

Do encantamento para a apropriação artística: experiência e *performance* musical, filosofia e hermenêutica, estética e ética

Daniel Vieira
Doutorando do PPG-Mus/UFRGS – zharbo@gmail.com

Resumo: O trabalho discute, a partir de uma consideração estética, a questão da apropriação artística na *performance* musical. São debatidos pontos de vista da apropriação poética construídos por Harold Bloom em a Angústia da Influência e depois intercalados e aglutinados à Hermenêutica do Sujeito com o princípio do cuidado de si de Michel Foucault. Tal corte transversal favorece à compreensão e concepção de ética para a atividade artística. Argumento que a angústia, natural do ato humano realizado e apropriado, vem a ser suplantada pela própria noção de liberdade conquistada a partir de um autorreconhecimento obtido por meio da tradição. Minha própria experiência com a performance de A Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos é referida, com recorrência, a fim de demonstrar o contexto musical dos temas levantados.

Palavras-chave: Apropriação artística, *performance* musical, estética.

From enchantment to the artistic appropriation: experience and musical performance, philosophy and hermeneutics, aesthetic and ethics

Abstract: The paper discusses, from an aesthetic consideration, the question of artistic appropriation in musical performance. I present views of poetic appropriation built by Harold Bloom in The Anxiety of Influence and them are interleaved and bonded to the Hermeneutics of the Subject with the principle of self-care of Michel Foucault. This cross section favors the understanding and conception of ethics for artistic activities. I argue that the anguish, the natural human act carried out and appropriated, is being supplanted by the notion of freedom gained from a self-knowledge obtained by tradition. My own experience with the performance of A Prole do Bebê no. 2 by Villa-Lobos is reported, with recurrence in order to demonstrate the musical context of the issues raised.

Keywords: Artistic appropriation, musical performance, aesthetic.

Há algum tempo participei de um seminário acadêmico em que a discussão fazia referência à razão de se continuar a fazer música artisticamente hoje, ou ainda: por que continuar a consumir música artística, por que ir a um concerto, por que ouvir uma obra musical? Dentre as várias possibilidades de resposta que foram construídas, em tom coloquial, uma eminente pesquisadora da área no Brasil

apontou uma questão que pareceu a todos surpreendente. Essa pesquisadora mencionou o fato da música, como arte, *encantar* a sua audiência. O *encantamento* por meio da música seria a razão para continuar a frequentar um concerto, a tocar e a ouvir uma obra musical. Não houve maiores discussões com relação a esse posicionamento, contudo, em mim, essa ideia gerou uma série de instigações.

O que seria esse encantamento? Como a música encanta a sua audiência? Se a música vai encantar quem a estiver ouvindo, então, aquele que a executa, interpreta, que também a ouve, nesse caso, eu como intérprete – *performer*, deverei ou deveria estar encantado da mesma maneira? Importante apontar que, a princípio, não houve nem concordância nem rejeição da minha parte com o que foi mencionado, aliás, somente uma vontade de querer entender o que seria esse encantamento, como ele se processaria, de forma bem estruturalista. Tais questões acabaram tornando-se preliminarmente questões de pesquisa e integradas à minha própria vida, ao meu fazer musical, à minha prática interpretativa – prática de *performance*.

Em geral essa expressão – encantamento – pode levar a pensar sobre algo mágico, algum feitiço, ou a algo, pelo menos, fantástico. Lembro-me, desse modo, do final de “Água Viva” de Clarice Lispector:

Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço.

E eis que depois de uma tarde de "quem sou eu" e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.

O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua.

Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada (LISPECTOR, 1973, p. 68).

Sem querer fazer uma análise literária do trecho apresentado, a utilização da palavra enfeitada poderia ser substituída por encantada, inebriada, extasiada ou qualquer outra palavra que significasse algo além da sua própria consciência. Mas, interessante notar que esse além-consciência pode ser percebido como um retorno ao “eu”. Em meu entendimento o trecho destacado trata da vida, da busca do eu na vida. Um eu que enfeitava, um eu que encanta, que busca a si mesmo numa reabilitação de um estado de catarse. Nesse sentido, a catarse representaria a própria experiência estética no encontro do próprio eu, “[fruído] a si na fruição do outro” (GRIFFERO, 2009, p. 6).

A experiência estética, nesse sentido, favorece a um retorno ao

modo inocente de sermos, um modo de nos reencontrarmos conosco na completude de uma adesão, a transcendência de todo o imediato para o espaço maravilhado do encantamento, para o outro de nós que está antes e depois de todo o cotidiano (...) (FERREIRA, s/d, p. 44).

Nessa linha de pensamento o encantamento supõe uma experiência estética que favorecesse uma hermenêutica, numa perspectiva sincrônica e diacrônica, confirmando o valor estético da obra a que se expusesse (GRIFFERO, 2009, 302): experiência estética no encontro do próprio eu, em outras palavras: um reencontro. A mim, reencontrando-me como intérprete de música, como *performer*, qual seria o impacto criado se, de alguma maneira, fosse invertida a ordem dessa experiência, na busca de minha própria fruição? Ora, a resposta a essa questão delinearía uma novidade para a própria concepção de uma Obra Musical, contudo, o encantamento seria atingido? Creio que em primeiro lugar haveria a necessidade de considerar a música como Obra de Arte, e junto a isso a própria *performance*, que ‘vivifica’ a música como Obra artística, da mesma forma.

Minha experiência nesse trabalho está ligada à *performance*, apresentação e interpretação, da obra A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos, ciclo de nove peças intitulado: “Os bichinhos”, composto pelas seguintes peças : A baratinha de papel; O gatinho de papelão; O camundongo de massa; O cachorrinho de burracha (*sic*); O cavalinho de pau; O boisinho (*sic*) de chumbo; O passarinho de pano; O ursozinho (*sic*) de algodão; e O lobosinho (*sic*) de vidro. Noto que todos esses títulos são de natureza fantástica. Particularmente, para esse trabalho será apresentado um relato das últimas quatro peças da série. Já há algum tempo tenho a oportunidade de apresentar-me em público levando interpretações dessa obra, sendo que a primeira vez foi em um recital acadêmico¹. Com o passar do tempo, nesses quatro anos de convívio com essas peças, várias vezes me questionei por que continuaria a estudá-la, por que continuar a praticar tal obra, por que eu deveria tocar tais peças ainda mais uma vez. Não que esse questionamento me induzisse a uma desvalorização da obra, ou do meu próprio trabalho, talvez, pelo contrário, a música de Villa-Lobos e, nesse sentido em separado sua obra para piano, sempre chamou e chama minha atenção. Obras para piano desse compositor como a

¹Esse recital foi realizado em 03/09/2008, em Porto Alegre, no auditório Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS.

própria Prole do Bebê no. 1 e no. 2, *Hommage à Chopin e Rudepoema* sempre me suscitam algum interesse e uma atenção diferenciada.

