

A Performance como Construção do Performer: um estudo a partir de Praia (2016) de Gustavo Bonin

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Marta Macedo Brietzke¹
Universidade de São Paulo
martabrietzke@gmail.com

Resumo. O objetivo deste texto é apresentar a ideia de Performance como Construção do Performer apoiada em três momentos de estudos e de apresentações públicas da peça Praia (2016) de Gustavo Bonin. A peça, escrita para violoncelo solo, engloba ações cênicas, entre elas, o uso da voz do violoncelista. A apresentação do texto mescla a escrita acadêmica, partituras, fotos, links para a escuta de duas versões da peça e relatos narrativos da performer. Assim, pensa no alargamento dos formatos de apresentação e se coloca como parte das performances da violoncelista, dialogando com as ideias tratadas no texto. Discute essas propostas com base nos Estudos da Performance de Richard Schechner e Victor Turner (2006) e Diana Taylor (2011), Augusto Boal (2009) e Elyse Pineau (2013), em diálogo com a ideia de musicar de Christopher Small (1999) e com a concepção de micropolítica de Suely Rolnik (2019). Como conclusões considera que as ações de performance, mais do que construir uma peça musical são parte de construção da pessoa do performer.

Palavras-chave. Performance, Performer, Música Cênica

Title. Performance as a Construction of the Performer: a study from Praia (2016) by Gustavo Bonin

Abstract. The objective of this text is to present the idea of Performance as Construction of the Performer supported by three moments of studies and public presentations of the piece Praia (2016) by Gustavo Bonin. The piece, written for solo cello, encompasses scenic actions, including the use of the cellist's voice. The presentation of the text mixes academic writing, sheet music, photos, links to listen to two versions of the piece and narrative accounts of the performer. Thus, it thinks about expanding the presentation formats and places itself as part of the cellist's performances, dialoguing with the ideas dealt with in the text. Discusses these proposals based on Performance Studies by Richard Schechner and Victor Turner (2006) and Diana Taylor (2011), Augusto Boal (2009) and Elyse Pineau (2013), in dialogue with Christopher Small's idea of musicking (1999) and with Suely Rolnik's conception of micropolitics (2019). As conclusions, it considers that performance actions, more than building a piece of music, are part of the construction of the performer's person.

Keywords. Performance, Performer, Scenic Music

¹ Pesquisadora financiada pela CAPES, com orientação do Professor Doutor Fabio Soren Presgrave e coorientação do Professor Doutor Mário André Wanderley Oliveira.

Introdução

Este texto tem como objetivo apresentar a ideia de Performance enquanto Construção do Performer. Pensa-o como pessoa não fragmentada, ou não seccionada, em que uma das fracções se constituiria nas performances musicais. Tem como base três momentos de estudos e de apresentações públicas da peça Praia (2016), para violoncelo solo, do compositor Gustavo Bonin. O texto é escrito de forma não linear, intercalando diferentes momentos e recursos, num convite ao leitor para reconstruir as trajetórias vividas e narradas. A peça Praia se constitui como uma música cênica que envolve ações do violoncelista, como cantar, mover o instrumento, dormir, gritar, roncar, bufar, entre outras.

Figura 1 – Trecho 1 da partitura Praia

Materiais:

Esquadratura - Acorde I
Frequências aprox: 240/146/98/71

Acorde II

Acorde III

Registro Congelado

Escala

Coqueiro de Itapoã - Dorival Caymmi

Predefinições Cênicas:

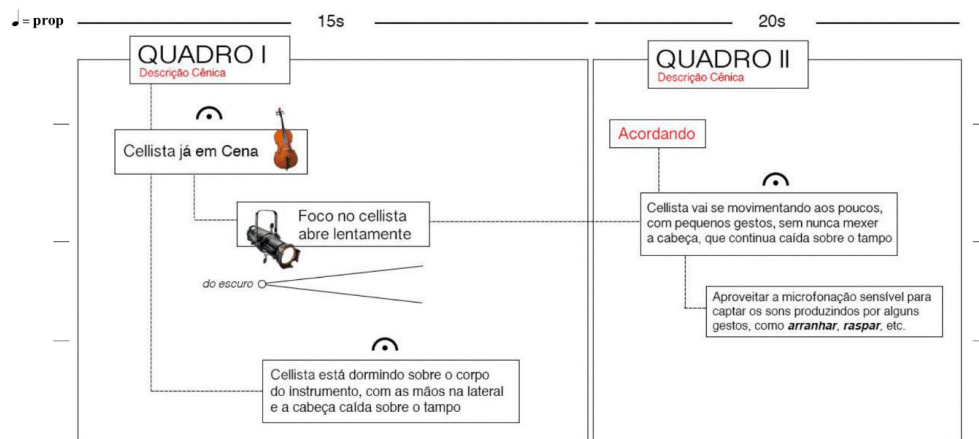
No palco/cenário:
a) Cadeira de praia
b) Esteira
c) Guarda Sol (se possível)

