

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LORRA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
MUSICAL

REVISÃO O ENSINO DE MÚSICA
ATRAVÉS DA PSICOLOGIA
ARQUETÍPICA

RAFAEL GUEDES DE OLIVEIRA RAMALHO

Rio de Janeiro

1995

monografia

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
MUSICAL

**REVENDO O ENSINO DE MÚSICA
ATRAVÉS DA PSICOLOGIA
ARQUETÍPICA**

RAFAEL GUEDES DE OLIVEIRA RAMALHO

Rio de Janeiro

1999

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
MUSICAL

**REVENDO O ENSINO DE MÚSICA
ATRAVÉS DA PSICOLOGIA
ARQUETÍPICA**

Monografia apresentada por Rafael Guedes de Oliveira Ramalho
como requisito parcial para a conclusão do Curso de Educação
Artística, Licenciatura Plena, Habilitação: Música

Orientadora: Vânia Granja

Rio de Janeiro
1999

AGRADECIMENTOS

À Vânia Granja,
à Luis Eduardo Granato,
à James Hillman, e principalmente,
à Evandro Rosa

SUMÁRIO

Introdução	6
Desenvolvimento	14
Uma pedagogia musical inspirada na psicologia arquetípica.....	14
Abordagem técnica e expressiva.....	21
Proposta de estudos alternativos.....	24
Abordagem técnica e expressiva a partir dos estudos alternativos.....	30
Conclusão	41
Bibliografia	45

INTRODUÇÃO

Para chegarmos à situação problema propriamente dita desta monografia, sinto primeiro a necessidade de falar resumidamente sobre a razão de ter escolhido a psicologia arquetípica como princípio norteador deste trabalho.

A figura central dessa perspectiva de pensamento é James Hillman, que apresenta a psicologia arquetípica muito mais como um aprofundamento e um avanço das idéias originadas no trabalho de C. G. Jung, do que como uma linha ou escola específica de psicologia. Com 73 anos de idade, e sendo o último discípulo direto de Jung, Hillman presidiu o Jung Institut em Zurique durante vários anos, e a partir de 1970 começa a desenvolver o que ele próprio chamou de psicologia arquetípica, abrindo assim uma nova possibilidade de pensar a psicologia jungiana.

O trecho que se segue é o início de uma monografia escrita em 1979 por James Hillman, a pedido do Instituto dell'Enciclopedia Italiana.

“A psicologia arquetípica, conforme denominação de Hillman (1970b), teve desde seu início a intenção de ir além da pesquisa clínica dentro do consultório de psicoterapia, ao situar-se dentro da cultura da imaginação ocidental. É uma psicologia deliberadamente ligada às artes, à cultura, e à história das idéias, na forma como elas florescem da imaginação. O termo “arquetípico”, em oposição a “analítico”, referência comum utilizada para a psicologia jungiana, foi preferido não só porque reflete a “profundidade teórica dos últimos trabalhos de Jung, os quais tentam resolver os problemas psicológicos para além dos modelos científicos” (Hillman 1970b); foi preferido principalmente porque “arquetípico” pertence a toda a cultura, a todas as formas de atividade humana, e não somente aos profissionais que praticam a terapêutica moderna. Pela definição tradicional, arquetipos são as formas primárias que governam a psique. Mas não podem ser contidos apenas pela psique, uma vez que também se manifestam nos planos físico, social, lingüístico, estético e espiritual. Assim os primeiros vínculos da psicologia arquetípica são mais com a cultura e a imaginação do que com a psicologia médica e empírica, que tendem a confinar a psicologia às manifestações positivistas da condição da alma do século XIX.” (Hillman, 1995, p.21)

Queremos explorar então a afirmação de Hillman de que essa “é uma psicologia deliberadamente ligada às artes”. Segundo Rosenberg (1989, p.8), “num momento em que a maioria dos analistas, especialmente da escola freudiana, procura estabelecer uma credibilidade científica

para seu trabalho, Hillman aparece mais interessado em re-colocar a atividade psicológica dentro das artes, da literatura, da mitologia, da poesia... Acreditamos que estas idéias focalizadas por Hillman nos levam a reconhecer a terapia de maneira inteiramente diversa: como nas artes, a terapia também deveria propiciar uma mudança na percepção... Seu trabalho clínico cria uma terapia que está de fato mais próxima da arte do que da ciência”.

É a partir daí então que, nessa breve introdução, concentramos os nossos esforços no sentido de:

1º) Identificar o motivo pelo qual Hillman relaciona a psicologia arquetípica às artes (no nosso caso específico à música), o que existe na arte que interessa tanto ao autor e, através da nomenclatura utilizada por Hillman, identificar dentro prática musical a existência de alguns dos princípios da psicologia arquetípica.

2º) Analisar de que maneira esses princípios existentes na música, são vividos e experimentados na prática pelos músicos, se é que eles realmente são experimentados na prática.

Para começar podemos nos aventurar a especular que, em princípio, toda atividade artística é, em essência, uma atividade **arquetípica** ao invés de **analítica**. É um **cultivo da alma** e não uma **cura da alma**. Tem como base a capacidade humana espontânea de criar, de **imaginar**, e tem como “método” intuitivo de criação, um **aprofundamento** circular e constante em si mesmo.

O que nos interessa aqui, é o fato de que todas essas afirmações sobre arte, são igualmente válidas para a psicologia arquetípica, assim bem como todos esses termos que na verdade fazem parte da nomenclatura utilizada por Hillman. “A **alma** deve ser a metáfora primária da psicologia. Psicologia (*logos da psique*) etimologicamente significa: razão, discurso ou narrativa compreensível da alma. É trabalho da psicologia encontrar um **logos** para a psique, e prover a alma com uma narrativa adequada de si mesma. A psique como *anima mundi*, a alma neoplatônica do mundo, já está dada junto com o mundo, de tal forma que a segunda tarefa da psicologia é escutar a psique falando através de todas as coisas do mundo, recuperando assim o mundo como lugar da alma.” (Hillman, 1995, p.40)

Não é esse também o trabalho da arte? “recuperar o mundo como lugar da alma”? “encontrar um **logos** para a psique, e prover a alma com uma narrativa adequada de si mesma”? Na enciclopédia Larousse Cultural encontramos a seguinte definição para música: “Arte que permite ao homem exprimir-se por meio dos sons” (Larousse, 1998, p.4133). Essa é uma sentença que pode ser perfeitamente transferida para uma hipotética definição de psicologia arquetípica: “Arte que permite à **alma** exprimir-se por meio de suas próprias **imagens arquetípicas**”. Aqui trocamos **homem** por **alma** e **sons** por **imagens arquetípicas**. Entretanto, ambas definições estão falando de um mesmo

processo, de uma mesma arte de auto-expressão, auto-realização. O que essa definição hipotética faz, é simplesmente aprofundar-se na consciência de: O que é o homem? E qual é o substrato sutil das manifestações artísticas e culturais, independentemente dos meios utilizados para a realização destas? (pois na música esses meios serão os sons, na poesia a palavra, e assim por diante).

Jung já falava que “ser humano é ser na alma desde o começo”, afirmando portanto que o homem está na alma (*anima*), ao invés de a alma (*anima*) estar no homem. Hillman diz que “porque tomamos *anima* personalisticamente, ou porque ela nos engana dessa forma, perdemos o significado mais amplo de *anima*” (Hillman, 1990). Ele nos diz ainda que o que causou essa perda, essa “ilusão subjetivante”, foi o fato de a nossa cultura monoteísta judaico-cristã, ter-nos privado da base poética de nossa própria cultura e de nossa própria mente.

Hillman fala também de *Imagem e Alma*, como a base poética da mente: “O dado inicial da psicologia arquetípica é a imagem. Jung identificou imagem com psique, uma máxima que a psicologia arquetípica elaborou ao ponto de entender que a alma é primariamente uma atividade imaginativa... A fonte de imagens - imagens oníricas, imagens de fantasia, imagens poéticas - é a atividade geradora da própria alma. Em psicologia arquetípica, a palavra “imagem”, então, não se refere a uma imagem posterior, resultado de sensações e percepções; tampouco significa um constructo mental que representa de forma simbólica certas idéias e sentimentos que expressa. De fato, a imagem, não tem referente além de si mesma, nem proprioceptivo, nem externo, nem semântico: “as imagens representam coisa nenhuma”. Elas são a psique na sua visibilidade imaginativa; como repertório primário, a imagem é irreduzível... Visibilidade, todavia, não significa que a imagem precisa ser vista. Ela não tem que ter propriedades alucinatórias, as quais confundem o ato de perceber imagens com imaginá-las... uma imagem não é aquilo que se vê, mas a maneira como se vê.” (Hillman, 1995, p.27)

Imagem arquetípica então, é aquela imagem, ou uma “maneira de se ver”, que fala à alma imaginativa. “Através da imagem arquetípica, os fenômenos naturais apresentam aspectos que falam à alma imaginativa, em vez de simplesmente ocultar leis e probabilidades secretas e manifestar sua objetificação.” (Hillman, 1995, p.31).

Agora podemos ver mais claramente, em que nível se dá a analogia feita anteriormente: Música: “Arte que permite ao homem exprimir-se por meio de sons”, e Psicologia Arquetípica: “Arte que permite à alma exprimir-se por meio de suas próprias imagens arquetípicas”. O que me parece é que a segunda definição não é nada além de um aprofundamento na compreensão sobre a primeira.

Um aprofundamento e ao mesmo tempo um enriquecimento. Uma reflexão capaz de nos realinhar com um propósito mais elevado de fazemos arte.

Quando tocamos um instrumento, o som produzido é um fenômeno natural, no entanto, o que está realmente importando na execução de uma peça qualquer, é a maneira como esse fenômeno natural é capaz ou não, de “falar” a nossa alma imaginativa”. E como o intérprete pode ser capaz de fazer isto? Dentro do jargão musical, costumamos dizer que isso acontece quando o músico é capaz de tocar com expressividade, com sentimento, com musicalidade, etc. No entanto, me parece que a psicologia arquetípica pode nos oferecer termos bastante interessantes para compreender e explorar melhor questões como essa. Se continuarmos seguindo o raciocínio de Hillman, vamos chegar a conclusão de que o músico só consegue falar à alma imaginativa, através do fenômeno sonoro natural, quando ele é capaz de manifestar da forma mais fiel possível, uma imagem arquetípica, em outras palavras, quando ele é capaz de fazer da música, uma “música arquetípica”. Porque do contrário, haverá uma fragmentação fatal entre o mundo interior do músico, o ato de executar um instrumento e, ainda mais, o mundo interior do ouvinte.

“Uma imagem arquetípica é psicologicamente “universal” porque seu efeito amplia e despersonaliza. Mesmo se a noção de imagem considera cada imagem como um evento único e individualizado, como “aquela imagem e não outra”, essa imagem será universal porque ecoa uma importância transempírica e coletiva... E o problema do universal para a psicologia arquetípica não é se ele existe, onde e como participa no particular, mas sim se o evento pessoal e individual pode ser reconhecido como portador de importância essencial e coletiva. Psicologicamente, o problema do universal é apresentado pela própria alma, cuja perspectiva harmoniza tanto a limitada particularidade da experiência vivida quanto a universalidade da experiência arquetipicamente humana. No pensamento neoplatônico é equivalente a referência à minha alma ou à alma do mundo, e o que é válido para uma é válido para ambas. Assim, a universalidade de uma imagem arquetípica significa também que a resposta à imagem implica mais do que conseqüências pessoais, ampliando a alma para além dos seus confins egocêntricos e alargando os eventos da natureza de distintas particularidades atômicas para sinais estéticos que trazem informação para a alma.” (Hillman, 1995, p.31).

Ampliar a alma para além dos seus confins egocêntricos e alargar os eventos da natureza de distintas particularidades atômicas para sinais estéticos que trazem informação para a alma... acredito que, estejam os músicos conscientes disso ou não, eles só conseguem falar à alma imaginativa quando conseguem ser fiéis a isso, que através de Hillman recebe o nome de imagem

arquetípica. E aqui nos aproximamos então do questionamento que nos levará à situação-problema desta monografia: Estão os músicos sempre conscientes de toda essa complexidade que permeia o fazer artístico? E se não estão, o quanto se perde por causa dessa inconsciência? A resposta para essas perguntas já é em si a situação-problema deste trabalho.

Situação-Problema

A desatenção e a falta de consciência que se tem sobre a complexidade psicológica inerente ao aprendizado musical.

É muito importante salientar aqui, que: 1º) Não estamos querendo dizer que o que os músicos deveriam conhecer, é a psicologia arquetípica, especificamente. O que achamos é que quando um músico se esforça no sentido de conhecer e pesquisar essas sutilezas da psique (que são abordadas pela psicologia arquetípica assim bem como tantas outras linhas de pensamento filosófico, psicológico ou estético), dentro de sua prática musical, ele certamente só tem a ganhar com isso. Pois a sua prática musical se transformaria em um trabalho de auto-conhecimento, ao mesmo tempo em que esse mesmo auto-conhecimento o transformaria em um músico cada vez mais realizado, tanto na técnica quanto na expressividade. 2º) O fato de que muitos músicos não são conscientes dessas questões, que aqui estão sendo abordadas através do foco da psicologia arquetípica, não quer dizer que eles não saibam lidar com essas questões e nem que eles não saibam aplicar em sua prática, os princípios elaborados por Hillman (nem que seja de maneira intuitiva). Nada disso é determinante no fato de serem bons músicos ou não, no fato serem talentosos ou não, no fato de cumprirem seu papel social e humano enquanto artistas ou não. Mas se eles já são tão bons músicos sem estarem conscientes sobre esse trabalho interior que se dá através da música, imagina se eles o tivessem...

