



**Jean Michel
Garetti**

Miroir:...l'autre c'est moi.
**Um estudo sobre a multidimensionalidade do
gesto musical.**



Universidade de Aveiro
2022

**Jean Michel
Garetti**

Miroir:...l'autre c'est moi.
**Um estudo sobre a multidimensionalidade do
gesto musical.**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música no ramo de Performance, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob a coorientação do Doutor Gilvano Dalagna, Professor Auxiliar convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Doutor Vasile Staicu

Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos

Professor Associado, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia

Professor Associado, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor João Vilnei de Oliveira Filho

Professor Adjunto, Universidade Federal do Ceará

Prof. Doutor Bruno Alexandre Bernardino Pereira

Professor Adjunto, ESMAE – Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Doutor Tiago Patrocinio Coimbra

agradecimentos

Quero agradecer a todas as pessoas que, de alguma forma, participaram neste projeto e ajudaram na sua realização:

Filipe Moraes, Mimo, que acompanhou e participou com dedicação em todas as etapas do projeto.

Jaime Reis e Mariana Vieira, do espaço Lisboa Incomun, assim como Joana Tinoco e Paulo Farinho Marques, do Jardim Botânico do Porto, que nos proporcionaram o apoio e os espaços necessários para gravar.

Finalmente, quero dar um especial agradecimento ao Gilvano Dalagna, que me orientou na escrita desta dissertação, pelos seus preciosos conselhos e críticas construtivas.

palavras-chave

Performance, oboé, mimo, estratégias de estudo, gesto musical.

resumo

O oboé é um instrumento que, devido às suas especificidades, exige um controle psicofisiológico que limita as capacidades expressivas do músico intérprete durante a performance. Apesar de um relativo consenso na literatura do instrumento que sustenta essa afirmação, ainda são poucas as propostas que visam dar uma resposta ao problema aqui apresentado. *Mirroi... L'autre c'est moi* é um projeto de criação artística onde o autor propõe expandir os recursos expressivos na prática de música escrita para oboé com o auxílio de um ator mimo que constrói a sua performance com base na impressão subjetiva partilhada pelo oboísta, revelando assim uma dimensão do imaginário do mesmo que não está acessível ao público. Neste sentido, o presente documento de tese descreve o estudo técnico-artístico envolvido na elaboração de uma releitura em contexto de performance cênica das duas obras que compõem este projeto - *Six metamorphoses* para oboé solo escrita por Benjamin Britten e *Rite de la Lune* de Edward Salim Michaël – com base numa estratégia de comunicação gestual desenvolvida no âmbito do presente trabalho. Esta estratégia permite ao músico partilhar as suas impressões subjetivas com o ator mimo. A estratégia de comunicação gestual aqui descrita, bem como a criação artística final, são uma contribuição para a performance e estudo do oboé, uma vez que lançam bases para novas possibilidades performativas baseadas na articulação e colaboração com outras expressões artísticas onde a dicotomia corpo e subjetividade é também problematizada.

keywords

Performance, oboe, mimics, strategies of practice, musical gesture

abstract

The oboe is an instrument that, due to its specificities, requires a psychophysiological control that limits the expressive abilities of the performing musician during the performance. Despite a relative consensus in the literature on the instrument that supports this statement, there are still few proposals that aim to provide an answer to the problem presented here. *Miroir...L'autre c'est moi* is an artistic creation project where the author proposes to expand the expressive resources in the practice of written music for the oboe with the help of a mime actor who builds his performance based on the subjective impression shared by the oboist, thus revealing a dimension of his imagination that is not accessible to the public. In this sense, this thesis document describes the technical-artistic study involved in the elaboration of a reinterpretation in the context of scenic performance of the two works that make up this project - *Six metamorphoses* for solo oboe written by Benjamin Britten and *Rite de la Lune* by Edward Salim Michaël – based on a gestural communication strategy developed within the scope of this work. This strategy allows the musician to share his subjective impressions with the mime actor. The gestural communication strategy described here, as well as the final artistic creation, are a contribution to the performance and study of the oboe, as they lay the foundation for new performative possibilities based on the articulation and collaboration with other artistic expressions where the body and subjectivity dichotomy is also problematized.

Índice

INTRODUÇÃO	9
1. CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO	17
1.1 INTRODUÇÃO	17
1.2 PERFORMANCE MUSICAL	18
1.3 A ARTE DE MÍMICA.	25
1.3.1 <i>História da técnica</i>	25
1.3.2 <i>As estratégias gerais da mímica</i>	27
1.3.3 <i>Sumário</i>	28
1.4 OBOÉ E PERFORMANCE.....	29
1.5 O GESTO MUSICAL.....	32
1.6 SUMÁRIO.....	40
2 CAPÍTULO 2: ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO GESTUAL.....	41
2.1 INTRODUÇÃO	41
2.2 NÍVEL 1: PLANO PERFORMATIVO	42
2.2.1 <i>Definição</i>	42
2.3 NÍVEL 2: PROCESSO FENOMENOLÓGICO. EXPLICITAÇÃO DAS AÇÕES REPRESENTATIVAS DAS MINHAS INTENÇÕES MUSICAIS	43
2.3.1 <i>Os componentes</i>	43
2.4 NÍVEL 3 (PARTE 1): RECONFIGURAÇÃO E APLICAÇÃO DO PLANO PERFORMATIVO	50
2.4.1 <i>Da necessidade de reconfigurar o plano performativo</i>	52
2.5 NÍVEL 3 (PARTE 2): A PARTILHA DO GESTO MUSICAL.....	53
2.6 SUMÁRIO.	54
3 CAPÍTULO 3: MIROIR...L’AUTRE C’EST MOI.	55
3.1 INTRODUÇÃO	55
3.2 ESTUDO TÉCNICO-ARTÍSTICO 1: <i>SIX METAMORPHOSES AFTER OVID – OPUS 49 – FOR OBOE SOLO</i>	56
3.2.1 <i>Estudo da partitura</i>	56
3.2.2 <i>Investigação de outros suportes associados: CD e livrete de George Caird (2007)</i>	62
3.2.3 <i>Investigação de outros suportes associados: Ovídio – Metamorfoses</i>	64
3.2.4 <i>Definição da intenção geral e das intenções de cada andamento</i>	67
3.2.5 <i>Partilha do gesto musical com o mimo</i>	69
3.3 ESTUDO TÉCNICO-ARTÍSTICO 2: <i>LE RITE DE LA LUNE</i> DE EDWARD SALIM MICHAËL 71	
3.3.1 <i>Estudo da partitura</i>	71
3.3.2 <i>Estudo de outro suporte associado: “Maurice Martenot: Luthier de l’électronique” Laurendeau, J. (2017)</i>	72
3.3.3 <i>Estudo de outro suporte associado: Le Jeu d’un Étrange Destin. Michèle Michaël</i>	75
3.3.4 <i>Estudo de outro suporte associado: Uma reflexão pessoal sobre a Lua</i> 77	
3.3.5 <i>Definição da intenção geral</i>	77
3.3.6 <i>Partilha do gesto musical com o mimo</i>	78
3.3.7 <i>Sumario do estudo Técnico-Artístico</i>	78

4	DESENVOLVIMENTO	79
4.1	INTRODUÇÃO	79
4.2	DESENVOLVIMENTO.....	79
4.3	COLOCAÇÃO E ENCENAÇÃO	81
4.3.1	<i>Encenação geral</i>	81
4.3.2	<i>Encenação específica de cada obra.</i>	83
4.4	GRAVAÇÃO	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
5.1	EPÍLOGO: PROJETOS FUTUROS	88
6	REFERÊNCIAS.....	90
6.1	LIVROS.....	90
6.2	DISSERTAÇÕES	91
6.3	ARTIGOS ONLINE	92
6.4	JORNAIS ONLINE	93
6.5	VIDEOS ONLINE.....	95
6.6	CD'S E DVD'S	97
7	ANEXOS.....	98
7.1	<i>SIX METAMORPHOSES AFTER OVID – OP 49 – FOR OBOE SOLO.</i> BENJAMIN BRITTEN.....	98
7.2	<i>PAN</i>	99
7.3	<i>PHAETON</i>	100
7.4	<i>NIOBE</i>	101
7.5	<i>BACCHUS</i>	102
7.6	<i>NARCISSUS</i>	104
7.7	<i>ARETHUSA</i>	105
7.8	<i>LE RITE DE LA LUNE</i>	106

Introdução

Se tivesse que definir uma data de nascimento deste projeto de investigação artística, diria que o mesmo nasceu numa manhã ensolarada, em agosto de 1990, numa pequena aldeia francesa chamada Perigueux. Nessa aldeia, desconhecida de muitos, vivia um oboísta, artista e pedagogo conceituado, o qual ainda considero como “o meu professor”. Esse caráter singular ganha muito mais importância quando sabemos que tive dezessete professores diferentes ao longo dos meus dezessete anos de estudos, sendo seis destes anos sob a orientação desse mesmo professor, Gerard Perreau, que lecionava oboé no *Conservatoire de Musique de Saint Etienne*.

Nessa manhã ensolarada, decidimos encontrar-nos para eu apresentar o meu programa do concurso de entrada no *Conservatoire National Supérieur de Musique* (CNSM) de Paris e de Lyon, duas renomadas instituições francesas de ensino superior. Já tinha realizado, sem sucesso, o concurso de entrada nessas escolas duas vezes. O meu professor dizia que faltava “qualquer coisa” que iria mudar tudo. Para ser mais preciso, essa “qualquer coisa” referida por ele era o que ele chamava de “musicalidade”. Ele dizia: “excelente técnica, mas falta musicalidade”. Ouvia o mesmo comentário dos membros do júri após as provas de acesso. Eu começava a ficar irritado por não perceber o que era essa falta de musicalidade. Por volta das dez horas e meia daquela manhã ensolarada, toquei a sonata de Devienne, obra do repertório clássico, imposta para um dos concursos de acesso. Após concluir o primeiro andamento, o meu professor olhou para mim e disse-me justamente o que não queria ouvir: “falta musicalidade”. Furioso, perguntei se podia explicar de uma vez por todas o que queria dizer com musicalidade. Surpreendido pela minha reação agressiva, ele respondeu no mesmo tom: “Não sei. Conta-me uma história!” Eu lembro-me de ter respondido: “É só isso? É uma história que quer?” E toquei novamente.

Mas desta vez não toquei o que estava escrito na partitura. Toquei as cores, as imagens, os sentimentos e os sons que a música despertava dentro de mim. Parecia um filme, com as imagens desfocadas; sabia que todos os elementos

presentes faziam sentido, mas, mesmo assim, não conseguia perceber do que tratava o enredo. Não consigo lembrar-me exatamente em que estava a pensar, mas ainda tenho consciência do sentimento de liberdade que este momento me proporcionou. Fiquei despreocupado com o facto de saber se estava certo ou não. Só quando acabei e olhei para o meu professor percebi o que tinha acontecido. Durante alguns segundos ele olhou fixamente para mim, sem falar, de boca aberta, como se tivesse assistido a um milagre. A seguir disse: “Isso sim. Isso é música. Agora temos um artista”. Mas como ele não era de acreditar em milagres, pediu-me para continuar com o segundo andamento, só para verificar se eu era capaz de interpretar com a mesma criatividade. Após isso, ele, finalmente, pediu-me para arrumar o instrumento e disse que a aula estava acabada. Perguntei se podia tocar o resto do programa, mas ele respondeu que não era preciso, acrescentando que, a partir de agora, estava convencido que eu estava preparado para ser aprovado nos concursos de acesso.

Os factos deram-lhe razão. Alguns meses mais tarde, fui aprovado no primeiro concurso que prestei para uma orquestra, assim como nos concursos de entrada no CNSM de Lyon e de Paris, tendo o privilégio de poder escolher entre as duas instituições.

Se considero esse dia como o ponto de origem deste projeto de investigação artística é por causa de alguns elementos que envolvem a história contada até aqui. O primeiro elemento é o facto de estar atualmente numa situação “de espelho” em relação a esse dia de 1990. Na altura tinha 20 anos e o meu professor tinha a mesma idade que tenho atualmente. A experiência que vivenciei nessa altura foi o ponto de partida de uma aventura extraordinária que continua hoje em dia. Nunca mais consegui tocar sem ser através de uma abordagem criativa, tal qual a que usei naquela manhã ensolarada. Se, por um lado, esse processo criativo continuou a ser de certa forma uma incógnita para mim, por outro lado, a necessidade de transmitir este conhecimento aos jovens estudantes que oriento na Universidade de Aveiro obrigou-me a encontrar formas de explicitar o processo biomecânico e criativo subjacente à performance de música para oboé, bem como a relação que existe entre os dois. No entanto, ao tentar explicar esse processo aos meus alunos deparei-me com o segundo aspeto que envolve esse projeto e que está ligado

àquela manhã ensolarada de 1990. Quando perguntei ao meu professor, que era considerado um especialista em pedagogia, com mais de trinta anos de experiência e um dos responsáveis pela criação do que viria a ser o Certificado de Aptidão ao ensino, o que ele queria dizer com “musicalidade”, a sua primeira resposta foi: “Não sei”. Essa resposta pode parecer curiosa vinda de tal perito, mas, se reflito sobre a minha própria experiência, não consigo encontrar outra mais adequada. O meu professor deu-me a chave, “conta-me uma história”, que iria abrir a porta do meu mundo artístico. No entanto, uma vez entrado neste mundo, deixei de poder explicar o meu processo criativo. A razão é simples: O ato de tocar exigia a presença imediata das minhas capacidades corporais e cognitivas com o único intuito de gerir e controlar todas as informações lógicas e emocionais necessárias à performance. O meu ser era o elo orgânico que proporcionava a energia necessária à construção musical e garantia a integridade do Todo. Para poder explicitar o processo criativo tinha de observá-lo. Ora, para isso, devia distanciar-me de todo o resto. Ou seja, o que observava de fora eram elementos desligados, desprovidos da sua energia vital. Faltava um elemento: eu. Mas sempre que regressava ao Todo, era outra pessoa, tornando esse mesmo Todo diferente do que era antes. Sendo eu desprovido da capacidade de ubiquidade, era quase impossível explicitar um ato em constante metamorfose. Até cheguei a considerar que, tal como o músico Daniel Barenboim escreve no seu livro¹, estava firmemente convencido de que era impossível falar de música (Barenboim, 2009).

A realização do trabalho aqui descrito é, de certa forma, uma nova tentativa de esclarecer e explicitar o meu processo artístico, desenvolvido e utilizado ao longo dos últimos trinta anos, através de uma estratégia de comunicação gestual que é o pilar fundamental da construção e realização de uma performance baseada na interação entre Oboísta e Mimo.

A motivação que me levou a idealizar e desenvolver este projeto surgiu durante as aulas de oboé na Universidade de Aveiro. Numa determinada ocasião, eu trabalhava com uma aluna que tinha dificuldade em produzir um som estável. Observando nessa aluna movimentos corporais que julgava desnecessários e prejudiciais, pedi-lhe que dirigisse a sua atenção para os seus movimentos

¹ “Está tudo ligado – O poder da música”

corporais e tentasse eliminar ou reduzir aqueles que não eram necessários para a produção do som. A seguir à aula com essa mesma aluna, aproveitei a pausa do almoço para visualizar alguns vídeos de concertos e masterclasses dados por músicos “conceituados”. Achei nessa altura irónico eu ter solicitado à minha aluna a redução e controle dos seus movimentos quando alguns músicos que estava a visualizar utilizavam movimentos corporais óbvios aos quais não podia ficar indiferente. O primeiro foi o pianista Lang Lang ² que consegue, com um braço no ar, dar a impressão de que uma nota fica suspensa enquanto o som da mesma quase desaparece. A seguir, vi duas performances de percussionistas. O primeiro tocava o *Rebond B* de I. Xenakis³, onde se percebe um movimento físico enérgico, e o segundo o *Okho*⁴, do mesmo compositor, para três percussionistas. Nessa última obra, o padrão rítmico várias vezes repetido e sincronizado com os movimentos dos braços lembrou-me o ritual do *Bolero* de Maurice Ravel na sua versão em bailado do filme *Les uns et les autres* do realizador francês Claude Lelouch no qual Jorge Donn assume o papel principal⁵. Cheguei a considerar que o movimento corporal do percussionista era, do meu ponto de vista, tão importante como a própria música (aqui entendida como fenómeno acústico). Finalmente, num último vídeo, encontrei uma compilação realizada por um internauta que incluía pianistas considerados por ele como corporalmente expressivos ⁶. Desta compilação, três pianistas chamaram a minha atenção: Evgeni Bozhanov, Daniil Trifonov e André Watts. As expressões faciais dos três, e particularmente os movimentos de mãos e dedos de Evgeni Bozhanov, que se deslocam no teclado como se fossem marionetes, lembraram-me as pantomimas; um recurso expressivo utilizado principalmente no cinema mudo para reforçar a expressividade e comunicação com o público. Os atores apresentavam-se com os rostos pintados e faziam movimentos exagerados ⁷. Curiosamente, alguns internautas que comentaram este último filme, no qual atuam Charlie Chaplin e Buster Keaton,

²https://www.youtube.com/watch?v=2FqugGjOkQE&list=RDEMSNudl9H8yKzk7YAr0DcZpw&start_radio=1

³https://www.youtube.com/watch?v=YctC_V56pfl&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKfBz9fBCN4VFFgoS6RE&index=8&t=0s

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=n2a47OEee58&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKfBz9fBCN4VFFgoS6RE&index=9&t=0s>

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=m5CFJlZlGKM>

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=lkYXFDqXt68&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKfBz9fBCN4VFFgoS6RE&index=18&t=0s>

⁷<https://www.youtube.com/watch?v=aPRW1VQxmTs>

lamentaram o facto de ter um fundo musical. Eles defendiam que a expressividade física dos atores era mais convincente sem música.

A visualização destes vídeos levou-me a equacionar a relação entre o movimento corporal e a comunicação. Segundo os autores Alan e Barbara Pease, especialistas em linguagem corporal, a mesma representa mais de 55 % da comunicação (Pease & Pease, 2017). Logicamente, deduzi que, quando a expressão corporal do músico é limitada ou reduzida, a comunicação corporal possível entre o performer e o público também o é. Com base nessa observação, perguntei-me: Que tipo de recurso expressivo poderia incrementar as possibilidades expressivas na minha performance como oboísta? Primeiro considerei que a resposta a essa pergunta poderia estar na dança, sendo uma arte que utiliza todas as partes do corpo como recursos expressivos. No entanto, desconsiderei essa possibilidade, uma vez que queria concentrar-me principalmente nas partes do meu corpo que considero pouco expressivas no ato performativo, nomeadamente as mãos, o rosto e o tronco. Por isso, preferi considerar a mímica, arte do movimento, às vezes do silêncio, onde a expressão das mãos e do rosto são fundamentais (Mawer, 1949).

Com base nos pressupostos até aqui levantados, o objetivo principal, definido para este projeto, é dar resposta a eventuais limitações expressivas na prática do oboé através de uma estratégia tripartida de comunicação gestual que está base da criação de um espetáculo cénico musical intitulado *Miroir...l'autre c'est moi*⁸ onde são utilizadas estratégias de mímica, com o apoio de um ator, para ampliar a capacidade expressiva do músico oboísta. Neste espetáculo o ator constrói a sua performance com base na impressão subjetiva partilhada pelo oboísta, revelando, assim, uma dimensão do imaginário do mesmo que não está acessível ao público. Espera-se com este trabalho estimular a investigação artística junto de outros oboístas, contribuir com novas perspetivas que possam motivar um debate sobre as eventuais limitações expressivas na prática deste instrumento e, finalmente, oferecer estratégias que possam responder a essas possíveis limitações.

O projeto aqui descrito consiste numa releitura em contexto de performance cénica das *Six Metamorphoses* para oboé solo escrita por Benjamin Britten e do *Rite de la Lune* de Edward Salim Michaël, com base numa estratégia de

⁸ Tradução: Espelho:...o outro sou eu.

comunicação gestual, desenvolvida no âmbito deste projeto. Esta estratégia permite ao músico partilhar as suas impressões subjetivas com o ator mimo. O presente documento de tese esclarece progressivamente todas as etapas envolvidas neste processo que levou à performance final. Está dividido em três grandes capítulos, sempre acompanhados de uma introdução e de um sumário que sintetiza o conteúdo dos mesmos.

O primeiro capítulo é dedicado a contextualização. Na primeira parte desse capítulo é explorada a palavra “performance” e a sua relação com a “interpretação”. A seguir é apresentada a história da arte de mímica e a evolução da sua técnica ao longo dos tempos. Continua-se com a explicitação da técnica performativa geral do oboé, assim como as suas especificidades. Finalmente, encerra-se esse primeiro capítulo com a exploração do gesto musical.

O segundo capítulo é dedicado à estratégia de comunicação gestual e inclui a explicitação do plano performativo explorado e dos seus componentes. A seguir explica-se a forma como se reconfigura esse plano performativo para responder à problemática que sustenta o presente projeto. Finalmente, acaba este segundo capítulo com a revelação do carácter multidimensional do gesto musical e o modo como foi partilhado com o mimo.

O terceiro capítulo é dedicado ao estudo técnico-artístico e está centrado na investigação da partitura e suportes associados das duas obras envolvidas. Cada obra é aqui tratada como um Estudo técnico-artístico. Esta parte da investigação permitiu revelar e organizar os elementos que foram necessários para a elaboração do espetáculo.

No quarto capítulo explica-se como o projeto foi desenvolvido e as escolhas que foram feitas no que diz respeito à encenação. O projeto encerra com as considerações finais, onde se reflete sobre as possíveis implicações do mesmo e um epílogo onde se menciona alguns possíveis desdobramentos deste projeto em projetos futuros.

Como mencionado no princípio desta introdução, o presente documento relata uma investigação artística. Considero importante esclarecer que no âmbito do presente trabalho a investigação artística assenta numa opção epistemológica que segue o modelo explanatório proposto por Correia & Dalagna (2020), que sugere que toda

produção artística, cuja pertinência é revelada através de um modo de discurso (seja ele paradigmático ou narrativo), pode dar um contributo para o conhecimento e, por isso, deve ser reconhecida como investigação académica, contribuindo também para o domínio artístico. Neste sentido, o contributo da investigação artística não reside num texto sobre a produção, mas essencialmente na própria produção em si. O modelo proposto por autores supracitados considera que para que isso seja possível, é necessário concatenar três dimensões específicas:

- *Ética*: diz respeito às escolhas responsáveis que são feitas de maneira crítica
- *Remix*: diz respeito à transformação de materiais e produtos culturais
- *Apreciação estética*: diz respeito à capacidade que a intervenção artística tem de criar empatia e fruição estética.

A investigação artística, como aqui apresentada, requer um modelo metodológico baseado na vivência, na subjetividade do próprio investigador artista e na partilha de um pensamento material (*material thinking*); i.e., um tipo de pensamento plasmado incorporado na materialidade da produção artística final.

No âmbito do presente projeto posso dizer que a decisão de produzir um espetáculo com um mimo nasce da necessidade de expandir a capacidade expressiva na performance de música para oboé partindo de um pressuposto que o performer é um comunicador (dimensão ética). Neste sentido, a partir da estratégia de comunicação gestual aqui descrita, proponho uma releitura de duas obras para oboé solo (*remix*). No final, as contribuições deste trabalho só poderão ser aferidas se o público, académico ou não, vivenciar na materialidade da intervenção artística a reação criativa à problemática que proponho. Neste seguimento, o texto que acompanha este projeto é uma ferramenta que visa potenciar e clarificar os elementos necessários para que a capacidade do espetáculo em produzir empatia seja facilitada. Não se trata de um texto paradigmático e musicológico que nasce da observação, análise e descrição de música escrita ou performada. É um texto produzido a partir de um discurso narrativo em que reflito não sobre a “realidade” em si, mas sobre o impacto que a mesma tem em mim onde conceitos coabitam com emoções e impressões subjetivas.

A exemplificação da performance final pode ser visualizada a partir do link seguinte:

https://mega.nz/file/dFNGHLYJ#uA_6xmni4CDFysRF5URS-3lRqIC1IcjOCPTeewQWFso

1. Capítulo 1: Contextualização

1.1 Introdução

O Capítulo 1 está dividido em quatro secções: Performance musical, A Arte da Mímica, Oboé e Performance e o Gesto Musical. Na primeira secção apresento algumas possíveis definições da palavra “Performance”, bem como as referências que tentam marcar a diferença entre a noção de interpretação e a noção de performance. A seguir, discuto parte do artigo *Partition/interprétation: Improviser le prévu* de Celio Paillard (2017), com o intuito de aprofundar a performance através a perspectiva de quem a realiza.

Na segunda secção exploro o mundo da arte da mímica. Numa primeira parte, através um estudo referenciado, revelo a história dessa arte e as diversas evoluções que a sua técnica sofreu ao longo dos séculos. A seguir, através de uma crítica pessoal, realizo um estudo das estratégias e técnicas utilizadas por vários mimos em contexto performativo.

A terceira secção é dedicada à performance do oboé, ou seja, aos elementos e ações que fazem parte da produção sonora do instrumento. Essa explicação da mecânica oboística permite revelar a característica altamente variável da palheta e a sua influência no processo de produção do som.