Sem levar muito em consideração alguns pronunciamentos polêmicos de Villa-Lobos, sua obra apresenta uma grandiosidade natural brasileira (GUÉRIOS, 2003). É comum pensar em música para piano de Villa-Lobos como sendo algo de difícil execução, interpretação e, às vezes, mesmo de compreensão (GORNI, 2007; ROCHA, 2001; ABREU & GUEDES, 1992). Em A Prole do Bebê no. 2 essas dificuldades, que se relacionam à natureza temática de cada uma das peças que compõem o ciclo sugerem um gênero de miniatura, e assim, imprimem à obra um aspecto transcendental. Ao elemento natural de reencontro, nesse sentido tão transcendental, podem ser acrescentados aspectos do populário brasileiro, se for considerada uma ordem musicológica, *a priori*. Ainda que a temática possa, nesse caso, parecer infantil – bichinhos, brinquedos de criança – nada há de infantil na execução dessas peças, nem mesmo na sua concepção composicional. Se os títulos sugerem qualquer ingenuidade ou puerilidade, num sentido de inocência ou mesmo infantilidade, creio que um aspecto muito irônico possa ser aferido numa possível concepção musicológica. Mário de Andrade (1976) comentou sobre a facilidade de Villa-Lobos ao adentrar no universo do imaginário infantil e mencionou como n'A Prole do Bebê no. 2 o universo a ser considerado seria outro, incluindo

(...) toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na "Prole do Bebê", mas também todo o seu drama interior. E surgem então visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada e ignara, vê fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmagóricos (ANDRADE, 1976, p. 307).

De qual universo infantil poderiam surgir visões assombradas, arrepiadas, quebradas, maltratadas, rijas? Qual sentimento de gravidade, susto, descontrole é provocado por um brinquedo? Milagres? Monstros? A Prole do Bebê no. 2 na sua origem, ou naquela que eu a coloquei, sim, permite tais encontros – *meus* reencontros como uma "plenitude sem fulminação", num estado de encantamento, tal qual poetizou Clarice.

Agora – a dificuldade – como transformar o relato de tais reencontros num trabalho acadêmico ou científico? A resposta mais simples, talvez fosse a mais

sensata, obviamente: impossível. Com efeito, o mundo da criatividade sempre se procura manter em segredo por tratar-se de um mundo interior capaz de deixar as pessoas maravilhadas (MUNARI 2007, p. 20). Creio que tais encontros, da criatividade em poder maravilhar-se consigo mesmo, apenas conduzem a um desenvolvimento de personalidade, a um amadurecimento real e constante. Recordo-me das palavras de Munari (2007) que exorta a prosseguir por um desvelamento da atividade de criação artística “para um maior desenvolvimento da criatividade e, por conseguinte, da personalidade” (MUNARI, 2007, p. 20).

Contudo, para mim, dentre várias possibilidades de visão de mundo possíveis, a Arte, a Música, nesse caso, pode revelar o mundo, o seu próprio mundo como sendo produzido pelo homem, seu agente criador, não menor do que aquele real, existente, mas qualitativamente diferente. A criação artística, de fato, quer seja musical, teatral, ou qualquer que seja a sua maneira de expressão, reflete a totalidade da experiência humana (MANSO, 2008, p. 25). Concede, inclusive, plena liberdade a seguir-se naquilo que é seu ideal expandindo-se de forma mais própria e confiante ao reencontro da individualidade que só se torna efetiva na aproximação com a peculiaridade do outro (MANSO, 2008, 26). Tal reencontro e aproximação acontecem na linguagem e imagens distanciadoras tornando perceptível, visível e audível o que não é percebido, dito e ouvido na vida diária (MARCUSE, 1986, p. 78). Em outra instância, tal aproximação acontece na linguagem da individualidade compartilhada como estado da própria razão humana: da subjetivação vivida dentro de uma emotividade – o próprio estado de *encantamento*.

Não seria a emotividade doadora de sentido ao mundo e à verdade humana? Orientadora fundamental de tudo que nos orienta como indivíduos? Ferreira (1957) acreditava que o sentimento estético é uma comunicação original com a essencialidade da vida. Então, hoje, por que eu continuo a tocar uma obra composta no século passado? E ainda mais, a repetir em diferentes apresentações a mesma obra? Creio que o sentido de existência permaneça e se revele mais pelo sentimento estético que tal obra possa suscitar em mim e na própria audiência, ao permitir em si o seu próprio reencontro, do que por uma explicação racional: um reencontro angustiante, que confere, numa concepção próxima àquela do crítico

literário Harold Bloom² em sua quadrilogia da Teoria da Influência³, ao ato artístico um espectro humano, mesmo um *pathos* humano a partir da influência apropriada como meio de manutenção da condição artística.

Dessa maneira, minha concepção de encantamento é associada ao reencontro do eu humano em cada um dos atos artísticos aos quais me expus apresentando as peças d'A Prole do Bebê no. 2, de modo que nesse trabalho proponho-me a relatar como tal concepção pode ser apropriada poeticamente – apropriação artística – a fim de tornar-me autossuficiente para novas “empreitadas” no campo do fazer artístico. Os construtos seguintes permeiam um limiar onde a filosofia é abordada como meio pelo qual o refinamento para uma *expert performance* pode ser conduzido. Cito com isso as palavras do Jacques Derrida em que a arte pode ser oriunda de uma determinação filosófica e que a filosofia pode, dessa maneira, determinar uma reflexão para a música, para a arte da *performance* musical: “Pois a filosofia foi determinada na sua história como reflexão da inauguração poética” (DERRIDA, 2009, p. 38).

A expressão apropriação poética é tomada em minha compreensão como uma leitura distorcida ou mesmo apropriada, significando um desvio. Aparece tal qual um movimento corretivo na produção individual de um artista que desvia-se de um precursor de modo a converter-se a ele, seguindo-se um novo teor poético, uma nova influência, uma nova arte (BLOOM, 2002, p. 64). Numa abordagem transversal, da literatura para a música, destaco, a partir de Bloom (2002), três categorias ou etapas para um processo de apropriação artística na concepção de uma Obra de Arte, mesmo na arte da *performance* musical: uma angústia capaz de conferir um *pathos* humano ao ato realizado; uma crítica de natureza antitética quando realizada a inversão entre passado e presente; e um ato hermenêutico quando tal concepção exige a criação de uma própria tradição.

² Harold Bloom (1930), crítico literário. Formou-se em Cornell (1951), Ph.D. em Yale (1955). É professor dessa universidade desde então. Autor de ensaios que renovaram os estudos poético-literários, o mais conhecido é A Angústia da Influência (1973).

