pelo qual a atenção e a concentração crescem-se.

A respiração parece ajudar a estabelecer e a controlar o fluxo do movimento, sendo capaz de gerar sua aceleração ou seu retardo, fator pertinente à performance musical e à sua própria fluência. A *respiração vivenciada* trouxe ainda para os fazeres artísticos, segundo Storolli, uma importante questão da contemporaneidade, no esteio das vanguardas artísticas do início do século XX, que é a ideia de se querer fazer aproximar a Arte à Vida. Alguns dos movimentos artísticos daquele período, como o Dadaísmo e o Surrealismo, tomaram essa questão a fundo, de maneira que “uma arte que tem o compromisso com a experiência vivida coloca-se como polo oposto ao conceito de arte sagrada e separada da vida” (STOROLLI, 2007, p. 4). Uma das questões estéticas daquele momento era justamente a de fazer extravasar a função da arte de exercer somente o prazer estético, de relocalar seu papel de objeto de idolatria. Estas ainda são questões relevantes hoje, a sacralização da arte e a falta de relação entre os objetos e os eventos artísticos com nossa própria vida.

Dessa forma, haveria uma aproximação da Arte à Vida na medida em que se conseguissem estabelecer processos criativos a partir da adoção de práticas corporais. Essa busca reflete a questão colocada por Gumbrecht, levantada no item 2, e aqui vista

³⁵ Ao explicar as diversas vertentes da prática da Yoga e seu histórico, Simões (2011) aborda a *Hatha-Yoga*, que é linha mãe a partir da qual surgiram as outras vertentes. Num tratado medieval, que explica a fisiologia yoguica e que teria sido escrito por Svamarama, diz-se que: “Enquanto a respiração permanecer irregular, a mente estará instável, mas quando se aquietar a respiração, a mente também o fará, e o *yoguin* viverá longo tempo; deverá, então, controlar sua respiração” (SOUTO, 2009, p. 125-126 apud SIMÕES, 2011, p. 50).

com a especificidade de quem está ligado ao fazer artístico, que tratou como sendo uma necessidade atual aquela que procura a experiência corporificada, o impacto da materialidade, da presença, em contraponto à virtualidade e à busca pelo sentido lógico formal.

A obra de arte, dita elevada, havia sido mantida durante séculos separada da vida profana na sociedade europeia. Neste processo, a presença do corpo também havia sido banida. Sem dúvida, a tendência que se instaura de privilegiar o aspecto performático, de inclusão do corpo, sinaliza uma reação a esta situação. Esta reação [...] conduz à dessacralização da criação artística de maneira progressiva durante todo o século, levando a uma concepção estética radicalmente diversa da até então predominante. Esta ideia é acompanhada por uma procura por novos materiais que refletem o meio ambiente e a vida do dia-a-dia, numa proposta onde os novos conceitos podem ser experimentados. (STOROLLI, 2007, p. 4)

A *respiração vivenciada* é uma dentre várias das tentativas de busca desses novos materiais de estudo. É uma prática geralmente realizada em grupo, onde se propõem diversas dinâmicas, seguindo o propósito de investigar as relações que ocorrem entre a respiração, o movimento e a voz, a partir de improvisações gestuais e vocais. O que Storolli ressalta é que a possibilidade de expressão artística ocorreria no instante em que a expiração se efetua tornando-se um momento de ação criativa. A própria percepção do praticante identificaria esse aspecto criativo no momento em que ele acontecesse. Não raro essa experiência faz surgirem cantos que lembram procedimentos ritualísticos, lembra Storolli, uma espécie de “canto primordial” que habitaria as pessoas, sem que soubessem que ele existe. A livre improvisação de Léandre, cujo vídeo foi analisado, mostrou algo similar ao que é descrito por Storolli como processo. Vê-se o quanto Léandre se coloca disponível à situação da performance e o quanto seu movimento corporal no instrumento vai induzindo aos poucos respirações que acabam se tornando sons vocalizados criando um ambiente de sonoridades.

Pode-se então formular a questão de que ao mesmo tempo em que se dá espaço para a criatividade se manifestar, revelam-se aspectos da própria voz como indicativos do próprio ser, como forma de autoconhecimento. Daí adviria a relação com o tocar, daquela voz que se mescla com a voz do instrumento, que a guia, pois está situada no ‘estado de presença’ que o performer pôde constituir, não só durante a performance, mas em todos os estágios de preparação. Ter consciência do que pode ser essa voz própria, significaria perceber que a manifestação que emerge é genuína e reflete traços de si.

A experimentação prática com a Respiração Vivenciada carrega em si a possibilidade de expressão artística na medida em que a expiração pode se tornar um momento de ação criativa. Na vivência prática entra em ação a expressão do corpo que se manifesta através de movimento e voz. Uma dança da respiração e um canto da respiração, que se diferenciam da dança usual e da tradição do canto na medida em que representam o resultado do processo da respiração e com isso carregam a chance de trazer à tona aspectos profundos do ser, tornando-se veículo para o processo criativo. (STOROLLI, 2006, p. 7)

Como exemplo de realização artística que provém de processos de investigação similares, Storolli faz uma análise, em um de seus artigos, da performance da espanhola Fátima Miranda. Segundo Storolli, a artista passou a utilizar a voz aos poucos em sua carreira, até desenvolvê-la com um elevado grau de domínio técnico. Miranda não se classifica como cantora, apesar de utilizar a voz com extrema destreza e com uma gama enorme de timbres e nuances. Isso porque agrega diversas linguagens (de teatro, de expressão corporal, de iluminação, de uso de tecnologia, de música, de figurino) em suas performances, e coloca sempre o gesto em evidência. Quando iniciou suas atividades, em 1979, com o grupo *Taller de Música Mundana* as pesquisas visavam o entendimento dos sons e o mergulho em suas qualidades. Tentavam reproduzir os sons de água, de pedras ou de papéis. Chegaram a montar um espetáculo somente com sons de papel. Naquele ambiente “estimulante e inovador” começou a investigar também os sons da voz, que àquela altura era somente um objeto a mais. Aos poucos, por conta própria, foi descobrindo a musicalidade da fala e a potencialidade sonora das palavras. Pesquisou diversas tradições vocais com um trio que formou mais tarde, chamado *Flatus Vocis*. A partir daí, segundo Storolli (e a própria Fátima Miranda, em entrevista à autora), foi criando um vasto repertório de sons vocais que se refletiu na apuração de seu treinamento auditivo e no envolvimento cada vez maior da participação cênica de seu corpo. No espetáculo *perVersiones* (PERVERSIONES, 2011), acompanhada do pianista Miguel Ángel Alonso Mirón, de 2011, que serviu como exemplo para o artigo de Storolli, vê-se como a releitura de canções clássicas tornaram-se embebidas de experimentações, fato que as reconfiguraram totalmente. As experimentações foram extremadas a partir dos exercícios vocais desse repertório de sons, suggestionados pelos recantos e arestas das canções. Por isso, para Miranda, ainda segundo Storolli (2014), a improvisação não é algo que ocorre de maneira descompromissada ou aleatória, mas em decorrência do árduo e longo preparo do corpo. E este preparo sendo entendido não só como o treinamento que habilita o corpo a agir

de determinada maneira, mas aquele que o faz de fato incorporar uma ação que lhe pertença.

