

En *Performance musical em perspectiva*. Sao Paulo (Brasil): Cartago.

El desarrollo de la habilidad performantiva en la protesta social.

Favio Shifres y Daniel Gonnet.

Cita:

Favio Shifres y Daniel Gonnet (2019). *El desarrollo de la habilidad performantiva en la protesta social*. En *Performance musical em perspectiva*. Sao Paulo (Brasil): Cartago.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/473>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/6bv>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Sonia Regina Albano de Lima
organizadora

PERFORMANCE MUSICAL EM PERSPECTIVA

2019


Cartago
Editorial

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA
ORGANIZADORA

PERFORMANCE MUSICAL EM **PERSPECTIVA**

1ª EDIÇÃO



Cartago
Editorial

SÃO PAULO, 2019

©2019 por Sonia Regina Albano de Lima

Todos os direitos desta edição são reservados à Cartago Editorial.

Rua Vieira de Moraes, 1111 - cj. 210

São Paulo - SP CEP: 04617 - 014

Tel.: (11) 4237 6495

www.cartagoeditorial.com.br

Projeto Editorial

Cartago Editorial

Projeto Gráfico, Editoração

Estevão Santos Severino

Capa

Aline Cardoso Gomes

Conselho Editorial

Carminda Mendes André - Unesp

Flávia Inês Schilling - Feusp

Francisca Eleodora Santos Severino - Uninove

Geraldo Balduino Horn - Ufpr

José Eustáquio Romão - Uninove

Manuel Oriosvaldo de Moura - Feusp

Nereide Saviani – Fund. M. Grabois

Pedro Goergen - Unicamp

Roseli Fischman - Umesp

Samuel Mendonça – Puccamp

Valdir Heitor Barzotto - Feusp

Os artigos aqui incluídos são de inteira responsabilidade dos autores, revisados e autorizados por eles.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Performance em perspectiva / Sonia Regina Albano de Lima (org.). -- 1. ed. -
São Paulo: Cartago Editorial, 2019.

ISBN: 000-00-0000-000-0

1. Música - Educação 2. Música - Título.

00-00000

CDD-000.00

Índices para catálogo sistemático:

1. Música 000.0



Sumário

7 **Apresentação**

Capítulo 1

10 **Escuta, gesto e expressão: o papel fundante da escuta na produção sonora em performance pianística**

MARCOS NOGUEIRA & MIDORI MAESHIRO

Capítulo 2

35 **El desarrollo de la habilidad performativa en la protesta social**

FAVIO SHIFRES & DANIEL GONNET

Capítulo 3

60 **A tradição popular e suas estratégias de adaptação: estudo de caso no carimbó de Santarém Novo (PA)**

RENATA POMPÊO DO AMARAL

Capítulo 4

77 **Vestir o popular: erudição e performance da música portuguesa para piano dos Sec. XVIII a XX**

NANCY LEE HARPER

Capítulo 5

114 **A dobra schumaniniana e o piano a quatro mãos: multiplicidades poéticas**

AMILCAR ZANI, HELOISA ZANI & BRANCA DE OLIVEIRA

Capítulo 6

130 **Pedagogia da performance musical ao longo dos tempos: reflexão sobre alguns processos herdados e o contexto atual**

SONIA RAY

Capítulo 7

146 **Uma proposta de construção da interpretação musical segundo a teoria da formatividade**

FLÁVIO APRO & ALFEU ARAÚJO

Capítulo 8

177 **Prelúdios para piano de claude debussy: um projeto performático**

FABIO LUZ

Capítulo 9

194 AİS: três momentos de uma performance

FÁBIO MIGUEL

Capítulo 10

216 A representação simbólica no discurso musical

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA

Apresentação

A presente coletânea procurou reunir textos de pesquisadores nacionais e internacionais que abordam a performance sob múltiplas vertentes.

O texto de Marcos Nogueira e Midori Maeshiro traz pesquisas importantes relacionadas ao papel da escuta na produção sonora da pesquisa pianística. A partir do desenvolvimento da escuta o performer pode apreender o efeito sonoro dos gradientes gestuais do seu toque, como também, a funcionalidade dos recursos tímbricos do piano na construção da expressão. As pesquisas relacionadas proporcionam a capacitação mais consistente da produção tímbrica funcional, o que permite maior individualização da escuta e da expressão por parte dos pianistas.

O texto de Favio Shifres e Daniel Gonnet aponta para a importância de investigarmos a performance musical sob múltiplas perspectivas. Esse campo de conhecimento não se restringe apenas a análise dos músicos e educadores musicais, mas deve se estender para os psicólogos e estudiosos da cultura popular. São constantes na modernidade as análises que apontam para as implicações técnicas, imagéticas e subjetivas que estão relacionadas com esta área de conhecimento. Nesse sentido, as manifestações individuais e coletivas trazendo ambientes sonoros diversificados amplamente veiculadas no cotidiano popular, não podem passar despercebidas aos pesquisadores e merecem uma análise sociocomunitária mais ampla.

Renata P. do Amaral corrobora o relato de Favio Shifres, trazendo a público uma performance musical regional que tem se perpetuado há décadas, corroborando ainda mais a importância de investigarmos novos modelos de execução musical, onde cantos, danças, remédios, instrumentos musicais, rituais, cujo conhecimento foi filtrado qualitativamente ao longo do tempo, tem lugar na cultura regional de um povo e motivam uma performance diferenciada da performance conservatorial.

O texto da pesquisadora portuguesa Nancy Lee Harper retrata as diversas influências que os músicos e compositores portugueses receberam ao estudarem no estrangeiro e como os elementos populares estão presentes na música portuguesa para piano dos séculos XVIII a XX. No repertório citado, a autora descreve duas tendências composicionais que, por vezes se unem; a primeira alinha-se às correntes europeias, a segunda procura atribuir às composições um selo português. As características estilísticas relatadas reportam-se às criações composicionais dos mais importantes compositores portugueses no meio cultural, que tiveram seus espólios disponibilizados.

O texto de Amilcar Zani, Heloisa Zani e Branca Oliveira descreve uma prática performática denominada pelos autores de concerto-instalação. Trata-se de um concerto composto de imagens sonoras visuais que atravessam a história, desde o Romantismo. A performance realizada é resultado de um processo criativo operado em dois domínios de conhecimento artístico - a música e o vídeo, fato que originou uma pesquisa da sensação que foi amplamente relatada pelos autores.