Finalmente, encerro esta contextualização com a exploração do gesto musical. Nesta secção começo por fazer uma apresentação referenciada do gesto musical, dos seus componentes e das suas características. A seguir, explicito os elementos que consigo definir como sendo parte do meu gesto musical e que ocupam um lugar fundamental no meu processo performativo. O Capítulo 1 termina com um sumário que sintetiza as principais ideias apresentadas ao longo das diferentes secções.

1.2 Performance Musical

A palavra performance existe no francês antigo *par formar* que por sua vez vem do latim *per formare*, que significa construir, “dar forma a...” (CNRTL,⁹ s.d.). Segundo o CNRTL, desde o início do século XIX, essa palavra é utilizada para descrever as ações realizadas por uma equipa e os resultados obtidos. Assim, dois significados aparecem como principais: As realizações de ações e a avaliação dos seus resultados (ibid.). São esses dois significados que, desde o final do século XX, motivaram numerosos debates no domínio das Artes performativas. (Arbo, 2019). Reencontramos, também, na performance musical essas duas características (Arbo, 2019). Por exemplo, podemos descrever uma performance em música como sendo de qualidade pelo facto do intérprete ter conseguido atingir um certo grau de precisão entre a expectativa e a realização no fenómeno performativo (Arbo, 2019). Seguindo esta linha de pensamento, a proeza instrumental, física e mental exigida pelo músico, pode aproximá-lo dos atletas de alta competição (Arbo, 2019). Aliás, essa possível comparação entre performance musical e desporto poderia justificar-se pelo esforço físico envolvido na prática instrumental. As várias patologias diretamente ligadas à prática instrumental sugerem que a performance musical é uma atividade de alta exigência psicofisiológica, pelo menos no que diz respeito aos territórios da música dita de concerto (Nutti, 2006; Davidson, 1998). No entanto, a noção de “proeza” na arte performativa tem sido frequentemente associada à vontade de atingir um resultado final específico, sendo possível avaliar e quantificar a qualidade do mesmo (Arbo, 2019; Gordon, 2006). A noção de performance ligada à excelência técnica é frequentemente associada à influência da escola francesa, nomeadamente do *Conservatoire de Musique de Paris*, no século XIX (Sloboda, 2013). Mas essa excelência técnica na performance em geral tornou-se também um motivo de orgulho nacional, e não meramente em França. Ser excelente não era suficiente, era preciso ser o melhor.

Em França, o oboísta Brod (1963) afirmava que a utilização de palhetas menos resistentes, pelos oboístas franceses, fazia com que a qualidade do som fosse, sem dúvida, a melhor. Ao contrário, a utilização feita pelos italianos, pelos alemães e,

⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales – www.cnrtl.fr

de maneira geral, por outros povos, principalmente na Europa, de palhetas mais fortes, acabava por produzir um som mais duro e abafado, “tornando a execução musical tão penosa que fica cansativa até para os ouvintes” (ibid., p 2). No entanto, não é essa vertente da palavra “Performance” que foi explorada no âmbito do presente projeto. O paradigma da performance que quero explorar é aquele ligado à realização de um evento sócio-emocionalmente envolvente durante o qual um artista (ou vários) atua para um possível público (Davies, 2004).

Vários aspetos desse tipo de performance musical têm sido discutidos na literatura. Um deles é a relação entre interpretação musical e a performance em si (Östersjo, 2008). Essa relação é demarcada por discussões e tensões desde o início da segunda metade do século XX (Österjo, 2008). As duas principais questões por detrás deste conflito parecem ser as seguintes: Deve o músico assumir estritamente o papel de instrumentista e limitar-se a reproduzir o conteúdo textual da partitura com exatidão e rigor ou deve assumir o papel de intérprete, integrando na sua interpretação a sua própria energia criativa?

Uma linha de pensamento sugere que o músico deve respeitar escrupulosamente o texto e as anotações do compositor (Goodman, 1969). Para Adorno (1981), o músico deve interpretar o texto, mas também procurar o que está escondido nele, sendo o próprio texto musical representativo de muitos elementos invisíveis como, por exemplo, o contexto histórico e social no qual foi composto.

No entanto, outra linha de pensamento, defendida por autores como Boulez (1963), descarta totalmente a ideia da interpretação proposta por Goodman (1969) e Adorno (1981). Nesta nova perspetiva, a noção de ideia/realização é rejeitada em função de uma concepção apoiada na tensão entre análise e competência (Boissiere, 2002). Boulez (1963) considera que o processo interpretativo deve ser inventivo. Essa invenção resulta, em parte, da análise rigorosa e técnica realizada pelo intérprete, para revelar a potencialidade/virtualidade da obra e a sua problemática. A dita “essência” da obra “virtual” destaca-se, assim, da sua *forma* “atual”. O intérprete assume um papel de mediador entre os dois sistemas, virtual e atual. Essa mediação é realizada graças à utilização da sua técnica e, neste sentido, a criação estaria justamente na deslocação de um sistema para o outro (virtual – atual). Assim sendo, a interpretação está sempre num estado de “*devenir*”,

em movimento, sendo necessário assegurar uma certa continuidade na ação musical e gerir ao mesmo tempo todos os imprevistos da experiência interpretativa (Boissiere, 2002). Assim, a linha de pensamento sugerida por Boulez afasta-se das performances de Cage e outros *hapenning* argumentando que são baseadas na sorte e não nas competências (Boissiere, 2002).

O afastamento progressivo da interpretação textual em direção à performance como fenómeno autónomo agravou-se em 1975, quando Austin (1975) apresentou o seu conceito de *enunciado performativo*. Pelo facto do enunciado produzir uma transformação substancial na realidade, o mesmo passou a ser considerado como *performativo*. Esta perspetiva abriu as portas para uma proliferação de artistas das artes performativas (Mayen, 2011).

No que diz respeito especificamente à música, Östersjo (2008, p. 83) propõe a seguinte perspetiva sobre performance: “*A performance is the final constructive phase of a musical work. All parameters of a performance belong to the total fact of the music event*¹⁰.” No entanto, tal perspetiva levanta a dúvida sobre quais seriam estes parâmetros. Neste sentido, Elliot (1995) define-os da seguinte maneira: a presença de um ou vários músicos, a comunicação de alguma informação sobre as intenções dos artistas, a presença de som, de instrumentos, a realização de ações performativas e a observação da produção num certo contexto. Todos esses elementos articulam-se formando um evento social durante o qual um ato realizado por um ou vários seres humanos é partilhado com o público (Arbo, 2019). Essa partilha é normalmente definida no tempo e no espaço. Tem um início e um fim, ambos definidos pelos artistas ou pelo público, em função de uma determinada situação (Arbo, 2019). Por exemplo, um artista pode convidar o público para uma performance numa hora de início e fim predeterminada. Mas pode também realizar uma performance sem hora marcada, por exemplo numa apresentação de rua, onde o público passa, observa e continua o seu caminho, sem necessidade de conhecer a hora de início e fim do espetáculo. Neste último caso, representativo do

¹⁰ Tradução do autor: “A performance é a fase construtiva final de uma obra musical. Todos os parâmetros de uma performance pertencem ao facto total do evento musical”

projeto aqui apresentado, é a presença e a interação imediata dos atores/músicos com o público, num espaço específico e por um período de tempo não necessariamente demarcado que constitui a performance (Lichte, 2008). A performance é vivenciada, não como a representação abstrata de sentido de um texto paradigmático, mas como uma experiência de re-criação emocional de sentido, um evento, um gesto partilhado. Para Lichte (2008), ambos, público e artistas, vivenciam corporalmente a performance. Essa partilha de vivência forma um *loop* criador de sentido. Assim sendo, o corpo funciona como “...objeto, sujeito, material e fonte de construção simbólica...” (Lichte, 2008, p. 89). Outros materiais participam na performance, voluntariamente introduzidos pelos performers já presentes no espaço onde se realiza o evento ou, ainda, consequências das ações performativas (Lichte, 2008). Desses materiais podemos realçar os principais: as luzes, os sons, os odores, a atmosfera e o espaço onde se realiza o evento. A performance contempla, portanto, todos os elementos aqui apresentados e é consequência do que é feito e mostrado no ato performativo (Lichte, 2008). Paulo Assis (2017) defende a importância da pesquisa artística e descreve a performance como uma *vivência do momento presente* durante a qual corpos em ação realizam the “*making of art as research in music*” (p. 14).

Para tentar explicitar a organização efetiva dos elementos performativos acima mencionados, apresento e discuto agora o artigo *Partition/interpretation: improviser le prévu* de Cellio Paillard (2017). Nesse artigo, o autor descreve o processo criativo de várias performances realizadas no conceituado Studio 116, dependência do *Centre de Art Contemporain de Montreuil* (France). No âmbito do presente documento de tese centrarei minha análise somente na obra *Au Rythme des mercuriales*.

Segundo o autor, o projeto nasceu quando o compositor Frederic Mathevet observou as luzes das diversas salas de um edifício ligar e desligar-se à medida que as empregadas de limpeza se deslocavam de uma sala para a outra. O movimento das luzes na escuridão matinal criava um ritmo. O compositor tirou fotografias desse ritmo visual e criou uma partitura gráfica para apresentar a Celio Paillard e aos seus colegas músicos. O autor descreveu a partitura gráfica oferecida por Frederic Mathevet como sendo uma “partitura musical que pode desencadear

ações, performances até realização de obras visuais. São partituras com imagens não codificadas” (Paillard, 2017), ao contrário das partituras convencionais da escrita musical. O autor não discute essa noção de ações, performance e obras visuais, mas, do meu ponto de vista, os argumentos apresentados em pró da partitura visual poderiam bem ser aplicado em uma Opera clássica e não apenas especificamente à música de estética contemporânea, uma vez que a última também necessitará de uma codificação para ser traduzida em ação. Nesse mesmo artigo, a referência à partitura aberta é discutida e clarificada com a analogia as obras abertas de John Cage nas quais, segundo o autor, “não se trata de concretizar (atual) uma obra já realizada (virtual) mas de criar um processo criativo, orientado pelo compositor, mas não determinado” (Paillard, 2017). Essa explicação do autor alimenta a minha dúvida em relação às diferenças entre a interpretação como proposta por Boulez e a performance de Cage. Ambos podem muito bem corresponder ao que o autor chama de processo criativo orientado, mas não determinado. Para reforçar a sua argumentação o autor afirma que “as performances de Cage proporcionam aos artistas tanta liberdade de interpretação que a própria realização é imprevisível e o resultado irreconhecível. Ao contrário, a interpretação segundo Goodman, que tem uma tendência a reproduzir uma forma reconhecível, tem como resultado a criação de um sentimento de *deja-vu* auditivo (s.p). Do meu ponto de vista, o trabalho de Assis (2017) assenta exatamente entre essas duas noções de performance. Este último (2017) propõe utilizar parte do material original do compositor como fonte de problemática de reflexão e criação. O público, por um lado, “re-conhece” assim a obra e, por outro lado, descobre a sua “re-criação”. No parágrafo seguinte o autor explica como se realizou o trabalho de preparação da performance. Surpreendentemente, os artistas acordaram uma interpretação comum dos elementos visuais presentes na partitura. A cada forma ou cor era associada uma duração de nota, um ataque ou uma duração de som. Afinal, os músicos trocaram a realização de uma partitura “aberta” pela interpretação de uma partitura tradicional mudando meramente os códigos interpretativos. A parte do artigo que considero mais pertinente para esta discussão é o paragrafo final onde o autor escreve:” ...A obra não foi bem percebida pelo público...” (p.1). A leitura dessa frase despertou no fundo da minha consciência os

velhos fantasmas da música “contemporânea” dos anos 1960-90 durante o “reinado” de Pierre Boulez. Muito já foi escrito sobre esse recorte histórico, mas Domecq (1999) resume claramente a situação no seu livro *La Misère de l’art*. Segundo o autor, o paradigma da arte atual está centrado na rutura com o passado. As obras recentes deveriam então ser apreciadas proporcionalmente ao grau de rutura com o que as precede. Assim sendo, continuar a avaliar essas obras novas, com critérios herdados do passado, seria demonstrar uma falta de conhecimento e compreensão. O público teria que ser separado em pelo menos dois grupos: Aqueles que “conhecem”, e todos os outros. Ora, quando Paillard (2017) menciona a falta de compreensão do público só posso perguntar-me: Será que o público tem de perceber a performance? Não terão sido esquecidas pelos artistas outras formas de apreciar a performance? Se faço essas perguntas é principalmente porque receio que a constante necessidade de “problematizar” a criação artística contemporânea (Assis, 2017) nos leve a esquecer que a pesquisa artística sempre existiu e todas as grandes obras da história da arte resultaram de discussões fundamentadas, análises, questionamentos e experimentações mais ou menos documentadas e partilhadas (Domecq, 1999). Se a problemática do artista se revela necessária ao mesmo, a compreensão da mesma pelo público, não necessariamente é. Aliás, até a produção musical contemporânea dos anos 1960-70, imposta e frequentemente autoritária (Baricco, 1998; Domecq, 1999) – censurando grande parte das criações musicais tonais (Michaël, 1994) – falhou em comunicar com a maior parte do público (Baricco, 1998).

Por essa razão, no espetáculo *Miroir...l’autre c’est moi*, procurei realizar uma performance orientada pela necessidade de conectar-me com o público de maneira empática, na qual a vivência do evento justificar-se-ia pelo prazer proporcionado pelo mesmo (Abraham, 1972). Para isso, produzi um espetáculo performativo cuja espacialidade¹¹ (movimentos, sons, ambiente, imagens, contexto, etc....) fosse rica. A construção geral do espetáculo deveria ser suficientemente apelativa para poder ser apreciada pelo público através qualquer modo perceptivo e por qualquer

¹¹ A palavra espacialidade é aqui usada de acordo com a perspectiva de Lichte (2012, p.107): “.... *It opens (the space of performance) special possibilities for the relationship between actors and spectators and for movement and perception...Every movement of people, objects, lights, and every noise can transform this unstable and fluctuating space...*”

faixa etária. Buscou-se produzir uma performance acessível ao público, mas onde, ao contrário do mencionado por Elliot (1995), a presença imediato do mesmo não seja necessária. A performance pode realizar-se sem o público e sem hora marcada. É o próprio decorrer da performance que, esperamos, irá chamar o possível público ao nosso encontro.

1.3 A arte de mímica.

1.3.1 História da técnica

As técnicas de mímica estão no centro das artes cénicas há mais de 25 séculos (Mawer, 1949). O reconhecimento da imitação (*mimos* em grego) como técnica de comunicação artística foi gradual ao longo da história. A criação do mimo é muitas vezes atribuída ao poeta grego Sofron de Syracuse, no Século V a.c (Garcia, 2012). Nessa altura, ainda que de forma ocasional, o mimo podia incorporar partes faladas. Alguns séculos mais tarde, durante o Império Romano, desenvolveram-se aquilo que posteriormente foi chamado de pantomima, uma representação gestual e corporal de um texto ou história que substituída a própria história contada. Com a queda do Império Romano a pantomima desapareceu (Mawer, 1949). Após esse desaparecimento, o mimo só reaparece na Idade Média, no contexto das artes do circo. É preciso esperar até aos séculos XVI e XVII para assistir ao grande regresso da pantomima, motivado pelo desenvolvimento da *Comedia del' Arte*. Nessa altura, o teatro italiano teve uma grande influência nos artistas europeus especializados nessa prática. Aliás, em função dessa fama, um jovem ator francês chamado Jean Baptiste Poquelin decidiu passar vários anos junto de atores italianos para aprofundar seus estudos. Posteriormente, esse mesmo ator regressou a França sob o nome de Molière para apresentar as suas peças. Essa forte relação entre a França e a Itália nas artes dramáticas em geral, e mais especificamente no mimo, possibilitou que os próprios nomes das personagens italianas das arlequinadas¹² fossem traduzidos e adaptados: *Piero* passou a ser *Pierrot* e *Colombina* passou a ser *Colombine*, etc. (Mawer, 1949). No século XVIII, altura em que a palavra falada foi proibida no sentido de diferenciar os atores de circo dos atores das companhias permanentes de teatro, o mimo viveu uma grande mudança. As companhias de teatro Italianas, pressionadas pela *Comédie Française*, refugiaram-se em palcos de festas populares. Consequentemente, o nível dos mimos no meio do século XVIII deteriorou-se e a fraca expressividade dos mesmos foi compensada pelo acréscimo de canções e músicas nos espetáculos (Mawer, 1949), até ao ponto de a comédia Italiana se

¹² Peça de teatro na qual o Arlequim tinha o papel principal.

juntar à *Opéra-Comique*, em 1762. Essa fusão, que possibilitou a introdução de músicas para compensar a deficiência técnica dos atores, contribuiu para a emergência do mimo dramático, falado e com a música, em oposição ao mimo dançado, mudo e principalmente corporal. No século XX, o mimo francês continuou a desenvolver-se de maneira dinâmica e Etienne Decroux criou uma gramática das artes do gesto (Becker & Decroux, 2015; Garcia, 2012). Na sua proposta, cada gesto ou movimento deveria ser representado por um nome. Na figura 1 apresento um exemplo da escrita do espetáculo experimental *Gamme de 7* de Maximillien Decroux:

MATIÈRE ENCHAÎNEMENT DU I (EXTRAIT)

Solo:

Zigzag, arrêts à gauche, fin avant-centre.
Regard et marque Aile gauche.
Regard profil, revient centre.
Regard marque Aile droite.
Retour en Dos-Face.
Jeu d'orgue (fin aile gauche, bras vertical, fin aile droite, bras vertical transla chapeau).
Retour marche côté jambes croisées Égypt.
Cylindre... hésitation projection vers point arr. cour, vers point arr. jardin.
Repasse avant-centre genou, refile point cour.
Retour tourniquet, hésitation demi-centre, puis refile point arr. jardin.
Marche animation Égyptienne:
Avant-bras.
Genou.
Courant l bras devant.
Échassier.

Figura 1: Escrita de *Gamme de 7* – (Decroux, 2015)

Observamos nessa apresentação da escrita algumas palavras ou códigos como *Zig Zag*, *Egyptienne*, *Dos-face*. Nessa perspectiva, cada código tem o seu significado. Segundo a interpretação de Tania Becker e Catherine Decroux, que foi assistente de Maximillien Decroux, *Zig Zag* significa saltos em diagonal avançando de frente para o público, *Dos-Face* significa saltar e virar de 180° e *Egyptienne* significa andar com o peito de frente e cabeça e pernas virados para os lados” (Becker & Decroux, 2015). O intérprete-mimo “apresenta um gesto como um som de base a partir do qual se constrói uma partitura, como um desenrolamento sonoro. Os gestos diferenciam-se uns dos outros pelas suas formas, energia, extensão ou diminuição no espaço e pelo ritmo” (Becker & Decroux, 2015, p. 65).¹³

¹³ Tradução livre

Esse código foi posteriormente vulgarizado pelo filho e aluno do Etienne Decroux que criou uma verdadeira escola de mimo, reconhecida em 2012 com a criação de um departamento especializado no mimo no seio da *Ecole Supérieure d' Art Dramatique*.

1.3.2 As estratégias gerais da mímica

Como podemos observar na descrição prévia e sucinta da história do mimo e da pantomima, essa arte sofreu muitas alterações na sua técnica e foi considerada como dança, teatro, às vezes falado ou mudo, com ou sem música. Torna-se difícil para alguém como eu, que não é ator, definir uma única estratégia para explorar o Mimo na sua totalidade, ainda menos tentar definir o mimo. Por isso optei por apresentar alguns exemplos que ilustram a minha compreensão atual dessa expressão artística.

A história do mimo é antiga, mas o movimento corporal ou gestual que o define, em grande parte, só começou a ser arquivado com o aparecimento do cinema. Até lá só existiam relatos escritos ou fotografias que somente permitiam imaginar o movimento. A chegada do cinema não só permitiu gravar as atuações como foi também o catalisador de um novo renascimento da pantomima; a utilização do mimo permitia compensar a falta de som. Apresentei na introdução o número de Buster Keaton e Charlie Chaplin ¹⁴. Neste número considero o mimo como comédia por se tratar de uma peça de teatro com dois atores com uma temática burlesca. As expressões faciais são exageradas, assim como os figurinos. Não encontramos nessa peça o jogo de máscaras imóveis da *Comedia Del' Arte*. Ao contrário, trata-se de uma cena levada ao extremo do ridículo através de um elemento surpresa: as pernas de Charlie Chaplin. Outro exemplo representativo de uma concepção diferente do mimo é a peça *The Mask Maker* do famoso mimo Marcel Marceau, aluno do Etienne Decroux¹⁵. Nessa peça, Marcel Marceau afasta-se do papel de ator e assume o que considero ser a imagem do mimo tradicional, com partes de movimentos corporais exagerados, onde as mãos e a face são os principais elementos expressivos. Neste caso, o mimo tem o rosto pintado de branco, com a

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aPRW1VQxmTs>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=naXMPbd2pJ4>

boca e os olhos em destaque. O jogo sobre as máscaras, juntamente com o rosto pintado, lembra-me, sem dúvida, as fotografias das personagens da *Comedia Del'Arte* com as máscaras de expressão fixa, sobre um fundo branco. Nesta peça podemos apreciar o virtuosismo do artista no que diz respeito à capacidade e força expressiva da face. O resto do corpo parece estar ao serviço da expressão facial. Outro estilo diferente de mimo é apresentado nos anos 1960 pelo Etienne Decroux que valorizou principalmente o mimo como arte do gesto e do movimento, a meio caminho entre a arte dramática e a dança. Aliás, essa situação ambígua do mimo nas artes não foi bem percebida pelo ministério francês da cultura.¹⁶(Decroux, 2015). Um dos exemplos que acho muito revelador da técnica de Etienne Decroux é a obra *La Statue* de 1961¹⁷. Nesse vídeo podemos observar que o ator realça o movimento de outras partes do corpo e deixa a expressão facial para um segundo plano virando as costas ao público várias vezes. Com os seus gestos e movimentos ele convida o público a assumir um papel ativo na construção da sua performance. “As ações representadas exigem um esforço criativo da parte do público” (Decroux, 2015). Trata-se de um duo de gestos e movimentos de alta precisão realizado em alta velocidade. Não seria um exagero dizer que estamos perante um virtuoso do movimento. Aliás, esse domínio do movimento, nesse caso, aproxima o artista da dança. Na sua obra *L'Usine*, realizada em 1960¹⁸, Etienne Decroux apresenta três atores que representam aparentemente as máquinas de uma fábrica. Os movimentos são sincronizados, rápidos e precisos. Essa performance pode ser representativa da dificuldade sentida pelo público, no século XVIII, em definir a fronteira entre a dança e a mímica (Nye, 2011). No entanto, essa dificuldade acabou por tornar-se motivação para a criação artística.

1.3.3 Sumário

Do mimo da Grecia Antiga até as coreografias codificadas de Etienne Decroux as técnicas de mímica têm demonstrado um alargado leque de possibilidades. Por

¹⁶ Becker & Decroux, 2015, p.137. É relatado o encontro entre Etienne Decroux e o Ministério Francês da Cultura no sentido de classificar o Mime nas artes. Mas a sua falta de definição clara não permitiu a classificação desejada. No entanto, em 2012, o Mime obtém a seu departamento específico no seio da *Ecole Supérieure d' Art Dramatique*.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=G6x6YSt6mlw>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCg0UWI>

exemplo, a performance do mimo é às vezes falada ou parcialmente/inteiramente muda; pode explorar os recursos da maquiagem ou tirar partido da expressividade natural do corpo humano; pode ser acompanhada de música ou não. Essas técnicas proporcionam aos artistas algumas ferramentas criativas importantes. Tenciono, neste projeto, utilizar várias dessas técnicas para realçar e reforçar as componentes expressivas e emocionais do mesmo.

1.4 Oboé e performance

O som do oboé é obtido soprando numa palheta dupla, ligeiramente segurada entre os lábios (Brod, 1963). A palheta é chamada dupla (ao contrário da palheta simples do clarinete e saxofone) porque é composta por duas lâminas de cana. Quando o ar passa entre essas duas lâminas as mesmas vibram produzindo o som primário do oboé. A primeira etapa da produção sonora consiste em respirar; i.e., comprimir o ar inspirado e expulsá-lo de maneira controlada dentro da palheta. A segunda etapa consiste em segurar delicadamente a palheta de forma a que todo o ar expirado passe por ela e, ao mesmo tempo, controlar a abertura da mesma. A relação entre a pressão de ar e o seu débito, assim como a colocação certa dos lábios, definem, em grande parte, a qualidade e estabilidade do som. Segundo Brod (1963), a nossa capacidade em ser expressivo depende dessa qualidade e estabilidade do som. O som estável, equilibrado e controlado é assim um elemento fundamental na prática do oboé e de qualquer instrumento de sopro (Riquier, 1989, 1982)¹⁹. Essas duas ações formam o processo de base que permite a emissão e controle do som pelo oboísta. O mesmo processo é utilizado nos ateliês de acústica para testar e melhorar a qualidade dos instrumentos. Simulações e medições são realizadas para determinar as relações entre pressão e débito do ar esclarecendo, assim, o funcionamento dos instrumentos de sopro (Vergez, 2010). Nestas simulações as embocaduras são artificiais, mas, na realidade, o oboísta tem de acrescentar à sua técnica o controlo da palheta com os seus lábios. A palheta é feita de cana, material natural cuja características viscoelásticas mudam à medida que é tocada (Weidenfeller, Lambri, Bonifachi, Arlic & Gargicevich, 2018) Esse

¹⁹ Essa descrição técnica do som é diferente da sonoridade, noção estética do som.

controle é feito mediante ativação de dezasseis músculos faciais principais (Doré, 2007.) O conjunto dessas ações corporais é frequentemente designado como “arco” do instrumentista de sopro, uma referência ao arco do instrumentista de cordas, que também necessita ser estável e perpendicular às cordas para produzir um som de qualidade (Hautot, 2017). Se o arco do violinista se afasta da sua posição perpendicular às cordas o som é alterado por vibrações ditas “parasitas”. É exatamente esse processo, mencionado na introdução, que eu estava a tentar explicar à minha aluna para que a mesma pudesse perceber que, devido à necessidade de controle da embocadura e das ações corporais internas, era aconselhável tentar manter uma postura mais estática possível, no sentido de reduzir os movimentos corporais não-funcionais. Como propõe Nuti (2006) no seu livro *Le corps qui pense*, as tensões musculares não funcionais (TMNF) podem travar a evolução, aumentar a quantidade de erros, gerar uma situação de stress e ansiedade, comprometer a fluidez da interpretação e reduzir o coeficiente global de capacidade comunicativa.