³ A teoria da influência é demarcada na tetralogia da influência de Bloom que é composta pelos seguintes títulos: A angústia da influência (2002/1973); Um mapa da desleitura (2003); Cabala e Crítica (1991) e Poesia e repressão (1994). Nessa teoria, particularmente, a crítica literária precisa construir um engajamento com o passado, num embate encoberto pela própria tradição em que os efêbos tornam-se precursores dos grandes poetas da tradição. Para isso, uma inversão e descontinuidade temporal são sugeridas. Bloom conduz um debate a fim de demonstrar como conseguir tal descontinuidade.

A crítica sistemática proposta por Bloom, desenvolvida como Teoria da Influência, preocupa-se com a diversidade da produção artístico-literária, questões de criatividade e a hermenêutica do texto. Bloom sempre recusou a ideia da obra de arte autossuficiente, redireciona tal ideia, contudo, às ideias da psicologia da imaginação (LENTRICCHIA, 1983, p. 332). Assim, o significado de um texto para Bloom não é imanente, mas percebido na relação entre textos que colaboraram para a composição daquele texto tomado em análise.

A tese de Harold Bloom prevê que um artista age sempre em função de um modelo que lhe é anterior que ele precisa “enfrentar”. Para resolver a angústia dessa influência, exige igualmente a substituição de tal modelo. Desta forma, também não existem interpretações desobjectivadas, mas sim, interpretações construídas/forçadas ou *desleituradas* de leituras anteriores. A partir daí, Paul de Man (1983) descreve que no pensamento de Bloom tal articulação de ideias segue igualmente a desconstrução como uma hermenêutica negativa que procura abalar ou criticar qualquer sentido imputado.

Desconstrução é o termo proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida nos anos sessenta para um processo de análise crítico-filosófica que tem como objetivo imediato a crítica da metafísica ocidental e da sua tendência para o que tal tradição havia imposto como estáveis. Procura entender, contudo, que a leitura de um texto, sempre cerrada, dissimula suas incompatibilidades e ambiguidades retóricas. Naturalmente o espírito crítico da desconstrução a colocou em antítese ao estruturalismo, mas nunca o negando, porém, o questionando. O seu próprio método especulativo recusa qualquer definição estável. Procura, nisso, uma compreensão, acima de tudo, puramente crítica. Nesse sentido, entre outros, a origem da teoria da influência pode ser visivelmente compreendida como aliada à desconstrução derridiana.

A linguagem para a desconstrução é a dos tropos retóricos. Com isso, é uma ilusão crer que haja uma linguagem realmente literal, visto que todo signo é a representação de um dado da realidade. Nessa articulação, em que a desconstrução se apresenta contraditória, o que se diz e o que se quer dizer é, e sempre será, característica da tentativa de qualquer forma de comunicação, um suplemento para uma concepção e experiência estética. Tudo não passa de retórica. O espírito crítico torna-se uma luta perpétua – um *“agon”* – que recupera para o próprio fazer artístico nada menos que o *pathos* humano. O que é necessário ressaltar em relação à teoria

da influência de Bloom, é que, como afirma Nestrovski, não se trata de uma teoria da alusão ou de busca de fontes: o que interessa é o que o poeta consegue deixar de fora, e não aquilo que incorporou do precursor (NESTROVSKI, 1996, p. 203).

Ao aproximar a teoria da influência a um estreitamento do tipo *angustiae* é possível denotar que esse *pathos* em música torna-se a própria musicalidade como valor expressivo e aspecto de humanidade. Não angústia agonizante, mas a própria razão do sentimento humano. Nesse delinear de ideias, é possível, também, perceber a musicalidade como uma apropriação das possíveis influências denotadas no trabalho da prática musical.

As “razões revisionárias”⁴ da teoria da influência de Bloom são desenvolvidas de maneira bastante hermética. No ensaio *The Breaking of Form* (1979), Bloom afirma que os seus pressupostos sobre influência não constituem uma poética, mas sim, reflexões filosóficas sobre a formação do poeta e a sua criação poética. Paul de Man (1983) afirma que as categorias de influência, “razões revisionárias”, de Bloom não operam apenas entre autores, mas entre vários textos de um mesmo autor, inclusive, associando-as a uma defesa psicológica e uma imagem propriamente dita, tornando-se tropos retóricos. Contudo, Nestrovski (1996) corrobora a respeito da tetralogia de Bloom que sua terminologia, ao contrário de sua teoria, envelheceu e o que sobreviverá, de fato, são todas as implicações que a teoria de Bloom gerou para a compreensão artística.

Importante salientar, nesse meio, que retórica para Bloom não é o objeto de análise, mas sim um modo pelo qual é possível analisar a formação intelectual e imaginativa de um poeta, afirmando-se como entusiasta da imaginação humana. Se o caráter do tipo de análise proposto por Bloom assume um teor retórico-hermenêutico, direciona o alicerce epistemológico para uma investigação que tende a seguir tais parâmetros como base para possíveis discussões.

Para completar um círculo hermenêutico, numa abordagem transversal, o interpretar musical factual pode ser considerado a partir da Teoria da Influência de Harold Bloom fora do sentido tradicional “da passagem de imagens e de ideias”. A influência, como a concebo, “significa que não existem [*performances*], apenas relações entre [*performances*]” (BLOOM, 2002, p. 59) e essas vem a ser apropriadas antiteticamente entre si. A resposta crítica a uma *performance* só pode ser uma outra

⁴ *Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis, Apophrades* (BLOOM, 2002, p. 64-65).

performance. A crítica antitética gera-se na inversão de relacionamento de apropriação que essas diferentes *performances* criarão para si mesmas a partir do seu sujeito criador.

Em decorrência disso, a influência poética dependente desse ato crítico, dessa desapropriação, como ato artístico vindo a exercer sobre um outro. Desse outro vem a tradição: não há influência, nem escrita, nem ensino, nem pensamento e nem leitura sem o senso de uma tradição. Cria-se para si, nisso, uma tradição: compreender tal conceito de influência apropriada é considerá-lo como um tropo substituto de tradição. Essa substituição provoca uma sensação de perda, uma vez que “influência”, ao contrário de “tradição”, não é um termo “daemonizado”⁵:

Ninguém fica contente ao ser influenciado: os poetas não o suportam, os críticos ficam nervosos com isso, e todos nós, enquanto estudiosos, sentimos forçosamente que estamos sendo ou que já fomos influenciados em excesso. Ser influenciado é ser ensinado [...] (BLOOM, 1991, p. 112-113).