Sonia Ray traz a público, parte da pesquisa desenvolvida em sua tese de pós-doutoramento, intitulada *Pedagogia da Performance Musical* (2015). O texto apresentado tem como objetivo observar como a atividade pedagógica musical foi e tem sido tratada por instituições e docentes, e como ela é recebida pelos alunos da atualidade. Ele está organizado em 4 partes. A primeira apresenta o conceito de pedagogia na performance defendido pela autora. A segunda e terceira discutem dois momentos da pedagogia na performance (da Antiguidade ao século XVIII; os séculos XIX a XXI). A quarta parte apresenta uma visão integradora dos aspectos herdados e da realidade presente.

O artigo de Flavio Apro e Alfeu Araújo traz a público uma pesquisa voltada para a interpretação musical, tema já investigado na Dissertação de Mestrado de Flavio Apro, denominada “Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone” (2004). O capítulo traz aos leitores uma proposta de construção da interpretação musical segundo a Teoria da Formatividade, elaborada pelo filósofo Luigi Pareyson, complementada com alguns conceitos referentes aos Limites da Interpretação do escritor e semiólogo Umberto Eco. A narrativa aqui exposta traz entre outras questões, o conceito da Teoria da Formatividade; uma possível definição de interpretação musical pautada nesta teoria; estabelece um possível método formativista na construção de uma execução musical; manifesta a importância de o intérprete desenvolver o equilíbrio constante entre “fidelidade a partitura” e “liberdade interpretativa”; traça alguns dos riscos que podem ocorrer em um processo interpretativo.

O texto do pianista Fabio Luz, radicado em Turim (Itália), traz uma importante pesquisa de execução dos Prelúdios de Debussy que o autor define como um trabalho artesanal, espontâneo, realizado durante 40 anos, para ser compartilhado com os estudantes de piano que apreciam esse repertório. Fabio Luz, neste texto, relata questões voltadas para a técnica, memorização, polifonia, planos sonoros, rítmica avançada e utilização dos pedais.

O barítono e regente de coro, Fabio Miguel, descreve o processo de construção da performance na obra *AÏS* de Iannis Xenakis, com estreia brasileira em maio de 2018. A preparação e execução dessa peça trouxe ao intérprete inúmeros desafios musicais evidenciando os caminhos e descaminhos na elaboração da performance de uma obra. Com esse texto fica manifesto o trabalho

de pesquisa que um intérprete deve realizar para executar uma composição musical com precisão e coerência.

O meu texto retrata em que medida a música comporta uma representação simbólica, de que maneira ela se processa, em que medida está relacionada com o conceito de imitação e de que forma esse conceito evoluiu historicamente.

Sonia Regina Albano de Lima

Janeiro de 2019

Capítulo 1

Escuta, gesto e expressão: o papel fundante da escuta na produção sonora em performance pianística

MARCOS NOGUEIRA¹

MARCOSNOGUEIRA@MUSICA.UFRJ.BR

MIDORI MAESHIRO²

MIDORIMAESHIRO@MUSICA.UFRJ.BR

A infinita variedade de timbres sonoros extraída do instrumento piano, uma sonoridade multifacetada, é historicamente associada ao universo da pintura: uma “palheta sonora”. As inúmeras qualidades tímbricas que o piano oferece sempre atraíram o interesse de performers e pesquisadores da performance musical. A literatura acadêmica sobre a performance pianística tradicionalmente destacou a complexidade da construção da variedade tímbrica na execução ao instrumento, salientando a exigência de um alto nível de competência motora e estilística do pianista. Contudo, pretendemos, no presente trabalho, discutir o papel fundante de uma terceira competência historicamente menos abordada pela pesquisa acadêmica: a perceptiva. Para tanto, referiremos “escuta” tanto como a capacidade de apreender formas no fluxo da música e delas produzir sentidos quanto como a acuidade auditiva do performer para distinguir as características sonoras, em particular tímbricas, dos eventos que produz no piano a partir do toque.

1 MARCOS NOGUEIRA - Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2004), é professor associado de composição do Departamento de Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição, na qual desenvolve projeto denominado A poética da mente musical: Semântica cognitiva e processos criativos. É presidente da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicas (triênio 2017-2020). Em 2004, criou o conjunto de câmara Cron Ensemble, dedicado à música brasileira contemporânea, com o qual já realizou mais de 70 concertos em todo o território nacional, atuando como regente e pianista.

2 MIDORI MAESHIRO - Doutora em Música pela UNICAMP (2007), é professora adjunta de piano da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música na mesma instituição, onde desenvolve pesquisa em performance musical, tanto no viés pedagógico quanto no cognitivo, além de participar em projetos de pesquisa desenvolvidos na Universidade de Tsukuba (Japão). Iniciou seus estudos musicais em Osaka (Japão), especializando-se na Itália, Estados Unidos e Brasil. É detentora de 12 primeiros lugares em concursos nacionais e internacionais de performance pianística, e tem se apresentado em concertos no Brasil, Japão, Estados Unidos e Europa.

Ao pressionar uma mesma tecla seguidas vezes, somente um performer possuidor de suficiente competência perceptiva, consegue distinguir a multiplicidade de nuances sonoras. Tais nuances são pontualmente sutis, se considerarmos apenas a experiência de eventos discretos. São, porém, significativamente mais expressivas, se pudermos dirigir nossa atenção ao plano perceptivo da forma, um estágio de apreensão musical que promove o encontro da percepção dos sons com a percepção da forma e do estilo. O performer estabelece contrastes tímbricos, como se sabe, por meio da aplicação de diferentes “toques” no ato executivo. Tanto a apreensão da correlação entre o tipo de toque e o efeito sonoro desejado quanto o entendimento da relação entre o efeito tímbrico resultante do toque e sua aplicação aos projetos expressivos no ato interpretativo são ainda pouco discutidos e investigados. Pretendemos, pois, colocar a questão em termos objetivos, abordando-a a partir do desenvolvimento da escuta do performer, que não somente deve apreender o efeito sonoro dos vários gradientes gestuais de seu toque, mas também as funcionalidades dos recursos tímbricos do instrumento na construção da expressão.