A questão que trazemos aqui é referente à maneira como o conhecimento é compartilhado, a maneira como a sociedade e os professores de música atuam como responsáveis pelo crescimento interior, não só do aluno de música, mas do ser humano como um todo. Já que a arte é uma atividade que ao mesmo tempo em que proporciona este crescimento, precisa desse crescimento para evoluir.

E o que é que nós perdemos ao não levarmos em consideração a atuação de todos aqueles “princípios arquetípicos” dentro do fazer musical? A conseqüência é que o conhecimento musical em suas mais diferentes áreas, é compartilhado de forma muito menos rica do que poderia ser feito. Se não conhecemos ou se não damos importância a essa complexidade, não temos como compartilhá-la

com nossos colegas e alunos. E se não temos como compartilhá-la, tudo, em maior ou menor nível, termina ficando no terreno do: “Vai fazendo aí, vai tocando que uma hora termina dando certo...” É quando reduzimos toda essa maravilhosa e misteriosa complexidade interior e exterior, à uma simploriedade que sufoca aquele propósito ao qual chegamos anteriormente, e que servia tanto à arte quanto à psicologia arquetípica: “recuperar o mundo como lugar da alma... encontrar um logos para a psique, e prover a alma com uma narrativa adequada de si mesma”. Se a música é uma arte que se propõe a encontrar um logos para a alma (sem se esquecer de que estamos usando *alma* de acordo com a conotação que a psicologia arquetípica nos dá para essa palavra), deveríamos adotar uma pedagogia capaz de abarcar a complexidade e a multiplicidade através da qual a *alma* se apresenta. “Podemos nos aproximar um pouco mais do uso que a psicologia arquetípica faz da palavra alma contrastando-a, como de fato o faz em diversos trabalhos o próprio Hillman, com seu oposto, espírito. Este contraste serve, acima de tudo, para clarificar nosso caminho, como psicólogos, de volta à alma. Se a alma é aquilo que está lá no fundo, nas profundezas, o espírito está nas alturas. A alma é múltipla, pessoal, feminina, metafórica; o espírito é unitário, concentrado, masculino, racional. O contraste serve para nos mostrar que a análise não é uma ocupação espiritual.” (Gustavo Barcellos, 1995, p.15) E nosso caso, o contraste entre alma e espírito feito por Hillman, serve para nos mostrar que a música não é uma ocupação fundamentalmente espiritual, e acima de tudo clarifica nosso caminho, como músicos, de volta à alma.

Um dos principais sintomas causados por essa simploriedade na pedagogia musical (uma pedagogia que talvez inconscientemente, veja a música como uma atividade de cunho fortemente espiritual ao invés de uma ocupação da alma), é o enorme abismo que existe entre os alunos de maior e menor aptidão natural. Pois a partir do momento em que o professor não oferece aquele “instrumental psicológico”, que ajudaria o aluno a perceber quais são aquelas sutilezas (psicológicas) que estão atuando e determinando tudo que se faz em música, tanto a nível de corpo quanto a nível de mente, os únicos que conseguem desenvolver sua própria potencialidade a níveis excelentes, são aqueles que, intuitivamente, conseguem lidar bem com a complexidade psicológica que se manifesta na atividade musical, mesmo que nenhum professor jamais o tenha falado sobre isso. Talvez esses sejam aqueles que consideramos como os mais bem dotados, mais talentosos. Nesse caso, a única coisa que resta ao nosso professor, é elogiar o aluno... Por outro lado, os estudantes de música que não tiverem essa habilidade inata e intuitiva (e que aliás não tem nenhuma obrigação de ter, pois se o professor existe é justamente para orientar o aluno nesse sentido), dificilmente terão sua potencialidade musical desenvolvida a níveis tão altos. Nesse caso a única coisa que resta ao nosso

professor, é dizer: “Vai fazendo aí, não tenta complicar não. Você só tá querendo complicar, com esses papos “filosóficos”. Vai tocando que uma hora termina dando certo...” E o aluno toca, toca, toca e nada acontece.

Fazendo uma caricatura deste sintoma: “Os que conseguem fazer não sabem como o fazem, e os que não conseguem fazer, não sabem o que fazer para consegui-lo”. Apesar de isto ser uma caricatura, é muito importante estarmos sempre alertas para a possibilidade de estarmos sendo vítimas e/ou cúmplices de todo esse processo, em maior ou menor nível.

Objetivo

O objetivo desta monografia é responder às duas perguntas:

Como a psicologia arquetípica pode nos ajudar a rever nossa prática como músicos e professores de música?

Como podemos estar conscientes da atuação dos princípios da psicologia arquetípica dentro da prática pedagógico-musical?

As respostas para essas perguntas devem se traduzir em uma abordagem técnica e expressiva que, resulte na elaboração de princípios, capazes sustentar uma proposta de estudo alternativo de técnica.

Metodologia da Pesquisa

Como acreditamos que a contribuição da psicologia arquetípica para a pedagogia musical, se dá em um nível extremamente abrangente e essencial, não vamos nos limitar a falar da aplicação dessa contribuição para o aprendizado de um instrumento específico, ou para uma faixa etária específica. Esta monografia se propõe a abordar questões, que são comuns ao estudo de qualquer prática interpretativa, seja esta prática realizada por um instrumentista, regente ou cantor. Por isso abordaremos questões técnicas e expressivas, que acreditamos serem aplicáveis ao ensino de qualquer instrumento ou prática interpretativa.

A realização do objetivo deste trabalho, se dará através de:

- Discussão bibliográfica a partir principalmente de livros e entrevistas de James Hillman. Como esta monografia é totalmente embasada na obra deste autor, não podemos esquecer qual é a “comunidade” de psicologia à qual Hillman pertence. Sendo ele um “pós-jungiano”, jamais poderíamos deixar de lado as contribuições que este trabalho poderia receber diretamente, das idéias do próprio Jung. O material bibliográfico que usaremos então, como referência para a obra

do psicólogo suíço, será o que a psicóloga brasileira Nise da Silveira nos escreve sobre Jung. Em ambos os casos, a discussão bibliográfica será feita sempre no sentido de usar as idéias da psicologia arquetípica para, por um lado questionar e rever o ensino de música tradicional, e por outro trazê-las a uma aplicabilidade prática.

- Outra referência bibliográfica será a coletânea de palestras proferidas pelo compositor austriaco Anton Webern entre 1932 e 1933, que foram compiladas por Willi Reich no livro *O caminho para a música nova*. Através dessa obra, estaremos vendo de que forma as idéias de Webern podem ser encaradas sob uma perspectiva mais “arquetípica” ou mais “psicológica”, sendo dessa forma úteis para para essa proposta de estudo de música.

O compromisso deste trabalho de trazer as idéias da psicologia arquetípica para uma aplicabilidade prática na pedagogia musical, se traduzirá em algumas sugestões referentes a uma abordagem técnica e expressiva, que que esteja alinhada com o pensamento de Hillman. Apesar de não serem sugestões absolutamente descritivas ou específicas, elas deixarão muito claro quais são os princípios referentes a técnica e expressividade, que podem ser aplicados no ensino de qualquer prática interpretativa, através de estudos alternativos ou não.

DESENVOLVIMENTO

Uma Pedagogia Musical Inspirada na Psicologia Arquetípica

Em uma entrevista concedida à revista *República* durante um congresso em Ferrara, Hillman responde às seguintes perguntas:

“República: O Código da Alma começa dizendo: “Há mais coisas nas nossas vidas do que admitem nossas teorias sobre elas”. Ecoando Hamlet, o sr. nos convida a romper com os estreitos parâmetros do moderno racionalismo e põe no banco dos réus a psicologia moderna.

James Hillman: Exato. A psicologia moderna não está cumprindo sua missão. Então eu quero devolver à psicologia algo do seu senso comum e de suas raízes antigas. O que quer dizer mais ou menos a mesma coisa: senso comum e raízes antigas. A psicologia tornou-se excessiva, hipervalorizada. Provocou um exagero de introspecção subjetiva. É preciso recuperar a conexão ecológica com o mundo. Voltar a perceber o que nos circunda, em vez dessa permanente auto-referência, da exagerada sensação de importância do indivíduo dada pela psicologia. Chorar no quarto quando seu namorado deixa você ou porque sua mãe ou seu pai não a amam bastante... Você pensa que isso é tão importante? Não, não é tão importante. Esse é o problema da psicologia: inflacionou os indivíduos e os seus sentimento individuais.

Pensei que seu livro fosse sobre o indivíduo.

Certamente. Mas não sobre o indivíduo psicológico, no sentido habitual. É sobre a importância de o indivíduo encontrar seu próprio destino, estar em contato com sua própria personalidade, o que não é absolutamente a mesma coisa que exagerar a subjetividade. As pessoas estão sempre fazendo alguma coisa. Não só meramente pensando sobre si próprias.

Acreditar que temos um destino tão singular e distinto dos outros... Isso não parece um tanto pretensioso, coisa para os grandes gênios da humanidade?

É a razão para estarmos vivos. Penso que o mundo coletivo, o mundo onde vivemos, não dá a ninguém uma razão para estar vivo. A idéia darwiniana de evolução das espécies, por exemplo, não oferece nenhuma razão para isso. Para a Igreja Católica, estar vivo é condição para que você possa ir para o céu (*risos*). Não me parece razão suficiente para estar vivo. Mas o sentido de possuir um *daimon* que quer que você faça alguma coisa, seja uma determinada pessoa, dá um sentido para

estarmos vivos. Trata-se de uma questão fundamental com a qual a psicoterapia também não soube lidar. Porque estamos aqui?

O Sr. voltou aos gregos para encontrar essa explicação.

Voltei à história de Platão, ao mito de Er que ele expõe no final da *República*. Diz que a alma de cada um de nós escolhe uma imagem ou um desenho que depois será vivido aqui na terra. Nossa ligação com aquele desenho original é chamado *daimon*, o nosso destino. É um guia único diferente de todos os outros. Olhando nossa biografia por meio do mito, somos levados a percebê-la por meio das idéias de vocação, alma, *daimon*, destino, necessidade. São elas que nos abrem aos poucos o sentido de nossas vidas.” (Byington, *República*, 1999, p.76)

Vivemos em uma época e sociedade, em que a música e as artes de uma maneira geral, não são encaradas pela sociedade como áreas de conhecimento não tão importantes ou não tão “sérias” quanto as áreas econômica, científica ou tecnológica. Ainda assim, os músicos continuam a existir, assim bem como escolas, faculdades e professores de música. O que nos faz escolher esta profissão? Porque trabalhamos com música? Acredito que se fizéssemos essas perguntas, a partir daquele ponto de vista em que Hillman aborda a questão do *daimon*, poderíamos chegar à perguntas ainda mais poderosas e abrangentes, como: O que o meu *daimon* quer que eu faça? Como ele quer que eu atue nesse mundo? Como o meu *daimon* pode me ajudar a viver e a fazer escolhas importantes? Como eu posso estar aberto para a sua “guia”, o seu chamado interior? Qual é o anseio mais profundo da minha alma, que ele pode me revelar?

O que tentamos trazer, é que quando nós alinhamos essas questões com as questões da nossa vida diária, como as nossas questões profissionais por exemplo, e no nosso caso, às questões musicais e artísticas, estamos nos abrindo para um alinhamento extremamente benéfico. Um alinhamento que inclui tanto as perspectivas do corpo, quanto da mente e quanto da *alma*. Um alinhamento que não exclui nenhuma perspectiva. Pois se partimos da idéia de que todos temos um *daimon* e de que o *daimon* é a nossa ligação com aquela “imagem original”, aquele “guia único” que tem a capacidade de “abrir aos poucos o sentido de nossas vidas”, nada mais benéfico do que, conscientemente, permitir que isso Hillman chama de *daimon*, possa menifestar-se plenamente em nosso trabalho, em nossa música, em nossas aulas. E quais são as consequências positivas trazidas por esse alinhamento? Esse talvez seja um bom ponto de partida para começarmos a decorrer sobre o objetivo deste trabalho.

O que é que nos faz sentir desanimados em relação ao estudo de um instrumento ou ao estudo de uma área de conhecimento musical qualquer? O que nós sentimos nessas horas não é algo como

estar desconectado daquele propósito inicial que nos tinha levado a procurar por um professor? É como se entre este anseio primeiro e a prática musical propriamente dita, houvesse um grande “gap”, um grande abismo. Neste caso o estudo não está servindo àquele propósito inicial e talvez o contrário, esteja acontecendo. Esta inversão de valores torna muito difícil a possibilidade de que o estudo de música seja algo prazeroso e atraente a longo prazo, tanto para o aluno quanto para o professor.