Huminação:
a) 1 Elipsoidal
Frontal

Cellista:
a) Óculos escuro
b) Roupa de Banho/Praia
(a que se sentir confortável)

Microfonação:
a) DPA 4099
ou similar de contato

Desenho: Gustavo J. Paris



Fonte: Gustavo Bonin



Meu encontro com o compositor fez parte, não intencionalmente, da intersecção entre nossas pesquisas de Doutorado que se realizam na Universidade de São Paulo. Enquanto a pesquisa de Bonin se delineia em torno da semiótica e da música cênica, minha investigação procura cartografar performances de professores violoncelistas de estudantes iniciantes, grupo ao qual também faço parte.

O compositor me entrega a partitura um pouco despreziosamente ou, quem sabe, desacreditadamente. A entrega foi acompanhada de um “dá uma olhada e depois conversamos”. Fui saber tempos depois que a mesma música já havia sido recusada por quatro violoncelistas, dita como “impossível de ser tocada”. Talvez o que mais me fascinou naquela partitura foi “não entender nada do que estava escrito”, olhar as grafias e tentar imaginar como seria a linha do corpo, linha da voz, linha do instrumento... Não me detive nas indicações iniciais que previam cenários, luzes, figurinos, até certo ponto, assustadores para o intérprete de “música de concerto”, já que se configuram em “roupa de praia”. Depois o compositor me alertou que eram também negociáveis, pois assim como tudo, são diversas as possibilidades de interpretação. Talvez esse “passar batido” pelo primeiro desafio de colocar-se em uma posição fora da zona de conforto possibilitou que eu pensasse a peça como viável de ser aprendida e tocada naquele um semestre do curso de Doutorado, no qual eu e o compositor fazíamos parte enquanto estudantes de uma disciplina intitulada Performance e Criação em Música Contemporânea. Um dos objetivos da disciplina era, justamente, proporcionar um ambiente de construção de peças inéditas. A primeira versão da peça está no link: https://youtu.be/rNHhT_w0bIA

Em minha investigação de Doutorado, o estudo sobre as concepções e práticas de performance é a base para a construção da ideia de Performances com Musicares enquanto Performances de Existência. Embora essa ideia não seja o foco central deste texto, em especial, dialogo com ela por ser parte das reflexões que venho realizando na investigação em andamento. Através das experiências artísticas e das reflexões geradas nos trajetos da pesquisa, entendo que as performances pensadas como tais mais do que construir interpretações são parte da construção da pessoa do performer. Percebo que são geradoras de novas formas de existir no mundo ao agenciarem novas configurações e maneiras de nele se colocar, configurações que



ultrapassam os momentos de ensaios e apresentações, englobam musicares passados, presentes e em devir.

O segundo momento de estudo da peça visava a apresentação em um Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Houve, então, um cuidado acadêmico e até mesmo um certo receio em apresentar-se para os pares. A segunda versão da peça está no link: <https://youtu.be/vkv1FNurFPw>

Tenho utilizado o termo Performances com Musicares assumindo sua possível redundância, no intuito de considerar as nuances dessas ideias e práticas e de reforçar os aspectos relacionais que ambas traduzem. Christopher Small (1999) adotou o termo musicar para enfatizar que a música não é um produto, mas uma atividade realizada por um conjunto de pessoas, um processo relacional que envolve uma trama de ações. Essa trama revela pensamentos e formas de conhecer e imaginar o mundo. Segundo Small (1999), a ideia de performance comumente adotada pela área musical como o cantar ou tocar um instrumento para uma determinada audiência e de transmitir a essa audiência as ideias do compositor neutraliza a pessoa do performer e desconsidera as facetas de sua subjetividade (1999, n.p.).

A ideia de Performances com Musicares enquanto Performances de Existência possibilita a não neutralidade e a não neutralização dessas atuações reforçando que os musicares são também escolhas e ações micropolíticas, parte dos processos de subjetivação das pessoas nelas envolvidas. A concepção de micropolítica faz parte das ideias de Suely Rolnik (2019), autora referencial em minha pesquisa. As micropolíticas dizem respeito a todas as questões que envolvem as subjetividades e as formas de criar e reverberar a realidade que impelem transformações no corpo coletivo². São questões que permeiam o cotidiano, geralmente consideradas como relativas à vida privada, como, as relações pessoais e sociais (ROLNIK, 2019, p. 59).

