

MÚSICA



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

A CRIATIVIDADE NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE: uma experiência autoetnográfica

REBECA VIEIRA DE QUEIROZ ALMEIDA

TESE DE DOUTORADO

MAIO DE 2023

REBECA VIEIRA DE QUEIROZ ALMEIDA

A CRIATIVIDADE NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE:
UMA EXPERIÊNCIA AUTOETNOGRÁFICA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Música. Área de Concentração: Teoria e Prática da Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Clayton Vetromilla
Coorientadora: Profa. Dra. Doriana Mendes

Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 2023, às 10h

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

V447 Vieira de Queiroz Almeida, Rebeca
A criatividade no processo de construção da
performance: uma experiência autoetnográfica /
Rebeca Vieira de Queiroz Almeida. -- Rio de
Janeiro, 2023.
125

Orientador: Clayton Vetromilla.
Coorientadora: Doriana Mendes.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2023.

1. Criatividade. 2. Performance. 3.
Autoetnografia. 4. Pesquisa artística. 5. Crítica
genética. I. Vetromilla, Clayton , orient. II.
Mendes, Doriana, coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência
autoetnográfica**

por

Rebeca Vieira de Queiroz Almeida

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Clayton Vetromilla orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Doriana Mendes – coorientador(a)

danielquaranta

Prof.^(a) Dr.^(a) Dani ~~g~~ Eduardo Quaranta

Prof.^(a) Dr.^(a) Laura Tausz Rónai

Prof.^(a) Dr.^(a) Vladimir Alexandro Pereira Silva

Prof.^(a) Dr.^(a) Regina Machado

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2023

Dedico esta tese aos artistas brasileiros que, depois de um período de desmonte estrutural, agora têm a missão de criar novos rumos para a nossa cultura

AGRADECIMENTOS

Aos professores Clayton Vetromilla e Doriana Mendes, pelas orientações preciosas e abertura às novas ideias.

Aos professores Daniel Quaranta, Laura Rónai, Marco Túlio, Regina Machado, Vladimir Alexandro e Cláudia Marques pela rigorosa leitura do meu texto e contribuições para a minha pesquisa com suas ricas observações.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, por contribuírem com sugestões de leituras, discussões e experiências enriquecedoras.

Às minhas filhas Maya e Olívia que foram gestadas durante esse período de pesquisa mudando o sentido da minha existência.

Ao amor dessa e de outras vidas, Ricardo Vieira, companheiro de todas as horas com quem compartilhei a gestação desta tese desde quando ela ainda era uma vaga ideia nebulosa.

Aos meus pais, João Carlos e Eliana, pelo apoio e compreensão em todos os momentos.

Ao povo brasileiro que através de seus impostos mantém a universidade pública em funcionamento, fomentando o ensino e a pesquisa.

Ao Criador, que permite sermos todos cocriadores deste mundo.

*Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
"Navegar é preciso; viver não é preciso"*

*Quero para mim o espírito desta frase,
transformada a forma para a casar com o que eu sou:
Viver não é necessário; o que é necessário é criar*

Fernando Pessoa

VIEIRA, Rebeca. **A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência autoetnográfica**. 2023. 125f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Partindo da premissa que a criatividade é inata, esta pesquisa teve como objetivo central investigar a criatividade manifesta no processo de construção da performance musical. Para tanto, foi realizada uma revisão sobre o termo criatividade e sua inserção na prática interpretativa em pesquisas de teses e dissertações brasileiras, conhecendo o que se tem discutido na área da performance até o momento. A autoetnografia apresentou-se como uma ferramenta metodológica potente, capaz de abarcar sentimentos, impressões e subjetividades envolvidas na experiência prática e no campo da pesquisa estética. Consultando meus documentos de processo, elaborei um relato autoetnográfico sobre o meu fazer artístico no processo de construção das performances resultantes do concerto *Pérolas para Jobim* do ano de 2018. Em busca dos rastros criativos desse processo, utilizei o referencial teórico da crítica genética – também chamada de crítica de processos – para a análise dessa experiência e ratificação da minha hipótese. Trata-se de uma pesquisa com um delineamento *ex-post-facto*, uma investigação a partir de uma experiência anterior à pesquisa, que não foi realizada em seu tempo com o intuito de servir à testagem de uma hipótese, antes, é ela mesma que suscitou minha tese de que toda performance é, em sua gênese, criativa.

Palavras-chave: Criatividade. Performance. Pesquisa Artística. Autoetnografia. Crítica Genética.

VIEIRA, Rebeca. **Creativity in the performance construction process: an autoethnographic experience**. 2023. 125f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

Based on the premise that creativity is innate, this research aimed to investigate the creativity manifested in the construction process of musical performance. To this end, a review was carried out on the term creativity and its insertion in the interpretative practice in research of Brazilian theses and dissertations, knowing what has been discussed in the area of performance so far. Autoethnography was presented as a powerful methodological tool, capable of encompassing feelings, impressions and subjectivities involved in practical experience and in the field of aesthetic research. Consulting my process documents, I elaborated an autoethnographic report about my artistic work in the construction process of the performances resulting from the Pérolas para Jobim concert in 2018. In search of the creative traces of this process, I used the theoretical framework of genetic criticism – also called of process criticism – for the analysis of this experience and ratification of my hypothesis. It is a research with an *ex-post-facto* design, an investigation based on an experience prior to the research, which was not carried out in its time with the intention of serving to test a hypothesis, rather, it is itself that gave rise to my thesis that all performance is, in its genesis, creative.

Keywords: Creativity. Performance. Artistic Research. Autoethnography. Genetic Criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gráfico da quantidade de Teses e Dissertações brasileiras que abordam a criatividade na música entre 2012 e 2021.....	23
Figura 2 - Ranking das pesquisas sobre criatividade na música por regiões do Brasil.....	24
Figura 3 - Teses e Dissertações que abordam a criatividade divididas por área de concentração.....	25
Figura 4 - Função da autoetnografia na pesquisa artística.....	38
Figura 5 - Estratégias Metodológicas da Autoetnografia na Pesquisa Artística.....	39
Figura 6 - Gráfico da quantidade de Teses e Dissertações brasileiras com o uso da autoetnografia entre 2010 e 2020.....	43
Figura 7 - Teses e Dissertações que se utilizaram da autoetnografia divididas por área de concentração.....	44
Figura 8 - Análise das pesquisas quanto à função exercida pela Autoetnografia.....	52
Figura 9 - Análise das pesquisas quanto ao uso de Estratégias Metodológicas Autoetnográficas.....	52
Figura 10 - Código QR para acesso ao álbum Pérolas Para Jobim.....	57
Figura 11 - <i>Imagina</i> (Valsa Sentimental) – Tom Jobim e Chico Buarque (1947/1983).....	69
Figura 12 - <i>Incerteza</i> – Tom Jobim e Newton Mendonça (1953).....	71
Figura 13 - <i>Outra vez</i> – Tom Jobim (1954).....	72
Figura 14 - <i>Se é por falta de adeus</i> – Tom Jobim e Dolores Duran (1955).....	73
Figura 15 - <i>Lamento no Morro</i> – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1956).....	74
Figura 16 - <i>Se todos fossem iguais a você</i> – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1956).....	75
Figura 17 - <i>Foi a noite</i> – Tom Jobim e Newton Mendonça (1956).....	76
Figura 18 - <i>Estrada do Sol</i> – Tom Jobim e Dolores Duran (1958).....	77
Figura 19 - <i>Eu não existo sem você</i> – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1958).....	78
Figura 20 - Chega de Saudade – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1958).....	79
Figura 21 - Momento de gravação do CD ‘Pérolas para Jobim’. Foto: André Frazon.....	81
Figura 22 - Imagem da capa do CD ‘Pérolas para Jobim’.....	82
Figura 23 - Imagem interna do encarte do CD ‘Pérolas para Jobim’.....	83
Figura 24 - Análise Funcional do solo vocal na faixa ‘Oura vez’, CD Pérolas para Jobim, onde: FC: função cromática; AP: apogiatura; T: tensão; NP: nota de passagem; AT: antecipação; S: suspensão, B: bordadura, 3CR: cromático triplo; 2B: bordadura dupla.....	88
Figura 25 - Análise Funcional do solo vocal na faixa ‘Estrada do Sol’, CD ‘Pérolas para Jobim’, onde AP: apogiatura; T: tensão; NP: nota de passagem.....	90
Figura 26 - Análise Funcional do solo vocal na faixa ‘Eu Não Existo Sem Você’, CD ‘Pérolas para Jobim’, onde T: tensão; AP: apogiatura; NP: nota de passagem; AT: antecipação; S: suspensão.....	92
Figura 27 - Plano de Performance.....	103

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Set List do Concerto Pérolas para Jobim.....	68
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – CRIATIVIDADE E PERFORMANCE	17
1.1. Criatividade: uma revisão do termo.....	17
1.2. A Criatividade em pesquisas brasileiras no campo da Música.....	23
1.3. A Criatividade na Prática Interpretativa.....	26
CAPÍTULO 2 – PESQUISA ARTÍSTICA E A AUTOETNOGRAFIA	32
2.1. A pesquisa artística e seus desafios.....	32
2.2. A <i>Prática Interpretativa</i> como objeto de investigação.....	34
2.3. Autoetnografia da prática artística.....	36
2.4. Autoetnografia em pesquisas brasileiras no campo da Música.....	42
2.5. Autoetnografia da Prática Interpretativa.....	44
2.6. Autoetnografia nas Teses e Dissertações.....	51
CAPÍTULO 3 – CONCERTO <i>PÉROLAS PARA JOBIM</i>: UMA EXPERIÊNCIA	
AUTOETNOGRÁFICA	56
3.1. A minha trajetória.....	57
3.2. Depois do Belting Contemporâneo.....	61
3.3. O Duo Vieira.....	65
3.4. Pérolas para Jobim.....	66
3.4.1. Repertório.....	69
3.4.2. Da produção do CD <i>Pérolas para Jobim</i>	81
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO PERCURSO CRIATIVO	85
4.1. Análise funcional dos solos e improvisos.....	86
4.2. Análise do Memorial Autoetnográfico à luz da Crítica de Processos.....	94
4.2.1. Ação Transformadora.....	97
4.2.2. Movimento Tradutório.....	98
4.2.3. Percurso de Experimentação.....	99
4.2.4. Processo de Conhecimento.....	101
4.2.5. Construção de Verdades Artísticas.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109
ANEXO I	114
ANEXO II	119
ANEXO III	122
ANEXO IV	123

INTRODUÇÃO

Arte é um modo de conhecer que nos permite produzir, juntamente com a ciência e a filosofia, as mais diversas significações acerca do mundo e de nós mesmos. Segundo Edgar Morin, em toda grande obra há um pensamento profundo sobre a condição humana e as artes nos ensinam a ver o mundo esteticamente (MORIN, 2011, p. 47). Naturalmente, fazer arte (incluindo-se a música) e fazer ciência são processos distintos, porém, a reflexão sobre o fazer artístico e musical se converte, em última análise, em um fazer científico, em pesquisa. Entretanto, de um lado, a atividade do músico tende a ser vista de forma dissociada da pesquisa e do pensamento científico, ao passo em que, de outro lado, a própria tarefa musical chega a ser considerada em si mesma uma atividade investigativa.

A dicotomia entre arte e ciência pode ser entendida como decorrente de um paradigma herdado da revolução científica do século XVI e o posterior Iluminismo, que privilegia a razão, a racionalidade. Boaventura de Sousa Santos (2010) identifica um paradigma dominante decorrente das ciências naturais, que deu um caráter racional e objetivo às formas de pesquisa, desconsiderando qualquer tipo de conhecimento que não pudesse ser comprovado, manipulado, medido e quantificado. Aos poucos, os saberes cotidianos/populares foram sendo calados e negligenciados em favor da ascensão e a valorização de um conhecimento considerado útil, científico e por isso legitimado.

A partir do século XIX, os estudos acerca de questões sociais tomam por base o modelo de pesquisa das ciências naturais. As ciências sociais tomam os sujeitos sociais como coisa, objeto, mantendo distanciamento físico entre o sujeito que pesquisa e entre o sujeito pesquisado, sem levar em consideração os espaços-tempo em que este está inserido, tomando fatos isolados como objeto de pesquisa. Uma outra vertente das ciências sociais admitia a distinção entre natureza e humano e reivindicavam uma metodologia própria para as pesquisas das ciências sociais dada a sua subjetividade. Apesar de representar um princípio de crise dentro do paradigma dominante essa vertente ainda estava sob forte influência das metodologias das ciências naturais. O aprofundamento cada vez maior das pesquisas permitiu enxergar a fragilidade dos pilares em que se estrutura o paradigma dominante, o que instigou os próprios cientistas a investigarem e problematizarem suas formas de pesquisa.

Em contraposição, Boaventura descreve um paradigma emergente que tem como características fundamentais: a pesquisa das ações humanas levando em consideração os espaços-tempos em que estas se encontram; a não separação entre pesquisador e pesquisado; a perspectiva de que todo conhecimento científico visa a tornar-se senso comum, se aproximando dos saberes cotidianos. De fato, chegamos ao século XXI sob a necessidade de pensar esse paradigma emergente também no campo das artes e da música.

Nas últimas décadas, a pesquisa em música vem se avolumando no Brasil, principalmente a partir do crescimento dos Programas de Pós-Graduação em Música e da realização de eventos científicos em suas diversas subáreas – além das pesquisas produzidas em áreas afins: educação, psicologia, comunicação etc. Defendo que pesquisar sobre a música requer pesquisar sobre a criatividade, pois a criatividade é uma característica do ser humano e a música é o lócus reconhecidamente privilegiado para a expressão criativa. A criatividade em música é mais do que uma prática, um processo ou um produto, é uma forma de estar no mundo, um espaço de amadurecimento das experiências e práticas musicais. É o impulso, o ‘ir ao encontro de’, a descoberta pessoal – que pode, eventualmente, vir a ser uma descoberta para o mundo – que marcam a criatividade.

Durante minha pesquisa de mestrado¹, na qual investiguei como a criatividade está presente nas pesquisas em Educação Musical, cheguei à constatação de que a criação é frequentemente utilizada como correspondente à criatividade em música, abarcando tanto a improvisação quanto a composição. A improvisação seria compreendida como uma criação musical instantânea, ligada às possibilidades de experimentação em ‘tempo real’, que não requer necessariamente um registro, mas que pode dar origem a uma composição. Esta, a composição, por sua vez, seria o resultado de um processo mais elaborado (nem sempre mais complexo) de criação musical, que pode envolver etapas de organização em uma sequência onde é perceptível o desenvolvimento de ideias, podendo ou não haver registro, embora sua permanência seja recorrente ao menos como memória.

Entretanto, compreendo que a criatividade se expande para além da criação musical, ou seja, para além das atividades como improvisação e composição, sendo necessário, portanto, pensar a criatividade musical sob uma

¹ VIEIRA, Rebeca. A Criatividade no foco da Educação Musical. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

nova perspectiva. A música é por si só uma arte criativa, seja na invenção de uma composição, na interpretação de uma peça, ou na internalização de uma audição, pois, o que marca uma determinada atividade musical como prática criativa é a possibilidade de instigar o impulso criativo, o desejo de descobrir. Isso significa que a criatividade musical é aqui compreendida na relação direta com o fenômeno musical, seja na criação, na performance ou na apreciação. As atividades musicais criativas podem gerar algo novo ou reformulado em relação ao que já existe, esse ‘algo novo’ em música pode ser observado desde uma pequena ideia musical, até uma composição completa, podendo também se apresentar na elaboração de uma performance, por exemplo, ou em uma mudança significativa na percepção musical pessoal.

A partir dessa primeira experiência de pesquisa sobre a criatividade, me voltei para a prática do canto, retomando meus estudos de técnica vocal e voltando aos palcos em apresentações em grupo e como solista pelo Brasil e pelo mundo. Um período de intensa preparação e de experiências marcantes que me fizeram repensar a minha prática interpretativa – *Existe performance criativa? O que seria uma performance criativa? O que torna uma performance singular ou uma referência de como cantar/tocar uma determinada música?* – essas foram algumas questões que suscitaram meu retorno à UNIRIO para a minha pesquisa de doutoramento. A presente tese se insere na linha de pesquisa Teoria e Prática da Interpretação do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGM UNIRIO, que tem por objetivo o estudo e pesquisa de questões relativas às práticas interpretativas, incluindo levantamento de repertório, técnica de estudo, soluções interpretativas, ensino dos instrumentos e suas especificidades e avaliação crítica.

A principal questão que move a minha investigação é, sobretudo, *Como a criatividade se manifesta no processo de construção da performance?* Para fomentar essa discussão, a tese foi estruturada da seguinte forma:

No *Capítulo 1*, sob o título *Criatividade e Performance*, apresento uma revisão do termo *Criatividade* e sua inserção da prática interpretativa, através de um levantamento de teses e dissertações brasileiras – no recorte temporal dos últimos dez anos, entre 2012 e 2022 – que se apropriam do termo direta ou indiretamente em suas pesquisas, a fim de obter um estado da arte sobre essa temática no cenário atual brasileiro.

No *Capítulo 2*, sob o título *Pesquisa Artística e Autoetnografia*, exponho as dificuldades e desafios da *Pesquisa Artística* e apresento a *Autoetnografia* como uma metodologia potente, capaz de abarcar sentimentos, impressões e subjetividades envolvidas na experiência prática com a música e no campo da pesquisa estética, com base em revisão bibliográfica de López-Cano e San Cristóbal (2014). Também realizei um levantamento de teses e dissertações que fizeram uso dessa metodologia em pesquisas na área das *Práticas Interpretativas*, localizando assim a minha investigação frente às pesquisas em curso no Brasil. O recorte temporal desse levantamento de teses e dissertações compreendeu o período entre os anos 2010 e 2020. Essa etapa da pesquisa foi realizada e escrita no primeiro semestre de 2021.

No *Capítulo 3*, sob o título *Concerto Pérolas para Jobim: uma experiência Autoetnográfica*, apresento meu relato sobre o processo de construção das performances resultantes do concerto do *Duo Vieira* chamado *Pérolas para Jobim* do ano de 2018. O *Duo Vieira* é formado por mim, Rebeca Vieira e pelo violonista sete cordas Ricardo Vieira. No repertório encontram-se obras do compositor Antônio Carlos Jobim, que na década de 1950 prenunciaram o surgimento da Bossa Nova. O concerto *Pérolas para Jobim* tem um caráter intimista com intervenções a respeito do contexto histórico do repertório. Além disso, durante a performance, discorremos sobre o processo de criação dos arranjos e interpretação das canções.

No *Capítulo 4*, sob o título *Análise do Percurso Criativo*, realizo dois tipos de análise: uma análise funcional dos solos e improvisos de três canções do repertório, com fundamentação em Almada (2008), através da transcrição dessas para a partitura e verificação das recorrências no **gesto** interpretativo criativo; e uma análise subjetiva do memorial autoetnográfico descrito no *Capítulo 3*, reconhecendo os movimentos criadores presentes no percurso da construção das performances como um todo. Para tanto, me utilizo da *Crítica Genética* como fundamentação teórica capaz de lançar luz sobre o meu próprio processo criativo, fornecendo ferramentas de análise que atenderam às demandas da minha investigação. Salles (2011), apresenta cinco perspectivas para discutir o movimento criador: **ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação**. Trago cada uma dessas perspectivas ao debate na ordem de suas aparições no relato da experiência do processo de construção da performance para o concerto *Pérolas para Jobim*;

trazendo esses exemplos como ilustrativos desses movimentos, como também comprobatórios de uma experiência criativa de fato.

Por fim, as *Considerações Finais* trazem um resumo dos principais pontos abordados no decorrer desta tese e os resultados obtidos. O objetivo principal desta pesquisa é investigar sobre os processos criativos na performance. Trata-se, pois, de uma pesquisa com um delineamento *ex-post-facto*, uma investigação a partir de uma experiência anterior à pesquisa, que não foi realizada em seu tempo com o intuito de servir à testagem de uma hipótese. Antes, é ela mesma, a performance e seu processo de elaboração, que suscitou minha tese de que toda performance é, em sua gênese, criativa.

CAPÍTULO 1 – CRIATIVIDADE E PERFORMANCE

Talento é 1% inspiração e 99% transpiração²

Com o intuito de investigar como a criatividade se manifesta no processo de construção da performance³, nesse capítulo eu me proponho a fazer uma revisão do termo *Criatividade* e sua inserção na área da *Prática Interpretativa*. Primeiramente, apresento um panorama sobre o que é a criatividade e como ocorrem seus processos, em especial no que se refere à prática interpretativa. Em um segundo momento, realizo uma descrição sobre o uso do termo *Criatividade* em teses e dissertações brasileiras na área das *Práticas Interpretativas*, a fim de obter um estado da arte sobre esse tema. Para tanto, faço esse levantamento através do Banco de Teses da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

1.1. Criatividade: uma revisão do termo

No senso comum a criatividade assumi uma áurea quase mística. Por ser algo que ‘acontece’ sem muitas evidências lógicas, por muito tempo a criatividade foi considerada como um dom divino do qual poucos eram contemplados. Quanto ao processo, acreditava-se que de um momento de inspiração poderia ser desenvolvida uma ideia e que seu produto geraria algo novo ou inédito. Por muitas vezes o sujeito criativo era considerado uma pessoa imaginativa, desequilibrada ou até mesmo louca.

A partir dos anos de 1950 sob influência do movimento humanista⁴, pesquisadores compartilham da ideia de que todos nós somos criativos, como um traço ou característica do ser humano na busca de se autorrealizar, onde a criatividade seria o auge de seu desenvolvimento pessoal. Por isso, Rogers (1959) defendeu que a criatividade gera necessariamente um produto novo, pelo menos

² Frase atribuída a Thomas Edison.

³ O termo performance é de origem latina que significa ‘dar forma’, ‘fazer’ ou ‘desempenhar’, porém que já foi incorporada nas falas e nas práticas interpretativas entre os músicos brasileiros e seus mestres como sinônimo de apresentação musical, seja ao vivo em interação com o público, seja em registro gravado em áudio/vídeo. Adoto nesta tese o termo performance como sinônimo de processo e produto da prática interpretativa musical. Toda performance é resultante de uma prática interpretativa, mas nem toda prática interpretativa gerará, necessariamente, uma performance apresentada ao público ou registrada em gravação de áudio ou vídeo.

⁴ Trata-se do Novo Humanismo, movimento liderado por Silo tem como princípio a valorização do ser humano e de suas relações com o próximo.

para quem o criou, levando em conta a singularidade do indivíduo que o produziu ao utilizar suas experiências particulares. Portanto, o novo está no modo particular como o sujeito organiza e apresenta suas ideias.

Winnicott (1975) apresenta um conceito que vai para além do produto, é uma “proposição universal” de criatividade, ligada “ao estar vivo” (WINNICOTT, 1975, p. 98). Desde nossas primeiras experiências de vida estamos criando ou tendo a ilusão de criar um mundo que é nosso. O autor define o espaço do brincar como o local onde a criatividade ocorre. A respeito dessa definição, é pertinente a leitura de Ferreira (2009):

O brincar aqui se refere a algo além da simples experiência prazerosa ou de uma atividade meramente lúdica. Trata-se de um brincar que é fruto de contínuas experiências de **criar aquilo que lá está para ser encontrado**, de maneira que, passo a passo, constitua-se a experiência que estabelece o amadurecimento humano (FERREIRA, 2009, p. 129, grifo meu).

O brincar é um espaço do imaginário que costuma ser ‘podado’ pela sociedade a medida em que as crianças crescem. Por exemplo, a escola por muitas vezes, lamentavelmente, não é aquela que promove ou favorece o desenvolvimento das potencialidades criativas, pelo contrário, ensina dentro de um padrão em que a leitura e a escrita são prioritárias, exigindo também uma uniformidade nas respostas e no comportamento. Apesar dos caminhos trilhados pela vida por cada um, todos nós adultos temos essa criança criativa impressa em nossa história psíquica e biológica, em alguns ela pode estar adormecida, mas nunca morta.

O adulto criativo é aquele que alimentou sua criança interior e que se permite entrar no espaço do brincar, baixando a censura e se arriscando a erros e acertos. O brincar e a criatividade também estão ligados à experiência da descoberta, mesmo que esse descobrimento não seja algo novo no sentido do ineditismo para a sociedade. Contudo, se há na experiência um sabor de primeira vez, então temos a sensação de tê-lo criado.

As primeiras pesquisas desenvolvidas sobre a criatividade indicaram que ela acontece a partir de uma base sólida de conhecimentos prévios que com o auxílio da memória são evocados através e durante a prática criativa (ALENCAR e FLEITH, 2003). Portanto, quanto mais rica e variada forem as experiências vividas, mais ferramentas o sujeito terá ao seu dispor na prática criativa.

Apesar da performance ser um ato público para o coletivo, sua preparação é comumente individual, podendo levar dias, semanas, meses e até mesmo anos de maturação. Quando pensamos em tal preparação uma palavra resume: a prática.

Enquanto o psicólogo pode definir a prática como 'aprender habilidades por meio da repetição', a prática musical, na verdade, consiste em uma variedade de diferentes, mas inter-relacionadas atividades incluindo memorização, o desenvolvimento de conhecimentos técnicos e, em última instância, a formulação de interpretações (REID, 2002, p. 102).

Para chegar a altos níveis de performance, o músico dedica horas da sua vida num investimento maciço de tempo e esforço. Inclui-se aqui o músico dito popular que passou por uma formação não convencional, teve o seu período de imersão em determinada cultura que o exigiu tempo e dedicação ao seu instrumento para desenvolver habilidades musicais tais ao ponto de se equiparar aos seus pares. O indivíduo não cria a partir do nada, mas sim a partir de suas experiências de formação, que lhe permitem adquirir um domínio maior em determinada área de especialização com o decorrer do tempo. Quanto mais expert se torna a pessoa criativa, mais ela pode interferir na área de conhecimento que domina.

A palavra 'ensaio' visa simular uma situação real, em algumas culturas é chamada de 'repetição'. A repetição leva ao desenvolvimento a nível muscular e psíquico de uma determinada habilidade através do treino, que por sua vez gera uma memorização corporal até chegar ao ponto em que o conhecimento se torna orgânico, corporificado. Assim, a preocupação do músico pode se voltar à construção de uma proposta performática, na qual todo o corpo se prestará a comunicar a música ao público.

Focar no corpo como fonte de expressão musical implica que a expressão musical é um meio de comunicar as qualidades básicas da natureza humana de um para o outro, qualidades que emergem do movimento e que são traduzidas e abstraídas em formas musicais (DAVIDSON, 2002, p. 145).

Durante esse processo, tocar de cor⁵ pode favorecer à performance criativa, pois "tocar de memória os libera para criar e comunicar novas interpretações musicais e permite que eles deixem de lado a muleta mental

⁵ 'De cor' é uma expressão que advém do latim que significa 'de coração'. Na Antiguidade acreditava-se que a memória era armazenada no coração.

desnecessária e a segurança de uma página impressa” (WILLIAMON, 2002, p. 114). Williamon (2002) relata que um estudo revelou que performances apresentadas de modo memorizado produzem uma comunicação mais eficiente com o público sobre a compreensão musical, estabelecendo uma conexão com a plateia seja pela música, seja pelo visual, seja pela expressão musical traduzida em sons e movimentos do corpo.

O trabalho com certos materiais como andamento, intensidade, ataque, timbre, afinação, vibrato etc; pode resultar em uma performance singular que, apesar de ser treinada nunca será reproduzida igualmente, pelo contrário, a cada performance ela pode se apresentar com nuances sutis a partir da compreensão que o intérprete tem da música naquele momento, traduzida em expressão.

Uma performance 'expressiva', como comumente entendida entre os músicos, é aquela com qualidades que o distinguem de uma performance que meramente reproduz aquelas propriedades físicas do trabalho transmitidas através da partitura - alturas, durações, dinâmicas, timbres etc. — de uma maneira literal e sem erros. 'Expressão' é muitas vezes vista como uma faceta da individualidade de um artista e, em geral, é considerada um atributo positivo e estimulante. No entanto, é igualmente claro para os músicos que "expressão", se aplicada de forma intrusiva, pode ter consequências negativas. Onde o positivo se transforma em negativo é em parte uma questão de gosto, seja cultural ou individual, e isso, por sua vez, dá origem à noção de um "campo" de expressão musical com o qual cada artista precisa negociar com compreensão e cuidado, e com a capacidade de se adaptar a diferentes repertórios ou contextos de performance (CRISPIN; ÖSTERSJÖ, 2017, p. 289).

A criatividade pode ser demonstrada na performance através da expressão musical, que considera as questões estruturais e estilísticas da obra em contraponto com as escolhas e individualidades do artista performer. “Os *performers* devem trilhar o difícil caminho entre a necessidade de respeitar a partitura, que representa as intenções do compositor, e o desejo de exercer seus próprios *insights* criativos” (REID, 2002, p. 106), portanto, interpretar uma obra envolve um processo de transmutação e produção de subjetividade.

Mihaly Csikszentmihalyi⁶ desenvolveu uma teoria que ele chamou de *flow* (fluir), na qual defende a ideia de que uma pessoa para estar envolvida e comprometida em uma dada atividade precisa haver o prazer estimulado pelo desafio da tarefa e a sua capacidade de realizá-la num equilíbrio ótimo entre ambos.

⁶ Mihaly Csikszentmihalyi é professor de psicologia na Claremont Graduate University, autor de livros sobre a criatividade.

O “fluir” tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão completamente envolvidas em superar um desafio quase manejável. [...] Se os desafios são muito elevados, alguém pode ficar frustrado, e daí preocupado e eventualmente ansioso. Se os desafios são muito inferiores em relação a habilidade de uma pessoa, esta irá ficar relaxada, e então enfadada. Mas quando os desafios elevados se combinam com as habilidades elevadas, é provável que ocorra, então, o profundo envolvimento que o fluir dispõe para além da vida comum (CSIKSZENTMIHALYI, 1997, p. 30).

O estado de fluxo é capaz de desbloquear a criatividade, favorecendo à concentração e ao acesso ao conhecimento armazenado pela memória. Atividades que são consideradas pelo indivíduo como relevantes desencadeiam mecanismos de recompensa e estimulam a motivação para se manter na atividade enquanto ela está ocorrendo.

Para nós, a definição em construção de uma performance criativa seria, em várias medidas, aquela que é de alguma forma independente, individual, desafiadora, cuidadosamente refletida, arriscada, esclarecedora e perturbadora, oferecendo uma nova luz sobre a música. Uma performance criativa terá elementos de risco, com estratégias para envolver seu ouvinte de maneiras que podem não ser convencionais²⁷ (DUFFY; HARROP, 2017, p. 272).

Caberá ao corpo de especialistas do campo avaliar a relevância, originalidade e utilidade desse produto criativo, para sua aceitação, ou não. Por isso, Csikszentmihalyi defende que, mais importante do que definir o que é criatividade, é saber em que tipo de ambiente ela se manifesta e é reconhecida como tal, ou seja, pela comunidade em que se dá.

