

A Autoetnografia e a Prática Clarinetística: uma outra perspectiva para o estudo do instrumento

Priscila Ribeiro¹

Quando nos deparamos com métodos de estudos em torno da prática clarinetística, na grande maioria das vezes os mais comuns são aqueles que se dedicam a estudos de escalas, staccato, pequenas peças e técnicas performativas num geral. Pouco se tem acesso à métodos que abrangem outros aspectos inerentes ao desenvolvimento da performance como presença de palco, como lidar com a ansiedade, consciência corporal, etc.

Nos últimos anos temos visto alguns esforços de profissionais da área para que tal realidade mude, sendo cada vez mais presentes abordagens de ensino do instrumento abarcando métodos como Técnica de Alexander, Eutonia e compreensão fonaudiológica como o Projeto Sopro Consciente de Fabrícia Medeiros e Michelle Xavier, que auxiliam o performer em seus processos de aprendizagem e desenvolvimento tão necessários quanto métodos mais tradicionais dentro do estudo do clarinete.

O que busco propor aqui é uma reflexão em torno da possibilidade de acesso a outros métodos que nos auxiliem na prática do instrumento de um modo geral, sendo a autoetnografia um deles.

A autoetnografia vem sendo usada desde a década de 1970 em estudos da cultura como método de pesquisa qualitativa, a qual é um método de investigação científica que foca o caráter subjetivo do objeto analisado, estudando as suas particularidades e experiências individuais. Na pesquisa qualitativa, por exemplo, quando se realiza uma entrevista, os entrevistados estão mais livres para apontar os seus pontos de vista sobre determinados assuntos que estejam relacionados com o que venha perguntar o entrevistador. Numa pesquisa qualitativa as respostas não são objetivas, fechadas em uma verdade ou interpretação, e o propósito não é contabilizar quantidades como resultado, mas sim conseguir compreender o comportamento e maneira de racionalizar daqueles que são entrevistados.

O termo autoetnografia invoca o eu (auto), a cultura (etno) e a escrita (grafia). Por seu caráter inovador e revolucionário seu uso torna-se possível em diversas áreas do conhecimento, abrangendo modos de compreensão através da reflexividade, termo que tratarei um pouco mais a frente. O método ressalta a importância da experiência pessoal, no caso, do pesquisador e requalifica a relação entre o que se estuda e quem estuda, instaurando um novo modo de construção e entendimento desse relacionamento. Ao transpormos tal método para os estudos de performance, consideramos o instrumentista um pesquisador nato, pois, a todo tempo experimenta, observa, compara e a partir disso produz soluções. Tal conduta é o fio condutor da autoetnografia.

¹ Priscila é Doutoranda em etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com projeto de pesquisa fomentado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP nº. 2018/06375-0), vinculado ao Projeto Temático “O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia” (FAPESP nº. 2016/05318-7).

No livro *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series* (2015) dos autores Tony Adams, Carolyn Ellis e Stacy Jones a autoetnografia nos é apresentada a partir de seus pormenores num trabalho detalhado sobre o método e sua importância. Ao pensar na possibilidade de transpor os diversos aspectos inerentes a autoetnografia para o estudo do clarinete, um dos pontos que me chama a atenção é a possibilidade de realizar estudos musicais a partir da compreensão da cultura e subjetividade de cada clarinetista. Através de histórias de seu “eu” musical no relato autoetnográfico, há a possibilidade de demonstrações artísticas e analíticas partindo do modo em que cada instrumentista conhece, nomeia e interpreta a experiência cultural junto ao seu envolvimento com o clarinete e a escolha de seu repertório.

Dentro da consideração da subjetividade de cada instrumentista, a descrição autoetnográfica traz a superfície dados de sentimentos que ocorrem nos processos de estudo e performance do instrumento, antes muitas vezes ignorados. Nisso, ao considerar a presença desses sentimentos é possível analisá-los e trabalhá-los de uma maneira mais satisfatória dentro do desenvolvimento de aprendizagem e aperfeiçoamento no instrumento. Assim, torna-se imprescindível considerar aspectos e elementos propriamente humanos e tão importantes como esses, que movem e transformam vidas a partir dos relacionamentos, tanto do estudante com seu instrumento, quanto do estudante com seus professores, com seus colegas e com o público. Esse seria um dos modos de avaliar criticamente práticas, crenças e experiências, que muitas vezes se baseia em uma suposta “arte correta”.