1. A escuta como “bom ouvido”

O ponto central da presente discussão é a dificuldade que o pianista, sobretudo em formação, enfrenta para desenvolver sua capacidade de avaliação sonora durante os estágios de produção de cada evento—que denominaremos aqui preparação do toque, ataque e escape. Esta é uma questão de excepcional relevância e muito particular do universo da performance e da formação pianística. Sendo o piano um instrumento desenvolvido para a prática da música tonal³ e sendo ainda o repertório contemporâneo fortemente tonal, não surpreende a primazia do conteúdo melódico-harmônico no foco de atenção do performer. Como sabemos, este performer não tem contato corporal com a fonte sonora—as cordas do instrumento—e não atua no ajuste da afinação dos eventos tonais produzidos. Assim sendo, constatamos que o aparato pedagógico dedicado, na tradição, à formação deste instrumentista esteve, quase exclusivamente, voltado para a aquisição das habilidades que garantem a perfeita execução rítmica da complexa polifonia demandada pelo repertório do instrumento. Com isso, a literatura pedagógica do piano acabou também

3 No presente estudo, quando referimos “tonalidade”, não estaremos visando a um “sistema” harmônico ou a uma forma, como propôs a tradição; estaremos tratando da simples qualidade tonal (harmônica) que percebemos em certos eventos sonoros e a partir da qual realizamos, imaginativamente, a espacialização dos sons da música. Assim sendo, entendemos “o termo tonal, não a partir do pensamento de um Riemann que, desde seu *Über Tonalität* (Sobre tonalidade), de 1872, entendeu “tonalidade” como um sentido adquirido pelos acordes em sua relação com uma sonoridade “fundamental” (a tríade de tônica), mas de um Riemann que deslocara, posteriormente, seu interesse da pesquisa pela realidade do som da música, propriamente, para as ‘imagens mentais’ das relações (sobretudo harmônicas) percebidas na música no ato imaginativo da escuta” (Nogueira, 2016).

negligenciando a investigação dos modos de produção tímbrica e articulatória dos eventos componentes desta polifonia. Assim sendo, a construção de uma fina e diversa expressão aplicada à performance pianística complexa foi, em geral, relegada ao plano da intuição e das subjetividades do performer para conseguir distinguir os recursos sonoros que constituirão esta expressão. Diante disso, as questões de pesquisa que se colocam são: Por que os pianistas precisam possuir uma escuta altamente desenvolvida, quando a tradição salientou que o “ouvido” deste performer não precisaria ser tão bem treinado quanto, por exemplo, o de um violinista? O que significa, neste contexto, ter “boa acuidade auditiva”? O exercício de busca da afinação em instrumentos de cordas, por exemplo—tratado como uma das prioridades de sua pedagogia—, teria também levado à prática da exploração tímbrica e articulatória na performance musical com estes instrumentos? Como desenvolver no pianista esta competência auditiva específica, ou seja, esta escuta especializada que relaciona ações gestuais a efeitos sonoros?

Tocar piano não é um tipo de tarefa dedicada, simplesmente, ao movimento gestual dos dedos e das articulações do corpo envolvidas nestas ações. Durante a execução, o performer imagina o som que pretende produzir, enquanto escuta o som que está sendo propriamente produzido (FINNEY, 1997). Isto implica a sincronização e a adequação de imagens sonoras mentais e atuais. Quando não entendemos o procedimento gestual adequado à realização de dada imagem sonora intencionada, resultam emissões sonoras e expressões indesejadas, realizações inexatas e hesitantes de padrões rítmicos, além de eventuais “erros de notas”—incoreções de execução dos componentes tonais do texto musical, que normalmente ocupam a maior parte da atenção do intérprete e da assistência. Cumpre advertir que “erros de notas” também resultam, em grande parte, de inconsistências de escuta, que tornam o performer incapaz de corrigi-los a tempo, acarretando novos problemas, que podem resultar em uma performance desastrosa. Para que, no tempo de sua performance, um pianista possa associar suas imagens mentais a gestos e assim traduzi-las nos eventos musicais desejados, é preciso acionar dedos e articulações corporais em movimentos que transcorrem como se estivessem no nível de ações reflexas. Estas ações são respostas imediatas a estímulos do entorno, que não passam pelo sistema nervoso central, embora estejam ao menos parcialmente vinculadas à memória de trabalho⁴ — esta que conecta os gestos às imagens mentais pro-

4 Segundo Alan Baddeley (1992), o termo memória de trabalho refere-se a um sistema cerebral que fornece armazenamento temporário e manipulação das informações necessárias para tarefas cognitivas complexas como a compreensão da linguagem, a aprendizagem e o raciocínio, que se dão no tempo “presente”. Assim, a memória de trabalho é uma construção teórica que se refere ao conjunto de armazenamentos e processos de controle que nos permitem manter a imagem dos perceptos “em mente”, mesmo após a ocorrência dos estímulos físicos que lhes deram origem. Uma característica fundamental da memória de trabalho é a capacidade de manter várias imagens de itens simultaneamente. Essa capacidade é essencial para muitas das funções atribuídas à memória de trabalho.

duzidas previamente pelo performer e que os provoca. Junte-se a isto ainda a indispensabilidade do treinamento mental-corporal que possibilita decisões rápidas para precisar quais movimentos seguintes serão necessários à fluência musical desejada.

Na nossa prática cotidiana realizamos naturalmente processos semelhantes, como, por exemplo, no ato de falar (IVERSON; THELEN, 1999). Quando emitimos os sons vocais para falar algo, imaginamos, antecipadamente, as palavras que queremos vocalizar e, naturalmente, acionamos pregas e articuladores do trato vocal, não necessitando produzir imagens mentais detalhadas da forma como movimentamos faringe, língua, lábios e assim por diante. No caso da performance pianística, da mesma maneira que realizamos movimentos com o aparelho vocal, utilizamos um conjunto de ações incorporadas⁵ que se traduzem em movimentos de dedos, braços, tronco e variadas articulações corporais. Ou seja, tocamos com a mesma fluência e desenvoltura que apresentamos ao conversar. A especificidade teórico-metodológica a partir disso suscitada começou a chamar a atenção de psicólogos e neurocientistas cognitivos, nas últimas décadas do século passado. E no contexto da performance musical podemos entender que as pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito do paradigma contemporâneo das ciências cognitivas incorporadas enfocam, sobretudo, o processo cognitivo que gera a performance como um sistema dinâmico que se desenvolve a partir de cruzamentos de sensações, experiências cognitivas no nível pré-conceitual e conceitos criativos, envolvendo os domínios do som e do movimento corporal (PALMER; MEYER, 2000).

Geralmente, um pianista em formação passa grande parte do seu tempo de estudo sem a supervisão de seu orientador, e a verificação de cada emissão sonora por ele produzida é regulada, cuidadosamente ou não, por sua própria percepção auditiva. Diante disso, surgem declarações como “meu ouvido é meu guia musical”; o próprio Arthur Rubinstein deixou-nos a frase: “o melhor professor é a sua própria audição” (SACHS, 1995, p. 282). Um estudante de piano detentor de boa capacidade perceptiva atua em sua prática deliberada⁶ como se estivesse acompanhado todo o tempo de um professor atento, obtendo assim, em geral, um progresso diferenciado e otimizado. Segundo Ralf Krampe e K. Anders Ericsson (1996), geralmente o pianista—assim como outros performers—acumula uma enorme quantidade de horas de estudos—que pode chegar a 10.000 horas—até alcançar um nível de proficiência profissional. Não

5 Termo cunhado pelas ciências cognitivas contemporâneas para dizer das ações guiadas por estruturas cognitivas (memorizadas) que emergem dos padrões sensório-motores resultantes de experiências interativas recorrentes entre corpo e ambiente (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991).