Tem-se então esse primeiro tipo de improvisação, dentre os três que serão descritos, ligado mais proximamente às manifestações corporais. Os exemplos das práticas, tanto da *respiração vivenciada* como o da performance de Fátima Miranda deixam mais uma vez visível a conexão que há entre o viver e manifestar-se, no sentido de a criação artística vir a tornar-se uma continuidade do modo de ser. Estas são situações onde se revela esse fino fio que tece a performance e que está pautado, entre outras coisas no ‘estado de presença’, por meio do qual ela pode materializar-se. Em relação aos instrumentos musicais é gerado no performer uma sensação de certeza, mesmo que circunstancial e transitória, de que esse ‘estado de presença’ pautado no corpo e na voz pessoal do músico pode dar ainda mais vida, energia e “ar” para os diversos tipos de emissão sonora durante a performance. Na maioria dos exemplos de performance artística elencados no item 4, os contrabaixistas utilizaram a voz, quer seja escolhendo canções, portando-se como intérpretes, quer seja inserindo a voz como parte do arranjo. Vê-se que o uso da voz aparentemente os induzia a uma maior identificação com aquele momento, à imersão no ‘estado de presença’. Por isso, vivências corporais que não sejam somente as que estão direcionadas para o tocar formal parecem ser capazes de propiciar diferentes tipos de associações de imagens mentais e inquietações que estimulam nosso ‘corpo artista’.

5.2 Contribuições da livre improvisação: exploração de sonoridades como meio de conhecimento e imersão na própria musicalidade

Falou-se no item anterior de um tipo de improvisação que é bastante acessível, não exige que o praticante tenha um conhecimento técnico musical, e se volta muito para a questão da descoberta de características próprias, que dizem respeito às potencialidades criativas e corporais de expressão. Ainda assim é um tipo de improvisação que pode revelar experiências novas para quem é músico, ou artista ligado à performance.

Quando se utiliza a palavra improvisação em música, no entanto, na maioria das vezes se está fazendo referência ao tipo de improvisação mais conhecido, aquele que no mundo ocidental está associada ao desenvolvimento do Jazz. É considerada

pelos músicos, uma atividade complexa que exige um alto grau de proficiência. A habilidade para improvisar com fluência nesse contexto acaba sendo desenvolvida por poucas pessoas (se comparada ao contingente total de profissionais) e obtida após longo período de maturação e estudo. Muitas vezes ela é constituída bem depois de haver ocorrido a alfabetização musical e o domínio técnico de um instrumento³⁶. Um dos fatores para essa prática ser considerada quase como uma especialização da atividade do músico, e não um componente formante, estaria na falta de contato e de estímulo com essa atividade logo no início da aprendizagem musical, tanto nos momentos de musicalização quanto nos de aprendizagem de instrumentos (MACEDO, 2016). Embora haja dezenas de livros que orientam e sistematizam as práticas de improvisação, ela não é abordada nas salas de aula como uma das primeiras manifestações de expressão em música.

Como princípio, a improvisação seria a capacidade de criação instantânea, onde o músico inventa em tempo real um discurso não previsto, de frases musicais, melodias, ritmos, harmonias, timbres, articulações, dinâmicas, enquanto a música está em fluxo, inserindo-se em sua estrutura formal. Mas não existe somente uma maneira de improvisar, como já foi dito, embora seja este o tipo de improviso mais disseminado, o da improvisação idiomática³⁷, ligado a gêneros musicais que acabaram por se tornar tradicionais, tal como o Jazz, no Ocidente, que já citamos, a *Raga* indiana, o *Radif* iraniano, e o *Tarab* árabe, no Oriente, que possuem cada qual um conjunto de procedimentos particulares, de estruturas, de formas e materiais musicais que são utilizados e seguidos durante a execução (MACEDO, 2016, p. 16). A improvisação que se vale de estruturas formais e de material musical definidos pode ser observada em diversos gêneros musicais pelo mundo afora, predominantemente na música popular, e em diversas épocas, como Samba, Baião, Maracatu, Frevo, Chorinho, etc., além de Rock, Reggae, Funk, e dezenas de outros. Serão discutidos alguns dos elementos significativos da *improvisação idiomática* em relação ao ‘estado de presença’ no próximo item deste capítulo.

A *livre improvisação*, no entanto, é um tipo de improviso que parte de pressupostos distintos. Segundo Macedo (2016, p. 17), o primeiro aspecto importante é

³⁶ A abordagem aqui é sobre o ensino formal. Lembrando que há culturas em que o fazer artístico não depende do letramento, da partitura, e que o exercício musical é sempre realizado coletivamente, e o conhecimento advindo da prática, da oralidade, o que municia os indivíduos com diversas habilidades, dentre elas a de criação e a de improvisação.

³⁷ Segundo Macedo (2016), o conceito foi estabelecido por Derek Bailey em 1992.

o fato de se tratar de uma música composta e tocada a um só tempo, ou seja, com a sincronia temporal entre o compor e o tocar, e sem a fixação de seu resultado. O tocar do músico já é a composição, e a música vai sendo constituída instante a instante, sem que seu resultado possa ser reproduzido mais uma vez. O segundo ponto é o fato de a *livre improvisação* prescindir de uma estética determinada. Para que a livre improvisação ocorra não há um conjunto de procedimentos, formas, estruturas, modo ou estilo a ser seguido ou ao qual se deva remeter. O músico pode partir, sozinho ou em grupo, de qualquer tipo de som que deseje, sem ter que se referir a uma estrutura específica e sem ter a obrigação de reconstituir um ambiente que porventura tenha sido criado previamente. Esses dois pressupostos definem a *livre improvisação* com parâmetros muito distintos dos da *improvisação idiomática*. E mais do que isso, trazem para primeiro plano como despertar para o músico, seu estado de alerta, com os sentidos aguçados em direção ao agir, reagir e avaliar o contexto de uma maneira extremamente veloz e muitas vezes inusitada, já que isso deverá ocorrer no fluxo da música.

É fato que a improvisação idiomática também exige esse tipo de habilidade, no entanto, por não fazer referência a um desenho pré-determinado, a livre improvisação parece acessar menos aspectos de raciocínio lógico e mais as rápidas tomadas de decisão por via de gestos corporais e musicais. Isso por si só parece já envolver o ‘estado de presença’, uma vez que todo o seu corpo é convocado para a ação e para a percepção, oferecendo a solução. Essa situação foi observada na performance de Léandre, no exemplo trazido para análise, em que se veem as ideias e os caminhos musicais brotando do corpo. Ser e agir pareciam ser a mesma coisa na performance de Léandre.