Fazer autoetnografia é uma maneira de considerar o “não considerado”. Ela traz para a cena os “eus” vulneráveis, possibilita ouvir vozes silenciadas, numa dinâmica que até então considerava apenas vozes “autorizadas” a partir da consideração de existência de uma hierarquia intelectual. A autoetnografia possibilita a cultura falar por ela mesma. Nisso, a importância de se ter consciência de qual perspectiva deve-se olhar para a nossa prática musical, pois, o estudo a partir disso muda em diversos aspectos.

Voltando ao termo *reflexividade*, segundo Adams, Ellis e Jones (2015), tal conceito consiste em nos voltar para as próprias experiências, identidade e relacionamentos, considerando a influência desses no próprio trabalho de pesquisa, abrangendo aqui ao trabalho artístico, e também, o reconhecimento do poder que há nessas relações, consistindo em recriar os detalhes das experiências vividas e o espaço e a implicação que há nesse controle, na contradição e no privilégio que se possa ter sob aquilo que é estudado.

Quando se considera a reflexividade e a experiência pessoal, trazemos à tona dados antes não confrontados que fazem parte da essência do estudo clarinetístico. Isso contribui para com a verdade dos resultados, modificando a realidade até então apresentada. Para que a reflexão pessoal não se torne uma verdade única é necessário construir tal pensamento levando em conta os outros métodos de estudo, desenvolvendo um olhar consciente e crítico ao compará-los a partir da experimentação.

Outro ponto importante que a autoetnografia nos traz e pode ser de grande valia para os clarinetistas é a potência que ela tem de identificar e solucionar problemas na prática individual, que ao serem postos em evidência com todas as suas vulnerabilidades,

pode-se achar caminhos para resolução desses problemas, servindo também a outras pessoas que passam ou venham passar por coisas parecidas.

Um dos exercícios desse método é a escrita, que pode ser estendida para relatos gravados. A escrita, ou relato gravado, funciona como um modo de expor dados internos do pensamento, que ao serem colocados em anotação, facilita o autoconhecimento trazendo a superfície dados para serem melhores analisados e a partir disso trabalhar sobre as dificuldades apresentadas, procurando soluções. Isso pode ir desde uma percepção de embocadura observada através do espelho, até um trecho específico de uma peça que esteja estudando. Comparar é um exercício válido para avaliação e aprendizagem. Não só a percepção sobre a técnica usada pode ser avaliada o tempo todo, incluindo as passagens difíceis, como também, mecânicas facilitadoras ou “dificultadoras” de diferentes instrumentos e acessórios.

Para isso, a autoetnografia nos oferece o uso da *autonarrativa* e da *autobiografia*. Esses contribuem com textos importantes através de uma perspectiva que abre caminhos para novas possibilidades de compreensão, sendo que, a partir do momento em que você escreve, gera entendimento e uma nova consciência em torno da experiência. Os autores Adams, Ellis e Jones, (2015) consideram tais anotações como *conhecimento local*, levando-se em conta identidades sociais como: raça, sexo, idade, sexualidade, habilidades e classe, apontando para como esses aspectos influenciam o modo que as pessoas estudam, leem, interpretam, escrevem e executam seus estudos, que aqui no nosso caso gira em torno dos processos de aprendizagem e desenvolvimento na prática do instrumento. Todo esse processo de desmembramento e observação de si na prática clarinetística contribui para com um estudo possivelmente mais sincero e verdadeiro, apontando suas vulnerabilidades e aprendendo com elas. Tal abordagem engloba o processo de estudo para uma peça, ou trecho musical, quais foram os mecanismos usados para a resolução de tais problemas, qual o relacionamento seu com seu professor, mesmo que de maneira anônima.

Outra consideração desse método é proporcionar acessibilidade dos desdobramentos desses processos pessoais de estudo no instrumento a diversos públicos buscando principalmente com os tipos de escrita, que podem ser textos, narrações, poesia, gravações ou até podcast, deixar mais compreensível para estudantes de diversos níveis, como também para um público não clarinetista, por exemplo.

O método autoetnográfico revisa questões de autoridade, de quem deve e pode falar sobre os aspectos de aprendizagem, desenvolvimento do estudo do clarinete, nos reportando também para como tais técnicas e outras abordagens são feitas a partir de particularidades femininas. Um exemplo disso é a consideração de ciclos menstruais e a prática do instrumento. Isso inclui considerar as descrições de autoridade quando se fixa ou se toma tal posicionamento a partir de uma forma de tocar, sem considerar tais especificidades perenemente presentes na prática clarinetística, haja vista que, nos dias atuais a porcentagem de mulheres clarinetistas atuantes no Brasil, é superior ao de homens, segundo o levantamento feito pelo Coletivo ClarinetAs no último Encontro Internacional de Clarinetistas realizado em Brasília no ano de 2020.