Um conjunto de três ações vem completar e alterar essa produção sonora básica: articular, vibrar e dedilhar. Na primeira ação, o oboísta articula o som com a língua que vem bater na ponta da palheta (Brod, 1963), cortando temporariamente a passagem do ar e a respetiva emissão do som. Às vezes a articulação é composta por um toque na palheta seguido de uma retração da língua. Neste caso a circulação do ar é interrompida quando a língua toca na palheta e quando ela recua, fechando parcialmente o trato vocal. Denominamos essa técnica por “Staccato Duplo ou composto” (Artaud, 1996)²⁰. A segunda ação que ocupa uma parte importante na produção sonora do oboísta incide em vibrar. Essa vibração, chamada Vibrato, consiste em criar uma oscilação do som produzido. Existem dois tipos principais de vibrato: o vibrato de intensidade e o vibrato de frequência (Artaud, 1996). Para o oboísta, o vibrato de intensidade consiste em pressionar e relaxar ligeiramente a palheta, modificando o débito de ar, ao mesmo tempo que aumenta a pressão do ar. Assim sendo, o som fica estável, mas ouve-se uma oscilação dentro do mesmo. A segunda técnica consiste em alterar a frequência do

²⁰ Essa técnica pode ser realizada meramente com o recuo da língua, a partir de um staccato sem contacto com a palheta.

som aumentando ou reduzindo a pressão na palheta ou alterando o trato vocal. Neste caso, a afinação e estabilidade do som é voluntariamente alterada (Artaud, 1996). Finalmente, a última ação consiste em modificar o som produzido através das várias dedilhações do instrumento criando, assim, as notas contidas na tessitura do oboé (Brod, 1963). A maior dificuldade reside na capacidade de sincronizar os movimentos dos dedos com as articulações (Artaud, 1996). Resumindo, as ações básicas necessárias na performance do oboísta são aquelas representadas na figura seguinte (Figura 4). Todas dependem de um elemento comum: A palheta.

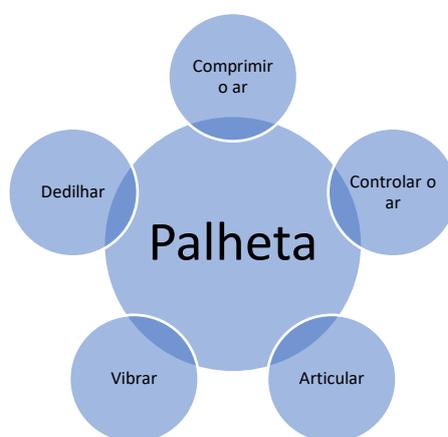


Figura 2: Ações necessárias na performance do oboísta.

A palheta é feita de um tipo de cana designada como *Arundo Donax*. Como mencionado no início deste paragrafo, a cana tem características viscoelásticas específicas. O raio de abertura diminui à medida que a pressão de ar aumenta, modificando, assim, a largura da palheta (Verges, 2010). Mas a pressão do ar não é o único elemento que altera a forma da palheta. Para conseguir colocar a palheta num estado de vibração esta tem de ser previamente colocada em água. A cana absorve a água e torna a palheta flexível, facilitando, deste modo, a vibração. A taxa de humidade na boca do oboísta e no espaço da performance afeta a viscoelasticidade da palheta. Akoshi e Obataya (2015) demonstraram que essas mudanças de humidade no processo performativo afetam a forma e respetivo volume da palheta, reduzindo ou aumentando a sua abertura, mas também o seu espectro sonoro, modificando as frequências emitidas. Mais, as alterações

observadas são irreversíveis. Ou seja, o facto de colocar novamente a palheta nas suas condições de humidade iniciais não lhe devolve a sua forma e características iniciais. A palheta é uma variável que influencia todas as ações envolvidas no processo performativo tornando o mesmo um ato de improvisação constante. Por essa razão, a palheta é um elemento importante do processo, ocupando, às vezes, a maior parte do tempo de trabalho (Gjebic, 2013).

1.5 O gesto musical

Este projeto de pesquisa artística nasceu da observação de pianistas e percussionistas. Fiquei intrigado perante a capacidade destes intérpretes de, aparentemente, serem capazes de reforçar as suas intenções musicais com a introdução de movimentos corporais, representativos de uma possível emoção, mas desprovidos de qualquer função motora. Eu encontrava nessa atitude uma certa lógica e quase me deixava influenciar por esses movimentos. No entanto, ia contra todos os meus princípios pedagógicos e artísticos enquanto instrumentista: para atingir os meus objetivos interpretativos eu sabia que devia limitar os meus movimentos corporais à sua função primária: a produção e o controlo do som. Apesar disso, foi justamente essa dualidade entre intenção/vontade e performance (no seu sentido latim *per formare*, construir, realizar) que me levou a perguntar: Qual seria a abordagem mais eficaz para expressar corporalmente as minhas intenções musicais?

Consciente que o corpo do oboísta, tal como eu o concebia, é principalmente dedicado às ações necessárias para a produção do som, surgiu a ideia de confiar a outro artista a tarefa de tentar representar corporalmente o meu imaginário expressivo e excedente: Um ator, um mimo, cuja tarefa seria compensar as minhas limitações em expressar corporalmente toda ou parte da complexidade, do potencial semântico, das dimensões do meu gesto musical. Para isso, seria necessário começar por clarificar a noção de gesto musical.

Quando procuramos na literatura uma definição do gesto musical deparamo-nos com um campo de estudo extenso. Irei tentar, nessas linhas, clarificar o sentido geral por trás da expressão e, baseado nessa clarificação, definir a minha própria

perspetiva sobre o gesto musical e, mais adiante, a forma como tenciono utilizá-lo e partilhá-lo com o ator.

O *Centre National de Ressource Textuelle e Lexicale* (CNRTL) define o movimento como a deslocação de um corpo em relação ao ponto fixo do espaço num tempo determinado. Existe movimento se essa deslocação for passível de ser objetivamente quantificada. A ação, por seu lado, pode ser definida como um amálgama congruente de movimentos destinados a atingir um objetivo específico (Jensenius & al, 2010). Essas ações, ou também movimentos isolados, podem ser representadas mentalmente. Para Damásio (1999), é a nossa capacidade de combinar imagens de ações, movimentos e cenários que nos permite ser criativos. Que a ação ou o movimento sejam imaginados ou não, o facto do objetivo por trás dos mesmos ser claro e específico permite-nos deduzir que existe por detrás dos mesmos uma intenção, também específica. É a força dessa intenção que anima o corpo e o coloca em movimento (Blum, 2001). A intenção pode ser considerada um movimento interior através do qual uma pessoa se propõe, de modo mais ou menos consciente, atingir um objetivo, independentemente da sua realização, ou não. (CNRTL, s.d.). O conjunto composto pela intenção, o movimento e a ação são aqui definidos como o gesto. O gesto tem a particularidade de ser expressivo (Heroux & Fortier, 2014). Por exemplo, levantar o braço com a intenção de cumprimentar alguém carrega a intenção e o significado de cumprimentar. Se esse movimento é realizado com o único objetivo de esticar o braço, a intenção do mesmo é meramente motora. O que não impede que o significado deste gesto seja recebido e interpretado por outro indivíduo como uma intenção de cumprimentá-lo. O “significado é interpretado à luz do contexto, num modo emocional” (Heroux & Fortier, 2014). No contexto da prática musical, a origem deste significado situa-se na memória corporal/física, isto é, cada conhecimento integrado através da experiência física/corporal está ligado à um afeto assimilado pela experiência física/corporal (Correia, 2007). O gesto musical define-se, parcialmente, pela intenção, pela perceção, pelos afetos e pelo contexto social dos intervenientes.²¹

²¹ Durante todo este trabalho a noção de “emoção” não se limita às emoções ditas básicas: medo, surpresa, alegria, etc. Aliás, não há consenso no que diz respeito ao número de emoções básicas. Tal como Cosnier (2015) sugere, existem vários níveis emocionais (emoções, sentimentos, humores, paixão, afetos) cujos afetos subjetivos variam na forma e no tempo. Neste trabalho irei utilizar a palavra “afetos” para representar

Qualquer gesto musical pode ser considerado uma vivência do corpo” (Martinez, 2001). Atualmente, não seria um exagero considerar que a corporeidade do gesto musical é unânime, que pode ser visível a terceiros ou, ao contrário, ser interno e invisível (Heroux & Fortier, 2017, 2014). Visível ou não, a literatura diferencia várias funções do gesto musical. A primeira é a produção do som. Delalande (1988) definiu essa função como sendo o *geste effectif* e Jensenius (2010) como sendo o *sound producing gestures*. Trata-se aqui de criar “a essência, a base, o *sine qua non* da música...”, ou seja, a vibração (Levinson, 2011, p. 1). A segunda função do gesto musical é o acompanhamento do som. Depois do som ser emitido, o músico tem de realizar várias ações que lhe permitem sustentar o mesmo. Os movimentos corporais envolvidos nessa produção sonora podem ser visíveis ou não (Jensenius, 2010). Como Marandola & Al (2017) afirmam, os músicos adotam estratégias de antecipação, ou seja, o gesto produtor de som visível na altura da emissão do som pode muito bem ser um gesto acompanhador, sendo parte do gesto produtor de som efetuado com antecedência, sob a forma de uma impulsão pré-performativa. Assim, a diferença entre os dois gestos pode não ser relevante, razão pela qual são às vezes considerados como representativos da mesma função (Heroux & Fortier, 2017, 2014). A terceira função do gesto musical é a comunicação. Delalande (1988) designa esse gesto como figurativo. Este último corresponde ao movimento corporal como ferramenta expressiva externa, desprovida de função motora; por exemplo, o pianista pode criar um movimento de mãos no ar quando o som já desapareceu há muito tempo, conservando, assim, na percepção do público, a ilusão da presença sonora. Para alguns instrumentistas este gesto figurativo é limitado e/ou até desaconselhado. Por exemplo, as características específicas de alguns instrumentos de sopro exigem que partes do corpo sejam quase imóveis. Assim, Riquier (1982) explica que o trompetista deve manter uma postura corporal estática e uma máscara facial fixa qualquer que seja o registo interpretado. Mais, para atingir o seu objetivo, Riquier (1982) acrescenta que o instrumentista deve criar uma imagem interna contrária ao movimento musical pretendido. Por exemplo, se o músico deve tocar uma escala ascendente, ele deve imaginar uma força

os diversos estados emocionais.

(http://www.icar.cnrs.fr/pageperso/jcosnier/articles/Emotions_et_sentiments.pdf)

descendente. Essa força imaginada corresponde à ação corporal necessária para atingir o resultado artístico desejado: deixar cair o seu peso para criar mais pressão abdominal. Assim, criando uma imagem interna, as sensações ligadas a essa imagem afetam corporalmente o músico. Ou seja, ao despertar conscientemente uma emoção interna, o músico afeta o seu corpo criando uma reação ilusória, mas necessária para a produção do som desejado. Do ponto de vista da observação externa dos possíveis gestos musicais essa situação levanta pelo menos uma pergunta: Que tipo de gestos o observador testemunha? Os gestos efetivos ligados à produção sonora ou os gestos ligados à emoção conscientemente criada para iludir o ouvinte? Cosnier (2015) explica que os movimentos corporais resultantes de emoções opostas também são opostos. Assim, o sentimento de satisfação do indivíduo será acompanhado de um movimento ascendente dos cantos labiais, enquanto o sentimento de insatisfação será acompanhado de um movimento descendente.

As pesquisas sobre o gesto musical dos instrumentistas de sopro são poucas, comparadas com aquelas realizadas, por exemplo, com pianistas. Davidson (2012) realizou um estudo sobre o gesto musical de clarinetistas e flautistas com o intuito de observar e perceber os movimentos corporais visíveis dos instrumentistas. Devido à falta de (segundo a autora) expressividade facial dos músicos, acabou por mudar seu foco de análise para pianistas. A autora menciona que a falta de expressão facial observada no clarinetista e no flautista pode ser justificada pela necessidade de segurar o instrumento e controlar a embocadura. Levinson (2011) afirma que o repertório de gestos musicais é menos importante quando se trata de um instrumentista de sopro do que quando se trata, por exemplo, de um pianista. Ele adiciona que a observação visual do instrumentista de sopro não tem grande impacto na maneira como o público apreende a expressividade da mesma. Do seu ponto de vista, Riquier (1982) mostra que uma falta ou limitação de expressividade aparente, devida à necessidade de gerir ações dicotômicas, pode também ser representativa de um gesto musical subjacente.

Quer seja para criar uma vibração ou sustentá-la e formalizá-la numa possível narrativa musical, é necessário um elemento fundamental: a energia. John Dewey (2016, p. 318) descreve a obra de arte, qualquer que seja a sua forma, como uma

“organização de energias”. Tal como o gesto musical, a energia pode ter uma função motora quando participa na produção do som e acompanhadora quando acrescenta uma componente meramente expressiva. Do ponto de vista de Leroux (2011), o som é produzido por um gesto humano orientado, e o movimento corporal resultante cria a música. A energia inicial do gesto musical criador de som pode também ser manipulada e transformada: acumulada, relaxada, reservada, convertida etc. O gesto musical caracteriza-se, então, por um perfil energético criador de uma narrativa cinética transformando o evento cénico final numa experiência partilhada durante a qual o público, ativo, apropria-se dos movimentos energéticos da interpretação. A energia inicial, necessária para produzir os sons, é modificada à medida das necessidades do intérprete. No entanto, Leroux (2011) faz referência a uma característica da energia, i.e., a conversão, que tem, no contexto do oboísta, uma consequência singular. A energia inicial, criada a partir da respiração sustentada, é convertida em movimento musical e corporal. Essa energia, o ar comprimido, não é devolvida inteiramente na produção do som (Blum, 2011). Grande parte dessa energia é desperdiçada e no próprio ato de comprimir o ar. Ou seja, por um lado, a energia é utilizada para criar ações sonoras representativas de um modelo ideal, por outro lado, fomenta condições que limitam essas mesmas capacidades afetando também as capacidades motoras. O gesto musical revela-se corporalmente de maneira enigmática alternando fases extremamente contrastantes (Blum, 2011).

Um elemento acompanha todo o processo performativo até aqui descrito: as emoções (Correia, 2007). No entanto, se o termo “emoções” é frequentemente utilizado, o seu significado faz principalmente referência aos fenómenos afetivos (Cosnier, 2015). Cosnier refere dois conceitos diferentes para definir as emoções. O primeiro defende que as emoções podem despertar uma reação corporal. Neste caso, a percepção da reação corporal motiva o afeto singular dessa emoção. O segundo defende que a percepção de uma situação determina a emoção (Cosnier, 2015). Como mencionado no parágrafo anterior, o gesto musical é composto por vários afetos que podem ser opostos e superpostos. Por exemplo, imaginamos que um oboísta quer interpretar uma passagem musical com a intenção de exprimir um sentimento de tristeza. Para isso ele quer produzir um som delicado, aéreo

(sentimento do oboísta). Para produzir o efeito desejado ele tem de adotar uma atitude corporal “pesada” (imagem criada superposta - sentimento oposto), para ganhar força e estabilidade. Um indivíduo, no público, ao ouvir a peça triste (sentimento do ouvinte), experiencia um sentimento de felicidade (sentimento do ouvinte). Se partimos do princípio de que toda esta cadeia de interações aconteceu num dado momento, temos de admitir que o gesto musical não é representativo de uma única emoção geral, mas também de uma estrutura multidimensional de manifestações singulares afetivas e motoras (Cosnier, 2015). Essas manifestações são singulares porque cada indivíduo possui uma “identidade” sensorial única com alguns sentidos mais desenvolvidos que os outros (James, 2000). Alguns indivíduos são mais sensíveis aos sons, outros às imagens e outros aos movimentos ou sensações cinestésicas (James, 2000). Também são singulares pelo facto de essas sensações estarem todas ligadas a memórias afetivas únicas e pessoais (Damásio, 2015). Ou seja, cada afeto singular é ligado a memórias e essas também são únicas, criando uma superposição de manifestações afetivas igualmente únicas ao longo do processo de produção sonora (ibid.).

O músico tem também a capacidade de criar, através do gesto, manifestações ilusórias, ou seja, que enganam o sistema perceptivo do outro com o intuito de criar uma reação afetiva ou motora. Daniel Levitin (2010) descreve essa ação como uma dissociação. O músico seria, durante um certo período de tempo, intérprete e público, assistindo ao filme da sua própria performance, com o intuito de analisar a técnica necessária para conseguir a ilusão. Essa ação voluntária representa mais uma dimensão na estrutura do gesto musical e tem um efeito direto sobre as emoções. Afastando-nos das manifestações emotivas ou motoras do gesto musical para poder observá-las, reduzimos assim a nossa sensibilidade ao afeto nelas contido. Somos muito mais sensíveis aos eventos emocionais em que estamos diretamente envolvidos do que aos eventos que testemunhamos à distância (Cosnier, 2015). Quanto mais longe estamos da “fonte de emoção”, menos ela nos afeta. Logicamente, e levando essa possibilidade ao extremo, poderíamos, assim, extrapolar que o músico pode de alguma forma reprimir ou inibir as suas emoções. Cosnier (2015) afirma que tal feito é possível. Trata-se principalmente de um mecanismo de autoproteção. Para Damásio (2015), esse controlo limitado sobre as

emoções pode também estar ligado a atividades que exigem um grande controlo da respiração. Podemos extrapolar que, no caso de um instrumentista de sopro, cuja necessidade de controlo e domínio da respiração é constante e extrema, a inibição parcial de emoções pode representar um mecanismo de autoproteção. A paragem da produção sonora no meio de uma performance, mesmo que mínima, é sempre uma fonte de desconforto que o músico irá tentar evitar a todo custo. Sempre segundo Damásio (2015, p. 72), essa capacidade de inibir parcialmente as emoções encontra-se sobretudo entre “aqueles cuja vida consiste em criar magias através das emoções”. Mais uma vez, a técnica de ilusão ou magia parece ocupar um lugar importante no gesto musical.

O gesto musical pode também ser motivado por elementos culturais. A observação dos movimentos de mãos das bailarinas do Camboja (*apsaras*) é representativo de uma região, um país e uma religião. Martinez (2001), sugere que no gesto musical dos flautistas andinos o movimento corporal dos instrumentistas vai além da mera necessidade de produzir o som. Por detrás dos movimentos de deslocação, mas também das mãos que seguram a flauta, há toda a cultura (neste sentido, valores) de um povo que é representada. Esses movimentos não são utilizados para ampliar a capacidade comunicativa das emoções, como seria o caso para um guitarrista de flamenco, por exemplo. Essa ausência de vontade emotiva no movimento dos flautistas andinos confere assim ao instrumento um carácter humano; i.e., é a flauta que “canta” ou “fala”. O gesto musical andino não coloca o instrumentista no centro das atenções. O instrumento carrega uma força superior, estando o músico ao serviço dessa força. O gesto musical na música Gospel, por exemplo, é também composto por elementos profundamente ligados e representativos do povo afro-americano. Legg (2010) diferencia várias técnicas vocais, típicas do Gospel, baseadas sobre um sentimento comum: a lamúria. Todas essas técnicas podem ser modificadas pela utilização de vários atributos como o timbre, o vibrato, as ornamentações rítmicas ou ainda a personalização do texto cantado. Mas, tal como na música andina, existe também por detrás da estratificação técnica do gesto na música gospel uma força maior que une todos os elementos, o sentimento inefável mencionado por Braxton (2019, p. 185): “...to experience with their bodies what they

believe in their hearts."²² Ou seja, o gesto musical é, sem prejudicar o seu poder comunicativo, uma convicção, uma vivência do artista, independente de qualquer elemento exterior, e é, por isso, radicalmente autónomo.

Finalmente, Hatten (2004), sintetizando todos os elementos anteriormente apresentados, sintetiza o gesto musical como biologicamente e culturalmente fundamentado no movimento humano comunicativo. O gesto seria baseado na estreita interação (e intermodalidade) de uma gama de sistemas perceptivos e motores humanos com o intuito de sintetizar a forma energética do movimento através do tempo em eventos significativos com força expressiva única. As motivações biológicas e culturais do gesto musical seriam ainda negociadas dentro das convenções de um estilo musical, cujos elementos incluem tom, ritmo, dinâmica e articulação. Os gestos musicais seriam *Gestalt*²³ emergentes transmitindo movimento afetivo, emoção e organização, fundindo elementos separados em continuidades de forma e força.

Para concluir esta secção da contextualização acho importante clarificar o modo como utilizo as informações mencionadas nos parágrafos anteriores e as suas implicações no meu processo performativo. Como mencionado anteriormente, a performance oboística depende em grande parte da palheta, um elemento natural altamente variável que influencia constantemente a mecânica da produção sonora. Por exemplo, alguns oboístas que frequentemente viajam pelo mundo para dar formações ou performance, classificam e guardam em caixas separadas as palhetas que funcionaram em tal ou tal país: Uma caixa para as palhetas que funcionam no Japão, uma outra para o Equador ou a Rússia etc. assim, quando regressam a esses países podem utilizar palhetas que, à partida, funcionam, reduzindo assim a aleatoriedade da performance. Este elemento variável altera drasticamente a perceção que podemos ter do ato performativo. É com base nisto que podemos colocar as seguintes questões: Como defender a opinião que a performance é uma *execução* ou até uma *interpretação* de uma obra quando sabemos que o próprio instante musical é um imprevisto? Como *construir* (*per*

²² Exemplo de performance gospel: <https://online.ucpress.edu/jams/article/72/1/181/109694/Analyzing-Gospel>

²³ Estrutura ou Todo cujas características vão além da soma das partes que o compõem.

formare) sem saber quais são os materiais e as condições que iremos ter à nossa disposição?

Para responder a essas perguntas parti do princípio de que a partitura representa um mapa que define orientações musicais, ou seja, possíveis caminhos performativos à espera de serem explorados. Assim sendo, o meu trabalho preparatório consiste em simular a exploração desses caminhos. Para isso, eu confronto o material musical com as minhas próprias capacidades e competências para pesquisar e extrair de mim próprio as técnicas necessárias para a realização dos vários cenários possíveis. Na altura do ato performativo, tenho de criar um novo cenário, no instante, que integra todas as variáveis do momento. As várias simulações prévias ajudaram a desenvolver técnicas que me permitem criar e gerir esse novo cenário. Assim sendo, a performance é um ato verdadeiramente criativo e único, impossível de repetir, resultante de uma pesquisa e análise rigorosas do material musical e da confrontação com o próprio artista no momento.

1.6 Sumário

A performance é um ato presencial que envolve todos os elementos implicados num momento determinado, incluindo a dimensão físico/corporal do performer. Este corpo presente vivencia ações complexas e às vezes contraditórias, principalmente devido ao carácter altamente variável da mecânica do processo de produção sonora, como no caso do músico oboísta. Em consequência, o gesto musical é afetado por essa variabilidade e é estreitamente relacionado ao processo de produção do som. A arte da mímica, por seu lado, apresenta um leque alargado de técnicas, heranças de séculos de evolução e transformação, que podem, de alguma forma, compensar e enriquecer as técnicas performativas do oboísta.

Os elementos revelados neste capítulo vão agora ser integrados, selecionados, ordenados e organizados com o intuito de desenvolver uma estratégia cujo objetivo é a criação de um espectáculo performativo. Essa estratégia, apresentada no capítulo seguinte, é denominada Estratégia Tripartida de Comunicação Gestual e será fundamental no processo de interação com o Mimo.