O exercício da *livre improvisação* acarreta ainda uma outra possibilidade de aprendizagem, que é a exploração sonora do instrumento sob diversos aspectos. É imprescindível à livre improvisação buscar novas maneiras de obter sons através do instrumento. Quem participa de uma sessão de livre improvisação naturalmente é impelido a dar um passo em outra direção, pois na tentativa de fugir da maneira usual de produzir sons no instrumento, irá buscar o ruído, a percussividade, e outras maneiras de tanger as cordas e definir alturas que não sejam as mais usuais que se está acostumado. E no caso do contrabaixo acústico que possui uma estrutura física volumosa em termos espaciais, possui uma grande caixa acústica e muitos componentes feitos de materiais diferentes, metais, madeiras, fibras (os fios de crina do arco), que podem ser explorados

sonoramente, esse campo de atuação se amplia. Essas outras maneiras de se tentar extrair sons do instrumento, as *técnicas estendidas*, também exigem um processo de autoconhecimento, de percepção, de desprendimento e descondicionamento, de disponibilidade e entrega, próprios do ‘estado de presença’.

Foi realizada uma experiência didática utilizando técnicas estendidas para o ensino de contrabaixo no Brasil entre 2008 e 2011, no Instituto Baccarelli em São Paulo, trabalho que se tornou posteriormente parte do conteúdo de pesquisa acadêmica, e que gerou a edição do livro *Técnicas Estendidas do Contrabaixo no Brasil* (ROSA, 2014). Há dois fatos e benefícios que se destacaram nessa experiência do uso das técnicas estendidas (TE) com fins didáticos na avaliação de ROSA (2014). Primeiro, a ação e o estímulo que as TE exerceram sobre a criatividade dos alunos. E em segundo o fato de haverem se tornado um meio direto pelo qual os alunos passaram a desenvolver suas habilidades musicais de maneira que ao chegarem às técnicas convencionais tinham condições de apropriar-se delas com mais naturalidade e com bastante autonomia.

Neste momento, quando eles já têm um entendimento mínimo do contrabaixo, mas não têm a desenvoltura motora e auditiva necessárias para tocarem as notas afinadas, é que as TE podem ser de grande valia para o desenvolvimento motor e cognitivo musical dos alunos. Por meio delas pode-se trabalhar a audição, a pulsação, posturas corporais, explorar sonoridades, dinâmicas, texturas, e abrir o leque de possibilidades de aprendizado para o iniciante. (ROSA, 2014, p. 84)

As técnicas estendidas surgem por acaso, nesse ambiente proposto pelo autor, por meio de “erros” que tenham acontecido no tocar e que se tornam sons aproveitáveis, como, por exemplo, um arco que teria que deslizar de uma certa maneira, mas que por algum motivo escorrega e bate no tampo do instrumento ou no cavalete (Rosa, 2014, p. 86). Paralelamente e aproveitando o ensejo, o professor apresenta e propõe outras possibilidades. Surgem timbres e sons que passam a ser nominados e destrinchados pelos alunos. E para que consigam se apropriar desses sons, são estimulados a encontrar o melhor movimento corporal, ou algo que possa aprimorá-los, o que acaba gerando o desenvolvimento de uma técnica particular. Essa conquista dá aos alunos uma sensação de satisfação e de autonomia face à própria aprendizagem. A ideia desenvolvida por Rosa, inclusive, é reforçada por Macedo (2016) quando este observa que por meio da Livre Improvisação a possibilidade de criação musical não está necessariamente atrelada ao grau de desenvolvimento técnico do instrumentista.

É possível observar músicos com técnicas pouco desenvolvidas e alta capacidade de proposição de ideias, bem como o inverso. A prática da livre improvisação, por este motivo, se presta muito bem à iniciação musical, onde é possível o estudante, mesmo sem grande domínio técnico do instrumento exercitar sua expressividade musical. (MACEDO, 2016, p. 38)

Assim, a inventividade pode ser exercitada também por aquele que ainda está descobrindo como emitir sons no instrumento. Possuem ligações diretas, portanto, a pesquisa sonora no instrumento e o consequente desenvolvimento de técnicas estendidas e a livre improvisação. A pesquisa sonora³⁸ seria um pré-requisito da livre improvisação, tornando-se um importante aspecto da preparação prévia do músico (MACEDO, 2016). De posse de um repertório de sons o músico pode acioná-los ou reinventá-los no momento da performance.

Outras características da livre improvisação que parecem relacionar-se ao ‘estado de presença’ na performance são virtudes humanas que a prática suscita, e que foram elencadas nos estudos que falam do assunto. Sobre elas, isto é, acima delas, está a escuta. A prática de livre improvisação é guiada pela comunicação aural, conforme aponta Macedo (2016, p. 20). Muito mais do que se olharem, os músicos necessitam se escutar, pois sua ação dependerá do impacto da materialidade do som e não de gestos visuais de indicação (embora haja sessões com regência). Isso nos remete novamente às performances analisadas no capítulo anterior, onde se observou que os performers permaneciam por muitos instantes de olhos fechados. Ou seja, o ‘estado de presença’ seria também o voltar intencional da atenção a um sentido, ou o foco no(s) sentido(s) capaz(es) de guiar o fluxo.

Quanto à questão das “virtudes humanas”, Macedo elenca o que os músicos e autores Cornelius Cardew e Chefa Alonso percebem, cada qual a sua maneira, como sendo necessário à prática da livre improvisação. As virtudes seriam, ao mesmo tempo também, adquiridas em consequência da prática, de maneira que ao exercitá-las, elas estariam sendo aprofundadas. Note-se que ao chamar de “virtudes” esse conjunto de atitudes ou posturas do performer, está sendo dito que se tratam de maneiras de ser e, portanto, de qualidades a serem buscadas. São elas, segundo Macedo (CARDEW apud MACEDO, 2016, p.46), invocando o que propõe Cardew:

³⁸ Há dois livros destacados na pesquisa de Macedo, *The contemporary contrabass*, de Bertram Turetzky, 1977, e *Modes of playing the double bass*, de Jean Pierre Robert, 1994, que apresentam tanto a catalogação de técnicas estendidas para o instrumento como a recontextualização de técnicas usuais conhecidas.

Primeiro *Simplicidade*: de dizer muito com poucas palavras. Mas a simplicidade que contenha a memória do que foi percorrido para alcançá-la. *Integridade*: entre aquilo que temos em mente e aquilo que dizemos, em termos musicais. Diferenças entre fazer o som e ser o som. *Abnegação*: o olhar para além de si. A expressão coletiva é quem toma vulto. *Complacência*: que é a tolerância e a paciência para aceitar tanto as fragilidades dos colegas improvisadores como as próprias. *Estado de preparação*: estar preparado para responder prontamente a qualquer situação, frase ou mudança de discurso. Essa prontidão que sugere o estado de preparação, coloca a questão do tempo presente, da ação no aqui agora da performance que tem sido levantada neste estudo como sendo um dos elementos ligados ao ‘estado de presença’. *Identificação com o natural*: não haveria distinção entre a música e o mundo natural. *Aceitação da morte*: ou seja, a aceitação da transitoriedade das coisas.