Pesquisas mais recentes com base na neurociência afirmam que a criatividade nem sempre nasce do raciocínio (SACKS, 2007). Gellrich afirma que a criatividade também trabalha com processos não conscientes, ou seja, nos quais não há controle total da própria vontade “a inspiração criativa ocorre num estado mental onde a atenção é desfocada, associações remotas são estabelecidas e numerosas representações mentais são simultaneamente ativadas” (RATO, 2009, p. 58). Porém, para que a criatividade realmente ocorra tem que haver atenção e tomada de decisão deliberada para que se possa ocorrer a resolução da situação-problema. Desse modo, emoção e cognição estão imbricadas num processo contínuo para que aconteça livres associações e pensamentos divergentes.

* * *

Tendo feito essa breve revisão sobre a criatividade, seus processos e produtos, passo a pontuar o conceito de criatividade que adoto na minha prática interpretativa e na elaboração da presente tese:

- A criatividade é uma capacidade inata, ligada ao estar vivo;
- O novo está para quem cria, não no sentido de ineditismo, como algo que jamais foi feito, mas sim de descoberta para si e para o mundo;
- Apesar de ser inata a criatividade pode e deve ser estimulada, desenvolvida, aprimorada e no que se refere à prática musical o seu uso se torna um diferencial na performance;
- A criatividade na prática interpretativa se dará, sobretudo, a partir de uma base de conhecimentos prévios consolidados na memória e na imaginação, que são evocados e relacionados com outras variáveis de modo singular na prática musical;
- A preparação da performance deve conter algum desafio ou situação-problema capaz de ser realizado e solucionado, para manter o fluxo e o estímulo à prática criativa;
- Apesar disso, é necessário momentos de abstração para que a mente possa realizar *insights*⁷ que geralmente ocorrem quando estamos relaxados;
- As experiências musicais pregressas influenciarão tanto no processo de construção da performance quanto na qualidade do produto artístico final, sua capacidade de interferir ou contribuir para a área de conhecimento e da efetividade na comunicação com o público.
- Em se tratando de uma performance criativa que passou por um processo de elaboração, ensaiar e adquirir memória técnica e muscular faz com que o corpo possa se comunicar de forma mais livre, orgânica e expressiva o fenômeno musical ao público;

⁷ A tradução para o português significa 'olhar para dentro', porém a palavra insight é comumente utilizada sem a sua tradução para se referir a um momento de ideia súbita, uma iluminação para a resolução de um problema, uma espécie de epifania.

- O produto final desse processo de construção interpretativo, a performance criativa, será assim reconhecida como tal pelos seus pares e pelo público.

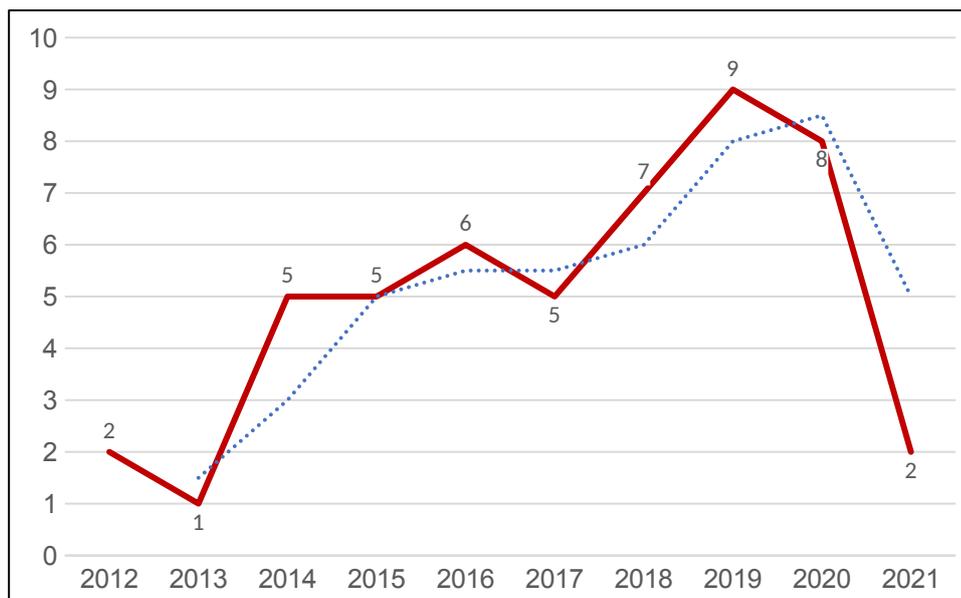
Essa concepção de criatividade estará presente durante a minha escrita e servirá de base para a análise da minha experiência autoetnográfica da construção da performance para o concerto 'Pérolas para Jobim', que será descrita no *Capítulo 3*.

1.2. A Criatividade em pesquisas brasileiras no campo da Música

Apresento, aqui, um levantamento de dissertações e tese, resultantes de pesquisas desenvolvidas no Brasil nos últimos dez anos (no período compreendido entre os anos de 2012 e 2022), que abordam a criatividade em música. Para tanto, utilizei o termo *criatividade*, para a busca em títulos, resumos e palavras-chaves em pesquisas no campo da música e outros afins. A busca dos trabalhos foi realizada no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). A lista com a relação de Teses e Dissertações brasileiras que abordam a criatividade na música encontra-se disponível no Anexo 1 desta tese.

Ao todo foram levantadas cinquenta (50) pesquisas entre teses e dissertações espalhadas pelo Brasil. As pesquisas encontram-se assim distribuídas no decorrer dos anos:

Figura 1 - Gráfico da quantidade de Teses e Dissertações brasileiras que abordam a criatividade na música entre 2012 e 2021.

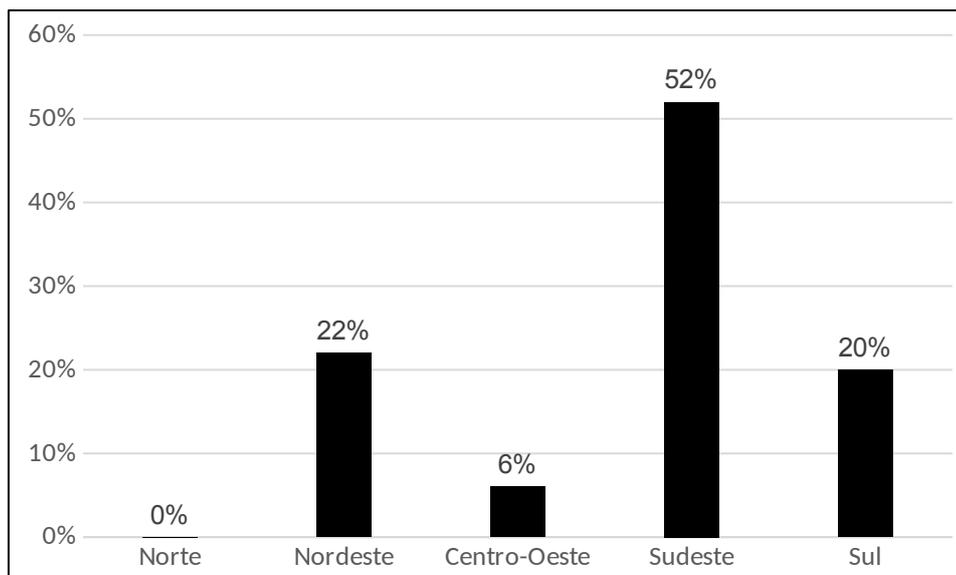


Podemos observar na *Figura 1*, um crescimento no número de pesquisas que abordam a criatividade, principalmente entre os anos de 2013 e 2019⁸. Contudo, apesar de demonstrar um aumento no interesse do campo da música pela temática da criatividade, ela aparece na maioria das vezes como tema secundário, sem ser aprofundado, apresentando-se de modo muito incipiente, configurando-se ainda como uma área em formação. Uma linha de tendência média móvel suaviza flutuações nos dados para mostrar um padrão ou uma tendência mais claramente. Também observamos uma diminuição no número de publicações nos últimos dois anos. Deve-se considerar que as pesquisas dos últimos dois anos ainda podem estar sendo computadas devido a dinâmica de publicidade das pesquisas e atualização das plataformas que fornecem essas informações.

Ao se fazer um ranking das pesquisas sobre criatividade na música espalhados pelas regiões do Brasil onde se localizam os Programas de Pós-graduação em Música, encontramos a seguinte distribuição:

Figura 2 - Ranking das pesquisas sobre criatividade na música por regiões do Brasil.

⁸ Uma linha de tendência média móvel suaviza flutuações nos dados para mostrar um padrão ou uma tendência mais claramente. Deve-se levar em conta que as pesquisas dos últimos dois anos ainda podem estar sendo computadas devido a dinâmica de publicidade das pesquisas e atualização das plataformas que fornecem essas informações.

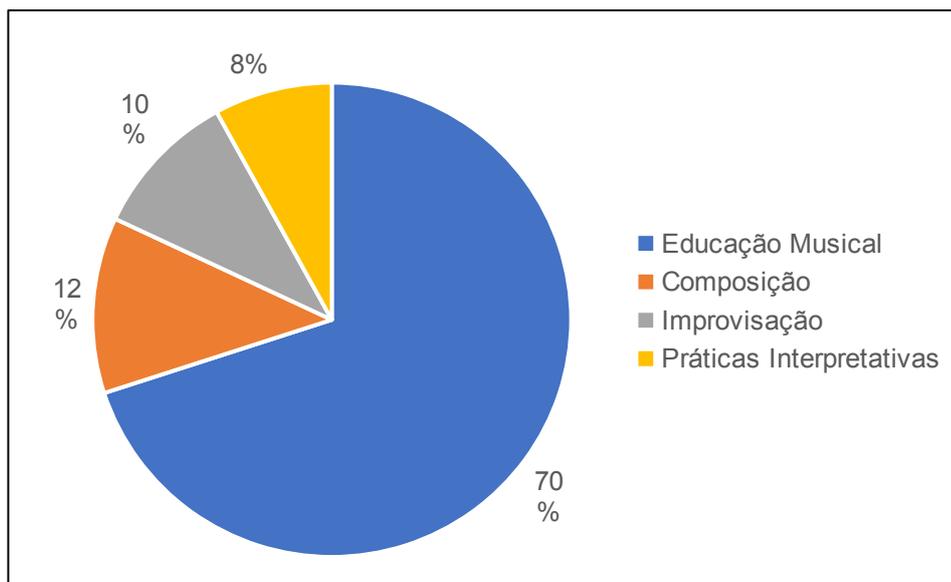


Como pode ser visto na *Figura 2*, há uma concentração das pesquisas na região Sudeste, sobretudo no Estado de São Paulo com 52% do total do levantamento realizado. Apesar disso, não está estabelecido um centro de pesquisas sobre a criatividade na música entre as universidades que ali se concentram, as teses e dissertações pouco dialogam entre si, os orientadores e programas de pós-graduação são distintos, as referências adotadas também.

Sabe-se que uma pesquisa artística pode englobar vários aspectos: históricos/musicológicos, composicionais, performativos, educacionais etc. Para fins de catalogação e organização do estudo aqui proposto, separei as pesquisas encontradas por categorias, segundo o foco principal dado em cada uma delas: Educação Musical; Composição; Improvisação; e Práticas Interpretativas. As cinquenta pesquisas encontradas que abordam de forma direta ou indiretamente a criatividade num recorte temporal dos 10 últimos anos encontram-se assim distribuídas segundo a área de concentração⁹.

Figura 3 - Teses e Dissertações que abordam a criatividade divididas por área de concentração.

⁹ Não foi encontrada pesquisa em que o foco fosse somente a musicologia. Os trabalhos de FILHO (2018) e CIACCHI (2019) se dedicam a fazer um trabalho musicológico a partir da improvisação ou da prática interpretativa.



Observa-se na *Figura 3* que a Educação Musical, contemplando 35 pesquisas encontradas (70%), vem reconhecendo que a criatividade é um pilar do desenvolvimento musical e que deve ser trabalhado e estimulado no ensino e aprendizagem em música ou de um instrumento musical. Já a Composição é uma área da qual não há dúvida de que a criatividade se manifesta de forma clara e evidente, assumindo o sentido de criação, entretanto os trabalhos na área ainda são escassos contando com apenas 6 pesquisas encontradas (12%). A Improvisação é uma prática que se consagrou no século XX, tanto na música popular como também na música contemporânea de concerto e tem ganhado espaço entre os pesquisadores por ser uma prática que dialoga entre o compor e o performar, alcançando 5 pesquisas encontradas (10%). Por outro lado, a criatividade ainda não ganhou a devida proporção dentre as pesquisas das Práticas Interpretativas, da importância que ela exerce no dia a dia dos performers, contemplada somente em 4 das pesquisas encontradas (8%).

Interessa-me nesse momento voltar a minha atenção para as pesquisas das quais o foco está nas Práticas Interpretativas, a fim de saber o que foi discutido sobre a criatividade manifesta na performance, uma pesquisa da área da Improvisação também será incluída aqui devido por investigar também a criatividade e o performar. Passo então a fazer uma breve descrição das pesquisas selecionadas a fim de corroborar para a discussão do tema investigado.

1.3. A Criatividade na Prática Interpretativa

Mariana Brito (2018) é pianista e se utilizou de ferramentas metodológicas da autoetnografia para escrever um memorial sobre o seu próprio processo criativo, na construção da performance das *Seis danças romenas* de Béla Bartók ao piano. O corpo e sua relação com a performance é o objeto central de seu estudo. A criatividade é compreendida enquanto processo do fazer o que os performers fazem para que uma obra seja realizada.

Em um exemplo prático, Brito relata que experimentou criar pequenas narrativas, histórias imaginadas para cada peça, ou inventou personagens com um perfil psicológico bem definido a fim de sintetizar em palavras o que ela sentia com cada parte musical. Esse exercício de criação serviu para dar organicidade entre as peças, na busca de traduzir nas músicas o que ela idealizou em suas narrativas, através de escolhas de timbres, intensidades, dedilhados, acentuações, ornamentos dentre outros elementos que se dão por intermédio dos dedos, punhos, ombros, tronco e do corpo como um todo que responde às demandas da performance.

Ao fim de sua experiência de construção da performance, Brito chega à conclusão de que esse processo é cíclico, potente e variado. Uma performance não é uma obra fechada, pelo contrário, está sempre repleta de possibilidades de execução. O momento de uma apresentação é mostrado um registro temporal importante, mas que não mais irá se repetir de modo igual, daí está também a riqueza da música feita ao vivo, ela é sempre única, o que permanece é a sua capacidade de se transformar.

Dario Silva (2019) é pianista e compositor, em sua tese de doutorado ele investiga dois processos de construção de performances ao piano que se deu de forma colaborativa junto aos compositores das obras *Inbegriff* com o compositor Darwin Pillar Corrêa; e *As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores* do compositor Heitor Martins Oliveira. Trata-se de duas obras da estética da música contemporânea em que a performance em si é tão importante quanto a música escrita em partitura. O diálogo entre compositor e intérprete na construção das performances é uma prática comum, sempre que possível de ser realizada.

Na pesquisa de Silva, a criatividade assume o papel de criação na performance enquanto processo colaborativo entre compositor e intérprete na tomada de decisões: escolha de timbres, nuances, dedilhados, a criação de uma narrativa para a música, o movimento do corpo, o figurino, a cenografia, iluminação,

dentre tantos outros aspectos que a música contemporânea propicia de extrapolar os modelos convencionais de apresentação de uma obra; bem como a performance em si, o produto final apresentado ao público.

Para analisar esse processo criativo, Silva tomou como ferramenta metodológica o Estudo de Caso transcrevendo os encontros que teve com os compositores, tomando nota de suas ideias pessoais numa espécie de diário, fez uso de manuscritos e edições das partituras, analisou documentos cedidos pelos compositores, além de gravações de suas performances gravadas. Dentre os principais resultados alcançados desse processo está a criação de uma identidade sonora para a obra *Inbegriff* e a influência do ambiente para a construção do espaço físico e simbólico que reforça a estrutura narrativa da obra *As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores*.

Ericsson Munoz (2019) é violonista e se propõe a pesquisar sobre a criatividade colaborativa e estratégias de estudo na obra *Construction with guitar player* de Harrison Birtwistle. Ele não teve contato direto com o compositor, mas elaborou uma proposta interpretativa a partir de referência de outro intérprete – Jonathan Leathwood – da mesma obra que dialogou com Birtwistle. Trata-se de uma composição de música contemporânea para violão, onde a prática desse repertório é quase sempre feita de modo colaborativo como o compositor.

Para auxiliar na construção criativa de sua performance, Munoz recorre aos escritos de Leathwood bem como de outros pesquisadores que reforçam o papel decisivo do intérprete na realização da obra, chamando-os de “compositores ocultos” (MUNOZ, 2019, p. 37). Portanto ele assume que partirá de suas próprias experiências com o repertório do século XXI para criar sua interpretação para a obra em questão, sobretudo na parte gestual do material, não se limitando a fazer uma cópia do que o violonista Jonathan Leathwood já realizara.

Munoz se utiliza do livro “Técnica, Mecanismo, Aprendizaje” (2000), do violonista Eduardo Fernandez, que através de exercícios progressivos de dificuldade de execução, estimula a imaginação do violonista para criar formas de resolver problemas técnicos e mecânicos. Sua intenção foi utilizar o estudo proposto por Fernandez como ferramenta para construir um gestual das mãos ao tocar ao violão a obra *Construction with guitar player*. É perceptível que para Munoz a criatividade se dá no processo de construção da performance, desde o dedilhado escolhido, na dinâmica do fraseado, na sugestão da mudança de passagem, na mudança de

alturas nas notas quando necessário. Assim, “nessas colaborações o intérprete atua como revisor e mesmo como coautor em alguns casos” (MUNOZ, 2019, p. 52).

Mayara Amaral (2021) é flautista e investiga a criatividade em música a partir da trajetória de flautistas brasileiros da música de concerto e suas concepções da prática e performance criativa, com o intuito de desbravar os caminhos que levam à *expertise*. Para tanto, ela estruturou uma investigação por meio da Prática Deliberada desenvolvido por Ericsson et al. (1993) e do Jogo Deliberado, termo cunhado por Côté (1999), traçando relações entre esses teóricos com a prática criativa na música.

A fim de compreender as diversas e possíveis trajetórias de aprendizagem que levam à *expertise* em música, Amaral elaborou um questionário com perguntas que abordam “características psicossociais do indivíduo, contextos de aprendizagem, natureza psicológica do envolvimento do indivíduo com a aprendizagem, características das fases de desenvolvimento da habilidade” (AMARAL, 2021, p. 10) dentre outras questões. Em uma primeira etapa do trabalho ela aplicou um questionário para 54 flautistas brasileiros em níveis diversos de experiência. Já na segunda etapa ela realizou 3 entrevistas semiestruturadas com flautistas a nível *expert*.

Após analisar os dados coletados, Amaral chega à conclusão de que de um modo geral, a criatividade é percebida pelos flautistas a partir de três perspectivas: a criatividade como sinônimo de criação, abarcando as atividades de compor e improvisar; a criatividade que relaciona as experiências extramusicalis à prática da música; e a criatividade manifesta na interpretação musical, na tomada de decisões, reflexões e escolhas de execução. Para a maioria dos músicos entrevistados a criatividade é um aspecto ao longo da formação, prática e performance do músico, uma forma de expressão musical.

José Eduardo Paes (2014) se preocupa em sua pesquisa em investigar os processos mentais subjacentes à improvisação idiomática e performance. Ele compreende a improvisação como um comportamento criativo e como expressão de uma *expertise*, apoiado em estudos da psicologia cognitiva das décadas de 1980 e 1990 e em estudos mais recentes da neurociência. Seu objetivo é traçar um diálogo entre esses conhecimentos e a prática musical de músicos e professores que ensinam a improvisação.

A partir de 3 autores da psicologia cognitiva John Sloboda, Philip Johnson-Laird e Jeff Pressing; Paes compreende a improvisação como um fenômeno resultante de 3 fatores: “(1) as demandas da tarefa do ambiente, (2) os mecanismos facilitadores (as estruturas e eventos musicais previsíveis) e (3) as limitações e capacidades do músico” (PAES, 2014, p. 7). Apesar da improvisação parecer algo livre e espontâneo ela só é possível de ser realizada dentro de um ambiente minimamente previsível de execução, onde se conheça a prática musical, a cultura e a linguagem comum ao grupo de práticas. A habilidade técnica, a capacidade de resposta aos estímulos, o controle emocional, e a criatividade do instrumentista/cantor estão dentre as múltiplas habilidades que caracteriza a prática do improvisado como uma *expertise* de alto desempenho musical.

Depois de uma profunda investigação, Paes chega à conclusão de que a improvisação ocorre através de duas temporalidades, a do tempo de maturação para a “consolidação das habilidades musicais necessárias para improvisar”, que envolve estudo, treino, repetição, técnica etc; e a do tempo real em que ocorre a performance, “aonde determinados mecanismos mentais facilitam tomadas de decisão inconsciente, atenção flutuante e desencadeiam mecanismos motivacionais”. Assim, a “improvisação em alta performance, isto é, um discurso musical criativo (inérito e original), em tempo real e estilisticamente apropriado, é o resultado final, assentado em processos mentais comuns” (PAES, 2014, p. 192), portanto, uma habilidade que pode ser treinada e desenvolvida.

* * *

Após a descrição sucinta dessas pesquisas, podemos acompanhar a criatividade se manifestando dentro de aspectos musicais, como por exemplo: do como tocar, na escolha do fraseado, do dedilhado, da dinâmica proposta, do timbre; vimos também que a criatividade pode se manifestar dentro de aspectos extramusicais que influenciam na performance, como o gesto corporal, a forma de se comunicar com o público, a escolha do figurino, a iluminação, o cenário. A criatividade pode se dar no momento exato da performance, como por exemplo no imprevisto de uma execução equivocada, na resposta emotiva ao público, no uso da improvisação, dentre tantas outras possibilidades que envolvem a escolha, a tomada de decisões, a descoberta e a invenção de algo novo, nem que seja o novo para si

mesmo. Tudo isso contribui para a minha pesquisa expandindo a concepção que tenho sobre a criatividade na performance, aumentando a minha lente de observação do meu próprio processo criativo que será destrinchado adiante através do relato autoetnográfico da experiência de construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim* no *Capítulo 3* desta tese.

Vimos ao longo dessas passagens que para esses pesquisadores da área das *Práticas Interpretativas*, a criatividade pode se manifestar em várias etapas do processo de construção da performance, até mesmo no ato da performance em si. Há um consenso de que a criatividade é inata, sendo uma habilidade possível de ser desenvolvida com o decorrer do tempo, no acúmulo das experiências, em sua variedade e qualidade. Devido a subjetividade e efemeridade da prática musical, podemos concluir que todo ato interpretativo é um ato criativo em si mesmo, é um ato de expressão artística do intérprete sobre determinada obra, variando o grau de demanda de *expertise* do *performer* e originalidade de seus produtos criativos conforme o que cada prática interpretativa se propõe. Essa virada epistemológica na concepção de que toda prática interpretativa é criativa deveria ser difundida entre os intérpretes da área.

CAPÍTULO 2 – PESQUISA ARTÍSTICA E A AUTOETNOGRAFIA

*Longe se vai
Sonhando demais
Mas onde se chega assim
Vou descobrir
O que me faz sentir
Eu, caçador de mim¹⁰*

Frente aos desafios que se apresentam às pesquisas do campo da *Música* em se adaptar aos formatos acadêmicos da pesquisa científica, a autoetnografia vem se apresentando como uma ferramenta metodológica possível de ser aplicada às pesquisas na área da *Performance* devido à sua natureza subjetiva. Início esse segundo capítulo com reflexões sobre a pesquisa artística e apresento a autoetnografia e suas principais ferramentas metodológicas. Em seguida, uma descrição sobre o uso da autoetnografia em teses e dissertações brasileiras na área das *Performance*, a partir de um levantamento realizado através do Banco de Teses da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), localizando a minha pesquisa frente às pesquisas em curso no Brasil.

2.1. A pesquisa artística e seus desafios

O desenvolvimento de pesquisas no campo artístico é uma página recente da história¹¹. Na tentativa de atender às demandas metodológicas para a ocupação de espaços dentro da agenda acadêmica, frequentemente corremos o risco de endurecer as práticas artísticas engessando-as para se enquadrarem nos moldes de uma pesquisa que seja academicamente aceitável e validada. Coessens, Crispin e Douglas (2009) concordam que

Para maior eficácia, a pesquisa artística precisa ser articulada em seus próprios termos, e não mediada através dos paradigmas mais dominantes da ciência — embora [...] pode-se aprender com estes — e, especialmente, a partir das lições mais recentes que a própria ciência está aprendendo (p. 72).

¹⁰ Trecho da música *Eu caçador de mim*, de Sérgio Magrão e Luiz Carlos Sá.

¹¹ Ver Bolognesi (2014) e López-Cano (2015).

A pesquisa artística tem então o desafio de desbravar meios de investigação que resultem em conhecimento e enriquecimento artístico e intelectual para a cultura e a sociedade como um todo, sem perder a sua essência sensível, fomentando as descobertas do campo artístico e contribuindo para o diálogo com outros campos de conhecimento. Segundo Hoyem (2009), um dos diferenciais do artista pesquisador é que

Os artistas, como os etnógrafos, treinam seus olhos para verem coisas que outras pessoas não veem. Eles tentam apresentar o que eles veem para que nós, o público, possamos vislumbrar algo onde olhamos milhares de vezes e não conseguimos encontrar nada notável (HOYEM, 2009 apud COESSENS, 2014, p. 4).

Se o artista é aquele capaz de ‘ver o mundo com outros olhos’, ou no caso da música com outra escuta, suas ferramentas metodológicas também têm que ser diferenciadas daquelas usadas em métodos científicos puramente quantitativos. Dentro dessa perspectiva, as pesquisas qualitativas “tendem a uma epistemologia fincada na hermenêutica, na fenomenologia e na interação simbólica” (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 108, tradução nossa)¹², se dedicando a apreender a qualidade dos fenômenos investigados.

A prática do fazer artístico é de natureza não linear, dispersa e rizomática, por vezes complexa até para o próprio artista. Porém, passado o ato criativo, o artista pesquisador pode explorar sua trajetória, saindo de si, voltando o seu olhar para as suas práticas e modos de fazer que podem gerar novas formas de conhecer a si mesmo e o mundo, bem como modificar o conhecimento já existente sobre o assunto. A pesquisa artística tem sua própria forma de operar que difere da pesquisa científica

Enquanto na ciência, o experimento segue um padrão de ação bastante instrutivo e protocolado, ligado às experiências anteriores e a seu status dentro do conhecimento científico, nas artes, o experimento está ainda embutido nos aspectos inesperados e na improvisação de uma prática artística (COESSENS, 2014, p. 7).

Na busca etimológica da palavra ‘experiência’ veremos que o seu sentido original foi desviado pela ciência. Experimentar vem do verbo em latim *periri*, algo que tem a ver com a imprevisibilidade, o não saber o que virá. O prefixo *ex* indica

¹² *Tienden a una epistemología fincada en la hermenéutica, la fenomenología y la interacción simbólica.*

‘sair’, um movimento de se arriscar ou até mesmo de pôr a vida em xeque. Sendo assim, a pesquisa artística vai ao encontro da experiência estética como fonte de conhecimento em diálogo com o universo sensível:

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as — muitas vezes implícitas — relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio ‘conhecimento artístico’. Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e de contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico (COESSENS, 2014, p. 8).

A investigação do artista pesquisador consiste na busca do desvelar de suas próprias experiências que estão *a priori*, pois são elas que orientarão suas escolhas teóricas *a posteriori*. O movimento a ser feito é teorizar a partir da experiência, buscando responder alguma questão que a performance suscite e não investigar a partir de uma teoria academicamente reconhecida. Porém, organizar e escrever sobre o que se experienciou — de forma a se tornar compreensível para os outros — se torna uma árdua tarefa, ainda mais considerando as descontinuidades dos acontecimentos.

2.2. A Prática Interpretativa como objeto de investigação

Almeida (2011) afirma que, por muitos anos, a musicologia tradicional considerou a música como o texto escrito reproduzido em performance. De certo modo, isso influenciou o campo da pesquisa acadêmica em *Música* na área da *Prática Interpretativa*, que normalmente envolve uma série de conhecimentos procedimentais típicos, tais como: leitura da partitura, análise melódica e harmônica da mesma e de sua forma, levantamento de textos e tratados relacionados à obra em estudo, gravações disponíveis, diálogo com o compositor, entre outros, que o artista pesquisador pode ou não absorver na sua performance final. Essas etapas da pesquisa possuem um viés musicológico bastante evidenciado.

Mas e quanto ao processo artístico em si? O que acontece durante os ensaios, as trajetórias realizadas, os desafios encarados e as soluções práticas, a tomada de decisões, o uso do corpo? Quais são minhas influências, minhas

preocupações que resultarão em performance? Essas etapas da pesquisa são tarefas que cabem ao performer, ao músico prático responder. Coessens endossa nossa reflexão com a seguinte questão

O que acontece quando, o que um artista faz, pensa, ou como um artista age não é tópico de nenhum outro pesquisador, mas um processo de autorreflexão, possibilitando a melhoria da própria obra, expressando e explicando esses processos ao mesmo tempo que revelando algum conhecimento novo para os outros? Neste caso, um artista é também um pesquisador-artista, traçando sua práxis e reflexão (COESSENS, 2014, p. 18).

Por isso, quando a prática interpretativa se torna o objeto de investigação do artista pesquisador, sua argumentação e resultados obtidos possuem uma credibilidade diferenciada, pois

...além dos métodos de investigação habituais nos âmbitos acadêmicos, como a investigação documental, os métodos quantitativos e os qualitativos, existe outro nível de recursos metodológicos que derivam ou se inserem na própria prática musical (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 125-126, tradução nossa).¹³

Dentro do campo da pesquisa artística, a área das *Práticas Interpretativas* ainda possui escassa bibliografia específica sobre como desenvolver pesquisas no seu âmbito (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 126). Encontramos em López-Cano e San Cristóbal (2014), quatro funções que a prática musical pode exercer na pesquisa artística: **informativa, reflexiva, experimental ou veicular**.

Quando a prática musical oferece dados sobre como fazer algo ou como resolver um problema de ordem técnica, por exemplo, ela estará exercendo um papel informativo para a pesquisa. A observação será uma ferramenta utilizada durante a prática para obter informações, ela pode ser feita em situações cotidianas em campo ou *in situ*, como ensaios e apresentações ou ainda em situações planejadas para coletar informações *in vitro*¹⁴. Em segundo lugar, a prática reflexiva é aquela que fornece elementos que geram introspecção e questionamentos sobre si mesma. Tais elementos podem ser categorizados, hierarquizados, comparados,

¹³ ...además de los métodos de investigación habituales en los ámbitos académicos, como la investigación documental, los métodos cuantitativos y los cualitativos, existe otro nivel de recursos metodológicos que derivan o se insertan en la propia práctica musical.