Ao ser substituída pela influência a tradição é desidealizada, não por parecer como uma distorção, mas por mostrar que não é possível distinguir a tradição do ato de cometer erros sobre a anterioridade: a influência demonstra que não é possível perceber o que é original e o que é tradição. A influência torna-se um tropo problemático com o qual realizamos contínuas substituições, visto que cada ato artístico já nasce agonizante, sucumbindo em uma troca constante para um novo nascimento, tornando-se imediatamente apropriado como seu, para si. Não seria isso uma outra forma de vislumbrar um ato de encantamento?

O raciocínio apresentado possibilita uma expansão para a *performance* musical ao considerá-la como uma atividade de produção artística: sinaliza para uma atividade de apropriação, tornando a *performance* tão ou mais poética da qual a própria música, como ato criativo, vem ser dependente. Tal apontamento é pertinente à desconstrução, da qual a teoria da influência é herdeira.

Ao estender esse pensamento vale prezar por uma meditação sobre os princípios de prioridade e de autoridade que apontam para uma das características mais presentes da Teoria da Influência: da “auto-morte” da arte em seu estado latente, que parece ser muito próxima à ideia de meio-luto, numa concepção

⁵ Na acepção da Teoria da Influência, tal expressão condiz com um elemento intermediário entre o divino e o humano.

derridiana⁶. Essa auto-morte acontece devido a sua própria força artística (BLOOM, 2002). Desse modo, se a Música for entendida como arte temporal, quer numa *performance* ao vivo ou mesmo numa gravação, já acontece tendo desfalecido, e esse desfalecimento torna-se

[...] condição de toda decisão, de todo acontecimento, já que [convoca] incessantemente ao engajamento, à necessidade de se assumir a radical abertura à alteridade que, irreduzível a todo e qualquer sistema de orientação, não permite que se estabeleça, a priori ou a posteriori, qualquer porto seguro que oculte a exposição ao risco absoluto (CONTINENTINO, 2008, p. 61).

Disso, a música, a *performance*, a minha *performance* de A Prole do Bebê no. 2 ‘prediz’ um “espaço sempre aberto” (idem, p. 62), permite, inclusive, que uma nova origem seja apropriada a cada novo ato. Em outras palavras, cada nova *performance* torna-se a sua própria origem, outro suplemento denotado a partir de uma aparente intuição como gerador do ato artístico. A isso atrela-se uma angústia, o *pathos* humano, onde o passado sempre está presente no presente⁷, e sua memória torna-se a origem da angústia, do desafio de cada nova *performance*. Torna-se, ainda, o próprio valor da prática musical em si, o seu próprio contexto, o seu próprio meio, a sua própria origem e a justificativa para a criação da sua própria tradição.

Essa reflexão, tomada como ponto de partida, permite que se atinjam os mais baixos de todos os níveis poéticos e se criem os seus próprios meios, sua apropriação: a consciência vem a ser impactante e causará impacto em toda a criação: “o passado torna-se presente no presente”. Se isso for classificado como retórica, fica o questionamento: por que não? Aquele momento de “entrega”, pertinente à *performance*, não constitui um ato de retórica? Aliás, transforma a *performance* como um ato abrangente e profundamente imaginativo – cheio de encantamento.

O que há de hermenêutico nessa construção? Ora, remete-se a um presente que tenha sido presentificado em atos anteriores a ele mesmo. Num outro

⁶ Busca por uma nova origem. Ver: CONTINENTINO, 2008, p. 59-87.

⁷ Axioma construído a partir da própria Teoria da Influência após A Angústia da Influência. Se inversão e descontinuidade temporal são os pressupostos para a formação de novos poetas, logo o “passado sempre será requerido no presente” visto que esse presente já fora adquirido no passado (Para maior compreensão: BLOOM, 2002).

argumento, um passado camuflado por uma metafísica de preparação e mesmo de concepção.

Em música pode existir uma fronteira entre o preparo individual do *performer*, os limites do texto do compositor e a novidade criativa de cada momento como paradoxos a serem suplantados em si mesmos. Tal pragmatismo permite um enlace perspicaz carregado de humanismo que perde sua inocência em termos de desconstrução, tornando-se condição de comunicabilidade (NESTROVSKI, 1996, p, 114). Assim sendo, a própria leitura do texto musical, a leitura da partitura não seria condição de fidelidade, ou manutenção de uma tradição para a *performance*, visto que tal preocupação caracteriza um aspecto de linguagem em música, mas a busca pela comunicabilidade de um sentido em particular seria a força denotativa mais coerente e consistente num criar apropriado artístico.

Dessa forma, o ato reflexivo, portanto, ensina a linguagem natural dos artistas, aquela que não foi aprendida por eles: influência apropriada da tradição envolvida e construída sobre e para si mesmo. Como se encarna o caráter poético nesse ato? Essa pergunta, apesar de possuir uma gama retórica natural, está plenamente contextualizada. E assim, o contexto parece ser a chave para esse entendimento, quer de tradição, influência, como de *performance* e até mesmo de reflexão. Este trabalho, contudo, estará centrado em considerações em torno à abordagem filosófica à *performance*, tais considerações regeram à prática. Não se fará menção, nesta ocasião ao processo da prática.

A busca de contextualização faz da obra de arte um documento, um exemplo num processo e, se a história da arte pode, por um lado, detectar influências não pode, por outro, ouvir a angústia que as determina (MOLINA, 2003, p. 26). Para atingir concretamente o artístico em uma exposição artístico-musical – isto é, numa *performance* musical – é possível considerar uma relação com a tradição constituída em termos de natureza. Isso não se depara com uma hermenêutica? O conhecimento e consciência de possíveis influências, entender que se está em meio a uma tradição de performances musicais, pode dotar qualquer sujeito de uma verdade que ele (a princípio) desconhecia e que de certa forma, não residia nele. Trata-se de fazer essa verdade aprendida, progressivamente aplicada, um quase-anterior-posterior que governa a própria natureza comum artística. A prática musical, vista nesses termos, transcende o próprio praticar musical a fim de tornar-se um praticar artístico.

A apropriação, nesse sentido, é a passagem de um estado de absorção para outro, processualmente vital e particularizado em conjunção com cada momento em que houve certa autoridade prioritária requerida. Nesse processo de influência apropriada, paradoxalmente, não há como ter crises criativas, pois a própria concepção surge de um processo de absorção já absorvido em si, assim, a consciência de tal busca só gerará cada vez maior criatividade natural e original. A identidade do passado presente é a mesma coisa que a identidade essencial de todos os objetivos. A inversão de significados ou de entendimentos aparentemente distorcidos dará vigor e gerará o fluxo espontâneo na realização do ato pré-concebido. Em termos de pesquisa, tal interesse carrega em si outra gama de significado para o próprio autoconhecimento, tornando a pesquisa, com os devidos métodos, parte da práxis profissional: o reencontro do eu na própria atividade artística – o encantamento.