Outros quatro requisitos são observados por Chefa Alonso, segundo Macedo (MACEDO, 2016, p.46), também se relacionam, tanto entre si como com as virtudes que Cardew observou. São eles: a) escuta e decisão; b) ocorrência; c) negociação e memória; d) exploração do instrumento; e e) independência. Este último ponto sugere uma questão importante e que se relaciona diretamente ao ‘estado de presença’. Quando Alonso se refere à independência, ressalta Macedo, não está querendo sugerir que numa livre improvisação coletiva o músico caminhe sozinho sem ouvir os outros, ou toque de maneira solitária e descolada do contexto. A independência seria o sinônimo de autodeterminação, que permite que haja a tomada de decisões nos instantes da performance. A intencionalidade que está implícita na independência estaria implícita também no ‘estado de presença’. Nele o indivíduo escolhe estar lá de maneira integral e optar pela maneira de manifestar-se.

E, por fim, pode-se ressaltar uma questão que muitos dos músicos que participam de sessões de livre improvisação observam, ainda segundo Macedo: o fato de perceberem que essas habilidades, entre outras, são adquiridas na prática, durante a performance. São aquisições renovadas e acrescidas às suas memórias experienciais a cada nova apresentação ou prática. Esta observação nos remete novamente ao item 2, onde se levantou a questão da cognição como um processo de incorporação da experiência. E neste caso, notadamente a questão é identificada pelos músicos. Tal como observa Storolli (2007, p. 7), “a performance compõe-se do processo e o resultado

não é o mais importante, pois muito mais importante é a transformação de todos os participantes como consequência da experimentação prática”.

A *livre improvisação* é uma prática artística³⁹, mas é interessante pensar também no forte viés educacional que possui. Uma das características principais do ensino-aprendizagem é a busca pela criação de estratégias específicas para gerar, mudar ou redimensionar o ambiente de realização das ações. Isto é o que tende a ocorrer durante a *livre improvisação*, levando os sujeitos envolvidos na experiência a buscar uma acomodação dentro dela. Este feito é realizado à medida que a experiência vai sendo incorporada. O dinamismo vívido do ambiente, tanto da *livre improvisação*, como do ensino e da aprendizagem pode ser uma estratégia para despertar o ‘estado de presença’.

5.3 Contribuições da improvisação idiomática: exploração do discurso

Ana Fridman também explica que a improvisação, qualquer que seja o tipo, pressupõe uma situação de aprofundamento da inserção do músico na performance, pois se trata do acionamento explícito dos processos de criação, em tempo real.

[...] a improvisação é uma atividade que exige uma grande habilidade do músico e, ao mesmo tempo, tal habilidade pode conectar este músico a um processo que requer um grande estado de imersão. Neste processo, acreditamos que a improvisação em seu estado mais profundo deve incluir o saber, o pensar e o deixar-se levar pelo desejo, guiado por uma grande potência criativa. (FRIDMAN, 2016, p. 102)

Como vimos, a improvisação pode ser entendida tanto como expressão artística em si, como pertencente ao processo de formação continuada do músico, fornecendo parte dos subsídios para que continue investigando. Ao tratar da ampliação de contextos para a improvisação idiomática, Ana Fridman observa justamente a questão do ‘estado de presença’ como sendo um indicador importante do desenrolar da performance, embora sem nomeá-lo desta forma. Ao dizer que, em muitos casos, há a entrega e a imersão do músico⁴⁰ quando efetua uma performance com improvisação, reconhece a importância desse fator para a intensificação do fluxo, e mostra que uma

³⁹ Há diversas “guias” de atuação para a prática da livre improvisação, desenvolvidas por músicos especialistas, que não são regras, mas procuram aproximar os participantes de parâmetros que os preparem para atuar.

⁴⁰ Refere-se principalmente à ocorrência dessas imersões em culturas não ocidentais.

das questões mais importantes para que a performance seja significativa é justamente esse comprometimento assumido intencionalmente.

Nos itens anteriores deste capítulo observaram-se situações distintas de improvisação, a improvisação vocal (atrelada ao movimento corporal e à respiração), e a livre improvisação. A improvisação idiomática, embora possua mais especificidades que os outros dois tipos de improvisação citados no sentido de estabelecer requisitos e parâmetros mais rígidos, parece ser como estes, fragmento de um mesmo *modus operandi*, talvez expressando também gradações e focos diferentes de aspectos cognitivos, mentais e corporais. Ocorre que, visando facilitar a incursão pela improvisação idiomática e pelos estudos que preparam os músicos para tal, foram sendo sistematizados diversos procedimentos ao longo do tempo. Esse fato em si carrega uma contradição, pois, na medida em que indica o que pode e o que não pode ser feito como ação, tende a cercear o que há de espontâneo e genuíno na situação da improvisação, caso se note apenas a exterioridade das ações e suas combinações apenas do ponto de vista lógico racional. Fridman reflete sobre essa espécie de catalogação e formatação de procedimentos que tende abarcar a música como um todo, em vários de seus aspectos, desde a composição até a performance, e que se relaciona com essa condição. Afirma que por mais que os sistemas de criação e estruturas tenham sido assimilados e organizados, adquirindo estabilidade, isso “jamais pode ser confundido com a música, ela mesma” (FRIDMAN, 2016, p. 27).

Portanto, estendendo a reflexão para o alcance da situação de improvisação, a supervalorização que costuma haver do idioma que se quer proferir, às vezes deixa de fora o pensar sobre as maneiras como se pode manifestar o discurso. Ou seja, a busca pelo que impulsiona sua construção, fato que mereceria o mesmo nível de atenção. A questão seria saber não só qual é o idioma, mas também como ele se materializa no discurso do performer. E esse modo particular de se concretizar a improvisação está menos ligado ao gênero musical no qual ela ocorre, e mais relacionado à maneira como o artista ou músico reconfigura este discurso dentro de si. O ‘estado de presença’ seria uma espécie de força de assentamento, capaz de permitir que o sujeito consiga acomodar todo o trabalho de inter-relações entre corpo, movimento, sensações, sentimentos de maneira manifesta e materializada artisticamente.

Um exemplo de improvisação idiomática bastante conhecido e reverenciado no Ocidente é o do Jazz. A história desse gênero musical é centenária e se constituiu

baseada em elementos de improvisação. Inicialmente a partir de improvisações coletivas, as *brass bands*, progressivamente foi se desenvolvendo e estruturando em *big bands*, quartetos e uma dezena de formações instrumentais e propostas conceituais de exploração de materiais musicais⁴¹ que foram se sofisticando e se tornando mais complexas. Aqui não é o caso de se abordar a história do Jazz⁴², mas de notar que o improvisado, idiomático, é seu elemento primordial. E ele é idiomático porque obedece a uma estrutura previamente estabelecida.