Para exemplificar um pouco da prática do método autoetnográfico, realizei em agosto desse ano uma entrevista com o clarinetista Alexandre Ribeiro que agradeço desde já por compartilhar suas experiências num bate papo descontraído e proveitoso.

Nessa conversa, apresento a Alexandre o método autoetnográfico, buscando propor tal método como mais uma ferramenta para a compressão e reflexão da performance clarinetística, auxiliando nos estudos em torno dessa prática. Ao falar do método, que é entendido conceitualmente diferente do que nós clarinetistas entendemos de método, como um objeto físico, encadernado e etc, eu aponto a parte que me chama atenção, sendo a de que, ao expomos como nós damos resolução e qual foi a nossa experiência diante de um problema, tais conclusões podem servir para outras pessoas que passam por coisas semelhantes, ajudando-as a resolver tal problema.

Nessa conversa, meu intuito foi o de conhecer mais um pouco e ouvir sobre o processo de reabilitação que Alexandre vem desenvolvendo ao longo desses últimos anos. Tais assuntos são pouco ou quase nunca abordados na literatura de estudos musicais, sendo que muitos processos podem vir a servir para a reabilitação de outros clarinetistas e músicos, que venham a passar por coisas semelhantes. Procuro a seguir, descrever seus relatos e trazer também para a estrutura do artigo alguns trechos da própria narração de Alexandre.

Alexandre, em 2013, descobriu um tumor na medula e em março desse mesmo ano realizou a primeira cirurgia na coluna. Um procedimento um tanto invasivo que o fez cessar suas atividades profissionais e de estudo por mais de 8 meses. Em 2016 ele descobriu que tal tumor não havia desaparecido de fato e retoma o seu tratamento, realizando uma nova cirurgia, extremamente complexa durando mais de onze horas.

Logo após a recuperação dessa segunda intervenção cirúrgica, ele dá início a 30 sessões de radioterapia na coluna, e em meses seguintes mais 15 sessões na cabeça, por conta do tipo de tumor (ependimoma) presente na medula, ser comum aparecer nas estruturas do sistema nervoso central.

Após esse tenso processo Alexandre conta que foi uma experiência, a qual ele enfrentou num momento em que estava no auge de sua carreira e teve que fazer uma longa parada. Ele coloca essa experiência com um certo impacto, pois, não havia como continuar a praticar suas atividades, não sendo uma simples pausa, e sim um sério problema de saúde, que atingia a parte física, impedindo-o radicalmente de prosseguir.

Nisso, ele conta que a urgência em tentar de alguma forma dar continuidade com o seu trabalho sempre estava presente em seu pensamento, pois, lhe faltavam recursos financeiros para se manter e manter sua família. Dentro desse período, mesmo com a pausa, num esforço de tentar resolver esse dilema, procurou lembrar toda a sua experiência em torno da prática do instrumento, da prática artística e todo trabalho desenvolvido durante a sua carreira até aquele ponto: “mais ao mesmo tempo eu tenho que voltar, tenho que fazer alguma coisa. Então, tem um processo, o que ajuda muito é você lembrar dessa experiência.”

Dentro dessa lembrança que Alexandre realiza, mostra em sua trajetória passos e caminhos que foram seguidos, e construídos aos poucos e que o ajudaram a recompor-se no momento de aflição, na hora que era preciso parar mas não tinha condições para isso:

“Eu vim lá de São Simão, tocava numa Banda, achava que tocava bem, daí comecei a fazer aula e vi que tocava mal. Depois vim para São Paulo, fiz uma faculdade erudita, mas o meu prazer, o meu trabalho foi música popular. Então, eu fui aprendendo tudo para poder estar naquele lugar. Então para poder estar na faculdade erudita, eu tive que limpar um pouquinho, o que eu aprendi na Banda. Só que, o que eu passei na Banda, mais para frente me ajudou a sobreviver na faculdade de música. Porque daí eu precisava trabalhar, precisava tocar em outra Banda, precisava fazer um outro som. Então eu já tinha aquela experiência. Então quando eu comecei a tocar choro, eu tinha então já a experiência da música erudita, a experiência de uma música mais de coreto, que era a banda do interior, mas comecei a minha vivência na música popular. Então fui para música popular e crie, fiz, andei ali na música popular. Então, fui colocando itens na bagagem.”