2 Capítulo 2: Estratégia de comunicação gestual

2.1 Introdução

Neste capítulo apresento a estratégia tripartida de comunicação gestual que foi base da construção do espetáculo dividido com o Mimo. Tal estratégia (Figura 3) envolve três níveis que servirão de base para a escrita do presente capítulo. Primeiramente descrevo o nível 1 (plano performativo) e logo em seguida, apoiado na fenomenologia²⁴, os componentes manipulados no plano performativo (nível 2). A seguir, irei revelar de que modo foi reconfigurado esse plano performativo geral (que foi negociado com o mimo) para responder às necessidades específicas deste projeto em particular (nível 3 – parte 1). Ainda neste ponto, irei exemplificar a estratégia tripartida e revelar uma característica fundamental do gesto musical: a sua multidimensionalidade. Finalmente, irei explicitar o modo como essa estratégia é partilhada com o mimo para criar os alicerces do projeto performativo (nível 3 – parte 2). No final, o presente capítulo termina com um sumário onde todas as principais ideias são destacadas.

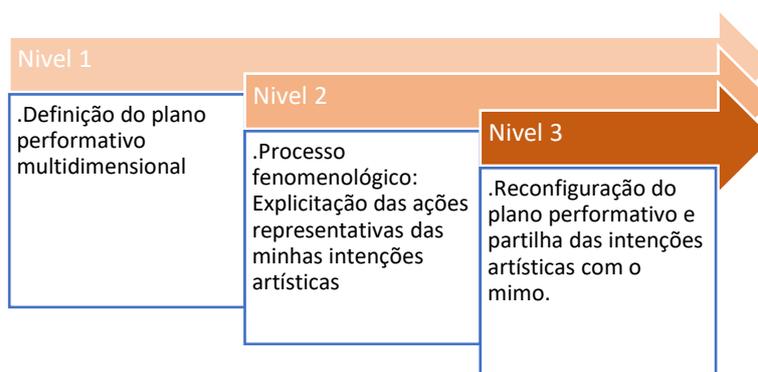


Figura 3 – Estratégia tripartida de comunicação gestual

²⁴ A noção de fenomenologia adotada neste trabalho considera a mesma como o estudo da experiência vivida; neste caso a descrição da experiência subjetiva do próprio artista investigador (Robson, 2011).

2.2 Nível 1: Plano performativo

2.2.1 Definição

O plano performativo é o conjunto das etapas necessárias à criação e realização do espetáculo final. Cada etapa é representativa de uma ação específica (Figura 4): 1) Investigar, 2) Escolher/conceber a intenção geral 3) Representar mentalmente essa intenção 4) Traduzir essa intenção em movimento, 5) Traduzir o movimento em som e, finalmente, 6) Representar a performance pública.

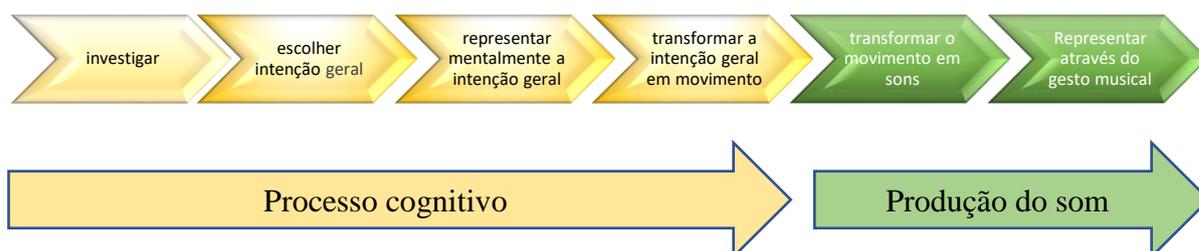


Figura 4: Etapas do plano performativo

Na figura 4 as etapas estão separadas em dois grupos: o grupo amarelo contém as etapas de carácter cognitivo, causas ou consequências de um processo de construção. Nesse grupo estão incluídas a investigação dos suportes musicais e extramusicais, bem como a organização dos elementos encontrados²⁵. Também encontramos neste grupo as ações ligadas à transformação em movimento da intenção geral, bem como a encenação e a planificação. O grupo verde diz respeito à tradução do plano performativo, desenvolvido na fase cognitiva em movimento e em som²⁶. Cada ação do plano performativo é realizada utilizando e manipulando várias componentes. Na secção seguinte apresento estas componentes, reveladas através do processo fenomenológico, começando por aquele que considero o mais importante para perceber o método de trabalho aqui proposto: o movimento.

²⁵ Essas ações serão detalhadas no capítulo 4 – *Miroir...l'autre c'est moi*

²⁶ A razão dessa separação em dois grupos será revelada na secção "Reconfiguração e aplicabilidade da estratégia de comunicação gestual".

2.3 Nível 2: Processo Fenomenológico. Explicitação das ações representativas das minhas intenções musicais

2.3.1 Os componentes

2.3.1.1 O movimento

O movimento é talvez o elemento mais representativo da minha maneira de ser. Quase todo o meu modo de percepção é baseado sobre movimentos. Eu faço parte das pessoas que James (2000) define como *Motor*, cuja percepção das informações é feita e analisada através do movimento. Por exemplo, quando vejo uma pintura tenho de conseguir sentir corporalmente o movimento da mesma. Às vezes, esse processo consiste em seguir com um pincel ou lápis imaginário os traços do desenho ou da pintura para tomar consciência e, de alguma forma, reproduzir internamente o movimento envolvido na realização do traço. Quando eu ouço uma música eu sinto o movimento da mesma através do controlo imaginário, mas corporalmente sentido, de um objeto a deslocar-se. Neste caso tenho consciência das possíveis forças de gravidade, inércia, resistência, envolvidas na produção do movimento. Quando se trata de representar internamente emoções ou sentimentos eu não sinto necessariamente empatia. Eu crio uma imagem do movimento das pessoas nas quais eu vejo essas emoções. Por exemplo, ao ver uma pessoa triste eu vejo um movimento de cima para baixo. Ao contrário, uma pessoa feliz tem um movimento de baixo para cima e uma pessoa arrogante terá talvez um movimento vertical forçado, de baixo para cima. Cada pessoa, em função do seu sistema de percepção, cria representações únicas do seu mundo e, ao mesmo tempo, filtra as informações que não são necessariamente compatíveis com o seu modo de percepção (Cudicio, 2005). Assim, quando leio um romance, consigo criar cenários imaginários baseados nos movimentos e nas ações que estão presentes na história. Mas as descrições de cores e sons são frequentemente ignoradas por eu ser incapaz de imaginá-las.

Naturalmente, quando estou no papel de artista criador, utilizo o mesmo modo para comunicar a maneira como vivencio o meu mundo, e este movimento constante sustenta todos os outros elementos do meu gesto musical. Com base nestes elementos e, tendo em consideração que as teorias de James (2000), incluindo a sua classificação dos modos perceptivos, são reconhecidas por alguns dos mais

conceituados cientistas²⁷, aceito o movimento aqui definido como uma espécie de “matéria-prima base” para o plano performativo.

2.3.1.2 As intenções

Através do movimento represento intenções. Segundo o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), uma intenção é uma vontade de deslocar-se de um ponto para um outro. Ou seja, é um movimento em direção a um ideal desejado. No contexto do meu gesto musical, posso definir várias intenções. A primeira é a intenção geral que não participa na produção do som, mas define o sentido geral que acompanha a performance. Podem existir várias intenções gerais. Por exemplo, na obra de Benjamin Britten, que é abordada neste projeto, escolhi como intenções gerais: representar as metamorfoses psicológicas das personagens e assentar essa representação sobre a multidimensionalidade do meu gesto musical. Essas intenções são válidas durante todo o tempo de preparação e da performance final, mas não motivam qualquer ação motora direta. As segundas intenções são diretamente ligadas à intenção de produzir um som. Essas intenções ativam um sentimento corporal que, por sua vez, mobiliza as partes do meu corpo que são necessárias para a produção do som. Essas intenções podem ser contrárias às intenções gerais. Por exemplo, para exprimir um sentimento de relaxamento tenho de estar corporalmente sobre grande tensão.

Ao longo do processo da produção de som irei gerir várias intenções. Durante a performance final essas intenções são geridas uma de cada vez, mas muito rapidamente. Não posso afirmar com certeza que tipo de intenção é utilizada, quando e como. Às vezes, as ações resultantes de várias intenções podem estar ativas ao mesmo tempo, uma consciente e as outras inconscientes. Só consigo vivenciar conscientemente as intenções e as suas ações resultantes, uma de cada vez, na fase de preparação em que a performance é dividida em várias seções individuais. Grande parte da dificuldade do processo performativo final reside na capacidade de ligação de todas essas intenções específicas para formar e

²⁷ O neurólogo Antonio Damásio, no seu livro *O sentimento de si* (2013), lamenta que as teorias de James tenham sido esquecidas e considera as mesmas como uma pedra angular da sua área científica.

transmitir a representação da intenção geral. Considero, por isso, que as intenções também se diferenciam pelo tempo durante o qual são ativadas. A intenção geral tem um tempo de vida que abrange toda a duração de uma obra ou parte de obra. As outras intenções têm uma duração de vida muito curta, quase imediata, e formam camadas sobrepostas.

2.3.1.3 A energia

A energia é o elemento do gesto musical sem o qual o movimento não existe. Como oboísta, a minha vivência da energia é dicotômica. Por um lado, ela permite a realização das minhas intenções através dos movimentos corporais produtores de som. Após uma inspiração inicial, o ar é comprimido. Esse ar comprimido (energia) é enviado, de maneira muito controlada, para a palheta. A palheta entra em vibração sob o efeito da pressão do ar. Por outro lado, sendo necessário manter uma pressão de ar mínima e constante para garantir a vibração da palheta e respetiva produção sonora, encontro-me numa situação na qual eu devo manter o ar sobre pressão durante períodos de tempo prolongados. Essa situação física poderia ser comparada a uma “quase apneia”. Durante esse processo o corpo continua a utilizar o ar para as suas funções biológicas básicas transformando o oxigénio em dióxido de carbono. Essa transformação do ar vai, pouco a pouco, alterar a minha consciência. Em caso extremo, como, por exemplo, a interpretação de uma frase musical lenta e demorada, a minha atenção foca-se nos elementos estritamente necessários à produção do som, reduzindo ou desligando todos os processos motores e afetivos alheios à performance, com o único intuito de poupar energia. Acredito que é a essa noção de controlo/inibição das emoções que Damásio (2015) se refere. Do meu ponto de vista, trata-se de uma estratégia de defesa contra a possibilidade de o som vir a desaparecer. Ou seja, existe na organização dos elementos do meu gesto musical uma noção de prioridade. O meu gesto musical não pode ser contemplado como uma interação geral desprovida de ordem. A estrutura do mesmo apoia-se sobre um conjunto de ações básicas necessárias para garantir a produção do som. Dessa estratégia de produção sonora dependem todos os outros elementos.

2.3.1.4 Os afetos²⁸ e a dissociação

Apesar de estar consciente que cada intenção, movimento ou energia carrega um afeto particular, não consigo explicitar as características do mesmo. O único afeto que consigo identificar é aquele ligado à intenção geral da performance. Este afeto é geralmente o resultado de uma análise lógica dos elementos contidos nos suportes musicais e extramusicais. Essa análise produz uma imagem interna que traduzo em movimento. Quando quero reproduzir musicalmente esse afeto pode ser necessário sobrepor ao afeto inicial um outro afeto, diferente ou até contrário. Por exemplo, se eu imagino um movimento corporal descendente para produzir um som ascendente vivencio um afeto oposto ao movimento imaginado. Se eu sinto um movimento para a frente, quando, de facto, a minha vontade é que a música avance, o meu afeto é representativo do movimento desejado. A possível dicotomia do afeto exige uma constante atenção. Não posso impedir que um afeto desperte em mim uma reação corporal correspondente e proporcional. Mas se essa reação corporal coloca em perigo a produção sonora, a minha atenção irá sempre privilegiar a última. Assim sendo, tenho de estar sempre em alerta, observando a minha própria performance à medida que toco. Eu classifico esse procedimento como dissociação (passagem de uma consciência corporal para uma consciência auditiva²⁹). Trata-se de, durante o ato performativo, adotar um ponto de vista diferente para poder avaliar a performance sem ser influenciado pelo afeto. Ou seja, eu avalio a minha performance do ponto de vista do público (ouvinte). Eu sou alternadamente intérprete e público, quase ao mesmo tempo. Essa dissociação ajuda-me a tomar consciência das estratégias performativas utilizadas e do efeito produzido. Mas, sendo o meu sistema de percepção principalmente ligado ao movimento, a observação e avaliação das minhas concepções performativas é, também, realizada através desse mesmo modo. Ou seja, os elementos avaliados são aqueles subjacentes ao movimento: energia, força, gravidade, velocidade etc. Se esses elementos se organizam de maneira congruente e conseguem proporcionar ao meu “self público” a percepção de um afeto quando, de facto, o afeto

²⁸ A noção de afeto é explicada no Capítulo 1: Contextualização.

²⁹ A “dissociação” é um termo frequentemente utilizado no ramo da Psicologia e da Comunicação. No ramo da Programação Neurolinguística, ligada à Comunicação, é designado como uma mudança de plano perceptivo (Cudicio, 2004).

sentido por meu “self intérprete” é outro, então o objetivo é atingido. Eu defino essa técnica global como ilusão e será explicada na próxima secção.

2.3.1.5 As ilusões

Se considero o movimento como a base do meu gesto musical por ser diretamente ligado ao meu modo de percepção, a ilusão é também um elemento central. Ela mobiliza todos os elementos previamente apresentados (energia, movimento, dissociação, intenção e afeto) para tentar “iludir” o modo perceptivo do outro. É ao mesmo tempo causa e consequência das mudanças que podem afetar todos estes elementos.

Um dos principais objetivos da ilusão é esconder, à vista e ouvidos do público, as dificuldades e, às vezes, o “sofrimento” sentido pelo músico quando interpreta uma passagem musical que testa o limite das suas capacidades. Outro objetivo é tentar influenciar a percepção do público.

Para exemplificar esta noção de ilusão eu apresento uma crítica pessoal de três gravações contrastantes do *Allegro* da abertura da Opera de Rossini *A Scala di Seta*³⁰ na qual o compositor escreveu um dos solos mais exigentes do repertório, frequentemente solicitado para os concursos a lugar de orquestra. O primeiro exemplo é uma gravação do Festival de Zagreb.³¹ Na interpretação deste solo o oboísta parece privilegiar o respeito pela partitura. A articulação é regular, bastante curta e articulada, a dinâmica é constante, sem alterações notáveis, revelando, de alguma forma, a dificuldade técnica da passagem. O segundo exemplo é o vídeo de Eugene Izotov, primeiro oboé solo da orquestra de San Francisco (USA)³². Neste vídeo (minuto 2’55), o oboísta explica que muitos candidatos aos lugares de orquestra, quando interpretam esse solo em contexto de concurso, dão demasiada importância à nota final do solo e não respeitam a duração da nota impressa. No entanto, o ouvinte pode observar que o próprio Izotov não respeita as articulações escritas na partitura. Ele acrescenta algumas ligaduras e utiliza um stacatto longo. O efeito produzido parece diferente daquele que podemos ouvir na primeira gravação (Festival Zagreb). Ora, se o Izotov é tão rigoroso em relação ao respeito da partitura (duração da última nota do solo) podemos sugerir que ele privilegiou conscientemente a escolha da articulação mais longa, acrescentando ligaduras e

³⁰ Ver partitura em <https://orchestraexcerpts.com/rossini-overture-la-scala-di-seta-m-6-3/>

³¹ Ver video: <https://www.youtube.com/watch?v=CRjm0dkLO3k>

³² Ver video: <https://www.youtube.com/watch?v=IYxUt2M-0pA>

enfatizando os movimentos de dinâmicas para criar uma possível ilusão de fluidez e de velocidade, escondendo ou limitando assim as dificuldades encontradas. Finalmente, encerro esta exemplificação com a interpretação de Diane Doherty, solista da Orquestra da Ópera de Sidney e talvez uma das mais talentosas e premiadas oboístas da atualidade³³. Nessa interpretação (minuto 3'26), podemos observar que esta oboísta respeita as articulações escritas pelo compositor, utiliza articulações subtilmente variadas e ordenadas para criar um efeito de alta velocidade, de grande fluidez com contrastes de dinâmicas notáveis, transmitindo uma possível impressão de facilidade.

Através a observação destes três exemplos o leitor/ouvinte pode tomar consciência da importância que as técnicas de ilusão têm sobre a percepção de uma obra musical. Considero que o controlo dessas técnicas representa uma ferramenta fundamental na comunicação entre o artista e o público. No entanto, fica sempre sujeita à percepção subjetiva do público. Nada garante que a ilusão desejada provoque o efeito pretendido. Aliás, para encerrar esta secção sobre a ilusão, apresento o comentário do Alexandre Gattet³⁴(Orquestra de Paris, 2015), oboísta solista da Orquestra de Paris, que responde à pergunta: “qual é a pergunta que o público lhe coloca regularmente sobre o oboé?” A sua resposta, não totalmente desprovida de ironia e humor é a seguinte³⁵:

...O que nós ouvimos mais frequentemente, que não é uma pergunta mas um comentário, e que é sempre agradável ouvir depois de um concerto, é as pessoas nos dizerem: “Parece difícil tocar oboé. Parece que estão a sofrer quando tocam”. É um comentário frequente que faz parte dos (comentários) clássicos. (Orquestra de Paris, 2015, min.10'50)

³³ Ver vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=VmYPBzrkKGw>

³⁴ Ver vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-G1qkB3vQLo>

³⁵ Tradução do autor.

2.4 Nível 3 (parte 1): Reconfiguração e aplicação do plano performativo

Depois de ter revelado as etapas e os componentes que manipulo no meu plano performativo, convém lembrar agora uma pergunta que motivou este trabalho: “Qual seria a abordagem mais eficaz para expressar corporalmente, enquanto oboísta, o meu gesto musical?” Ora, como mencionado no início deste capítulo, o meu objetivo é partilhar o meu gesto musical “consciente”; i.e., aquele que tenho acesso e consigo partilhar. Apesar de ter consciência de todas as etapas mencionadas na Figura 4, pergunto a mim próprio: “qual é a minha vivência como intérprete do plano performativo que dá origem ao meu gesto musical?” Essa mesma vivência que desejo comunicar ao outro. A resposta a essa pergunta é ambígua. Não posso falar da minha vivência enquanto ela está a acontecer. Só posso falar sobre a minha experiência depois de a ter vivenciado. Nesse sentido, a pergunta a ser colocada teria de ser outra: qual é a memória que tenho da vivência do meu plano performativo? Em relação a essa pergunta posso sugerir que as minhas memórias mais significativas são corporais, motoras e representativas das ações contidas no grupo “produzir o som” (ver ações em verde na figura 4). Os elementos e/ou ações decorrentes da investigação dos suportes musicais e extramusicais (em amarelo na figura 4) que permitiram definir a intenção geral, são residuais. Assim sendo, se quero partilhar com o mimo o meu gesto musical terei de reconfigurar o plano performativo e incluir os elementos de produção sonora na investigação inicial (ver figura 5).

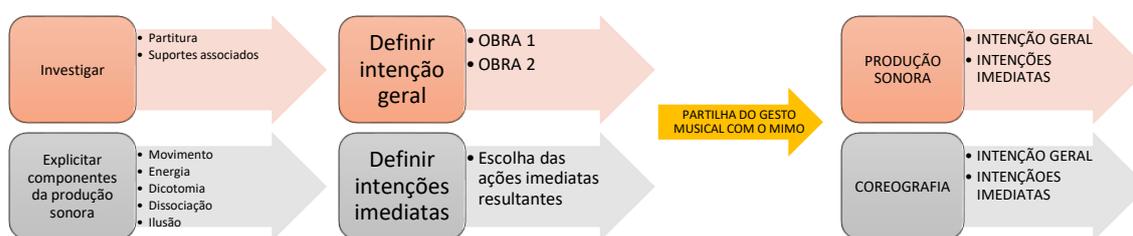


Figura.5: Plano performativo reconfigurado.

Nesta figura observamos as etapas, nos quadros de cor laranja, extraídas do plano performativo inicial. No quadro em cinza estão os componentes previamente descritos que sustentam o meu gesto musical, sendo que o mesmo desenvolver-

se-á a partir da exploração das conclusões resultantes da investigação inicial e dos componentes supracitados. Após este trabalho inicial tenho na minha posse os elementos necessários para definir as intenções gerais que irão guiar a performance das duas obras.³⁶ A partir desta intenção geral defino as das minhas intenções imediatas, ou seja, planifico as ações necessárias à produção sonora. (uma performance musical, mesmo parcial, é o conjunto de todas as ações imediatas). A seguir, sendo o meu modo de percepção principalmente motor, tenho de traduzir e formalizar essas ações num movimento coerente para poder partilhá-lo com o mimo. No caso presente, as ações diferenciam-se dos movimentos pelo facto de ser invisíveis e motivadas por um objetivo específico. O movimento é uma deslocação de um objeto no espaço e no tempo, objetivamente apreciável. Finalmente, a performance final é composta por uma produção sonora e uma coreografia, ambas representativas de uma intenção geral e/ou intenções imediatas. Para ter uma ideia mais clara desse processo performativo, apresento agora o exemplo simplificado da sua aplicação utilizando como base a sexta metamorfose de Benjamin Britten.

A investigação dos suportes musicais e extramusicais revelou vários elementos que instigaram minha atenção: água, fluidez, fuga, amor, transformação psicológica, delicadeza, entre outros. Todos estes elementos me levaram a considerar as metamorfoses como uma transformação psicológica das personagens. A representação desta transformação em performance foi definida, portanto, como minha intenção geral para toda a obra. A partitura apresenta dificuldades técnicas que motivam a utilização dos componentes de energia, dicotomia e movimento (o ouvinte poderá notar que, logo na primeira frase dessa metamorfose, eu exagero os grandes intervalos alargando o tempo entre eles³⁷). Trata-se de uma vontade de realçar a importância e amplitude do componente “movimento” na primeira frase musical (intenção imediata). Uma vez definidas todas as ações imediatas necessárias à produção sonora da metamorfose da *Arethusa* procuro um movimento que consiga traduzir e ligá-las de modo coerente. Neste caso, imagino

³⁶ Obra 1: *Six metamorphoses after Ovid* de B. Britten. Obra 2 : *Le rite de la lune* de Edward Salim Michaël

³⁷ Ver minuto 12.55' no seguinte link eletrónico: <https://www.youtube.com/watch?v=nA1gfJncohc>

o movimento de uma pessoa, num riacho, a encher um balão. O balão escapa e a pessoa segue com os olhos o seu percurso no ar e na água³⁸. Finalmente, a seguir, o balão cai na água e é levado pela sua corrente até ao momento em que subitamente se revela uma cascata. O movimento aqui descrito permite ligar todas as ações imediatas produtoras de som, a intenção geral escolhida: representar a metamorfose da *Arethusa*; a transformação de uma pessoa tímida que se liberta ao descobrir o amor e se junta à Alfeus na cascata. O movimento imaginado também integra na sua descrição alguns elementos dos suportes musicais e extramusicais (neste caso em particular a água, fluidez e delicadeza). A descrição e performance deste movimento são partilhados com o mimo, uma vez que representam o meu gesto musical. A simbiose do resultado sonoro e da coreografia representam o gesto musical do oboísta.

2.4.1 Da necessidade de reconfigurar o plano performativo.

No sentido de clarificar o meu entendimento da multidimensionalidade do gesto musical regresso ao vídeo do masterclasse com Daniel Barenboim (jcalvodiaz, 2012, min.54'). Neste vídeo o pianista fala das particularidades do piano, como instrumento. Ele realça a diferença entre o piano e um violino. Ele considera o piano como um instrumento neutro, ao contrário, por exemplo, do violino que necessita do alinhamento de várias ações motoras intencionais antes de poder produzir um som. Essa neutralidade faz com que o pianista tenha uma grande liberdade expressiva, por não ter de se preocupar com a produção inicial do som. Eu pude verificar essa diferença durante uma experiência, cujo único objetivo era satisfazer a minha curiosidade, que realizei com alguns colegas oboístas profissionais e alunos de ensino superior. Solicitei-lhes interpretar, no piano, um solo à escolha entre o segundo andamento do concerto de W. A Mozart para oboé e o andamento lento do concerto em Sol de Maurice Ravel. A seguir deviam interpretar a mesma passagem com o oboé ou o corne inglês. Durante a interpretação no piano, eu observei movimentos corporais das mãos e expressões faciais que acompanhavam a interpretação. A seguir, eu fiz a todos a mesma pergunta que o jovem espectador fez no masterclasse com o Daniel Barenboim: “o que você imaginou enquanto

³⁸ Ver minuto 10.19' do vídeo no seguinte sítio eletrónico: <https://www.youtube.com/watch?v=nA1qfJncohc>

estava a tocar?”. Cada um relatou a sua “visão” da sua interpretação. Depois, solicitei a interpretação da mesma passagem, desta vez com o instrumento que eles praticavam de maneira profissional ou quase, e repeti a mesma pergunta. As respostas foram variadas. Alguns ficaram na dúvida, outros responderam que não sabiam exatamente e os restantes afirmaram que não imaginavam, só estavam concentrados na produção do som. Tal como sugere Daniel Barenboim, a necessidade intencional de produzir o som parecia entrar em conflito com a intenção expressiva geral. É esse conflito que motivou este projeto e é a razão pela qual reconfigurei a estratégia de comunicação gestual (figura 5). A consciência que tenho do gesto musical é estratificada. O gesto musical é transversal a várias dimensões representativas de intenções. Uma dimensão representa a intenção geral, outra a necessidade de produzir o som, sendo essa última dividida em várias outras intenções de curta duração. Todas essas dimensões são separadas e, às vezes, conflituosas, não podendo ser consideradas como um todo indissociável e harmonioso. É essa qualidade do gesto musical (multidimensionalidade), de abraçar várias dimensões do meu plano performativo, que tenho de partilhar com o mimo.