6 Prática a longo prazo que proporciona alto nível de performance—expertise, também denominada performance de excelência—baseado em milhares de horas despendidas de prática regular, de maneira intencional e com objetivos delineados, coerentemente traçados para otimizar o processo (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993; KRAMPE; ERICSSON, 1996).

haveria, portanto, erro em dizer que essa transcendência do pianista é mais que resultado de simples talento inato, mas cultivada por meio de uma eficiente prática contínua. Queremos aqui enfatizar que grande parte dessa jornada de capacitação é dedicada, mais ou menos sistematicamente, ao aprendizado da escuta musical, mesmo que esta habilidade não esteja incluída formalmente nos projetos pedagógicos como recurso fundante da qualidade da performance ao piano. Na hipótese central do presente estudo advertimos que um processo bem-sucedido de aquisição de proficiência em performance pianística certamente incluiu, de algum modo, a capacitação para a escuta.

Como resultado deste notável investimento de tempo numa prática regular e especificamente orientada, que tipos de mudanças ocorrem no corpo e, em especial, no cérebro do pianista para possibilitar ações gestuais mais precisas e funcionais? A esse respeito, mesmo entre performers e professores reconhecidos internacionalmente, permanecem ainda apenas interrogações. Por exemplo, como o pianista consegue adquirir mais velocidade na movimentação dos dedos? É comum ouvirmos falar que os dedos de um pianista profissional são mais fortes e resistentes que os de não músicos; e geralmente pedagogos e pianistas acreditam em benefícios de processos de fortalecimento de músculos que suportam o movimento dos dedos. Entretanto, dedos não possuem músculos, propriamente—o movimento dos dedos é feito por tendões e ligamentos; os 17 músculos da mão estão localizados na região palmar. Diversos experimentos verificaram comparativamente que não há diferença de força na pressão da ponta dos dedos sobre superfícies (ZATSIORSKY, 2000; AOKI, 2005; SIMS et al., 2015). Além disso, esses estudos mostraram também que pianistas que conseguem movimentar os dedos mais rapidamente do que outros pianistas não possuem, necessariamente, os músculos da mão mais fortes. Diante disso, se não é a potência muscular que determina a eficiência da execução pianística, o que é que corporalmente possibilita a excelência desta performance? A partir das investigações iniciadas nos anos 1980 e 1990, os pesquisadores passaram a considerar que a diferença decisiva entre a capacidade de um pianista e de um não pianista para realizar as tarefas que constituem a performance pianística—assim como também se dá com qualquer outra atividade corporal-intelectual—está no seu desenvolvimento cognitivo especializado. Por meio de todo tipo de experimentos com recursos de imageamento cerebral para investigar variação de densidade, plasticidade e funcionalidade de regiões do cérebro de pianistas, surgiram resultados significativos acerca da aquisição de habilidades de alto nível sensorio-motor. Donde tornamos a colocar a questão, não sobre o que é ter um “bom ouvido”, mas sobre como é que adquirimos um “bom ouvido” regulador da qualidade da performance?

Há evidências de que o músico e o não músico tratam de modo notoriamente diferenciado o estímulo auditivo, particularmente o musical, que experimentam. O aparelho cognitivo de um músico é especialmente treinado

para processar qualitativamente uma densa complexidade de informações auditivas. Pesquisas recentes demonstram importantes resultados experimentais a respeito do desempenho cognitivo de músicos (PANTEV; HERHOLZ, 2011; PENHUNE, 2011; TERVANIEMI, 2009). O que acontece no nosso corpo-cérebro do momento de input de estímulos sonoros até o ato executivo-interpretativo em performance musical? Antes que o som se forme na mente do ouvinte, atinge nosso órgão auditivo na forma de onda sonora, e, quando essas ondas sonoras são processadas pelo sistema cognitivo temos a percepção ou, propriamente, imaginamos os sons. A cóclea classifica a frequência da onda sonora, transformando-a em impulsos elétricos que percorrem várias vias do cérebro: tronco cerebral, thalamus e córtex auditivo. No córtex decodificam-se altura, colorido sonoro e a distinção de contornos melódicos. É o momento, por exemplo, em que diferenciamos um único evento tonal (uma simples “nota”) ou um contorno melódico complexo. A pesquisa experimental de Schneider e colaboradores (2002) mostra como o tamanho do córtex auditivo e a sua funcionalidade divergem entre músicos e não músicos. De acordo com essa pesquisa, um músico profissional apresenta o tamanho do córtex direito, o chamado giro temporal (Heschl’s gyri), de duas a três vezes maior que o do não músico. Isto significa ter um maior número de células nervosas gerindo as informações sonoras—verificaram ainda que os músicos amadores apresentavam o tamanho do giro temporal 1,6 vezes maior que o de não músicos. O estudo possibilitou considerar que a prática de instrumentos musicais, a longo prazo, permite aumentar a ativação de células nervosas no córtex. Schneider e colaboradores utilizaram magnetoencefalografia (MEG) para registrar a reação cerebral (a atividade elétrica das células nervosas) ao som, e o resultado indicou que a reação das células nervosas do córtex auditivo, após 0,02~0,03 segundos do momento de emissão do som, foi duas vezes superior em músicos. Identificaram ainda maior atividade na parte do cérebro denominada lobo temporal (ligada ao processamento sonoro), chegando assim à conclusão de que um músico apresenta melhor funcionamento e capacidade cerebral de gerir os sons.

Esta pesquisa também mostrou que uma pessoa com um circuito neuronal mais ativo no córtex auditivo consegue captar movimentos melódicos e padrões rítmicos de toda a natureza com maior precisão—identificou-se também maior acuidade auditiva em músicos, com relação à condição do chamado ouvido absoluto (SCHNEIDER et al., 2002; HYDE et al., 2009). Assim, como um músico possui, comprovadamente, atividade neuronal superior no córtex auditivo e, conseqüentemente, uma excelência na ativação dessa região cerebral, ao perceber um som, consegue apreender com mais precisão seus atributos acústicos e vislumbrar seu potencial expressivo. Além disso, pesquisadores como Micheyl e colegas (2006) constataram que a percepção auditiva de músicos profissionais é capaz de distinguir diferenças sutis de altura: cerca de seis vezes superior à percepção de músicos amadores. Ou seja, enquanto músicos amadores percebem variações de altura sonora apenas a partir, aproximada-

mente, de 6Hz, músicos profissionais conseguem perceber diferenças de altura de 1Hz. Enfim, podemos afirmar que esta alta qualificação cognitiva para gerir e avaliar as informações auditivas proporciona a indivíduos perceptivamente competentes melhores condições para uma performance segura e criativa.