Alexandre conta que da primeira vez que descobriu a lesão, após a cirurgia, ficou apenas um mês em repouso, e realizou uma volta sem muita parcimônia: “fiquei um mês ali eu já comecei a fazer coisa, eu já quis voltar no ponto que eu estava né. Eu quis voltar no ponto de antes, “não, eu preciso voltar lá para aquele trabalho e tal”. Então eu ignorei um processo de reaprender, talvez isso até tenha sido um dos princípios que voltou a lesão né, pois parei de acompanhar, “foi, foi beleza, sarei, sarei e pum”. Fui, voltei a trabalhar, voltei a correr, fazer as coisas e tal, e a cabeça voltou para aquela loucura. Então não teve nenhum período de reabilitação. Tipo, eu não tive uma calma. Na hora que eu consegui tocar uma música no clarinete, “ah agora já posso ir para o bar dinovo né”, então foi meio isso. E talvez essa despreocupação, essa falta de cuidado, achando que estava tudo certo, foi o motivo da próxima lesão, porque eu não acompanhei. Fui parando de acompanhar, e achando que era dor do corpo, e não sei o que. Aí teve a segunda lesão. Então, nessa segunda, ela foi mais perigosa, porque, foi uma visão real do que estava acontecendo, né. Pô, não era um tumorzinho que o médico tinha falado que tirou, acabou e tudo certo. Não, é um tumor, que tirou, e espalhou todo pela medula. Já começou a ser chamado de câncer, antes não era. Aí você fala, “pô, aí me lasquei né, se tá falando câncer é fogo (risos) enquanto tá falando tumor tudo bem (risos), aí virou câncer. Pô, aí você vai para o Hospital do Câncer, aí você fala, “nossa, bixo!” É uma palavra que ninguém quer ficar falando, você não quer ficar lendo. Nisso tive toda complicação. Tive que fazer radioterapia. Tive que fazer uma cirurgia muito grande, e tal. Aí para voltar, eu tive uma coisa que me ajudou muito, que foi uma ajuda financeira coletiva, quando eu coloquei no instagram, muita gente ajudou. Foi ótimo. Mais aí tem a parte física que eu fiquei debilitado. Foi uma cirurgia mais agressiva. Após a cirurgia, ao todo, eu fiz, sei lá, quase 50 sessões de radioterapia. Porque eu fiz na cabeça, eu fiz nas costas. Foram 30 e poucas nas costas, e 15 na cabeça. Quase 50. Então, eu fiquei magro. Aí você fica fraco, cai cabelo. Aí desandou mesmo, aí a autoestima... agora eu preciso parar, mesmo, porque não dá, aí fui voltando aos poucos. Aí eu vi que eu estava muito longe. Então eu via lá no instagram os caras tocando, e tal, aí eu falava “meu, vixi eu tô muito longe”. Tipo, parei muito né, fiquei um ano parado sem por a mão no instrumento, depois, o clarinete é cruel né, você ficar uma semana sem tocar, já é ruim. Aí eu fiquei um ano, sem tocar, sem montar o instrumento. Então, eu olhei e falei “meu, agora eu tô longe pra valer”. Nisso, o que que eu faço? Como é que volta? Aí vem na cabeça, não voltar mais, você fala “pô

já tenho trinta e poucos, não sei se eu vou voltar”. Olhava lá, nos meus tramos, todo mundo no lugar. A galera, super respeitando e tal, mas as pessoas têm que chamar o clarinete, vai chamando, você não pode ir, você não vai né. Então, foram discos, viagens, viagens internacionais, é tudo frustrante. Pô, o disco do Marco Pereira não pude. Viajar para Portugal com a Verônica Ferriani, não fui. Gravar o disco de não sei quem lá do Rio, não gravei. Sabe. Participar do Festival de Curitiba, não fui. Ai você não vai indo, e vai falando, “poxa bixo e agora?” Como é que eu vou voltar. Nisso vem um monte coisa na cabeça. No começo você fica perdido, no começo você fala, pô vou dar aula, sei lá, vou vender o clarinete, vou voltar pra São Simão. Foi uma coisa que ficou na cabeça, pô vou voltar, vou mudar de vida porque não tem muito tempo. Então foi aí que a família, você, o Dim, a Rô, a Roberta, ajudou, a Rosana também, mas a Roberta “ó, fica ai, num precisa tomar nenhuma decisão, continua aqui, fica por aqui, fica por aí”. E eu comecei uma terapia muito bacana, que foi muito importante a Winnicottiana. E aí me ajudou de mais, essa pessoa me colocou no lugar “porque que você está preocupado com o instagram do clarinete lá de não sei o que, se você está precisando aprender a voltar a respirar na verdade né, não é nem tocar”. Então ela me colocou num ponto zero, ela falou “olha onde você está”, então ela me fez enxergar onde eu estava, só que ela falou, “olha onde você está e olha o que você já fez”, “ó você já veio lá do interior, você não tem 35 anos morando na casa do seu pai e aproveitando do dinheirinho da herança, não, são trinta e cinco anos que você foi construindo. Você construiu sua carreira, sua vida, seus discos, seu trabalho, você chegou onde você chegou, e agora você teve uma coisa, e você teve que parar. Só que você tem aquele lugar ainda né, só precisa, ver onde você está para voltar e achar um jeito de chegar até lá novamente”. “Você consegue gravar? (não consigo) então o que que você consegue fazer agora”. Aí foi quando eu falei, meu o que eu consigo fazer agora com a clarinete? Nisso foi onde eu comecei um processo de reabilitação mesmo, tipo, sozinho, com ela falando né, mais eu peguei exatamente esse ponto. Liguei para o Sergio Burgani, falei para o Sergio, que foi meu professor por muito tempo e ainda considero como professor, e disse “Sergio, o que que eu faço para voltar, a boca não segura, não sei mais a palheta, se eu tenho que comprar outra, se é essa mesmo, não tá rolando, não consigo fazer nada”. Ele falou a mesma coisa, ele falou “bixo, vai tocando, vai tocando que isso aí vai voltar, uma hora volta”. Ele falou um negócio muito legal né, ele falou “a música, chega uma hora que a música te acha aí. Ela vai, ela te encontra, fica tranquilo, porque você é músico, ela vai te encontrar uma hora, fica aí”.