2.5 Nível 3 (Parte 2): A partilha do gesto musical

Como apresentado nos parágrafos anteriores, o gesto musical atravessa várias dimensões do plano performativo. Duas delas, a intenção geral dada à interpretação e a sua produção sonora, são frequentemente dicotómicas e limitam a minha capacidade expressiva. Para compensar essa limitação vou partilhar com o mimo uma ou várias das dimensões expressivas e motoras do meu gesto musical. Essa partilha será realizada de várias maneiras. A primeira consiste em confiar ao mimo a representação da intenção geral. Para isso, discutimos juntos todos os elementos que sustentam a intenção geral até concordar com o significado dos mesmos. Uma vez que estejamos de acordo, cada um de nós elabora a sua respetiva coreografia ou interpretação respeitando o significado previamente definido.

A segunda hipótese consiste em confiar ao Mimo a representação dos componentes que compõem a parte da produção sonora do meu gesto musical

(movimento, intenção, energia, dissociação e dicotomia) e que traduzo em movimento. Assim sendo, o mimo irá representar os movimentos que imagino para construir a produção sonora. Por exemplo, na metamorfose *Arethusa*, a coreografia representa uma pessoa a jogar com um balão. Essa imagem não é representativa do contexto mencionado na partitura, uma história de amor entre *Arethusa* e Alfeus. No entanto, corresponde ao movimento imaginário necessário para ativar os componentes envolvidos na produção e gestão do som.

Finalmente, é possível partilhar uma, várias ou todas as dimensões do gesto musical. No caso supracitado da metamorfose de *Arethusa* o mimo pode representar duas dimensões do gesto musical: 1) as componentes “energia” e “dicotomia”, 2) a intenção geral da obra. Ele poderia também representar unicamente a intenção geral da obra.

2.6 Sumário.

No presente capítulo, introduzi a estratégia de comunicação gestual que suporta o projeto artístico desenvolvido. Esta estratégia está assente no desenvolvimento de um plano performativo pessoal que depois será reconfigurado para que possa ser partilhado com o mimo. O plano performativo é composto por várias etapas. Cada etapa é constituída por várias ações, sendo cada uma delas o resultado da manipulação de componentes específicos, i.e, movimento, energia, intenções, dicotomia e dissociação, numa altura determinada. A dissociação, num primeiro momento, de todos esses elementos e, posteriormente, a compreensão da interação entre os mesmos, permite-me explicitar e exprimir o meu gesto musical. O mesmo pode então ser reconfigurado e partilhado com o mimo.

3 Capítulo 3: *Miroir...L'autre c'est moi.*

3.1 Introdução

Este capítulo descreve o projeto cénico-musical “*Miroir...L'autre c'est moi*”, para oboé e mímica que está baseado sobre a interpretação de duas obras do século XX. A primeira obra é *Six Metamorphoses after Ovid*, opus 49 de Benjamin Britten, para oboé solo, baseadas sobre o livre homónimo de Ovídio onde é contada a história de seis personagens: *Pan, Phaeton, Niobé, Narcissus, Bacchus* e *Arethusa* e das suas metamorfoses. A segunda obra, *Le rite de la Lune* de Edouard Salim Michaël é uma obra em cinco andamentos, não editada, não gravada, de um compositor pouco conhecido, cuja vida, relatada em vários livros escritos pelo próprio, é prolífica em experiências.

Este capítulo é composto por dois estudos técnico-artísticos, sendo cada um dedicado a uma obra. Esses estudos representam a parte de investigação onde a estratégia de comunicação gestual descrita no capítulo anterior é aplicada. Cada estudo é dividido em várias partes dedicadas à investigação da partitura e dos suportes associados, como por exemplo, livros, cd's, entre outros. Cada estudo técnico-artístico encerra com a definição da intenção geral da respetiva obra, assim como, no caso das *Six Metamorphoses* de Britten e das intenções de cada andamento.³⁹ Neste último caso, apresento também as partes do meu gesto musical que desejo partilhar com o mimo. O capítulo encerra com um sumário onde são sintetizados os aspetos principais de cada estudo técnico-artístico.

³⁹ O leitor pode consultar as partituras

3.2 Estudo técnico-artístico 1: *Six Metamorphoses after Ovid – Opus 49 – for oboe solo*

Esta composição de Benjamin Britten, opus 49,⁴⁰ é uma obra fundamental do percurso do oboísta. É frequentemente interpretada em concertos ou concursos. Foi escrita entre 1951 e 1952, sendo criada em 1952 por Joy Boughton num concerto realizado numa tarde de junho, **ao ar livre**⁴¹, no *The Meare at Thorpeness in Suffolk*, Inglaterra. Como o título indica, para a composição desta obra, Benjamin Britten inspirou-se no livro *Metamorphoses* do poeta Ovídio, obra monumental da poesia com doze mil versos representando duzentas e trinta e uma metamorfoses. As seis metamorfoses de Britten são inspiradas das personagens seguintes: *Pan, Phaeton, Niobe, Bacchus, Narcissus e Arethusa*. A duração da peça é de aproximadamente 12-15 minutos, dependendo da interpretação.

3.2.1 Estudo da partitura

De acordo com a estratégia de comunicação gestual apresentada no capítulo anterior, o primeiro passo é definir um plano performativo multidimensional através de um processo fenomenológico⁴² que estará na base da escolha da minha intenção geral. Para isso, comecei pela descoberta da partitura. Esse suporte musical é composto por vários elementos informativos que classifico em três grupos:

- 1) os elementos legais ligados à edição da partitura;
- 2) os elementos organizacionais e temporais da editora como o Opus ou outros sistemas de classificação;
- 3) a semântica diretamente ligada à expressão artística do compositor, notas, ritmos, texto, títulos etc.

Todos estes elementos estão contidos na partitura; i.e., um mapa que contém vários planos de intenções, informa e ao mesmo tempo inspira o intérprete. Imagino esse mapa como sendo geométrico, um plano no espaço onde todos os elementos

⁴⁰ Ver anexo.

⁴¹ As palavras em bold são elementos que considero importantes e necessários à construção do plano performativo.

⁴² Convém ressaltar que o processo fenomenológico aqui mencionado diz respeito à observação das minhas reações, ou seja, da minha experiência, às informações contidas na partitura e outros suportes relacionados.

se movimentam e se relacionam uns com os outros para criar e dar sentido. Os elementos relacionam-se assim de forma ordenada e única com sentido próprio. Um título, por exemplo, pode ter um significado para o compositor que eu desconheço. Por esta razão, é dentro do mapa partitura, e nas informações que este apresenta, que procuro encontrar as relações lógicas e físicas que valorizam esse título. A partitura é, portanto, um mapa que revela possibilidades de construção de sentido por parte do performer num determinado território de atuação.

A partitura utilizada para este projeto é a segunda edição, datada de 1968, da editora *Boosey and Hawkes*. A diferença em relação à primeira edição de 1952 reside no facto da segunda edição apresentar **tempos metronómicos** para cada peça e uma nota de rodapé na metamorfose *Narcissus*. A cada título de andamento é adicionada uma contextualização de duas linhas⁴³. O primeiro elemento que chamou a minha atenção foi o título: *Six Metamorphoses after Ovid*. Dos seis nomes apresentados dois são deuses, *Pan* e *Bacchus* e por isso não estão sujeitos à metamorfose, assim como *Phaeton*. No caso destes últimos é o seu percurso que leva à metamorfose dos outros. Esta incongruência entre o título geral e a característica destes personagens em particular levou a interrogar-me sobre as razões que levaram o compositor a dar um título que não parece corresponder à história de Ovídio. Será que Benjamin Britten não quis dar uma representação figurativa às histórias? Será que a sua perceção da obra reside num plano diferente?⁴⁴ Perante essa dúvida pesquisei se existiam na obra de Ovídio outros textos nos quais podia encontrar metamorfoses de Pan e Bacchus, mas não encontrei qualquer referência. Em consequência, irei encarar a obra como sendo seis peças baseadas nas metamorfoses de Ovídio. Fica por esclarecer a razão pela qual um compositor como Britten, conhecido pelo rigor da sua escrita (Caird, 2007), escolheu esse título. Também fica por esclarecer se a obra é uma unidade com seis partes ou se é composta por seis pequenas peças individuais e autónomas.

⁴³ Ver documentos em anexo.

⁴⁴ Estas questões serão novamente exploradas na secção “investigação dos suportes extramusicais: o compositor”.

3.2.1.1 PAN

“Who played upon the reed pipe, which was Syrinx, his beloved.”⁴⁵

Esta metamorfose é baseada sobre a história de *Pan* e *Syrinx*. *Pan* está apaixonado por *Syrinx*. Ela, para fugir do mesmo, pede aos deuses para ser transformada em canavial. Quando descobre esta transformação, *Pan* corta as canas do canavial para construir uma **flauta**. Concebo esta metamorfose em três grandes partes. A primeira apresenta às mesmas características da terceira; i.e., notas conjuntas, e movimentos de dinâmica contrários à harmonia. A segunda parte é caracterizada pela repetição constante da nota lá sustenido.

A primeira informação que vemos é ***Senza misura***. No entanto, a editora decidiu dar um tempo metronómico baseado na colcheia e os ritmos propostos pelo compositor são claramente definidos. Em consequência, imagino que o facto de mencionar ***Senza misura*** significa que só a estrutura de frases é de certa forma irregular, embora guarde uma certa regularidade de tempo. A segunda observação que posso fazer é ligada à armação de clave e às dinâmicas. A escrita do Britten é tonal e, como tal, sujeita a tensões e relaxamentos ordenados e sustentados por dinâmicas correspondentes, no contexto da música ocidental. Contudo, a progressão harmónica nas primeiras frases não acompanham o movimento das indicações de dinâmica dadas pelo compositor. Se eu interpreto as duas primeiras linhas respeitando uma possível harmonia subjacente, os movimentos de dinâmicas utilizados seriam contrários àqueles escritos por Britten. Só posso deduzir que o compositor utilizou as dinâmicas como recurso autónomo, i.e., independente da harmonia, para exprimir algo de específico.

Observo também que a progressão melódica é sempre construída por graus **conjuntos**. Esta informação leva-me a imaginar *Pan* a tocar a sua flauta. A utilização de notas conjuntas leva-me a imaginar os tubos de cana, colados uns aos outros, na construção da flauta. O facto de acabar de construir o instrumento e experimentá-lo pode justificar a falta de lógica nas dinâmicas criando um **aspeto de improvisação**. Aliás, esse mesmo aspeto vem reforçar o *Senza misura*.

⁴⁵ Tradução do autor: “Que tocava numa flauta de canas, outrora Syrinx, a sua amada”

Um outro aspeto a destacar é a segunda parte desta metamorfose, caracterizada pela repetição constante da nota lá# com mudanças de tempo e dinâmicas. Tentar um sentido nesta secção da obra através de uma justificação analítica convencional parece-me complicado. Eu simplesmente concebo esse lá# como um lá que soa meio tom acima! A explicação pode parecer simplista, mas a flauta de Pan tem a característica de subir a sua afinação até meio tom acima quando o aumento da pressão de ar é exercido na extremidade de cada cana que compõe a flauta. Tal acontece quando efetuamos uma articulação staccato; i.e., quando articulamos uma nota exercemos uma pressão de ar superior ao normal. Juntamente com os movimentos melódicos na primeira parte consigo imaginar *Pan* a **experimentar o seu novo instrumento** também na segunda parte. Todos os elementos observados até agora nessa primeira metamorfose fazem sentido e organizam-se de maneira lógica na minha construção imagética.

3.2.1.2 PHAETON

*“Who rood upon the chariot of the sun for one day and **was hurled** into the river Padus by a **thunderbolt**.”⁴⁶*

Esta metamorfose é a história de *Phaeton*, o filho do Sol. *Phaeton* vai visitar o seu Pai com o intuito de solicitar uma prova de paternidade. O Sol aceita o pedido e concede-lhem desejo, como prova de paternidade. O jovem *Phaeton* solicita então a utilização do carro de fogo; i.e, um carro conduzido por cavalos que voa nos céus. O pai contesta a escolha de *Phaeton*, mas vê-se obrigado a cumprir a sua promessa e emprestar o **carro de fogo**. *Phaeton* perde o controlo do mesmo e é abatido por um relâmpago antes de cair na ribeira *Padus*. Essa peça é a segunda que não representa uma metamorfose, pelo menos no sentido figurativo. O ritmo e as indicações de dinâmicas indicam claramente um **movimento repetido e alternado de aproximação e afastamento**. O elemento que me intriga nessa parte é o **acento na primeira nota** dos vários grupos de 3 notas. Se tocamos esse acento como está escrito perdemos o sentido de movimento. A primeira nota acentuada é percebida pelo ouvinte como uma anacruse do que vem a seguir. O resto da peça

⁴⁶ Tradução do autor: “Que rodou sobre a carruagem do sol por um dia e foi atirado para o rio Padus por um raio”

é construída em três partes separadas por mudanças de dinâmicas e articulações contrastantes.

3.2.1.3 NIOBE

*“Who, **lamenting** the death of her fourteen children, was turned into a **mountain**.”⁴⁷*

Esta metamorfose conta a história de Niobe que desafia a deusa *Latona*, que, em atitude de vingança, mata os seus catorzes filhos. Um aspeto que me intriga logo à partida é a pequena nota introduzida na partitura, particularmente o seguinte trecho “...was turned into a mountain”. Segundo a tradução francesa de Georges Lafaye (Ovide, 1992), *Niobe* é levada para o cume da montanha onde continua a chorar. Mas não é apresentada como transformada em montanha. O choro de *Niobe* parece ser o ponto central desta peça. A indicação **piangendo (chorando)**, logo no início, define temporalmente a característica central do drama da personagem principal. Só entendemos que *Niobe* chora nos últimos versos da história contada por Ovídio. Nesses últimos versos a **Niobe chora, é transportada pelo vento até o cume de uma montanha e é transformada num bloco de granito que continua a chorar.**

Concebo esta metamorfose em três partes: a primeira onde identifico a lamentação inicial, a segunda, na qual *Niobe* é levada pelo vento até o cume da montanha, e finalmente a terceira, que represente *Niobe* estática chorando. Cada parte é separada de maneira clara por suspensões indicadas pelo compositor.

3.2.1.4 BACCHUS

“At whose feasts is heard the noise of gagging women’s tattling tongues and shouting out of the boys.”⁴⁸

Esta metamorfose é uma incógnita, uma vez que o tema não é claramente definido. O pequeno texto introduzido na partitura no início dessa metamorfose dá-nos 3 elementos: *Bacchus*, os sussurros das mulheres e os gritos das crianças. À primeira vista *Bacchus* não é mencionado texto, contudo imagino a história representada

⁴⁷ Tradução do autor: “que, lamentando a morte dos seus catorzes filhos, foi transformado numa montanha”

⁴⁸ Tradução do autor: “em cujas festas é ouvido o barulho dos sussurros das mulheres de má língua e os gritos dos meninos.”

através da perspectiva do personagem principal. *Bacchus* está a assistir e vivenciar a cena descrita no texto.

O carácter *pesado* e *allegro* do início da obra deixa-me a pensar que representa *Bacchus*, alterado pelo vinho, de presença **jovial, pesada e desequilibrada**. O meu bom senso leva-me a deduzir que **crianças** não **gritam Mezzo Forte** pelo que a parte **Piu Vivo** deve representar as crianças enquanto o **Con moto** deve representar as **mulheres a sussurrar** mal dos outros.

3.2.1.5 NARCISSUS

*“Who fell in love with his own image and became a flower”*⁴⁹

Esta metamorfose é a história de *Narcissus*, um personagem que se apaixona pela sua própria imagem. Ao contrário das outras metamorfoses, este andamento apresenta uma nota de rodapé introduzida pela editora: *“From this point the notes with upwards stems represent the **reflected image of Narcissus**, and those with downwards stems **Narcissus himself**”*. Estamos perante uma situação de espelho proporcionada pela **água**. O compositor utiliza **dinâmicas contrastantes** e a **altura das notas** para separar o personagem principal *Narcissus* da sua imagem.

3.2.1.6 ARETHUSA

*“Who flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain.”*⁵⁰

Esta metamorfose conta a história de *Arethusa*, uma personagem que se apaixona por Alfeus, o deus dos rios, e junta-se a ele numa fonte. Os elementos dessa peça são poucos. Esta metamorfose é claramente ligada ao elemento da **água**. As ligaduras proporcionam uma impressão de **fluidez** e **movimento**. A parte central, composta por vários trilos seguidos e descendentes, pode aparentar-se à água de uma ribeira caindo calmamente de socalco em socalco até, finalmente, juntar se a um rio maior representado pela parte final da obra.

⁴⁹ Tradução do autor: “que se apaixonou pela sua própria imagem e transformou-se numa flor.”

⁵⁰ Tradução do autor: “que, fugindo do amor de Alfeus, o deus do rio, foi transformada numa fonte.”

3.2.1.7 Resumo dos principais elementos na partitura

Com o intuito de realçar os aspetos que instigaram a minha imaginação na investigação da partitura, apresento este resumo onde menciono novamente os elementos que serão considerados na partilha do gesto musical.

- *Pan*: flauta, *Syrinx*, progressões melódicas por graus conjuntos, carácter improvisatório, ar, experimentação de um novo instrumento.
- *Phaeton*: carro de fogo, movimento de aproximação e afastamento, acento na primeira nota de cada grupo, queda, ribeira, trovoadas.
- *Niobe*: lamentação, transformação, transporte pelo vento, montanha, bloco de granito, fonte de água.
- *Bacchus*: mulheres a sussurrar, crianças a gritar, peso e desequilíbrio.
- *Narcissus*: paixão por si próprio, imagem e espelho, água, dinâmicas contrastantes, transformação em flor.
- *Arethusa*: fuga, transformação em nascente, água, fluidez e movimento.

3.2.2 Investigação de outros suportes associados: CD e livrete de George Caird (2007)⁵¹

Após a exploração do meu mapa primário, que é a partitura, sigo para os “mapas” secundários, os suportes associados. Por exemplo, um Opus, que é parte do mapa primário, é geralmente uma referência temporal na escrita da obra que nos leva ao plano do compositor que por vezes é descrito nos “mapas” secundários, tais como entrevistas, livros, notas biográficas e outras fontes. Procuro, portanto, referências bibliográficas sobre a vida deste mesmo compositor. O mesmo exemplo dado no parágrafo anterior, referente ao título, é também pertinente no que diz respeito aos suportes associados, uma vez que se trata de uma indicação da intenção do compositor que nos pode levar a um plano literário ou imaginário ligado a uma história ou uma evocação. Essas referências, que busco para além da partitura, trazem novos elementos que podem ser seleccionados, ou não, para construir a minha interpretação e definir, assim, uma intenção geral.

⁵¹ Este livrete do oboísta George Caird (2007), que serviu de fonte de investigação para este trabalho, é considerado pela Fundação Britten-Pears como um documento essencial representando uma fascinante e exaustiva investigação do processo criativo de Britten (Caird, 2007).

Mencionei no início desta investigação das Metamorphoses de Benjamin Britten que um dos elementos que situa temporalmente a obra é o seu Opus. De facto, essa obra enquadra-se numa altura em que Britten escreveu *Billy Bud*. Georges Caird (2007), oboísta inglês especialista nas obras de Benjamin Britten, realizou uma exaustiva pesquisa sobre as seis metamorfoses. Nessa pesquisa, compilada no livrete que acompanha o CD publicado pela *oboe classic*⁵², ele faz referência ao contexto no qual o compositor escreveu a obra. Britten queria afastar-se da escrita de *Billy Bud* e **relaxar** com a composição das metamorfoses. A obra foi concebida desde o início com o intuito de ser interpretada ao **ar livre numa jangada**. O facto de tocar numa jangada deixa o oboísta numa situação desconfortável que condiciona a performance. O som tem muito **pouca reverberação**. As **dinâmicas** são **abafadas** e muito **menos contrastantes**. O próprio oboísta pode **privilegiar a segurança à virtuosidade**. Joy Boughton estreou a obra, nas condições acima descritas, tocando a parte virtuosa *Con Moto*, no *Bacchus*, com um tempo de 112 (a semínima). A edição de 1968 menciona um tempo de 132 (a semínima). Apesar de não existirem provas dos tempos desejados pelo compositor, este tempo utilizado pela Joy Boughton pode ser justificado pelo desconforto da situação.

A carta que Britten enviou ao oboísta Friedrich Krebs no dia 26 de julho de 1957 é outro elemento importante (Caird, 2007). Essa carta é uma resposta de Britten a uma correspondência prévia entre ambos. Apesar de não existir arquivo da carta inicial de Krebs, as respostas de Britten demonstram claramente que o primeiro solicitou esclarecimentos sobre as seis metamorfoses. No entanto, as respostas de Britten são pouco esclarecedoras. Aprendemos que no *Pan* as notas *Lá#* demonstram uma **hesitação**. No *Phaeton* as mudanças de dinâmicas para *pianíssimo* mostram um **afastamento**. Finalmente, Britten descreve *Arethusa* como sendo uma fonte de água em movimento, sendo a que parte dos **trilos** representaria **a água parada**.

Finalmente, a fonte de informação mais concreta e mais esclarecedora que temos na nossa posse são os esboços que Britten fez no seu caderno. No seu processo de escrita o compositor procurou a articulação certa para o *Phaeton*. Ele experimentou colocar ligaduras na primeira nota em vez de acento. Talvez quisesse

⁵² <https://oboeclassics.com/~oboe3583/Britten.htm>

que a interpretação fosse mais dinâmica ou dar mais ênfase ao movimento. Talvez quisesse as duas coisas ao mesmo tempo e não sabia como escrevê-lo. O certo é que a escolha definitiva de Britten, em função da maneira como é interpretada e realizada, pode alterar a noção de movimento e afastamento desejada pelo compositor e mencionada na sua correspondência com Krebs.

3.2.3 Investigação de outros suportes associados: Ovídio – Metamorfoses

3.2.3.1 PAN

A história de *Pan* e *Syrinx* é contada no primeiro livro das Metamorfoses de Ovídio. Mercúrio, filho de Júpiter, é mandado pelo seu pai para matar Argos. Para conseguir essa missão Mercúrio veste-se de pastor e constrói uma charamela⁵³. Os sons encantam Argos, que convida Mercúrio a juntar-se a ele. Mercúrio tenta adormecer Argos com a beleza da sua música. Como a flauta acabava de ser inventada, Argos solicita que lhe seja contada a história da sua invenção. Mercúrio conta a história de *Pan* e *Syrinx*.

A metamorfose contada por Ovídio tem como nome *Syrinx* e não *Pan* pelo que deduzo que Britten, a escolher o título de *Pan*, assumiu a perspectiva do músico e da sua relação com o instrumento *Syrinx*. Essa relação pode ser vista de maneira figurativa ou simbólica. No texto de Ovídio, na metamorfose *Syrinx*, descobrimos que, ao **suspirar**, *Pan* descobre o efeito do ar nos tubos de cana. O som é **leve** e parecido com uma **lamentação**. O deus *Pan* fica encantado pelos **sons melodiosos**. Tocar essa flauta será uma forma de **comunicar** com a *Syrinx* para sempre. Com base em expressões como “leve, suspiro, encanto, comunicar” podemos adotar uma perspectiva simbólica da flauta de *Pan* como sendo uma representação da feminilidade e delicadeza de *Syrinx*. *Pan* seria o músico apaixonado que toca sons melodiosos para comunicar com a sua amada. Essa possibilidade enquadra-se com as observações verificadas no estudo da partitura, nomeadamente as ligaduras e dinâmicas parecidas com suspiro. Esses elementos também se relacionam com o texto de Britten que realça os sentimentos de *Pan* por *Syrinx*: “...his beloved.”

⁵³ Nessa tradução a flauta é nomeada charamela, instrumento diferente da flauta de *Pan*.

No entanto, o estudo da obra de Ovídio permitiu-me descobrir outros elementos que podem proporcionar uma perspectiva figurativa diferente e interessante. No livro XI (versos 144-178) Ovídio conta a história das orelhas de *Midas*. Nessa história, *Pan* desafia *Apolo* num concurso de música. Ovídio escreve que *Pan* faz ressoar a sua flauta **rústica**, cuja **selvagem** harmonia encanta *Midas*. Perante a falta de gosto de *Midas*, o deus *Tmolus* não quer que as suas orelhas tenham forma humana. Ele transforma as orelhas de *Midas* em orelhas de burro. Nessa passagem as informações sobre a qualidade da performance de *Pan* oferecem-me outra alternativa a nível de interpretação. Expressões como “rústico” e “selvagem” podem relacionar-se com os elementos extraídos no estudo da partitura, realçando um carácter de improvisação (dinâmicas) descontrolada (*senza misura*) e justificando assim as notas La# na parte central do andamento.