¹⁴ Nomenclatura utilizada por López-Cano e San Cristóbal para se referir a coleta de informações em situações controladas como em um 'laboratório', estúdio, até mesmo uma apresentação criada com esse objetivo.

possibilitando o surgimento de novas ideias sobre determinado tema da prática musical, quando conseguimos “pensar fazendo” ou “fazer pensando” (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 129). Em terceiro lugar, a prática musical pode ser experimental quando feita para um fim específico, como para testar uma hipótese, podendo ser realizada em campo ou em laboratório. Por fim, a prática musical também pode servir para a comunicação dos resultados de uma pesquisa; nesse caso ela é veicular, apresentando para o público e para outros pesquisadores um produto artístico resultante de todo o processo de investigação realizado.

Quando o artista é o pesquisador e sua própria prática é o seu objeto de investigação, como no caso da autoetnografia, as atividades de prática e autorreflexão são recorrentes e continuamente retomadas. Sua prática artística pode assumir não somente uma, mas múltiplas funções no decorrer de sua pesquisa. Ter uma fundamentação metodológica que embase seus procedimentos e decisões será fundamental para que o artista pesquisador se oriente no percurso de sua investigação. Minha pesquisa autoetnográfica, que relato na presente tese, versa sobre a experiência da construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim*¹⁵ exercerá principalmente a **função reflexiva** nessa investigação sobre a criatividade manifesta no **processo**, podendo também influenciar outros intérpretes em suas práticas.

2.3. Autoetnografia da prática artística

A autoetnografia é um termo cunhado pelo antropólogo americano Karl Heider (1975), que o utilizou pela primeira vez ao se referir aos relatos que um grupo de pessoas da Nova Guiné, chamados *Dani*, faziam sobre sua cultura (1975, p. 3-17). Em um segundo momento, David Hayano (1979) utilizou o termo autoetnografia aplicada às pesquisas culturais das quais ele fazia parte. Hoje em dia o termo é utilizado para designar uma **metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura**, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural. Para tanto, a **autobiografia** pode ser uma ferramenta útil para a autoetnografia, porém com algumas diferenças:

¹⁵ Concerto do *Duo Vieira*, no qual atuei como cantora, elaborado durante o ano de 2018 que resultou no CD *Pérolas para Jobim* (2018)

...enquanto a autobiografia é um relato dos principais acontecimentos da vida de um sujeito que a descreve, usando seus próprios critérios, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual em primeira pessoa, que pretende jogar luz sobre a **cultura** a qual pertence o sujeito por meio de 'descrições culturais mediadas através da linguagem, a história e a explicação etnográfica' (ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 742 apud LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 139, tradução nossa).¹⁶

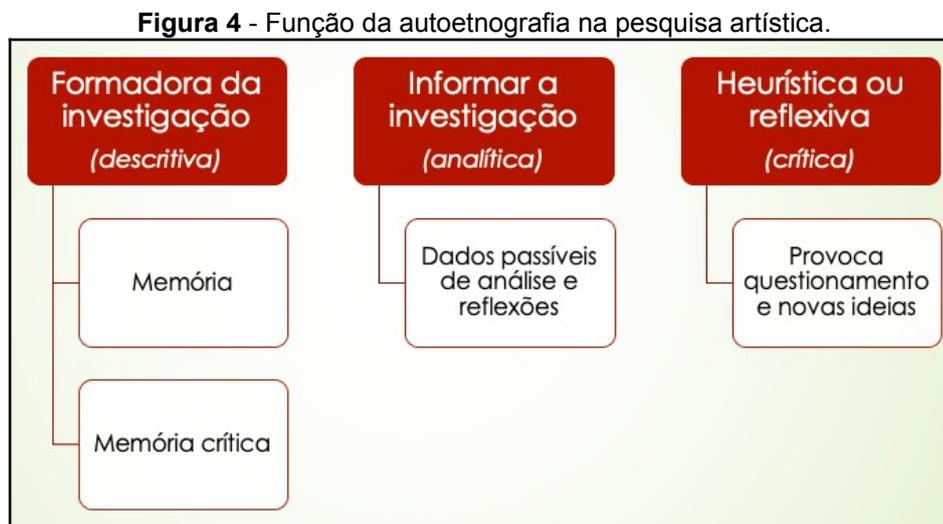
Desse modo, o relato autobiográfico **culturalmente localizado** tende a contribuir significativamente para o conhecimento de determinada cultura, subtraindo de dada experiência elementos etnográficos, caracterizando assim a pesquisa autoetnográfica. Tal relato pode revelar aspectos pessoais do sujeito pesquisador, gerando uma auto introspecção do seu próprio fazer; ou pode revelar aspectos inter-relacionais com outros sujeitos participantes do mesmo núcleo de práticas culturais, gerando uma introspecção interativa do seu fazer dentro de um grupo de práticas comuns; ou ainda, esse relato pode revelar como se dão as interações do sujeito pesquisador com objetos, instrumentos, textos e outros símbolos artísticos pertencentes à sua prática cultural.

A autoetnografia da prática artística se caracteriza não somente por relatar fatos passados como também por revelar o que se passa com o artista pesquisador durante sua investigação. Além do texto escrito, pode-se fazer uso de imagens, referência a outras obras de arte, metáforas, poemas, entre outros dispositivos artísticos que se articulem com o universo sensível do artista e que contribuam para sua pesquisa. Por isso, a autoetnografia se apresenta como uma ferramenta metodológica tão potente, capaz de abarcar sentimentos, impressões e subjetividades envolvidas na experiência prática e no campo da pesquisa estética.

Quanto à função exercida na pesquisa artística, a autoetnografia pode ser uma **formadora da investigação**, fornecendo uma descrição minuciosa dos fatos e se articulando com outras fontes de informação, frequentemente assumindo um formato de memória ou **memória crítica**; a autoetnografia pode também assumir o papel de **informar a investigação** quando sua descrição fornece dados passíveis de análise e reflexões posteriores, alcançando o mesmo patamar de outras fontes de informação como artigos, livros, gravações, vídeos entre outros; ainda a

¹⁶ ...mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de "descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica.

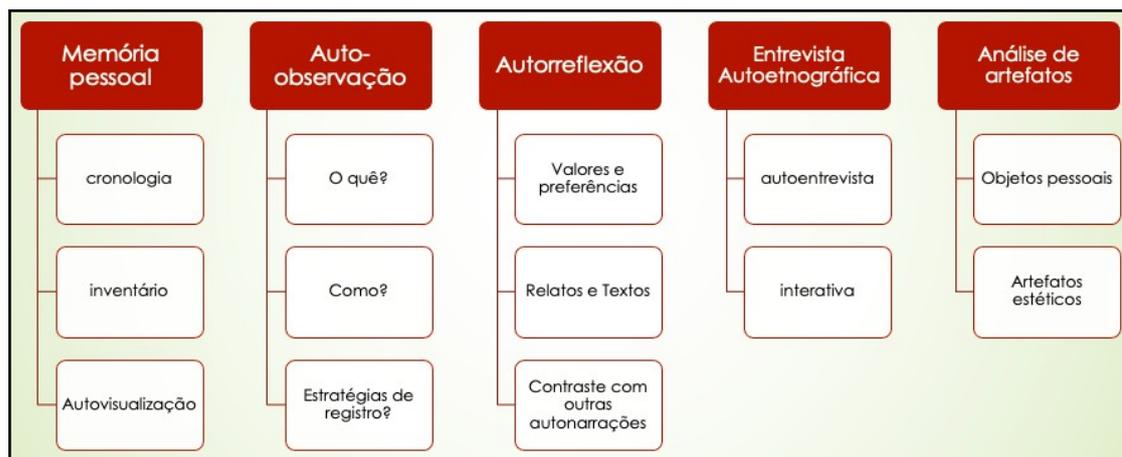
autoetnografia pode exercer uma **função heurística** quando em qualquer momento da pesquisa ela pode provocar questionamentos e o surgimento de novas ideias. Observe a *Figura 4* a seguir:



Há ao menos **três *modi operandi*** da pesquisa autoetnográfica: **descritiva, analítica ou crítica**. Tais modalidades não são exclusivas e podem ser integradas, aparecendo em uma ou outra proporção ao longo de uma mesma pesquisa (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 143). Não é necessário a escolha de apenas uma função a ser utilizada, pois um mesmo texto autoetnográfico pode atender à mais de uma função de acordo com a sua forma de operar dentro da pesquisa. Ela pode ainda ser usada apenas como uma parte da pesquisa junto à outras fontes.

López-Cano e San Cristóbal (2014) nos apresenta **cinco estratégias metodológicas** da autoetnografia aplicadas à pesquisa artística, são elas a saber: **memória pessoal, auto-observação, autorreflexão, entrevistas autoetnográficas e análises de artefatos preexistentes**. Apresento um esquema resumo na *Figura 5* e passo a descrever cada uma dessas estratégias e seus desdobramentos:

Figura 5 - Estratégias Metodológicas da Autoetnografia na Pesquisa Artística.



A **memória pessoal** contribui para que o artista pesquisador remonte seu percurso de trabalho, revendo suas decisões e processos criativos. Para descrever a memória pessoal podem ser usadas a *cronologia*, o *inventário* e a *autovisualização*:

Para a construção de cronologias e autoinventários, a pesquisa antropológica recomenda explorar fatos relacionados a provérbios, valores, rituais, mentores e artefatos. Provérbios são frases usadas na vida cotidiana para transmitir sabedoria e valores sociais. Os rituais têm a ver com eventos recorrentes que ocorrem em determinados ciclos. Mentores são as pessoas que conhecemos diretamente ou indiretamente e exerceram uma influência importante sobre nossas vidas. Artefatos são objetos culturais como romances, fotos, músicas, instrumentos ou qualquer outro tipo de utensílio que tem um valor cultural específico e é significativo para o autor (Chang 2008, p.75-81 apud LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 149, tradução nossa).¹⁷

A **cronologia** é baseada numa linha do tempo em que rotinas habituais e grandes feitos são pontuados. Podem ser descritos o tempo de treino diário, os ensaios semanais, as apresentações realizadas, entre outros feitos. Os saltos criativos de descobertas, encontros e mudanças também são importantes de serem registrados. Enfim, a cronologia pode relevar detalhes de como foram alcançados certos objetivos na execução de determinada obra, por exemplo, ou apontar mudanças necessárias em ações futuras. O **autoinventário** se diferencia da cronologia por agrupar eventos, feitos, afetos, pessoas etc; pela temática e não pelo

¹⁷Para la construcción de cronologías y autoinventarios, la investigación antropológica recomienda explorar hechos relacionados con proverbios, valores, rituales, mentores y artefactos. Los proverbios son frases que se emplean en la vida cotidiana para transmitir sabiduría y valores sociales. Los rituales tienen que ver con eventos recurrentes que acontecen en determinados ciclos. Los mentores son las personas que hemos conocido directa o indirectamente y que han ejercido una influencia importante en nuestras vidas. Los artefactos son objetos culturales como novelas, cuadros, músicas, instrumentos o cualquier otro tipo de utensilio que posee un valor cultural específico y es significativo para el autor.

tempo. Desse modo, podem ser estabelecidas categorias e subcategorias em que o relato será organizado a fim de atender aos objetivos elencados na pesquisa.

A **autovisualização** se utiliza de imagens, gráficos ou esquemas a fim de traçar um mapa de relações de aproximações e afastamentos de influências musicais, gêneros estudados, contatos ou referências profissionais, por exemplo. Assim como na antropologia, essa espécie de árvore genealógica musical possibilitará uma visualização do todo e a correspondência com as habilidades e competências adquiridas no decorrer da carreira artística pessoal.

A **auto-observação** é similar à observação participante, utilizada em pesquisas qualitativas, como o próprio pesquisador ir se observar é imprescindível que haja uma sistematização de acordo com os objetivos elencados na pesquisa. Primeiro: *O que será observado?* Não somente as nossas ações podem ser observadas, mas pensamentos, sentimentos, intenções, movimentos, sonoridades entre outros aspectos envolvidos na prática musical. Segundo: *Como será observado?* Podemos observar indiretamente através de áudios e/ou vídeos do nosso próprio ensaio ou performance, por exemplo, fazendo anotações pertinentes à pesquisa. Pode-se também observar diretamente enquanto se dá a ação, interrompendo e tomando nota daquilo que for importante, ou realizar uma ação com o propósito de alcançar um objetivo e se auto-observar como é possível fazê-lo. Ainda podemos realizar uma observação interativa com outros pares ou pessoas que possuem os mesmos interesses, o foco é se auto-observar em situações coletivas e em contraste com outras ideias, como quem descobre o seu próprio sotaque nas diferenças e similaridades com o outro. Terceiro: *Quais serão as estratégias de registro?* Podemos registrar nossa auto-observação por ações e ocorrências de forma narrativa ou escolhendo um recorte temporal ou cronológico. López-Cano e San Cristóbal, sugerem a exemplo a criação de uma planilha de registros com itens como: ação artística, descrição de tarefas, data de realização, resultado técnico, resultado musical, observações, pensamentos associados a ação, emoções associadas a ação (2014, p. 158).

A **autorreflexão** é um momento de introspecção que complementa o trabalho realizado na auto-observação. Depois de findada as práticas e após a organização da escrita e a leitura das informações ali contidas, chega o momento de refletir e analisar os dados obtidos e suas contribuições para responder ao problema da pesquisa.

As principais técnicas de autorreflexão geralmente usados em antropologia são os esquemas para detecção de *valores e preferências pessoais*, a *elaboração de relatos e textos*, o *contraste com outras autonarrações* e as *entrevistas autoetnográficas*, que incluem *autoentrevistas* e *entrevistas reflexivas* (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p.159. grifo dos autores, tradução nossa).¹⁸

Estabelecer *valores e preferências* ajudarão o artista pesquisador a filtrar sua narrativa a partir de suas prioridades de pesquisa, por exemplo: qual o esforço empenhado nos ensaios, como a plateia recebeu a performance, quais paradigmas foram quebrados, quais inovações foram introduzidas em relação à tradição etc. *Elaborar relatos e textos* que contenham suas intenções artísticas, expectativas e interesses com a pesquisa; elaborar textos de suporte para a construção da interpretação; buscar resumir ideias e sentidos despertados em sua relação com a obra em palavras-chave também ajudará a criar critérios de análise sobre o que for investigado. Comparar trechos selecionados de sua autonarração com a de terceiros é um modo de observar as opiniões sobre experiências semelhantes, verificando em quais aspectos elas podem se aproximar ou se distanciar de sua pesquisa. Estabelecer relações com outras formas artísticas como imagens, pinturas, metáforas também são formas de significar a subjetividade extraída do processo de autorreflexão.

A **entrevista autoetnográfica** é uma ferramenta complementar da autorreflexão. A exemplo, a *autoentrevista* é realizada consigo mesmo a partir de perguntas elencadas que você julga pertinentes para a compreensão do seu fazer artístico. Outra opção de entrevista é solicitar que outras pessoas respondam perguntas sobre o seu trabalho artístico. Você pode pedir para outra pessoa aplicar esse questionário ou fazê-lo de forma virtual em formulário que deixe em sigilo o nome do participante. A *entrevista autoetnográfica interativa* pode ser realizada ao aplicar o mesmo questionário que você elaborou para si para outros artistas, assim você localizará a sua prática artística dentro de sua comunidade e em comparação com outras.

Artefatos preexistentes como objetos pessoais, arquivos, fotos, documentos, cartas, ou artefatos que carreguem nossas opções estéticas como

¹⁸ Las principales técnicas de autorreflexión que se suelen usar en antropología son los esquemas para la detección de valores personales y preferencias, la elaboración de relatos y textos, el contraste con otras autonarraciones y las entrevistas autoetnográficas, que incluyen autoentrevistas y entrevistas reflexivas.

CDs, livros, vídeos, quadros, esculturas etc., podem ser apropriados na pesquisa autoetnográfica para análise, pois “toda autoetnografia nos permite reconhecer-nos como membros de uma cultura, identificando como reagimos ou atuamos em nome dela” (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 167, tradução nossa)¹⁹. Todo material que auxilie nesse processo de autodescoberta vale ser agregado como recurso. O fim último da pesquisa autoetnográfica é que ao conhecermos nós mesmos – como fazemos e atuamos em nosso processo de criação das práticas musicais – podemos contribuir para a construção do conhecimento da área de práticas comuns da qual fazemos parte.

2.4. Autoetnografia em pesquisas brasileiras no campo da Música

Após fazer uma explanação sobre a autoetnografia e suas ferramentas metodológicas de investigação, passo subsequente, minha atenção volta-se para sua inserção nas pesquisas brasileiras do campo da *Música* e mais especificamente na área das *Práticas Interpretativas*. Então podemos formular a seguinte pergunta: *Como a autoetnografia tem sido apropriada por pesquisas na área das Práticas Interpretativas no Brasil?*

Com o propósito de discutir essa questão, apresento um levantamento do tema a partir de teses e dissertações. É pertinente que se conheça o atual estágio em que as pesquisas se encontram e provocar o fomento necessário do diálogo e comunicação entre essas pesquisas. Para fazer essa investigação, utilizei o termo *autoetnografia*, para a busca em títulos, resumos e palavras-chaves em pesquisas no campo da música e outros afins. A busca dos trabalhos foi realizada no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), dentro de um recorte temporal de dez anos, compreendendo o período entre 2010 e 2020²⁰. O resultado obtido pode ser visto na lista descritiva das pesquisas disponível no Anexo II desta tese.

Foram encontradas 23 pesquisas entre Teses e Dissertações espalhadas pelo Brasil, resultante de uma produção acadêmica limitada aos anos de 2010 a 2020; assim, a autoetnografia se apresenta como uma ferramenta metodológica

¹⁹ *Toda la autoetnografia nos permite conocernos como miembros de una cultura, identificando como reaccionamos o actuamos en nombre de ella.*

²⁰ Essa etapa da pesquisa foi realizada no primeiro semestre de 2021.

recente e ainda pouco explorada nas pesquisas do campo da Música no Brasil. Entretanto, houve um aumento significativo no número de pesquisas nesse campo, sobretudo nos últimos 3 anos (ver *Figura 6*), que tem se utilizado da autoetnografia, localizadas em 4 áreas distintas (ver *Figura 7*).

Figura 6 - Gráfico da quantidade de Teses e Dissertações brasileiras com o uso da autoetnografia entre 2010 e 2020.

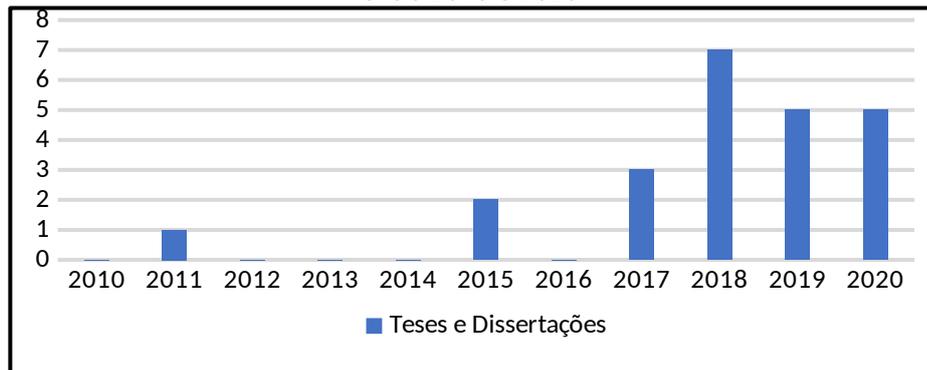
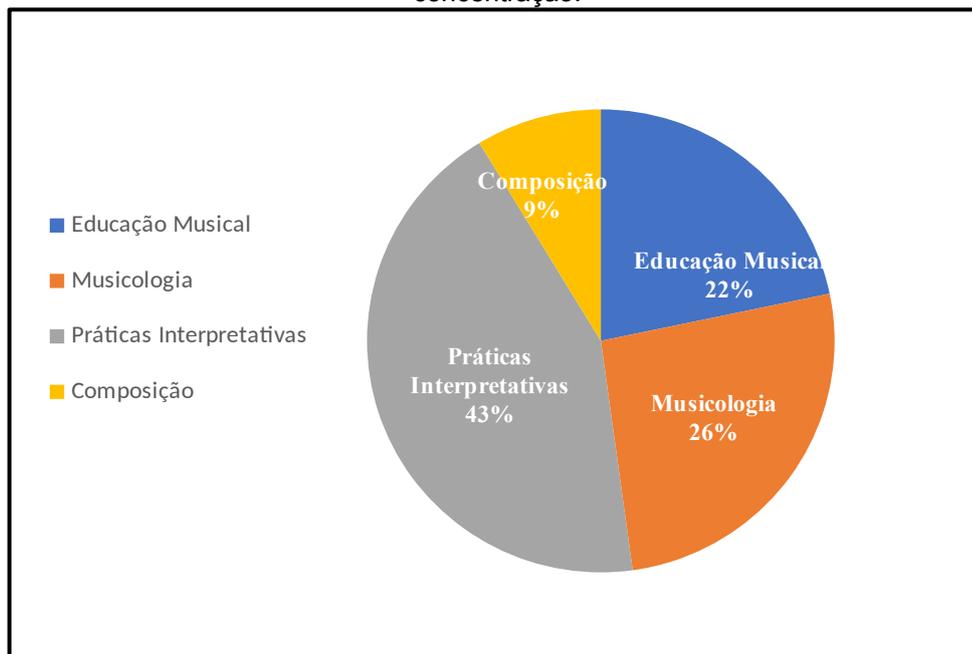


Figura 7 - Teses e Dissertações que se utilizaram da autoetnografia divididas por área de concentração.



A área da Composição representa 9% do total das pesquisas encontradas com 2 dissertações; a área da Educação Musical representa 22% das pesquisas com 5 dissertações; a área da Musicologia representa 26% das pesquisas com 2 teses e 4 dissertações; e a área das Práticas Interpretativas representa 43% das pesquisas com 3 teses e 7 dissertações. Em especial, a área das Práticas Interpretativas nos interessa nesse momento. Passo, então, a descrever brevemente cada uma das 10 pesquisas encontradas, a fim de descobrir como a autoetnografia foi utilizada como ferramenta metodológica e os principais resultados alcançados.

2.5. Autoetnografia da Prática Interpretativa

O pesquisador Menan Duwe (2015) desenvolveu uma investigação autoetnográfica a partir de duas experiências com a estética da música contemporânea, uma atuando como intérprete de uma peça inédita para piano intitulada *Doppelgänger* e outra atuando também como compositor em outra peça intitulada *espaços submersos*, ambas as experiências em parceria, a primeira com o pianista Dario Rodrigues Silva e a segunda com o compositor Lauro Pecktor. Seu objetivo foi, ao registrar essas experiências, buscar compreender as relações entre os músicos e suas ideias na interação com a partitura. Ele questiona a crença na

partitura como um texto totalizante da obra musical e as relações hierárquicas entre compositor (criador) e intérprete (executante).

Além do memorial foram utilizadas gravações dos ensaios e entrevistas realizadas com seus parceiros de trabalho como recursos metodológicos para as análises, a fim de responder as seguintes questões: “Como a partitura é considerada nos dois projetos criativos investigados? Como ocorrem as interfluências entre compositor e instrumentistas no trabalho colaborativo? Como os valores e conceitos da música de concerto emergem na prática?” (DUWE, 2015, p. 39).

Para proceder à análise, Duwe criou categorias como estratégia para identificar seus pontos de interesse na pesquisa presentes no relato dos acontecimentos, a saber: estratégias de ensaio; avaliações sobre a performance; estratégias de execução; interpretações, descrição da música, da composição, criação de sentidos através do discurso; sugestões e decisões para a performance da música, detalhamento do que está escrito, delineamentos para a performance; e alterações da partitura (DUWE, 2015, p. 66).

Junto à autoetnografia, também foi utilizado o método de estudo de caso com observação participante. Por fim, Duwe chega à conclusão de que a partitura é utilizada como ponto de partida para a construção da performance, processo que envolve a criação de sentidos e de outros campos textuais que surgem no decorrer do trabalho interpretativo e na interação entre os músicos.

João Liberato (2017) realizou uma autoinvestigação de sua trajetória de formação como flautista, no recorte temporal de sua graduação na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Ele se utilizou de um memorial descritivo, gravações de áudio e fotografias a partir de dois contextos de ensino que marcaram seu progresso no instrumento: aulas de flauta sob orientação de Oscar Dourado e, em um segundo momento, com Lucas Robatto.

O objetivo de Liberato em revisitar suas memórias foi o de investigar como sua identidade sonora, musical e artística foi sendo construída no decorrer de sua formação. Para tanto, utilizou como ferramentas da autoetnografia: autoinventário, participação observadora, entrevistas semiestruturadas com seus dois professores sobre o ensino de flauta e produção sonora. A partir do material resultante do uso dessas ferramentas, ele procedeu às análises e descrições de estratégias técnicas.

Liberato chegou a resultados comparativos entre os estágios iniciais e finais de sua formação na flauta transversal quanto aos seguintes aspectos técnicos: *whistle tones*, *vibrato*, harmônicos, ressonância, repertório, mudança de registro, embocadura e fluxo de ar. Através de suas experiências, chegou à constatação de que a identidade do instrumentista é forjada considerando as variáveis técnicas do instrumento, mecânicas do próprio corpo, realidades culturais, sociais, psicológicas e afetivas, situadas em duas principais vertentes: contextual e desenvolvimentista (LIBERATO, 2017, p. 217).

Keisy Peyerl (2017) se propôs a fazer uma performance analiticamente informada da *Sonata para piano nº 1* de Edino Krieger. Ela registrou duas performances da obra em momentos distintos da pesquisa, uma análise do primeiro movimento da sonata e uma autoetnografia do seu processo de construção da segunda performance da mesma obra. Seu objetivo principal é fornecer material analítico e interpretativo de referência para pianistas, demais músicos e pesquisadores.

Peyerl tinha o intuito de investigar a influência da produção de um texto analítico na concepção e interpretação de uma obra pianística, e tomou a *Sonata para piano nº 1* de Edino Krieger como exemplo, gravando a obra em dois momentos, antes e depois da produção do texto analítico. Ela realizou uma autoetnografia do seu processo de reestudo do primeiro movimento da Sonata, escrevendo um diário de estudo, partindo de sua auto-observação.

Por fim, tomando como referência metodológica Lopez-Cano – Opazo (2014), a pesquisadora fez uma análise comparativa entre as gravações, levantando parâmetros que foram observados em ambas as performances e avaliando a interferência de seu estudo analítico em sua segunda performance. Peyerl chega à conclusão de que a junção da análise à interpretação pode ser vantajosa e enriquecedora para o intérprete, pois ela se sentiu mais segura na segunda performance e o resultado musical foi substancialmente mais rico, principalmente a partir da pesquisa motivica.

Mariana Brito (2018) já teve sua pesquisa relatada anteriormente no *Capítulo 1* desta tese, no que se refere a criatividade na performance, por isso se destaca aqui como a única pesquisa que se encontra na interseção entre criatividade e a autoetnografia. Torno a relatar sobre sua pesquisa no que tange à autoetnografia. Brito é pianista e escreveu um memorial sobre seu processo de

construção da performance das *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók, a fim de investigar como os gestos corporais e os sons se moldam e influenciam as relações entre o performer, a música e seu instrumento. A autoetnografia da pesquisa artística foi utilizada para desvendar o conhecimento corporificado associado ao percurso artístico criativo pessoal.

As ferramentas metodológicas utilizadas foram: um diário de bordo contendo anotações pessoais de suas aulas de piano e estudos pessoais ao instrumento; e os registros em vídeo de seus estudos e performances no decorrer do processo. As análises das gravações foram feitas de forma comparativa entre os primeiros registros que antecederam à pesquisa até o registro final da performance proposta para a obra. Tanto os registros escritos quanto os audiovisuais foram mapeados com o intuito de identificar os momentos de criatividade que ocorreram.

Brito chega a algumas reflexões finais ao término de sua investigação: a primeira é a de que o corpo possui uma memória marcada por suas experiências artísticas, onde corpo e música, movimento e som são indissociáveis. Isso favoreceu uma quebra de paradigmas interiores, e a busca de uma performance ideal através do adestramento dos movimentos foi sendo substituída pela experimentação lúdica, princípio da criatividade. A segunda é a constatação de que uma performance é sempre única, marcando um determinado estágio de desenvolvimento no decorrer do tempo, pois “assim como os artistas, a única coisa permanente na performance é a sua transformação” (BRITO, 2018, p. 100). Portanto, o produto da performance nunca estará acabado por completo, sendo passível de mudanças a partir de novas descobertas.

Com o enfoque na articulação e na ornamentação, Uaná Vieira (2018) realizou uma pesquisa autoetnográfica no intuito de descrever seu processo de construção interpretativa das *Sonatas K18 e K30* de Domenico Scarlatti. Seu objetivo foi o de analisar como se deu o seu próprio processo de aprendizagem e de escolhas interpretativas para uma performance pública. A escolha por Scarlatti se deu pela possibilidade de relatar todos os fatos, desde o primeiro contato com as peças até a performance, visto que ele não havia trabalhado com esse repertório anteriormente.

Um diário de estudos foi utilizado como ferramenta de registro de todo o seu processo interpretativo até a culminância da performance que ele assim elencou: leitura e diálogos com as fontes historiográficas do estilo Barroco, a busca pela

criatividade na interpretação das peças, audição de gravações de referência. Além do diário, as partituras foram utilizadas como um mapa interpretativo pessoal onde foram marcadas as ornamentações e articulações consolidadas no decorrer da construção da autoetnografia.

Para Vieira, a autoetnografia serviu como uma metodologia não somente de pesquisa como também de aprendizagem, promovendo “a conexão de minhas identidades, pensamento, sentimentos e experiências às relações e culturas escolhidas para o desenvolvimento do trabalho” (VIEIRA, 2018, p. 74). Os ornamentos e articulações foram escolhidos aliando seus conhecimentos à bibliografia consultada, aproximando seu fazer artístico da produção acadêmica.

Rafael Iravedra (2019) investigou o processo de preparação da performance ao vivo em seus aspectos técnicos e artísticos, a partir de sua visão que, além de pesquisador, também é performer musical. Para poder visualizar melhor o trajeto, ele acompanhou o processo de aprendizagem de uma peça, da sua preparação à performance ao vivo. Essa última mereceu uma atenção especial de Iravedra por considerar, segundo o próprio, uma das “lacunas na formação dos instrumentistas como performers [...] deixando de lado aspectos relacionados ao desempenho no palco” (IRAVEDRA, 2019, p. 8). Sendo assim, sua pesquisa abordou a questão da preparação eficiente para a performance musical ao vivo – a partir de diversas óticas (IRAVEDRA, 2019, p. 24).