A proposta então, é nos fixarmos e nos aprofundarmos no desejo que levou a pessoa a procurar pelo estudo de música. Não por enquanto, na manifestação objetiva e imediata deste desejo, como por exemplo aprender a tocar piano, ou estudar regência, mas sim aquilo que levou a pessoa a ter escolhido aprender piano ou regência. Aquilo que ela quer manifestar através desse estudo. O desejo por trás do desejo, a *imagem* de si mesmo que veio junto com esse anseio. Que imagem é essa? O que quer que isto seja, é isso que deve ser explorado através da música e das aulas de música. É isso que o professor deve estar sempre empenhado em despertar no aluno e que vai permitir-lhe estar sempre entusiasmado com o aprendizado, sem nunca perder o elo com a sua própria fonte de inspiração - aquele desejo profundo ou imagem (arquetípica) de si mesmo, que é o que fomenta a sua relação com a música e com o aprendizado.

Como no mito de Teseu, onde o herói só consegue escapar do labirinto do minotauro, por causa do fio de Ariádini, que o guia durante sua jornada pelo labirinto, ao mesmo tempo em que o mantém conectado com o lugar por onde ele entrou no labirinto. Se nós entramos no “labirinto” do aprendizado musical, sem mantermos esse elo entre a prática musical e aquilo que a alma anseia por viver através da música, corremos sério risco de nos perdermos em um estudo que nada significa para nós mesmos, um estudo que não fala à alma imaginativa e que não está alinhado com o nosso *daimon*.

Os sintomas inevitáveis desse não alinhamento serão desânimo, dificuldade de concentração, cansaço mental, impaciência, frustração, super-valorização das dificuldades, exercícios técnicos encarados de forma mecânica, falta de expressividade, reações emocionais negativas para com o aprendizado e, tudo isso sendo levado para o plano corporal - excesso de tensão muscular, posturas desequilibradas, gestos espasmódicos, etc.

Todos esses sintomas são inimigos contra os quais muitos professores de música se empenham em combater dentro do processo de aprendizado do aluno. No entanto, não são muitos aqueles que realmente nos oferecem meios eficazes para superarmos essas dificuldades. Eles dizem: “você precisa de concentração para tocar!... você precisa ter mais paciência... você precisa acreditar que vai

conseguir... você deveria se entusiasmar pelo estudo... você pode reger com mais expressividade... você não precisa ser tão tímido ou ficar tão nervoso para cantar... você tem que relaxar o braço, relaxar o ombro...”, e finalmente a frase preferida: “você precisa estudar mais!”, quantitativamente: “mais”.

Por que isso é tão comum? E por que encontrar professores que nos mostrem maneiras eficazes de lidar com essas questões, não é tão comum assim? Poderíamos então partir do princípio de que se não soubermos *o quê* é que está atuando por trás de um evento ou *a quê* que este evento está relacionado, se não *localizarmos* o evento, não temos como nos relacionar com o que realmente está se apresentando para nós, não sabemos *aonde* trabalhar. E é principalmente aí que entra a contribuição da psicologia arquetípica para esta monografia, quando Hillman (1995, p.67) nos fala de uma perspectiva politeísta, de uma psicologia politeísta: “Na psicologia arquetípica, os Deuses não são uma energia primal espalhada pelo universo, nem são imaginados como poderes mágicos independentes que agem sobre nós através das coisas. Os Deuses são imaginados como a inteligibilidade formal do mundo fenomenológico, permitindo a cada coisa ser discernida pela sua inteligibilidade inerente e pelo seu lugar específico de pertinência a este ou àquele *kosmos* (padrão ordenado ou organização). Os Deuses são *lugares*, e os mitos abrem espaço para eventos psíquicos que só se tornarão patológicos num mundo humano. Oferecendo abrigo e altar, os Deuses podem ordenar e tornar inteligível todo o mundo fenomenológico da natureza e da consciência humana. Todos os fenômenos são “salvos” pela ação de situá-los, o que de imediato lhes concede valor.”

No entanto, para compreender de que forma essa perspectiva politeísta pode aplicada ao ensino de música, ainda precisamos nos aprofundar um pouco mais nessa imagem que estamos buscando, essa imagem de si mesmo, que manifeste os anseios mais profundos de sua alma com relação à música, uma manifestação autêntica do *daimon*. E este anseio ou desejo, traz consigo um “calor” peculiar, um “fogo” que dá início a um processo de auto-expressão e auto-conhecimento. Um fogo muito poderoso que tem a capacidade de queimar os obstáculos encontrados entre essa imagem primordial e a manifestação desta imagem no mundo. Ou ainda, um fogo que ilumina um caminho a ser percorrido pelo estudante de música, enfim, as metáforas são infundáveis.

Uma pedagogia musical que ignore essa imagem, esse desejo, esse *daimon*, ao meu ver não está alinhada com aquilo que a arte pode trazer de melhor para o homem. Não está sendo feliz na tarefa de encontrar um *logos* da *psique*.

Um argumento que pode ser usado contra essa proposta, é de que essa imagem da qual estamos falando, é algo de caráter muito abstrato ou onírico, que nunca será capaz de encontrar um

retorno de si própria na realidade objetiva. No entanto, o que está em jogo aqui não é a descrição visual ou objetiva de um sonho ou fantasia, como por exemplo: “quando eu era criança sempre me imaginava tocando instrumentos celestiais na companhia de anjos músicos...” ou “quando comecei a estudar violino, costumava imaginar como que um dia poderia ser reconhecido como um dos maiores violinistas do mundo...” Por outro lado isso também não quer dizer devamos abandonar o caráter visual ou narrativo dessas imagens, que também são valiosos. Pois partimos do princípio de que nada advindo de nossa imaginação deve ser desperdiçado e de que, “ficar com a imagem” e “ser fiel à imagem”, é um dos princípios básicos da psicologia arquetípica.

Não podemos nos esquecer que Hillman fala de *Imagem* e *Alma*, como a base poética da mente: “Em psicologia arquetípica, a palavra “imagem”, então, não se refere a uma imagem posterior, resultado de sensações e percepções; tampouco significa um constructo mental que representa de forma simbólica certas idéias e sentimentos que expressa. De fato, a imagem, não tem referente além de si mesma... as imagens representam coisa nenhuma... Visibilidade, todavia, não significa que a imagem precisa ser vista. Ela não tem que ter propriedades alucinatórias, as quais confundem o ato de perceber imagens com imaginá-las... uma imagem não é aquilo que se vê, mas a maneira como se vê.” (Hillman, 1995, p.27)

O que importa para nós então, é como se vê, e não tanto, o que se vê. É a maneira como queremos ver, é a maneira da alma ver. E a alma vê, da maneira como ela quer se manifestar no mundo e em nós mesmos e na música. Assim então, poderemos fazer com que a música reflita essa imagem, o que vai nos permitir que a música passe a ser um campo extremamente fértil para o constante *cultivo da alma*. Para isso, precisamos manter a companhia do “calor” gerado por essa imagem, por esse desejo, a companhia desse “fogo” dinâmico e entusiasmante.

Se isso vai passar pelo fato de que um dia você se imaginou tocando instrumentos celestiais, é o que menos importa. Talvez você consiga manter a companhia desse “calor”, simplesmente quando está compondo, dando aula ou se apresentando em um concerto. Mas pode ser também, que em outros momentos você se flagre estudando um instrumento de forma mecânica e árida, ou dando aula sem conseguir passar nada de autêntico para seus alunos. É quando nós perdemos o fio de Ariádine. E se isso acontece, é sinal de que não estamos conseguindo fazer com que a música possa refletir ou manifestar essa imagem, o nosso *daimon*, em toda sua plenitude. Não estamos tendo uma relação absolutamente consciente com esse processo, de maneira que quando esse alinhamento acontece, é de forma casual.

Um bom exercício para os músicos, é tentar se lembrar de como foram os seus primeiros contatos com um instrumento ou com uma prática musical qualquer que tenha despertado maior interesse. Talvez você estivesse na casa de um tio que tinha um violão, você se sentiu atraído pelo instrumento e começou a explorá-lo espontaneamente. Cada novo som tirado era uma nova possibilidade que se abria na sua frente, e quanto mais você o explorava, mais você se dava conta de o quão imenso era aquele novo universo. Algum tempo depois os seus pais lhe deram um violão e lhe arrumaram um professor particular. O período que se seguiu então, talvez tenha sido uma fase de namoro com o instrumento, as suas primeiras incursões pelo mundo da música pareciam lhe revelar uma enorme potencialidade até então desconhecida. Você se enchia de um sentimento de entusiasmo e de fascínio, por estar trazendo esta potencialidade de um estado latente e adormecido, para um estado em que se podia observar manifestações palpáveis e concretas de seu desenvolvimento. E ao mesmo tempo, a sensação de que essa potencialidade, de que esse talento pode expandir-se sempre e cada vez mais (pois nunca poderá existir um ponto em que se diga que o potencial de alguém foi completamente explorado e que suas possibilidades foram completamente esgotadas), fez com que a música passasse também a representar agora, uma opção de escolha profissional. O apelo interno causado pelo significado que a música passou a ter para você, e o desejo, tanto de desenvolver o seu potencial de maneira intensa, quanto principalmente, de manifestar isso no mundo, de expressar e tornar isso acessível ao outro, faz com que você abrace a música não só como uma profissão, mas também como uma opção de vida, rica de significações psicológicas...

Através desse caso fictício, porém não incomum, talvez tenhamos conseguido ilustrar o que Hillman diz, em sua entrevista à *República*: “Olhando nossa biografia por meio do mito, somos levados a percebê-la por meio das idéias de vocação, alma, *daimon*, destino, necessidade. São elas que nos abrem aos poucos o sentido de nossas vidas.”

No entanto, é importante deixar claro que, tanto do ponto de vista do autor, quanto do ponto de vista do objetivo desse trabalho, essa “abertura do sentido de nossas vidas”, não se dá em um nível abstrato, subjetivo ou metafísico, muito pelo contrário. Não podemos nos esquecer que Hillman está continuamente nos alertando para a “ilusão subjetivante”, advinda de nossa cultura monoteísta, que coloca o ego como centro polarizador da vida humana e que, na psicologia moderna, se traduz em um “exagero de introspecção subjetiva”. O autor insiste na necessidade atual de “recuperarmos a conexão ecológica com o mundo”. A contribuição da psicologia arquetípica para/com a arquitetura e o urbanismo, são dois exemplos de como essa proposta pode alcançar níveis realmente concretos dentro da vida humana.

Da mesma forma, este trabalho se preocupa principalmente em trazer a proposta da psicologia arquetípica, para a **prática** musical, para a **prática** pedagógica, ao invés de se limitar em uma reflexão filosófica sobre música. Apesar dessa reflexão ser indispensável para que essa **prática** possa vir a acontecer plenamente, este trabalho mantém a preocupação de Hillman em recuperar a conexão ecológica com o mundo e com a música.

É por isso que chamo a atenção aqui, para o caminho que o autor segue através das palavras: vocação - alma - *daimon* - destino - necessidade. Pois quando o nosso personagem fictício chegou ao ponto de escolher a música como a sua profissão, ele não fez isso somente porque dentre várias opções a música era aquela que mais lhe agradava. Na verdade, essa escolha foi feita com o peso e a significação de necessidade. Escolher a música foi a realização de uma necessidade, uma necessidade básica da vocação, da alma, do *daimon*, do destino do personagem.

No entanto, o momento em que todo esse processo interior se apresenta sob a perspectiva de necessidade, é justamente o momento em que a alma e o *daimon*, por assim dizer, buscam encontrar meios de se expressar no mundo, no nosso caso através da música - o ponto de "confluência entre os rios". Este é um aspecto crucial para a compreensão do objetivo deste trabalho, o ponto de confluência entre tudo o que já foi falado até agora. Pois é a partir daqui que ficará mais claro, como que a psicologia arquetípica pode nos ajudar a rever nossa prática como músicos e professores de música. O ponto em que a alma necessita de meios para expressar-se no mundo, através da música, é o ponto em que colocaremos em prova a validade de todas as tentativas feitas até agora de, na prática, relacionar arte e música, à psicologia arquetípica: Música: "Arte que permite ao homem exprimir-se por meio de sons", e Psicologia Arquetípica: "Arte que permite à alma exprimir-se por meio de suas próprias imagens arquetípicas"

ABORDAGEM TÉCNICA E EXPRESSIVA

Na introdução da versão brasileira do livro “Psicologia Arquetípica”, de James Hillman, Barcellos (1995, p.9) fala o seguinte sobre *anima*: “Anima pertence a todas as coisas, exatamente como a possibilidade de interioridade de todas as coisas. Anima refere-se, numa só palavra, a interioridade. Aí podemos ter enfim, uma metodologia com a qual entender e penetrar os mistérios que nos apaixonam e perseguem”. “Anima como possibilidade de interioridade em todas as coisas”, é o ponto de partida para a nossa abordagem técnica e expressiva ao estudo de música.