Como já abordamos, uma das consequências mais discutidas das alterações de estrutura e função cerebrais causadas pela prática contínua de um instrumento é a capacitação do performer para perceber mais minuciosamente as qualidades dos sons produzidos no seu instrumento. E os resultados vêm demonstrando que nossas células nervosas apresentam reação mais favorável aos eventos sonoros produzidos no instrumento que estamos acostumados a escutar ou mesmo tocar (MARGULIS et al., 2009; PANTEV; HERHOLZ, 2011; SHAHIN et al., 2008). Desse modo, as células nervosas do córtex cerebral de um pianista revelam reação mais significativa a sons de piano em comparação a sons de violino, por exemplo; no caso do violinista, a situação se inverte. Isto seria causado pelo condicionamento promovido pela prática constante, que otimiza e especializa o funcionamento das células nervosas no córtex cerebral, e que assim se tornam mais hábeis no tratamento de padrões sonoros mais familiares. Ao assistir à performance de um grande conjunto vocal-instrumental, um pianista percebe melhor os sons do piano, um violinista, os sons do naipe de violinos, ou um flautista, a parte da flauta. Todos estão diante de uma única performance em andamento, mas cada músico experimenta seu efeito determinado por seus hábitos de escuta.

Todavia, é necessário aqui ressaltar que há uma característica interessante na escuta de pianistas. Algumas pesquisas revelaram que há significativa diferença para maior na reação do córtex auditivo e do tronco cerebral de pianistas à percepção dos sons componentes do registro mais agudo da textura musical experimentada (LEE et al., 2009). Essa tendência de alocar mais recursos atencionais para as partes mais altas do fluxo musical é mais forte em pianistas do que em ouvintes não músicos. Verificou-se que cérebros de pianistas revelam um sistema de reação mais sensível aos sons mais agudos da música e é provável que isto tenha uma causa determinada. Lee e colegas propõem a hipótese de que a prática pianística submete o pianista à escuta sistemática de padrões texturais de “melodia acompanhada”, ou seja, à oposição de partes texturais com significativa ênfase da parte melódica, geralmente desenvolvida em registro mais agudo que os demais componentes da textura. A pesquisa de Goebel (2001) também mostra que um pianista tende a tocar intencionalmente com mais intensidade o som da melodia em relação ao do baixo, além de adiantar—cerca de 0,03 segundos—a nota da linha melódica com o intuito de enfatizá-la. O gráfico superior da figura 1 mostra a velocidade final do martelo (FHV), sinalizada em coordenadas em relação ao valor de tempo de acordo com a partitura. Cada voz é sinalizada separadamente e o gráfico mostra que a melodia é executada em intensidade claramente superior às outras vozes. O

gráfico inferior (figura 1) mostra o tempo de atraso de cada nota em relação ao momento de ataque da nota correspondente da melodia (voz 1). Os símbolos fechados representam as assincronias de martelo e corda, enquanto os símbolos abertos representam os momentos aproximados de contato do dedo com a tecla. Koelsch, Schröger e Tervaniemi (1999) já haviam demonstrado que o funcionamento do córtex auditivo se adapta, aos poucos, a perceber melhor os sons das camadas mais altas, devido à intenção de dar mais atenção à melodia.

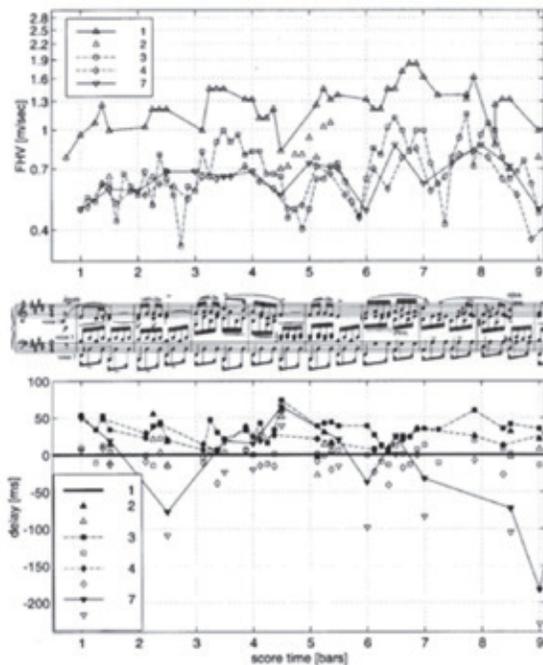


Figura 1. Perfis dinâmicos (acima) e as assincronias de notas (abaixo) para os primeiros compassos do Etude op. 10/3, de Chopin, realizados por um dos pianistas participantes do experimento de Goebel (2001).

Outra abordagem de investigação, visando ao entendimento do que é ter um “bom ouvido” em situação de performance, é a que considera o timing em que as células nervosas entram em atividade para gerir as informações advindas do processamento do som. Várias pesquisas têm mostrado que no ato da escuta as células nervosas especializadas entram em atividade, mas não de forma sincronizada. Em princípio, a atividade do sistema neural não apresenta, de modo geral, sincronismo. Contudo, com a prática pianística a defasagem de ativação das células nervosas é significativamente reduzida (PANTEV; HERHOLZ, 2011). É como se estivéssemos diante da situação do “cabo de guerra”: quando as forças de cada componente que puxa a corda sincroni-

zam (entrando num mesmo timing), há uma elevação da potência de força. Da mesma forma, quanto mais as células nervosas entram num mesmo timing de funcionamento, mais intensa se torna a atividade cerebral e a capacidade de coletar informações e processá-las. Aqui é importante salientar que “melhorar o ouvido”, isto é, tornar-se mais competente para a escuta musical funcional, não quer dizer apenas intensificar a capacidade de reação das células nervosas, mas aumentar a rapidez do cérebro para gerir as informações.