O músico exercita seu tocar na improvisação idiomática criando suas melodias, ritmos, articulações, dinâmicas em tempo real, contudo obedecendo a determinadas regras. Dentre elas a forma da música (de uma composição em questão), sua sequência harmônica, sua tonalidade, sua melodia, as especificidades do gênero musical (todas as acentuações e divisões rítmicas presentes que costumam caracterizá-lo). Constituiu-se uma vasta sistematização do estudo deste tipo de improvisação, por meio de material didático diversificado (entre livros, vídeo aulas, e bases pré-gravadas). Esta sistematização possui uma abrangência que municia o músico de diversos elementos técnicos relativos às maneiras pelas quais ele pode raciocinar, bem como à prática efetiva no instrumento. No entanto, a despeito de ser este um trabalho indispensável, isto não pode ser confundido com os reais processos de improvisação, a improvisação “ela mesma”, parafraseando Fridman, aquilo que ocorre internamente com o sujeito que improvisa, aquilo que ele ou ela acessam em si, e que não é algo exterior. Somente o instante da performance é que poderá apresentar os parâmetros mutáveis com os quais o improvisador irá se deparar. Se houver entendido seu estudo como fórmula, dificilmente conseguirá imprimir um discurso com algum grau de profundidade, e sem ser mecânico quanto às soluções. Apenas o instante da performance é que poderá apresentar os parâmetros mutáveis com os quais o improvisador irá se deparar. Se houver entendido seu estudo como fórmula, dificilmente conseguirá imprimir um discurso com algum grau de profundidade e particularidade, e sem ser mecânico quanto às soluções.

Se tomarmos o uso das bases pré-gravadas, por exemplo, embora elas sejam de extrema utilidade para aspectos cognitivos e motores, de planejamento do discurso musical, de entendimento da forma e de exercício do uso de materiais expressivos,

⁴¹ Dentre elas até a livre improvisação, como o Free Jazz de Ornette Coleman, ou como a improvisação motívica de Brad Mehldau.

⁴² Há bibliografia especializada sobre o assunto.

jamais auxiliarão no incremento dos aspectos comunicativos e de interação. Significa dizer que quando se toca com músicos reais que interagem, a produção sonora nos impacta de maneira a suscitar uma reação imediata, sem mediação intelectual. Tanto os sons que forem produzidos por nós, quanto os que forem materializados pelos músicos com quem estivermos nos apresentando ou ensaiando, produzirão uma resultante comum, de diálogo, incluindo a audiência e sua potencial interferência nesse processo. Uma gravação não responde a uma interferência do nosso tocar. E na mesma medida, nossa resposta sonora a um som gravado, torna-se “monocórdica” após um tempo, pois a incisão de nossa sonoridade não a penetra e nem gera reação, não gera um diálogo real.

Sempre que estivermos numa situação de tomada de posição, e a improvisação exacerba essa questão, já que temos que escolher o que, como e quando fazer, o ‘estado de presença’ possivelmente será acionado em algum nível. Nota-se nas performances de grandes improvisadores, dentro da expressão idiomática, o que pôde ser nomeado como imersão (FRIDMAN, 2016) dentro de sua performance, como entrega de si, a serviço de fazer com que ela aconteça. Músicos como Hermeto Pascoal, John Coltrane, Ella Fitzgerald, Pat Metheny, e tantos outros menos ou pouco conhecidos, possivelmente estarão tão absorvidos em suas performances e em seus improvisos que terão ultrapassado o uso literal de instruções musicais providas por materiais didáticos. São eles muitas vezes a inspiração para as investigações pedagógicas. E muito embora possamos perseguir esses fazeres, o que indiscutivelmente possui valia, esse detalhamento remete a um desmembramento da ação. Fato que não ocorre na prática da performance, onde tudo parece ser uma coisa só.

Há duas questões relacionadas a este assunto trazidas por meio da pesquisa de Fridman (2016) que, se levadas ao ambiente da improvisação idiomática, podem favorecer a atenção e o exercício do ‘estado de presença’, tanto no ensino e aprendizagem como na situação da performance. A autora observa, entre diversas questões, como as culturas orientais adotam pressupostos e concepções relativas à música, completamente distintos daqueles que fazem as pessoas que vivem e praticam música no Ocidente. Uma das ideias do texto é, inclusive, apresentar experiências práticas que utilizam métricas assimétricas e escalas diversas e dinâmicas de grupo que incorporam de alguma maneira parte pequena dessas concepções, propondo a criação de ambientes híbridos para o exercício da improvisação.

Então a primeira questão seria observar que há um efeito estimulante e de reconfiguração dos resultados criativos quando os músicos estabelecem contato com contextos distintos dos que estão situados. Obtêm com esse confronto, por consequência, o benefício de enriquecerem suas concepções artísticas e de compreenderem-se com mais clareza. Esse contato traz uma surpresa que se volta imediatamente às nossas ações condicionadas que eventualmente tenham sido esvaziadas de vitalidade. E a segunda questão é justamente a de observar que esse contato com algo que nos é desconhecido até certo ponto, possui a capacidade de despertar o ‘estado de presença’. Pensando na ideia da improvisação idiomática, por exemplo, algumas das práticas propostas por Fridman, que trazem para seu território concepções não ocidentais, fariam com que essa improvisação ganhasse novos contornos e com que o músico estabelecesse um elo renovado com a situação da performance, além da aprendizagem de novos conteúdos. Como se, mesmo dentro de uma concepção idiomática de improvisação o músico mantivesse o ímpeto da presença, e mesmo com ações estudadas e que seguem regras, elas não acontecessem de maneira mecânica. Esta é uma ideia importante, pois havendo procedimentos conhecidos ou parâmetros que se tenha que obedecer, sempre será possível um uso diferente do material musical, que não havia sido imaginado pelo músico, bem como será possível levá-lo ao comprometimento mais intenso com o instante e com a situação da performance.

Fridman destaca uma das características principais dos moldes de formação em música que provêm da tradição europeia, referência com a qual diversas instituições de ensino baseiam suas grades de conteúdos, aquela que divide a música de maneira analítica, separando apreciação, de harmonia, de ritmo, de performance, de percepção, de análise, etc. Este seria um tipo de concepção a quem Huib Schippers (2010 apud FRIDMAN, 2013, p. 91) chama de *atomística*. Em oposição haveria a concepção *holística*, que ainda segundo Schippers, é aquela que está mais identificada com os fazeres musicais do Oriente. Como exemplo do que seria essa concepção, cita sua própria experiência de aprendizagem para tocar sitar na Índia, já tendo uma formação musical anterior realizada no Ocidente. Schippers imaginava que seria instruído “passo a passo” indo do simples ao complexo de maneira gradativa, conforme havia aprendido em sua vivência ocidental. No entanto, naquela aprendizagem de cunho holístico, o professor não tocava mais lentamente para que acompanhasse os detalhes. Esse método

de ensino, que desconhecia, não esperava o aluno e nem simplificava o tocar para que ele entendesse, mas procurava inseri-lo na música em sua totalidade, colocando-o em contato permanente com ela e esperando que a aprendizagem ocorresse com a submersão.