O aspecto humano aparente dessa conceituação conduziu-me linearmente para a filosofia, que, como exposto, é determinada como reflexão poética. Desse modo, a presença de um pensamento em que a natureza do discurso sobre o homem, sobre a valorização do ato humano como condição para um *pathos* humano, guiou-me até as ideias de Michel Foucault⁸, com a sua metodologia da arqueologia nas ciências da humanidade⁹: as relações entre saber e poder e a concepção de uma existência duvidosa do homem.

Deleuze (1966) aponta que, segundo Foucault, todo o saber desdobra-se em um “espaço” característico: a representação dos indivíduos da natureza, mesmo a natureza humana, é representada remetendo-se à Natureza, impedindo a existência do homem, como tal. O homem só pode constituir-se como sujeito para um ato reflexivo quando a representação quer da natureza, queira de sua natureza, ruir e abrir espaço para “as palavras, no devir da linguagem”.

Nesse contexto, então, a produção de discursos é intimamente ligada à condição de poder. O saber, para Foucault, “não existe fora ou sem poder. (...) A

⁸ Paul-Michel Foucault – Michel Foucault (1926-1984). Foucault foi um leitor impressionado com Nietzsche e Heidegger. Herdou a preocupação com a noção moderna de sujeito. Aponta que poder e saber estão intimamente ligados. Argumentou, com isso, que não existe verdade absoluta, somente diferentes verdades sobre a realidade em diferentes momentos – verdades que atendem às necessidades do poder. Contudo, sua filosofia se tornou original à medida que resolveu antes fazer a história do sujeito que confiar na subjetividade, como fizera a filosofia moderna, como instância de garantia da verdade. (GHIRALDELLI, 2010, p. 83; STRATHERN, 2003).

⁹ Ver: FOUCAULT, 2005.

verdade é este mundo, ela é produzida nele graças às múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 12). O homem como sujeito é desde sua “produção” mantido por relações de poder. Essas relações convertem os indivíduos em sujeitos, e imprimem neles a sua identidade, caracterizadas por um conjunto de práticas discursivas e não discursivas dadas num certo ambiente social (NASCIMENTO, 2009, p. 89).

Talvez seja possível compreender que só existe poder onde há liberdade e tal compreensão não se mostrando paradoxal. As relações de poder, nesse sentido, são estabelecidas entre subjetividades, tornando-se livres para exercer tal liberdade dentro do “círculo” do poder. Desse modo, as relações de poder são instauradas no plano onde torna-se possível “estruturar o eventual campo de ação dos outros” (DREYFUS & RABINOW, 1995, p. 244), mas também os outros estruturam o campo de nossas ações, por exemplo, a formação, criação e valorização de uma determinada tradição. Assim,

não existe nenhum atrito entre liberdade e relações de poder; pelo contrário ... a liberdade é uma *conditio sine qua non* para o exercício do poder. (...) poder estruturar diversas condutas, ações e acontecimentos, e que de algum modo possa inaugurar um futuro diferente – mesmo que esse futuro inclua a decisão de não mais fazer parte dessa específica relação de poder (NASCIMENTO, 2009, p. 90).

A lição aprendida aqui é condizente ao entendimento de que não podemos viver fora das relações de poder, mas isso de maneira alguma aniquila com a nossa liberdade, considerando a nossa natureza humana que naturalmente interage em um meio social.

Para Sousa Filho (2008), quando Foucault tratava do poder, de maneira implícita em seu pensamento, já podia ser conotado um teor de liberdade que dava sinais nas experiências, nos “modos-de-vida-outros”, como coisas pouco teorizadas, mas nunca ausentes. De maneira que a ética do “cuidado de si” (*epiméleia heautoû*) como prática de liberdade (no passado e no presente) torna-se inevitável no pensamento foucaultiano. A arte do cuidado de si conduz a uma reconstrução do sujeito subjetivado, anunciando-se, coerentemente como prática de liberdade – uma subjetivação.

Essa prática de subjetivação é abordada, na obra de Foucault, numa tentativa de desantropologizar a história e com isso introduzir a ideia de descontinuidade, tal

premissa é sugerida em 'As Palavras e as Coisas'¹⁰. Disso, percebo como a compreensão sugerida, agora por mim, na intenção de substituir a tradição pela sua própria influência como uma projeção dessa ideia de descontinuidade. Os princípios de prioridade e autoridade, os estados de meio-luto, e quiçá a própria crítica à dualidade da metafísica da presença, de aporte derridiano, não se inserem nesse princípio de descontinuidade? Ora, o estado de encantamento, de onde iniciei essa discussão, caracterizando um retorno ao *eu* identificado no ato artístico, que parte da própria vida de cada um como sujeito, da mesma maneira, não se vivifica de forma contínua ou ininterruptamente, mas numa descontinuidade que favorece a valorização de vários estados de emoção e emotividade, atingidos e representados pela natureza do ato artístico, ou seja, na *performance* musical.

Quando se remete, foucaultianamente, a momentos diferentes de tempo, a questão de situações de *performance* novas, por exemplo, a historicidade ali contida torna-se própria de uma outra temporalidade que, numa dada racionalidade, humanamente ocorre uma apropriação espontânea dessa temporalidade. Se denominarmos tal ato como fugaz, por sua natureza temporal Foucault destaca que o tempo, de certo modo, nesses determinados momentos torna-se suspenso, de forma normativa à sua própria vivência. Denotando uma situação de tempo-espço, pertinente à discussão e filosofia foucaultiana. A temporalidade passa a ser considerada como meio independente do vivido real, mas ligada ao momento de interpretação e condicionado ao pensamento de seu executante, como seu espaço de acontecimento. Sinalizando, deveras, um outro tipo de relação de poder e conhecimento. A situação histórica se apresenta, denotado em *As Palavras e as Coisas* (2005), e nisso inclui cada momento performático, como seu constituinte autônomo. Essa historicidade remete a um campo de pensamento capaz de delimitar o que se pode ou não ser considerado como pertinente a seu próprio contexto. Disso, o performer, como seu sujeito, o situa de maneira variável a sua própria constituição

Acredito que da compreensão de que a relação de poder, que naturalmente existe na prática de interpretação musical hoje, decorrente de uma imposição da própria história estética da música, possa ser neutralizada de um estado de "domínio fascista" para uma relação que conduza a uma relação aberta de liberdade a partir

¹⁰ Título original: *Les mots et les choses*.

da arte do cuidado de si, como sugerida por Foucault. Importante ter em mente que a liberdade advinda do cuidado de si não pode ser confundida como liberação, embora seja necessária a sua condição. A liberdade ao tomar a si próprio como prova permite que a experiência prática seja direcionada para o *seu* próprio destino, sujeita a sua própria eventualidade, sendo o sujeito que toma a si nesse caso responsável pela criação do seu próprio contexto (FOUCAULT, 2004).