Koelsch, Schmitdt e Kansok (2002) mostraram que os músicos também possuem maior habilidade para perceber complexos de informação sonora. Em um de seus experimentos, os pesquisadores pediram a músicos e não músicos participantes para ouvirem a mesma melodia inúmeras vezes e, ocasionalmente, fizeram soar um som estranho à melodia. Por exemplo, fizeram os participantes ouvirem a sequência Dó, Ré, Mi, Fá e Sol, cinco vezes, e então fizeram soar, na sexta execução, as notas Dó, Ré, Mi, Si e Sol. Neste instante, o cérebro percebe a mudança do conteúdo melódico (pela substituição de Fá por Si), emitindo ondas cerebrais que sinalizam a ocorrência de “algo estranho”—negatividade de incompatibilidade auditiva (auditory mismatch negativity, MMN)⁷. O resultado demonstrou que os músicos, em comparação aos não músicos, apresentam volume maior de atividade cerebral de advertência. Em estudo correlato, Pantev e colegas (2003) afirmaram que talvez o treinamento formal em música modifique o circuito cerebral, tornando o aparelho cognitivo humano mais eficiente para processar contornos melódicos com maior precisão. Eles observaram 10 indivíduos capazes apenas de perceber contornos melódicos globalmente, que foram intensamente treinados até se tornarem capazes de perceber a composição tonal (nota a nota) de pequenas melodias. Os pesquisadores constataram que os 10 participantes apresentaram com o treinamento súbita mudança da percepção global de contorno melódico para a percepção do contorno por notas, e investigaram o envolvimento dos processos de reorganização da percepção no córtex auditivo. A figura 2, mostra: em a. a sequência de estímulos da melodia virtual empregada, consistindo de três diferentes tons complexos (notas) executados na ordem 12311231 (as frequências fundamentais escolhidas foram 200Hz, 225Hz, e 250Hz); em b. as respostas de banda gamma⁸ médias de um dos par-

7 Este fenômeno tem sido estudado por Nogueira (2016, 2018) como resposta de orientação musical: “A ‘resposta de orientação’ (orienting response), também conhecida como ‘reação de orientação’ (orienting reaction) ou ‘reflexo de orientação’ (orienting reflex), é uma ação imediata do organismo em resposta a uma mudança particular que percebe em seu meio ambiente. Uma característica marcante da resposta de orientação é que ao perceber o evento que extrapola dado limiar de discrepância no meio circundante o indivíduo dirige sua atenção ao evento antes mesmo de identificá-lo”. (NOGUEIRA, 2016, p. 54).

8 Uma hipótese muito conhecida na literatura neurocientífica é a de que, se os neurônios corticais realizam sinapses em sincronia com uma determinada banda de frequência (gamma), tornamo-nos conscientes do que eles estão representando. A sincronização neuronal na banda gamma é considerada importante para a integração funcional transitória de conjuntos neurais através de áreas do cérebro para alcançar várias funções cognitivas. (VARELA et al., 2001).

tipicantes para a nota 1; em c. a localização cerebral aproximada de dipolos para respostas da banda gamma integrados em uma sobreposição de MRI (Magnetic Resonance Imaging) de um dos participantes (círculos sinalizam a localização do recurso antes do treinamento e quadrados, a localizam aproximada depois do treinamento); e em d. a atividade da banda gamma para os hemisférios esquerdo e direito na média de todos os participantes.

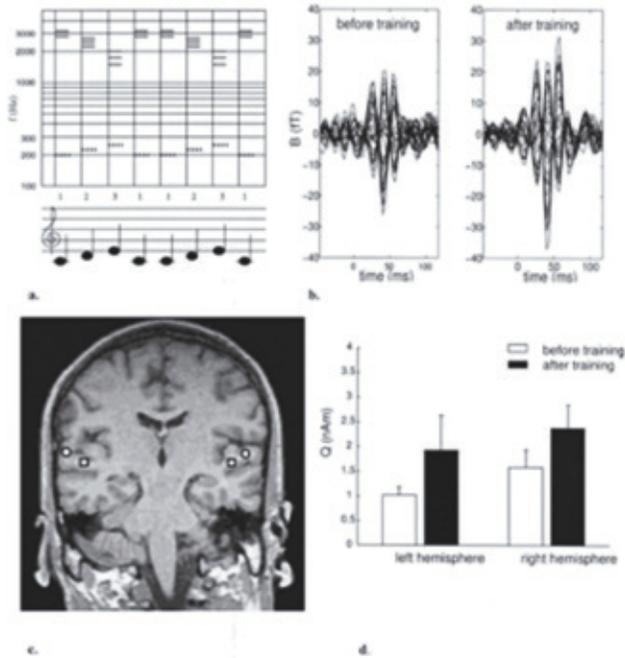


Figura 2. Gráficos representativos do córtex auditivo induzido por aprendizado para discriminação de melodias (PANTEV et al. 2003).

Este processo é verificado não somente em experiências melódicas, mas também em relação à experiência harmônica mais densa. Quando o ouvinte experimenta uma progressão harmônica complexa, inconscientemente o cérebro tenta identificar o campo harmônico em questão (a tonalidade escalar): tentamos apreender o efeito global da progressão harmônica. Se, de repente, soa um acorde inesperado—não previsto como possível padrão de continuidade—, o cérebro reage com “uma sensação de desconforto”, emitindo, em 0,15~0,25 segundos após a ocorrência do acorde (ERAN), uma onda cerebral (KOELSCH; SCHMITDT; KANSOK, 2002). Outras pesquisas (ver PANTEV; HERHOLZ, 2011) corroboram a afirmação que pianistas, em geral, possuem capacidade superior a de não músicos para perceber altura do som, timing sonoro e contrastes harmônicos, ou seja, os atributos mais decisivos da constituição da “forma tonal”. Podemos com isto considerar que o indivíduo que tem mais experiência prática com a música, tendo em vista, especificamente, a

performance musical, apresenta maior competência para perceber diferenças no fluxo sonoro-musical—que para outros podem parecer muito sutis.

As fontes de informação científica sobre a capacidade de perceber nuances de expressão de um único som vêm crescendo (PANTEV; HERHOLZ, 2011; HYDE, 2009; FUJIOKA et al., 2006; MENNING; ROBERTS; PANTEV, 2000; MICHEYL et al., 2006), alavancadas pelo desenvolvimento da tecnologia de observação e medição cerebral. A tradição pedagógica pianística defendeu a importância de um constante e intenso exercício da apreciação do trabalho interpretativo de performers consagrados como estratégia básica do estudante para conquistar a percepção funcional da diversidade tímbrica do instrumento. Contudo, reconhecemos que a prática da escuta sem uma sistematização de critérios analíticos da expressão não só não pode ser considerada, propriamente, uma ação pedagógica, como também dificilmente atinge resultados efetivos na formação do performer. Além disso, cumpre destacar que tão importante quanto o exercício orientado da apreciação do trabalho de outros intérpretes, é, como já abordamos, a experiência de tocar o instrumento que proporciona a consolidação dos sentidos envolvidos na produção de expressão.