Alexandre diz que essas múltiplas ajudas de reconstrução de sua identidade musical o ajudou a pensar num início de reabilitação, mas uma coisa que ele aponta e que continuava a preocupá-lo era a parte financeira, que não podia esperar.

“Então tinha essa coisa que te puxava, para uma tensão mais deprimente assim, que você falava, meu, eu tenho que fazer, e eu não consigo, e tinha outras que te falavam, não, vai com calma, né. E eu fui por essa mais calma mesmo. Eu abri mão de um monte de coisa. E esse processo de reabilitação foi muito baseado, na primeira coisa que eu falei aqui. Que era, reconhecer minha experiência. Eu acho que se eu não tivesse lembrado, do que eu fiz na Banda de São Simão, depois na Banda de Santa Rosa. Na Folia de Reis, de tipo, eu molequinho lá estudando, para conseguir tocar e curtir tocar, e não me importar que o dedo machucava, não me importar que dormia mal. Na Banda, não me importar de

viajar naqueles ônibus loucos, instrumento ruim. Na Banda de Santa Rosa, não me importar de dar aula. Vim pra São Paulo, não me importei de morar num lugar muito ruim. Eu precisava estudar, não me importei de estudar horas a fio. Atravessar a cidade para ir para faculdade. Não me importei de sair do mundo do erudito para ir para o mundo do popular. E começar a estudar música popular. Se eu não lembrasse de toda essa trajetória eu acho que eu não conseguiria sair daquele lugar que eu estava. Porque eu já tinha 35 anos, se a gente encanar, você fala, “meu, não vai dar tempo”. Já vem coisas na cabeça, “se até 35 anos eu não consegui nada, então, quando e que jeito eu vou conseguir”. Então, a cabeça buga. A terapeuta me ajudou muito, ela fez eu relembrar todo o processo, todos os passos, até de como era o meu instrumento, quando eu comecei, até chegar em como o instrumento está agora. Ela fez eu escutar meus discos. Ela fez eu ver as pessoas que eu tocava e como elas estão. Então, eu fiquei observando como estavam os meus amigos do interior, o que que eles estavam fazendo. Então você acaba vendo que todo mundo tem a sua história, e eu estava tendo a minha história. Então, a experiência me ajudou tanto a chegar no lugar que eu estava, quanto me ajudou a voltar para esse lugar. Nem que eu chegue de volta com 60 anos, eu vou continuar aqui, fazendo o meu lance.”

Alexandre começa a descrever seu processo de reabilitação em que a cada dia ele ia filmando seu estudo, desde montar o instrumento, soprar, observar embocadura, até conseguir tocar uma frase. Nesse processo, ia dialogando com o vídeo e descrevendo cada sensação que estava tendo, se a boca estava doendo, se a palheta estava mole, se o braço conseguia ou não segurara o clarinete. Nisso, depois revia os vídeos para trabalhar as dificuldades e focar na resolução de cada uma delas. A princípio tocava sem ler, e aos poucos tentava lembrar dos chorinhos, tentava lembrar uma escala e ia resolvendo os problemas anotados em cada vídeo, e num dado momento percebeu que as coisas já voltavam automaticamente.