O que chamamos de técnica? Seja ela técnica instrumental, vocal ou de regência? Frequentemente encontramos esta palavra sendo usada para denominar aquilo que possibilita ao músico, a realização prática de um repertório. E por realização prática, geralmente entendemos as habilidades psicomotoras do músico. No dicionário Aurélio Buarque de Holanda (1975, p.1360) encontramos a seguinte definição: “Técnica. A parte material ou conjunto de processos de uma arte; Maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo.”

Fiquemos primeiramente então, com a “parte material”, por assim dizer. Como poderíamos encarar este aspecto, através da compreensão de “anima como a possibilidade de interioridade de todas as coisas”? Poderíamos dizer aos nossos alunos: “Olha, a música também tem um lado corporal, psicomotor ou neurológico, que exige muito estudo...” Mas será isto suficiente? Com relação a este tipo de afirmação, que não é incomum, poderíamos fazer um questionamento. Se o que temos de resolver, com relação a este aspecto da música considerado “corporal”, é algo que está objetivamente, no corpo, e que pode ser objetivamente resolvido, como o objeto de uma experiência científica, que pode ser estudado sem ter de se relacionar com a psique do cientista; Se quando temos dificuldade para tocar um trecho de uma determinada peça, essa dificuldade está na música, ou no quarto dedo, ou no polegar, ou no pulso, ao invés de estar na consciência que o aluno tem do quarto dedo, ou no nível de relaxamento muscular que o aluno alcança ao usar o polegar, ou talvez em um determinado reflexo condicionado que o aluno tenha adquirido, e que constantemente o leva a levantar o pulso demasiadamente, sem que ele próprio perceba. E se aceitarmos trocar a visão simplória de que o problema está no quarto dedo, pela compreensão mais complexa de que o problema está na consciência do aluno sobre o quarto dedo, seremos imediatamente levados a perceber, que a questão não é só a consciência sobre o quarto dedo, mas a consciência sobre como este dedo se relaciona com os outros dedos, a consciência do aluno sobre toda a sua mão. E ainda, a

consciência do aluno sobre toda a sua mão, não pode ser perfeitamente compreendida se a isolarmos de seu relacionamento com a outra mão. E a sua consciência sobre a relação entre as duas mãos, nos leva a perceber que essa questão vai inevitavelmente abranger a consciência que o aluno tem sobre todo o seu corpo - a maneira como ele usa o seu corpo, a maneira como essa pessoa vive nesse corpo. E a maneira como essa pessoa vive nesse corpo, não pode ser diferente da maneira como vive a sua psique, a sua alma.

Finalmente então, chegamos ao ponto que nos interessa - alma, anima, anima como a possibilidade de interioridade de todas as coisas... Se nós vemos um quarto dedo somente como um quarto dedo, não somos capazes de ver anima como a possibilidade de interioridade do quarto dedo. E se não conseguimos perceber anima no quarto dedo, é porque provavelmente não conseguimos perceber anima em muitos outros aspectos de nossa vida musical. Inclusive nos aspectos relacionados a expressividade (já que é tão comum a separação entre técnica e expressividade).

No entanto muitas vezes achamos que as dificuldades a serem enfrentadas, estão ora em algum lugar meramente físico, ora em um lugar meramente intelectual. Algum lugar supostamente objetivo. Seja este um lugar corporal ou mental, é colocado do lado de fora de nossa psique, é abordado de forma a se encontrar fora do alcance de nossa capacidade imaginativa. É evidente que essas dificuldades se manifestam objetivamente. Um dedo tenso é um dado objetivo, falta de coordenação motora é um outro dado objetivo, e assim por diante. No entanto, as causas mais recuadas desses sintomas, assim bem como todo o processo através do qual eles funcionam, são extremamente complexos e não podem ser abordados somente de uma forma cartesiana. É necessário compreendermos o forte caráter psicológico dessas questões. E por psicológico aqui, entendamos pela maneira como essas questões ou dificuldades, estão atuando dentro da psicologia de alguém - o logos da psique, o discurso ou narrativa da alma, que é manifestada por alguém. Isso não quer dizer absolutamente, que o professor de música tenha que se tomar um terapeuta, ou que questões da vida pessoal do aluno sejam relevantes para o aprendizado. A contribuição que a psicologia arquetípica oferece à pedagogia musical através desta monografia, não se dá nesse nível. A questão é que não podemos pretender que a música seja capaz de realizar um logos da psique, se o agente da música não for capaz de fazê-lo: o músico. E como fazer isto?

Aumentarmos a consciência que temos sobre o corpo e seus movimentos, tem alguma coisa a ver com automatismo? Relaxamento muscular é algo que pode ser alcançado objetivamente, assim como aprendemos a fazer cálculos matemáticos? Fazer uso consciente da própria capacidade de

abandonar determinadas tensões, é algo que se faz assim como alguém aprende a datilografar sem precisar olhar para a máquina de escrever?

Por outro lado, quando falamos que o aluno está executando uma peça sem emoção, colocamos a dificuldade em um plano meramente emocional, no plano dos sentimentos. Novamente não houve aprofundamento. E as vezes em que abordamos a palavra intuição, que aparentemente daria margem a um maior aprofundamento sobre uma questão musical qualquer, o fazemos de forma extremamente imprecisa, como se não soubéssemos exatamente o que estamos querendo dizer com esta palavra. Expressividade musical é algo que se pode desenvolver através de catarses emocionais ou sugestões “cheias de boa intenção”, vindas por parte do professor?

Quando não somos capazes de ver “anima como a possibilidade de interioridade de todas as coisas”, nos enganamos achando que aquilo que temos de resolver está “fora” de nós, em um lugar absolutamente independente das coisas da *alma*, da complexidade da *alma*. Que pode simplesmente ser “programado” para se fazer o que se quer. Nessas horas os professores nos dizem: “Ah! Descobri qual é o seu problema. É a passagem de polegar! Agora repita essa passagem de polegar muitas vezes, até que se torne algo fácil para você.” Este é um tipo de professor que não tem o hábito de se perguntar: “Por que esta passagem de polegar está sendo difícil para este aluno, e como eu posso ajudá-lo progredir, a partir dessa causa anterior?”

É lógico que se o aluno repetir muitas vezes, alguma hora, mal ou bem, o movimento vai terminar acontecendo. E a nossa proposta não é abolir o uso nem de exercícios técnicos, ou a prática de estudar peças repetidas vezes, pois sabemos reconhecer o seu devido valor. Mas fazemos questão de frisar a importância de *o como* abordar estas práticas. *A maneira pela qual*, se faz isso. Relembrando as palavras de Hillman, “uma imagem não é aquilo que se vê, mas a maneira como se vê.” O importante aqui é estarmos atentos para: o que o aluno realmente aprendeu com isto? Em que nível este tipo de estudo o fez um melhor músico e artista, naquela concepção mais ampla de música e arte? O estudo é aquilo que se faz, ou o que se aprende com aquilo que se faz?

Se partimos do princípio de que o estudo não é o que fazemos, e sim o que conseguimos extrair daquilo que fazemos - “aprofundamento dos eventos em experiências” (Barcellos, 1995, p.15) - passaremos a sentir necessidade de estarmos preparados para 2 coisas, enquanto professores:

- 1º) Propor exercícios alternativos que possibilitem o desenvolvimento consciente desse tipo de estudo;
- 2º) Saber abordar tanto os exercícios alternativos, quanto os tradicionais, quanto o próprio repertório, de maneira a estar alinhado com toda as idéias sobre música e pedagogia musical, que já foram sugeridas neste trabalho.

PROPOSTA DE ESTUDOS ALTERNATIVOS

Esta técnica busca refúgio naquilo que Hillman considera como o principal objetivo do trabalho da psicologia arquetípica: o *cultivo da alma*, que segundo Barcellos se resume como um aprofundamento dos eventos em experiências. Se pretendemos facilitar o aluno no seu próprio processo de aprofundar os eventos musicais que ele vivência, em experiências musicais conscientes e vivas para a sua alma, logo iremos notar que uma proposta pedagógica que se limite à orientações que o professor faça sobre a realização de um determinado repertório e de estudos tradicionais de técnica, é insuficiente.

O que propomos então, é um estudo de técnica que possa ser feito independentemente da execução de uma partitura seja ela qual for. Um estudo que, pelo menos por um momento, permita que o aluno possa focar a sua atenção única e exclusivamente no gesto em si, trabalhar o gesto. E o gesto aqui, poderia ser encarado como aquele “lugar” a partir de onde os eventos musicais, podem se aprofundar em experiências musicais, é o ponto intermediário entre a produção física do som, e a intenção musical que se quer dar a este som. É o “lugar” em que as idéias musicais são testadas, verificadas e refinadas, é a *maneira pela qual* as idéias musicais se apresentam.

Então, se estamos no piano, os gestos vão aparecer por exemplo como: toque de dedo, toque de braço, uso de pedal, passagem de polegar, etc. Se estamos no violão, os gestos vão aparecer por exemplo como: na mão direita - toque com apoio, o toque sem apoio, mão esquerda - o ato de pressionar as cordas junto aos trastes do braço do violão, fazer ligaduras, etc. Se estamos em regência os gestos vão aparecer por exemplo como: corte de pausa, impulso de entrada, gesto horizontal legato, gesto vertical stacato, etc. Em qualquer que seja a prática interpretativa, a idéia é ter um tempo para trabalhar o gesto em si, ao invés de trabalhar o gesto somente como o meio através do qual exercícios e peças podem ser executadas.

É evidente que em música um gesto “puro” não tem um valor intrínseco, no sentido de que sua função é somente permitir que a música possa acontecer da melhor forma possível. Logo, um regente não se esforça em aprimorar o seu gestual pelo gestual em si, e sim pelo resultado musical que isto pode proporcionar no coro. Assim como um cantor não estuda técnica vocal pela técnica em si, mas pela maneira como essa técnica pode enriquecer as suas interpretações.

O que estamos dizendo na verdade, é que o gesto musical puro, seja ele qual for, é por si só uma área de trabalho extremamente complexa e que também precisa ser trabalhada isoladamente. Se uma pessoa está interessada em aprender piano por exemplo, principalmente nas fases iniciais do aprendizado, esse estudo não pode se resumir em tocar músicas com a orientação do professor. O aluno também tem que passar por todo um processo de estudar os gestos que envolvem o ato de tocar músicas no piano. Estudar a postura corporal que se pode adotar com relação ao instrumento, a angulação dos joelhos que seja ideal para ele, a angulação do tronco, como a distribuição do peso de seu corpo pode ser feita com relação aos diferentes apoios, como por exemplo a sola dos pés, os ísquios, a ponta dos dedos, etc; estudar a altura do pulso ideal para ele, a altura do “arco” das mãos; estudar o toque de dedo: o gesto de levantar o dedo, abaixar o dedo em direção à tecla, pressionar a tecla e finalmente soltá-la; estudar o ataque de braço, verificar se a forma da mão está realmente mantendo-se estável à medida em que todo o antebraço se move para cima e para baixo; estudar o deslocamento das mãos entre diferentes regiões do teclado, e assim por diante.

E como se estuda isso tudo? É justamente aqui que se fazem necessários o uso de exercícios ou estudos alternativos de técnica. A seguir falaremos dos princípios básicos sobre os quais esses exercícios devem se basear.

- Relaxamento Muscular

Relaxamento muscular, é aqui encarado como um dos princípios que permitem que corpo e seus gestos possam manifestar mais fielmente uma intenção musical, aquilo que a imaginação é capaz de enxergar através de um gesto. É a forma mais básica de “purificar” um gesto. Não encaramos relaxamento como um estado passivo de total flacidez muscular, mas como aquela consciência que permite a alguém, usar o mínimo de tensão necessária a um gesto. Dessa forma estamos abrindo caminho para um alinhamento maior entre corpo, mente e *alma*, que é tão necessário ao fazer artístico. Aprender a fazer um gesto com uma diminuição do excesso de tensões, é uma forma de “sairmos da frente para que a *alma* possa aparecer”, pois as tensões seriam um dos obstáculos que impedem que um gesto adquira um valor *psicológico* intenso (psico-lógico: que provê a alma com uma narrativa adequada de si mesma) Como diz Hillman: “Isto é exatamente o que quero dizer sobre ser discreto. Você, enquanto pessoa, tem que sair da frente de maneira que as imagens possam aparecer... temos que sair de seu caminho para que ela possa acontecer por si, apenas com uma mãozinha nossa aqui e ali.” (Hillman, 1989, p.61). Partimos do princípio também, de que quanto maior é o relaxamento muscular, maior é o nível de sensibilidade, e

quanto maior for o nível de sensibilidade, mais requintado será o músico. Relaxamento muscular aumenta a sensibilidade sobre tudo que acontece no corpo, e permite que o aluno se relacione com nuances do gesto, cada vez mais sutis e difíceis de serem percebidas. Sutilezas estas que determinam em muito o nível de qualidade técnico e expressivo de um músico. Ao passo em que, quanto maior forem os excessos de tensão, menor será a capacidade de perceber e trabalhar coisas tão sutis.