Ideias de performance

O termo performance, na língua inglesa, é associado ao verbo *to perform*. Sua origem francesa, *parfounir*, significa o ato de completar, de realizar algo de forma completa. Na língua portuguesa sua tradução é ligada ao alto desempenho e a altas habilidades. É utilizada dessa forma tanto no que diz respeito a ações humanas quanto em contextos industriais, por exemplo,

² Segundo Rolnik (2019), cada existência singular acontece em processos contínuos de mutação, transformação, germinação de novas potências, ou seja, não são estáticas. Se relacionam, por ressonância ou reverberação, com os contatos e afetos que as transpassam formando um corpo coletivo, sempre em constante processo de equilíbrio. (ROLNIK, 2019, p. 54-55).

relacionado a máquinas, veículos e equipamentos eletrônicos. Em contrapartida, ao ser adotado pela Arte, esse é um termo polêmico, contestatório, incompleto, contraditório, capaz de designar uma gama de nuances e expressões (CARLSON, 2010).

A Música tem abordado de forma tímida as diferentes facetas dos significados que o termo e as práticas de performance sugerem, algumas vezes ainda, associando essas práticas a altos níveis de habilidades específicas dos músicos. Autores como Eduard Cone (1968), Eero Tarasti (2019) e Willian Rothstein (2019), no entanto, consideram que as atuações dos performers de práticas musicais se conectam às práticas teatrais, apontando o caráter narrativo da música. Apontam as atuações dos músicos/performers como escolhas de narratividade.

Após a escolha de tocar a peça pensei em como adaptar o uso de máscaras de proteção respiratória³ às ações a serem realizadas com a voz, boca, olhos, expressão do rosto. Uma das possibilidades seria manter as vocalizações em bocca chiusa, conforme indicadas pelo compositor, porém, o volume da vocalização seria diminuído. Outra possibilidade seria manter a boca levemente aberta modificando um pouco o timbre, porém, mantendo mais volume. O fato da proteção cobrir parte do rosto foi desencadeador de maiores movimentos com o rosto que ficava à mostra, maior quantidade de sons que pudessem substituir feições e expressões que ficariam encobertas pela máscara, transferência de expressões faciais para outras partes do corpo, de forma que transmitissem ideias compatíveis às propostas pelo compositor.

Áreas como a Antropologia adentram nos estudos das práticas de performance considerando as atividades da própria vida como atos performáticos. O ator e teórico Richard Schechner, ao lado do antropólogo Victor Turner desenvolveu, na década de 60 do século XX, o que se denomina de Estudos da Performance. Os campos abarcados pelos Estudos da Performance concentram todas as vivências que podem ser entendidas sob o nome de performance, ou seja, ações ou comportamentos do ser humano na posição de se exhibir frente a um outro sujeito.

Diana Taylor (2011), com base nesses estudos, acredita que, em função da multiplicidade de fenômenos que podem ser entendidos sob o nome de performance, o melhor seria, ao invés de nos perguntarmos o que é performance, nos perguntarmos “o que nos permite

³ Durante o processo narrado neste trecho, era obrigatório o uso de máscaras de proteção, em função da pandemia de Covid-19, iniciada em 2020.

fazer e enxergar performance, tanto em termos teóricos quanto artísticos, que não se pode fazer/pensar através de outros fenômenos” (TAYLOR, 2011, p. 15, tradução minha⁴).

Ao realizar a escolha do recital que executaria em uma seleção para professor de violoncelo em uma universidade federal brasileira surgiu a ideia de tocar novamente a Praia. Por várias vezes duvidei se essa escolha seria a correta, pois não se configurava como uma peça standard do repertório violoncelístico. Por outro lado, ao tocá-la em momento conjunto com a Suíte 3 de Bach, me pareceu que seria uma escolha complementar, entre o que se apresenta mais próximo à linguagem habitual do instrumento e uma peça atual, que aborda outros desafios e outras técnicas desse mesmo instrumento. Além disso, defender o repertório erudito brasileiro contemporâneo no momento de uma prova pública pensando tanto em sua ludicidade quanto em suas possibilidades de expressões, se constitui como um momento de tecer redes e configurações macro e micropolíticas: colocar a voz.