Para abordar o assunto sobre a preparação da performance ao vivo, Iravedra utilizou as seguintes ferramentas: primeira – revisão de literatura de pesquisas, métodos e tratados de violão; segunda – entrevistas com violonistas de excelência sobre as suas estratégias de preparação para performances ao vivo; e terceira – um estudo de caso no qual utilizou a autoetnografia para registrar seu próprio processo de preparação de duas obras a saber: *Homenaje pour “Le Tombeau de Debussy”* de Manuel de Falla e *Toru* de Inês Badalo, que se apresentaram a ele com diferentes desafios. A intenção do estudo de caso autoetnográfico foi a realização de um o projeto piloto onde pudesse aplicar os resultados obtidos nas duas primeiras etapas da pesquisa.

Por fim, após as três etapas de sua investigação, o pesquisador chegou à conclusão de que durante o processo de preparação de uma obra é importante simular a performance, por exemplo em recitais informais e gravações próprias. Essas situações colocam em prática a visualização de si mesmo, a memorização e

aspectos técnicos como a digitação; essas e outras questões são importantes para as adaptações do corpo em situação de performance, bem como a preparação psicológica e emocional para a interação do performer com o público e para a imprevisibilidade da execução ao vivo.

Andrea Castro (2019) se interessa especialmente pelo uso da improvisação em obras para violão o solo na música de concerto dos séculos XX e XXI. Ela selecionou três obras distintas, a saber: *L'ibericare* de Henri Pousseur; *Paisaje Cubano con Tristeza* de Leo Brouwer; e *For Stella* de Cornelius Cardew. Para cada uma das obras Castro aplicou, ela mesma ao violão, exercícios de improvisação que foram praticados em conjunto com o estudo da parte escrita das obras. Esse processo de estudo foi gravado para ser avaliado aplicando-se o processo de autoetnografia analítico-interpretativa, segundo proposto por JONES, ADAMS e ELLIS (2013).

O uso do método da autoetnografia nesse processo de pesquisa teve o intuito de obter dados para a análise do processo criativo no desenvolvimento da performance das obras selecionadas. Para tanto, Castro escreveu nos moldes de um diário reflexivo “que leva em consideração uma prática que é precedida por um momento de reflexão deliberada sobre o que se faz, de acordo com um ciclo de aprendizado composto pelas fases de agir, refletir, sintetizar e testar” (CASTRO, 2019, p. 41-42). Em cada sessão prática a violonista executou diversos experimentos improvisatórios que foram gravados em áudios com breves comentários sobre eles. A pesquisadora chega à conclusão de que a improvisação quando aplicado como um meio de estudo de um repertório é muito eficiente para resolver dificuldades técnicas e para o planejamento da parte interpretativa de obras.

Ricardo Lima (2020) se identifica como um pesquisador-intérprete na busca em compreender o estado da arte dos gestos vocais na canção popular brasileira. Para tanto ele se usa das seguintes ferramentas metodológicas: autoetnografia; ferramentas conceituais e analíticas da Semiótica da Canção; e a Teoria Ator-Rede na compreensão dos gestos vocais dentro da prática da música popular brasileira. Ele organiza suas análises de modo a fornecer uma cartografia das vozes contemporâneas da música popular brasileira.

Lima define o *gesto vocal* como a “maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somadas às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção” (MACHADO, 2011, p. 59 apud LIMA, 2020, p. 18). Ele

realiza uma autoetnografia de sua própria trajetória como cantor popular na construção da sua voz usando a função analítica da autoetnografia e em paralelo traça uma cartografia de algumas vozes masculinas da chamada Nova MPB com quem ele encontra afinidades: Filipe Catto, Silva, Dani Black, Johnny Hooker, Tiago Iorc e Tó Brandileone. Foram selecionadas 6 canções com ao menos duas interpretações distintas de cada uma delas a fim de analisar os gestos vocais desses cantores atuais e os das gerações pregressas.

Após as análises e comparações, Lima chega à conclusão de que “temáticas de ordem individual, existencial, comportamental, ocupam amplamente o plano do conteúdo das canções” (LIMA, 2020, p. 313). Ele se deparou “com gestualidades que se alinham, ainda hoje, com os valores estéticos propostos pela bossa nova” (LIMA, 2020, p. 313), mostrando-se como um elemento crucial na construção do gesto interpretativo dos cantores da Nova MPB. Podemos citar a exemplo a preferência pela região mais aguda da voz, frontalizadas, com poucos ornamentos, dando lugar a um canto límpido e equilibrado. Porém, observou-se também uma influência pop internacional na gestualidade vocal dos cantores analisados. Lima finaliza suas observações ressaltando a importância da pesquisa para a compreensão e valorização de seu próprio gesto vocal, de testar em si o que descobriu analisando outros cantores, de se tornar íntimo de seus próprios gestos e de compreendê-los dentro de uma tradição de prática vocal.

Isabela Campos (2020) é pianista acompanhadora e pesquisa o processo de construção da performance da canção *Teu Nome* do compositor Almeida Prado, a partir do ponto de vista da pianista acompanhadora. Ela reuniu dados da sua própria experiência junto a outras narrativas de seus pares também pianistas acompanhadores. A pesquisadora recorreu a autoetnografia como metodologia com a elaboração de um autoinventário, de uma entrevista aberta realizada com dois de seus pares, somados a um estudo de caso com quatro sopranos do Instituto de Artes da UNICAMP.

A partir de seu autoinventário, Campos viu emergir o foco de sua investigação na relação texto-música no cotidiano da atuação do pianista colaborador. No processo de construção das performances com quatro sopranos a pesquisadora utilizou um *caderno de campo* com registros em áudio e vídeo dos ensaios, notas descritivas e informativas de procedimentos etc. Em sua prática ela identificou algumas atuações complementares ao seu trabalho como pianista

acompanhadora “tais como sua função pedagógica, questões de técnica vocal, estratégias de ensino-aprendizagem e um tratamento sensível a aspectos psicológicos, próprios do trabalho em conjunto” (CAMPOS, 2020, p. 8).

Campos chega à conclusão que uma das primeiras etapas do estudo de um repertório vocal é ler, traduzir e interpretar a partitura. Esse estudo permite uma melhor compreensão da linha vocal, do piano e de ambos em conjunto, auxiliando na construção de uma performance “em que linha vocal e piano, expressando-se de forma indissociável, estejam sob um discurso que reitere, amplie ou negue um ao outro” (CAMPOS, 2020, p. 143). O texto exerceu um papel chave no trabalho da pianista acompanhadora com as quatro cantoras, auxiliando tanto na abordagem de questões técnicas quanto na compreensão do sentido interpretativo da obra em questão.

Daniela Moreira (2020) recorre à musicologia para compreender a prática vocal da canção brasileira da primeira metade do século XX, partindo de uma investigação profunda sobre a carreira e a arte de performar do cantor Ernesto De Marco, para então analisar e elencar parâmetros que sirvam de referência na interpretação do repertório do período em questão.

Em outra etapa do trabalho, a pesquisadora se utiliza da autoetnografia descritiva analítica como método de registro e avaliação de sua experimentação prática com o repertório outrora interpretado por De Marco, no formato textual de auto-inventário. Essa descrição serviu de autoanálise posterior, onde Moreira concluiu que tais experiências e reflexões geradas a partir delas oferecem subsídios para uma prática vocal e interpretativa mais consciente do cancionário brasileiro da primeira metade do século XX, resultado obtido na produção final de seu recital de mestrado.

2.6. Autoetnografia nas Teses e Dissertações

A partir do levantamento em teses e dissertações pelo termo *autoetnografia*, encontramos dez pesquisas que aqui foram descritas no tópico anterior. Passarei a fazer uma análise dessas pesquisas com base na bibliografia consultada sobre a autoetnografia. Também destacarei as aproximações entre elas, como o tipo de motivação de pesquisa e resultados obtidos.

Todas as pesquisas se utilizaram em algum momento da memória pessoal para registrar processos pessoais de construção da interpretação para determinada performance ou performances. Mas, como visto, a memória pessoal pode exercer funções diferentes dentro da mesma pesquisa. Observe a *Figura 8*:

Figura 8 - Análise das pesquisas quanto à função exercida pela Autoetnografia.

Descritiva	Analítica	Crítica
<ul style="list-style-type: none"> • Liberato (2017) • Vieira (2018) • Lima (2020) • Campos (2020) • Moreira (2020) 	<ul style="list-style-type: none"> • Duwe (2015) • Brito (2018) • Castro (2019) 	<ul style="list-style-type: none"> • Peyerl (2017) • Iravedra (2019)

De modo geral, identifico que em Liberato (2017), Vieira, (2018), Lima (2020), Campos (2020) e Moreira (2020) a memória pessoal tem função descritiva, compondo a pesquisa sobre sua trajetória de formação e vivências ou informando como foi feita a prática da performance; em Duwe (2015), Brito (2018) e Castro (2019) seus registros pessoais tem função reflexiva, dialogando com seus problemas de pesquisa e gerando novas ideias sobre o fazer artístico; já Peyerl (2017) e Iravedra (2019) fazem um projeto piloto a partir de outras etapas de suas pesquisas, utilizando a memória pessoal para registrar seus experimentos e/ou testar suas hipóteses.

Observe na *Figura 9* e a análise a seguir quanto ao uso de estratégias metodológicas autoetnográficas nas pesquisas:

Figura 9 - Análise das pesquisas quanto ao uso de Estratégias Metodológicas Autoetnográficas.

Memória pessoal	Auto-observação	Autorreflexão	Entrevista Autoetnográfica	Análise de artefatos
<ul style="list-style-type: none"> • Todas 	<ul style="list-style-type: none"> • Gravações em áudio/vídeo: • Duwe (2015) • Peyerl (2017) • Brito (2018) • Iravedra (2019) • Castro (2019) • Campos (2020) 	<ul style="list-style-type: none"> • Todas 	<ul style="list-style-type: none"> • Entrevista com pares: • Duwe (2015) • Liberato (2017) • Iravedra (2019) • Campos (2020) 	<ul style="list-style-type: none"> • Partitura: • Duwe (2015) • Peyerl (2017) • Vieira (2018) • Campos (2019)

A gravação em áudio e/ou vídeo foi utilizado por alguns pesquisadores como recurso auxiliar de registro. Duwe (2015) gravou seus processos criativos em parceria com os amigos em busca de informações sobre o fazer artístico; Peyerl (2017) fez gravações comparativas avaliando a interferência de seu estudo analítico em sua segunda performance; Brito (2018) registrou seus ensaios e performances para depois fazer uma análise comparativa entre estágio inicial e final da pesquisa; Castro (2019) gravou seus processos de estudos com a improvisação para posterior análise da incidência da criatividade; Iravedra (2019) utilizou a auto filmagem de sua performance como forma de treino em vésperas de uma performance ao vivo; Campos (2020) fez registros em áudio e vídeo dos ensaios com quatro cantoras em seus processos de preparação para a performance para posterior análises comparativas. Nessas seis pesquisas destacadas, o uso do registro em áudio e vídeo foram utilizados de modos diferentes, e isso mostra que a gravação é uma ferramenta versátil e hoje em dia de fácil utilização por estar ao alcance das mãos como no celular, por exemplo.

Em relação ao uso da entrevista como ferramenta metodológica, Duwe (2015) entrevista seus parceiros de trabalho sobre o processo criativo compartilhado com ele; encontramos em Liberato (2017) a utilização de entrevistas semiestruturadas com seus professores a fim de colher informações para a sua autoetnografia; Iravedra (2019) entrevista outros performers de excelência para encontrar pontos em comum entre eles sobre suas estratégias na construção de uma performance ao vivo, pontos selecionados para um posterior projeto piloto; e Campos (2020) realiza entrevista aberta realizada com dois de seus pares, também

pianistas acompanhadores, para reafirmar seus conceitos a respeito do papel exercido pelo pianista em diálogo como o cantor.

A partitura é objeto de investigação e ao mesmo tempo de questionamento para Duwe (2015) que pesquisou a interferência da partitura no processo criativo, seja da interpretação ou da composição. Ele chegou à conclusão de que em suas práticas interpretativas a partitura é um meio e não o fim da performance. Para Campos (2020) uma das primeiras etapas do estudo de um repertório vocal é ler, traduzir e interpretar a partitura, obtendo bons resultados no seu trabalho como pianista acompanhadora com quatro cantoras, auxiliando tanto na abordagem de questões técnicas quanto na compreensão do sentido interpretativo da obra em questão. De modo similar, Peyerl (2017) chega à conclusão de que uma análise prévia da partitura pode ser vantajosa e enriquecedora para o intérprete, principalmente a partir da pesquisa motívica. Vieira (2018) se utilizou da partitura como suporte de um mapa interpretativo pessoal aliado a outras fontes consultadas e às suas experiências pessoais, que em conjunto, corroboraram a construção de sua performance, ele vê na autoetnografia um modo de autoconhecimento do seu fazer artístico.

Liberato (2017) teve por objetivo investigar como se dá a formação da identidade artística e sonora do músico e dentre os resultados chegou à conclusão de que a identidade do instrumentista é forjada considerando as variáveis técnicas do instrumento com a mecânica do próprio corpo. O corpo e sua relação com o som moldada em performance foi objeto de investigação de Brito (2018), que entre seus apontamentos, afirma que corpo e música são indissociáveis, sendo a performance um marco de determinado estágio do seu desenvolvimento. Iravedra (2019) defende a necessidade de simular a performance para treinar o corpo a uma situação de teste/prova, não somente o corpo físico como também a memória e o emocional. Para ele, a prática da performance em situações informais contribui para uma preparação eficiente da performance musical ao vivo. Lima (2020) identifica uma forte influência da estética da Bossa Nova na construção do gesto interpretativo dos cantores da Nova MPB e ressalta a importância da pesquisa autoetnográfica para a compreensão e valorização de seu próprio *gesto vocal* e de compreendê-los dentro de uma tradição de prática vocal.

A minha experiência autoetnográfica da construção da performance para o concerto *Pérolas para Jobim* é um exemplo de pesquisa que assume funções distintas. Foi essa experiência – que será descrita no próximo capítulo – que suscitou as principais questões que pretendo discutir neste trabalho: *Existe performance criativa? O que seria uma performance criativa? O que torna uma performance singular ou uma referência de como cantar/tocar uma determinada música?* A própria experiência relatada é um exemplo de caso ilustrativo que responde às questões e provoca outras ideias e conclusões sobre o tema proposto.

Para a elaboração desta tese me utilizarei de três estratégias metodológicas da autoetnografia. A primeira é a **memória pessoal**, para fazer uma descrição da experiência da construção da performance para o concerto *Pérolas para Jobim* a partir do que me recordo dessa vivência, em parte de modo **cronológico** e em parte elencando momentos importantes na descrição de um **inventário** desse processo. Além de contar com a minha memória sobre os acontecimentos também consultarei **artefatos pré-existent**s²¹, documentos que eu tenho guardado em meus arquivos pessoais para me auxiliar a recordar e escrever esse relato autoetnográfico, são eles: o roteiro descritivo do concerto *Pérolas para Jobim*²² com informações sobre a formação do duo e a concepção do concerto *Pérolas para Jobim*; o álbum do concerto *Pérolas para Jobim*, gravado em 2018, disponível em todas as plataformas digitais; e os murais das redes sociais do Duo Vieira que são uma espécie de diário de bordo aberto ao público. Por fim, a estratégia metodológica da autorreflexão estará presente durante o *Capítulo 4*, onde exploro os aspectos que serão analisados.

²¹ Esses documentos estarão disponíveis para consulta nos anexos desta tese. Os endereços das redes sociais do Duo Vieira são:

www.facebook.com/duovieira

www.youtube.com/duovieira

<https://www.instagram.com/duovieira/>

Para ouvir o álbum *Pérolas para Jobim* você pode escolher e buscar na plataforma de streaming de sua preferência.

²² O *Duo Vieira* é formado por mim, Rebeca Vieira e pelo violonista sete cordas Ricardo Vieira.

CAPÍTULO 3 – CONCERTO *PÉROLAS PARA JOBIM*: UMA EXPERIÊNCIA AUTOETNOGRÁFICA

*Você não sabe
O quanto eu caminhei
Pra chegar até aqui²³*

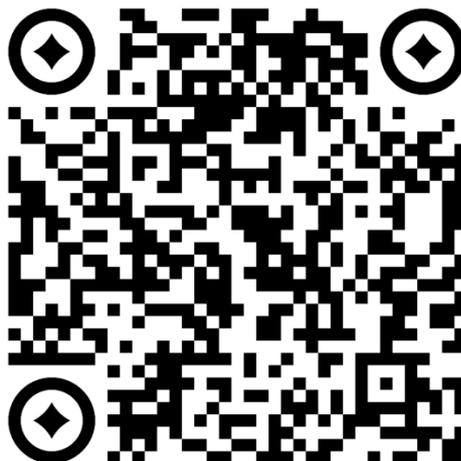
Foucault visita a cultura greco-romana dos séculos I e II do império para tecer reflexões sobre “as artes de si mesmo”, onde a escrita é uma atividade crucial para a estética da existência, exercendo um papel quase que confessional, revelando do quê a alma está cheia. A escrita também era um exercício desejável para se adquirir qualquer habilidade profissional, pensar sobre o trabalho, escrever sobre o trabalho até o trabalho na prática de fato. Ou uma ação circular de pensar, tomar notas, reler e tornar a meditar sobre suas ações.

Escrever sobre si mesmo é antes de tudo uma tarefa autorreflexiva. Ao pensar sobre si antes de ‘punhar a pena’, ou de rascunhar as primeiras digitações ao computador, vem primeiro um movimento de autorreflexão, mas também de censura: O que escrever sobre mim mesma? Como escrever? Para qual fim? Entre tantas outras questões que me fazem hesitar antes de escrever.

Neste capítulo apresento a experiência do concerto *Pérolas para Jobim* no formato da pesquisa autoetnográfica. Importa também conhecer o meu percurso artístico e de formação para chegar até esse momento. Enquanto aqui escrevo esse parágrafo ainda não sei a quais descobertas o revisitar desse processo resultarão. Posso afirmar que é um relato sobre o meu modo de fazer arte que gerará conhecimento para mim mesma e espero ser de valia para a área das *Práticas Interpretativas*. Convido ao leitor a se permitir adentrar nessa experiência comigo. A *Figura 10* contém o código QR para acessar o álbum *Pérolas para Jobim*.

²³ Trecho da canção *Girassol*, dos compositores Paulo Gama, Toni Garrido, Lazão e Bino Farias.

Figura 10 - Código QR para acesso ao álbum Pérolas Para Jobim.



E o que é a experiência? Larrosa nos provoca a pensar sobre o seu significado:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça [...]. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDIA, 2002, p. 21).

Pensando desse modo, compreendendo que a experiência precisa nos passar, nos acontecer ou nos tocar. O que seria a experiência se não o extrato da memória? A experiência é então o que nos atravessa, aquilo que fica, que nos marca quando o acontecido já se passou. Ao traçar minha trajetória de experiências musicais vividas até aqui, escolhi o caminho da criatividade nas vivências práticas com a música como fio condutor da minha narrativa por ser o mote dessa pesquisa.

3.1. A minha trajetória²⁴

Cresci em um lar cristão em que a música e a vida eram (e são, para mim) indissociáveis. De segunda a segunda eu estava na igreja que mais do que uma segunda casa era também minha escola de artes. Foi lá com minha primeira maestrina, Jacqueline Silveira Portes, que aprendi a cantar, abrir vozes, fazer

²⁴ Essa sessão aborda a minha trajetória no formato de relato de experiência redigido propositalmente em primeira pessoa e com certa coloquialidade a fim de tornar a leitura leve e convidativa ao leitor, sendo essa uma das características do relato autoetnográfico.

backing vocal e tudo mais. Na igreja também eu aprendi teatro, dança e oratória. Onde o Estado faltou a Igreja se fez presente na minha formação.

Em minha trajetória de experiências com a música, seja em vivências musicais em família, em igreja ou em aulas particulares, o ato de criar sempre me pareceu algo distante, talvez até inalcançável. Entretanto, ao consultar minhas primeiras memórias de infância, percebi que eu tivera meus momentos de criar e brincar com a música, e isso de forma absolutamente natural, sem qualquer consciência dessa prática como sendo aquilo a que eu chamo agora de criatividade. Percebi também que na fase de transição para a adolescência eu havia atribuído a esse fazer musical espontâneo um outro sentido, o sentido de ‘coisa de criança’.

A ‘redescoberta’ da criação veio somente com o ingresso na graduação em música²⁵, em 2006, em um contexto de formação marcado pela prática de criar como um dos principais pilares do currículo do curso. Os momentos de fazer música ao longo do curso, aliados a algumas leituras, foram decisivos para que eu compreendesse a criatividade como um elemento central da aprendizagem, não apenas no âmbito da formação universitária, mas especialmente na formação musical básica. Mais do que isso, compreendi que o ser humano, em particular a criança, cria música de maneira sensível, despretensiosa e espontânea. A partir de então, desde minhas primeiras experiências pedagógico-musicais de caráter profissional em espaços educativos diversos, durante e após a conclusão da graduação, a criatividade musical tem ocupado um papel fundamental em minha experiência, seja por minhas próprias criações em arranjos musicais ou em performances vocais, seja pelo planejamento de atividades que propiciam a prática criativa dos alunos.

Em paralelo a essas atividades eu também atuei como intérprete de canções desde muito nova. De uma prática cotidiana na igreja de domingo a domingo até os 17 anos, para uma prática profissional a partir dos 18 anos com o ingresso na graduação e os primeiros contatos profissionais. Comecei a ser contratada para cantar em casamentos e participei de alguns festivais como intérprete de canções inéditas de amigos e professores músicos, conquistando em 2007 o prêmio de melhor intérprete do 7º FestCol – Festival Nacional de Música de Colatina. ES – o que me surpreendeu e me fez pensar sobre o caminho que queria trilhar como performer.

²⁵ Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

A partir de então, passei a investir no meu instrumento fazendo aulas de Canto Lírico no Curso Técnico da FAMES – Faculdade de Música do Espírito Santo – em 2007. Depois de 6 meses de aula, a estreia desastrosa como cantora lírica no recital da faculdade me fez desistir dessa estética da qual eu não conseguia me identificar como cantora. Pode-se dizer que talvez tenha sido uma decisão precipitada e imatura pela pouca idade que eu tinha. Mas conciliar os trabalhos com a graduação e um curso técnico era pesado demais e foi bom, naquele momento, focar minhas energias na prática do canto popular.

Eu estava mesmo disposta a investir em meu instrumento e me aperfeiçoar como cantora. As batidas nas costas e os elogios típicos ‘como sua voz é linda’, ‘como você é afinada’, entre outros, não me deixava iludida de que eu já estaria pronta para qualquer repertório. Eu tinha sede pelo conhecimento e estava em busca. Na inexistência (ao meu saber) de um método de canto popular, passei a viajar entre o eixo Rio-São Paulo para fazer cursos de finais de semana como oficinas e *masterclass* com cantores mais experientes, fonoaudiólogos e professores de canto renomados, a saber: Mirna Rubim (RJ), Dra. Silvia Pinho (SP), Ariel Coelho (SP), Jeane Lovetri (EUA) etc.

Os conhecimentos que chegavam até mim, sejam pelos cursos ou pela bibliografia disponível em português, naquela época, eram sobretudo de Fisiologia da Voz, exercícios de respiração e aquecimento vocal. Tais conhecimentos aliados à uma prática constante como cantora me fizera compreender melhor sobre o funcionamento da minha voz, me ajudaram a manter minha saúde vocal e tiveram certa influência no meu amadurecimento vocal. Porém, eu tinha queixas vocais das quais eu nem sabia nomear ao certo, nem mesmo encontrava soluções nas fontes que buscava. Acreditava que eram limitações fisiológicas comuns a todo cantor, pois via a mesma dificuldade nos meus pares e nos meus alunos de canto, dentre elas a mais comum, a quebra vocal entre os registros²⁶ de peito e cabeça.

²⁶ Em técnica vocal chamamos de registro a conformação ou a forma como o músculo vocal ou pregas vocais se comportam na produção do som. Comumente recebe o nome de registro de peito os sons produzidos em região mais grave com a sensação de ressonância no peito, a conformação muscular é mais densa sob ação predominante dos músculos tireoaritenóideos (TA). Já em oposição, o registro de cabeça recebe esse nome por nos dar a sensação de que as notas agudas estão ressoando na cabeça, sua conformação muscular é mais estirada sob ação predominante dos músculos cricotireóideos (CT). O registro médio estaria entre os registros de peito e cabeça, compreendendo a extensão vocal mais próxima da nossa fala. A depender da técnica vocal adotada esses registros receberão outras nomenclaturas. Independente do nome de cada um dos registros, da sua densidade e conformação, todo som é produzido originariamente nas pregas vocais, que se localizam na laringe.

A minha rotina de estudos era guiada, sobretudo, pelo repertório que eu precisava cantar nos casamentos, ou pelas músicas que precisava lecionar aos alunos de canto ou do coral. Aos poucos, fui construindo uma sequência de procedimentos básicos que tomei como práticas comuns para mim, sem ter sido instruída formalmente por um mestre sobre como construir uma performance, a saber:

- Estudo rítmico, melódico e harmônico da canção, ou quando a partitura não estava disponível eu fazia uma escuta ativa das gravações de referência, às vezes por partes/trechos, tentando extrair por meio da percepção e imitação a melodia e ritmo corretos;
- Escolha do tom da canção de acordo com a minha extensão vocal e evitando regiões onde a minha quebra entre registros ficasse aparente ou prejudicada;
- Estudo da letra, escolha dos locais de articulação e respiração para não quebrar ou alterar o sentido do texto;
- Para memorizar a letra eu tinha o hábito de escrevê-la à mão e repetir cantando inúmeras vezes. Pensar na letra como uma história a ser contada a alguém me ajudava também a memorizar a sequência do que seria cantado.

Nessa época o foco da minha preparação para a performance era executar a música com letra, ritmo e melodia corretos. Não havia uma preocupação de ultrapassar essa linha, em tornar a performance singular ou criativa, nem mesmo uma atenção ao corpo, apesar de sempre me deixar emocionar e expressar fisicamente pelo o que cantava. Porém, essa emoção comumente me levava para uma introspecção, os olhos fechados voltados para dentro de mim mesma, como era de costume nos púlpitos das igrejas.

A partir de 2012 passei a morar em Niterói. RJ. Deixei para trás corais, bandas de casamento, alunos de canto e a carreira do magistério em música na prefeitura de Vitória – ES, para começar do zero. Passei 4 anos me dedicando aos estudos entre o Mestrado em Música na UNIRIO e os inúmeros concursos públicos em busca de estabilidade financeira. Não cantei em casamentos, nem regi coros, muito menos dei aula de canto e minha prática vocal se limitou às quatro paredes da minha casa, nos afazeres domésticos. Foi um tempo de muito estudo sobre música e áreas afins, porém de pouca ou nenhuma prática musical de fato. Nesse período

me tornei professora de música da Escola Técnica Estadual Henrique Lage – ETEHL/FAETEC – e em sequência, do Colégio Pedro II e passei a investigar a minha prática docente durante o mestrado na UNIRIO na área de Educação Musical.

Durante minha pesquisa de mestrado²⁷, investiguei como a criatividade está presente nas pesquisas em Educação Musical, cheguei à constatação de que a criação é frequentemente utilizada como correspondente à criatividade em música, abarcando tanto a improvisação quanto a composição. Entretanto, naquele momento de final de pesquisa eu passei a compreender que a criatividade se expande para além da criação musical, ou seja, para além das atividades como improvisação e composição, deixando um rastro de inquietude e a necessidade de pensar a criatividade musical sob uma nova perspectiva.

3.2. Depois do Belting Contemporâneo

A partir dessa primeira experiência de pesquisa sobre a criatividade e depois de consolidada a minha estabilidade como docente no Colégio Pedro II, decidi me desafiar a retomar meus estudos de técnica vocal ou iniciar, finalmente, uma jornada formal de estudos na área da performance. Aos 28 anos eu ainda tinha a esperança de que poderia solucionar minhas queixas vocais e retomar a carreira como cantora de forma mais sólida em paralelo à prática docente. Na busca por métodos e profissionais que pudessem me acompanhar nessa jornada, encontrei o Maestro Marconi Araújo e seu método de canto o Belting Contemporâneo. Tanta foram as mudanças que esse encontro provocou na minha trajetória que decidi criar um subtópico exclusivo para ele.

Na história, o Belting a princípio surgiu pela necessidade de obter maior potência vocal do ator de Teatro Musical, fazendo de sua voz cantada uma extensão de sua voz falada. Era, antes de tudo, uma forma de cantar com expressão, presença, brilho e força. E por estar muito diretamente relacionada a forma como os americanos falam, cantar em Belting soa de forma natural dentro da cultura, na maioria das vezes não há um estudo sistemático da técnica e sim uma prática social viva como nas igrejas, por exemplo.

²⁷ VIEIRA, Rebeca. *A criatividade no foco da Educação Musical*. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

A palavra 'Belting' tem um significado de 'bater com força', 'chicotear', o que se refere a potência da voz com muito brilho e projeção. Por um tempo o Belting foi visto como uma voz caricata em programas de TV americanos. Cantores de Belting eram considerados menores e sem técnica. Hoje em dia você encontrará métodos americanos desenvolvidos por professores de canto e uma vasta bibliografia em língua inglesa sobre o tema.

O Belting Contemporâneo é uma técnica criada pelo Maestro Marconi Araújo²⁸ que visa o alto desempenho vocal com o menor esforço. Em suma, podemos dizer que o Belting é um som de registro modal médio, com pressão subglótica moderada a alta, com posicionamento de laringe um pouco elevado, a base da ressonância é sobretudo orofaríngea e a boca fica mais aberta (quadrada) ao cantar. Essa técnica vocal tem suas raízes no teatro musical, mas também é apropriada por outras estéticas como o Gospel, a música Pop, o Rock, o Jazz e suas variações, a fim de potencializar suas performances. Eu, por exemplo, utilizo a técnica do Belting Contemporâneo aliada ao cantor popular, adaptada à estética da MPB.

Para fins didáticos, podemos dividir o estudo da voz cantada em três etapas: propulsão, formação e ressonância. A propulsão se refere a tudo que estiver relacionado a nossa respiração, pois o sopro produzido na respiração sai dos pulmões e vai em direção às pregas vocais. A segunda etapa é a formação do som propriamente dito que se dá no fechamento das pregas vocais, retendo o ar que sai dos pulmões produzindo um som originário da vibração das pregas vocais. A terceira etapa é a amplificação desse som nos espaços de ressonâncias (também chamado filtros) que ficam acima das pregas vocais, dando timbre e identidade ao seu som.