Ele diz que os processos de resolução dos problemas apontados nos vídeos demoravam em torno de uma semana para serem sanados, e já ia percebendo a melhora em cada ponto, inclusive na sonoridade. Muitas das dificuldades era por conta da debilitação física que estava acometido, pouca força nos braços, principalmente na postura, por conta da coluna. Alexandre retirou parcialmente parte da coluna, chegando a modificar quatro vertebrae da coluna lombar ao todo. Depois de algumas semanas, por volta de um mês, diz que ao montar o instrumento e tocar, já percebia que já conseguia tirar o mesmo som, mais estável, conseguindo também tocar um choro. Dentro do seu modo de performar, que engloba muitos movimentos corporais, molejo e articulações rápidas, sentia um certo receio de realizar esses movimentos por desconhecer os efeitos que esses teriam na estrutura de sua coluna na recuperação pós cirurgia. Tal processo de refortalecimento durou em torno de 4 meses. Logo depois retomou algumas leituras de choro, métodos de escalas, e somente após 6 meses foi que recuperou a segurança para poder realizar mais articulações, apoio e executar partes agudas.

Alexandre frisa que durante todo esse tempo vinha a insegurança e dúvida se de fato conseguiria se recompor, e diz que “a todo momento dava uma vontadezinha de tipo “poxa, não vai rolar, está ruim”, isso vinha a todo momento, tipo, agora eu não sou mais aquele cara, eu sou um cara inferior aquele, não vou ser mais aquele Alexandre, não sei o que vai dar, aí você fica tentando se conformar.” Ele diz que, uma outra opção de

profissão musical que não abarcaria ser performer de fato, nunca esteve em primeiro lugar em seus planos. Esse era um medo que ele tinha, de não poder mais ser aquele músico performer, de tocar todos os dias e em vários lugares.

Nas idas e vindas desse processo, nas sessões de terapia Alexandre desabafava os progressos e fracassos dentro da reabilitação. Um fator muito difícil de lidar nisso tudo, foi a convivência com uma dor física constante, que o acompanhou por meses. “Esse um ano, eu tive um processo de dor muito forte. Uma crise de dor muito forte, muito forte. E também era um motivo que eu não conseguia fazer mais nada. As vezes não conseguia pensar em tocar, nada, porque a dor era uma dor extensa. Não dormia, ficava no canto da casa, tremendo, madrugadas. Teve época de passar dois dias assim e você fala, “meu, o que que aconteceu, não tem um remédio que passa e tal”, aí vai para o médico, toma uma injeção mais forte e volta. Passa a injeção, volta para médico. Aí no final desse ano chato aí, teve uma medicação que parou. Aí eu comecei a tomar um remédio mais forte, e ele parou a dor. E acho que essa de parar a dor, deu uma acalmada. Nisso eu falei, opa, então agora eu consigo respirar né. Mais eu tinha dor no local. Então, por exemplo, se tocasse sentado era difícil, então eu tinha que treinar um pouquinho sentado, um pouquinho em pé. Daí se ficava em pé cansava. Aí sentava, doía. Então era um pouquinho vai e vem, mais passou um ano assim nesse processo de ir voltando, tocando e tal, aí a dor também passou. A radioterapia fez efeito. Então diminuiu bastante o tumor, hoje por exemplo não sinto mais dor.”

Uma dificuldade que relata é a respeito do cansaço mental provavelmente atribuído às sessões de radioterapia na cabeça, que resultou num certo apagamento da memória musical mais recente e nisso fala da reabilitação dessa memória musical, em que nessa recuperação, realizava rememoração dos trechos a partir de partes curtas, de maneira muito lenta, internalizando as notas como que se estivesse cantando-as.

Nessa reabilitação ele diz que se utilizava de dois processos de memorização que era o processo de repetição mecânica e o processo de memorização sonora. Nesse último, ressalta que é o melhor modo de memorização, ao detalhar, diz que, tal processo baseia-se em conhecer detalhadamente o sonoro primeiro para depois se voltar a partitura, sendo que, dessa forma, a música é de fato interiorizada pelo performer, segundo Alexandre. Nisso a internalização da música a partir do canto se torna importante, sendo que para se fixar, entender, aprender de fato uma música é necessário conseguir cantá-la, e a partir disso vem a memorização, numa construção de base sólida. “Esse é o melhor jeito, porque daí você conhece a música, você conhece ela. Por mais que tenha radioterapia, pancada, cirurgia e não sei o que, se você lembrar da música, o sonoro, você conhece ela. Esse que é o lance, porque daí fica mais difícil de esquecer”. Ele fala da falta de aprimoramento nessa escuta entre os músicos, dificultando a memorização e internalização da música. Sobre essa internalização, diz que isso vem se perdendo nos últimos tempos e que essa prática é muito necessária para que os músicos consigam falar com o público, pois, isso produz presença, é um modo de trazer a própria voz do artista, ao invés de uma mera reprodução sonora. Isso seria o “self” na música, o “eu” ali, a presença no momento da performance.