Fridman coloca a questão de que dificilmente a aprendizagem possui um só tipo de característica, *atomística* ou *holística*. O que se vê são gradações entre os dois sistemas. Haveria a necessidade de que os meios didáticos travassem uma melhor compreensão a respeito do que significa colocar a atenção sobre o detalhe em detrimento do todo e vice-versa. Mas o elemento holístico é aquele que traz imprevisibilidade, que está muito atrelado às questões de performance, e que aponta para o fazer musical coletivo (presente sobretudo nas culturas de transmissão oral), para a valoração da sensibilidade e da memória auditiva (SCHIPPERS, 2010 apud FRIDMAN, 2013, p. 93). Remeter-se ao todo pode ocorrer em qualquer fazer musical, não é particularidade do Oriente, embora seja um procedimento mais identificável lá. Ao improvisar ou tocar, quando se permite ao corpo estar presente, convoca-se a espacialidade (que vem da dança) e torna-se natural que ele, o corpo, se mova ou que se observe o movimento de um dançarino estabelecendo uma relação entre som e movimento (SCHIPPERS, 2010 apud FRIDMAN, 2013, p. 96). Isso é claríssimo na cultura popular brasileira, por exemplo, nos gêneros populares onde dança e música estão abraçadas.

Lembrando do item 3, onde foi descrita a vivência musical com o compositor Itamar Assumpção, observava-se que cada respiração ou pequeno movimento corporal do performer era um indicativo do caminho que o fluxo musical poderia tomar dependendo de como os músicos os percebessem. Isso quer dizer que para a improvisação idiomática cabem como fatos a serem incorporados elementos de diversas naturezas, que aparentemente não possuem relação direta com as notas musicais. E melhor dizendo, afirmar que a improvisação pode canalizar, através do som, todo esse contexto que é percebido pelo performer.

A improvisação seria uma capacidade musical inata, pois está ligada à possibilidade de criar, de imaginar e materializar uma ação. Torna-se claro que quando somos impelidos a improvisar, dependendo da gradação e da exigência dos materiais que teremos para utilizar, estaremos mais ou menos à vontade. Existe um processo de apropriação de regras e ações, mas durante esse processo e durante o momento em que a

manifestação se efetiva, o ‘estado de presença’ é capaz de fazer as ações convergirem para o fluxo da performance. No contexto da improvisação idiomática não se abdica de procedimentos racionais, mas, exercendo o ‘estado de presença’, pode surgir a intuição e vir a conter também a leveza da brincadeira. A sensação do lúdico traz a percepção de estarmos vivos criando e nos expressando, fato que preenche a performance de energia e de troca de experiências. Essa materialidade nos impacta, bem como a todos que participam da situação da performance.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algo como a ‘presença’ e o ‘estado de presença’ na performance musical são ideias fundamentais quando se quer refletir sobre os fazeres artísticos e, sobretudo, quando se quer efetivar uma ação que se pretenda que seja artística. O ponto fundamental desta tese tratou de dizer que é essencial para a performance que haja um vínculo mais profundo do artista com sua própria ação e que é dessa conexão que surge a possibilidade de se fazer transbordar a expressão artística para além de si. Esse vínculo é o ‘estado de presença’. Nem sempre essa questão é discutida no âmbito da performance musical, e trazê-la como tema permite que seja considerada, tornada um tópico para reflexão e aprimoramento da própria performance. Associar o conceito de ‘estado de presença’ a ação da performance musical foi a principal meta deste trabalho. Neste processo, quatro etapas foram construídas e se fundiram para que isso se concretizasse.

Partiu-se, no item 2, da discussão dos conceitos de ‘presença’ e de ‘estado de presença’, tomando as ideias apresentadas por Hans Ulrich Gumbrecht (2016). Verificou-se que uma das questões centrais da atualidade, identificada na área acadêmica e nas áreas artísticas é a necessidade de compreender e reafirmar, face ao domínio da ‘cultura de sentido’ em detrimento da ‘cultura de presença’, que de fato o local onde ocorrem os impactos das relações é o corpo. Por isso, cada vez mais, verifica-se a necessidade de tomá-lo como o principal lugar de realização e de assimilação das vivências, sem atribuir valor somente à elaboração de cunho racional, intelectual e lógico. Num processo histórico longo que paulatinamente passou a valorizar a análise ao invés da vivência, culminando na virtualidade da era digital, haveria a tendência atual de retomada do corpo, expressa em várias áreas de conhecimento.

Paralelamente discutiram-se aspectos de performances elencados de outras áreas artísticas, do teatro e da dança, com o intuito de identificá-los também na área de performance musical. Nessas outras áreas, é mais comum que as reflexões abordem com ênfase o corpo, e que se remetam à materialidade que a arte possui ao impactar as pessoas por meio de sua concretude, questão nem sempre considerada sob este viés na performance musical. Dentre os aspectos de performances estão: o movimento, a respiração, a improvisação, e a representação, entre outros.

Por meio dos trabalhos de diversos estudiosos de Neurociências, Biologia, Psicologia, elencamos visões que respaldam a ideia de ‘mente incorporada’. Elas demonstram que os processos cognitivos são acionados em todo o corpo, por movimento, pelos sentidos, e que a etapa racional, de raciocínio lógico, é uma das partes desse processo e não necessariamente a principal ou a única. Ao entender que a experiência vivenciada se torna conhecimento, e que esse conhecimento vai sendo permanentemente alojado no corpo, traz-se a sensação de ‘presença’. Como consequência observou-se que os artistas teriam uma maneira peculiar de assimilar as vivências, devolvendo esses impactos sob forma de manifestação artística. Fez-se a relação entre a fisiologia dos estados meditativos, pesquisa também desenvolvida por diversos autores, com o ‘estado de presença’. Os processos fisiológicos seriam semelhantes a todas as atividades que pressupõem uma atitude focada como a da meditação e a do ‘estado de presença’ na performance.

O item 3 trouxe meu relato de experiência, que descreveu de maneira empírica como foram sendo despertados os questionamentos para o tema desta tese. Esses questionamentos são provenientes, sobretudo, da convivência com o compositor, cantor e instrumentista Itamar Assumpção, cujo entendimento sobre o material artístico era naturalmente de integração entre diversas linguagens, *holístico*, conforme se descreveu no item 5. Sempre se colocava imerso e entregue à situação da performance musical, em ‘estado de presença’. Essa condição era tão evidente, intensa e constante em suas apresentações que passou a me tocar e a me instigar, fatores que só pude elaborar anos mais tarde. Este trabalho é um desses desdobramentos. O item 2, quando se explica aspectos fisiológicos das emoções e da atenção focada, se exemplifica como são as sensações específicas geradas por esse estado. Isso faz com que seja possível que se identifique este processo ocorrendo consigo, como é o caso da vivência da obra de Assumpção, em que se experimentava o ‘estado de presença’. Ele permite uma conscientização da própria maneira de ser o que acaba contribuindo para a constituição de uma personalidade musical. Essa personalidade não é imutável, evidentemente, mas vai sendo acrescida com as experiências que possuem o acionamento do ‘estado de presença’.