A partir da compreensão das bases da voz cantada, podemos fazer ajustes na pressão subglótica²⁹, no equilíbrio entre as musculaturas intrínsecas e extrínsecas da laringe e nos eixos de ressonâncias, resultando na ampliação da

²⁸ O Maestro Marconi Araújo é graduado em Regência e Composição pela Universidade de Brasília e, nos Estados Unidos, graduou-se Mestre em Vocal Performance. Somando mais de vinte prêmios nacionais e internacionais como cantor, compositor e diretor musical, o Maestro e Contratenor Marconi Araújo foi pioneiro no teatro musical brasileiro, sendo Diretor Musical e Vocal Coach da montagem brasileira de "Lés Misérables". Como pesquisador na área de Musical Theater possui vasta experiência no ensino e *coaching* deste estilo, tendo lecionado nos Estados Unidos por dois anos, e sendo convidado a dar palestras e *Masterclasses* pelo Brasil e Américas sobre o tema, juntamente com a pesquisadora Dra. Sílvia Pinho. Disponível em: <https://www.studiomarconiaraujo.com/site-maestromarconiaraujo>. Acesso em: 15 set. 2021.

²⁹ Fluxo de ar que enviamos às pregas vocais.

tessitura da sua extensão vocal, na união dos registros³⁰ de peito, médio e cabeça (se assim o desejar), e ainda permitindo uma variação timbrística extremamente rica.

Com a prática e treino diário da técnica do Belting Contemporâneo eu incorporei melhor o conhecimento sobre a fisiologia da minha voz, resolvi minhas principais queixas vocais conseguindo unir registros sem quebras aparentes, apresentando agudos mais potentes e não uma voz soprosa como outrora. Eu tive um ganho expressivo em extensão vocal, alcançando notas entre o Ré2 ao Ré5, passando por vários subregistros³¹. Minha voz passou para um outro estágio neuromuscular e a consolidação dessas mudanças passou a ser a minha meta.

No ano de 2016 eu participei de 2 workshops com o Maestro Marconi Araújo. Em 2017 fiz o curso de Capacitação de Professores do seu método e me tornei uma professora habilitada a ensinar o Belting Contemporâneo. Ainda durante todo o ano de 2017 fiz aulas particulares com o maestro mensalmente em São Paulo. No início desse processo também fui acompanhada pela fonoaudióloga Dra. Silvia Pinho (SP) que trabalhou na correção da minha 'fenda natural'- não patológica e sim por não uso muscular até aquele momento. Além disso, fizemos um trabalho de mobilidade e fortalecimento do dorso da língua que me atrapalhava em algumas execuções e um treino respiratório com o uso do incentivador respiratório *power breathe*. A partir do ano de 2018 fiz algumas aulas particulares com o maestro e sempre tenho feito cursos de atualização de seu método.

Apreendi também com o mestre Marconi Araújo a traçar um percurso na construção da minha performance, indo além da execução afinada e no ritmo certo e me preocupando em trazer para a cena o personagem da canção. A influência do Teatro Musical trouxe um cuidado a mais com o texto, para além do cantar, emprestar o meu corpo para atuar e tirar o melhor do que os elementos musicais podem me dar a favor de uma performance mais orgânica e interpretativa.

Pensando nos itens indispensáveis para a construção da minha performance hoje, poderia colocá-las dessa forma:

- Estudo rítmico, melódico e harmônico da canção;
- Escolha do tom da canção de acordo com a minha extensão vocal de modo a favorecer às intenções interpretativas;

³⁰ É a forma como se comportam as pregas vocais, podendo ter uma conformação mais densa, em equilíbrio ou mais alongada. Os tipos de registros recebem os nomes de acordo com as sensações de ressonância: peito, médio e cabeça, porém ocorrem nas pregas vocais.

³¹ Junção, combinações variadas entre fonte (pregas vocais) e filtros (ressonâncias).

- Resolução de questões técnicas, ajustes vocais, quando necessário;
- Estudo da letra, escolha dos locais de articulação e respiração para não quebrar ou alterar o sentido do texto;
- Memorizar a letra, escrevê-la à mão e repetir cantando inúmeras vezes;
- Pensar na letra como uma história a ser contada a alguém, falar em voz alta e fazer reduções do texto em palavras-chave e emoções que o texto evoca;
- Escolher e testar a variação dos elementos musicais tais como: timbre, ritmo, intensidade, velocidade, acentos, ornamentos, entre outros, de modo a fazer da voz um instrumento a favor da interpretação da canção;
- Pensar e testar o gestual, a movimentação corporal e a indumentária para a performance;
- Treino, repetição até ficar memorizado e orgânico. Por vezes apresentar a amigos ou gravar vídeos de mim mesma. O espelho também é um grande aliado nesse processo;
- Apresentação!

Exceto pela apresentação, os itens listados acima nem sempre ocorriam nesta ordem, por vezes algo surgia como uma iluminação no meio do processo e eu acolhia. Cada apresentação se mostrava como uma oportunidade de testar a resposta do público e por muitas vezes eu retomava alguns passos e modificava a performance na apresentação seguinte. Passei a perceber que cada performance é singular, não há como repetir de modo igual.

Na construção da minha identidade vocal, reconheci em mim o uso da *appoggiatura* como uma marca vocal recorrente. Há alguns anos, eu enxergava esse uso como um defeito ou vício vocal. Hoje, além de acolher essa característica interpretativa passei a escolher os momentos do uso desse ornamento durante a música para que ele não se tornasse excessivo e fosse ao encontro com a proposta artística de cada performance. Nesse percurso compreendi que como *mezzo* devo adaptar os tons das canções de modo a valorizar o melhor do timbre da minha voz sempre que possível e for favorecer à interpretação. Para além da identidade vocal me voltei também para a construção de uma identidade física: corte de cabelo, coloração, maquiagem, estilo de roupa que ajuda a compor a persona artística.

Os estudos de canto e toda essa transformação de dentro para fora e de fora para dentro se deu gradual e continuamente. Ao mesmo tempo, paralelamente, eu voltava aos palcos em apresentações com o grupo vocal Ordinarius³² e como solista pelo Brasil e pelo mundo. Nascia em mim o desejo de passar de uma professora que canta para os seus alunos, para me tornar uma cantora que educa através da arte de performar. Comecei a pensar em um projeto solo no qual eu pudesse aplicar e explorar os avanços técnicos apreendidos na minha voz, o que não era possível em um grupo vocal no qual compartilhávamos uma determinada tessitura de dada canção entre 6 vozes.

3.3. O Duo Vieira

Na busca em formar uma parceria para a carreira solo como cantora, conheci o violonista sete cordas e produtor musical Ricardo Vieira³³, no final do ano de 2017. Por coincidência ou força do destino, Ricardo já carregava o mesmo sobrenome artístico que o meu e decidimos então batizar essa parceria com o nome Duo Vieira. O sobrenome Vieira³⁴ é de origem portuguesa que se remete às conchas do mar que produzem pérolas. Essa referência nos inspirou a escolher o nome do nosso primeiro projeto em duo ‘Pérolas para Jobim’.

Nos primeiros ensaios e rascunhos dos arranjos já percebemos uma sintonia que trazia singularidade na nossa arte de performar. Nos interessávamos pelo cancionário popular, pela criatividade, pela improvisação e de certa forma uma pitada de virtuosismo. No nosso primeiro *release* nos apresentávamos como um “duo que integra a nova safra de artistas que se entregam à liberdade de criação

³² O septeto vocal e percussivo Ordinarius oferece um vasto repertório, utilizando a voz como instrumento principal e a percussão como sua perfeita combinação. Os arranjos originais e exclusivos são do maestro Augusto Ordine, diretor musical e fundador do grupo. Os arranjos vocais são a *cappella* ou com o auxílio de violão, cavaquinho e instrumentos percussivos variados. Ritmos brasileiros como choro, baião, samba e ijexá são visitados pelo grupo, que é um moderno representante de uma cultura brasileira atemporal. Disponível em: <https://www.ordinarius.com.br>. Acesso em 15 set. 2021.

³³ Compositor, violonista, arranjador e produtor musical. É doutorando em Processos Criativos pela UNIRIO. Também é Mestre em música pela UFBA na área de Criação e Execução Musical e graduado em música pela UFS. Tem atuado no território nacional tanto no campo da performance em música brasileira de câmara, regionais e em diversos projetos como solo, duos, trios; quanto no âmbito da produção e direção musical como arranjador. No campo acadêmico, pesquisa processos de intervenção e produção de subjetividade aplicada a uma poética sonora e audiovisual. Disponível em: <https://www.ricardovieira.net>. Acesso em 15 set 2021.

³⁴ Fonte consultada. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/vieira/>. Acesso em 15 set. 2021.

para trazer um repertório diversificado, fundindo elementos da música camerística à linguagem da música popular brasileira” (Arquivo Pessoal, 2018, n.p.).

3.4. Pérolas para Jobim

A escolha pelas canções do maestro Tom Jobim³⁵ se deu pelo fato de no ano de 2018 se comemorar o marco temporal dos 60 anos do advento da Bossa Nova. Um concerto que nasce intencionalmente para testar minhas capacidades técnicas e criativas na construção da performance. Era para ser um concerto didático (influência da mente da professora e seus planejamentos), mas não foi produzido para ser uma pesquisa de doutoramento, apesar do espírito investigativo habitar em mim e ser a raiz desse processo de elaboração.

Eu me questionava, como ser criativo e não fazer mais do mesmo com um repertório tão consagrado como a Bossa Nova? Pensei então em sair do lugar comum e desbravar o ‘Lado B’ de Tom Jobim: as pré-Bossas! Ideia que surgiu a partir da lembrança de uma experiência vivida em 2009, quando gravei a canção ‘Discussão’ (Tom Jobim e Newton Mendonça)³⁶. Ao visitar essa experiência, eu, juntamente com o violonista Ricardo Vieira iniciamos uma investigação em busca de canções pré-Bossas de Tom Jobim que datavam de 1947 a 1958, e encontramos 66 obras registradas. Esse levantamento de partituras e áudios disponíveis se deu pelas seguintes fontes:

- Site oficial do acervo de Tom Jobim: <https://www.jobim.org/>
- Livro de partituras para piano e voz: JOBIM, Antônio Carlos; JOBIM, Paulo.
- *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007.
- CD coletânea ‘Antônio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos’.
- Buscas pelo site YouTube: <https://www.youtube.com/>

Chegamos à constatação de que as pré-Bossas era um ‘Lado B’ de Tom Jobim pouco explorado. A maioria dessas canções só obteve uma versão gravada

³⁵ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1927 - Nova York, Estados Unidos, 1994). Compositor, pianista, arranjador, cantor e violonista.

³⁶ Uma das faixas do disco ‘Simplesmente Tom’ do clarinetista Fredman Fernandes que fez oito arranjos para Big Band e voz de oito canções pré-Bossas de Tom Jobim.

dentro do período, sem receber releituras ou regravações, com raras exceções. As canções desse período se caracterizam por formação orquestral, voltadas para execução sobretudo em programas de rádio, cantada por vozes flexíveis, com boa extensão vocal e com uma impostação quase operística, característica da época da Era do Rádio. Tínhamos então um tesouro nas mãos, pérolas a serem lapidadas para o formato de duo camerístico de voz e violão de sete cordas.

Antes de selecionar as músicas para o concerto, realizamos algumas leituras a fim de saber a história pessoal de Tom Jobim, a história da criação da Bossa Nova e a história de algumas das canções. Para tanto foram consultados os seguintes livros:

- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Histórias de Canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.
- JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um Homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- SOUZA, Tárk de; CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

Essa pesquisa nos ajudou a construir um concerto didático, contando através das canções uma história pouco conhecida daquilo que viria a ser chamado de Bossa Nova. As canções foram escolhidas a partir de 4 filtros principais:

1. Que fossem cruciais para contar a história da pré-Bossa: a primeira e a última composição do período, exemplos de parcerias, o primeiro grande sucesso etc;
2. Que demonstrassem a diversidade e versatilidade de Tom Jobim como compositor;
3. Que tivessem em sua história curiosidades ou polêmicas no seu processo de produção;
4. Que possibilitasse ao duo expressar a criatividade e versatilidade nos arranjos.

Chegamos a um repertório constituído de 10 canções, organizadas de forma cronológica, a saber:

Canção	Ano	Compositores
1 – IMAGINA	1947	Tom Jobim e Chico Buarque
2 – INCERTEZA	1953	Tom Jobim e Newton Mendonça
3 – OUTRA VEZ	1954	Tom Jobim
4 – SE É POR FALTA DE ADEUS	1955	Tom Jobim e Dolores Duran
5 – LAMENTO NO MORRO	1956	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
6 – SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ	1956	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
7 – FOI A NOITE	1956	Tom Jobim e Newton Mendonça
8 – ESTRADA DO SOL	1958	Tom Jobim e Dolores Duran
9 – EU NÃO EXISTO SEM VOCÊ	1958	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
10 – CHEGA DE SAUDADE	1958	Tom Jobim e Vinicius de Moraes

O formato do concerto *Pérolas para Jobim* tem um caráter intimista com intervenções a respeito do contexto histórico dessas 10 pérolas do maestro Jobim. Trazemos curiosidades sobre sua vida, parcerias, inspirações e situações vivenciadas durante a sua carreira. Além disso, o Duo também dialoga sobre o processo de criação dos arranjos e interpretação das canções. Deste modo, o Duo Vieira aproxima o público e o convida a participar ativamente do show, promovendo uma atmosfera interativa e uma viagem subjetiva sobre os caminhos que foram trilhados pela música popular brasileira, cantando e contando os primeiros passos e compassos de Tom Jobim que culminaram no surgimento da Bossa Nova.

O escritor Rubem Alves compara o processo de feitura de uma pérola ao processo criativo de um ser humano:

A ostra, para fazer uma pérola, precisa ter dentro de si um grão de areia que a faça sofrer. Sofrendo, a ostra diz para si mesma: "Preciso envolver esta areia pontuda que me machuca com uma esfera lisa que lhe tire as pontas...". **Ostras felizes não fazem pérolas.** Pessoas felizes não sentem a necessidade de criar. O ato criador, seja na ciência ou na arte, surge sempre de uma dor. Não é preciso que seja uma dor doída. Por vezes, a dor aparece como aquela coceira que tem o nome de curiosidade (ALVES, 2008, n.p. grifo nosso).

A curiosidade pela história não cantada do prenúncio da Bossa Nova nos fizeram chegar às 10 canções que compõem o concerto *Pérolas para Jobim*³⁷. Passo agora a descrever o processo de construção de cada uma delas. Minha narrativa será a partir das decisões tomadas em comum sobre a condução dos arranjos, passando logo a seguir a descrever as minhas escolhas e decisões interpretativas como cantora na construção da performance, foco da minha investigação. Por fim,

³⁷ Sugiro ao leitor que escute as faixas do disco junto com a leitura desta Tese. O repertório pode ser apreciado nas seguintes plataformas: *Spotify*, *Deezer*, *Google Play* e *YouTube Music*.

apresento a análise de trechos de algumas canções em que executo solos e improvisos vocais criados por mim³⁸.

3.4.1. Repertório

Figura 11 - *Imagina* (Valsa Sentimental) – Tom Jobim e Chico Buarque (1947/1983).



*Imagina, Imagina
Hoje à noite
A gente se perder*

*Imagina, Imagina
Hoje à noite
A lua se apagar*

*Quem já viu a lua cris?
Quando a lua começa a murchar
Lua cris
É preciso gritar e correr,
Socorrer o luar*

*Meu amor
Abre a porta pra noite passar
E olha o sol da manhã
Olha a chuva
Olha a chuva, olha o sol,
Olha o dia a lançar serpentinas*

*Serpentinas pelo céu
Sete fitas
Coloridas
Sete vias
Sete vidas
Avenidas para qualquer lugar*

Imagina, Imagina

*Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira
A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho vira volta a ser rapaz
A menina que passou no arco era
O menino que passou no arco
E vai virar menina*

Imagina, Imagina, Imagina

³⁸ Continuarei a usar o tom mais coloquial característico do relato de experiência, tal qual como me comunicava com o público nas apresentações didáticas do Duo Vieira.

A primeira música de que se tem registro de Tom Jobim é a ‘Valsa Sentimental’, datada de 1947. Trata-se de uma peça para piano que foi solicitada à época pela sua professora de piano como exercício. Entretanto essa composição ficou por anos guardada na gaveta. Em 1983, 36 anos depois, Chico Buarque foi desafiado a escrever uma letra para essa composição, que se tornou a canção ‘Imagina’ em forma de dueto cantado por Olivia Bygton e Djavan, gravado para o filme ‘Pra viver um grande amor’ de Roberto Farias. A composição termina com uma citação de Maurice Ravel que Tom Jobim ria no final da gravação pelo seu pequeno ‘roubo’ inserido na gravação.

Ricardo realizou uma adaptação do piano para o violão de sete cordas. Decidimos manter o tom original da música em sol maior. Por ser uma composição feita inicialmente para piano, ela se apresentava como um grande desafio para mim pela sua grande extensão melódica, com arpejos de acordes alterados e diminutos com organização intervalar não comuns na canção popular brasileira – o que antes era tocado pelo piano agora executados com a voz ao se tornar canção. Além disso, decidi transformar o dueto em solo, marcando as respirações pontuais e ligando frases extensas e ligeiras.

Após resolver as questões técnicas, passei a construir a interpretação usando uma dinâmica de *crescendos* e *decrescendos*, *acelerandos* e *ritardandos* para dar a sensação de balanço dos passos de dança de uma valsa. Usei diferentes nuances dos registros vocais para dar conta da extensão vocal da música sem quebras aparentes e usando o *belting* em registro médio, para reforçar trechos de ápice.

Na minha avaliação, ‘Imagina’ é a canção que exige maior domínio técnico da(o) performer e é a que abre a nossa apresentação. Como estratégia de aquecimento vocal, antes do show eu já me exercitava com passagens de trechos dessa canção para testar a agilidade, o controle muscular na troca de bordas e a afinação vocal.

Figura 12 - *Incerteza* – Tom Jobim e Newton Mendonça (1953).



*Na incerteza
Em que eu vivo os meus dias
Ainda espero*

O mais claro amanhã

*Eu vivo uma noite sem lua
Que nunca se acaba
De tanta tristeza
Que eu levo sozinha
Sem ninguém pra me sorrir*

*Ando a procura de alguém
Sei que não vou encontrar
Pois esse alguém já perdi
Sem forças para lutar*

*Eu vivo uma noite sem lua
Que nunca se acaba
De tanta tristeza
Que eu levo sozinha
Sem ninguém pra me sorrir
Sem ninguém pra me sorrir*

A canção 'Incerteza' foi a primeira música gravada de Tom Jobim na Era do Rádio, composta com seu primeiro grande parceiro Newton Mendonça, em 1953, gravada na voz de Mauricy Moura.

Decidi cantar a música com o tempo não marcado, sentindo – ao sabor da canção – onde fazê-la a tempo, *acelerando* ou *ritardando* a depender da letra. Queria cantar como quem conta uma história a alguém, abrindo o coração e confessando a dor das incertezas do amor. A canção não se apresentava com desafios técnicos para mim, se adaptando bem ao meu registro médio onde eu tenho maior conforto vocal e onde eu reconheço que é a minha região de destaque por eu ser *mezzo*.

Figura 13 - Outra vez – Tom Jobim (1954).



*Outra vez sem você
Outra vez sem amor
Outra vez vou sofrer
Vou chorar
Até você voltar*

*Outra vez vou vagar
Por aí pra esquecer
Outra vez vou falar mal do mundo
Até você voltar*

*Todo mundo me pergunta
Porque ando triste assim
Ninguém sabe o que é que eu sinto
Com você longe de mim*

*Vejo o sol quando ele sai
Vejo a chuva quando cai
Tudo agora é só tristeza
Traz saudade de você*

Uma das marcas de trabalho de Tom Jobim, dentre tantas outras características, é ser o compositor que gosta de fazer músicas em parceria. 'Outra vez' é uma dessas raras composições que receberam música e letra de Tom. Essa também foi uma das poucas canções pré-Bossas que receberam regravações do próprio Tom Jobim, anos depois de se tornar um ícone da música popular brasileira. Certa vez em uma entrevista Tom Jobim disse:

A música 'Outra vez' é anterior à Bossa. O João colocou o ritmo de Bossa Nova e seguiu com a orquestra. Eu tinha gravado com o Dick Farney, era um samba-canção. Teve uma fase em que o João pensou em pegar todos aqueles clássicos, como 'Por causa de você' e botar tudo em Bossa Nova, coisa que jamais fizemos. No caso de 'Outra vez', gravada pelo João, a música ficou com uns espaços, enquanto o ritmo vai correndo solto, e as frases melódicas aparecem de vez em quando. O grande salto do samba-canção para a Bossa Nova foi essa batida do João. Essa batida do João hoje em dia está incorporada. O universo todo conhece essa batida (CALLADO; CEZIMBRA, 1995, p. 120).

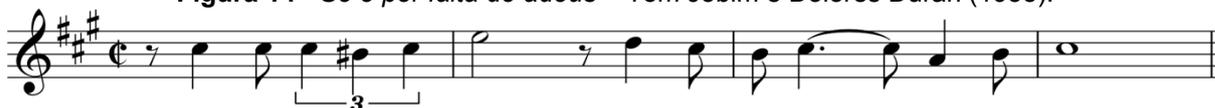
Apesar do concerto 'Pérolas para Jobim' ser uma homenagem à Bossa nova e ao maestro Tom Jobim, pouco se ouve de ritmo de bossa nas nossas

performances. Pela menção de Tom Jobim a essa ‘batida ao violão’ de João Gilberto que ficou mundialmente conhecida, decidimos interpretá-la, parcialmente, em ritmo de Bossa Nova.

Abrimos uma seção de improviso da parte A da música tanto para a voz quanto para o violão, de modo alternado, um fazendo uma base para o outro: Ricardo fazendo a base harmônica para que eu pudesse improvisar com a voz fazendo *scats*³⁹, e em seguida eu fazendo um som percussivo com a boca imitando a caixa da bateria, o prato, mais o estalar de dedos marcando o tempo para que Ricardo pudesse fazer seu solo ao violão. Apesar de parecer ao público algo improvisado na hora, tudo era testado e muito ensaiado. Os solos não saiam exatamente iguais, mas muito próximos ao que havia sido treinado em ensaio.

Sempre gostei de usar a voz de modo não convencional. Desde as brincadeiras de criança aos arranjos de corais, acredito ser um elemento que pode trazer um diferencial à performance, além de trabalhar nossa criatividade para deslocar a voz do lugar comum de performance. Após as experiências com o grupo vocal Ordinarius que explora a voz humana em sua diversidade de execução, eu trouxe também essa influência da experimentação vocal para o meu projeto solo.

Figura 14 - *Se é por falta de adeus* – Tom Jobim e Dolores Duran (1955).



*Se é por falta de adeus
Vá se embora desde já
Se é por falta de adeus
Não precisa mais ficar*

*Seus olhos vivem dizendo
O que você teima em querer esconder
A tarde parece que chora
Com pena de ver este sonho morrer*

*Não precisa iludir,
Nem fingir e nem chorar
Não precisa dizer
O que eu não quero escutar*

*Deixe meus olhos vazios
Vazios de sonhos
E dos olhos seus
Não é preciso ficar
Nem querer enganar
Só por falta de adeus*

³⁹ Improviso vocal com sílabas sem letra definida, típico da estética do jazz norte americano.

Dolores Duran foi uma grata surpresa que encontramos nesse processo de pesquisa. Além de ser uma cantora de referência vocal de sua época, descobri que ela era também compositora, uma letrista de mão cheia! Essa canção nos chamou ainda mais atenção pela temática destoante com o discurso da época, no lugar do amor não correspondido ser cantado com dor e lamento, Dolores coloca o ‘pé na porta’ e diz a que veio: ‘se é por falta de adeus, vá!’ o famoso ‘a fila anda, meu amor’, com certeza afirmando uma personalidade feminina forte, marcante e decidida. Por isso, tentamos fazer um arranjo ‘tango abolerado’ à altura de sua composição.

Essa canção não trouxe desafios vocais e sim interpretativos. Trabalhei o corpo para ser mais expressivo e preciso nos movimentos, com os pés fincados no chão, fazendo menção ao gestual típico do tango e caprichando na troca de olhares com Ricardo, o encarando com amor, desejo e ao mesmo tempo desprezo. A voz assim como o violão vieram em intensidade mais forte e marcante. Corpo e música em sintonia de modo a interpretar a ideia forte proposta pela letra da canção, ao contrário da suavidade originalmente gravada em um samba canção.

Figura 15 - *Lamento no Morro* – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1956).



*Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus*

*Ai, o meu viver
É te esperar
Pra te dizer adeus*

*Mulher amada
Destino meu
É madrugada
Serenos dos meus olhos já correu*

Essa é uma das canções que fazem parte de uma sequência de canções que foram compostas para a peça ‘Orfeu da Conceição’, das primeiras composições

de Tom Jobim em parceria com Vinícius de Moraes. Trata-se de um samba e assim decidimos interpretar a canção.

Já na introdução eu faço uma cuíca com a voz para abrir a performance vocal, quando inicia a entoação da letra há um contraste com a suavidade da voz. Na repetição da parte A, onde o ritmo do samba é mais claro, eu decidi então apresentar o mesmo trecho agora com um fechamento mais intenso das pregas vocais. Após apresentar a música inteira fazemos um solo em dobra, voz e violão. Esse solo foi intensamente treinado para sair o mais síncrono possível, terminando com um súbito corte a tirar o folego da plateia, na minha opinião o solo de mais difícil execução do concerto. Ao final da música voz, sons percussivos com a boca, palmas e o violão fazem uma sessão instrumental encerrando a execução.

Figura 16 - *Se todos fossem iguais a você* – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1956).



*Vai tua vida
Teu caminho é de paz e amor
A tua vida
É uma linda canção de amor
Abre teus braços e canta a última esperança
A esperança divina de amar em paz*

*Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar,
A sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar
Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem mentir, nem sofrer*

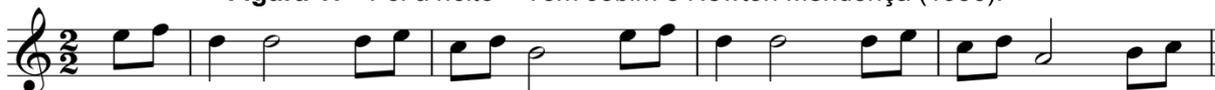
*Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você*

O primeiro grande sucesso em parceria com Vinícius de Moraes veio em 'Orfeu da Conceição'. Um amigo em comum – Lúcio Rangel – apresentou Vinícius de Moraes ao Tom Jobim, que na época escrevia uma versão brasileira de 'Orfeu' e precisava de um compositor para a trilha sonora da peça. As primeiras composições da dupla, entretanto, foram um desastre! Segundo relatos do próprio Tom eles ainda não eram 'amigos de copo', mas enfim o primeiro sucesso veio com a canção 'Se todos fossem iguais a você'.

Essa canção decidimos tocá-la de forma mais natural, suave e que soasse familiar ao grande público. Essa era nossa estratégia para convidar o público a cantá-la conosco. Geralmente era um momento bastante emocionante. Às vezes o público até abria vozes como um grande coro. Essa era das músicas que acabavam virando o *bis* ao final do concerto.

Adotei um comportamento vocal suave com uso de voz de cabeça nos trechos mais agudos. Para a versão gravada da música decidimos fazer um trecho no meio em que o Ricardo toca a melodia tema principal e eu faço um contraponto com notas longas e em região mais aguda como se eu imitasse um violino. Porém, no concerto raramente executávamos dessa maneira, deixando mesmo o público mais à vontade para cantar conosco.

Figura 17 - *Foi a noite* – Tom Jobim e Newton Mendonça (1956).



*Foi a noite, foi o mar eu sei
Foi a lua que me fez pensar
Que você me queria outra vez
E que ainda gostava de mim*

*Ilusão eu bebi talvez
Foi amor por você bem sei
A saudade aumenta com a distância
E a ilusão é feita de esperança*

*Foi a noite
Foi o mar eu sei
Foi você*

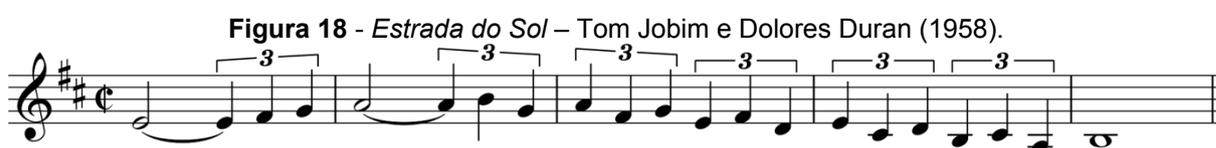
Durante as gravações de ‘Foi a noite’, o diretor da Odeon, Aloysio de Oliveira, ficou em dúvida em qual categoria nomear essa canção de Tom Jobim e Newton Mendonça. Chegou a dizer que ela era ‘inclassificável’, mas acabou sendo registrada como samba canção, a contragosto de Aloysio:

Não era samba, não era samba-canção, canção também não era... Tinha uma estrutura melódica e harmônica diferente das coisas da época. Eu senti isso com a música de Tom, essa evolução para uma coisa diferente. Tanto que na hora de lançar o disco a gente tinha que escrever “bolero”, “samba”, “marcha”... Eu mandei botar nada ... tal o impacto (HOMEM; OLIVEIRA, 2012, p. 48-49).

Apesar de sua recomendação, a música foi classificada como ‘samba-canção’. ‘Foi a noite’ bateu recorde de gravações naquele ano, ultrapassando até

mesmo ‘Se todos fossem iguais a você’, gravada em 1957 por Sylvia Telles no CD Carícia.

Para a interpretação dessa canção eu queria trazer o clima da noite, do luar e do mar para o arranjo ao mesmo tempo de incerteza, ilusão. A voz e o violão foram se encontrando e se distanciando em relação ao tempo, enquanto um tocava o outro tardava e vice-versa. Na harmonia os acordes dissonantes eram predominantes e apareciam pinçados pelo violão de forma a criar mais ainda um ambiente instável como de um sonho turvo. A voz ora suave, aparecendo até falhas propositais com *fry*⁴⁰ – demonstrando fragilidade e debilidade de quem bebeu – ora forte e intensa como quem tem a certeza dos acontecimentos e do que sente.



É de manhã
Vem o sol
Mas os pingos da chuva
Que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre
Que me traz esta canção

Quero que você
Me dê a mão
Vamos sair por aí
Sem pensar
No que foi que sonhei
Que chorei, que sofri
Pois a nova manhã
Já me fez esquecer
Me dê a mão
Vamos sair pra ver o sol

‘Estrada do Sol’ é mais uma parceria de Tom Jobim com Dolores Duran, talvez a mais conhecida dessa dupla. Ao nos deparar com o desafio de interpretar uma canção já consagrada por tantos intérpretes, resolvemos fazê-la de um modo bem diferente, levando ao ‘pé da letra’ a alegria e festividade de um domingo de sol, deslocando a escuta habitual dessa canção que era até então interpretada de modo lento e suave.