3.2.3.2 PHAETON

A história de *Phaeton* encerra o Livro I e dá início ao livro II das metamorfoses de Ovídio. Nessa história de 400 versos Ovídio descreve a viagem de *Phaeton* no carro de fogo do seu pai, o Sol, e a sua trágica morte. Essa descrição, que corresponde ao texto de Benjamin Britten, é rica em significados. Alguns são ligados ao carro, como a **velocidade**, a sua **leveza** que gera a **perda de controlo**, os **movimentos de aproximação e afastamento** e a **queda**. Esses elementos relacionam-se com as informações que observamos na partitura. As dinâmicas correspondem ao ruído do carro que se aproxima e se afasta. Indiretamente, essa perspectiva dá-nos outra informação: **alguém está a observar** o movimento do carro. Será o pai assustado e arrependido ou a Terra que suplica aos deuses para acabar com o seu sofrimento? Outros elementos são diretamente ligados a *Phaeton* como a **alegria** de possuir o carro, o **medo**, o **susto**, a **juventude** e a **morte**.

3.2.3.3 NIOBE

Na história de *Niobe*, Ovídio realce os traços de carácter da personagem. A **orgulhosa, audaciosa e pretensiosa** *Niobe* desafia a deusa Latona. Esta, para se vingar, pede ao seu filho e sua filha, para matar os sete filhos da *Niobe*. Estes pegam os seus arcos e **flechas** e executam-se. Apesar de ter perdido sete filhos e o marido, mortos pelas flechas disparadas, *Niobe* continua a provocar a deusa

Latona que acaba por mandar matar também as suas sete filhas. O texto de Ovídio oferece-nos dois pontos de referência temporal que podem explicar as anotações da partitura. Podemos considerar que *Niobe chora antes da morte* das suas filhas ou **após a morte** das suas filhas. Em função dessa escolha, a interpretação do início da obra de Benjamin Britten será a expressão do **desafio** justificado pela dinâmica *Mezzo Forte* do início do andamento, ou a expressão da **lamentação**. Dependerá da maneira como essa dinâmica acrescida do *Piangendo* for interpretada. A parte central da peça poderia ser o **vento impetuoso** que leva *Niobe* ao cume da montanha. Ao contrário do que é mencionado no texto de Britten, *Niobe* não se transforma em montanha. Ovídio descreve a *Niobe* como sendo um **bloco de mármore**, no cume de uma montanha, do qual sai uma **fonte de água**, essa fonte representa as lágrimas contínuas da personagem principal.

3.2.3.4 BACCHUS

Bacchus é um dos deuses mais evocados nas metamorfoses de Ovídio. A referência às mulheres a sussurrar e às crianças a gritar só aparece no início do livro IV nas *Filhas de Myrnias*. O texto do Ovídio não oferece muitas informações capazes de clarificar a intenção do compositor. Trata-se de descrever um **ambiente geral, uma confusão sonora** onde *Bacchus* reina de forma imponente.

3.2.3.5 NARCISSUS

Diversos elementos podem enriquecer a compreensão da personalidade de *Narcissus*. Por um lado, é sensível à beleza, mas principalmente à sua. Por outro lado, essa característica torna-o insensível, desprezando os outros e principalmente o personagem *Eco* que Ovídio descreve na sua metamorfose. As anotações de rodapé mencionadas na partitura, que indicam as notas, representam *Narcissus* e sua imagem projetada na água, limitam as possíveis interpretações desse andamento.

3.2.3.6 ARETHUSA

Esta metamorfose é das únicas utilizadas por Britten em que a personagem principal conta a sua própria história. Ou seja, *Arethusa* descreve como se tornou **fonte** sagrada. Ovídio descreve o estado de espírito da personagem principal,

como **feliz** enquanto nada numa fonte, e **assustada e cansada** quando perseguida por *Alfeus*. A parte central da obra, em trilos, pode ser explicitada pela presença da nuvem à volta de *Arethusa*, altura em que fica **imóvel**, rodeada por Alfeus. Ovídio descreve a fonte sagrada, como o resultado da **união de *Alfeus e Arethusa***. Esta metamorfose é também a única em que as personagens acabam verdadeiramente num relacionamento.

3.2.4 Definição da intenção geral e das intenções de cada andamento.

Uma vez finalizado esse estudo da partitura e dos suportes associados às *Six Metamorphoses* de Britten, tenho na minha posse vários elementos que consigo organizar de forma congruente, criando vários grupos representativos de sentido, sendo que cada um pode levar à definição de uma possível intenção geral. Para esta obra a intenção geral escolhida é a representação da metamorfose psicológica das personagens, único sentido que me parece abraçar a noção de metamorfose ao longo de toda a obra.⁵⁴ Irei tentar representar essas metamorfoses realçando, em cada uma delas, os elementos fracionados que compõem as várias dimensões do meu gesto musical. Apresento a seguir as intenções de cada metamorfose, assim como uma breve descrição dos componentes (e.g., movimento) do meu gesto musical que pretendo partilhar com o mimo.

- *Narcissus*
 - Intenção: A intenção dessa metamorfose é representar a confrontação dos elementos da investigação até à unificação dos mesmos numa intenção geral. Metaforicamente, representa a progressiva transformação de *Narcissus*, do seu afeto, da sua imagem, até à metamorfose final. A interpretação por isso é hesitante, realçando as pausas e a falta de controlo inicial. Pouco a pouco a unidade aparece.
 - Movimento: O movimento que imagino almeja representar um homem organizando um puzzle no espaço, até finalmente encontrar as peças que formam um todo coerente.

⁵⁴ Lembro que a metamorfose física não se aplica ao *Bacchus* nem ao *Pan*.

- *Pan*
 - Intenção: Esta metamorfose tenciona representar a dualidade e dicotomia dos afetos. O *Pan* está apaixonado por *Syrinx* e dá prova de sentimentos fortes. Por outro lado, ele demonstra um caráter bruto e selvagem. Um jogo de conflito entre construção harmónica e dinâmicas, entre intenção e produção sonora.
 - Movimento: O movimento que imagino representa esse conflito de intenções, extraindo do corpo selvagem o coração apaixonado, representativo dos conflitos internos do meu gesto musical.
- *Niobe*
 - Intenção: A intenção desse andamento é dedicada à expressão do movimento que resulta da lamentação de *Niobe* perante a força divinal de Latona. Um movimento de cima para baixo interrompido pela força do vento que leva *Niobe* ao cume da montanha.
 - Movimento: O movimento que imagino representa esse movimento começando no chão e levantando pouco a pouco, até sentar-se imóvel, mas guardando uma atitude “arrogante”⁵⁵. Uma interpretação minimalista do movimento vertical representativo duma arrogância afirmada e da componente principal do meu gesto musical.
- *Bacchus*
 - Intenção: Embriagado, desequilibrado, *Bacchus* vivencia um momento confuso, iludido pelos sons e movimentos da festa. A interpretação dessa metamorfose tenciona revelar a ilusão, utilizando variações de tempo, realçando assim os sentidos alterados do personagem principal.
 - Movimento: O movimento que imagino representa a noção de dissociação e ilusão do meu gesto musical e vivencia a sua transformação através o olhar do *Bacchus*.

⁵⁵ Como mencionado na introdução, associo determinados traços de personalidade, como a arrogância, com movimentos ascendentes e forçados.

- *Arethusa*
 - Intenção: Representar a energia fluida e constante da água. As poças imóveis, os movimentos progressivos até à união das forças. Nesse andamento os intervalos são exagerados, proporcionando um efeito energético cada vez maior resultante numa cascata final. Aqui é representada a transformação da *Arethusa*, inicialmente assustada por Alfeus, até à sua união com o mesmo.
 - Movimento: Imagino um movimento a representar uma personagem brincando com um balão. O balão voa, cai na água e segue a corrente. Seguindo o balão descobre-se uma cascata. Esse movimento é representativo da utilização da energia, fluida e constante, necessária na produção sonora.
- *Phaeton*
 - Intenção: Nesse andamento é revelada a metamorfose psicológica do *Phaeton*, do menino arrogante, passando pela insegurança, o medo e a sua morte, observado pelo seu pai. A intenção é realçar a dissociação entre emoções e ações, assim como a ilusão criada pelas mudanças do tempo.
 - Movimento: O movimento que imagino representa a interação entre o movimento e a ilusão. Os movimentos corporais são as vezes no tempo, antes ou depois, criando experiências percetuais diferentes.

3.2.5 Partilha do gesto musical com o mimo

Como mencionado anteriormente, o meu gesto musical é manifestado pelas ações necessárias à produção sonora. As mesmas são traduzidas em movimento para poder dar sentido à intenção e construir um todo coerente. Os movimentos que imagino foram apresentados na secção anterior. Para poder representar e partilhar esses movimentos com o mimo assumi, durante algum tempo, o papel de mimo e “performed” os mesmos. Por exemplo, no caso da metamorfose *Phaeton*, mostrei ao mimo os três movimentos corporais que imagino: 1) um corpo está direito em controlo. 2) o corpo está ligeiramente inclinado para frente, tal como uma pessoa

perdida que procura o seu caminho. 3) o corpo inclina-se para trás tendendo travar a sua queda.

Na metamorfose *Pan* mostrei ao mimo um movimento de afastamento das mãos, como alguém que quer rasgar um embrulho para libertar o seu conteúdo. A partir da minha exemplificação, o mimo criou o movimento da mão que segura o coração, extraído do seu próprio corpo.

Para a exemplificação do movimento de *Niobe* sentei-me no chão, tal como o mimo mostra na sua coreografia. A seguir, levantei-me e sentei-me na ponta de uma cadeira, explicando ao mimo a minha intenção de acabar a metamorfose com a lamentação, mas guardando uma atitude arrogante.

Para explicitar o movimento da metamorfose *Bacchus* realizei alguns passos desequilibrados. Mas a parte mais importante da coreografia imaginária que queria partilhar eram as expressões faciais ligadas ao sentido auditivo da personagem principal que é perturbada pelos ruídos das crianças e das mulheres. Queria realçar os movimentos dos olhos e da cara, característicos de uma mudança de nível perceptivo (Cudicio, 2015).

Para explicitar o movimento de *Narcissus* realizei o movimento presente no vídeo. Afastei as mãos, por cima da minha cabeça, como se quisesse agarrar peças de um puzzle em três dimensões. Pouco a pouco, as mãos aproximam-se e as peças juntam-se para formar um objeto.

Finalmente, acabei com a partilha do movimento imaginado para a metamorfose da *Arethusa*. Este movimento foi talvez o mais abstrato para o mimo. Para explicitar o movimento enchi um balão e mostrei ao mimo as características que queria revelar. Uma delas é o facto do balão ser leve e reagir devagar quando batemos nele. Devido à sua leveza o balão revela uma segunda característica: a sua direção é errática, obrigando a segui-lo com olhos para não o perder. Finalmente, pode ser levado facilmente pela corrente da água ou do ar. Todos estes elementos deviam levar a coreografia à descoberta da cascata, metaforicamente a união de *Arethusa* e *Alfeus*.

A representação teatral desses movimentos perante o mimo, apesar de não ser muito elaborada, foi suficiente para ele perceber as minhas intenções e construir as suas coreografias, que podem ser vistas no vídeo que acompanha este documento.

3.3 Estudo técnico-artístico 2: *Le rite de la Lune* de Edward Salim Michaël

3.3.1 Estudo da partitura.

Essa obra para oboé solo ou *Ondes Martenot* de Edward Salim Michaël foi editada pelos editores Henry Lemoine em 1964⁵⁶. No entanto, já não se encontra editada⁵⁷ e também por isso é pouco conhecida. É composta por cinco andamentos e cada andamento, à semelhança das metamorfoses de Benjamin Britten, começa com um pequeno texto explicativo:⁵⁸

- I. *Chant d'espoir de la lune qui n'est pas et qui veut être*
- II. *Le Lotus dans le reflet de la pleine lune*
- III. *Chant plaintif de la lune qui a perdu son reflet*
- IV. *Chant de la lune qui a retrouvé son reflet et se contemple dans l'eau*
- V. *Rite initiatique de la nouvelle lune*

A leitura dos andamentos apresenta poucas informações interpretativas. O ambiente parece oriental, a escrita é tonal e as estruturas dos andamentos não traz qualquer informação, à primeira vista, que poderia motivar uma criação original. Em resumo, a partitura é pobre em elementos subjetivos, se compararmos com as metamorfoses de Benjamin Britten. Para poder encontrar uma intenção geral que sustente a minha interpretação precisei adotar outra perspetiva. Um possível ponto de vista chamou a minha atenção logo no primeiro momento em que olhei para a partitura; a obra foi escrita para: "*Pour hautbois ou Ondes Martenot*"⁵⁹. Existe no repertório para oboé muitas obras ou estudos cuja interpretação pode ser partilhada por vários instrumentos. Por exemplo, os estudos técnicos de Ferling são escritos para oboé ou saxofone. Algumas sonatas de Telemann são escritas para oboé ou flauta. Mas é a primeira vez que vejo uma obra para oboé ou *Ondes Martenot*. Essa proposta do compositor é, no meu ponto de vista, surpreendente. As características

⁵⁶ Ver partitura em anexo.

⁵⁷ A lista das obras não editadas do compositor pode ser consultada neste site: <https://fr.edwardsalim-michael.org/musique/>

⁵⁸ Tradução do autor: " I.Canto da Lua que não é e quer ser/ II.O Lótus no reflexo da lua/III.A Lamentação da Lua que perdeu o seu reflexo/ IV.Canto da Lua que recuperou o seu reflexo e contempla-se na água/ V.Rito de iniciação da lua nova."

⁵⁹ *Hautbois* é a palavra francesa para oboé.

do oboé, nomeadamente as ações necessárias à sua produção sonora e a própria emissão do som, parecem-me, à primeira vista, muito afastadas, até talvez opostas, às das *Ondes Martenot*. Por essa razão, decidi explorar esta aparente incongruência (no que diz respeito à produção sonora do oboé em relação às *Ondes Martenot*) com a esperança de encontrar elementos que me permitam definir uma intenção geral.

3.3.2 Estudo de outro suporte associado: “*Maurice Martenot: Luthier de l’électronique*” Laurendeau, J. (2017)⁶⁰

As *Ondes Martenot*, também chamadas simplesmente “*ondes*”, foram criadas pelo músico do mesmo nome, Maurice Martenot, no início do século XX. Violoncelista e pianista de formação, Maurice Martenot é atraído desde a sua adolescência pela revolução tecnológica protagonizada pela rádio. Com a chegada da eletricidade às casas de Paris ele desenvolve os seus primeiros aparelhos de comunicação com o intuito inicial de brincar com a sua irmã Ginete. Sem saber, eles criam jogos de telegrafia. Naturalmente, no início da primeira guerra mundial, Maurice é enviado para Angoulême - França - como chefe de um posto de telegrafia. Nessa altura, a radiotelegrafia ainda utiliza ondas *Hertzianas* produzidas eletricamente para comunicar em código Morse. Esse processo era ruidoso e a comunicação fraca e insegura. No final da guerra os postos de comunicação foram equipados com novas lâmpadas tríodo que permitiam emitir uma onda hertziana de alta frequência, à partida inaudível, mas manipulável para torná-la audível para o ouvido humano. Essa mudança é muito importante para perceber o funcionamento das *Ondes Martenot*. Quando dois instrumentistas tentam afinar podemos ouvir alguns batimentos no som, até encontrar a frequência certa. Esse batimento é chamado batimento de interferência. Mas quando dois instrumentistas tocam notas diferentes e afastadas o batimento resultante da interferência das ondas é muito mais rápido e cria um som, mais grave do que os sons tocados. Essa frequência corresponde à diferença entre as duas frequências tocadas. Por exemplo, se um instrumentista toca um Lá4 - 440 Hz e o outro um Mi5- 659 Hz iremos ouvir um som de 219 Hz correspondente a um Lá3. Esse som é chamado resultante. O mesmo acontece

⁶⁰ Todas as informações apresentadas nessa pesquisa sobre as *Ondes Martenot* e o seu criador foram extraídas do recente livro de Laurendeau, J: *Maurice Martenot: Luthier de l’électronique* (2017)

quando duas lâmpadas tríodo são manipuladas para gerar interferências. Maurice Martenot não demorou muito a “brincar” com o equipamento do exército e improvisar as suas primeiras “canções populares eletrônicas”. O som puro fascinava-o e levava-o a sonhar com o potencial musical do equipamento. No final da guerra Maurice Martenot retomou o seu violoncelo para tocar em orquestras de cinema (Max Linder e Gaumont). Esta foi a grande **era do cinema mudo** e as suas **capacidades de improvisação**, muito apreciadas na altura. Após este período Martenot regressou rapidamente a Paris para desenvolver o seu novo instrumento e dedicar-se à sua segunda paixão, o ensino.

Durante o seu tempo no exército, Maurice Martenot teve a oportunidade de dar alguns concertos e de descobrir o medo de tocar em público. Aquela relação do corpo, da mente e do instrumento motivou grande parte da sua pesquisa pedagógica. Após a sua chegada a Paris ele encontrou um violoncelista de renome chamado Youri Bilstin. Bilstin considerava o **relaxamento** fundamental para a prática da música. Para ele, **o instrumento é antes de tudo o próprio músico**. Inspirados em Bilstin, Maurice Martenot e a sua irmã passaram a praticar **yoga**. A relação do corpo com a produção musical era muito importante para Maurice Martenot. Ele queria criar um instrumento, as *Ondes*, que fosse a **continuidade da imaginação humana**.

Em 1930, Ginete Martenot encontra o poeta indiano Rabindranath Tagore⁶¹. Durante este encontro Tagore experimentou as *Ondes* (Laurendeau, 2017) e ficou encantado pelo som do instrumento, mas desapontado pelo facto das *Ondes* não permitirem tocar **micro-tons**. Maurice Martenot aceitou o desafio, proposto pelo poeta, de construir um exemplar de *Ondes* em que cada tom é dividido em doze partes iguais. Também chamado as *Ondes* de Tagore, esse instrumento sensibilizou muitos compositores para a **música oriental**, Messiaen, Jolivet, Honneger, Milhaud e outros. Para Maurice Martenot esse episódio é mais um passo no seu caminho espiritual, na exploração das possibilidades humanas e das relações entre o corpo, os sentimentos e a lógica. Nos anos 1950-1960 ele procurou a inspiração junto de Herrigel, Arnaud Desjardin e **Gurdjieff**. Chegou mesmo a participar nos ateliês de movimentos organizados por esse último guia espiritual, mas

⁶¹ Poeta indiano, compositor, prémio Nobel de Literatura.

a extrema dureza do treino fez com que abandonasse pouco a pouco o grupo. Martenot foi guiado pela espiritualidade e motivado por uma forte e sincera vontade de apagar as fronteiras entre o intérprete e o som. Aliás, em 1954 ele passou a imaginar que, no século XXI, os intérpretes poderiam, sem gesto nem movimento, exprimir o seu pensamento musical, sendo as inflexões musicais a exteriorização direta deste pensamento (Laurendeau, 2017). Ao descobrir isso pensei comigo mesmo: não seria esse desejo de Martenot o “Santo Graal” que cada músico procura? Para atingir esse objetivo ele continuou a desenvolver o seu instrumento. As *Ondes* começaram por ser um simples anel que o músico deslocava junto de um fio para poder modular frequências. Rapidamente, Martenot percebe que, para poder tocar com os outros, o controlo da afinação era importante. Ele decidiu então desenhar numa folha de papel um teclado de piano fictício e colocar esse teclado em frente de si para poder ter um ponto de referência. Se o dedo para em frente do La3, soa um La3. Mais tarde, ele coloca um verdadeiro teclado que se desloca ligeiramente para a direita ou a esquerda para criar um **movimento de vibrato**. Mas ainda não é suficiente para poder responder à imaginação do artista. Maurice Martenot adiciona, ao longo da sua vida, um sistema de **controlo da intensidade, de duração do som, dos ataques e da altura do som, da modulação de timbres, dos próprios timbres e modulação dos harmónicos**. Atualmente, com a utilização dos instrumentos virtuais eletrónicos, é possível adquirir o instrumento Ondes Martenots virtual ⁶². Todos os elementos aqui mencionados estão disponíveis no programa informático para poder proporcionar ao músico a liberdade de criar o seu próprio som. Apesar de todos estes avanços, é difícil definir o som das *Ondes Martenot*.

⁶² Instrumento digital Ondes Martenot: www.soniccouture.com

3.3.3 Estudo de outro suporte associado: *Le Jeu d'un Étrange Destin*.

Michèle Michaël ⁶³

Edward Salim Michaël nasceu no dia 30 de novembro 1921 em Manchester – Reino Unido. Os seus pais casaram-se em Bagdade, onde viveram até a mãe do compositor ficar grávida. Ela tinha quinze anos na altura. O seu pai tinha quarenta anos. Eles decidiram ir à Inglaterra para o nascimento do filho, já que as condições de higiene em Bagdade eram deploráveis. Após quatro anos na Inglaterra, e depois de gastarem todas as poupanças que tinham, a família decidiu regressar para Bagdade, pensando que seria mais fácil encontrar trabalho bem pago. Não foi o caso. Salim passou a sua infância entre o medo e a morte. Assistiu e viveu tempos de perseguição, de assassinatos, enforcamentos públicos e muito mais. Em 1932, Faycal I, rei do Iraque, adoeceu e deixou Bagdade para ir à Inglaterra. Sem liderança, os massacres dos armênios multiplicaram-se no país. Em Bagdade a violência era tal que qualquer indivíduo que parecesse arménio, judeu ou estrangeiro era caçado e exterminado. A família de Salim, ajudada por amigos árabes, conseguiu fugir de Bagdade para a Syria. Durante os cinco anos seguintes deslocaram-se entre a Síria, o Egito, a Jordânia, o Líbano até à Palestina. E foi justamente neste último país que Salim descobriu o oboé. Ele ficou fascinado pelo seu **“...timbre oriental que despertava nele sentimentos misteriosos e inexplicáveis”** (Michaël, 1994, p. 42)⁶⁴.

Em 1940, a família de Salim regressou a Inglaterra. Nessa altura, a segunda guerra mundial já tinha começado e Salim tinha sido convocado para o exército. O tempo da recruta foi traumático para ele. Felizmente ele encontrou no meio militar algumas pessoas que o convidaram a passar tempo em suas casas. Este tempo levou Salim a aprofundar o seu contato com a música. Ele demonstrava um ouvido extraordinário, memorizando músicas inteiras após uma única audição. Começou então a estudar as bases teóricas da música com uma senhora chamada Strover.

⁶³ Todas as informações contidas nessa pesquisa sobre o compositor Edward Salim Michaël são extraídas do livro *Le Jeu d'un Étrange Destin* (1994) escrito pela sua esposa e que recolha lembranças e reflexões sobre a vida do compositor.

⁶⁴ Tradução do autor

Aprendeu harmonia, as estruturas e as modulações. As suas capacidades permitiam-lhe ler uma partitura de orquestra e ouvir internamente todas as vozes e timbres dos instrumentos. Com base nisso, ele começou a compor.

Infelizmente, o seu tempo no exército ainda não tinha acabado. Aliás, a violência e a atitude dos homens que o rodeavam revelaram a Salim os primeiros passos do seu caminho espiritual. Ele não podia aceitar que o homem se considerava *Homem* só por habitar um corpo humano. A atitude dos seus colegas do exército era, segundo o próprio, animalésca. Salim considerava que existiam pelo menos dois tipos de homens no mundo, aquele tipo em que caminham para a espiritualidade e o outro. No final da sua recruta ele recebeu o soldo do exército: 350 libras. Com esse dinheiro inscreve-se na *Guildhall School of Music* em Londres, na classe de violino. Recebeu também uma bolsa para a composição e para a direção de orquestra. A sua carreira musical começa da melhor maneira. Foi convidado a tocar como solista e ganhou uma forte reputação, mas a sua saúde débil travava a sua carreira de instrumentista.

No final dos anos 40 dois eventos importantes marcaram a sua vida. O primeiro foi a descoberta do Yoga e do ensinamento de Gurdjieff que deu um novo rumo à sua vida espiritual. O segundo foi o encontro com a Nadia Boulanger que o convida a frequentar a sua classe de composição no *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*. Salim instalou-se em Paris, sem dinheiro e sozinho. A sua vida na capital francesa é precária e a sua saúde frágil. Ele criou uma relação forte com o Georges Adie e decide dedicar cada vez mais tempo à prática do Hata Yoga. Ele assistiu às danças de **Bharata-Natyam**⁶⁵ e ficou encantado e atraído por sentimentos inexplicáveis e uma vontade de visitar a Índia. De 1968 a 1974 Salim foi a este país à procura de um guia espiritual que pudesse ajudá-lo na sua reflexão pessoal. A Índia estava presente na sua vida diária, na sua experiência espiritual e na sua música. Maurice Martenot resume nestas palavras quem era Edward Salim Michaël:

“...indépendamment de la grande estime que je porte á Edouard Michaël pour ses qualités humaines exceptionnelles, j'ai la plus grande admiration pour

⁶⁵ Dança clássica indiana com forte expressividade da face e das mãos, acompanhada por uma música rítmica.