Sabe-se que o cérebro do músico, além de apresentar um desenvolvimento especial do dispositivo que emparelha percepção auditiva e ação corporal, também aciona nessa experiência outros sistemas sensoriais. A pesquisa de Haslinger e colegas (2005) enfocou o que acontece com o corpo de um pianista quando assiste a um vídeo da performance de outro pianista, reproduzido sem o áudio. Os autores verificaram que apesar de o pianista assistente não ouvir nenhum som, suas células auditivas responsáveis pela escuta são ativadas no cérebro. Isto significa que um pianista possui uma estrutura cerebral capaz de converter perceptos visuais—os gestos de outro pianista executando ações que ele próprio executa com grande frequência—em imagens sonoras; ele é capaz de imaginar os sons da performance de outro pianista apenas observando os gestos que este realiza. Na mesma direção, outra pesquisa (SCHULTZ; ROSS; PANTEV, 2003) mostrou que os trompetistas possuem estrutura cerebral que converte a sensação da pele dos lábios em informação sonora. Enfim, verifica-se que, por meio de prática regular do instrumento, a longo prazo, um músico é capaz de sintetizar notável variedade de sensações—visuais, táteis, auditivas e cinestésicas.

Diante desses resultados surge a questão: entendemos que o músico compromete quantidade maior de células nervosas que o não músico no ato da escuta, mas isto é resultado de treinamento regular ou diz respeito a condições congênitas e a aptidões inatas? Hyde e colegas (2009) reportam que a equipe da Universidade de Harvard, liderada por Schlaug, um dos coautores do artigo, fez uma experiência com crianças de seis anos, aplicando-lhes exercícios musicais específicos durante um ano e meio, para verificar se haveria mudanças cerebrais depois de receberem treinamento musical regular. Constataram então

que houve de fato aumento de atividade neuronal no córtex cerebral, se comparadas às crianças que não receberam o treinamento. Além disso, as crianças que mais apresentaram plasticidade cerebral no processamento sonoro apresentaram também aumento de habilidade para perceber padrões rítmicos e melódicos, validando a hipótese de que o desenvolvimento cerebral que resulta na construção de uma “boa percepção” tem origem na experiência prática.

Considerando todos esses resultados acreditamos que a capacitação sistemática para a percepção de atributos expressivos na performance condiciona os músicos a construir de modo deliberado, confiante e efetivo seus projetos interpretativos. A experiência prática orientada, como queremos aqui ressaltar, é que determina a “boa escuta”. Então, devemos questionar: o que fazer para adquirirmos um mais alto nível de competência de escuta aplicada à performance musical?

2. A escuta e o gesto

Tanto o conhecimento do pianista acerca das condições de criação do texto musical que pretende apresentar em performance quanto a sua competência refletida nas habilidades que demonstra ao traduzir em performance ideias constituídas em imagens mentais—representações de experiências do performer com as representações gráficas de eventos musicais previamente produzidas pelo autor do texto escrito da música—só resultam em música a partir de seu domínio de correlacionar imagem mental e toque. Pretendemos aqui discutir o vínculo cognitivo entre as imagens sonoras concebidas pelo performer e suas ações corporais, a competência gestual deste pianista para produzir os “toques” que tornarão a música que tem em mente aparente. Todavia, como já salientamos, o piano é um instrumento muito peculiar com respeito à produção de sonoridades, pois sua técnica convencional não possibilita ao instrumentista acesso direto às cordas, ao invés do que ocorre com inúmeros outros instrumentos de cordas (HAMILTON, 2012). Desse modo, além da garantia de realização do conteúdo rítmico-tonal das obras, a produção de variedade tímbrica e articulatória passa a ser um dos principais desafios do pianista, que por isso precisa desenvolver uma interação rica de possibilidades com sua interface: o teclado.

A inexistência de teorias e técnicas objetivas de como obter os efeitos tímbricos e articulatórios desejados, a partir da modalização do toque, deu origem a uma tradição de ricas metáforas e representações mentais envolvendo sonoridades e experiências visuais aludidas pelas obras (em geral, em seus títulos e nos demais textos literais incluídos, na partitura), com o fim de sugerir o performer em sua produção expressiva. Isto tem acompanhado a teoria moderna da música ao longo de toda a sua história e se faz presente quando o

intérprete intenciona representar, por exemplo, o “brilho d’água” em *Jeux d’eau* de Ravel ou associar um “som tristonho” a um caráter triste para o *Noturno op. póstumo* de Chopin, ou mesmo produzir um “som vigoroso” para a *Sonata n.2* de Rachmaninoff. Ou seja, motivado pela relação do caráter da obra (ou de algum trecho da obra) com a memória do sentido de alguma experiência sensorio-motora prévia, o intérprete acredita que estará em condições de produzir uma sonoridade “com o mesmo sentido”, por meio do toque adequado—em geral pesquisado por meio do procedimento prático de “tentativa e erro”. Sabemos, no entanto, que tal procedimento não apresenta efetividade satisfatória.

Diante disso, a questão que se apresenta é: o modo de acionar as teclas do instrumento, o padrão de toque, pode realmente alterar o timbre e o caráter dos eventos sonoros produzidos no piano? Mesmo reconhecendo o denso histórico de discussões pedagógicas acerca da questão da produção de um discurso musical mais expressivo no piano—que tantos resultados já produziram (incluindo manuais de técnica pianística)—, não havia qualquer consenso entre as respostas para esta questão. A partir da última década do século passado, no entanto, começaram a surgir pesquisas experimentais fundamentadas sobre a produção do som no piano, enfocando tanto o toque, propriamente, quanto um conhecimento mais aprofundado do mecanismo de acionamento das cordas. Os estudos em acústica usualmente corroboraram a ideia de que, devido às características do mecanismo do instrumento, que livra o martelo de um controle mais consistente do instrumentista, no momento em que aquele atinge as cordas, o pianista só poderia determinar a velocidade do martelo e, desse modo, a intensidade sonora e nada mais (TURNER, 1939). Músicos, ao invés, sempre afirmaram que podem obter ou perceber nuances significativas de timbre e caráter em consequência da aplicação de diferentes toques, algo aceito, inclusive, como uma das mais relevantes habilidades de um pianista.