Os Estudos da Performance consideram que é possível compreender que a existência pode se dar de diferentes maneiras e não apenas da maneira como o sistema vigente determina para cada indivíduo, deixando à mostra o grau de ficcionalidade que existe no que se denomina realidade. Assim, possibilita que se façam escolhas além do que o roteiro ficcional determina. Para Schechner (2006) as performances são comportamentos restaurados que permitem ensaios e a construção de diferentes futuros. As performances artísticas são um comportamento duplamente restaurado e que permite a autoinvestigação. Ao se autoinvestigar na performance é possível perceber que muitos dos seus comportamentos vividos não foram inventados pelo sujeito que o experencia e que existem múltiplos possíveis “eus” (SCHECHNER, 2006, s.p.).

Percebo que o terceiro processo foi desencadeador de sensações mais conscientes, talvez, motivadas pelas pesquisa e leituras realizadas anteriormente. No entanto, acredito que o Bach também cresceu com as percepções da Praia: alguns enganos recorrentes não aconteceram no momento do recital. Após ele, jamais voltaram a ocorrer, como se tivesse acontecido um processo de transformação pessoal musical: aprender sobre as emoções e sensações

⁴ “La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance? hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?” (TAYLOR, 2011, p. 15).



corporificadas e automatizadas anteriormente como desvios.

O dramaturgo brasileiro Augusto Boal (2009) também chamava a atenção para a ficcionalidade das existências. Aponta que a ficcionalidade é usada pelas classes opressoras para condicionar e manter os oprimidos alheios às suas potencialidades. Boal (2009) considerava a arte como processo de desvelamento de opressões às quais os sujeitos são submetidos nas performances sociais (BOAL, 2009, p. 141).

Mesmo quando não conscientes, todas as relações sociais na vida cotidiana são estruturadas como espetáculos nos quais se exibem as relações de poder existentes entre os integrantes daquele segmento social: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, gestos e movimentos corporais, tudo que pode ser revelado pelos sentidos denuncia relações de poder. Cada participante desses espetáculos conhece o seu lugar, sabe o seu papel, com ele se conforma, ou tenta modificá-lo segundo as armas de que dispõe. Uma das principais funções e poderes da Arte é revelar, tornar sensíveis e conscientes esses rituais teatrais cotidianos, espetáculos que nos passam despercebidos, embora sejam potentes formas de dominação (BOAL, 2009, p. 141).

Segundo Boal (2009), os papéis desempenhados na realidade constroem e impõem sobre as singularidades o que ele denomina de máscara social de comportamento (BOAL, 2009, p. 145). Uma das primeiras abordagens de sua proposta são exercícios práticos que auxiliam tornar conscientes as estruturas musculares dos participantes. O autor acredita que se uma pessoa é capaz de desmontar suas estruturas musculares será capaz de montar outras estruturas, próprias de outras performances, e, assim poderá, no teatro e na vida, interpretar personagens diferentes dos que tem aceito para si (BOAL, 2009, p. 146).

No primeiro momento, nos processos de estudo, bravejo silenciosamente e brigo mentalmente com o compositor. “Por que escreveu, isso?” penso! “Que difícil!” A tarefa se tornou vencer os desafios mecânicos e realizar as ações de forma convincente. Eu já tinha experiência em outras peças com técnicas estendidas, mas nunca havia utilizado a voz como parte do meu instrumento. Uma das dificuldades principais encontradas foi colocar a voz em cena pois, habitualmente, tenho deixado esse papel para o violoncelo, até mesmo, me colocando por detrás dele sem pensar minha pessoa como protagonista das ações. Ao invés disso, penso em, mãos, braços e corpo sem identificação que tocam um instrumento.



Boal (2009) também considera que as máscaras de comportamento bloqueiam o Pensamento Sensível. Segundo ele, não se pensa apenas com palavras, mas também com sons e imagens, “de forma subliminal, inconsciente e profunda” (BOAL, 2009, p. 83). Ele argumenta que arte, música, dança são linguagens estéticas, por si só são conhecimento, diferentemente das línguas, que são linguagens informativas, que transmitem o conhecimento. O Pensamento Sensível é uma maneira de se relacionar com o mundo e uma forma estética de conhecê-lo. Segundo ele, “a sensibilidade, ao ser concretizada na obra de arte, tem forma e sentido. É atividade cognitiva, não mero registro de sensações aleatórias, impressões fugidias, êxtases” (BOAL, 2009, p. 83).

Em um momento, foi revivida uma frase ouvida ríspidamente nas aulas de música: “Seus fraseados não têm nexos”. Imediatamente uma outra frase ouvida em um momento traumático surge nos meus pensamentos: “Você sempre desiste de tudo”. Respiro e penso em porquê esses dois episódios surgem enquanto toco a peça Praia.