Foucault propõe que a admissão de que a transformação do si em sujeito de si – que é um ato filosófico/espiritual, em termos de cultura antiga (grega ou helênica) – constitui um ato de conhecimento-reconhecimento, e somente através desse conhecimento se é possível acessar a verdade (Foucault, 2010, p. 17-18). Dessa maneira, ocupar-se consigo implica na vontade de exercer o poder sobre os outros, e disso decorre a transformação de certos privilégios em ações políticas racionais em pontos de emergência na noção do cuidado de si (FOUCAULT, 2010, p. 35). Nesse sentido, o cuidado de si sempre tem a necessidade de passar pela relação com um outro. Foucault expõe tal preceito valendo-se de uma alegoria:

Se quisermos saber como a alma [...] pode conhecer-se, tomemos o exemplo do olho: Quando o olho de alguém se olha no olho de outro alguém [...] Vê-se a si mesmo. Portanto, uma identidade de natureza é a condição para que um indivíduo possa conhecer o que ele é. A identidade de natureza é a superfície de reflexo onde o indivíduo pode reconhecer-se, conhecer o que ele é (FOUCAULT, 2010, p. 65).

Isso quer dizer que o ato da visão, que permite ao olho apreender a si mesmo, só pode efetuar-se em outro ato de visão, aquela que se encontra no olho do outro. Tal atitude e constatação demonstra uma ação de pensamento e de saber, uma relação entre poder e saber.

Percebo, com isso, que para ocupar-se consigo, em outras palavras, cuidar de si, é preciso antes conhecer-se a si mesmo, e para conhecer a si próprio é preciso olhar-se em um elemento que seja igual a si, de alguma maneira que esse elemento seja o próprio princípio de saber e do conhecimento, uma concepção da tradição, podendo ser compreendida como ou a partir da figura de um mestre ou tutor. Portanto, é preciso olhar-se no elemento da tradição para reconhecer-se: é preciso conhecer a tradição para reconhecer a si mesmo. Uma condição fortemente humana é entendida dessas premissas. A influência da tradição, mesmo aquela criada ou escolhida por si, torna o ato estético, a própria *performance* musical, minha performance da Prole do Bebê no. 2, dotada desse reconhecimento como ato:

compreende um ato de plena humanidade. A elaboração de si nessa acepção de saber como objeto torna possível conhecer-se numa condição puramente estética. O outro, nessa atividade, é indispensável para que se atinja efetivamente o seu objeto, sendo que a necessidade de saber, e mesmo saber sobre si ou reconhecer-se, também como condição estética, é produto do relacionamento com o outro.

Foucault sugere algumas técnicas para o desenvolvimento desse “cuidado de si”, que em geral, conduzem a concepção, de um *eu*, análoga a uma hermenêutica do sujeito em si, para si, após seu entendimento e colocação dentro de uma sociedade (FOUCAULT, 2010, p. 443-454). Gera, assim, a conceituação de um círculo, caracteristicamente hermenêutico: o sujeito em uma sociedade, exercendo poder sobre si e reagindo com uma liberdade oriunda do seu próprio relacionamento com essa sociedade.

Ainda em tempo, convém contextualizar a ponderação foucaultiana acerca da prática de si. Essa ponderação, em geral, foi apresentada durante o curso do *Collège de France* de 1982, denominado como A Hermenêutica do Sujeito¹¹. A prática de si, dessa maneira, identifica-se e incorpora-se com a própria arte de viver, na caracterização, de uma própria identidade. É cuidar-se de si para si mesmo, uma autofinalização. Para tal, é preciso aplicar-se a si mesmo, tornar-se sujeito de si desviando-se de tudo o que o cerca, contudo, em direção a si. O movimento a ser feito há de ser, então, o de retornar a esse centro de si para nele imobilizar-se definitivamente com um ato de auto-hermenêutica. Dessa maneira, relacionar o reencontro do eu num ato artístico, como sugerido anteriormente, torna-se imperioso, já que o desvio do cuidado de si é um desvio de retorno ao próprio eu; em outras palavras e em acréscimo, tal retorno, a prática de si configura-se como uma conversão a si, exigindo uma rigorosa próprio-construção (FOUCAULT, 2010, p. 186-187).

Como converter-se? Foucault delibera que a constatação de sua própria ignorância e a decisão por ocupar-se de si pode funcionar como ponto de partida. Isso conduz a uma atitude de reminiscência, de retorno às essências, da verdade e do Ser. Foucault afirma que a conversão ao cuidado de si não é uma dissidência do corpo, mas antes, uma adequação de si para si. O conhecimento, nesse processo, desempenha um papel importante, não fundamental, entretanto. Conhecer a própria

¹¹ Curso oferecido por Foucault em 1981-1982.

forma de reminiscência é o que constitui o elemento essencial da conversão (FOUCAULT, 2010, p. 189). Portanto, ruptura para o eu, ruptura em torno do eu, ruptura em proveito do eu, mas não ruptura no eu, participam na ação descontínua para o reencontro do eu no momento de realização artística. É preciso, dessa maneira, ir em direção ao eu como quem vai em direção de uma meta. Ir em direção ao eu é ao mesmo tempo retornar a si – converter-se à prática de si.

No tema geral da conversão a si, a questão de “voltar o olhar para si mesmo” e “conhecer-se a si mesmo” configura uma autossubjetivação, a partir de um processo longo e, de certa forma, contínuo numa descontinuidade individual. Foucault em sua ponderação estabelece alguns exercícios para esse retorno a si, e aqui faço uma paráfrase com intenção de contextualizá-los para a *performance* musical, sabendo de minha experiência para com a *performance* daquelas peças de Villa-Lobos:

- 1) Exercícios de memória – lembrar-se sempre do que se aprendeu. Ao longo do dia, recitar para si mesmo o que se aprendeu de cor. Lembrar, no caso da *performance* musical, de passagens específicas que foram compreendidas e apreendidas;
- 2) Praticar caminhadas com o pensamento focalizado em seu objetivo, que vem a ser a si mesmo. Refletir acerca de seus próprios atos: Qual o valor agregado em mim com o que tenho feito para mim e para minha vida? Onde eu estou nesse ato realizado?;
- 3) Exercitar a disciplina. A autodisciplina. Exigir-se atento e fiel ao seu retorno, à sua autossubjetivação. É preciso concentrar-se em si mesmo: exercício que reconduz toda a atividade e toda a atenção para a tensão que o encaminha à sua meta, qual seja, escutar unicamente o guia interior.