*son œuvre de compositeur. Sans se laisser influencer par les diverses tendances contemporaines, on trouve chez M. Edouard Michaël les marques d'une sincérité totale, mettant toujours en avant son **art au service de la spiritualité.***" - 1965. (Michaël, 1994, p. 425)⁶⁶

3.3.4 Estudo de outro suporte associado: Uma reflexão pessoal sobre a Lua

A lua está presente todos os dias da nossa vida, antes e provavelmente depois. Às vezes escondida, outras pode aparecer inteiramente, parcialmente, branca luminosa ou vermelha. Ela regula a vida dos homens com as suas aparições variadas e cíclicas. Para alguns, é símbolo de morte, de nascimento ou de fertilidade. Para outros, é o elemento capaz de transformar homens em lobos ou vampiros. Às vezes venerada, é frequentemente respeitada e honrada. No contexto deste projeto todos os aspetos podem ser encarados como uma possível perspetiva criativa. No entanto, realcei as características ligadas ao **tempo e aos ciclos** que me parecem mais representativos das crenças do compositor. De facto, é interessante observar que Edward Salim Michaël acabou sua obra com o renascimento da lua, uma possível alusão às suas crenças espirituais, nomeadamente a crença na **vida depois da morte**.

3.3.5 Definição da intenção geral

Na obra do *Rite de la Lune* os elementos encontrados fazem principalmente referência à vida espiritual de Edward Salim Michaël. Não encontrei na partitura e nos suportes associados os elementos específicos, por andamento, que pudessem justificar uma performance baseada na intenção geral e em intenções imediatas como foi o caso nas metamorfoses de Britten. Por isso, defini como intenção geral representar a noção de ciclo de vida e de continuidade da própria história. A performance não é realizada separando os andamentos da obra, mas, ao contrário,

⁶⁶ Tradução do autor: "Além da grande estima que tenho por Edouard Michaël por suas excepcionais qualidades humanas, tenho a maior admiração por seu trabalho como compositor. Sem ser influenciado pelas várias tendências contemporâneas, encontramos no Sr. Edouard Michaël as marcas da sinceridade total, sempre pondo a sua arte a serviço da espiritualidade".

procura criar uma história única que liga todos os andamentos. Essa escolha permite também realçar as duas técnicas principais da arte do mimo: o mimo e a pantomima. Realizando uma performance do *Rite de la Lune*, baseada na história contextualizada na partitura, a performance do mimo torna-se uma pantomima; i.e., uma representação de uma história, uma narrativa com começo, meio e fim. Em sentido contrário, a performance das metamorfoses de Britten, baseadas nos movimentos corporais necessários à produção sonora, aproxima-se da técnica de mímica contemporânea.

3.3.6 Partilha do gesto musical com o mimo

Diferente do Estudo técnico-artístico nº1, a partilha do meu gesto musical na obra *Le rite de la Lune* foi feita ao nível da intenção geral apenas. Assim sendo, primeiramente, apresentei ao mimo todos os elementos que suscitaram a minha curiosidade e atenção. Depois disso, discutimos todos os elementos encontrados na partitura e nos suportes associados até concordarmos sobre o significado dos mesmos. Isso facilitou e garantiu o entendimento da minha intenção geral. Uma vez de acordo, o mimo desenvolveu a sua coreografia de maneira autónoma tendo como referência apenas a descrição da minha intenção geral sem movimentos propostos por mim como foi o caso do Estudo técnico-artístico nº1. Em razão desta obra ser interpretada como uma pantomina, o mimo adotou a maquiagem na face, tradicional neste caso.

3.3.7 Sumario do estudo Técnico-Artístico

O estudo técnico-artístico, composto por dois estudos, sendo cada um dedicado a uma obra, permitiu explorar a partitura e os seus suportes associados e, assim, revelar os elementos que sustentam a aplicação da estratégia de comunicação gestual. No final de cada estudo foram definidas as intenções gerais de cada obra (e específicas de cada andamento no caso das *Metamorphoses* de Britten). Finalmente, foram explicitadas as dimensões partilhadas do meu gesto musical, assim como a maneira como foram partilhadas.

4 Desenvolvimento

4.1 Introdução

Antes de revelar a forma como este espetáculo foi desenvolvido, é importante lembrar o contexto no qual trabalhámos desde o início do mesmo. O final de 2019, data na qual se iniciou o desenvolvimento do projeto, coincidiu com o primeiro surto de COVID-19 na China. Assim sendo, sofremos todas as restrições implementadas até ao presente: limitações nas deslocações, salas encerradas e proibição de nos juntarmos a mais pessoas. Em consequência, quase todo o trabalho de desenvolvimento foi online e por vídeo. Só duas fases foram realizadas presencialmente: o primeiro encontro, durante o qual foram definidas as grandes linhas diretivas do projeto, e o único e último ensaio, presencial, que precedeu a gravação final. Sendo o projeto baseado sobre a exploração do gesto musical, cujo componente central partilhada foi o movimento, a falta de encontros presenciais poderia ser considerada de muita importância. Para além disso, outras dificuldades emergiram: os atores que representam o mimo, tradicionalmente, costumam apresentar-se acompanhados de música gravada. O facto do nosso projeto se realizar com música ao vivo tornou-o singular, mas, ao mesmo tempo, de difícil realização dentro de um contexto pandémico, mesmo com todas as facilidades de uma ligação à internet. Assim sendo, o seu desenvolvimento teve de ser limitado e adaptado ao contexto atual, deixando os ensaios presenciais, a nossa preparação e a gestão dos imprevistos inerentes à performance para os últimos momentos.

4.2 Desenvolvimento

O primeiro encontro presencial aconteceu em março de 2020. Tinha enviado previamente ao ator/mimo, Filipe Morais, os três capítulos sobre a contextualização, o estudo técnico-artístico e a estratégia de comunicação gestual. Ele admitiu que a explicitação e extração prévia dos elementos contidos na partitura e nos suportes associados tinha sido clarificadora. Apesar de ainda precisar de integrar muitas informações sobre as obras, os elementos apresentados já lhe permitiram “visualizar” o contexto performativo.

A seguir interpretei as obras. A nossa primeira observação foi a capacidade do Filipe em perceber a partitura. O Filipe não tem qualquer conhecimento da escrita de música e, por isso, não podia criar uma imagem auditiva interna da linguagem musical escrita. No entanto, fiquei surpreendido com a sua capacidade em interpretar visualmente a partitura. Ele observou o “desenho” da obra e deduziu que algumas partes eram pausas e outras mais animadas. Ele explicou-me que, normalmente, os mimos atuam com música gravada. No nosso caso, em que a música é ao vivo e irregular, os pontos de referência, como as pausas e os ritmos, foram fundamentais para ele poder organizar e controlar a sua coreografia e para conseguirmos construir uma performance sincronizada. Interpretei novamente alguns andamentos exagerando essas pausas e os contrastes.

A primeira obra que decidimos estudar foi o *Rite de la Lune*. Expliquei ao Filipe que ele seria responsável por representar parte do meu gesto musical com o intuito de aumentar o poder expressivo da música e que, para alcançar o meu objetivo, tinha decidido representar a multidimensionalidade do meu gesto musical. Neste caso, decidi partilhar com o mimo a representação da intenção geral da obra. Assim sendo, a minha interpretação e a respetiva coreografia do mimo seriam representativas de um sentido: a noção de ciclo. Exploramos todos os elementos importantes relacionados com este sentido e clarificámos o significado dos mesmos. Uma vez de acordo, definimos a estrutura da obra, nomeadamente os pontos de referência que nos permitiam estar sincronizados. A partir desse momento, o mimo construiu sua coreografia de forma livre e autónoma.

No que diz respeito às *Metamorphoses* de Britten a abordagem teve de ser diferente. Tive de explicar ao Filipe o que ele iria representar, nomeadamente os movimentos que constituem o meu gesto musical na fase de produção sonora. Eu expliquei cada metamorfose separando a intenção geral de cada uma e o(s) elemento(s) do meu gesto musical que ele iria representar.

Para comunicar esses movimentos ao mimo assumi o papel de mimo e representei os movimentos desejados. A tarefa seguinte consistiu em gravar as obras e enviá-las ao Filipe para ele poder desenvolver as suas coreografias. O objetivo era proporcionar ao ator uma base para poder trabalhar. Ficou claro que não se tratava de uma versão final, mas de um esboço sobre o qual íamos desenvolver as nossas

narrativas respetivas. Comecei por gravar o *Rite de la Lune*. Integrei na interpretação os elementos discutidos com o Filipe, exagerando os tempos de pausa e realçando todos os pontos que podiam proporcionar ao mimo algumas referências temporais sobre as quais podia assentar os seus movimentos corporais. A gravação do *Rite de la Lune* demorou cinco dias. A seguir comecei a estudar as *Metamorphoses* de Britten através do prisma da transformação da personalidade/caráter das personagens, procurando relacionar essa metamorfose com um ou vários elementos do meu gesto musical. Esta perspetiva interpretativa era nova para mim. Tive de definir as características de cada personagem sem fazer abstração da metamorfose em si e representá-la incluindo um ou alguns dos elementos constituintes do meu gesto musical. Ao final de várias semanas de reflexão e experimentação, a interpretação das metamorfoses ficou definida. As metamorfoses não seriam necessariamente interpretadas na ordem impressa, mas em função do decorrer das ações do meu gesto musical.

4.3 Colocação e encenação

4.3.1 Encenação geral

Outro elemento que motivou a partilhas de ideias foi a colocação, um em relação ao outro, que nós podíamos adotar durante a performance. Este elemento foi fundamental porque afetou a atuação dos dois artistas e surgiu como resultante da necessidade do mimo de basear a sua coreografia sobre alguns pontos de referência. Mesmo que exista uma pequena flexibilidade da parte dos dois artistas, era fundamental que o mimo e a música fossem quase perfeitamente sincronizados. Mais, a posição dos artistas influenciaria diretamente a maneira como o plano auditivo e o plano visual coabitariam. Não poderíamos esquecer que cada artista representa uma parte do gesto musical. Estudámos, portanto, várias possibilidades. A disposição utilizada em música de câmara: os dois artistas estão no palco, perto um do outro. Neste caso, o artista músico pode perturbar a atuação do mimo, atraindo a atenção do público para o seu aspeto visual quando esse não tem importância. A segunda hipótese consistia em colocar o mimo em palco e o músico escondido para não perturbar o ator. O músico poderia ficar do lado do palco ou escondido por detrás de um painel ou parte de cenário. Neste caso, a

noção de duo perderia o seu sentido bicéfalo. Outra possibilidade considerada foi disposição de ópera. O mimo está no palco e o músico parcialmente escondido, mas ainda visível num patamar diferente, onde não perturba o mimo. Apesar de ser a proposta que mais se aproximou do desejado, o músico e o ator continuam num patamar diferente e perdemos a ideia de performance bicéfala; i.e., perderíamos a ideia do espelho entre os dois artistas. Finalmente, propus uma disposição que nunca utilizei até agora, mas que parecia responder às nossas exigências. Os dois artistas poderiam atuar um em frente do outro, em espelho. Ambos ficariam num nível igual ou muito aproximado. O público ficaria entre os dois. Essa disposição apresentava muitas vantagens: os dois artistas poderiam comunicar enquanto atuavam, permitindo uma maior flexibilidade interpretativa. Também é representativa da ideia de espelho proposta no título do espetáculo. Apesar de ser dificilmente realizável no contexto de pandemia atual, foi essa disposição que considerámos ideal para esse projeto.

O último elemento discutido foi a possibilidade de realizar a performance ao ar livre. Apesar de ser natural para uma arte de rua como a mímica, ser representada ao ar livre é sempre um desafio para os oboístas; às vezes um verdadeiro “inferno”. O clima, o calor, o vento, podem colocar o oboísta numa situação delicada em que o silêncio pode rapidamente substituir a música. Aliás, é por essa razão que muitos agrupamentos musicais profissionais que costumam atuar na rua preferem que os oboístas toquem percussão ou outro possível instrumento durante os desfiles. No entanto, apesar disso, essa escolha que fizemos tem a ver, em primeiro lugar, com o desejo de Britten de que a sua peça fosse tocada ao ar livre. Essa escolha altera drasticamente a interpretação da obra. Aliás, é curioso notar que muitos oboístas que gravaram as *Metamorphoses* tiveram o cuidado de tocar em sítios com reverberação para ganhar no aspeto da expressividade. O ar livre raramente permite esse tipo de efeitos. O eco de *Narcissus* poderá não ser o mais mágico e cativante, mas o desafio valia a pena ser tentado. A segunda razão pela qual considerámos uma possível performance ao ar livre é o facto das duas obras poderem ser integradas no mesmo contexto: a arte de rua. É um plano que não tinha considerado na primeira fase de investigação, mas que ganhou força à medida que discutimos os elementos das obras. No que diz respeito à obra *Le rite*

de la Lune o próprio elemento “Lua” é exterior e convida-nos a interpretar ao ar livre, talvez num final de tarde, com a lua presente. Caso, por alguma razão, não fosse possível apresentar-nos ao ar livre iríamos tentar encontrar um sítio que, pelo menos, contivesse alguns elementos naturais.

4.3.2 Encenação específica de cada obra.

A performance teve lugar no Jardim Botânico da cidade Porto. Para a obra *Le Rite de la Lune* escolhemos um sítio que proporcionava um ambiente calmo e espaçoso. Para as *Metamorphoses* de Britten escolhemos um lugar do jardim que poderia, de alguma forma, representar figurativamente e metaforicamente elementos de cada andamento. *Pan* foi realizado em frente a canas de bambu. *Phaeton* foi realizado no meio de uma árvore preta com vários pedaços de madeira preta, lembrando o carro de fogo destruído pelo relâmpago. *Niobe* lamenta-se no meio dos cactos, que representam as flechas que mataram a sua família. *Bacchus* tenta recuperar os seus sentidos em frente a uma taberna; aqui representada em frente a uma antiga habitação. *Narcissus* relaciona-se com a sua imagem numa lagoa artificial e, finalmente, *Arethusa* desenrola-se em frente de uma fonte de água.

4.4 Gravação

Tendo em consideração o contexto de pandemia durante o qual esse projeto foi desenvolvido, e sem garantia que podemos apresentá-lo em público num curto espaço de tempo, decidi gravar o espetáculo em vídeo para exemplificar a performance, permitindo assim aos leitores desta dissertação apreciar, no limite das possibilidades, o que seria a performance real. Convém ressaltar que, como sugere Fischer-Lichte (2012), a gravação é sempre um subproduto da performance, uma vez que limita a presença e a fisicalidade do evento multidimensional. No entanto, para este espetáculo em particular foi fundamental, uma vez que permitiu uma pluralidade de cenários e o enfoque guiado do público para determinados pontos da coreografia do mimo que traduziam a minha impressão subjetiva.

A gravação foi realizada no Jardim Botânico da cidade do Porto. Esse espaço apresenta uma grande variedade de paisagens florais e florestais, assim como algumas estufas. Assim sendo, caso as condições climatéricas permitissem, poderíamos gravar ao ar livre utilizando os cenários naturais exteriores do jardim.

Caso contrário, poderíamos gravar nas estufas, em condições mais abrigadas. Sendo o objetivo do projeto a expansão da expressividade corporal com a utilização de um mimo, a gravação do espetáculo levantou uma questão importante: o que iríamos filmar e sob que perspectiva? Seria uma filmagem alternadamente focalizada no oboísta e no mimo? Ou seria uma filmagem focalizada no mimo?

Da perspectiva do meu colega realizador, que gravou o vídeo, o facto de ser uma gravação cujo intuito é ser apresentada a um júri para apreciar o projeto performativo justificava a aparição dos dois artistas no filme. Assim sendo, o público poderia apreciar a expressividade corporal do oboísta e a expansão da mesma representada pelo mimo. No entanto, após a partilha das nossas opiniões respetivas, considerámos que, tal como na situação performativa real, o público não poderia ver os dois artistas ao mesmo tempo. Enquanto olhava para um lado, perdia o contato visual com o outro. A escolha dessa perspectiva teria motivado uma complexa instalação técnica para poder gravar ambos os artistas ao mesmo tempo, um em frente do outro, sem técnicos nem câmaras no campo visual.

Do meu ponto de vista, a presença do oboísta não era necessária neste filme. Aliás, a falta do mesmo permite exemplificar de maneira mais evidente a própria razão de ser deste projeto: a partilha de uma impressão subjetiva através de um gesto musical; i.e., a descorporeificação de uma subjetividade e incorporação da mesma em outro corpo vibrante.

Descrevi nesta dissertação todas as ações e componentes do meu processo performativo. Ora, como o leitor pode verificar, todas as ações conscientes envolvidas nesse processo são internas, ou seja, invisíveis para quem observa. Da escolha da intenção geral até à produção sonora final, todas as ações realizadas são causas e consequências de uma expressão corporal interna. No entanto, existem movimentos corporais que podem ser observados pelo público como, por exemplo, as dedilhações ou pequenas variações de posição das pernas, ombros, etc. Mas esses movimentos não são introduzidos conscientemente no processo performativo. Considero esses movimentos corporais como o “ruído” da produção sonora (em alusão ao “ruído” da fotografia), ou seja, são resíduos, distorções resultantes da expressão corporal produtora de som, mas que, não sendo introduzidos conscientemente pelo artista, interferem no processo performativo.

A expressão corporal que desejo evidenciar, amplificar e partilhar no filme é a formalização sonora do meu gesto musical que não consigo partilhar totalmente em razão das *affordances*⁶⁷ do oboé. Essa explicitação do meu gesto musical, além de ser principalmente auditiva, é fundamentalmente subjetiva. Não faria qualquer sentido procurar no visual do oboísta algum significado que pudesse ser interpretado pelo público. Assim sendo, não fazia sentido efetuar uma captação vídeo do oboísta. A sua produção sonora é representativa da uma expressão corporal subjetiva que neste espetáculo foi revelada pelo mimo.

⁶⁷ *Affordances* pode ser entendida como a faculdade do homem em guiar os seus comportamentos em função das potencialidades de ação que o contexto proporciona (Luyat & Regia Corte, 2009).

5 Considerações finais

O projeto de pesquisa artística, concebido no âmbito do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro (ramo de especialização em performance), *Miroir: ... l'autre c'est moi*, foi motivado por uma vontade de explorar a possível compensação da falta de expressividade corporal - sentida pelo autor oboísta - com a introdução de um mimo. O rosto e mãos deste ator representariam o gesto musical do músico, uma intenção frustrada pela necessidade de segurar a palheta e o instrumento. Para atingir o meu objetivo foi desenvolvida e implementada uma estratégia de comunicação gestual motivada pela necessidade de partilhar o meu gesto musical com o mimo. A primeira fase dessa estratégia consistia em desenvolver um plano performativo, baseado na investigação da partitura e dos suportes associados, assim como os movimentos que compõem o meu gesto musical. Esse primeiro passo permitiu revelar a multidimensionalidade do meu gesto musical. São essas dimensões, nele incluídas, que consegui partilhar com o mimo. Posso agora sugerir que o objetivo foi atingido por duas razões. Observando as coreografias do mimo, reconheço os movimentos imaginários que motivaram a minha interpretação. Em cada obra interpretada posso identificar e relacionar os movimentos corporais do mimo, principalmente mãos e face, com as várias dimensões do meu gesto musical. Assim sendo, a observação da performance oferece uma ação expressiva “completa”, verdadeiramente representativa do meu gesto musical. Mas existe outra razão que me leva a pensar que o objetivo foi atingido: o facto de me sentir mais livre durante a performance. Como mencionado nos parágrafos anteriores, o meu gesto musical é composto por várias ações, algumas opostas. Essa frequente “luta interna” entre movimentos contrários cria uma sensação de tensão quase constante. Ora, no espetáculo “*Miroir...l'autre c'est moi*”, pude *performar* de maneira relaxada. Apesar de ser necessário gerir as tensões corporais produtoras de som, a minha atenção estava virada para o mimo, observando assim parte de mim próprio. Tinha, na minha frente, um artista que representava parte da expressividade que eu deveria assumir sozinho. Parecia que essa partilha me livrava de um conflito interno, aliviando um peso e uma responsabilidade minha que, finalmente, me permitia ser corporalmente livre.

Resumindo, a partilha do meu gesto musical com o mimo não só permitiu revelar e representar a complexidade expressiva do meu gesto musical, mas também permitiu libertar, de alguma forma, o meu potencial criativo.

Num ponto de vista mais alargado suscitou uma reflexão mais profunda sobre a dicotomia entre corpo e mente. Se num dado momento da história passamos a considerar que esta separação era “realidade”, fruto de um pensamento cartesiano mais motivado em encontrar meios de estudar o corpo sem profanar a “alma”, o advento de movimentos culturais como pós-modernismo e a própria consolidação da performance como área autónoma acabou por derrubar esta perspetiva; revelou uma integração entre estes dois polos que já não poderia ser ignorada. No entanto, não posso deixar de mencionar que este projeto levantou novos elementos no âmbito desta discussão: a descorporificação de uma subjetividade e incorporificação da mesma por outro corpo. Como considerar esta integração entre corpo e mente em situações em espelho à minha impressão subjetiva em outro corpo? Como reconheço esta impressão que sai de mim, mas que habita agora outro corpo (tão vibrante como o meu)? Como entendo esta integração entre corpo e mente, a partir de agora?

Certamente, não tenho todas estas respostas até ao presente momento. Mas considero que minha função enquanto artista é desafiar o imaginário coletivo que me cerca através de experiências que instiguem os sentidos e os níveis mais profundos de consciência, mesmo quando este imaginário parece ser tão real e inquestionável para mim. Se parto deste princípio considero que não apenas atingi o meu objetivo com este projeto, como cumpri a minha principal função enquanto artista.... e enquanto músico que se tornou artista numa manhã ensolarada de 1990 numa pequena aldeia francesa chamada Perigneux.

5.1 Epílogo: Projetos futuros

A realização desta performance levou-nos a questionar o futuro da nossa cooperação e do próprio projeto. Como mencionado por Dalagna, Carvalho e Welch (2020) a emergência da investigação artística no meio académico é recente. No entanto, em alguns casos, essa investigação artística começa cedo, às vezes na creche ou na escola primária. É o caso, por exemplo, do Centro de Arte Contemporânea de Montreuil⁶⁸ mencionado anteriormente no artigo de Celio Paillard (2017). Todos os anos, alguns artistas são selecionados para ficar em residência nas creches e escolas da cidade. Essa abordagem permite sensibilizar os mais jovens para a cultura contemporânea, através da criação de obras plásticas ou performativas. O projeto “*Miroir...l’autre c’est moi*”, baseado na exploração do gesto musical do artista num contexto de performance, seria propício à realização de um projeto pedagógico-artístico no qual as crianças descubrem o seu “gesto artístico” através á realização de uma performance. As mesmas problemáticas poderiam ser exploradas durante o desenvolvimento do projeto: Qual é a noção que tenho do meu corpo? Como comunicar com o outro? O que é a interpretação? O que são as emoções? Etc.

Um outro projeto artístico performativo, tal qual o que aqui discutimos, consistiria em trocar os papéis: O mimo partilharia o seu “gesto teatral” comigo. A exploração e revelação da complexidade do meu gesto musical motivou muitas trocas de ideias com o mimo. O facto do meu modo de perceção ser principalmente dependente do movimento facilitou a partilha do meu gesto musical. Mas também levantou uma questão: como se teria realizado a partilha do mesmo caso ambos os artistas tivessem modos de perceção muitos diferentes? Como se realizaria a comunicação em contexto de transmodalidade?

Finalmente, um dos projetos mais desafiante que posso imaginar seria explorar os limites da capacidade dos instrumentos através a performance musical. O oboé, como mencionado anteriormente, é um instrumento limitado cuja construção não evoluiu desde o início do século XX. Alguns fabricantes tentaram transpor as dedilhações do oboé para instrumentos eletrónicos (*Electronic Wind Instruments* -

⁶⁸ <https://centretignousdartcontemporain.fr/residence/residence-en-creche/>

EWI). No entanto, esse procedimento encontra ainda duas grandes limitações. Em primeiro lugar, não foi possível transpor no EWI todas as dedilhações do oboé. Ou seja, o oboísta tem, de qualquer maneira, de aprender a tocar EWI como se fosse um novo instrumento. A segunda grande limitação encontrada tem a ver com o controlo do ar. O oboé é um instrumento de pequena embocadura que se toca com grande pressão de ar. Ora, os EWI's atuais se tocam com um grande débito de ar, parecido com aquele utilizado na flauta transversal. Para um oboísta, tal mudança drástica torna quase impossível tirar partido das possibilidades do EWI sem alguns anos de estudos prévios. Acredito que a miniaturização dos dispositivos eletrónicos irá brevemente providenciar soluções que permitem alargar as capacidades do instrumento e, conseqüentemente, dos oboístas. Até lá, o oboísta deverá principalmente contar com a sua capacidade criativa intrínseca para continuar a alimentar o mundo da performance.