Alguns educadores têm apontado as intersecções entre as práticas de Performance e a Educação, ou o que a Educação poderia potencializar em si mesma ao considerar essas intersecções. Uma das ideias levantadas tem sido a falsa dicotomia atribuída a corpo x mente, através, até mesmo, da desconsideração de que possuímos um corpo. Para Elyse Pineau (2013), que trabalha sob as óticas da pedagogia performativa, apoiada nas propostas da educação libertadora de Paulo Freire, as ideias e práticas de performance podem identificar os padrões sistemáticos de comportamentos que indicam as tradições que são mantidas e/ou obscurecidas pelas agendas e premissas políticas que as sustentam (PINEAU, 2013, p. 47). A autora reforça que os espaços de educação são espaços potentes onde os corpos performatizam seus valores sociais, sendo assim, espaços igualmente potentes para a experimentação, o ensaio de novas performances que podem se estender para outros espaços da existência desses corpos.

Saio feliz do auditório e a primeira coisa que faço é mandar uma mensagem ao compositor. Minha sensação de maior realização foi ter conseguido roncar e gritar em volume considerável, o que sempre foi desafiador para mim em função da timidez. Penso que a situação de estar sendo colocada à prova implicou em manter a postura política de reivindicar a transitoriedade dessa peça naquele espaço e contexto.

Cantarolando: escolher as sílabas

Figura 2 – Trecho 2 da partitura Praia

The image displays a musical score for a piece titled 'Praia'. It features two systems of music. The first system includes a vocal line and a cello/bass line. The vocal line has a 'Súbito' (Sudden) dynamic marking and a 'ronca um pouco, com respiração exagerada' (hoarse a little, with exaggerated breathing) instruction. The cello/bass line has a 'mf' dynamic and includes instructions like 'ficando com sono' (becoming sleepy), 'ir deitando o corpo e cabeça aos poucos no cello, para a mesma posição do primeiro quadro' (gradually leaning the body and head onto the cello, to the same position as the first picture), and 'deitar a cabeça bruscamente' (lean the head abruptly). A 'LC' (Lento) marking is present. The second system features a 'Gradativo' (Gradual) dynamic marking and instructions like 'levantando e acordando gradativamente' (rising and waking up gradually) and 'pont e ponta de arco' (point and tip of the bow). The cello/bass line has a 'mp' dynamic and includes instructions like 'balançar o corpo, porém menos que das outras vezes' (sway the body, but less than other times) and 'tasto' (fingerboard). The score also includes performance directions such as 'LH: left hand', 'pizz.', 'gliss.', and 'pont'.

Fonte: Gustavo Bonin

Assombro, Medo, Euforia

O estudo, preparação e execução pública da peça aconteceram em três processos distintos. O primeiro deles foi no primeiro semestre de 2019 durante a disciplina do curso de Doutorado. O segundo foi direcionado para o evento Performus'19, que ocorreu no segundo semestre desse mesmo ano. O terceiro processo aconteceu em um recital que fazia parte de um Concurso Público da Universidade Federal do Ceará – Campus Sobral, que se realizou no primeiro semestre de 2022. Assim, houve um maior intervalo de tempo e de ações entre um processo e outro.

Ao pensar nos três momentos de estudos e apresentações públicas, os acondiciono em uma espécie de tempo de parada. Apesar de se constituírem não apenas como três, mas como inúmeros, os congelo como uma marcação em um trajeto maior. Consigo perceber o passar dos anos e dos

acontecimentos, as transformações ocorridas nesse transcurso de tempo.

A peça é construída sobre três linhas distintas, intituladas de Linha do corpo, Linha da voz e Linha do instrumento. As ações realizadas pelo violoncelista têm como base a música Coqueiro de Itapuã, de Dorival Caymmi. Bonin relatou que essa música era utilizada por ele em 2016 para embalar sua filha pequena, sendo que essa música era a única que a ajudava a adormecer.

Bonin utilizou os movimentos de balanço das ondas, traduzindo-os para movimentos corporais de balançar-se, que são realizados em diversos momentos pelo instrumentista. Além disso, o próprio violoncelista adormece em alguns momentos da peça, embalado pelo seu próprio movimento e pelas sonoridades ondulares propostas pela Linha do instrumento. A *scordatura* escolhida pelo compositor também proporciona uma sonoridade marítima, que remete às sonoridades escutadas ao colocar-se o ouvido em uma concha.