Este princípio deve ser trabalhado através de exercícios que:

1. permitam que aluno flagre a existência e a atuação de excessos de tensão muscular e de associações musculares em seu próprio corpo, com o objetivo de fazer com que ele comece a tomar consciência dessas tensões e associações.
2. façam com que aluno aprenda a soltar essas tensões através da prática do “abandono”, a intenção consciente de abandonar um excesso de tensão ou de “desmontar” uma associação muscular desnecessária.
3. provoquem o uso consciente do relaxamento conquistado. O aluno aprende a fazer um movimento ou um gesto, usando menos tensão do que usava antes, ou melhor, usando somente a tensão que ele sabe que é necessária para realizar um determinado gesto; o mesmo é válido para as associações musculares; outro benefício que a continuidade deste tipo de exercício pode trazer, é a habilidade para conscientizar e abandonar tensões cada vez mais sutis, mais difíceis de serem percebidas.

Exemplo: aluno e professor colocam-se um em frente ao outro, ambos em pé; o aluno levanta um de seus braços até a altura do ombro (paralelo ao chão) e fica por um momento nesta posição;

1. Esta é a hora em que o professor pede que ele tome consciência de quais são os músculos que estão sustentando o peso do braço, pede que o aluno tire uma “fotografia” mental de todas as tensões que estão implicadas neste movimento;
2. Após essa etapa o professor segura o braço do aluno nessa mesma altura e pede que ele abandone todas tensões que estavam sustentando o peso de seu braço, pois agora quem está fazendo essa sustentação é braço do professor, o aluno solta o braço na mão do professor.
3. A última etapa é quando aos poucos, o professor vai largando o braço do aluno e vai pedindo para que ele volte a assumir o controle de seu braço; o que é importante que o professor frise aqui, é que à medida em que o aluno for voltando a assumir o controle do braço, ele vai voltar a fazer isso com o mínimo de tensão possível; é pedido então que o aluno tire uma outra “fotografia” desta forma mais relaxada de sustentar o mesmo braço, na mesma altura; Esse é o

momento do aluno comparar a 1ª fotografia com a 2ª fotografia, ele irá comparar o nível de tensão que havia antes do professor sustentar o seu braço, e o nível de tensão que passou a existir depois que ele voltou a assumir o controle de seu braço. Ele poderá então se dar conta do excesso de tensão que foi abandonado na 2ª etapa.

Dessa forma o professor estará oferecendo meios para que o aluno aprenda não somente a abandonar o excesso de tensão, mas também a fazer um uso consciente deste relaxamento.

- Abrangência do Gesto - Postura Referencial

A postura referencial é a postura que serve de referência para que o aluno possa se aproximar cada vez mais da sua postura ideal. Essa postura ideal não é algo que será copiado de algum modelo externo, e sim algo que será encontrado pela própria pessoa, com a ajuda do professor. O aluno estará se aproximando de sua postura “ideal”, à medida em que a postura referencial puder lhe servir como um verdadeiro meio de estudo para encontrá-la. A postura ideal é encontrada quando a postura referencial é preenchida por um valor psicológico intenso (por isso deve-se chegar à postura ideal através da postura referencial). E por valor psicológico entenda-se a capacidade que essa postura tem, de “sair da frente” do gesto musical que está querendo se manifestar. O que não quer dizer, sair da frente no sentido literal, mas sair da frente no sentido de não acrescentar nada que não esteja atuando a favor do gesto, ao qual uma postura está vinculada. Dessa forma, uma postura adquire valor psicológico, não por acrescentar algo, mas por abandonar vícios e imagens corporais que não oferecem um bom *background* para a inteligibilidade de um gesto - já que temos o gesto, como paradigma dessa proposta de estudo de técnica (gesto como paradigma *psico-lógico*). Além disso, só podemos dizer que tanto a postura ideal quanto postura referencial, são posturas necessariamente bem equilibradas, relaxadas, bem apoiadas e que permitam que o gesto se realize com a maior liberdade possível.

Por isso deve-se chegar à postura referencial, através da consciência sobre a abrangência dos gestos aos quais essa postura está vinculada. E por abrangência de um gesto, entenda-se por exemplo o tamanho de um gesto, o “espaço” que ele ocupa, os diferentes níveis de angulação que as articulações de um dedo ou um braço podem ter dentro de um único gesto, etc. Deve-se perceber as relações entre postura e gesto, perceber como determinadas posturas facilitam ou dificultam determinadas maneiras de realizar um mesmo gesto, e como que determinados gestos, para serem realizados, exigem posturas corporais específicas. Pois uma postura qualquer que seja, não tem outra função que não seja servir a um gesto da melhor forma possível.

___ A consciência sobre a abrangência de um gesto, pode ser desenvolvida no aluno através de exercícios que contrastem duas posturas extremadamente opostas, com uma postura intermediária, que se encontraria em um ponto de maior equilíbrio entre aqueles dois extremos. Esse ponto de maior equilíbrio é o lugar onde a postura referencial passará a se estabelecer. À medida em que o aluno passeia por esses extremos opostos, ele vai percebendo como essas diferentes posturas interferem no gesto a ser realizado, e como sua abrangência é determinada em parte, pela postura adotada. Contrastar posturas extremas com uma postura intermediária, permite que o aluno a chegue a essa postura de maior equilíbrio (postura referencial) de forma mais consciente, pois ele tem um referencial para descobri-la: a maneira como o gesto é influenciado, à medida em que sua postura vai saindo de uma região central ou intermediária, até alcançar pontos extremos, que geralmente geram mais tensão. A aplicação de exercícios que se baseiem neste princípio, permite que a pessoa seja capaz de realmente tomar posse dessa postura (de dentro para fora), ao mesmo tempo em que ajuda ao aluno tomar consciência dos vícios posturais que ele tenha ou que possa vir a ter. Pois as posturas extremadas funcionam também como caricaturas desses vícios.

- Ponto de Apoio

Partimos aqui, do princípio de que qualquer gesto requer um ou vários pontos de apoio. O ponto de apoio seria a contra-parte de um movimento, e ao mesmo tempo uma referência para a mente de quem realiza o movimento. Quando damos um pulo por exemplo, o principal ponto de apoio é a sola dos pés, para poder subir, nós empurramos o chão para baixo. A questão é que quando não estamos conscientes da atuação desses apoios ao fazer um gesto, corremos sério risco de usar pontos de apoio que não atuam a favor do gesto. É como se na ânsia de dar um pulo para conseguir encostar a cabeça na folha de uma árvore por exemplo, inconscientemente tencionássemos os músculos do pescoço, como se isso pudesse fazer com que pulássemos mais alto. Enquanto que, se focássemos a nossa atenção na sola dos pés, e procurássemos relaxar os músculos que não precisam ser usados nesse movimento, certamente saltaríamos muito mais alto. Se nós fazemos música através de gestos, teríamos muito a ganhar se tomássemos consciência sobre os pontos de apoio implicados em um gesto, e mais ainda se pudéssemos escolher o ponto, ou os pontos de apoio ideais para cada gesto.

Os exercícios que se basearem nesse princípio, devem dar ao aluno a oportunidade de reconhecer os diferentes pontos de apoio que um gesto pode ter, para que ele possa escolher o melhor. E o melhor

apoio é necessariamente aquele que permite maior equilíbrio, fluência de gesto e relaxamento muscular. Um gesto que se apoie em um ponto desfavorável, causa necessariamente algum desequilíbrio, não traz uma boa fluência e acumula excesso de tensão. Estes exercícios podem também, acompanhar o mesmo modelo daqueles baseados no princípio “relaxamento muscular”, citado acima. Primeiramente flagrando e tomando consciência dos pontos de apoio que o aluno já usa inconscientemente para um determinado gesto, depois verificando a real eficácia desses apoios, e finalmente sendo capaz de escolher as melhores formas de apoiar um gesto e, usá-los com naturalidade.

- Direção e Continuidade do Gesto

Um gesto é contínuo quando é feito com total consciência, quando não existe uma parte do movimento que seja feita inconscientemente, no “automático”, quando não existem buracos, na consciência sobre aquilo que estamos fazendo. Um gesto contínuo permite um controle muito maior, da pessoa sobre o próprio gesto e sobre o resultado sonoro que se quer obter. Um *piano* ou um *forte* que venha de um gesto contínuo, é um *piano* ou um *forte* muito mais expressivo do que um *piano* ou um *forte* gerado por um gesto espasmódico. Um gesto contínuo é o oposto de um gesto espasmódico, controlado por forças e tensões involuntárias e desconhecidas.

As mesmas coisas podem ser ditas com relação à direção do gesto. Um gesto feito sem uma consciência aguçada sobre si próprio, geralmente não possui uma direção clara e definida. Então, se o movimento para tocar um teclado é de cima para baixo, esse gesto deve ser vertical. Se na hora de apertar a tecla, existe um componente qualquer que faça com que o dedo descreva um percurso levemente diagonal, ou que faça com que o percurso traçado pelo dedo seja sinuoso, como um zigzague, é porque novamente não existe uma consciência aguçada sobre esse gesto - existem tensões e pontos de apoio inconscientes que estão atuando desfavoravelmente para/com o gesto. E inevitavelmente haverá uma consequência sonora para esse gesto mal direcionado.

A *continuidade* e a *direção* do gesto, são virtudes que dependem do estudo dos princípios citados anteriormente. O que se pode fazer através dos exercícios já propostos, é proporcionar maneiras de o aluno verificar por si próprio, a diferença no resultado sonoro de um gesto contínuo e bem direcionado, e de um gesto não contínuo e mal direcionado.

Todos esses princípios visam fornecer um bom *background* para o que chamariamos de “purificação do gesto”

ABORDAGEM TÉCNICA E EXPRESSIVA A PARTIR DOS ESTUDOS ALTERNATIVOS

“O cultivo da alma é também descrito como imaginar, ou seja, ver ou ouvir por meio de uma imaginação que enxerga a sua imagem através de um evento.” (Hillman, 1995, p. 55). Ver ou ouvir por meio de uma imaginação que enxerga a sua imagem através de um evento, é a melhor forma de praticar os tipos de exercícios sugeridos acima. Eles na verdade não tem nenhum valor se não forem praticados com essa intenção. Não tem nenhum poder autônomo, no sentido de garantirem o aprendizado somente pela sua realização mecânica. Se forem abordados dessa forma simplista, os exercícios passam a ser encarados como um fim em si próprios e vão se restringir a acontecer no plano objetivo e literal dos “eventos”, ao invés de servirem ao aluno, somente como um meio, através do qual a sua imaginação tem a oportunidade de enxergar a sua própria imagem. A afirmação de que os padrões de exercícios propostos, tem o objetivo de servir ao aluno como um meio através do qual a sua imaginação tem a oportunidade de enxergar a sua própria imagem, não entende a palavra imaginação, meramente como a faculdade humana de imaginar, mas como a atividade autogeradora da própria alma - “a base poética da mente”. E o fato de Hillman ter usado a palavra “poético”, também nos força a lembrar do que provavelmente seria o seu oposto: “literal”. Portanto, se entendemos *alma* como a base poética da mente, e imaginação como a atividade autogeradora da própria alma, logo iremos notar que, da maneira como o autor emprega esta palavra, está deixando implícito que o ato de imaginar já carrega em si a des-literalização de um evento, ou seja, enxergar a sua imagem através de um evento.

Mas afinal de contas, isto não é o que faz o processo de criação artística? A arte está absolutamente vinculada à “base poética da mente”, talvez ela seja uma das manifestações desta base poética. E se assim entendemos, iremos chegar à conclusão de que, aquilo que poderíamos chamar de “base literalizante da mente”, o oposto do anterior, é um campo totalmente infértil para o cultivo de qualquer atividade artística. É por isso que essas propostas de exercícios alternativos, assim como qualquer outro tipo de recurso pedagógico-musical, não devem ser encaradas sob uma perspectiva literalizante.

Acreditamos que se soubermos aproveitar a capacidade natural da imaginação, de enxergar a sua imagem através de um evento, ao invés de nos limitarmos pela literalização dos eventos, poderemos

ter um aprendizado onde estaremos muito mais conscientes sobre os processos que governam e elaboram esse aprendizado. Poderemos nos relacionar de forma mais direta com esses processos. Sabendo aproveitar essa capacidade natural, estaremos nos livrando de muitas daquelas armadilhas, que muitas vezes nos fazem pensar que as questões musicais a serem trabalhadas estão em um lugar diferente daquele onde elas realmente estão. Armadilhas que nos desviam do caminho mais curto e mais simples. As armadilhas objetivantes, que nos fazem pensar que a dificuldade de uma música está na música, ou que a dificuldade de um dedo está no dedo, e que se repetirmos concentradamente um determinado exercício, dezenas de vezes, estaremos resolvendo o problema facilmente. Ou ainda as armadilhas ou ilusões subjetivantes, que nos levam a concentrar no ego, a fonte de todas as soluções e de todos os problemas que encontramos. Então quando as alguma coisa não vai tão bem quanto o esperado, dizemos: “Não estou conseguindo me concentrar... então agora eu vou me concentrar! Custe o que custar!” E aí franzimos a testa, apertamos os lábios, acumulamos uma carga ainda maior de tensão e continuamos insatisfeitos. Então você tem um insight: “Estou tocando sem emoção... agora eu vou tocar com emoção!” Então você respira fundo, se arrepiando todo, e no final das contas termina se dando conta de resultado sonoro ainda não está sendo capaz de manifestar aquilo que a sua “emoção” tinha imaginado para a música.