6 Referências

6.1 Livros

- Artaud, P.Y(1996). *A propos de pédagogie*. France, Ed. Billaudot
- Assis, P. (2017). *Logic Of Experimentation: Rethink Performance Through Artistic Research*. Leuven. Leuven University Press.
- Baremboim, D (2009). *Está tudo ligado. O poder da música*. Lisboa, Editorial Bizâncio
- Baricco, A. (1998). *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*. France. Ed. Albin Michel
- Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Mayence, Ed. Gonthier
- Correia, J (2007). Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical. In F. Monteiro & A. Martingo (Eds.) *Interpretação Musical – Teoria e Prática*. Portugal. Ed. Colibri.
- Cosnier, J. (2015). *Psychologie des émotions et des sentiments*". Paris. Ed. Retz.
- Cudicio, C. (2015). *Le Grand livre de la PNL*. France. Ed. Eyrolles
- Correia, J.S & Dalagna, G. (2020). *Cahiers of artistic Research 3: A model for Artistic Research*. Aveiro, Editora da Universidade de Aveiro.
- Dalagna, G &Carvalho, S.& Welch, G (2020). *Desired Artistic Outcomes in Music Performance*. London. Ed. Routledge.
- Damásio, A. (2015). *O sentimento de si. Corpo, Emoção e Consciência*. Lisboa. Ed. Círculo dos leitores
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. England. Ed. Blackwell Publishing.
- Decroux, C & Becker, T. (2015). *Maximilien Decroux. Au-dela du mime*. Paris. Riveneuve Editions.
- Dewey, J (2016). *L'art comme experience*. France. Editions Gallimard
- Domecq, J-P. (1999). *Misère de l'Art. Essai sur le dernier demi-siècle de creation*. France. Ed. Calmann-Levy
- Gabriel, M (2018). *Le pouvoir de l'art*. Paris. Editions Saint Simon.
- Goodman, N. (1969). *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. London: Oxford University Press.

Gordon, S. (2006). *Mastering the Art of Performance. A Primer for Musicians*. New York. Oxford University Press.

James, W. (2000). *The principles of psychology*. Copyright Blackmask Online. Disponível em: <http://public-library.uk/ebooks/50/61.pdf>

Klein, E & Brax, F & Vanhove, P (2019). *Qu'est ce que la gravité ? Le grand défi de la physique*. Malakoff. Edition Dunod

Laurendeau, J. (2017). *Maurice Martenot – Luthier de l'électronique*. France. Beauchesne Éditions

Levitin, D. (2010). *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*. France. Ed. Heloise d'Ormesson

Lichte, F. E. (2008) *The transformative Power of Performance. A new Aesthetics*. New York. Ed. Routledge.

Mawer, I. (1949). *The Art of Mime*. London. Methuen and Co.

Michaël, M. (1994). *Le jeu d'un étrange destin – La vie de Salim Michaël. Ses expériences spirituelles et son œuvre*. Paris. Guy Trédaniel Editeur

Nuti, G. (2006). *Le corps qui pense – Étude sur les tensions musculaires non fonctionnelles chez l'interprète musical*. Paris. Edition L'Harmattan.

Osterjo, S. (2008). *Shut Up 'n' Play! Negotiating the Musical Work*. Sweden. Ed. Malmo Academies of Performing Arts, Lund University.

Ovide (1992). *Les Métamorphoses*. France Editions Gallimard

Pease, A, & Pease, B. (2017). *Linguagem corporal*. Portugal. Pergaminho.

Riquier, M. (1982). *Traité méthodique de pédagogie*. Paris. Ed. Gérard Billaudot.

Riquier, M. (1989). *L'utilisation de vos ressources intérieures*. Paris. Ed. Gérard Billaudot.

Tardif, J. (1992). *Pour un enseignement stratégique*. Montreal. Editions Logiques

6.2 Dissertações

Doré, C. (2007). *Odontologie et instruments de musique á vent*. Thèse n°14, Nantes. Université de Nantes. Disponível no site <https://nantilus.univ-nantes.fr/vufind/Record/PPN114203555/Home>

Vergez, C. (2010). *Analyse du fonctionnement des instruments de musique à vent*. Marseille. Université de la méditerranée, Aix-Marseille II. Disponible no site <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00535716>

6.3 Artigos online

Adorno, T. W., & Paddison, M. (1982). On the Problem of Musical Analysis. *Music Analysis*, 1(2), 169-187. Disponible no site:

<https://www.jstor.org/stable/854127>

ANLP. (n.d). Robert Dilts. Biografia. Disponible no site: <http://anlp.org/Robert-dilts>

Arbo, A. (2019). Quelques réflexions sur le statut de la performance musicale. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 50(1/2), 123-142. Disponible no site <https://www.jstor.org/stable/26844662>

Beaux-arts, L'académie. (2009). Lettre de l'Académie des Beaux-arts. *La transversalité*. Disponible no site:

<https://www.academiedesbeauxarts.fr/ndeq58-transversalite-des-arts>

Boissière, A. (2002). Demeter. Geste, Interprétation, invention selon Pierre Boulez. Disponible no site: <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/boissiere>

Bourdon, L. (2016). Revue de l'Institut National d'histoire d'art. *Paysage rythmique, quand la peinture et la musique se rencontrent*. Disponible no site: <https://www.beauxarts.com/expos/paysage-rythmique-quand-la-peinture-et-la-musique-se-rencontrent/>

Daniels, N. (2017). Britten's water music: recreating a world premiere with midges, vintage cars and an iPad disponible no site:

<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/23/britten-aldeburgh-festival-thorpeness-music-on-the-meare-nicholas-daniel>

Garcia, J. (2012). *Art du mime*. Revue de la B.N.F. Disponible no site : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-defrance-2012-1-page-2.htm>

Hautot, A. (2017). *Acoustique musicale*. Disponible no site:

<https://www.physinfo.org/chroniques/acoustique.html>

N.d, H (2017) *L'histoire du mime*. Disponível no site: <http://www.linflux.com/arts-vivants/le-mime/>

Klimas, M. (2011). *Sonic Sculptures*. Disponível no site: <http://www.martin-klimas.de/en/sonic.html>

Mayen, G. (2011). *Qu'est ce que la performance ?* Disponível no site: www.centrepompidou.fr/education

Paillard, C. (2017). Partition / interprétation : improviser le prévu. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 4 (1-2). Disponível no site: <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=3868&lang=fr>

Rolez, A. (2011). *Passerelle entre les arts : La sculpture sonore*. Disponível no site: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00788108>

Sloboda, J. (2013). *Musicians and Their Live Audiences: Dilemmas and Opportunities*. Understanding Audiences Experience. Working Paper, Spring. Disponível no site: https://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/UA_Working_paper_Spring_2013.pdf

6.4 Jornais online

Abrahams, R. (1972). Folklore and Literature as Performance. *Journal of the Folklore Institute*, 9(2/3), 75-94. doi:10.2307/3814159

Akahoshi, H., Obataya, E. (2015). "Effects of wet–dry cycling on the mechanical properties of *Arundo donax* L. used for the vibrating reed in woodwind instruments". *Wood Sci Technol* 49, 1171–1183. <https://doi.org/10.1007/s00226-015-0760-6>

Bigand, E (2010-2011), "Les émotions musicales". *L'essentiel. Le cerveau mélomane* (p. 22-28). Ed. Cerveau et psyco. Disponível no site : www.cerveauetpsyco.fr

Blum, L. (2001). "Geste instrumental et transmission musical", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, 237-248. Disponível no site: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/174>

- Braxton D. Shelley; Analyzing Gospel. *Journal of the American Musicological Society* 1 April 2019; 72 (1): 181–243. DOI : <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.181>
- Delalande, F. (1988), « *La gestique de Gould : éléments pour une sémiologie du geste musical* », dans G. Guertin (éd.), Glenn Gould Pluriel, Montreal. Louise Courteau éditrice, Disponible no site : <https://www.francois-delalande.fr/publications/classement-par-domaines/articles-domaine-i/>
- Gjebic, J. (2013). "A Study of Oboe Reeds" (2013). Student Summer Scholars. 112. Disponible no site: <http://scholarworks.gvsu.edu/sss/112>
- Héroux, I., & Fortier, M.-S. (2014). "Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale". In M. Desroches, S. Stévanca, & S. Lacasse (Eds.), Quand la musique prend corps (pp. 21–44). Montréal : Presses de l'Université de Montréal. Disponible no site : <https://books.openedition.org/pum/8591?lang=fr>
- Legg, Andrew. (2010). A taxonomy of musical gesture in African American gospel music. *Popular Music*. 29. 103 - 129. DOI : 10.1017/S0261143009990407.
- Leroux, P. (2011). "... phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale". *Circuit*, 21 (2), 29–48. <https://doi.org/10.7202/1005271ar>
- Levinson, J. (2011). "L'instrument de musique : reflexion sur le geste, l'écoute et la creation". *Methodos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/methodos.2650>.
- Luyat, M. & Regia-Corte, T. (2009). Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept. *L'Année psychologique*, 109, 297-332. <https://doi.org/10.4074/S000350330900205X>
- Mac Pherson, G. (2005). *From child to musician: Skill development during the beginning stage of learning an instrument*. Disponible no site <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735605048012>
- Marandola, F, Mifune, M & Vahabzadeh, F. (2017). Approche interdisciplinaire du geste musical : Nouvelles perspectives em ethnomusicologie. *Cahiers d'Ethnologie*, 30, 45-72. DOI : 10.2307/26533150

Stiegler B, Donin N. (2004). *Le circuit du désir musical : l'interprète, le compositeur, l'auditeur – Organes et instruments*. Circuit 15(1), 41-56. DOI: 10.7202/902340ar

Weidenfeller B, Lambri O, Bonifacich F, Arlic U, Gargicevich. (2018). *Damping of the woodwind Instrument Reed Material Arundo Donax L. Materials research .2018*. <http://doi.org/10.1590/1980-5373-MR-2017-0795>

6.5 Videos online

Alenapril (editor). Bailado Maurice Bejart (Companhia). Jorge Donn (Solista). Maurice Ravel (Compositor). *Bolero*. Extrato do filme *les uns et les autres* do realizador Claude Lelouch. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=m5CFJlzlGKM>

Biasibetti, D(Editor). C.Hartmann (oboe). J. Haydn (Compositor) – *Concerto para oboé 1º andamento*. (2016). [Vídeo]. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=IOwqkJvuj20&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKFbZ9fBCN4VFFgoS6RE&index=7&t=320s>

Cohen, D (Editor). Buster Keaton, Charlie Chaplin. (2011). [Vídeo]. Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=aPRW1VQxmTs>

Fledernaus (editor). Zagreb Festival (Orquestra). Giocomo Rossini (Compositor). *La Scala di Seta. Abertura*. (2011). Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=CRjm0dkLO3k>

InSoliTus (Editor). V. Serafimova (percussão). I. Xenakis (Compositor) – *Rebond B*. (2013). [Vídeo]. Disponível no site:

https://www.youtube.com/watch?v=YctC_V56pfl&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKFbZ9fBCN4VFFgoS6RE&index=8&t=0s

Jcaldovias (editor). D. Baremboim (piano). *BARENBOIM ON BEETHOVEN - Live from Berlin*. (2012). Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=14dwegqniNg>

Loftmusic (editor), New York: Carnegie Hall (produtor), Lang Lang (piano). F. Liszt (Compositor) - *Liberstraum S 541 nº 3*. (2011). [Vídeo]. Disponível no site:

https://www.youtube.com/watch?v=2FqugGjOkQE&list=RDEMSNudl9H8ygzk7YAr0DcZpw&start_radio=1

Norwegian Chamber Orchestra (produtor), F. Leleux (oboé). (2014) J. Haydn (Compositor) – *Concerto para oboé 1º andamento*. [Vídeo]. Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=-vpyFH0eui0&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKFbZ9fBCN4VFFgoS6RE&index=6&t=0s>

Oboesolo. (Editor). Eugene Izotof. (Oboe). Giacomo Rossini. (Compositor). *A escala di seta*. (2015). Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=VmYPBzrkKGw>

Orchestre de Paris (produtor), Alexandre Gattet (oboé). (2015). Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=-G1qkB3vQLo>

Play with a pro music academy (produtor), F. Leleux (oboe). W.A. Mozart (compositor) *Concerto em Do M*. (2015). [Vídeo]. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=TRD2M-0dBbY>

Pricessofpiano (Editor). E. Bozanov, 3'20 min, (Piano). Daniil Trifonov, 7'50 min, (Piano). André Watts, 8'16 min, (Piano). (2015). [Vídeo]. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=lkYXFDqXt68&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKFbZ9fBCN4VFFgoS6RE&index=18&t=0s>

Projetomimicas. (Editor). E. Decroux (Mime). *L'usine*. (1960). [Vídeo].

Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCg0UWI>

Felipemimico. (Editor). E. Decroux. (Mime) *La Statue*. (1961). [Vídeo].

Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=G6x6YSt6mlw>

Soren, L (Editor), Meryl Streep (poesia) & YoYo Ma (violoncello). (2013).

[Vídeo]. Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=-G1qkB3vQLo>

Sydney Sinfonic Orchestra. (Editor). Diane Doherty (Oboe). Giacomo Rossini (Compositor). *A escala di seta*. (2010). Video disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=VmYPBzrkKGw>

Vic Firth (Editor). Peabody Percussion Trio. I. Xenakis (Compositor) – *Okho*. (2012). [Vídeo]. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=n2a47OEee58&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKFbZ9fBCN4VFFgoS6RE&index=9&t=0s>

Vic Firth (Editor). Yale Percussion Group. M. Kagel (compositor) – *Dressur*. (2011). [Vídeo]. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg&list=PL9uerlLQ5Q3lwRKFbZ9fBCN4VFFgoS6RE&index=10&t=382s>

Vintage Video Clips (Editor). Marcel Marceau (Mime) *The Mask Maker*.

(1959). [Vídeo]. Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=naXMPbd2pJ4>

Warner Classics (Editor). A. Tharaud (piano) e Y. Bourgeois (danse). C. Debussy (compositor). *Clair de lune*. (2018). Disponível no site:

<https://www.youtube.com/watch?v=SFRiHQ-Lwzk&list=PL9uerlLQ5Q3LB3siN55IGBWdaPsKogyPS&index=37&t=0s>

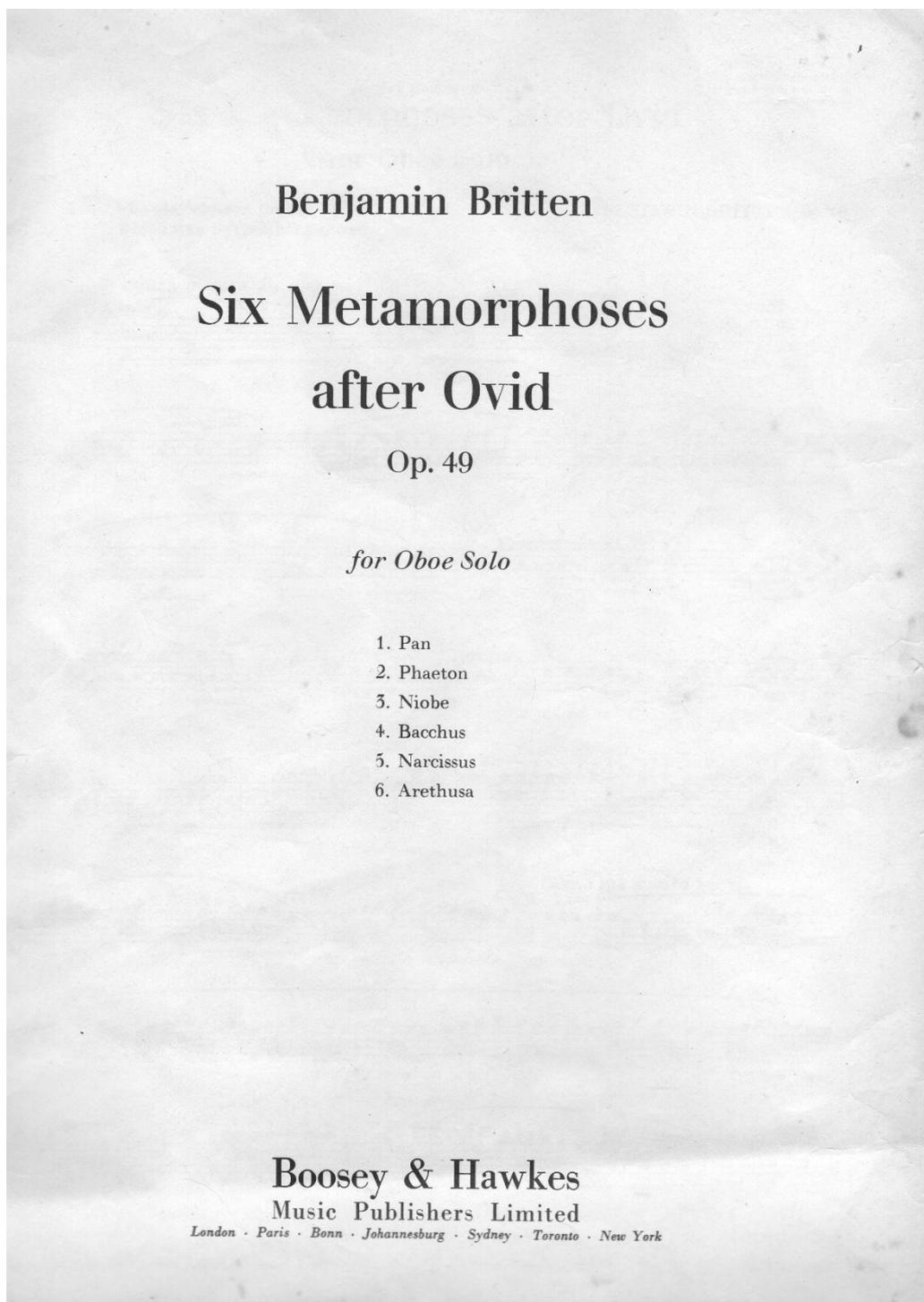
6.6 Cd's e DVD's

Caird, G. 2007. Britten: Six Metamorphoses after Ovid. London. OboeClassics.com.

Disponível no site: <https://oboeClassics.com/~oboe3583/Britten.htm>

7 Anexos

7.1 *Six Metamorphoses after Ovid – Op 49 – For oboe solo.* Benjamin Britten



7.2 Pan

for Joy Boughton
Six Metamorphoses after Ovid
for Oboe Solo

BENJAMIN BRITTEN, Op. 49

I. PAN who played upon the reed pipe
which was Syrinx, his beloved.

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

Senza misura ♩ = approx. 138 $\mu 6.120 = 1'$

mf *f* *pp* *pp (accel.)* *mf* *pp* *cresc. ed accel.* *ff* *pp* *rall.* *ff* *mf* *pp cresc.* *Lento ma subito accel.* *pp cresc.* *sempre cresc. ed accel.* *ff* *pp* *ff* *pp*

All rights reserved
B. & H. 17985

Copyright 1952 by Hawkes & Son (London), Ltd. Printed in England

7.3 Phaeton

2

II. PHAETON who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt.

Vivace ritmico ♩ = 152

f *f* *ff* *f* *dim.* *pp* *pp* *meno p* *f* *f* *f* *cresc. molto* *ff espress.* *Large* *pp (a tempo)* *ppp*

Copyright 1952 by Hawkes & Son (London), Ltd.

B. & H. 17985

7.4 Niobe

3

III. NIOBE who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain.

Andante $\text{♩} = 60$

mf piangendo

mf

p *pp*

f espress. e rubato

animando *dim.*

p *lunga* *p dim.*

pp senza espress. *dim.*

Copyright 1952 by Hawkes & Son (London), Ltd. B. & H. 17985

7.5 Bacchus

4

IV. BACCHUS at whose feasts is heard the noise of gagging women's tattling tongues and shouting out of boys.

Allegro pesante $\text{♩} = 112$

The musical score is written in 4/4 time and consists of two main sections. The first section, 'Allegro pesante' with a tempo marking of $\text{♩} = 112$, is marked with a forte (*f*) dynamic. It features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, and rests. The second section, 'Più vivo' with a tempo marking of $\text{♩} = 120$, is also marked with a forte (*f*) dynamic. This section is more rhythmic and driving, with a similar melodic style. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Copyright 1952 by Hawkes & Son (London), Ltd.

B. & H. 17985

Tempo I^o

f *f* *f*

Con moto ♩ = 132 - 144

f *mf* *mf* *mf* *mf*

ffz *p* *ffz* *p* *ffz* *p* *p*

p cresc. *mp cresc.*

mf *f cresc.* *ffz* *p*

B. & H. 17985

7.6 Narcissus

NARCISSUS who fell in love with his own image and became a flower.

Lento piacevole $\text{♩} = 84$

pp *più f* *p cresc.* *mf espress.* **pp* *mf* *pp* *f* *pp* *f* *mf* *Tranquillo* *ff* *pp* *rall.* *dim.* *pp* *dim.*

From this point the notes with upward stems represent the reflected image of Narcissus, and those with downward stems Narcissus himself.

Copyright 1952 by Hawkes & Son (London), Ltd. B. & H. 17985

7.7 Arethusa

VI. ARETHUSA who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain.

Largamente ♩ = 152

f espress.

f

f

mf *cresc.* *f*

f

poco più lento *ff* *espress.*

pp *pp*

pp *più f*

f *dim.* *pp* *p cresc.*

ff espress.

⊕ *alternative ending* *ff* *espress.*

copyright 1952 by Hawkes & Son (London), Ltd. B. & H. 17985

7.8 Le rite de la lune

31. Downview Chatham
Kent ME5 0AP

EDWARD MICHAËL

(1921-2006)

RITE DE LA LUNE

POUR HAUTBOIS SOLO (ou ONDES)

1.15
1
2.15
2
1.15
1.45

Prix : 4,60 Frs

HENRY LEMOINE & C^{ie} Editeurs

17, rue Pigalle, PARIS-BRUXELLES, boul^d du Jardin-Botanique, 37
Tous droits d'exécution de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays

© Copyright 1964 by Henry Lemoine et C^{ie}

Made in France

à Robert CASIER qui a donné la première audition de cette œuvre

RITE DE LA LUNE

pour Hautbois solo (ou Ondes Martenot)

Edward MICHAËL

I

Al.¹⁵

Chant d'espoir de la lune
qui n'est pas et qui veut être

Molto lento $\text{♩} = 52$

p

poco

mf molto più espress.

molto cresc. ed agitato

poco rit. a Tempo

f *mf* *poco* *più p*

mp *poco* *p*

© Copyright 1964 by Henry LEMOINE & C^o Paris.
Henry LEMOINE & C^o Editeurs, 47 Rue Pigalle, Paris.

24 072 H.

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

II
Le lotus dans le reflet de la pleine lune

Allegro ma non troppo ♩ = 100

The musical score consists of ten staves of music in a single melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a dynamic marking of *p*. The first staff contains the initial melody. The second staff includes markings for *poco* (twice) and *più espress.*. The third staff features *mf* and *cresc.*. The fourth staff is marked *f*. The fifth staff has a fermata over the final note. The sixth staff includes a fermata over the first note. The seventh staff is marked *p dolce*. The eighth staff includes markings for *poco* (twice). The ninth staff is marked *rall.*. The tenth staff concludes with markings for *più p* and *pp*.

Chant plaintif de la lune qui a perdu son reflet

Andante con moto ♩ = 66

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#). The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the start, *morendo* (diminuendo) in the third measure, *piu espress.* (più espressivo) in the fourth measure, *mf poco a poco agitato* (mezzo-forte poco a poco agitato) in the sixth measure, and *f* (forte) in the seventh measure. The piece concludes with a fermata over the final note. There are also some performance markings like accents and slurs throughout the score.

poco *p dolce* *poco*

più p

poco *pp dolcissimo* *ppp*

IV

30
Chant de la lune qui a retrouvé son reflet
et se contemple dans l'eau

Andantino $\text{♩} = 72$

p *poco*

più p *dolce* *più espress.*

mf

f *espress.*

dim. *p dolce*

poco *più p* *pp*

V

$\text{♩} = 30$ Rite initiatique de la nouvelle lune

Allegro moderato $\text{♩} = 112$

The musical score consists of six staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegro moderato' with a tempo of 112 beats per minute. The score begins with a dynamic of *f* (forte) and includes various dynamic markings such as *sfz* (sforzando), *poco.* (poco), and *più p (molto espress.)* (poco più piano, molto espressivo). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings (indicated by the number '3' below the notes). There are also some handwritten annotations, such as the number '2' above certain notes and a downward-pointing arrow above a triplet. The score concludes with a dynamic of *f* and a *cresc.* (crescendo) marking.

Musical staff with triplets and slurs. The first measure contains a triplet of eighth notes, followed by another triplet. Slurs are placed over the first two measures and the last two measures.

Musical staff with dynamics and tempo markings. It features a *rall.* marking, a *(molto)* dynamic, and a *p* dynamic. There are also slurs and a fermata at the end.

Musical staff with *a Tempo* and *f subito* markings. It begins with a series of eighth notes and includes slurs.

Musical staff with an *sfz* dynamic marking. It features a series of eighth notes with slurs.

Musical staff with a *p subito* dynamic marking. It features a series of eighth notes with slurs.

Musical staff with *accel.* and *cresc.* markings. It features a series of eighth notes with slurs and a dashed line above the staff.

Musical staff with *a Tempo*, *piu f*, and a *12* marking. It features a series of eighth notes with slurs and a fermata at the end.

Droit legal N° 794, 1^{er} trimestre 1964
Atelier JOLIVET Gravure Paris.

24 072 H.

L. M. C. I. Levallois-Perret.