Voltando à questão da apropriação poético-artística, percebo, deveras, que a *performance* musical pode permear, consistentemente, essa filosofia. Após a compreensão de que o fazer poético – artístico – possui a qualidade própria do ser humano, esse não representado, mas tornado experiência prática com a sua própria prática, passa a entrar em luta com a natureza do saber da comunidade caracterizada como uma instituição. Se o conhecimento musical for admitido como um conhecimento processual, a prática interpretativa, que demonstra parte desse conhecimento, gera-se nesse entendimento, inclusive. As novas performances de A Prole do Bebê no. 2 podem surgir dessa contextualização, e assim, o

empreendimento, o relacionamento ao se construir cada nova interpretação, como produção naturalmente humana, impregnada de subjetivação, mas procurando livrar-se de uma subjetividade, pode destacar e demonstrar um relacionamento de poder, principalmente, ao exprimir uma experiência vivida e não uma representação. Evidente que essa representação pode e deve, como condição humana, participar do processo envolvido, mas o embate angustiante ou agonístico pode caracterizar o *pathos* humano a partir da prática como experiência. É então, no quadro desse processo de prática interpretativa que se produz um espaço de enfrentamento, mesmo autoenfrentamento, como exercícios ansiosos da liberdade.

Tal liberdade não é atingida sem a manutenção de um ato crítico. Bloom sugere que uma inversão seja realizada promovendo uma atitude antitética, algo como: “não faço parte da tradição, sou a minha tradição”. Foucault ensina, com sua subjetivação descontínua, que a busca por uma hermenêutica para si pode amparar uma liberdade para a prática do “cuidado de si”. O cuidado de si vem caracterizar um exercício filosófico, não interessado em riqueza, privilégio ou poder (coerção alheia, atitude fascista), mas é um cuidado ético-moral de si, definindo a relação do sujeito consigo mesmo ou, para expressar de outro modo, a maneira como o sujeito se constitui como sujeito, para consigo mesmo, que orienta uma estilização da vida, uma estética da existência (FOUCAULT, 2010, p. 451). No processo de apropriação poética na *performance* musical, a liberdade, atingida pelo ato crítico, pela reconhecimento de si para si, a partir do outro para o outro, caracteriza-se com uma nova reação performática: a crítica a uma *performance* só pode ser uma outra *performance*. Existiria maior liberdade nesse processo de apropriação?

A liberdade adquirida com a arte do cuidado de si pode ser experienciada tal como um empreendimento ético-moral do sujeito em sua própria natureza: liberdade de pensamento, liberdade de movimento, liberdade de alma. A busca por tal experiência pode ser agonística – reside aí mais uma denotação e correlação com a teoria da influência de Bloom – o sujeito e a sua verdade não estão vinculados por um exterior que os habilita, mas pela agonizante e perseverante escolha de existência: “o sujeito da verdade de sua liberdade não é mais no sentido de uma sujeição, mas de uma subjetivação-outra, aquela que ele é seu artífice, e seu mestre” (SOUSA FILHO, 2008, s/p). Independente de qualquer atitude retórica, no momento da *performance*, só há de existir um único ser presente, o *eu* imperioso, que foi construído reflexiva e processualmente em sua própria experiência.

Então, quando o sujeito exercita o pensamento considerando que deve produzir-se a si como seu mestre – eu em minha Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos – vivendo sozinho consigo mesmo, repousa sobre si a natureza do seu próprio governo, a inversão sugerida por Bloom, parece ser convincente, após o próprio processo de prática (quer musical, queira a de si, como seu mestre e instrutor), num exercício de reflexividade e da ação. Aqui cabe salientar a minha própria crença no princípio filosófico, cuja função consiste na construção do meu próprio eu, menos como sujeito de conhecimento, mais como sujeito da ação ética. Voltando à filosofia, não há como reconhecer o trabalho do cuidado de si se não houver uma atitude de desideologização – esquecimento e desvalorização de um “ídolo” para o cuidado e manutenção de si próprio como aquele ídolo sem igual.

A inversão sugerida pela crítica antitética pode participar dessa técnica do cuidado de si, pensada para a apropriação poética na *performance* musical, conduzindo a essa desideologização e ao conhecimento estético, talvez do próprio eu. Isso não sugere um esquecimento, ou abandono dos grandes mestres do passado, pelo contrário, sugere e impele o seu conhecimento e a partir daí é possível entrar na luta pela liberdade, própria da relação do poder.

O ato plausível de criar para si uma tradição a partir do cuidado de si, contudo, não pode gerar uma coerção sobre o seu próprio processo criativo e contra a sua própria subjetividade? Foucault ensina que o cuidado de si é próprio da ética: “Eis o que tentei reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo como o artesão da beleza de sua própria vida” (FOUCAULT, 2004, p. 244). Nascimento (2009) menciona que a questão da auto-educação, nesse caso, relacionada ao processo do cuidado de si, leva ao que Foucault ensinou sobre a problematização do olhar: não se deixar dominar pelo poder, nesse caso, pelo seu próprio poder (NASCIMENTO, 2009, p. 96). Permanecer dentro do seu próprio contexto, da sua própria sociedade, num espírito ético, conduz a uma ética para consigo mesmo: manter-se atento à sociedade, conhecer o seu passado – os mestres, a partir daí, angariando meios para participação de um futuro, desenvolver e requisitar a sua prática eticamente.

Importante, talvez, seria compreender que tal processo de desideologização e, principalmente, do cuidado de si são processos agonísticos. A liberdade, mesmo para a sua auto-produção, é um combate a ser sustentado, uma vitória a ser conquistada, por isso agonística e angústia – natureza da razão humana –

individual, natural da atividade de *performance*. Nunca pode ser entregue a outros, é um trabalho que o indivíduo deve exercer sobre si. “É preciso liberdade para existir ética: 'A liberdade é a condição ontológica da ética'” (SOUSA FILHO, 2008, s/p).

Ao se transformar toda essa reflexão em ação, a questão da apropriação poética na *performance* musical passa a ser uma experiência de liberdade, liberdade sempre inventada, como ato de criatividade humana. A luta angustiante que a dota de expressividade, colocá-la-á num *pathos* humano, mesmo dentro de um grupo, ou de uma sociedade. As questões vinculadas ao saber-poder, próprias da natureza humana podem, após isso, ser trocadas por outro questionamento, levantado pelo próprio Foucault:

De que valeria a obstinação do saber se ela apenas garantisse a aquisição de conhecimentos, e não, de uma certa maneira e tanto quanto possível, o extravio daquele que conhece? (...) [E ainda, outra questão:] “Mas o que é, então, a filosofia hoje – quero dizer, a atividade filosófica – se não o trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo?” (FOUCAULT, 2010, p. 196-197).