⁴⁰ Efeito vocal realizado no registro basal. O som ruidoso lembra o som da fritura.

Trouxemos agilidade, virtuosismo e improvisos à performance, para terminar com um súbito corte em *glissando*. A voz tem um comportamento preciso no ritmo ao mesmo tempo que soa com leveza com o uso da voz de cabeça se unindo ao registro médio da voz, item fundamental para fazer com flexibilidade as passagens por notas rápidas.

Figura 19 - *Eu não existo sem você* – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1958).



*Eu sei e você sabe,
Já que a vida quis assim
Que nada nesse mundo
Levará você de mim*

*Eu sei e você sabe
Que a distância não existe
Que todo grande amor
Só é bem grande se for triste*

*Por isso, meu amor
Não tenha medo de sofrer
Que todos os caminhos
Me encaminham pra você*

*Assim como o oceano,
Só é belo com luar
Assim como a canção
Só tem razão se se cantar*

*Assim como uma nuvem
Só acontece se chover
Assim como o poeta
Só é grande se sofrer*

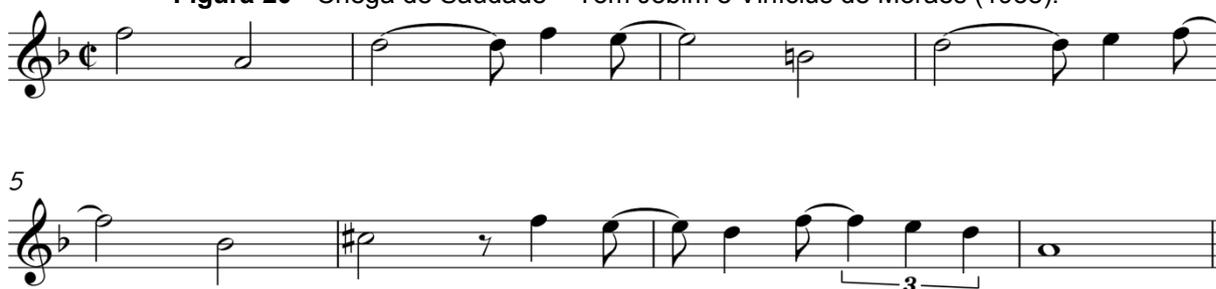
*Assim como viver
Sem ter amor não é viver
Não há você sem mim
E eu não existo sem você*

‘O ovo’ e o mito da inspiração. Quando a gente ouve as canções de amor de Tom Jobim, imaginamos o quão ele estava inspirado para fazê-las e nem passa pela nossa cabeça as situações inusitadas!

“Eu não existo sem você”, fiz na cozinha do meu apartamento. De repente, uma hora da manhã me levantei da cama, fui fritar um ovo. E fazendo o ovo “...e todo grande amor só é bem grande se for triste”. E em 5 minutos estava pronta. Vinicius botou uma letra em 10 minutos. Aquela letra, muito boa aliás, ficou. Depois, vim a saber pela minha sogra que ela cantava isso para minha mulher Ana dormir, quando ela era neném. E mais tarde eu gravei isso com a própria cantando. (CALLADO; CEZIMBRA, 1995, p. 119).

Por isso decidimos fazer um *fox* dessa música de forma bem descontraída como quem está fritando um ovo e falando de amor, porque não!? A voz tem um comportamento típico da estética *fox* norte americana com uso predominante do *belting*. Ricardo usou o violão sete cordas tanto para fazer a harmonia quanto o *walking bass*⁴¹ e é claro para solar. Fazemos solos ao meio da canção tanto eu quanto Ricardo, um servindo de base para o outro. Uso também o estalar de dedos e sons percussivos com a boca em passagens da canção.

Figura 20 - Chega de Saudade – Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1958).



Vai minha tristeza
E diz a ela
Que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer

Chega de saudade
A realidade
É que sem ela não há paz
Não há beleza
É só tristeza
E a melancolia
Que não sai de mim
Não sai de mim, não sai

Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos
Que eu darei na sua boca

Dentro dos meus braços
Os abraços
Hão de ser milhões de abraços
Apertado assim
Colado assim
Calado assim
Abraços e beijinhos
E carinhos sem ter fim

⁴¹ Técnica de condução do baixo característico do jazz que consiste em tocar o baixo contínuo intercalando as notas do acorde com aproximações cromáticas.

*Que é pra acabar com esse negócio
De você viver sem mim
Não quero mais esse negócio
De você longe de mim
Vamos deixar desse negócio
De você viver sem mim*

Encerramos o nosso concerto com a composição que inaugura a Bossa Nova como gênero musical. Contraditoriamente, 'Chega de Saudade' foi feita em forma de Choro, à duas partes, com melodia e harmonia bastante característica desse gênero. Na época, Tom ensinava violão a uma menina criada pela sua mãe. A jovem tinha muita facilidade de cantarolar chorinhos, então, Tom resolveu criar algo parecido. Vinícius de Moraes relatou em uma entrevista que foi uma das músicas mais difíceis que ele já pôs uma letra. Foram mais de vinte tentativas!

Em concerto, além de contar a história da canção, exemplificamos ao público – sob um mesmo trecho da canção – uma versão ao ritmo de Choro e outro ao ritmo de Bossa para conduzi-los a perceber a diferença de execução e comportamento vocal. Na sequência, apresentamos a nossa versão final da música. Decidimos fazer, em parte, o arranjo em formato de fuga, técnica composicional bastante utilizada por Johann Sebastian Bach, sendo um dos compositores mais profícuos dessa técnica. A justificativa se dá pelo fato de que Tom Jobim era um grande admirador do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que, por sua vez, se inspirou em Bach para fazer suas *bachianas brasileiras*. A menção musical intencionalmente construída para o arranjo foi uma forma de se remeter a erudição do maestro Tom Jobim em um arranjo mais elaborado, também colaborando para o concerto terminar no ápice da performance.

A primeira parte em tonalidade menor é explorada com melancolia pela voz em modo *ad libitum*, seguido de uma inversão onde a voz faz a linha de baixo para o violão fazer a melodia principal. Passamos a executar a música a tempo com bastante swing mesclando entre o samba cadenciado e a bossa com o ritmo da mão direita apregoada por João Gilberto. Após apresentar as duas partes da canção, voltamos ao início com a parte A em técnica de *fuga*, seguida de uma quebra para a parte B da música em ritmo de samba. A voz cresce em potência e energia à medida da execução do arranjo, principalmente na parte B contrastante para a tonalidade maior em que a letra também muda de aspecto: da tristeza e melancolia causada pela distância para a euforia do reencontro com o grande amor.

3.4.2. Da produção do CD *Pérolas para Jobim*

O CD *Pérolas para Jobim* contém 10 faixas. O processo de gravação foi realizado em formato ao vivo em estúdio (ver *Figura 21*). Optamos por gravar sem referência de metrônomo, com o objetivo de garantir a dinâmica temporal das performances tal como imprimimos nos concertos. Ainda nesse sentido, a imagem estereofônica do áudio foi desenhada a partir do nosso posicionamento na sala: em formato de 'V'. Para isso, os microfones foram posicionados de modo que reproduzissem ao máximo a referida distribuição espacial. O fato de gravarmos juntos numa mesma sala tratada acusticamente, favoreceu os vazamentos necessários aos microfones, de modo que já no processo de gravação, ficou estabelecida a sonoridade que desejávamos levar ao público: que criasse a sensação de estar presente em um concerto do Duo Vieira. Todo o processo foi realizado em apenas três turnos, resultante da experiência de mais de 15 concertos.

Figura 21 - Momento de gravação do CD 'Pérolas para Jobim'. Foto: André Frazon.



Como muitas características sonoras já foram definidas e fixadas na fase de gravação, o processo de mixagem foi baseado em ajustes de frequências para o estabelecimento da identidade sonora do disco. Além disso, escolhemos o tempo de reverberação adequado para reproduzir uma espacialização que mimetizasse uma pequena sala de concerto. Usamos o mínimo de compressão sonora para preservar

ao máximo a dinâmica das performances. A masterização foi realizada com o desenho tonal estabelecido e os fonogramas foram gerados em resolução 44KHz/16Bit, compatíveis com distribuição em plataformas digitais e prensagem em CD físico.

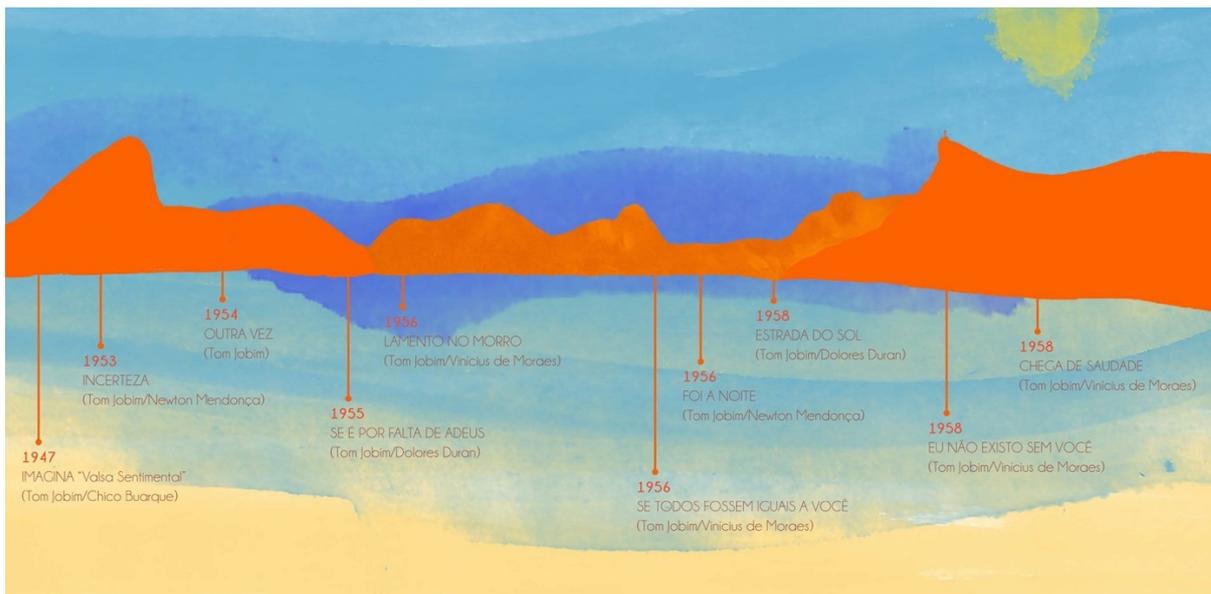
A identidade visual do disco foi inspirada na vista que temos na praia de Icaraí, Niterói – RJ, para a cidade do Rio de Janeiro (ver *Figura 22*). Sempre achei um privilégio poder contemplar pôr do sol e as belezas naturais do Rio tão recorrentemente retratadas por Tom Jobim em suas canções. O Rio de Janeiro de décadas atrás parece emoldurada na vista que temos de Niterói para o Rio. Assim, quis que a capa do disco tivesse essa reflexão, trata-se do olhar de uma intérprete sobre a obra de Tom Jobim, sobre suas pérolas em forma de canção.

Figura 22 - Imagem da capa do CD 'Pérolas para Jobim'.



A areia da praia, o céu, o sol e o mar compõem uma bela aquarela assinada pela designer Gabi Etinger que compõem o encarte do CD. Na parte interna, além das letras das canções, encontra-se uma linha do tempo traçada pelas canções de Tom Jobim nos contornos das montanhas do Rio de Janeiro. Veja a *Figura 23* abaixo:

Figura 23 - Imagem interna do encarte do CD 'Pérolas para Jobim'.



A cantora Mônica Salmaso e o violonista Paulo Belinati foram convidados por nós para abrirem o CD com suas notas sobre a nossa performance:

Coisa mais bonita de se ver é um duo novo, jovem, atual, se envolver amorosa e criativamente com a obra do Tom Jobim. Essa formação de duo, voz e violão, revivendo a MPB histórica é muito afetiva para mim. O Duo Vieira não tem medo nem da responsabilidade, nem do risco e mergulha no universo dessas canções densas, ricas em tudo – algumas tantas vezes gravadas – e parecem se divertir! Isso é muito bonito! Desejo uma vida longa e uma boa história a este duo e uma bela estrada ensolarada para este trabalho. (Mônica Salmaso, 2018, s/p – arquivo pessoal)

Quando estava montando os Afrosambas em 1993, para o que seria um CD da Mônica Salmaso para uma gravadora de São Paulo, fui convidado como arranjador e diretor musical. Porém, os planos mudaram radicalmente. Aconteceu que gravamos 5 arranjos em uma fita K7 para mostrar para a gravadora em questão a gravação dos primeiros ensaios. Nossa surpresa foi quando disseram: “mas vai ter outros instrumentos, percussão, teclado, acompanhamentos neste disco, certo?” dissemos que não, que o disco ia ser só violão e voz. Maior decepção ainda foi quando disseram: “então não vai dar, não queremos um disco assim...” enfim o projeto foi abandonado pela gravadora e ficamos com os arranjos e muita vontade de concretizar o trabalho que felizmente aconteceu em outras gravadoras anos mais tarde. O Duo Vieira vem agora refazer este caminho desafiador no sentido de que é um trabalho completo, não falta nenhum elemento musical. Tudo está presente com qualidade superior; a voz com as melodias cativantes, afinadíssima, entoando com elegância e swingue a poesia das letras. O violão, uma pequena orquestra: harmonia, ritmo, introduções, contracantos, tudo para vestir as obras primas de Jobim com acabamento impecável em um repertório incomparável. Parabéns, Duo Vieira por essas “Pérolas para Jobim”. Com alegria, repito aqui o final do texto que escrevi para o encarte do meu Afrosambas na época: “um disco essencial, transparente, sem recursos de play-back nem dobras em multicanal. Violão e voz puros. Um duo em recital” (Paulo Bellinati, 2018, s/p – arquivo pessoal).

Certamente, o trabalho realizado pelos dois no disco Afrosambas de 1995 foi inspirador para mim e Ricardo Vieira. O cuidado com os arranjos, a exploração das sonoridades da voz e do violão, a afinação são aspectos que desde a primeira escuta me despertaram admiração.

O CD *Pérolas para Jobim* foi bem recebido pela crítica nacional, recebendo nota do crítico de música Mauro Ferreira, colunista do jornal O Globo – que pode ser lido na íntegra no Anexo 1 desta Tese. Além de ter estado entre os finalistas do Prêmio Profissionais da Música 2019.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO PERCURSO CRIATIVO

*A ponte não é de concreto, não é de ferro, não é de cimento
A ponte é até onde vai o meu pensamento
A ponte não é para ir nem pra voltar
A ponte é somente pra atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento⁴²*

A pesquisa que proponho nessa tese se caracteriza pelo seu estado *ex-post-facto*⁴³, uma investigação sobre a criatividade no processo de construção da performance a partir de uma experiência anterior à pesquisa. Pois, segundo Salles,

Não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação. (SALLES, 2011, p. 47)

A performance do concerto *Pérolas para Jobim*, não foi realizada em seu tempo com o intuito de servir a testagem de uma hipótese. Antes, é ela mesma, a performance e seu processo de elaboração, que suscitou minha tese de que **toda performance é, em sua gênese, criativa.**

Para além de todas as teses e dissertações apresentadas nos *Capítulos 1* e *2*, a experiência de construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim*, descrita anteriormente no *Capítulo 3*, serve nesse momento como um caso ilustrativo para corroborar com a minha tese, partindo do delineamento *ex-post-facto*:

[...] o delineamento *ex-post-facto* representa uma busca sistemática empírica, na qual o investigador não tem controle direto sobre as variáveis independentes, porque já aconteceram suas manifestações ou porque são intrinsecamente não-manipuláveis. Fazem-se inferências sobre as relações entre elas, sem intervenção direta, a partir da variação concomitante das variáveis independentes e dependentes (KERLINGER, 1979, p. 268)

As inferências serão realizadas tendo como base as reflexões propostas no *Capítulo 1* desta tese, onde procuro analisar tal experiência sob a ótica da criatividade manifesta em seu processo.

Na primeira parte desta auto investigação, fiz uso da **memória pessoal** como ferramenta metodológica de registro da experiência passada, alimentando a produção desse relato não somente através memória como também no uso de

⁴² Trecho da música *A ponte*, de Lenine.

⁴³ Após o fato ocorrido.

artefatos pré-existents, que são **documentos de processo** que me auxiliaram a recordar e escrever este relato autoetnográfico. Neste *Capítulo 4*, me proponho a realizar dois tipos de análise:

1. Análise funcional dos solos e improvisos, através da transcrição desses para a partitura e verificação das recorrências no **gesto** interpretativo criativo;
2. Análise subjetiva do memorial autoetnográfico descrito no *Capítulo 3*, reconhecendo os movimentos criadores presentes no percurso da construção das performances como um todo.

Para tanto, “o primeiro passo nessa análise é a construção de um conjunto de categorias descritivas. O referencial teórico do estudo fornece geralmente a base inicial de conceitos a partir dos quais é feita a primeira classificação dos dados” (LÜDKE; ANDRÉ, 2013, p. 57). Para cada tipo de análise é adotado um referencial teórico. Para a análise dos solos e improvisos, o método de análise adotado tem suporte teórico na harmonia funcional, segundo Almada (2008). Para a análise do memorial autoetnográfico, como um todo, o método de análise adotado tem suporte teórico na crítica de processos, segundo Salles (2011).

4.1. Análise funcional dos solos e improvisos

Neste subtópico, farei a transcrição e análise formal de solos gravados nas canções ‘Outra vez’, ‘Estrada do sol’ e ‘Eu não existo sem você’ com o intuito de registrar e suscitar posterior análise dos processos criativos inerentes à essa experiência. Na época da construção dessas performances, não realizei análises das canções dentro dos padrões formais da música tonal, tais como: análise funcional, estrutural etc. De fato, o percurso dessa pesquisa gerou em mim a curiosidade de compreender a relação entre as minhas decisões compositivas e interpretativas – exclusivamente empíricas – e o campo teórico dessas decisões à luz da harmonia funcional aplicada à música popular brasileira.

O método de análise adotado tem suporte teórico na harmonia funcional segundo Almada (2008). O procedimento foi realizado identificando as funções harmônicas dos acordes em cada progressão sobre a qual foi construído o solo. Em seguida, realizei a análise melódica dos solos a fim de identificar as características sonoras resultantes do processo de criação empírico.

Durante a construção das performances para o CD *Pérolas para Jobim* decidimos criar alguns solos estruturados a partir de improvisos livres que fazíamos durante os ensaios. Acontecia da seguinte forma: após memorizada a melodia, ritmo e harmonia de determinada canção, praticávamos sessões de improviso. Ricardo tocava trechos das canções eu criava sequências melódicas em tempo real. Eu parava, avaliava, repetia, mudava uma nota ou outra até que resultasse um solo que eu ficasse satisfeita esteticamente e de forma harmoniosa com o violão. Nas músicas ‘Lamento no Morro’, ‘Se todos fossem iguais a você’ e ‘Chega de Saudade’ os solos foram arranjados pelo Ricardo Vieira. Já nas músicas ‘Outra Vez’, ‘Estrada do Sol’ e ‘Eu não existo sem você’ os meus solos são resultantes dessas improvisações feitas por mim mesma durante o estudo do repertório e é sobre essas canções que me debruço nesse momento de análise.

A *Figura 24* contém o solo vocal sobre a parte A da canção ‘Outra vez’.

Figura 24 - Análise Funcional do solo vocal na faixa 'Oura vez', CD Pérolas para Jobim, onde: FC: função cromática; AP: apogiatura; T: tensão; NP: nota de passagem; AT: antecipação; S: suspensão, B: bordadura, 3CR: cromático triplo; 2B: bordadura dupla.

The musical score is divided into four systems, each with a key signature of one flat (D major) and a 2/4 time signature. The first system (measures 1-4) features chords I (C6(9)), FC bIII° (Ebdim), II (Dm7(9)), and V (G7(13)). The second system (measures 5-8) features I (C7M(9)), FC bIII° (Ebdim), II (Dm7(9)), II/IV (Gm7(11)), and SubV/IV (Gb7(b5)). The third system (measures 9-12) features IV (F7M), sd IVm (Fm6), III (Em7(9)), and SubV/II (Eb7(9)). The fourth system (measures 13-16) features II (Dm7(9)), SubV (Db7(9)), I (C6(9)), sd bII (Db6(9)), and I (C6(9)).

A canção 'Oura vez' está na tonalidade de Dó maior e para a análise tomaremos a constituição do seu campo harmônico. Optamos por interpretá-la em dois ritmos distintos: Bossa Nova (parte A) e Partido Alto (parte B). O andamento aproximado foi de 100 bpm.

Em relação a progressão harmônica, observa-se o uso de estruturas recorrentes na música popular brasileira, sobretudo no samba e no choro, bem como uma forte relação com os chamados clichês jazzísticos também recorrentes nos standards de jazz. Esses clichês são representados pela progressão II – V (c.3 – 4, c.8, c.13 – 14). O compasso 2 apresenta a função cromática, representada pelo bIII° (terceiro grau abaixado diminuto), aqui representado pelo Eb°, cujas notas

estruturantes resolvem por aproximação cromática no acorde do compasso seguinte (Dm). Essa função traz uma espécie de coloração à progressão, expressando uma suspensão momentânea que encontra repouso no segundo grau (c.3). Outro evento harmônico que merece destaque é observado no compasso 10. O Fá menor, que não faz parte do campo harmônico em questão, pode ser interpretado como um empréstimo modal, mas aqui o consideramos como subdominante menor (função subdominante menor), devido a sua ampla recorrência na música popular brasileira, subordinado à subdominante maior e seguido do terceiro grau menor. Por último, o compasso 16 nos apresenta outra característica harmônica bastante recorrente na Bossa Nova: o segundo grau abaixado com sétima, que aqui assume função semelhante àquela do compasso 10, ou seja, subdominante. Vale ressaltar que também poderia ser considerado como acorde napolitano.

A partir da análise harmônica, passo a estudar as resultantes melódicas do solo criado. O primeiro achado que vem à tona é a presença de tensões aos acordes dos primeiros compassos (1, 3 e 4). De fato, parece que está incorporado aos meus processos empíricos a predileção por uma sonoridade estendida dos acordes, como podemos verificar nos referidos compassos a escolha dos intervalos: 9ª no I grau, 11ª no II e 13ª sobre o V; justamente os intervalos que caracterizam as tensões fundamentadas na harmonia funcional e que são extensões aos intervalos estruturantes dos acordes: Tônica, Terça, Quinta e Sétima. Os compassos 2 e 4 merecem destaque, pois em ambos há um tipo muito interessante de *apogiatura* 'disfarçada', muito comum na linguagem do choro. No compasso 2, a *apogiatura* ocorre no primeiro Si, que apesar de sofrer uma interrupção pela nota Fá, é retomado no segundo Si, que resolve no Dó. Por sua vez, esse Dó (c.2) também se torna essa espécie de *apogiatura*, conforme pode ser observado na figura 9. Por fim, me deparei com uso de antecipações (c. 4, 8, 10, 12, 14 e 16) e suspensões (c. 5, 11 e 13), de fato, mais uma informação que indicia a forte influência do choro e do samba em meus processos criativos.

A *Figura 25* contém o solo vocal sobre a parte A da canção '*Estrada do Sol*'.

Figura 25 - Análise Funcional do solo vocal na faixa 'Estrada do Sol', CD 'Pérolas para Jobim', onde AP: apogiatura; T: tensão; NP: nota de passagem.

'Estrada do Sol' em sua versão original está em compasso quaternário e os andamentos variam conforme as regravações fixadas em álbuns ao longo do tempo. Início esta análise com esta informação porque a construção da performance dessa obra foi uma verdadeira desconstrução temporal e melódica, certamente, observando a manutenção dos motivos melódicos fundamentais. Optamos pela transformação do compasso para o ternário. Além disso, adotamos um andamento de aproximadamente 180 bpm, muito mais rápido do que as versões de intérpretes anteriores e do próprio Tom Jobim. O compasso ternário indicou uma forma de cantar em que elevou consideravelmente o grau de dificuldade da articulação vocal entre as notas e de manutenção de sua inteligibilidade.

A tonalidade é Ré maior e o solo foi composto sobre a parte A da canção. A harmonia é formada pela repetição da progressão II – V entre os compassos 1 a 8. Do compasso 9 ao 13 temos uma progressão que se inicia no primeiro grau, ascende até o terceiro grau e retorna ao primeiro. Não há presença de função dominante nesse último trecho.

Nos primeiros quatro compassos, observei que, mais uma vez, aflora em minhas decisões compositivas, o emprego das tensões 9^a, 11^a e 13^a,

respectivamente nos compassos 3, 4 e 1. Também há grande ocorrência de notas de passagem, denotando uma característica de uma sonoridade com poucos saltos e mais movimentos por graus conjuntos ao longo do solo.

O fato de uma progressão em loop nos primeiros oito compassos, parece abrir caminho para eu desenvolver variações rítmico-melódicas bem presentes. Do compasso 1 ao 4, observamos uma sequência descendente. O contrário acontece do compasso 5 ao 13. No movimento ascendente, sobretudo do compasso 9 ao 13, o solo se encaminha para o seu clímax, marcado fortemente pela finalização no intervalo de 7M com o trinado na nota Dó# (c.13), que caracteriza o primeiro grau.

A *Figura 26* contém o solo vocal sobre a parte A da canção 'Estrada do Sol'.

Figura 26 - Análise Funcional do solo vocal na faixa 'Eu Não Existo Sem Você', CD 'Pérolas para Jobim', onde T: tensão; AP: apogiatura; NP: nota de passagem; AT: antecipação; S: suspensão.

Swing

The musical score is divided into six systems, each with chord symbols and functional annotations:

- System 1 (Measures 1-4):** Chords: I (A⁷M), G⁷, V/II (F[#]), II (Bm⁷(9)), V (E⁷(9)). Annotations: T₉, AP, NP, AT, NP, T₁₃, T(b₁₃), s.
- System 2 (Measures 5-8):** Chords: II (Bm⁷(9)), V (E⁷(9)), I (A⁷M), II/VI (G[#]m⁷(b⁵)), SubV/VI (G⁷(b⁵)). Annotations: NP, S, S, T(b₉).
- System 3 (Measures 9-12):** Chords: II (F[#]m), II (F[#]m⁷(M)), F[#]m⁷, III (C[#]m⁷), C[#]m⁷. Annotations: AT, s.
- System 4 (Measures 13-16):** Chords: II (Bm⁷(9)), V (E⁷(9)), II/II (C[#]m⁷(b⁵)), V/II (F[#]7(b₁₃)). Annotations: AT, 3, 3.
- System 5 (Measures 17-20):** Chords: II (Bm⁷(9)), IVm (Dm⁷(9)), III (C[#]m⁷(9)), V/II (F[#]7(b₁₃)). Annotations: sd, AT.
- System 6 (Measures 21-24):** Chords: II (Bm⁷(9)), V (E⁷(9)), I (A⁷M), bII (B^b7M), I (A⁷M). Annotations: T₁₃, T(b₁₃), AP, AT.

Diferentemente das duas canções anteriores, o presente solo foi composto sobre a base harmônica da canção inteira. Em tonalidade Lá Maior, 'Eu Não Existo Sem Você' foi interpretada ao ritmo de *fox* – de origem norte americana – e com bastante uso da métrica característica do *swing* (colcheias interpretadas como: colcheia pontuada seguida de semicolcheia) tanto pela voz quanto pelo violão. Ressalto que este adotou a linha de *walking bass* para caracterizar o estilo. Em um andamento de aproximadamente 140 bpm, a canção exige e expressa forte e constante energia desde a introdução até o final.

Com relação à análise funcional da progressão harmônica, começo identificando dois pontos de similitude com a canção 'Outra vez' e que também ocorre em outras canções do repertório do CD 'Pérolas para Jobim': a presença da subdominante menor (sd) no compasso 18, e do segundo grau abaixado com sétima maior (bII7M) no compasso 23, aqui interpretado como função subdominante. Agora destaco a presença recorrente de dominantes secundários: V/II (c.2, 16 e 20) e V/VI (c.8) representado pelo SubV/VI. Do ponto de vista estrutural, a progressão harmônica se desenvolve por três períodos distintos. O primeiro, na tonalidade de Lá Maior (c.1 – 8), o segundo na tonalidade do seu relativo menor (c. 9 – 16) e o terceiro a partir da função subdominante (c.17) através do segundo grau (Bm7) em substituição ao quarto grau. Esta última observação é ratificada pelo compasso seguinte (c.18) em que o quarto grau menor (Dm7) reforça e colora a função subdominante, neste caso, subordinado ao segundo grau (Bm7).

Sobre a cadência II/II (c.15) – V/II (c.16), identifico ainda o uso de um artifício rítmico que tem objetivo expressivo, sobretudo através das quiálteras do compasso 16, em movimento ascendente e em graus conjuntos, resolvendo na sétima do segundo grau (c. 17), que como já exposto, aqui tem função subdominante.

Por fim, uma bricolagem do que já foi exposto nas outras análises reforça que expresse de forma empírica um conhecimento incorporado da minha formação acadêmica, mas, principalmente, da minha prática. Vale a pena ressaltar o uso de algumas tensões ainda não exploradas até aqui: b9 (c. 8), b13 (c. 4 e 22).

Quando me perguntam quais são as minhas referências vocais tenho dificuldade de definir uma ou duas cantoras que tenham me influenciado vocalmente. Isso porque sempre gostei de ouvir sambas e choros instrumentais dos quais as melodias tocadas pelos instrumentos me interessavam mais do que a possível afinação do cantor – quando havia letra – ou mais recorrentemente a falta dela. O apreço pela música instrumental certamente influenciou meus experimentalismos com a voz, além de toda a experiência com a música vocal já descrita aqui anteriormente. Mas no que tange à improvisação vocal e o uso de *scats* na música popular brasileira, posso citar o trabalho de duas cantoras as quais admiro: Luciana Souza⁴⁴ e Leny Andrade⁴⁵.

Após destrinchar os solos criados por mim, percebo que a variedade, quantidade e qualidade das experiências vividas na minha trajetória de vida artística me trouxeram a esse momento de amadurecimento na performance, expressa pela naturalidade e organicidade que se deram nos momentos de criação.

4.2. Análise do Memorial Autoetnográfico à luz da Crítica de Processos

A Crítica Genética é uma forma de pesquisa que surgiu em 1968 na França por iniciativa dos pesquisadores Louis Hay e Almuth Grésillon. Inicialmente as pesquisas se voltavam para os estudos de manuscritos literários, mas tem ocorrido uma expansão teórica e geográfica nos estudos genéticos, em especial as artes têm se interessado por pesquisar seus processos de criação e tem encontrado na crítica genética uma teoria capaz de abarcar sua complexidade e subjetividade.