Por isso tentamos buscar na psicologia arquetípica, uma maneira *metafórica* de se relacionar com a complexidade que se apresenta no aprendizado musical. Uma 3ª possibilidade que não é nem objetivante nem subjetivante, mas metafórica. Pois se pretendemos encarar arte como uma manifestação da “base poética da mente”, a melhor maneira de lidar com ela, enquanto artistas, é metaforicamente, ou seja, usando a sua própria retórica.

Logo, quando o aluno se dá conta por exemplo, de que está usando um ponto de apoio desfavorável para um gesto, esta tomada de consciência não deve se dar em um nível meramente físico, nem tampouco em um nível puramente conceitual, de tentar explicar ou interpretar o que está acontecendo. Pois dessa forma não estaríamos oferecendo meios para o aluno lidar com a próxima etapa (que seria escolher um outro ponto de apoio), e nem estaríamos sendo capazes de abarcar toda a complexidade sob a qual este ponto de apoio está se apresentando. Pois um ponto de apoio desfavorável não é só ponto de apoio desfavorável, ele na verdade está fazendo parte de toda uma situação, composta por diversos fatores, que se relacionam entre si de uma determinada forma, e compõem uma *imagem*. O que nos interessa então é essa *imagem*. E como diz Hillman, uma imagem não representa coisa nenhuma, e também não é somente o resultado da atuação de leis da física. Mas

uma imagem é necessariamente metafórica, ela possui uma retórica, um padrão, ela apresenta uma inteligibilidade, e possui valor psicológico.

O fato é que essa *imagem*, onde o tal ponto de apoio está inserido, faz parte da sua psique tanto quanto um sonho que o aluno tenha tido à noite, tem tanto *valor psicológico* quanto. Esse ponto de apoio está na sua psique tanto quanto um sonho, e não é uma imagem menos autêntica, só pelo fato de estar manifesta em um plano físico.

Tudo isso, só para chegarmos à idéia de que essa proposta pedagógica tenta situar o estudo de música na *psique* do aluno. O estudo propriamente, não acontece objetivamente no corpo do aluno, ou na música que o ele está tocando, ou no “plano das emoções musicais”. Acontece na *alma* do aluno (lembrando da afirmação feita anteriormente, de que o estudo não é o que fazemos, e sim o que conseguimos extrair daquilo que fazemos - aprofundamento dos eventos em experiências). E como trabalhamos com música, temos o enorme privilégio de termos o corpo e a mente como o campo de atuação de todas essas imagens. Nenhuma outra arte exige que se tenha uma relação tão profunda e sofisticada com o próprio corpo e com a própria mente, quanto a música.

Então, como lidar com isto? Metaforicamente. O que não significa que o professor vá se comunicar com o aluno através metáforas, nem tampouco que o aluno de música tenha que se tornar um literato. Significa simplesmente que não estaremos impondo que a complexidade do fazer musical tenha que se espremer dentro de conceitos ou se esvaziar em um evento externo meramente objetivo. Estaremos simplesmente aceitando e aprendendo a nos relacionar com a maneira através da qual essa complexidade se apresenta para nós. Estaremos aceitando e aprendendo a nos relacionar com a natureza metafórica dessas *imagens* que sustentam o aprendizado.

Aí sim, teremos a oportunidade de enxergar uma imagem através de um evento. Esse é o momento em que o evento é libertado de sua compreensão literal e permite que nós enxerguemos, através dele, aquilo que mais ansiamos experimentar em música. Quando a imaginação é capaz de enxergar a sua imagem através de um evento, é porque os gestos musicais que tornam possível este evento, foram capazes de refletir perfeitamente essa imagem, ou de manifestá-la com o máximo fidelidade. Significa que os gestos musicais foram preenchidos com um valor extremamente pessoal e íntimo para nós mesmos, pois estão sabendo desempenhar o seu papel, de servir somente como um instrumento da imaginação. O gesto como um excelente veículo, que permite que a imaginação flua sem barreiras até a sua manifestação sonora no mundo exterior, de maneira que essa manifestação seja fiel à imagem original (*anima - anima mundi*). E mais do que isso, esse valor automaticamente passa a ser inteligível ao outro, ele ganha inteligibilidade. Eles passam a refletir uma essência mais

pura e sofisticada do nosso próprio talento. A separação que costuma existir entre o que se imagina musicalmente e o que se consegue realizar musicalmente, foi no mínimo, extremamente atenuada.

“Imaginar significa libertar os eventos de sua compreensão literal para uma apreciação mítica. Cultivo da alma, neste sentido, equipara-se com a des-literalização - aquela atitude psicológica que suspeita do nível dado e ingênuo dos acontecimentos e o rejeita para explorar seus significados sombrios e metafóricos para a alma.”(Hillman, 1995, p.55). Esta é a atitude psicológica que fará com que essa proposta de estudo dê os seus melhores frutos. Tanto na realização de exercícios alternativos, quanto na realização de repertório e estudos tradicionais de técnica.

É importante lembrar que o ato de abandonar um excesso de tensão por exemplo, como é sugerido no tópico “relaxamento muscular”, não é algo que acontece em um plano meramente físico, não é um ajuste mecânico. Esta capacidade de “abandonar” uma tensão, não é uma capacidade do corpo, é uma capacidade da alma, pois quem abandona a tensão não é o corpo, e sim a consciência de quem mora no corpo. O sentido do “abandono”, também não é um sentido literal, é um sentido metafórico, que nos convida a lidar com a inteligibilidade daquilo com que estamos trabalhando. E inteligibilidade é a maneira como por exemplo, uma situação de excesso de tensão muscular se apresenta para nós. A *imagem* dessa situação. Os diversos elementos que a mantêm, a maneira como esses elementos se relacionam entre si; a maneira como você sente essa situação, o que essa situação está “falando” para você, as sensações físicas e como todo o corpo reage a essa situação, etc.

Entrar em contato com a inteligibilidade de uma *imagem* é o que nos permite nos realcionarmos com ela. Aí então seremos capazes de escolher o nível de tensão que queremos usar para um determinado gesto por exemplo, pois estaremos nos realcionando diretamente com o gesto, com a postura e com as nossas próprias tensões. Estaremos nos relacionando diretamente com os padrões sob os quais esses excessos de tensão aparecem. Nós estaremos nos relacionando diretamente com as nossas próprias imagens corporais, imagens gestuais, com os pontos de apoio que sustentam um gesto, e assim por diante. Estaremos, *localizarmos* o evento, identificando *o quê* é que está atuando por trás de um evento, ou *a quê* que este evento está relacionado. E aí então, a perspectiva politeísta proposta por Hillman, citada anteriormente, estará tendo uma enorme utilidade dentro de nossa prática.

Podemos entender que um gesto musical é uma *imagem*, a expressividade de um gesto é uma *imagem*, um postura corporal é uma *imagem*, a maneira como os pontos de apoio atuam compõem uma *imagem*, a continuidade e a direção de um gesto também compõem outra *imagem*; a maneira como compreendemos e executamos uma partitura é uma *imagem* que temos dessa partitura, a

maneira como nos expressamos em uma música é a *imagem* que temos de nós mesmos nessa música; e finalmente: a maneira como tudo isso se relaciona, simultaneamente, compõe uma *imagem* ainda mais complexa. “Elas tem uma qualidade autônoma, independente, e indicam complexidade: em toda imagem há uma múltipla relação de significados, de disposições, de proposições presentes simultaneamente”(Gustavo Barcellos, 1995, p.11).

E a idéia de dar a todos esses eventos musicais, a conotação de *imagem*, vem da intenção desse trabalho de relacionar-se psicologicamente com esses eventos, de reconhecer o seu *valor psicológico*.

O que a psicologia arquetípica propõe com relação a isso, é que nós não devemos nos preocupar tanto em explicar as imagens, e sim em nos relacionarmos com elas, nos relacionarmos com sua complexidade. O que elas precisam na verdade, é “ser experimentadas, cuidadas, acariciadas, entretidas, enfim, respondidas... As imagens necessitam de relacionamento, não de explicação”(Gustavo Barcellos, 1995, p.10 e 11). Por causa disto, “ficar com a imagem” é uma das contribuições básicas da psicologia arquetípica para esta proposta de estudo de música, que difere de outras propostas, principalmente no que é tocante à maneira de se relacionar com a complexidade, com a retórica e com a natureza metafórica e psicológica, de tudo isso a que estamos dando a conotação de *imagem* (e que outras propostas talvez nem se preocupem dar algum nome para isso, ou nem se quer se relacionem com isso de alguma forma).

E é justamente nesse ponto que Hillman (1989, p. 59) faz a diferença entre inteligibilidade e “entendibilidade”. No seu livro *Entre Vistas*, ele responde a Laura Pozzo:

“Laura Pozzo: *Sobre retórica. Você usa “retórica” de uma maneira peculiar, você fala dos mitos aparecendo em retórica, estilos de discurso; cada um desses estilos apropria-se do que está realmente acontecendo na psique. E você diz que não está procurando uma definição específica de mito: mas um mito é sempre algo que está definido, e de certo modo é um padrão fixo...* **James Hillman:** Sim, sim. Há um padrão para ele. Acredito em algumas coisas: que o que quer que aconteça é proposital; há uma regra, você sabe. Acredito que qualquer coisa que aconteça é inteligível, não “entendível”, inteligível. Há uma diferença. Entender requer uma hermenêutica: você traz uma série de conceitos para se referir ao que está à sua frente, enquanto que “inteligível”, de maneira como penso, significa simplesmente apresentável, as coisas da maneira como elas se apresentam. São fenômenos e trazem uma luz em si, elas brilham, podem ser vistas. E quando nós as entendemos, escurecemos aquela luz, porque fazemos suposições sobre elas em vez de deixar que elas falem para a imaginação como são realmente.”

Partimos do princípio então, de que trabalhar com a inteligibilidade da música seja uma tarefa mais importante do que com a sua possível “entendibilidade”. Já que a música não depende de conceitos para existir e, por outro lado já carrega em si uma inteligibilidade própria.

Acredito que quando Webern por exemplo, falava da autonomia do “pensamento musical” ou da “idéia musical”, devesse estar falando dessa inteligibilidade intrínseca à música: “Deve ter existido uma razão, alguma necessidade subjacente para que surgisse isso que chamamos de música. Qual necessidade? Aquela de dizer alguma coisa, de exprimir algo, uma idéia que não poderia ser expressa de outra maneira que não fosse pelos sons” (Webern, 1984, p.37). Nessa série de palestras dadas entre os anos de 1932 e 1933, Webern está sempre procurando compreender a música dentro da sua própria inteligibilidade, sem ter que subjulgá-la ao que Hillman chamaria de uma entendibilidade ou hermenêutica. Para isso, Webern fala sobre as “leis naturais” que regem a linguagem musical e a expressão de idéias musicais, como a lei da *apreensibilidade*, da *diferenciação* e da *coerência*. Sem entrar no mérito de distinguir as diferenças básicas que existem entre o pensamento de Webern e de Hillman, é notável perceber como que pelo menos com relação a isso, o compositor consegue manter o que ele chamou de “leis”, dentro da perspectiva da *inteligibilidade*. “Quando desejo comunicar alguma coisa, surge imediatamente a necessidade de me *fazer entender*. Mas como fazer para me tornar inteligível? Expressando-me o mais *precisamente* possível. Aquilo que digo deve ser *claro*. Não posso me perder em considerações vagas. Para isso existe um termo exato: *apreensibilidade*... Vamos mais longe: o que significa a palavra “apreensibilidade”? Considerem-na no seu sentido concreto: vocês querem apreender algo. Quando tomam um objeto na mão, vocês o “apreenderam”. Mas não podemos tomar uma casa nas mãos e apreendê-la. Então, em sentido figurado, apreensível é aquilo que *compreendo de uma maneira global, cujos contornos posso distinguir*.” (Webern, 1984, p.42). Esse é exatamente o tipo de relação que queremos ter com os gestos musicais, ou melhor com as *imagens* como os gesto se apresentam. Distinguir os seus contornos, ter uma apreensão global do gesto e de sua *imagem*, assim como da música a ser tocada. O que Webern fala se referindo à composição, tentamos aproveitar também para as práticas interpretativas.

“É impossível “apreender” uma superfície plana. Essa situação se altera quando algo é dado, por exemplo um começo. Mas o que é um começo? Isso nos leva a falar de *diferenciação*.” (Webern, 1984, p.42). Aqui já encontramos uma contribuição para a maneira de nos relacionarmos com as imagens. Quando o autor fala que “é impossível apreender uma superfície plana”, podemos entender que no nosso trabalho de técnica, é impossível lidar com um gesto, sem que ele seja diferenciado sob

um “pano de fundo”, sem que se possa contrastá-lo e relacioná-lo com o todo de uma imagem. Dessa forma também tiramos proveito do que Webern chamou de lei da *diferenciação*.