Figura 3 – Trecho 3 da partitura Praia



The image shows a musical score for a piece titled 'Praia'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature and a tempo marking of ♩ = 70. It begins with the instruction 'Calm and Relaxed' and a red box containing the word 'Súbito'. A dashed box contains the instruction 'voltando ao estado de praia' and another dashed box below it says 'balançar o corpo em movimentos circulares, junto com o cello'. The middle staff is in bass clef and contains a long, flowing melodic line with various dynamics like *p*, *mf*, and *mp*. It includes performance instructions such as 'bocca chiusa', 'pont arco', 'tasto', 'docemente tasto e ponta de arco', and 'Piq. Gliss'. The bottom staff is also in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with chords and dynamics like *mf* and *mp*.

parar movimentos,
estado de contemplação

Súbito

mf

mf

pizz.

mf

Súbito

voltar a balançar o corpo
em movimentos circulares,
junto com o cello

p *mf* *pp* *mf*

arco

vibrato espressivo

port.

docemente tasto e ponta de arco

p *mf* *pp* *mf* *mp*

Fonte: Gustavo Bonin

Em alguns momentos da peça, o violoncelista deve cantar, ora em *bocca chiusa*, ora com sonoridade normal, trechos da melodia de Caymmi, sendo que é dessa forma que a peça se encerra, acompanhada por acordes em *pizzicato* que se assemelham a uma viola com sonoridade peculiar. Um detalhe interessante é que, ao não ser especificado se o violoncelista deveria ser do gênero feminino ou masculino, o compositor proporciona diferentes timbres em diferentes interpretações. De qualquer forma, a minha voz, em particular, em muito difere da potente voz de Caymmi, gerando contraste e estranhamento em relação à versão do cantor.

Figura 4 – Trecho 4 da partitura Praia

♩ = livre

LC *Tranquilidade*

olhando sempre
para a platéia

1x: Coqueiro de itapoã, coqueiro - Areia de itapoã, areia.
2x: Moreno de itapoã, moreno - Saudade de itapoã, me deixa.

pizz. sempre

mp arpejo desc. arpejo desc. arpejo asc. arpejo asc. arpejo desc. arpejo desc.

manter silêncio
enquanto abaixa a luz
ainda olhando para a platéia

Fonte: Gustavo Bonin

A peça estabelece diálogos entre sonoridades e afetos, momentos de calma e de tempestade. Em um determinado trecho, propõe, inclusive, a “esquizofrenia na praia”. Em toda a sua extensão, alterna essas emoções e estados de ânimo contrastantes.

Ao me comunicar com o compositor sobre a escrita deste texto, ele me chama a atenção para os momentos de agitação, até então ausentes: “Ela tem esse lado mais leve de ninar, igual você descreveu, mas ela tem um lado mais violento ou nervoso ou aflito...tem uma ambiguidade que tem a ver com o momento: ter uma criança tem suas belezas e dificuldades. Você pode ver essa ambiguidade como sendo tanto do ponto de vista da minha filha como do meu, tanto faz, o que importa é que há a presença de duas emoções bem distintas, ora bem calma e leve, ora bem agitada e nervosa, extremos”. Eu respondo ao compositor que me recordava que ele havia comentado a esse respeito. Refletindo logo em seguida percebo que é no lado agitado, violento, nervoso, aflito, que tenho mais dificuldades na música. Percebo em minhas performances do dia a dia que os lados violentos estão mais recalcados e, algumas vezes, aparecem súbitos e com descontrole. Penso que talvez posso espelhar um no outro: a vida na música, a música na vida