Sousa Filho (2008) comenta que Foucault destaca, visto a natureza da filosofia, que talvez seja válido dar escuta a saberes singulares, relatos de experiências pessoais (como Foucault o fez), do que insistir em modelos saturados ou projetos sonhadores a que “entregaríamos nossas liberdades” (SOUSA FILHO, 2008, s/p). Ao procurar inventar a sua própria liberdade, advinda do cuidado de si e da crítica de natureza filosófica, que Bloom poderia sugerir-la como antitética, são inventadas, também, formas de ação de existência que impossibilitam a extensão total do poder. Assim, se o passado vier a exercer sua ação sobre o presente, na *performance* musical, eu, após ter-me apropriado de sua própria existência, poderei limitar até que ponto sua ação exercerá seu poder sobre mim. Após o que, o seu relato do fato acontecido durante o ato de *performance*, mover-se-á tal qual saber singular apontando para um construto teórico filosófico sugerindo uma nova ação de liberdade, daquele passado, mas fiel a ele em *sua* própria tradição.

Dessa valorização da reflexão filosófica, amparada por Foucault, premune o ato de apropriação poética para a *performance* musical, com a possibilidade de um amadurecimento do ato performático como ato estético. Com Bloom e Foucault posso antever uma liberdade para a atuação performática sem, contudo, ser dominado de maneira fascista por um passado aterrador, mas relacionar-me, humanamente, com a tradição – uma tradição – que permite exercer a minha

liberdade como intérprete e *performer* hoje. Os significados, as origens, os valores de experiência, filosóficos e éticos devem, acima de tudo, serem definidos por mim como seu sujeito de interação, momento a momento de *performance*. Tais momentos tornando-se apropriáveis e apropriados em cada nova situação, de maneira que a relação antitética seja a mais espontânea a ponto de criar para si próprio (a partir do meu próprio eu), depois um autorreconhecimento, a minha própria tradição, ou seja, ser possível conhecer a mim mesmo, a partir do outro, sendo este outro parte de mim. Por exemplo, conheço a Prole do Bebê no. 2 de tal maneira íntima que todo o significado imputado em cada momento de performance/interpretação, numa ação condizente com o seu texto, é mais naturalmente meu, e a sua execução admite apenas um único responsável: eu, em meu próprio reencontro, em meu próprio encantamento dentro daquela obra de um outro autor.

Toda a angústia daí possivelmente percebida, pela natureza autêntica do si – ato hermenêutico – é pertinente à característica humana percebida no ato realizado. A arte, nessa esfera, a apropriação artística, dotada de sua ética natural, é possuidora desse *agon* e sua presença, quer seja como influência, como ato de negação de uma tradição pré-concebida ou estereotipada, a favor da criação de uma nova tradição delineada por uma atitude humana, caracterizada pela simples dúvida. Tal posicionamento abre-se para a reflexão artística numa vasta gama de possibilidades que transpõe o escopo dialético.

O eu, no momento artístico, sua consideração na concepção do tempo, dentro de seu espaço, configuram, filosófica e esteticamente, uma razão de conhecimento para a arte, e a sua transformação em sujeito de si deve ser recorrida e valorizada. Por mim o foi como intérprete de uma obra brasileira de Villa-Lobos, o desafio permanece com a abrangência de repertório do “cânone ocidental”. Não importa, contudo, se as fontes para essas ideias apontavam preliminarmente para a literatura e se o material de trabalho foram manuais antigos e éticas antigas. Interessa a sugestão de uma reflexão buscadora de ética para a atividade artística a conquistar a angústia da liberdade.

Referências bibliográficas

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira – seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Editora movimento, 1992.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Martins-Itatiaia, 1976.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Segunda edição. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Primeira edição. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. The Breaking of Form. In: *Desconstruction and Criticism*. New York: Seabury Press, 1979. p. 1 – 38.

CONTINENTINO, Ana Maria. O luto impossível da desconstrução. In: Duque-Estrada, Paulo Cesar (org). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: Nau Editora: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 59-87.

DELEUZE, Gilles. O homem, uma existência duvidosa. In: *Le nouvel observateur*: 1 de junho de 1966. Tradução de Thiago Themudo. Disponível em: <http://lix.in/90443b>. Acesso em: 22/03/2011.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques; Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FERREIRA, Virgílio. *Arte, Tempo*. Lisboa: Roli. S/D.

_____. *Carta ao futuro*. Lisboa: Bertrand, 4ª edição. 1957.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma AnnusMuchail. 3ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. *Ética, sexualidade, política – Ditos e Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. *História essencial da filosofia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

GORNI, A *Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos: contribuições da análise e do imaginário musical para sua interpretação – um estudo de cinco gravações*. Dissertação de mestrado. UNIRIO, 2007.

GRIFFERO, Tonino. Catarse. In: Cartia, Gianni; D'Angelo, Paolo (Direção). *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009.

LENTRICCHIA, Frank. *After the New Criticism*. Paperback edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

MAN, Paul de. Review of Harold Bloom's *Axiety of Influence*. In: _____. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary Criticism*. Second edition. Padstow: Methuen&Co. Ltd., 1983. p. 267-276.

MANSO, Artur. *Para uma educação estética*. Porto: Marântus. 2008.

MARCUSE, H. *A dimensão da estética*. Lisboa: Edições 70, 1986.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: a angústia da influência na Sinfonia de Câmara nº. 1*. Primeira edição. São Paulo: Rondó, 2003.

MUNARI, Bruno. *Fantasia*. Tradução de José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 2007.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Entre o poder e a subjetivação, Foucault: sobre uma educação não fascista. In: *Trilhas Filosóficas*. Ano II; número 2 / jul – dez. 2009, p. 86-97.

NESTROVSKI, Arthur R. Influência. In: _____. *Ironias da modernidade*. Primeira edição. São Paulo: Ática, 1996. p. 100-118.

ROCHA, Mirian B. *Aspectos técnicos-pianísticos na interpretação da Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. UNIRIO, 2001.

SOUSA FILHO, Alípio. O cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é uma agonística. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUSA FILHO, Alípio de. (Org). *Cartografias de Foucault*. 1ª. Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, v. 1. Disponível em: <http://redehumanizaus.net/7011-foucault-o-cuidado-de-si-e-a-liberdade-ou-a-liberdade-e-uma-agonistica>. Acesso em: 22/03/2011.

STRATHERN, Paul. Foucault (1926-1984) em 90 minutos. Tradução de Cássio Boechat. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Daniel Vieira desenvolve o seu Doutorado em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, como bolsista CAPES-REUNI. É orientado pela Profa. Dra. Any Raquel Carvalho e Profa. Dra. Cristina Gerling. Sua pesquisa de doutorado aborda pontos pertinentes ao amadurecimento da performance e do performer musical, a partir de sua própria experiência como performer de A Prole do Bebê de Villa-Lobos. Em 2010 foi agraciado como uma bolsa de estágio no exterior, tendo frequentado a Universidade de Aveiro – UA (Portugal) sendo supervisionado pela Profa. Dra. Helena Marinho. Apresenta-se com frequência como camerista e como recitalista.