“Ampliemos essa imagem! Mencionamos uma superfície plana; vemos agora, por exemplo, uma parede lisa dividida por colunas. Naturalmente isso é muito primário, mas de qualquer maneira temos um primeiro ponto de diferenciação. A situação se altera ainda quando distinguimos outros elementos “apreensíveis”. O que é então diferenciação? De forma geral introduzir divisões! Para que servem essas divisões? Para discernir elementos, para distinguir as coisas principais das secundárias. Isso é necessário para o entendimento, e assim também deve-se proceder em música.” (Webern, 1984, p.42) E dentro do discernimento entre o que é principal e o que é secundário, é que, segundo o compositor, podemos ser coerentes, ou seja, estarmos de acordo com a “lei” da *coerência*. Coerência para nós poderia ser a capacidade de um gesto ser coerente com a intenção musical que se quer dar a ele, com o que se imagina para ele. E essa coerência seria alcançada através do discernimento de quais são as principais coisas que estão bloqueando essa intenção ou imaginação. Discernindo nesse caso as coisas principais das secundárias, como sugere Webern, estaríamos descobrindo qual é o *lugar* onde temos que trabalhar, estaríamos *localizando* o gesto naquilo que ele deve ser trabalhado, *localizando* a *o que* ele está relacionado.

Verificamos aqui portanto, que através de uma perspectiva “arquetípica”, identificamos em nossa proposta de estudo a presença das “leis naturais” de Webern, sendo utilizadas de forma menos subjetiva, e mais metafórica, ou seja, se preocupando mais com a experiência que nós temos, disso que ele chamou de “leis naturais”. O que as leis da *apreensibilidade*, da *diferenciação*, e da *coerência* são para a psique? Quais são os seus papéis, como elas atuam? Sob que formas elas aparecem? Sob que imagens? Talvez os exercícios referentes à “postura referencial” estejam incorporando a “lei” da *diferenciação*, à medida em que contrastam posturas extremadas com posturas intermediárias; talvez os exercícios referentes à direção do gesto estejam incorporando a “lei” da *coerência*, à medida em que selecionam a direção mais *coerente* para um determinado gesto. Dessa forma elas perdem o seu peso e a sua conotação de “leis”, pois deixam de ser forças abstratas e subjetivas, e ganham vida e imagem dentro da psique do aluno.

Acreditamos portanto, que estar atento para a inteligibilidade dos eventos, tenha uma importância maior do que à “entendibilidade” destes. Para o professor, relacionar-se com a inteligibilidade daquilo que o aluno apresenta, vai permitir-lhe ajudá-lo de forma muito mais eficaz, pois estará lidando muito mais diretamente com as *imagens* sob as quais os gestos musicais da pessoa se apresentam. E para o aluno, enxergar a inteligibilidade do seu próprio aprendizado, ao invés de correr atrás de uma

possível “entendibilidade”, vai permitir-lhe fascinar-se com cada etapa do trabalho, sem que haja um cansaço tão pesado com relação ao estudo. O foco do aluno não estará em obter um resultado externo específico, e sim em aprender a se relacionar com essa fascinante complexidade, em permitir que “mistérios de sua alma” possam se manifestar no estudo de música.

Por isso o professor deve estar sempre preocupado em trazer um espírito *puer* para as aulas (*puer*: o arquétipo do espírito jovem, a eterna juventude, viçoso e gerador), em despertar no aluno a capacidade de sempre se deslumbrar com a música e com cada faceta aprendizado.

No entanto, o professor também deve estar atento ao aspecto *senex* e *anima* que se manifesta no aprendizado, aspectos “sombrios” como fracasso, tristeza, fraqueza ou depressão, que frequentemente vem à tona à medida em que o aluno se depara com questões, inclusive técnicas, muito desafiadoras (o que aliás é um dos objetivos dessa proposta, incluir todas essas questões também). Entretanto, esses aspectos trazem em si uma grande riqueza, e podem ser aproveitados de forma positiva, à medida em que se equilibram com os aspectos *pueris* e conduzem o aprendizado musical a um aprofundamento cada vez maior. Os aspectos *senex* e *anima* do aprendizado, são o que muitas vezes levam o aluno a dar grandes saltos e aprofundar o estudo de uma forma inimaginável e imprevisível. Pois são eles que nos fazem encarar aquelas questões, que não queremos enfrentar, sob uma perspectiva mais psicológica, mais arquetípica, enfim, mais profunda. Eles colocam em evidência a natureza psicológica e metafórica do estudo. É quando aquela dificuldade que parecia intransponível, é surpreendida por um gesto musical simples e inesperado, que mostra uma possibilidade alternativa que você nunca imaginou que poderia existir. É quando a psique revela a sua própria inteligência, e nos faz lembrar de que a vontade do ego de superar as dificuldades por si só, não encontra um bom retorno em uma área tão labiríntica quanto o aprendizado musical. E que esse tipo de esforço que o ego faz, um esforço que quer conseguir os avanços técnicos de uma maneira heroica, passando por cima de todas as dificuldades sem parar para compreender o que está acontecendo, na verdade só está atrapalhando o estudo. Está fazendo um excesso de barulho na mente da pessoa, está ocupando muito espaço no seu coração, gastando um excesso de energia e acumulando um excesso de tensão, inclusive muscular. Em outras palavras, está se posicionando exatamente na frente das *imagens* tão valiosas que queriam aparecer, *imagens* carregadas de expressividade musical. O ego se colocou exatamente na frente da *alma*.

É por isso que os aspectos *senex* e *anima* do aprendizado, tem tanto valor com relação a esse aprofundamento do estudo, e devem ser tão cultivados quanto os aspectos *puer*, que também trazem esse aprofundamento de uma outra forma.

Hillman (1975, p.98) diz que uma das formas como esse aprofundamento se manifesta na vida humana, é a depressão, que ele próprio considera como o paradigma psicopatológico da psicologia arquetípica. “A depressão ainda é o Grande Inimigo... Não obstante, através da depressão adentramos as profundezas e lá encontramos a alma. A depressão é essencial para o sentido trágico da vida. Ela umedece a alma seca e enxuga a molhada. Ela trás refúgio, limitação, foco, gravidade, peso e humilde impotência. Lembra a morte. A verdadeira revolução (no que toca a alma) começa naquele indivíduo que pode ser honesto com a sua depressão.” E antes disso ele diz: “Uma sociedade que não permite a seus indivíduos “deprimir-se” não pode encontrar a sua profundidade e deve ficar permanentemente inflada numa perturbação maniaca disfarçada de “crescimento”.” (Hillman, 1995, p.73)

E nós então dizemos: uma metodologia que não permite a seus alunos “deprimir-se” - no sentido de se aprofundar no estudo da maneira como temos abordado neste trabalho - não pode encontrar sua profundidade e deve ficar permanentemente inflada numa perturbação maniaca disfarçada de crescimento. “Perturbação maniaca disfarçada de crescimento”... quantas vezes já não nos sentimos sendo vítimas ou até mesmo cúmplices deste tipo de falso crescimento dentro do aprendizado musical?

Em razão disto também, é extremamente relevante estar atento para o “tempo da alma”, ou seja, o tempo interior ou psicológico do aluno, onde o estudo está realmente acontecendo. Pois o nosso vício de linearidade é uma das coisas que mais atrapalham o nosso relacionamento com as *imagens* que dão valor psicológico ao estudo de música. “Nossa incapacidade de experimentar e vivenciar a simultaneidade de significados de cada imagem vem da necessidade de transformá-los em história, em temporalidade: uma coisa por vez, uma coisa depois da outra. Aqui, como sempre, o mito do desenvolvimento: nossa abordagem fortemente evolutiva dos eventos nos faz ver primeiro o desenvolvimento. Mas no reino do imaginal, todos os processos que pertencem a uma imagem são inerentes a ela e estão presentes *ao mesmo tempo, o tempo todo.*” (Barcellos, 1995, p.11)

Esta constatação não é algo que questiona seriamente a maneira como tradicionalmente usamos as palavras *desenvolvimento, crescimento* ou *evolução, com relação ao aprendizado?* Casey (1979, p.157) nos diz que “o tempo da alma não é presumivelmente contínuo... é descontínuo, não simplesmente em termos de rupturas ou lacunas... mas tendo muitas manifestações, vários tipos e modalidades. A policentricidade da psique demanda não menos que isto, ou seja, um tempo polímorfo...”

Para termos esse tipo de *aprofundamento* que a psicologia arquetípica sugere, precisamos aprender a respeitar e a nos relacionar com o “tempo polimorfo” da alma. Por isso, os princípios de técnica expostos anteriormente (relaxamento muscular, postura referencial, ponto de apoio e continuidade do gesto), não precisam ser trabalhados isoladamente em exercícios separados, um após o outro. Já que todos estes princípios são absolutamente interdependentes, devemos trabalhar essa interdependência, usando por exemplo exercícios que trabalhem mais de um desses princípios simultaneamente, fazendo relações entre eles e observando a sua policentricidade. Esses princípios são somente referências para que possamos saber *aonde* trabalhar na música, toda essa complexidade psicológica. Logo não devem ser abordados sob uma perspectiva puramente evolucionista, que nos impede lidar com o tempo onde as coisas estão realmente acontecendo, que impõe um tempo falso e não dá espaço para o *aprofundamento* que queremos. Estaríamos novamente então, correndo risco de entrar naquela “perturbação maniaca disfarçada de crescimento”.

Não queremos dizer com isto, que devemos começar o estudo pelos exercícios mais difíceis, e que partir de questões menos complexas para questões mais complexas não seja um princípio básico, um senso comum. No entanto, o fato de todos usarmos este senso comum, não significa que o mundo interior do aluno está trabalhando exatamente de acordo com este senso. Ele pode nos servir como uma referência didática, mas não como uma garantia de que esta mesma linearidade está se processando dentro da pessoa, não como um reflexo genuíno do *aprofundamento* musical pelo qual está passando a sua psique. O que não podemos deixar, é que essa abordagem linear, que pode ser usada a um nível didático, impeça o professor de aproveitar a riqueza que tempo polimorfo da alma traz para o estudo. Esse tempo onde tudo acontece *ao mesmo tempo e o tempo todo*, traz entre outras coisas, a possibilidade de o aluno desenvolver a “visão de todo” sobre um gesto, de não perder a consciência de todos os outros fatores que estão atuando *ao mesmo tempo* em que gesto está sendo realizado. Ou seja, para realizar um gesto, nossa mente não precisa estar com um foco unicamente direcionado para este gesto e esquecer do resto, ela pode desenvolver um “polifoco”, estar focada em vários fatores simultaneamente.

Este “tempo” traz um dinamismo peculiar para o aprendizado, pois coloca-o além da aparente linearidade sob a qual o estudo “externo” se apresenta. Faz com que o aluno entre em contato com uma dimensão ou um tempo, em que o trabalho não precisa ser egóicamente julgado como bom ou ruim, pois ele não está se desenvolvendo de acordo com algo que não seja a sua própria psique. O seu referencial básico passa a ser a sua própria psique e não um padrão externo. Este é um “tempo” que guarda dentro de si algo como um “eterno frescor”, uma “eterna juventude” - *puer* - e ao mesmo

tempo oferece suporte para que os aspectos “sombrios” de *senex* e *anima* possam realizar o seu trabalho circular de aprofundamento - a *circularidade da alma* sobre a qual Hillman fala. “A alma repete-se infinitamente, e na repetição está uma tentativa de aprofundamento. A alma volta constantemente às suas feridas para extrair delas novos significados; volta em busca de uma experiência renovada” (Barcellos, 1995, p.15).

Dessa forma também caberia ao ensino de música, caminhar de acordo com essa circularidade. Entrar nesse fluxo natural e estar atento para que esse movimento não seja uma repetição obsessiva, e sim um aprofundamento circular. Acreditamos também que os princípios nos quais os exercícios propostos se baseiam, oferecem um bom suporte para isto, visto o fato de que eles não tem uma preocupação imediatista de fazer o aluno tocar um repertório específico em um período de tempo específico. Pois o seu foco principal é o gesto musical em si. Nesse ponto esses exercícios cumprem o papel de “desinflar” aquele ego, tanto do aluno quanto do professor, que quer impreterivelmente atingir uma meta “x” em um tempo “x”, nem que seja à base de repetições obsessivas. Naturalmente esses exercícios exigem que o foco do estudo deixe de ser a música do lado de fora, e passe a ser o gesto musical, que é quem na verdade torna a música possível. Por isso os exercícios devem ser trabalhados repetidamente sim, porém com esta intenção circular de aprofundamento.