Figura 5 – Trecho 5 da partitura Praia

Raiva e Descontrole

LC **Súbito**

corpo bastante agitado

$\text{♩} = 80-90$

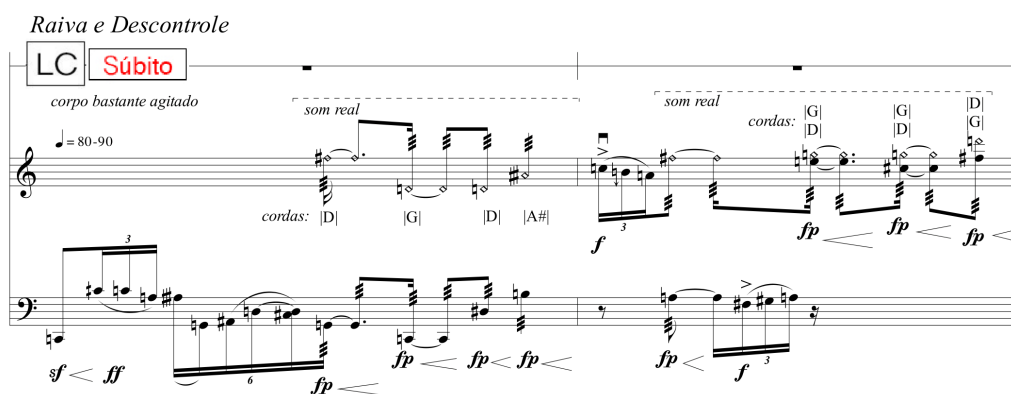
som real

som real

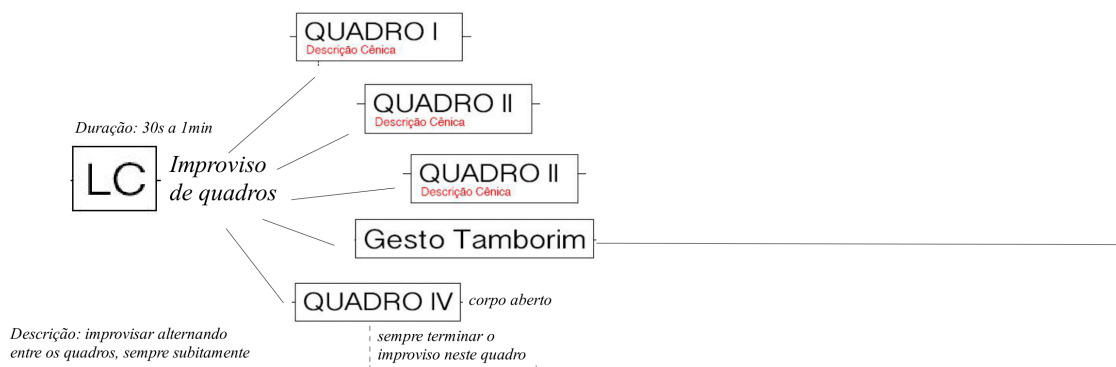
cordas: |D| |G| |D| |A#|

cordas: |G| |D| |G| |D|

sf < *ff* *fp* < *f* *fp* < *fp* < *fp* < *fp* < *f*



The image shows a musical score for 'Esquizofrenia da Praia'. The top part features a vocal line with lyrics 'voz: /a/' and a guitar line with chords G and C#. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *subito p*, and performance instructions like 'crescendo a raiva e os gestos' and 'tomar fôlego rapidamente'. The bottom part of the score is a timeline with segments of 10s, 5s, 4s, and 2s, each marked 'Súbito'. Below the timeline are boxes for 'QUADRO I', 'Gesto Tamborim', 'QUADRO III', and 'QUADRO I', each with a 'Descrição Cênica' label.



Fonte: Gustavo Bonin

Apesar de recorrentes, os contrastes não são previsíveis ao ouvinte ou ao violoncelista. Corpo, voz e instrumento coincidem em suas formas de expressão, ou seja, são tratados como um todo orgânico. No primeiro momento, no entanto, para o estudo da peça, foi necessário seccioná-la em três dimensões distintas para, posteriormente, uni-las novamente, o que revela a sensação de fragmentação apontada no início deste texto.

As escolhas dos cenários e figurinos aconteceram de forma natural, embora, na primeira versão, eu tenha solicitado ao compositor que adotássemos um figurino mais neutro, em função de que, no mesmo concerto, eu iria tocar outras peças de outros colegas compositores da disciplina e estaria impossibilitada de trocar de roupa entre uma peça e outra. Foi combinado que eu usaria, apenas, chinelo de dedos, que poderia ser rapidamente substituído por sapatos

para as músicas a seguir. Em contrapartida, fomos beneficiados pela configuração do espaço cênico, pois estava montado para uma exposição artística e, casualmente, havia uma pequena piscina, cadeira e objetos de praia. A não utilização do figurino de roupa de praia me manteve, no entanto, enquanto performer, mais confortável para, aos poucos, vivenciar os distintos atravessamentos que a peça proporciona.

Imagem 1- Foto da primeira apresentação pública de Praia



Fonte: Registros pessoais da autora

Ainda não foi possível incorporar a iluminação às apresentações, pois os espaços, em geral, não apresentam possibilidades de luz que se adequem às solicitações da peça. No entanto, penso em adaptar, para uma próxima versão, alguma possibilidade de iluminação que seja de fácil manuseio e que possa ser incorporada ao trabalho cênico.

Na primeira versão da peça, havia um pequeno cenário montado casualmente no museu onde tocamos. Me posicionei ao lado daquela obra de arte com piscina. Na segunda versão, ainda não tivemos o cenário completo, mas estava de maiô, saída de praia, óculos e viseira. Também coloquei uma canga na cadeira na qual sentei. Me senti confortável e o ambiente era acolhedor. Na terceira versão, ao arrumar o que deveria levar na viagem ao Ceará decido não levar a viseira nem a saída de praia que havia utilizado na versão anterior, escolhendo usar uma roupa neutra, mas alegre, com babados nas mangas que poderiam aludir a um clima mais praiano. Levo apenas os óculos de sol. No entanto, minha ideia era comprar na cidade novos

acessórios de praia. Encontro em um pequeno shopping: bolsa, chapéu, canga e bandana. Ao montar o cenário, percebo certa curiosidade e atenção, expectativa do que seria executado.