Esse modo de aprendizado que faz o caminho escuta-leitura muitas vezes é negligenciado nos estudos formais de música, muito presentes nas Universidades,

deixando os alunos “surdos” no sentido de não reconhecerem o que estão tocando, não conseguindo conectar o som com a parte escrita, racionalizando os processos teóricos presentes e o resultado sonoro. Isso tudo priva o músico de umas das coisas mais prazerosas da música que é de fato estar inteiro nessa experiência, usufruindo de todos esses sentidos. Ao dar um exemplo de músico que consegue realizar tal conexão plenamente, Alexandre cita o clarinetista Nailor Proveta.

Alexandre diz que hoje em dia, muitos músicos estão mais preocupados em tocar rápido, realizar uma produção frenética de vídeos, ou aparentar um biotipo sensualizado, do que apresentar uma bagagem consistente que sempre foi a base da formação clarinetística solidificada. Ele diz que se pula muitas etapas dentro da dinâmica de formação, e vê uma ânsia entre os alunos que buscam tocar primeiramente peças contemporâneas dentro do choro, ao invés de iniciarem sua formação a partir das peças que formam a base da compreensão do gênero, citando Pixinguinha, Jacob do Bandolim, etc. Dentro disso a experiência, que é um dos pilares da formação ficam comprometidas, devido ao ato de pular etapas importantes do processo buscando velocidade de “aprendizagem” e visibilidade. Isso, resulta numa auto-avaliação equivocada, na qual, o sonoro e a escuta ficam comprometidas. Alexandre fala da necessidade do processo de construção da carreira, do estudo, sem pular etapas, em que a referência, dos grandes mestres, e dos que vieram antes de nós é fundamental.

Já finalizando a entrevista, ressalta que é muito importante o registro da música, a partir da escrita, pois, disponibiliza tais sonoridades no decorrer da história, mas que se isso for desvinculado com o próprio fazer sonoro, com o sonoro e o verdadeiro entendimento dessa música, que se concentra em trazer essa música do externo para o interno, de fato a experiência fica comprometida e invalidada, gerando inúmeras frustrações e inconsistências, sendo abandonadas ou desfeitas em pouquíssimo tempo.

“Eu acho que é isso, essa coisa de reabilitação, quando você tem uma base mais sólida, coisas que você vai fazendo, mais para frente ajuda, entendeu. Ajuda você a se reabilitar, ajuda você a criar coisas novas. Então, se você vai meio..., é até uma amargura que a gente tem né, de ver as pessoas fazendo coisas sem conhecer o passado, sem, falar e conhecer muito do Pixinguinha. Muita gente que eu via tocando choro, o cara não tem uma referência, tal. Então, quando você precisa de uma reabilitação em algum momento da sua vida, seja com o que for, é muito importante você ter essa base, que ela vai te ajudar. Vamos supor, você vai construindo degraus, se você cair ali, ou se você cair lá em baixo, você já construiu aqueles degraus é só você subir, e continuar construindo. “Pô caiu de novo”, tá lá os degrauzinhos, você sobe e você não vai ter que construir tudo de novo. Se você não constrói nada, e dá um pulo “pum, subiu” e caiu, você vai ter que conseguir pular de novo, você não tem degrauzinho. Então é muito bom ir criando esses degrauzinhos para você. Isso é a reabilitação para mim sabe, quanto mais base a gente construir no que a gente faz durante a vida toda, eu acho que a nossa passagem por aqui fica mas significante.”

Como pudemos ver através das duas narrações, a de Alexandre e a minha contando de sua experiência, é possível compreender de uma forma um pouco mais aproximada tais processos de performance e aprendizagem que envolveram o clarinete. Na autoetnografia a narração é o gênero de escrita mais usado. Ao usarmos a narração, ou a

contação de histórias, a importância dessas formas de comunicação encontra-se na possibilidade de que a partir delas é possível entender a experiência. E segundo os autores que cito logo no começo desse artigo, Adams, Ellis e Jones (2015) “Cada um de nós pode atestar a maneira como nossas vidas mudaram por viver com as histórias de outras pessoas; as histórias se tornaram nossas teorias, estruturas para entender, interpretar e analisar experiências pessoais culturais.”