O exemplo de exercício citado no tópico “relaxamento muscular”, pode vir a ser por exemplo uma maneira de introduzir este tipo de estudo ao aluno. Pois ele trabalha um princípio básico que será desdobrado em níveis muito mais complexos e aplicado em tudo que for feito a partir de então: conscientização sobre o excesso de tensão - abandono do excesso - uso consciente do relaxamento. Tendo compreendido este princípio, ele poderá ser aplicado em exercícios que trabalhem o gesto diretamente, pois o exemplo citado trabalha somente o princípio que irá reger um dos aspectos do gesto. O próximo trabalho então, poderia ser o estudo de como estes mesmos princípios atuam por exemplo no piano, com toque dedo, com toque de braço... como que o relaxamento muscular é influenciado pela postura referencial... como que esse dois princípios na passagem de polegar requerem um ponto de apoio diferente... como que na hora de aplicar isso tudo a uma combinação de gestos específica, o aluno perde a continuidade de movimento que já tinha adquirido em outras combinações, etc. Logo, a 2ª vez em que o aluno estará praticando a postura referencial por exemplo, nunca será igual à 1ª, pois os eventos ocorridos da 1ª vez, foram aprofundados em experiências conscientes e inteligíveis. Da 2ª vez então, essas mesmas experiências voltarão à tona sob uma perspectiva mais aprofundada e ajudarão o aluno a continuar nesse aprofundamento circular.

CONCLUSÃO

Essa proposta de estudo não pretende nada além de abrir um campo amplo e fértil para o *cultivo da alma* ao qual Hillman nos convida. E para nós, a música e o músico são esse campo. Um campo que apesar de por si só, já ser muito fértil, ainda assim é preciso saber como cultivá-lo. É preciso reconhecer e saber aproveitar essa fertilidade que existe na música.

Essa fertilidade não é uma coisa específica, mas é múltipla, multifacetada, policêntrica. Por isso demanda uma fantasia pedagógica de igual diferenciação, que seja capaz de abarcar e se relacionar com essa multiplicidade. Hillman (1975, p.167) diz que a psicologia arquetípica é uma psicologia politeísta: “a inerente multiplicidade da alma demanda uma fantasia teológica de igual diferenciação”, ou seja, politeísta.

“Nenhum movimento cultural teve alcance tão largo quanto a tentativa de resgatar as perspectivas do politeísmo” (Hillman, 1995, p.62), e esta monografia tenta tirar proveito dessa tentativa. “Para a psicologia arquetípica, plurlismo, multiplicidade e relatividade não bastam: eles são apenas generalidades filosóficas. A psicologia necessita especificar e diferenciar cada evento, o que só pode ser feito diante do variado *background* das figurações arquetípicas, ou daquilo que o politeísmo denomina Deuses, no sentido de tornar a multiplicidade autêntica e precisa. Assim a questão que ela levanta em cada evento não é *por que* ou *como*, mas sim *o quê* especificamente está sendo apresentado e fundamentalmente *quem*, qual a figura divina está falando neste estilo de consciência, nessa forma de apresentação.” (Hillman, 1995, p.64)

Da mesma forma, essa proposta de estudo se preocupa principalmente em *o quê* e *quem* está sendo apresentado ou querendo se apresentar em cada gesto musical, em cada imagem gestual. Não que o professor de música tenha que conhecer mitologia grega ou fazer associações entre os eventos musicais e as figurações arquetípicas, não é essa a questão. Mas acreditamos que entrar em contato com o *o quê* e o *quem* no aprendizado musical e na atividade artística, traga um aprofundamento musical e artístico maior do que o *por que* ou o *como*.

Então, quando nos depararmos com qualquer dificuldade no estudo de música, em vez de nos agitarmos com o angustiante “*por que* isso está acontecendo?”, ou com o “*como* isso pode estar acontecendo?”, e aí então descobriremos um monte de associações e justificativas para o fenômeno, paramos um pouco com esta busca frenética de ter que conseguir realizar um desejo específico e

começamos a observar *quem* está criando isso tudo (somos nós não somos?) e a nos relacionar com o *que* realmente está acontecendo. Com a *imagem* do que está acontecendo.

*O que está se apresentando para nós? Falta de fluência ao tocar? O que é essa falta de fluência? Incapacidade de se preparar previamente para o que está vindo logo em seguida? O que é essa incapacidade? Falta de visão de todo? Excesso de preocupação com o que está se fazendo no momento? O que é essa falta de visão de todo e esse excesso de preocupação? O que você sente com essa falta de fluência, o que ela está “falando” para você? Que a música não está servindo àquilo que a alma realmente deseja na música? Que você se perdeu daquilo que o seu *daimon* quer para você? Que a maneira como você está usando o seu corpo para fazer música não está sendo satisfatória? Quem é que carece de fluência? A música ou quem toca a música? Quem é que toca a música, o corpo objetivamente, ou a imaginação que emana no corpo? O que é essa imaginação? O que ela está imaginando que eu não consigo manifestar? Sob que perspectiva eu estou encarando o estudo de música? Sob que perspectiva a imaginação encara o estudo de música? O que na minha relação com o meu corpo não está se alinhando com a *imagem* que a minha imaginação enxerga para música? Excesso de tensão muscular? Uma postura mal equilibrada? Pontos de apoio desfavoráveis? Gestos espasmódicos? Quais são os gestos que permitiriam maior fluência à música? O que no meu gestual atual não está favorecendo esta fluência?*

“Era esta questão de *localização* que era endereçada aos oráculos gregos: “A quais deuses ou heróis devo eu rezar ou pagar sacrifício para conseguir esta ou aquela graça?” Sabendo o lugar ao qual o evento pertence, a quem pode estar relacionado, somos capazes de ir adiante.” (Hillman, 1995, p.68). Essa é a perspectiva que nos colocará em uma relação direta com o que realmente está acontecendo, em contato com a sua inteligibilidade, com sua *localização*. Ela se preocupa em nos revelar a *imagem* do que está acontecendo, e não um conceito ou uma compreensão literal do evento. E a *imagem* é o evento situado na sua psique, é o valor psicológico do evento, é aquilo que realmente está acontecendo na psique. Não importa se o evento é um gesto de entrada para um coro, a interpretação que vai se dar a uma peça, um pizzcato ou a polirritmia contida em uma música. De qualquer maneira precisamos enxergar essa imagem e nos relacionarmos com ela - tanto melhor se for sob uma perspectiva politeísta.

Nesse ponto essa proposta de estudo se equipara à maneira como Jung interpreta o trabalho alquímico. “A hipótese de Jung é que o alquimista projetava sobre os materiais manipulados acontecimentos em curso no seu inconsciente. Essas projeções se afiguravam ao alquimista

propriedades da matéria, mas de fato, no seu laboratório, o que ele experienciava era o próprio inconsciente.”(Silveira, 1997, p.122).

Apesar de Hillman não usar o termo *inconsciente*, e nem trabalhar exatamente com a idéia de “projetar-se sobre”, a hipótese de Jung sobre a alquimia continua sendo equivalente ao que propomos aqui, em música. Os tipos de exercícios abordados anteriormente, assim como toda maneira como tentamos encarar qualquer outro tipo de exercício ou repertório, poderiam ser fantasiados como um trabalho alquímico. Quando trabalhamos qualquer um daqueles quatro princípios de técnica, de fato, no nosso laboratório, o que experienciamos é um trabalho na alma, e não meramente na matéria - *alma como matéria - alma como mundo - anima mundi*.

“Os místicos sempre entenderam que o verdadeiro laboratório alquímico era o próprio homem. O *homem natural* era comparado aos metais vis. A meta seria transformá-lo no *novo homem*, que corresponderia ao ouro, o metal puro por excelência.” (Silveira, 1997, p.120). Durante esse trabalho, também tentamos trazer a idéia de que “o verdadeiro laboratório alquímico é o próprio homem” e, a partir daí, estudar música como um trabalho de criação artística em si, como uma espécie de alquimia. Por isso usamos o termo “purificação do gesto”. Não purificação no sentido moral e maniqueísta da palavra, mas uma purificação alquímica. Primeiro entendemos o gesto musical como o paradigma técnico-expressivo dessa proposta, “...como aquele “lugar” a partir de onde os eventos musicais, podem se aprofundar em experiências musicais, é o ponto intermediário entre a produção física do som, e a intenção musical que se quer dar a este som. É o “lugar” em que as idéias musicais são testadas, verificadas e refinadas, é a *maneira pela qual* as idéias musicais se apresentam”... Em suma, é o que torna a música possível.

Depois então, tentamos identificar na matéria, ou seja, no corpo e seus movimentos, as questões mais determinantes na realização do gesto - relaxamento muscular, postura referencial, ponto de apoio e continuidade do gesto - e elas não são determinantes somente por uma questão física, elas são determinantes também porque propõem uma forma *imaginal* de se relacionar com o gesto, o gesto como uma *imagem* ou um complexo de *imagens* - matéria como espelho da psique: “No caso dos alquimistas, eles desconhecem por completo a constituição da matéria, não há dados objetivos que os retenham. Por isso, tanto mais facilmente a matéria tomou, na expressão de Jung, espelho da psique do investigador” (Silveira, 1997, p.122)

Tudo isso caminha para a “purificação do gesto”. Assim como a alquimia parte do *homem natural*, comparado aos metais vis, nós partiríamos do *gesto natural*, o gesto feito inconscientemente, com todos os seus condicionamentos, tensões e tendências involuntárias. O

trabalho então, seria de transformá-lo no *novo gesto*, um gesto que não acrescenta nada extra, nada além do que a imaginação necessita para atender à demanda de cada momento, para “enxergar a sua imagem através do gesto”. Enfim, um gesto que reflete essa *imagem* com o máximo de fidelidade, e aí então poderíamos compará-lo com o ouro, o metal puro por excelência.

No seu livro *Psicologia e Alquimia*, Jung “assinala na alquimia uma corrente subterrânea oposta ao cristianismo. A decifração dos textos alquímicos revela, na opinião de Jung, a existência de movimentos do inconsciente no sentido de aproximar opostos extremos: o mundo matriarcal ctônico e o mundo patriarcal, a matéria e o espírito. O cristianismo polarizava-se em direção ao espírito. O alquimista intenta redimir a matéria. Cristo havia salvo o homem, isto é, o Microcosmo, mas não o Macrocosmo. O alquimista trabalhava para ampliar a obra de Cristo, libertando a “alma do mundo” (*anima mundi*), que estaria aprisionada na matéria. Debruçando-se compassivamente sobre a matéria, o alquimista estava inconscientemente procurando compensar o unilateralismo da posição cristã” (Silveira, 1997, p.123)

Esta é uma linda imagem para o estudo de música: Debruçar-se compassivamente sobre a matéria... e libertar a “alma do mundo”... com a diferença de que nós não precisamos fazer isso inconscientemente, nós podemos fazê-lo conscientemente, pois vivemos em uma época extremamente propícia para isto. E mais uma vez as fantasias monoteísta e politeísta aparecem como ícones de um grande drama, ou melhor, como ícones do grande drama. Freud reviu a religião judeu-cristã como ilusão, Jung transformou-a em unilateral e Hillman (1975, p.227) “troca o âmbito geral da questão por uma posição politeísta.”

Cada um daqueles princípios de técnica, funcionam como múltiplos aspectos de um mesmo processo, que convida o aluno a fazer do estudo música um meio de adentrar as suas profundezas e encontrar a *alma como corpo - alma como gesto musical - alma como música - alma como mundo - anima mundi*. Dessa forma estaremos à altura de uma proposta de arte e de música, que seja fiel àquilo que realmente ansiamos na música. Em outras palavras, fiel àquilo que a *alma* anseia na música. E talvez a alma não queira nada além de si própria... sua própria imagem... já que segundo o pensamento neoplatônico, a referência à minha alma ou à alma do mundo é absolutamente equivalente, *anima* não é diferente de *anima mundi*.

Terminamos esta monografia então, aproveitando a deixa poética que a Dr. Nise da Silveira deixou no seu livro *Jung, Vida e Obra*, e que nós transformamos para:

“Música!
Debruçar-se compassivamente sobre a matéria
E libertar a alma do mundo”

BIBLIOGRAFIA

BARCELLOS, GUSTAVO; 30 Anos Pós Jung. In: HILLMAN, JAMES; tradução de Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. Psicologia Arquetípica. 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

BYINGTON, ELISA. O homem que leu a alma. República, São Paulo, n. 33, p. 75-97, jul. 1999.

CASEY, EDWARD. Time in the Soul. In: HILLMAN, JAMES; tradução de Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. Psicologia Arquetípica. 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

GRANJA, VÂNIA. Uma introdução para o estudo da estética sob uma visão junguiana. Imagens da Transformação, Rio de Janeiro, Pomar, v. 2, n. .2, ago. 1995.

GRANJA, VÂNIA. O Pensamento de Jung para o Estudo do Processo de Criação na Arte. . Imagens da Transformação, Rio de Janeiro, Pomar, v. 3, n. 3, ago. 1996.

HILLMAN, JAMES; tradução de Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. Psicologia Arquetípica. 9ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMAN, JAMES; tradução de Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. Entre Vistas. São Paulo: Summus, 1989.

HOLANDA, AURÉLIO BUARQUE DE; Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

LAROUSSE Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. 17 v.

ROSENBERG, LÚCIA. Apresentação da Edição Brasileira. In: HILLMAN, JAMES; tradução de Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. Entre Vistas. São Paulo: Summus, 1989.

SILVEIRA, NISE DA. Jung: vida e obra. 16ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

WEBERN, ANTON; tradução de Carlos Kater. O caminho para a música nova. São Paulo: Novas Metas, 1984.