Considerações

Intercalei, neste texto, a redação acadêmica com trechos da partitura da peça, fotos, links para a escuta de duas versões, e narrativas elaboradas a partir de minhas memórias e vivências enquanto performer. Penso que as abordagens e métodos se mesclam, incorporando o que Boal (2009) denominou de Pensamento Sensível. O processo de pesquisa se configura como um movimento de construção de subjetividades, não inicia no momento da primeira abordagem da partitura, mas já caminha nas existências das singularidades nela envolvidas.

Ao elaborar este texto e torná-lo público, incorporo novas configurações, a germinação de novas possibilidades, entre elas, as que podem ser desencadeadas pelos seus leitores e pelos processos em devir.

A terceira versão foi gravada para os eventuais trâmites do concurso, revogações, recursos, etc. No entanto, uma quarta versão está sendo elaborada. Dessa vez, pensamos em uma gravação profissional que fique disponível na internet para consultas. Ainda não decidimos sobre questões cênicas específicas, como cenário, luz, câmeras... No entanto, a possibilidade de pensá-la, especificamente, para ser exibida nas telas, ressoa em outras nuances e facetas até então inexploradas.

Apesar da escrita alternar formatos de narratividade nem sempre linear segue determinado padrão estabelecido pelas normas textuais. É importante considerar que os formatos de redação necessitam de maior variedade de apresentações. Assim como os métodos, necessitam um alargamento, também, por parte dos pesquisadores, no intuito de refletir suas ações de pesquisa e romper certo engessamento.

A utilização de ferramentas musicológicas para descrever fenômenos musicais em uma investigação também são parte do engessamento dos formatos. O pesquisador Renato Borges (2019; 2020; 2021) já vem chamando a atenção para esse ponto, propondo que a área pense em quais estratégias poderiam ser empregadas e utilizadas para relatar pesquisas musicais. Em conversa com essas ideias é possível pensar na fragmentação anteriormente apontada.



Ao relatar os processos vividos nos momentos de estudo e apresentação da peça Praia, assim como a própria escrita deste texto, percebo que são processos ainda em andamento. Relatar os trajetos vivenciados e exercitar a escrita de maneira distinta do habitual possibilita pensá-los como parte de um movimento contínuo. Conceber a pesquisa como Pensamento Sensível é perceber esses relatos como parte de construção da pessoa da performer.

A elaboração, estudo, apresentações públicas e escrita se configuram como laboratórios de existências, como considera Boal e os Estudos da Performance. O performer não mais se neutraliza, se coloca em processo de autoinvestigação, como objetivo e como metanarrativa, permeável e suscetível às falibilidades da vida. Essas performances, entendidas no sentido de Construção do Performer e de Performances de Existência constituem-se como processos pedagógicos, reivindicam a sua não colocação em currículos e estruturas formais, emergem e despertam em momentos distintos da constituição da singularidade da performer. Inscrevem-se e proporcionam perceber os musicares como micropolíticos.

*manter silêncio
enquanto abaixa a luz
ainda olhando para a plateia*



Referências

- BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2009.
- BONIN, Gustavo. *Praia*; violoncelo solo. São Paulo: cópia de partitura. 7 fls.
- BORGES, Renato Pereira Torres. Conceitos para falar de pesquisa na área de Música. In: VI SIMPOM. 2020, Rio de Janeiro, *Anais...2020*.
- BORGES, Renato Pereira Torres. Conceitos para falar de pesquisa na área de Música. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 72-87, 2021.
- BORGES, Renato Pereira Torres. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. Rio de Janeiro, 2019. 343 f. Tese (Doutorado). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.
- PINEAU, Elyse. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre: v 35, n 2, p. 89-113, 2010.
- ROLNIK, Suely. *Esfemas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- ROTHSTEIN, William. A análise e o ato da performance. In: Chueke, Zélia (Org). *Leitura, Escrita e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR, 2019. p. 81-122.
- SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*. n 4, 1999.
- SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” In: SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2 ed. New York & London: Routledge, p. 28-51.
- TARASTI, Eero. A música como arte narrativa. In: Chueke, Zélia (Org). *Leitura, Escrita e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR, 2019. p. 49-80.
- TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política; New York University: Tisch School of the Arts, 2011, p.7-30.