Finalizando, algumas considerações sobre o método autoetnográfico presentes na obra relatada aqui é que estudantes que se concentraram na experiência de ansiedade, incapacidade, doença, morte, reconhecem que eles não podiam ignorar as maneiras pelas quais as emoções infundem e estão interligadas com a experiência física e suas formas de realização de cada atividade narrada. Isso na música, na performance e nos processos individuais dos clarinetistas tem que se levar em conta, para que haja como resolver tais problemas provindos de tais vulnerabilidades, procurando as melhores soluções. Pois, se não há dados, se isso não é trazido a superfície, “não há” problema, e, no entanto, falhas ocorrem. Tais problemas se não forem trabalhados da maneira como deveriam ter sido trabalhados, influenciam diretamente no produto final, seja ele a performance ou o aprendizado satisfatório, gerando frustrações, ou acarretando problemas psicológicos mais sérios. O que se busca é afastar o descaso sobre tais narrações e evitar ausência e apagamento dos corpos dentro dessas performances.

Nisso, podemos refletir sobre o que se pode aprender a partir de experiências musicais de outras pessoas, de outras culturas, como por exemplo, qual é a prática clarinetística dos instrumentistas mexicanos, ou peruanos, europeus num geral, elas divergem de que forma de outros povos? Há muitas diferenças? Desenvolvem técnicas diferentes? Os materiais são acessíveis da mesma forma para cada um desses povos? Pensando no Brasil, como é o acesso aos materiais de estudo do instrumento entre as diversas regiões brasileiras? Ele acontece de maneira equivalente, ou há diferenças? Essas diferenças são consideradas nos momentos de avaliação performática? Utilizamos padrões de análises e avaliações coerentes quando olhamos para essas diferenças?

Enfim, essas e outras questões tem que estar sempre à superfície para que possamos de maneira lúcida compreender qual o cenário de estudos clarinetísticos estamos a analisar e compreendê-los corretamente, operando as mudanças que forem necessárias. Esse processo de aprendizagem faz-nos adotar e perceber que devemos “tornar a erudição mais humana” e nesse sentido é interessante notar que a erudição sempre foi e sempre será humana, diga-se de passagem. O que é necessário esclarecer é que tal entendimento há de ser dado a dismistificar a ideia de endeusamento em vista de uma apuração localizada de processos evolutivos dentro do trabalho de performance, dos quais seus resultados dependem de diversos fatores que devem ser lembrados no momento de avaliação dos personagens envolvidos, contribuindo mais significativamente para o mundo em que vivemos.

Concluindo, a autoetnografia traz para o estudo do instrumento possibilidades de compreensão de nossas próprias experiências e das experiências dos outros, e reconhece os modos como as posições e identidades sociais influenciam a forma como lemos, escrevemos, pesquisamos e avaliamos experiências, culturas, estudos e performances. Meus privilégios sociais, influenciam minhas experiências? Ou como a falta deles

influenciam minhas experiências dentro do estudo do instrumento? Uma das ideias é expandir os horizontes em torno do estudo e performance do clarinete ao invés de somente basear-se na música ocidental de concerto como a música correta de onde parte toda e qualquer comparação em vista da valorização musical sob qualquer música, usando a experiência pessoal para descrever, entender, e desafiar práticas e crenças culturais.

Ao relatar a experiência de Alexandre dois processos estão em jogo nessa escrita: o próprio relato do entrevistado, que faz de sua fala uma autoetnografia de um momento de tensão em sua vida e a minha forma de ver e trazer tais acontecimentos aqui para vocês. Na autoetnografia ao tomarmos consciência do processo reflexivo, como falei anteriormente aqui no texto, faz com que compreendamos que além dos dados e escolhas que o próprio entrevistado traz, escolhas do entrevistador também estão postas na mesa. Alexandre nos mostra através de sua autoetnografia a possibilidade de reabilitação e a importância de uma base sólida de formação, em que é necessário haver tempo para a experiência, sem pular etapas no percurso. Eu ao relatar tal passagem difícil na vida de Alexandre, compartilho constantemente de sua agonia, pois, ver meu irmão, que sempre foi meu ídolo e minha referência para os estudos do clarinete, passar por tal situação, e depois poder contá-la aqui para vocês, torna-se uma experiência de recomeço tanto para ele quanto para mim, reforçando a admiração e o amor de compartilhamento de uma vida juntos. Histórias autoetnográficas mudam o que pensamos e como vivemos. Por fim, o exercício autoetnográfico equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção e criatividade.