No Brasil, a crítica genética é introduzida por Philippe Willermart, mas tem na pesquisadora Cecília Salles sua principal propagadora através de sua vasta produção bibliográfica sobre o tema. Salles (2011), tece uma teoria para interpretar os processos de criação, a partir da semiótica de Charles S. Pierce, a *Crítica de Processos*. Usarei aqui seus escritos a fim de desvendar os caminhos do meu

⁴⁴ Luciana Souza é cantora e compositora brasileira radicada nos EUA, com uma discografia dedicada à Bossa Nova e ao Jazz, recebendo a indicação a vários prêmios como o Prêmio da Música Brasileira em 2013. Para maiores informações consultar o site: <https://dicionariompb.com.br/artista/luciana-souza/>. Acesso em 10 jan 2023.

⁴⁵ Leny Andrade é cantora brasileira com uma extensa carreira com mais de 60 anos de atividade artística, reconhecida internacionalmente pela sua musicalidade e estilo particular de improvisar em samba-jazz. Para maiores informações consultar o site: <https://dicionariompb.com.br/artista/leny-andrade/>. Acesso em 10 jan 2023.

próprio processo criativo com base no relato da experiência do processo de construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim*.

A exemplo de pesquisas em música que se apropriam da crítica genética para investigar os processos criativos, encontramos os seguintes estudos: (CHAVES, 2001), (DONIN, 2009), (FERRER, 2009); (GOSMAN, 2009); (JONES, 2009); (CHAVES, 2009); (CHAVES, 2012). Trata-se de pesquisas que investigam os processos criativos de outros compositores. O diferencial da minha pesquisa é que eu sou a artista que pesquisa a minha própria prática, fazendo as vezes da crítica genética do meu próprio processo criativo na construção da performance.⁴⁶

Toda obra de arte tem a sua história, o seu processo de elaboração. A crítica genética é uma teoria que tem como foco de investigação o percurso da criação, em busca de compreender os processos do ato criador. Para tanto, a crítica genética oferece ferramentas metodológicas de análise dos **documentos de processo** que são a “materialidade heterogênea assumida pelo artista, em diferentes dispositivos de conservação” (SALLES, 2011, p. 18). Eles atuam como índices do percurso criativo, como “reservas poéticas”. Podemos citar como exemplos de documentos de processo: anotações, fotos, filmagem, registros de áudio, diários de campo, rasuras em partitura entre tantos outros, contemplando uma multiplicidade de possibilidades de registros que guardam as pistas, os rastros de sua gênese.

Nesse ponto, a autoetnografia oferece o método de registro da memória autoetnográfica – que por sua vez alimenta-se não somente da memória como de documentos de processo, como foi o meu caso⁴⁷ – como forma de descrever o próprio processo de criação inserida dentro de uma prática cultural, que aliada à crítica genética possibilitam a **autorreflexão** na análise desses registros, do pensamento em processo:

⁴⁶ Até o segundo semestre de 2022, não foram encontradas Teses e/ou Dissertações no campo da Música que tenham se utilizado da Crítica Genética como ferramenta metodológica de análise dos processos criativos na área das Práticas Interpretativas.

⁴⁷ Além de contar com a minha memória sobre os acontecimentos também consultei **artefatos pré-existent** (conceito da autoetnografia) ou **documentos de processo** (termo correspondente na crítica genética); documentos que eu tenho guardado em meus arquivos pessoais que me auxiliaram a recordar e escrever o relato autoetnográfico apresentado no capítulo 3 desta tese, são eles: o roteiro descritivo do concerto *Pérolas para Jobim*; *presskit* do Duo Vieira com informações sobre a formação do duo e a concepção do concerto *Pérolas para Jobim*; o álbum do concerto *Pérolas para Jobim*, gravado em 2018, disponível em todas as plataformas digitais; e os murais das redes sociais do Duo Vieira que são uma espécie de diário de bordo aberto ao público.

Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas, surpreendentemente compreendidas (SALLES, 2008, p. 14).

Não é somente uma mera descrição dos acontecimentos, a partir dela classificamos, observamos as repetições e se estabelecem as relações, pois

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparente redundâncias que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização (SALLES, 2011, p. 30).

Assim, é realizada uma leitura crítica-interpretativa desses registros, não de maneira isolada, mas de modo integrativo “uma abordagem cultural em consonância com as interrogações contemporâneas” (SALLES, 2011, p. 32). Passo então a trazer os conceitos da crítica genética em diálogo com a minha concepção de criatividade, analisando a experiência vivida e relatada sobre o processo de construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim*.

Salles (2011), apresenta cinco perspectivas para discutir o movimento criador: **ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação**. Eles não são sequenciais, fazem parte do processo criativo de modo rizomático, estão interligados e ascentralizados. Escolhi aqui apresentá-los de acordo com suas aparições no relato da experiência do processo de construção da performance para o concerto *Pérolas para Jobim*; trazendo esses exemplos como ilustrativos desses movimentos, como também comprobatórios de uma experiência criativa de fato⁴⁸. Sugiro que aos momentos em que eu fizer referências às canções do concerto *Pérolas para Jobim*, que você leitor também escute a gravação do disco de referência do *Duo Vieira* na plataforma de streaming de sua preferência.

4.2.1. Ação Transformadora

⁴⁸ Na ausência de uma normativa da ABNT de como referenciar um trecho extraído da própria narrativa de um relato de experiência, presente no mesmo trabalho, o farei indicando a página onde se encontra o trecho do relato que extraí para análise nesse momento.

Para se construir algo novo o artista se alimenta de outras realidades. “Os elementos selecionados já existem, a inovação está no modo como são colocados juntos” (SALLES, 2011, p. 95). Por isso, reafirmo, o novo está para quem cria, não no sentido de ineditismo, como algo que jamais foi feito, mas sim de descoberta para si e para o mundo. Essa **ação transformadora** ocorre em dois momentos: na percepção e na seleção de recursos artísticos. Nossa percepção por si só já é seletiva, através dela o artista filtra o mundo extraindo elementos que são relevantes para uma nova criação, conectando materiais de experiências dispersas e transformando em algo novo numa espécie de metamorfose. A imaginação entra em ação conectando o mundo real e o imaginário, o mundo interno e externo, apoiado na memória das experiências vividas e criando uma nova realidade.

O tema inicialmente escolhido para o projeto do Duo Vieira foi a Bossa Nova, “a escolha pelas canções do maestro Tom Jobim⁴⁹ se deu pelo fato de no ano de 2018 se comemorar o marco temporal dos 60 anos do advento da Bossa Nova” (VIEIRA, 2023, p. 71). Mas a seguinte questão surgiu: “como ser criativo e não fazer mais do mesmo com um repertório tão consagrado como a Bossa Nova?” (VIEIRA, 2023, p. 72).

A preparação da performance deve conter algum desafio ou situação-problema capaz de ser realizado e solucionado, para manter o fluxo e o estímulo à prática criativa. Eu poderia ter desistido da ideia, poderia ter mudado de tema, mas a memória de uma experiência passada me veio subitamente como um *insight*, abrindo uma nova janela:

Ideia que surgiu a partir da lembrança de uma experiência vivida em 2009, quando gravei a canção ‘Discussão’ (Tom Jobim e Newton Mendonça)⁵⁰. Ao revisitar essa experiência, eu, juntamente com o violonista Ricardo Vieira iniciamos uma investigação em busca de canções pré-Bossas de Tom Jobim que datavam de 1947 a 1958, e encontramos 66 obras registradas. (VIEIRA, 2023, p. 72)

O **acaso** provocado pela experiência foi acolhido de modo permanente, mudando a rota do projeto para a busca de um repertório por mim desconhecido até então.

⁴⁹ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1927 - Nova York, Estados Unidos, 1994). Compositor, pianista, arranjador, cantor e violonista.

⁵⁰ Uma das faixas do disco ‘Simplesmente Tom’ do clarinetista Fredman Fernandes que fez oito arranjos para Big Band e voz de oito canções pré-Bossas de Tom Jobim.

Nenhum artista inicia uma obra com uma concepção total e imutável de seus objetivos. A produção de uma obra envolve “uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros” (SALLES, 2011, p. 44). Durante essa trajetória o **acaso** pode surgir mudando temporariamente a rota. Cabe ao artista decidir se acolhe ou não o acaso que, uma vez incorporado não se tem mais a volta ao estado anterior do processo que foi interrompido, admitindo-se que outras formas de realizar a obra poderiam existir.

4.2.2. Movimento Tradutório

Durante o processo criativo ocorrem **movimentos tradutórios**, frequentemente uma imagem pode ser convertida em canção, uma música pode ser expressa em poema, entre outros movimentos que indicam uma tradução intersemiótica, ou seja, entre linguagens distintas. “O ato criador mostra-se assim, uma trama de linguagens que vai, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos, desempenhando funções diversas e passando por uma grande diversidade de traduções” (SALLES, 2011, p. 127). Por mais que o resultado do ato criador seja direcionado para uma única linguagem, o artista pode se alimentar de outras linguagens para criar uma atmosfera favorável à criação e auxiliá-lo no percurso do fazer.

Podemos verificar esse movimento tradutório na descrição do processo de construção da performance da canção *Foi a Noite* que retomo a letra para nossa observação:

*Foi a noite, foi o mar eu sei
Foi a lua que me fez pensar
Que você me queria outra vez
E que ainda gostava de mim*

*Ilusão eu bebi talvez
Foi amor por você bem sei
A saudade aumenta com a distância
E a ilusão é feita de esperança*

*Foi a noite
Foi o mar eu sei
Foi você*

A letra da canção suscitou uma necessidade tradutória da ambiência e sentimentos evocados: “para a interpretação dessa canção eu queria trazer o **clima da noite, do luar e do mar** para o arranjo ao mesmo tempo de **incerteza, ilusão**” (VIEIRA, 2023, p. 82). Aos poucos, gradativamente o sensível vai ganhando materialidade, observe o que resultou esse movimento tradutório:

A voz e o violão foram se encontrando e se distanciando em relação ao tempo, enquanto um tocava o outro tardava e vice-versa. Na harmonia os acordes dissonantes eram predominantes e apareciam pinçados pelo violão de forma a criar mais ainda um ambiente instável como de um sonho turvo. A voz ora suave, aparecendo até falhas propositais com *fr*⁵¹ – demonstrando fragilidade e debilidade de quem bebeu – ora forte e intensa como quem tem a certeza dos acontecimentos e do que sente (VIEIRA, 2023, p. 82).

A letra da canção foi traduzida em sentimentos e em imagens internas que novamente passaram por uma tradução para então resultar em música novamente. Esses movimentos tradutórios só são possíveis de serem realizados porque a criatividade na prática interpretativa se dá a partir de uma base de conhecimentos prévios consolidados na memória e na imaginação, que são evocados e relacionados com outras variáveis de modo singular na prática musical.

Criar uma obra envolve um processo subjetivo, “a criação parte e caminha para sensações e nesse trajeto alimenta-se delas” (SALLES, 2011, p. 59). Ser afetado por sentimentos, sensações durante esse percurso alimenta o fluxo criativo e abre até mesmo para outras possibilidades de criação para outras obras. Esse “**estado de poesia**” não é organizador, pelo contrário, suspende a atividade e transporta o artista para outro plano do sensível sem o qual não seria possível existir a criatividade. Alimentar essas imagens mentais que são carregadas de sensações e sentimentos é de extrema importância para o crescimento da obra e andamento do processo criativo.

4.2.3. Percurso de Experimentação

O percurso criativo está atrelado a um **percurso de experimentação**, os ensaios, rascunhos, croquis, esboços entre outros recursos, possibilitam a testagem,

⁵¹ Efeito vocal realizado no registro basal. O som ruidoso lembra o som da fritura.

a experimentação dos materiais selecionados e sua validade para os propósitos delineados pelo artista de antemão.

Independente da forma que a experimentação tome, esse momento é sempre relacionado a trabalho, que significa em última instância, criação. É a ação do artista sobre sua matéria-prima que gera o andamento da obra, ou seja, o movimento criador (SALLES, 2011, p. 148).

Esse processo de experimentação não é linear, ele envolve tentativas, acertos e erros, idas e vindas. Algo que foi deixado de lado por falta de serventia ao propósito inicial pode ser retomado mais adiante, reavaliado e re combinado a outra etapa do processo criativo. Vejamos o exemplo abaixo que demonstra os procedimentos adotados para a elaboração dos solos:

Acontecia da seguinte forma: após memorizada a melodia, ritmo e harmonia de determinada canção, praticávamos sessões de improviso. Ricardo tocava trechos das canções eu criava sequências melódicas em tempo real. Eu parava, avaliava, repetia, mudava uma nota ou outra até que resultasse um solo que eu ficasse satisfeita esteticamente e de forma harmoniosa com o violão (VIEIRA, 2023, p. 93).

Logo, podemos observar que o processo criativo se dá ao longo do tempo apoiado num percurso de experimentações. Há de se ter competência técnica e clareza de propósitos para a tomada de decisões à serviço da obra de arte em construção.

A maneira *como* o intérprete lê um texto ou improvisa sobre frases escritas revela-se um “ato criativo” pois “muitos elementos estão inseridos: timbres, entonações, ritmos, pausas, qualidades de respiração (ofegante, ou com a voz plena de ar, por exemplo) os quais dizem respeito à musicalidade de uma linguagem” (MENDES, 2010, p. 34 apud MENDES e QUARANTA, 2020, p. 887).

As experiências musicais progressas influenciarão tanto no processo de construção da performance quanto na qualidade do produto artístico final, sua capacidade de interferir ou contribuir para a área de conhecimento e da efetividade na comunicação com o público.

4.2.4. Processo de Conhecimento

Podemos observar o **processo de conhecimento** através da ação do artista no decorrer do percurso criativo. Como já colocado aqui, a percepção é uma forma de apreensão do mundo, o artista seleciona e retém aquilo que lhe interessa. Quando acha necessário o artista realiza pesquisas em busca de informações sobre o material, o tipo de técnica a ser empregada etc. Isso foi feito na etapa inicial do processo de construção das performances do concerto *Pérolas para Jobim*: “iniciamos uma investigação em busca de canções pré-Bossas de Tom Jobim que datavam de 1947 a 1958, e encontramos 66 obras registradas” (VIEIRA, 2023, p. 72).

Enquanto a obra vai sendo construída, o projeto poético do artista se revela de pouco a pouco, também se mostrando como uma forma de conhecer a si mesmo:

Após destrinchar os solos criados por mim, percebo que a variedade, quantidade e qualidade das experiências vividas na minha trajetória de vida artística me trouxeram a esse momento de amadurecimento na performance, expressa pela naturalidade e organicidade que se deram nos momentos de criação (VIEIRA, 2023, p. 100).

O relacionamento do artista com sua própria obra também gera um conhecimento sobre a forma de operacionalização da própria obra; ele passa a reconhecer com mais facilidade as soluções necessárias para o seu funcionamento e resolução de problemas que podem surgir no caminho, de forma a manter a coerência interna. Veja o exemplo abaixo, extraído do relato da construção da performance da canção ‘Imagina’:

Na minha avaliação, ‘Imagina’ é a canção que exige maior domínio técnico da(o) performer e é a que abre a nossa apresentação. Como estratégia de aquecimento vocal, antes do show eu já me exercitava com passagens de trechos dessa canção para testar a agilidade, o controle muscular na troca de bordas e a afinação vocal (VIEIRA, 2023, p. 76).

Os recursos criativos ou procedimentos criativos “são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e a consequente transformação da matéria-prima” (SALLES, 2011, p. 108) através dos quais a obra de arte se torna concreta. Selecionamos a matéria-prima e utilizamos uma determinada técnica para manipular e transformar na obra de arte, o que envolve um conhecimento do saber fazer, do operacionalizar os instrumentos necessários para

realizar aquilo que o artista tem em mente. Em se tratando de uma performance criativa que passou por um processo de elaboração, ensaiar envolve a repetição como meio para adquirir memória técnica e muscular. Isso faz com que o corpo possa comunicar de forma mais livre, orgânica e expressiva o fenômeno musical ao público.

4.2.5. Construção de Verdades Artísticas

O **movimento criador** é compreendido como um trajeto não-linear, falível. É nas tentativas, entre erros e acertos que se dá o acaso, o *insight* e a introdução de novas ideias. “Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (SALLES, 2011, p. 35). Um trajeto guiado por **tendências**, que são ideias sem muita definição, mas que alimentam e conduzem a criatividade. “O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações” (SALLES, 2011, p. 39). Assim, com o passar do tempo as ideias vão maturando no decorrer do processo de criação e tomando uma forma organizada.

Antes de iniciar qualquer projeto, o **movimento criador** que acontecia nas práticas musicais entre mim e Ricardo Vieira já apresentava algumas **tendências** em comum: “Nos interessávamos pelo **cancioneiro popular**, pela **criatividade**, pela **improvisação** e de certa forma uma pitada de **virtuosismo**” (VIEIRA, 2023, p. 71). O cancionero popular nos guiou ao encontro do repertório de Tom Jobim, que se apresentava como uma boa oportunidade de trabalhar o virtuosismo do violão e da voz, devido a estrutura melódica e harmônica das próprias composições.

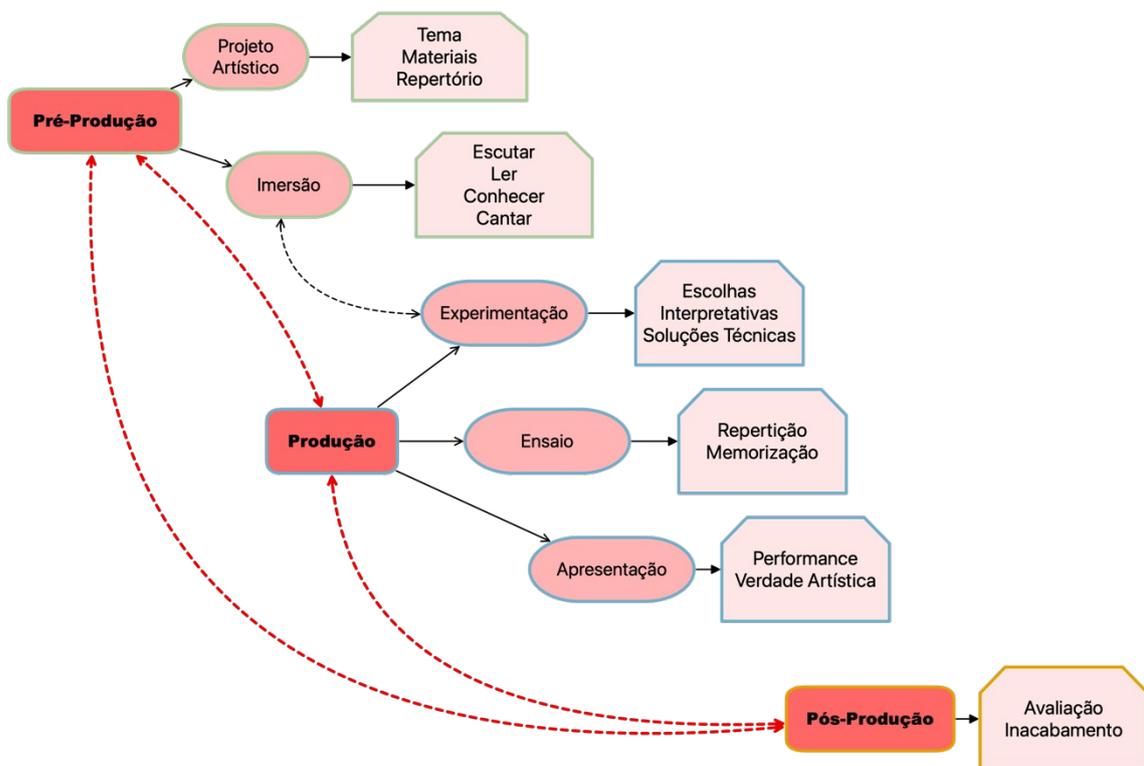
Sendo a criatividade uma capacidade inata, ligada ao estar vivo, logo todo artista busca a **construção de suas próprias verdades artísticas**, não são verdades absolutas nem imutáveis, pelo contrário, ela vai se definindo à medida em que o artista se aproxima em direção à concretização da obra. O artista cria um universo particular e lhe atribui características que estão impressas na sua obra, constituindo uma verdade artística, portanto fictícia. Rink (2012) é enfático ao dizer que as performances não são verdades absolutas, nunca são definitivas. Porém, no ato da performance ela tem que nos convencer de que representa a verdade, mesmo que ela seja academicamente questionável. O produto desse processo de

construção interpretativo, a **performance criativa**, será assim reconhecida como tal pelos seus pares e pelo público

* * *

Após a feitura do memorial autoetnográfico, agora, nesse momento de análise, consigo observar que havia uma **rotina** de trabalho na construção das performances das canções de Tom Jobim. Observe o fluxograma na *Figura 27*:

Figura 27 - Plano de Performance.



O **Plano de Performance** engloba uma série de fazeres que se conectam ora de modo sequencial ora de modo relacional. Proponho uma leitura inicial da esquerda para a direita, começando pela **pré-produção**, passando pela **produção** e chegando até a **pós-produção**, mas compreendendo que as etapas anteriores podem ser retomadas em parte, principalmente após cada apresentação.

A **pré-produção** envolve a elaboração do **projeto artístico**, quando definimos o tema, uma pesquisa prévia sobre cada canção foi realizada:

levantamento e escuta de áudios originais, busca por fatos históricos, curiosidades, estudo da letra, melodia etc. Um ou mais desses itens poderiam ser disparadores da ideia central da performance de uma determinada canção, ou ao contrário, servia de motivo para fazer algo completamente diferente. A intenção não era a tentativa de diálogo com o compositor Tom Jobim pós morte através de seus escritos, nem tão pouco a tentativa de reproduzir um ouvido de época. Mas sim, através da **imersão** nesse universo, compreender a obra em sua totalidade, seus rastros, oferecendo material primário de uma *brainstorm*⁵² de possibilidades.

Na parte da **produção**, as ideias extraídas da primeira etapa se transmutavam em música através das **escolhas interpretativas**, com a manipulação dos materiais sonoros como: tonalidade, andamento, dinâmica, timbre, estilo, sessões de improviso dentre outros aspectos. Os ajustes vocais, **soluções técnicas** que emergiam no percurso, eram realizados e então seguia-se o processo de combinatividade, **ensaio** e refinamento até a consolidação de uma proposta interpretativa que era memorizada pelo corpo, a fim de se tornar parte de mim mesma, uma **verdade artística**.

“Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida.” [...] “alguém diz alguma coisa aqui e agora” (TATIT, 1997, p. 88-89). Ainda que o público tivesse conhecimento de que as canções foram compostas por Tom Jobim, no momento da performance o meu desejo era de que quem estivesse ali não tivesse dúvida que eu estava cantando a minha **verdade artística**, traduzindo as emoções por mim incorporadas, tais como alegrias, tristezas, amores e desilusões, mesmo que fosse só por um momento.

O fim de cada concerto era na verdade o início de uma nova performance, a **pós-produção** é o momento de se autoavaliar, sentir a resposta do público, colher os frutos e voltar em etapas anteriores, fazendo ajustes que julgávamos necessários, concebendo a obra de arte como um processo criativo em constante **inacabamento**.

⁵² Brainstorm ou ‘tempestade de ideias’ é uma técnica para estimular a criatividade que consiste em reunir várias informações relacionados a um tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a conclusão do Mestrado em Música na UNIRIO, desconstruí o meu pré-conceito do que entendia até então por criatividade. Apesar da recorrência em se pensar a criatividade como sinônimo de criação, abarcando as atividades de composição e improvisação, compreendo que a criatividade pode se expandir para outras experiências musicais como a performance musical. Nos últimos anos, tenho passado por um período de intensa preparação vocal e corporal, de experiências marcantes que me fizeram repensar a minha prática interpretativa.

A principal questão que motivou a presente pesquisa de doutoramento é: *Como a criatividade se manifesta no processo de construção da performance?* Visando responder à essa e outras questões, decidi investigar a minha própria prática interpretativa, revisitando uma experiência recente em que a minha criatividade foi posta à prova: a construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim*, no qual atuei como cantora, produtora e arranjadora – juntamente com o violonista Ricardo Vieira – durante o ano de 2018. Para tanto, elegi a *Autoetnografia* como ferramenta metodológica para a construção da narrativa dessa experiência; e a *Crítica Genética* como referencial teórico-metodológico para a análise dos rastros deixados por esse processo criativo.

No *Capítulo 1*, sob o título *Criatividade e Performance*, apresentei uma revisão do termo Criatividade e sua inserção da *Prática Interpretativa*, através de um levantamento de teses e dissertações brasileiras que se apropriam do termo direta ou indiretamente em suas pesquisas. Apesar de ter encontrado apenas seis pesquisas da área das *Práticas Interpretativas*, pude observar através dos relatos a criatividade se manifestando em várias etapas do processo de construção da performance, até mesmo no ato da performance em si. Há um consenso de que a criatividade é inata, sendo uma habilidade possível de ser desenvolvida com o decorrer do tempo, no acúmulo das experiências, em sua variedade e qualidade.

No *Capítulo 2* dessa tese, sob o título *Pesquisa Artística e Autoetnografia* apresentei uma revisão bibliográfica de teses e dissertações brasileiras a partir do uso da autoetnografia como ferramenta metodológica para se investigar a prática artística, em especial no campo da música na área das práticas interpretativas. Vimos no decorrer deste primeiro capítulo que a pesquisa da prática artística é uma jovem aprendiz; isso pode ser confirmado ao voltar o nosso olhar para o campo da

Música e mais especificamente para a área das *Práticas Interpretativas*, onde encontramos uma produção muito recente em pesquisas.

A autoetnografia tem sido usada como ferramenta metodológica de modo crescente nas pesquisas, principalmente nos último três anos, porém ainda não se configurando como uma corrente ou tendência de determinado programa de pós-graduação, pois apesar de três pesquisas encontradas pertencerem ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, elas foram orientadas por professores diferentes e não conversam entre si ou fazem menção umas às outras. Outras três pesquisas que pertencem ao Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Estadual de Campinas foram defendidas entre 2019 e 2020, suponho não havendo tempo e espaço hábil de leitura, comunicação ou citação entre os trabalhos da mesma instituição.

Depois de realizada as análises sobre as pesquisas, identifico duas vertentes dentre os resultados obtidos com as investigações: de caráter pessoal, que pode ser ou não compartilhado com sua área de conhecimento; e a de caráter geral que pode ser aplicável em outras experiências. Acredito ser esse o principal desafio das pesquisas em *Práticas Interpretativas* que se utilizam da autoetnografia como ferramenta metodológica: fazer de sua autodescoberta uma descoberta que pode ser partilhada em outras experiências. A forma de conduzir a investigação, principalmente na análise dos materiais levantados, pode ser o diferencial.

No *Capítulo 3* sob o título *Concerto Pérolas para Jobim: uma experiência Autoetnográfica*, me utilizei do relato autoetnográfico, *ex-post-facto*, para construir a narrativa do relato da minha trajetória de experiências práticas, formais e informais, como cantora; elegendo a criatividade e a performance como fio condutor da minha escrita, culminando na experiência de construção da performance do concerto *Pérolas para Jobim*, do Duo Vieira, em 2018.

No *Capítulo 4*, sob o título *Análise do Percurso Criativo*, realizei duas análises distintas e complementares: uma análise funcional dos solos e improvisos de três canções e uma análise do meu próprio processo criativo como um todo do repertório do concerto *Pérolas para Jobim*, através das ferramentas de análise da *Crítica Genética*.

Ao revisitar anotações pessoais, arquivos de apresentações e materiais consultados à época, consegui vislumbrar alguns caminhos percorridos que podem auxiliar outros colegas da área das *Práticas Interpretativas* que não sabem por onde

começar um projeto de performance criativa. Em uma primeira análise desse relato, sobretudo quando destrinchei os solos criados por mim, percebi que a variedade, quantidade e qualidade das experiências vividas na minha trajetória de vida artística me trouxeram a esse momento de amadurecimento na performance, expressa pela naturalidade e organicidade que se deram nos momentos de criação.

Refizemos um percurso subjetivo da experiência vivida no processo de construção da performance do concerto *Perolas para Jobim*, através das cinco perspectivas para discutir o movimento criador apresentadas por Salles (2011), foram eles: **ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação**; trazendo exemplos como ilustrativos desses movimentos, reconhecendo e validando como uma experiência criativa de fato.

Ao delimitar um objetivo geral para a performance, uma meta a ser alcançada, o artista começa a pôr limites na criatividade ilimitada. O objetivo mesmo que geral ou vago vai afinando e selecionando os materiais e as ideias. A **matéria-prima**, que pode ser um repertório – e no exemplo desta tese foram as canções pré-Bossas de Tom Jobim – é ao mesmo tempo limitadora e repleta de possibilidades para a expressão artística. Um processo que envolve manipulação e transformação da matéria-prima que aos poucos vai ganhando uma nova roupagem e se transformando num novo produto artístico. O momento da performance mostra ao público o estado em que a arte está naquele momento, colocando à prova a sua **verdade artística**. Por isso a performance é sempre única e mutável a cada aparição, uma obra em estado de permanente **inacabamento**.

Ao acompanhar a **rotina** de trabalho de um artista, como e quando uma obra é construída, podemos observar regularidades no seu fazer que marcam um caráter prático do seu trabalho, são **gestos** que vão gerando o produto artístico. Arelado a isso ocorrem uma série de **procedimentos lógicos** que nem sempre se dão de forma consciente. Muitos artistas só tomam consciência da existência de seu **método** após a ação propriamente realizada.

Toda pesquisa busca trazer para o seu campo de conhecimento algo novo ou reformulado em relação ao que já existe. Trata-se de uma atividade em que a capacidade criativa é posta em prática em sua potência. Chego ao final dessa jornada de investigação consciente dos meus processos criativos e certamente os próximos desafios interpretativos que virão serão abordados sob uma nova

perspectiva, a de que toda performance é, em sua gênese, criativa. Almejo que a minha pesquisa possa contribuir de alguma forma para a insurgência desse emergente paradigma.

Fazendo uma autocrítica da tese aqui elaborada, vejo que a falta de uma profunda discussão teórica, a ausência do contraditório possa ser um ponto sensível. Entretanto, tendo em vista que a pesquisa artística e autoetnográfica tem por objetivo a investigação sobre um fazer artístico culturalmente localizado é uma das características reunir falas e conceitos que reafirmem e corroborem para o que Salles chama de **verdade artística**. Outro diferencial desta tese é a aplicação da teoria de Salles, a crítica de processos, para análise do processo de construção de uma performance musical própria, o que até o momento não havia sido feito por outro pesquisador, isso pode ser visto como um ineditismo positivo ou uma fragilidade do trabalho.