O item 4 desenvolveu a análise da performance de cinco contrabaixistas de excelência. Utilizou-se uma ferramenta específica de análise de vídeo (Borém, 2016), que propõem eleger *frames* das performances gravadas, com a finalidade de observar

pontos significativos do fluxo da performance. A finalidade dessas análises foi a de demonstrar, através da captura de instantes de expressão facial e corporal desses performers, determinados “momentos de intensidade” (Gumbrecht, 2010) e a provável ocorrência do ‘estado de presença’, trazida pela emergência de emoções diversas e por ações corporais que não faziam necessariamente parte da construção sonora. Buscaram-se performances que possuíam caracteres distintos, com procedimentos e tipos de repertório diferenciados entre si. Esse critério parecia favorecer a identificação do ‘estado de presença’ nos diferentes gestos, movimentos e expressões. Foi adotado também na tentativa de evitar definir ‘presença’ como sendo associada a um só tipo de música, ou atrelá-la a um tipo de gestual e por consequência fixá-la em alguma exterioridade de ação. Identificar o ‘estado de presença’ em diferentes performers significou observar que se tratava de uma condição subjacente a qualquer situação de performance, independentemente de seu conteúdo e de suas características de veiculação. Outra questão que as análises trouxeram foi a de perceber que o impacto que uma performance gera está situado, em grande parte, nos processos pelos quais a performance se desenvolve, e que isso é naturalmente revelado quando a performance se fundamenta, entre outros aspectos, no ‘estado de presença’.

Por fim, o quinto item que tratou de averiguar algumas práticas que poderiam ser exercitadas pelo músico, e em especial pelo contrabaixista, para que lhe fosse estimulada a imersão no ‘estado de presença’. A auto-observação durante as situações de performance, bem como o conhecimento a respeito da fisiologia e dos processos cognitivos auxiliariam, como estudo e aprimoramento, o incremento da qualidade de qualquer performance. Elegeu-se neste estudo tratar da *improvisação* como um elemento, mas não considerá-lo o único, capaz de despertar o ‘estado de presença’. Partindo do pressuposto de que qualquer ação que nos permita observar os próprios condicionamentos pode ser um caminho para despertar esse estado. Porque a presença requer comprometimento, tomadas de decisão em tempo real, que gera escolhas. Essas escolhas só podem ser feitas se o performer estiver atento, se conseguir acessar seu cabedal de conhecimento, ou seja, suas vivências. Foram escolhidos três tipos de improvisação, numa gradação que partiu da experiência que é naturalmente mais corporal (respiração, movimento e voz), à mescla de corpo e instrumento (livre improvisação), e à improvisação com linguagem determinada (a improvisação idiomática), sendo que para esta última observaram-se propostas que pretendem à

ampliação das regras usualmente adotadas e sistematizadas. Todos os tipos de improvisação exigem por princípio uma postura semelhante, e estimulam a criatividade. No caso do contrabaixo, o exemplo do relato de experiência demonstrou um tipo de improvisação que pode ser uma mescla de todos esses três, e que gera uma marca de ação específica para o instrumento. Assim, a improvisação, que está ligada aos processos criativo e artístico, quando fundamentada pelo ‘estado de presença’, tem o potencial de gerar novos caminhos.

Observar o ‘estado de presença’ sob diversas perspectivas, permitiu que fosse trazida fundamentação para um dos aspectos mais subjetivos da experiência da performance musical, as sensações individuais vinculadas ao momento de ação. Ao discutir-se o estado corporal e mental, e ilustrar-se sua ocorrência na prática, com exemplos de relato e de performances visualizadas de contrabaixistas escolhidos, mostrou-se também que a performance é acrescida de qualidade quando integrada à noção de ‘estado de presença’. Assim, ocorre o envolvimento do músico com o artesanato de seu fazer musical, estimulado e inserido no ‘estado de presença’, e alcança-se o objetivo principal desta tese.

Espera-se que estas reflexões possam reforçar o foco do músico no vínculo com o artesanato de construção do som, e o seu vínculo com a performance. Espera-se que este estudo traga alguma contribuição para área de performance musical e para a maneira como se ensina performance. Espera-se que esta tese reforce a ideia da performance como um compromisso ampliado que gera efeitos diversos, para além da boa execução ou criação de uma obra e de que existem sentidos amplos a serem explorados em estudos sobre performance musical. À noção de competência cabem muitos adendos, e espera-se que o ‘estado de presença’ nos lembre dessas inúmeras variáveis, mas principalmente das belezas e das vicissitudes da vida, que são parte integrante da manifestação artística, e que nos sirva de bússola.

REFERÊNCIAS

- ALFONSINA y el mar: Avishai Cohen. [S. l.: S. n.], 2009. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zCHSoGUuPeU>. Acesso em: 29 de julho de 2018.
- AMARAL, Renata. *Pedra da memória*. São Paulo: Maracá Cultural Brasileira, 2012.
- AMARAL, Renata. [Mensagens trocadas sobre tambores solistas no Brasil] Destinatário: Clara Bastos, São Paulo, 17 jun 2015, 1 mensagem por e-mail.
- BAJO de guia: Renaud Garcia-Fons, Solo, The Marcevol Concert. Direção: Nicolas Dattilesi. Marcevol: Koala & Enja, [2012?]. 1 vídeo extraído de CD-DVD (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OjosyL8X460>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- BANES, Sally. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Hanover: Editora Wesleyan University Press, 2011.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1991.
- BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. 2012. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BERLIN Slang: Jaco Pastorius, Berlin Jazz Festival de 1979. Berlim: [S. n.], 1979. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zhRYi8VdeXQ>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- BILLIE Jean ao vivo: Michael Jackson, Motown 25: Yesterday, Today and Forever. Produção: Suzanne de Passe. [S. l.: s. n.], 1983. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bmt_es3r-YM). Acesso em: 4 jul. 2018.
- BORÉM, Fausto. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, Salvador, vol. 1, n. 1, p. 1-37, 2016.
- _____. *Um sistema sensorio-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. Tese (Pós-Doutoramento para Concurso de Professor Titular) – Escola de Música, Universidade Federal Minas Gerais. 2010. Belo Horizonte, 2010.
- BREWER, Judson A. *et al.* Meditation experience is associated with differences in default mode network activity and connectivity. *PNAS*, Washington DC (EUA), dez. 2011. Disponível em: <http://www.pnas.org/content/108/50/20254.full>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2015.

A BUSCA para entender consciência: António R. Damásio. [S. l.]. TED Conferences, 2011. 1 vídeo (19 min). Disponível em: https://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness/u-p-next?language=pt-br. Acesso em: 15 jul. 2018.

DAMÁSIO, António R. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DISCURSO de Esperanza Spalding para os formandos da Berklee School of Music 2018. Boston (EUA): [S. n.], 2018. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kIjGh-wsPEg>. Acesso em: 11 jul. 2018.

EKMAN, Paul; KELTNER, Dacher. Universal facial expressions of emotion: an old controversy and new findings. In: SEGERSTRÅLE, U. C., MOLNÁR P. (ed.), *Nonverbal communication: where nature meets culture*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, pp. 27-46.