Dos desdobramentos possíveis dessa tese, vislumbro a possibilidade de investigar o processo de construção da performance em pesquisas relatadas em revistas, anais e outros periódicos; até mesmo para identificar se os pesquisadores aqui descritos deram a devida publicidade às investigações desenvolvidas em suas teses e dissertações. Outra possibilidade seria aplicar o plano de performance em outras práticas interpretativas, investigar os processos de construção da performance de outros músicos e instrumentistas para identificar aproximações e distanciamentos da minha prática e pesquisa com os demais. É necessário também abrir uma outra perspectiva a respeito da performance, investigar a criatividade a partir da percepção do público, como a audiência identifica uma performance como sendo criativa? Sem dúvida seria uma abordagem muito interessante e pertinente.

REFERÊNCIAS

Livros, Artigos e Periódicos:

- ALENCAR, Eunice S. de; FLEITH, Denise de S. **Criatividade: múltiplas perspectivas**. 3.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.
- ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ALVES, Rubem. **Ostra feliz não faz pérola**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- ARAÚJO, Marconi. **Belting Contemporâneo: aspectos técnicos-vocais para Teatro Musical e Música Pop**. Brasília: Musimed, 2013.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOLOGNESI, Mario. Experiência e história na pesquisa em artes. **Art Research Journal**, Brasil, v.1/1, p.145-157, jan. / jun. 2014.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **ARJ**, Brasil, v. 1/2, p.1-20, jul./dez. 2014.
- COESSENS, Kathleen; DOUGLAS, Anne; CRISPIN, Darla. The Artistic Turn: A Manifesto. **Orpheus Research Centre in Music Series**, 1, Leuven: Leuven University Press, 2009.
- CRISPIN, D; ÖSTERSJ, S. Musical expression from conception to reception. In: RINK, J.; GAUNT, H; WILLIAMON, A. (Ed.) **Musicians in the making: Pathways to creative performance**. New York: Oxford University Press, p. 288-305, 2017.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Finding Flow: **The Psychology of Engagemente with everyday life**. New York: HarperCollins Publishers, 1997.
- DAVIDSON, J. Developing the Ability to Perform. In: RINK, J. (Ed.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 89-101, 2002.
- DUFFY, C; HARROP, J. Towards convergence: academic studies and the student performer. In: RINK, J.; GAUNT, H; WILLIAMON, A. (Ed.) **Musicians in the making: Pathways to creative performance**. New York: Oxford University Press, p. 131-135, 2017.

FERREIRA, I. B. M. Construindo Castelos sobre Orvalho, Brincam Crianças e Poetas. In: FERREIRA e outros. **A Presença de Winnicott no Viver Criativo**. São Paulo: Ed. ZY, 2009.

HAYANO, David M. Auto-ethnography: Paradigms, Problems and Prospects. **Human Organization**, v. 38, n.1, p. 99-104, 1979.

HEIDER, Karl G. What Do People Do? Dani Auto-Ethnography. **Journal of Anthropological Research**, vol. 31, n.1, p. 3-17, 1975.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Histórias de Canções: Tom Jobim**. São Paulo: Leya, 2012.

JOBIM, Antonio Carlos; JOBIM, Paulo. **Cancioneiro Jobim: arranjos para piano**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007.

JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim: um Homem Iluminado**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002.

KERLINGER, F. N. **Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um tratamento conceptual**. São Paulo: Epu/Edusp, 1979.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, **ANPED**, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, Brasil, v.2, n. 1, p. 69-94, jan. –jun. 2015.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa**. Quodlibet, Alcalá, n. 74, p. 87-116, 2020.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. **Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. Rio de Janeiro: E.P.U., 2013.

MENDES, Doriana; QUARANTA, Daniel. Rastros de um processo colaborativo entre compositor e performer/intérprete na criação da ópera experimental Helena e seu ventríloquo. **Revista Brasileira de Música**, Brasil, v. 33, n. 2, p. 885-905, jul.–dez. 2020.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

REID, S. Stefan. Preparing for performance. In: Rink, J. **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 103-111, 2002.

RINK, John. Sobre a performance: O ponto de vista da musicologia. **Revista Música**, vol. 13, no 1, p. 32-60, 2012.

ROGERS, C. R. A theory of therapy, personality, and interpersonal relationships, as developed in the client-centered framework. In S. Koch (Ed.), **Psychology: A study of a Science**: Vol. 3. Formulations of the Person and the Social Context. New York: McGraw Hill, p. 184-256, 1959.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 16. ed. Porto: B. Sousa Santos e Edições Afrontamento, 2010.

SOUZA, Tárík de; CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy. **Tons sobre Tom**. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiologia**. São Paulo: Annablume, 1997.

WILLIAMON, Aaron. Memorising music. In: Rink, J. **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 113-126, 2002.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. (1986). **Vivendo de modo criativo. Tudo Começa em Casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. From dependence towards independence in the development of the individual (1963). **The maturational processes and the facilitating environment: studies in the theory of emotional development**. London: Karnac Books, 1990.

E-book:

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc (Online). 2014 [Acesso em 10 de out 2019]. Disponível em: <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/investigacion-artistica-en-musica.html>

Teses e Dissertações:

AMARAL, Mayara Araújo do. Criatividade em música: concepções da prática e performance criativa a partir da trajetória de flautistas brasileiros da música de concerto. [Dissertação]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021. 208 p. Mestrado em Música.

BRITO, Mariana do Socorro da S. A construção da performance das Seis danças romenas de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo. [Dissertação]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. 116 p. Mestrado em Música.

CAMPOS, Isabela Siscari. Narrativas sobre a performance de repertório vocal e o processo interpretativo de Teu nome, de Almeida Prado, sob o ponto de vista do pianista colaborador. [Dissertação]. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020. 308 p. Mestrado em Música.

CASTRO, Andrea Paz Munoz Silva. Estratégias Interpretativa para Improvisação em três Obras Contemporâneas para Violão Solo. [Dissertação]. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2019. 78 p. Mestrado em Música.

DUWE, Menan Medeiros. Campos Textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea. [Dissertação]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. 143 p. Mestrado em Música.

IRAVEDRA, Rafael. A preparação para execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico. [Tese]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. 221 p. Doutorado em Música.

LIBERATO, João. Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação. [Tese]. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017. 281 p. Doutorado em Música

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo. [Tese]. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020. 343 p. Doutorado em Música

MOREIRA, Daniela da Silva. O barítono Ernesto de Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática. [Dissertação]. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. 272 p. Mestrado em Música

MUNOZ, Ericsson B. C. Sá. Criatividade colaborativa e estratégias de estudo na obra "construction with guitar player" de Harrison Birtwistle. [Dissertação]. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2019. 83 p. Mestrado em Música.

PAES, Jose Eduardo Tome. Processos mentais subjacentes à improvisação idiomática. [Dissertação]. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. 204 p. Mestrado em Música.

PEYERL, Keisy. Sonata N. 1 para piano de Edino Krieger: construção de uma performance analiticamente informada. [Dissertação]. Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, 2017. 110 p. Mestrado em Música.

RATO, Inês Estrela Martins Nisa. A Pessoa Criativa: perspectivas em saúde mental. [Dissertação]. Universidade de Coimbra. Coimbra, 2009. 102 p. Mestrado em Medicina.

SILVA, Dario Rodrigues. Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso. [Tese]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. 378 p. Doutorado em Música.

VIEIRA, Uaná Barreto. Articulação e ornamentação nas Sonatas K18 e K30 de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico. [Dissertação]. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018. 90 p. Mestrado em Música.

Sites:

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br>. Acesso em: 28 out. 2019.

Catálogo de Obras de Tom Jobim. Disponível em: <https://www.jobim.org/>. Acesso em: 28 set. 2021.

Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br/?login-url-success=/capesdw>. Acesso em: 28 out. 2019.

Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/vieira/>. Acesso em 15 set. 2021.

Grupo Vocal Ordinarius site profissional. Disponível em: <https://www.ordinarius.com.br/>. Acesso em: 15 set. 2021

Ricardo Vieira site profissional. Disponível em: <https://www.ricardovieira.net>. Acesso em 15 set. 2021.

Studio Marconi Araújo site profissional. Disponível em: <https://www.studiomarconiaraujo.com/site-maestromarconiaraujo>. Acesso em: 15 set. 2021.

YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 28 set. 2021.

CD:

Antonio Carlos Jobim. Meus primeiros passos e compassos. Produção: Leon Barg. Curitiba: Revivendo Músicas, 1997. 1 CD (74 min).

ANEXO I

Relação de Teses e Dissertações brasileiras que abordam a criatividade na música: título, ano de defesa, autor(a), programa e área de concentração, por ordem cronológica.

<p>Título: Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação (Tese, 2012). Autor(a): FALLEIROS, Manuel Silveira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Improvisação.</p>
<p>Título: A Relação do Idoso com o Aprendizado Musical (Dissertação, 2012). Autor(a): BERGMAN, Carolina Giordano. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: O corpo-sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista (Tese, 2013). Autor(a): ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A criatividade no foco da educação musical (Dissertação, 2014). Autor(a): VIEIRA, Rebeca. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Processos criativos no ensino de piano (Dissertação, 2014). Autor(a): ALMEIDA, Maria Berenice Simões de. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Piano suplementar em grupo: uma metodologia, múltiplas aplicações (Dissertação, 2014). Autor(a): POLONI, Naira de Brito. Programa de Pós-Graduação em Música da universidade Federal da Bahia. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Aprender improvisando: o papel da improvisação na aprendizagem da clarineta com crianças entre 6 e 11 anos (Dissertação, 2014). Autor(a): TOSSINI, Rosa Barros. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Brasília. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Processos mentais subjacentes à improvisação idiomática (Dissertação, 2014). Autor(a): PAES, Jose Eduardo Tome. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Improvisação.</p>
<p>Título: Concepções de três professores sobre a criatividade no ensino de música (Dissertação, 2015). Autor(a): SILVA, Alessandro Felix Mendes e. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Consolidando uma habilidade através da criatividade e do trabalho pedagógico para a formação musical de crianças e jovens do Neojiba (Dissertação, 2015). Autor(a): ALMEIDA, Aline Falcão Novais de. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical (Dissertação, 2015). Autor(a): SANTOS, Diogo Maia. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Composição.</p>

<p>Título: Processo Criativo Musical: O Modalismo como ferramenta de ensino-aprendizagem na Linguagem Musical (Dissertação, 2015). Autor(a): SILVA, Rejane de Melo e Cunha. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Aprendizagem criativa na aula de piano em grupo (Dissertação, 2015). Autor(a): ROCHA, José Leandro Silva. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Aprendizagem criativa-colaborativa e liderança musical: princípios e práticas (Dissertação, 2016). Autor(a): MACHADO, Daniel Augusto Oliveira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Quem com fio fia, com fio será fiado: práticas criativas em Educação Musical e os desafios da ação docente (Dissertação, 2016). Autor(a): FERREIRA, Tiago Teixeira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Práticas docentes e o aluno adulto iniciante de piano (Dissertação, 2016). Autor(a): DIAS, Adriana Moraes dos Santos. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A aquisição de elementos da linguagem musical e o desenvolvimento da técnica instrumental associados às atividades de criação em aulas de piano.' (Dissertação, 2016). Autor(a): LONGO, Laura. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: modelo de ensino fluxo-criativo: uma proposta teórico-prática a partir de estudo cross-cultural multicasos com programas de musicalização (Dissertação, 2016). Autor(a): LEVEK, Kamile Santos. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Performance e fluxos geradores de criatividade: Um olhar arteterapêutico por meio de proposição de ações no contexto escolar (Dissertação, 2016). Autor(a): VISO, Cristina Garcia Palhares. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas (Dissertação, 2017). Autor(a): TELLES, Lucas Pimentel. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Área: Composição.</p>
<p>Título: O Ensino Coletivo de Contrabaixo Acústico: A vivência de processos criativos com alunos do Projeto Guri/Ribeirão Preto e a ideia de experiência de Jorge Larrosa (Dissertação, 2017). Autor(a): PAZIANI, Danilo Ribeiro. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Diálogo, protagonismo e criatividade: a cocriação na aprendizagem musical (Tese, 2017). Autor(a): VALIENGO, Camila. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Área: Educação Musical.</p>

<p>Título: O uso da criatividade na prática pedagógica de professores de música atuantes na rede de educação básica de Natal/RN (Dissertação, 2017). Autor(a): LUNA, Camila Larissa Firmino de. Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Compondo criações musicais na "sala de aula": relato de uma experiência na Escola Municipal Brasil (Dissertação, 2017). Autor(a): PALIZZA, Luis Alfredo Pedraza. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A improvisação na gafeira: uma síntese brasileira no saxofone de Paulo Moura (Dissertação, 2018). Autor(a): FILHO, Ronalde Monezzi. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Área: Improvisação.</p>
<p>Título: Perspectivas teórico-metodológicas sobre criatividade na educação musical: uma análise nos anais dos congressos nacionais da ABEM (2015 e 2017). (Dissertação, 2018). Autor(a): PELIZZON, Lia Viegas Mariz de Oliveira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A ludicidade e a inquiribilidade no processo da educação musical na primeira infância (Dissertação, 2018). Autor(a): SIUFI, Cláudia Jaqueline de Souza. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Teoria da composição musical virtuosa: uma teoria fundamentada nos dados (Dissertação, 2018). Autor(a): SANTOS, Edgard Felipe Alves dos. Programa de Pós-Graduação em Música da universidade de Brasília. Área: Composição.</p>
<p>Título: O compositor em cada um: investigando uma oficina de música no Território de Educação, Cultura e Economia Solidária-TECESOL em Natal/RN' (Dissertação, 2018). Autor(a): LIMA, Julio Cesar de. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A construção da performance das <i>Seis danças romenas</i> de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo (Dissertação, 2018). Autor(a): BRITO, Mariana do Socorro da Silva. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: O processo criativo de Pierre Boulez em <i>Douze notations</i>: série, métrica e material musical. (Dissertação, 2018). Autor(a): SILVA, Alberto Ferreira da. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Área: Composição.</p>
<p>Título: Improvisação livre e forma: processo criativo entre estímulos e efeitos (Dissertação, 2019). Autor(a): CIACCHI, Matteo. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Improvisação.</p>
<p>Título: Coro Criativo: uma pesquisa-ação sobre a criação musical na prática coral (Tese, 2019). Autor(a): ANDRADE, Klesia Garcia. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Entre lápis e bytes: o impacto do uso do protocolo MIDI na transformação de processos criativos musicais para cinema (Tese, 2019). Autor(a): SANTOS, Otavio. Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Estadual de Campinas.</p>

<p>Área: Composição.</p> <p>Título: Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso (Tese, 2019).</p> <p>Autor(a): SILVA, Dario Rodrigues.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.</p> <p>Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Processos criativos no desenvolvimento da musicalidade de professoras unidocentes. (Mestrado, 2019).</p> <p>Autor(a): FERREIRA, Heloise Gomes.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Motivação e criatividade em aulas de musicalização infantil sob a perspectiva da teoria do fluxo (Dissertação, 2019).</p> <p>Autor(a): SILVA, Flavia de Andrade Campos.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Criatividade colaborativa e estratégias de estudo na obra “construction with guitar player” de Harrison Birtwistle (Dissertação, 2019).</p> <p>Autor(a): MUNOZ, Ericsson Bezerra Castro Sa</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas.</p> <p>Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Cecilia Fernandez Conde: ideias, ações e influências de uma educadora musical (Dissertação, 2019).</p> <p>Autor(a): PENTEADO, Nicole Roberta de Mello.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música Universidade do Estado de Santa Catarina.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A prática criativa e a autonomia musical infantis: sentidos musicais e sociais do envolvimento de crianças de cinco anos de idade em atividades de musicalização (Tese, 2019).</p> <p>Autor(a): MADALOZZO, Tiago.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A criatividade musical de estudantes de bateria inseridos em um contexto interativo-reflexivo: um estudo de casos múltiplos (Tese, 2020).</p> <p>Autor(a): PSCHIEDT, Jean Felipe.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Explorações criativo-colaborativas em uma turma de licenciatura em educação musical: aproximações com o Musical Futures (Dissertação, 2020).</p> <p>Autor(a): CARREÑO, João Carlos da Cruz.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Ruído motriz: disparador da potência criativa na arte sonora. (Dissertação, 2020).</p> <p>Autor(a): MAY, Andrea Rios.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal da Bahia.</p> <p>Área: Composição.</p>
<p>Título: Reflexões sobre habilidades criativas no curso fundamental infantil de piano da EMEM: um estudo de caso. (Dissertação, 2020).</p> <p>Autor(a): RODRIGUES, Andréa Lúcia dos Santos Ferreira.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Maranhão.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Propostas pedagógico-musicais e deficiência visual: recursos tecnológicos a partir da abordagem Tpack. (Tese, 2020).</p> <p>Autor(a): SANTOS, Alexandre Henrique dos.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas.</p> <p>Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Proposta de Jogo Musical Digital Associado ao Desenvolvimento Criativo para Crianças Estudantes de Piano. (Dissertação, 2020).</p> <p>Autor(a): BARRALES, Paula Fernanda Alfaro.</p> <p>Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas.</p>

Área: Educação Musical.
Título: Comprovação: Entre a Composição e a Improvisação na Emergência de Práticas Musicais Contemporâneas (Dissertação, 2020). Autor(a): FARACO, Arthur. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Área: Improvisação.
Título: Processos criativos na prática de ensino de professores de violoncelo: um estudo de caso com docentes no Paraná (Dissertação, 2020). Autor(a): ALONSO, Maite Vitoria. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná. Área: Educação Musical.
Título: Educação musical, criatividade e autonomia do sujeito: um estudo de caso. (Dissertação, 2021). Autor(a): ANDRADE, Leandro de Abreu. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará. Área: Educação Musical.
Título: Criatividade em música: concepções da prática e performance criativa a partir da trajetória de flautistas brasileiros da música de concerto' (Dissertação, 2021). Autor(a): AMARAL, Mayara Araújo do. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Práticas interpretativas.

ANEXO II

Relação de Teses e Dissertações brasileiras com o uso da autoetnografia como ferramenta metodológica: título, ano de defesa, autor(a), programa e área de concentração, por ordem cronológica.

<p>Título: As cantigas de roda na creche Jardim Felicidade – cenário vivo para o “exercício do olhar” – um estudo autoetnográfico (Dissertação, 2011). Autor: Marco Aurélio Cardoso de Souza. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Campos Textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea (Dissertação, 2015). Autor(a): Menan Medeiros Duwe. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Práticas interpretativas.</p>
<p>Título: A guitarra elétrica na música experimental: composição, improvisação e novas tecnologias (Dissertação, 2015). Autor(a): André Lopes Martins. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Composição.</p>
<p>Título: Aprendizagens Musicais nas interações sociais em práticas musicais coletivas (Dissertação, 2017). Autor: Carmelito Lopes Neto. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação (Tese, 2017). Autor: João Liberato. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Sonata N. 1 para piano de Edino Krieger: construção de uma performance analiticamente informada (Dissertação, 2017). Autor(a): Keisy Peyerl Xavier. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: A construção da performance das <i>Seis danças romenas</i> de Béla Bartók: memorial de um processo criativo centrado no corpo (Dissertação, 2018). Autora: Mariana do Socorro da Silva Brito. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Articulação e ornamentação nas <i>Sonatas K18 e K30</i> de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico (Dissertação, 2018). Autor(a): Uaná Barreto Vieira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo (Dissertação, 2018). Autor: Arildo Colares dos Santos. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas (Dissertação, 2018). Autor: Bruno de Souza Sanches. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: NUO Ópera-Lab.: pela autoetnografia à trans-ópera (Tese, 2018). Autor: Paulo Maron. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Sonoridades da cena: a expressão musical no teatro épico do Coletivo de Teatro Alfenim</p>

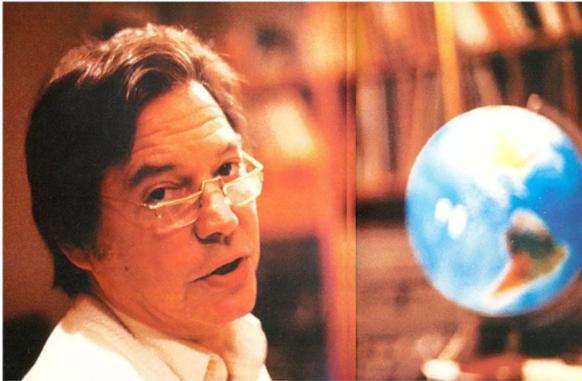
<p>(PB) (Dissertação, 2018). Autor(a): Mayra de Brito Ferreira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Teoria da Composição Musical Virtuosa: uma teoria fundamentada nos dados (Dissertação, 2018). Autor(a): Edgard Felipe Alves dos Santos. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Brasília. Área: Composição.</p>
<p>Título: A criação como ferramenta pedagógica no ensino do piano: dando voz ao professor-compositor (Dissertação, 2019). Autor(a): Eduardo Dias de Barros Filho. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: A preparação para execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico (Tese, 2019). Autor(a): Rafael Iravedra. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Estratégias Interpretativa para Improvisação em três Obras Contemporâneas para Violão Solo (Dissertação, 2019). Autor(a): Andrea Paz Munoz Silva. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO) (Tese, 2019). Autor: Marcus Facchin Bonilla. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Mulheres Percussionistas na Cidade de João Pessoa/PB: um estudo do grupo "As Calungas" (Dissertação, 2019). Autor(a): Elizangela dos Santos Garcia. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Área: Musicologia.</p>
<p>Título: Actâncias Vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo (Tese, 2020). Autor(a): Ricardo Alexandre de Freitas Lima. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área: Práticas Interpretativas.</p>
<p>Título: Educação Musical do Terreiro de Mãe Amara. (Dissertação, 2020). Autor(a): Tiago Sá Leitão dos Santos. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. Área: Educação Musical.</p>
<p>Título: Narrativas sobre a performance de repertório vocal e o processo interpretativo de Teu Nome, de Almeida Prado, sob o ponto de vista do pianista colaborador (Dissertação, 2020). Autor(a): Isabela Siscari Campos. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Área: Práticas interpretativas.</p>
<p>Título: O Barítono Ernesto de Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática (Dissertação, 2020). Autor(a): Daniela da Silva Moreira. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área: Práticas Interpretativas.</p>

Título: Pandeiro de náilon: os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café (Dissertação, 2020).
Autor(a): Gustavo Surian Ferreira.
Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
Área: Musicologia.

ANEXO III

Antonio Carlos Jobim tem cancionero juvenil revivido com inquietação em disco do Duo Vieira

Por Mauro Ferreira, G1
30/12/2018 07h00 - Atualizado há 2 anos



Título menos conhecido da parceria de Antonio Carlos Jobim (1927 – 1994) com Chico Buarque, a valsa *Imagina* (1983) é a primeira das 10 músicas na disposição do álbum *Pérolas para Jobim*, do Duo Vieira.

É também a única música que parece escapar do recorte do repertório deste primeiro álbum do Duo Vieira. Mas não foge, a rigor.

Afinal, *Imagina* foi composta em 1947 com o título de *Valsa sentimental*, embora somente tenha sido lançada em disco após 36 anos, com a letra posterior de Chico, na trilha sonora do filme *Para viver um grande amor* (1983).

Formado em novembro de 2017 pela cantora fluminense Rebeca Vieira com o violonista sergipano Ricardo Vieira, o duo quis gravar somente músicas compostas por Jobim antes da explosão da Bossa Nova em agosto de 1958.



Capa do álbum 'Pérolas para Jobim', do Duo Vieira — Foto: Divulgação



No disco, lançado neste mês de dezembro de 2018, o Duo Vieira recicla dez músicas lançadas entre 1947 e 1958, ano da apresentação formal do som que veio a ser rotulado de Bossa Nova.

Uma música em especial – o samba *Incerteza* (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça, 1953) – permanece sendo um dos títulos mais obscuros do cancionero de Jobim, embora a composição tenha sido rerepresentada por Fátima Guedes há 12 anos em álbum, *Outros tons* (2006), cujo repertório foi selecionado com conceito similar ao recorte do disco do Duo Vieira.

Há sintonia entre o canto afinado de Rebeca e o toque das sete cordas do violão de Ricardo em gravações como a do samba *Foi a noite* (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça, 1956).



Duo Vieira revive com inquietação músicas de Tom Jobim compostas entre 1947 e 1958 — Foto: Reprodução / Facebook Duo Vieira

Contudo, há também certa inquietação na abordagem do Duo Vieira, perceptível sobretudo nas divisões e interpretações ágeis de músicas como *Estrada do sol* (Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran, 1958) – percorrida com agitação que contradiz o sentimento de paz interior impresso na letra – e *Se é por falta de Deus* (Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran, 1955).

Os *scats*, o suingue e as divisões de Rebeca em *Eu não existo sem você* (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, 1958) e até no samba matricial *Chega de saudade* (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, 1958) sinalizam que o Duo Vieira buscou imprimir toque de novidade na bossa do cancionero juvenil de Tom abordado no álbum *Pérolas para Jobim*. (Cotação: *** 1/2)

MAURO FERREIRA
Colunista



Jornalista carioca que escreve sobre música desde 1987, com passagens em 'O Globo' e 'Bizz'. Faz um guia para todas as tribos.

ANEXO IV

ROTEIRO

A apresentação do DUO Vieira não fica restrita a execução das canções. Contam e narram pequenos fatos e histórias relativas ao maestro Tom Jobim e as pérolas apresentadas.

1**IMAGINA 1947 Tom Jobim e Chico Buarque**

Acabamos de cantar a 1ª Composição de Tom Jobim (Valse), um exercício de composição pedido pela sua professora de piano e que 36 anos depois ganhou letra de Chico Buarque e se tornou a canção IMAGINA.

Em forma de dueto cantado por Olivia Bygton e Djavan foi gravado para o filme “Pra viver um grande amor” de Roberto Farias. A composição termina com uma citação de Maurice Ravel que Tom Jobim ria no final da gravação pelo seu pequeno “roubo” inserido na gravação.

2

A seguir, a primeira música gravada de Tom Jobim na Era do Rádio, feita com seu primeiro grande parceiro Newton Mendonça, gravada por Mauricy Moura.

INCERTEZA 1953 Tom Jobim e Newton Mendonça3

Tom Jobim falou - A música OUTRA VEZ é anterior à Bossa. O João colocou o ritmo de Bossa Nova e seguiu com a orquestra. Eu tinha gravado com o Dick Farney, era um samba-canção. Teve uma fase em que o João pensou em pegar todos aqueles clássicos, como POR CAUSA DE VOCÊ e botar tudo em Bossa Nova, coisa que jamais fizemos. No caso de OUTRA VEZ, gravada pelo João, a música ficou com uns espaços, enquanto o ritmo vai correndo solto, e as frases melódicas aparecem de vez em quando. O grande salto do samba-canção para Bossa Nova foi essa batida do João. Essa batida do João hoje em dia está incorporada. O universo todo conhece essa batida.

OUTRA VEZ 1954 Tom Jobim4

Em 1955, Tom era um compositor das parcerias e em meio a nossa busca encontramos uma parceira “arretada ou retada...” que em uma época de letras com a faca no peito escreve uma letra que diz a que veio! Se é por falta de adeus, tchau!

Quer dizer.....a fila anda!

Por isso tentamos fazer um arranjo “tango abolerado” à altura dessa mulher arretada – Dolores Duran!

SE É POR FALTA DE ADEUS 1955 Tom Jobim e Dolores Duran5**LAMENTO NO MORRO 1956 Tom Jobim e Vinicius de Moraes**6

O primeiro grande sucesso em parceria com Vinicius de Moraes veio em “Orfeu da Conceição”. Um amigo em comum - Lúcio Rangel - apresentou Vinicius de Moraes ao Tom Jobim, que na época escrevia uma versão brasileira de “Orfeu” e precisava de um compositor para a trilha sonora da peça.

As primeiras composições da dupla, entretanto, foram um desastre!

Segundo relatos do próprio Tom eles ainda não eram “amigos de copo”, mas enfim o primeiro sucesso veio com essa próxima canção que convidamos vocês para cantar conosco!

SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ 1956 Tom Jobim e Vinicius de Moraes

7

A próxima música foi motivo de burburinho. Durante as gravações de FOI A NOITE, o diretor da Odeon, Aloysio de Oliveira, ficou em dúvida em qual categoria nomear essa canção de Tom Jobim e Newton Mendonça. Chegou a dizer que ela era “inclassificável”, mas acabou sendo registrada como “samba canção” a contragosto de Aloysio:

“Não era samba, não era samba-canção, canção também não era....Tinha uma estrutura melódica e harmônica diferente das coisa da época. Eu senti isso com a música de Tom, essa evolução para uma coisa diferente. Tanto que na hora de lançar o disco a gente tinha que escrever “bolero”, “samba”, “marcha”...Eu mandei botar nada ... tal o impacto.”

Apesar da sua recomendação a música foi classificada como “samba-canção”. FOI A NOITE bateu recorde de gravações naquele ano, ultrapassando até mesmo “SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ”. A Gravada em 1957 por Sylvia Telles no CD Carícia.

FOI A NOITE 1956 Tom Jobim e Newton Mendonça

8

A próxima música é mais uma parceria de Tom Jobim com Dolores Duran, talvez a mais conhecida dessa dupla. Ao nos deparar com o desafio de interpretar uma canção já consagrada por tantos intérpretes, resolvemos fazê-la de um modo bem diferente!

Escutem só!

ESTRADA DO SOL 1958 Tom Jobim e Dolores Duran

9

“O ovo” e o mito da inspiração.

Quando a gente ouve as canções de amor de Tom Jobim, imaginamos o quão ele estava inspirado para fazê-las e nem passa pela nossa cabeça as situações inusitadas!

“EU NÃO EXISTO SEM VOCÊ, fiz na cozinha do meu apartamento. De repente, uma hora da manhã levantei da cama, fui fritar um ovo. E fazendo o oos”...e todo grande amor só é bem grande se for triste”. E em 5 minutos estava pronta. Vinicius botou uma letra em 10 minutos. Aquela letra, muito boa aliás, ficou. Depois, vim a saber pela minha sogra que ela cantava isso para minha mulher Ana dormir, quando ela era neném. E mais tarde eu gravei isso com a própria cantando.”

Por isso decidimos fazer um fox dessa música de forma bem descontraída como quem está fritando um ovo e falando de amor, porque não!?

EU NÃO EXISTO SEM VOCÊ 1958 Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Agradecimentos10

Encerramos o nosso show com a composição que inaugura a Bossa Nova como gênero musical.

Contraditoriamente, “CHEGA DE SAUDADE” foi feita em forma de Choro, à duas partes, com melodia e harmonia bastante característica desse gênero. Na época, Tom ensinava violão a uma menina criada pela sua mãe. A jovem tinha muita facilidade de cantarolar chorinhos, então, Tom resolveu criar algo parecido. Vinicius de Moraes relatou em uma entrevista que foi uma das músicas mais difíceis que ele já pôs uma letra. Foram mais de 20 tentativas! Exemplificar o Choro e a Bossa antes da nossa versão final da música.

CHEGA DE SAUDADE 1958 Tom Jobim e Vinicius de Moraes

BIS

SANTA MORENA Jacob do Bandolim

A música não faz parte do repertório de Tom Jobim, mais é um “Causo” de como o casal se conheceu.