ENSAIO: Itamar Assumpção. São Paulo: TV Cultura, 1999. 1 vídeo (57 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uiQxFFWrx-Y>. Acesso em: 2 jul. 2018.

ESPERANZA Spalding na Casa Branca. Washington DC (EUA): [S. n.], 2009. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULNdMhPLmIU>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade. In: MOSTAÇO, Edelcio *et al.* (org.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, pp. 49-86.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. *De tramas e fios – um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Conversas musicais além-mar*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. 2013. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

INÚTIL paisagem, de Tom Jobim: Gretchen Parlato e Esperanza Spalding. [S. l.: S. n.], 2010. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0NbtMCB5g7E>. Acesso em: 10 jul. 2018.

JACO: the film. Direção Stephen Kijak e Paul Marchand. Produção: Robert Trujillo e John Battsek. [S. l.:] Passion Pictures, 2016. 1 DVD (116 min).

LAGO, Mauricio da Silva. *Aspectos biomecânicos posturais e estratégias em otimização de performance para contrabaixistas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: EDUC, 2002.

LIVRE improvisação em Jerusalém: Joëlle Léandre. Jerusalém: [S. n.], 2011. 1 vídeo (10 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZdXH7440_9Y. Acesso em: 20 jul. 2018.

MACEDO, Pedro Lopes da Silva. *A Preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

MATURANA, Humberto; VARELLA, Francisco J. *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2010.

MEDITAÇÃO: o que ocorre no cérebro: Richard Davinson. [S. l.]: Universidade de Winsconsin – Madison, [2017], 1 vídeo (7 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3vuLL8_BNYM. Acesso em: 16 jul. 2018.

MENA, Luiz. O objeto entre o corpo e a inexistência do outro. In: BAPTISTA, A.; JERSALINSKI, J. (org.). *Intoxicações eletrônicas: o sujeito na era das relações virtuais*. Salvador: Editora Ágalma, 2017.

MILÁGRIMAS e Mulher segundo meu pai: Itamar Assumpção. [S. l.: s. l.], [c1995]. Disponível em: <https://youtu.be/Vu53kg2z9xo>. Acesso em: 10 jul. 2018.

MOLINA, Sergio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2015. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MOLINA, Sergio Augusto. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2018.

PADOVANI, Maria Izabel. *A técnica Alexander aplicada ao canto coral: caminhos para uma educação integral*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: Dórea Books and Arts, 2002. v. 1.

PERVERSIONES Fátima Miranda e Ángel Alonso Mirón. [S. l: s. n.], 2011. 1 vídeo (53 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TTUazPva6l4>. Acesso em: 6 jul. 2018.

PETRAGLIA, Marcelo S., *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: OuvirAtivo, 2010.

RATTUE, Petra. Where touch and hearing meet. *Newsletter Medical News Today*, Cheltenham (Reino Unido), 4 maio 2012. Disponível em: <http://www.medicalnewstoday.com/articles/245021.php>. Acesso em: 17 jul. 2018.

RAY, Sonia. Os conceitos EPM, potencial e interferência inseridas numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In: RAY, Sonia (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. v. 1, p. 39-64.

_____. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: B. Ilari; R. C. de Araujo (org.). *Mentes em Música*. Curitiba: Deartes, 2009. pp. 158-178.

_____. Pedagogia da performance musical. 2015. Tese (Pós-doutoramento em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

_____. Fatores de estresse e ansiedade na performance musical: Histórico e perspectivas após 10 anos de Simcam. *Percepta*, 1(2), 115–126, 2014 Associação Brasileira de Cognition e Artes Musicais ISSN 2318-891X.

NO REPIQUE do tambú. Produção: Paulo Anderson Fernandes Dias e Rubens Xavier. São Paulo: Espaço Cultural Cachuêra, 2003. 1 vídeo independente (54 min). Disponível em: <http://cinebrasil.tv/index.php/info-programa/?url=4820>. Acesso em: 20 jul. 2018.

RINK, John (ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. New York: Cambridge, 2002.

ROSA, Alexandre. *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROSCH, Eleonor; THOMPSON, Evan; VARELLA, Francisco J. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. São Paulo: Editora Artmed, 2003.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2017.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a performance na educação? *Educação e Realidade*, Porto Alegre, n. 35, v. 2, p. 23-35, maio/ago. 2010.

SIMÕES, Roberto Serafim. *Fisiologia da religião: uma análise sobre os vários estudos da prática religiosa do yoga*. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui*. São Paulo: Giostri Editora, 2015.

STOROLLI, Wânia Maria Agostini. O corpo em ação, a experiência incorporada na prática musical. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 131-140, jan./jun. 2011.

_____. A voz performática de Fátima Miranda. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis (SC), v. 1, n. 22, p. 111-122, jul. 2014.

: a prática da respiração vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)*, 16, 2006, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: UnB, 2006. p. 131-135.

_____. Movimento e respiração e canto: a performance do corpo na criação musical. Tese (Doutorado em música)

_____. Performance e processos criativos. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)*, 17, 2007, São Paulo, *Anais [...]*. São Paulo: UNESP, 2007.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.

THE BEST solo ending in the history of music: Jaco Pastorius. Offenbach (Alemanha): [S. n.], 1978. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2B5w8PQGeqI>. Acesso em: 15 jul. 2018.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

APÊNDICE A – Relação de vídeos ilustrativos não citados

Solo de arco em Green Dolphin Street: Paul Chambers. [S. l.: s. n.; s. d.]. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMkFEeS1wJU>. Acesso em: 4 jul. 2018.

Bass Folk Song: Stanley Clark, Newport Jazz Festival (Official). Newport: [S. n.] s. d.], 2003. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldY1wR3G8L0>. Acesso em: 14 jul. 2018.

Jazzdor: Joëlle Léandre e Vincent Courtois. Berlin: [s. n.], 2013. 1 vídeo (35 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIPzI5CI-J0>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Grammy Awards, 53: Esperanza Spalding e Bobby McFerrin. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlnycWjcbFU>. Acesso em: 5 jul. 2018.

Aqa jan (bass solo): Renaud Garcia-Fons. [S. l.: s. n.; s. d.]. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZKNLUHeJtg>. Acesso em: 2 jul. 2018.

Joëlle Léandre Solo: Joëlle Léandre. [S. l.: s. n.; s. d.]. 1 vídeo (6 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-N_ji3BALL0. Acesso em: 5 jul. 2018.

Joëlle Léandre en solo, na Eglise Saint-Eustache, [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdnbjXBHgNQ>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Jaco solo, Jaco Pastorius. [S. l.: s. n.; s. d.], 1978. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PT8eUkYqf0c>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Jaco solo slang: Jaco Pastorius com Weather Report. Washington DC (EUA): [s. n.], 1978. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jqIVsijFbk>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Concerto para contrabaixo em Ré Maior: Jan Křtitel Vaňhal. [S. l.: s. n.; s. d.]. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dt-bNf6h0tI> *Double Bass Concerto*. Acesso em: 11 jul. 2018.