Destacamos aqui as pesquisas de Askenfelt e Jansson (1991) que procuraram demonstrar que mesmo quando a velocidade com que o martelo atinge a corda e a intensidade sonora produzida não variam de um evento para outro, diferenças nos procedimentos de acionar as teclas podem alterar o timbre dos sons no piano—o que responderia pela reconhecida personalização do toque entre diferentes instrumentistas. Os autores verificaram, por exemplo, que quando o dedo do pianista atinge a tecla a partir de uma posição acima de sua superfície (procedimento de “staccato”), ocasiona um momentâneo retardamento do movimento descendente da tecla, pois esta exerce particular resistência ao choque do dedo, no momento de contato com sua superfície. Isto não ocorre quando o dedo aciona a tecla a partir de sua superfície (procedimento de “legato”). Askenfelt e Jansson demonstraram que durante o toque staccato um forte impulso inicial é transferido para a base da haste do martelo, que por sua vez transfere a energia para sua cabeça e esta forte vibração retorna parcialmente para a tecla. No toque legato, ao invés, o conjunto de movimentos

envolvidos (do toque e do mecanismo do instrumento) não gera o mesmo nível de vibração nos componentes mecânicos de acionamento das cordas, resultando em produção sonora distinta.

A alteração do timbre dos sons no piano associada às intenções expressivas do performer, a partir de uma perspectiva “incorporada”, foi, entretanto, pouco estudada até o momento. Alguns autores como Berman (2002), Bellemare e Traube (2005), Bernays e Traube (2014) e Li e Timmers (2017) começaram a explorar a noção do timbre pianístico como dispositivo essencial para a realização das intenções expressivas dos pianistas, enquanto outros, como Goebel, Bresin e Galembo (2005), identificaram fatores que influenciam a relação dos pianistas com os tipos de toque—a relação de produção tímbrica e movimentos articulatórios do corpo. Propuseram então outra abordagem para a classificação dos toques: reconheceram um toque batido (*struck touch*), com tensão muscular, realizado com o movimento partindo de posição acima do teclado, e um toque pressionado (*pressed touch*), realizado com movimento partindo do nível da superfície da tecla. Enfocando a pesquisa do timbre, esses pesquisadores constataram que nossa percepção auditiva é capaz de distinguir a diferença entre um som produzido por meio de um toque pressionado e um toque batido.

Em todas estas pesquisas os autores ressaltam que os pianistas criam uma imagem mental dos sons, levando o corpo a se mover para alcançar o resultado acústico desejado. Gostaríamos, todavia, de enfatizar uma hipótese sutilmente distinta: timbre e articulação podem ser entendidos na condição de resultantes da incorporação da mente do performer. Assim sendo, o ponto de partida da ação interpretativa não é a criação arbitrária de imagens mentais dos eventos sonoros da música. Ao invés, é o entendimento, em termos de espacialidade e movimento corporal, dos eventos musicais—estes abstraídos no ato da leitura do texto escrito da música—, aquilo que a fundamentação teórica das ciências cognitivas incorporadas vem destacando desde a origem da corrente, por volta dos anos 1980. Segundo o conjunto de teorias que constituíram este novo paradigma, nossas mentes-corpos se situam em um mundo físico e espacial com o qual interagem. Desta interação resultam sentidos que se confundem com os próprios processos que fundamentam a experiência do indivíduo com o mundo à sua volta. Portanto, como a cognição tem origem e se dá por ações corporais através do espaço, o espaço constitui o mais importante contexto de pensamento abstrato para as pessoas. Usamos densamente a nossa experiência espacial como fonte de reconhecimento, de categorização, conceituação, de interpretação, independente da modalidade da experiência que queremos entender. Assim sendo, direta ou indiretamente qualquer experiência, seja ela constitutivamente espacial ou não, será apreendida “em termos espaciais”. Essa condição “situada” do ser humano parece justificar consistentemente o predomínio da experiência espacial em nosso pensamento

abstrato. O processo de aquisição de vocabulário e de conceitos, na primeira infância (BLOOM, 2000; YU; BALLARD; ASLIN, 2005) também corrobora a validação da hipótese. Esse treinamento primordial de abstração se constitui a partir do desenvolvimento proprioceptivo e de habilidades na manipulação de objetos físicos que constituem o mundo ao redor do indivíduo. Estas experiências sensorio-motoras incluem, é claro, a escuta de palavras que reiteradamente rotulam os objetos experimentados e as ações corporais que possibilitam tais experiências. Dada a origem dessa condição do processo de entendimento, aquelas relações espaciais se mantêm como cruzamentos residuais por toda a vida (GRADY, 1998; JOHNSON, 1999; LAKOFF; JOHNSON, 1980, 1999).

Por fim, cumpre ainda chamar atenção para a anterioridade das experiências de “ocupação” do espaço—sensorio-motoras—em relação às experiências de “conceituação” do espaço—simbólicas. Os indivíduos desenvolvem mais rapidamente suas competências de formar o espaço, de se movimentar no espaço e de intencionalizar ações no espaço—assim como de percorrer o teclado de um piano—, do que de nomear, conceituar e estruturar o espaço—assim como de declarar seu entendimento sobre um trecho musical que acabou de escutar. É, por isso, absolutamente natural que a imaginação musical, esta escuta mental que tira o fluxo musical de sua condição radicalmente abstrata, de difícil apreensão, conferindo-lhe espacialidade e caráter de materialidade, empregue os mesmos procedimentos cognitivos originados em nossa experiência sensorio-motora. Timbres são atributos sonoros originados na dinâmica dos espectros harmônicos. Ou seja, a experiência do timbre envolve um componente temporal essencial; sua caracterização envolve um efeito sonoro mutante, que experimentamos ao longo do envelope sonoro—a envoltória do som, o ciclo de variação de intensidade de um som, do seu ataque até sua extinção. O toque tímbrico pianístico pode visar tanto ao som em si, situação em que o performer aciona a tecla tentando determinar como o ataque (primeira fase da envoltória sonora) caracterizará o efeito tímbrico desejado—considerando que o piano produz sonâncias, sons cuja única fase de envelope determinada pela ação executiva do instrumentista é o ataque—quanto pode visar a imagens mentais de outra ordem. Por exemplo, o pianista pode ter em mente a associação de tensão com rugosidade e assim decidir produzir um som áspero, o que determinará o modo como acionará o teclado.

Mesmo para tocar padrões melódicos simples como escalas, um estudante iniciante de piano normalmente concentra-se no movimento sequencial de cada dedo, em cada tecla, produzindo cada evento, o que difere de um pianista profissional, que necessita somente de sua imaginação para movimentar fluentemente os dedos (PALMER; MEYER, 2000). A maioria dos pianistas profissionais possui a habilidade de tocar uma música sem nunca ter conhecido sua partitura—o “tocar de ouvido” (ear play) (ZATTORE; CHEN; PENHUNE, 2007). Em alguns experimentos notou-se que quando pianistas ouvem sons de piano,

ativam não apenas células nervosas dedicadas a perceptos sonoros— a ativação dos neurônios no córtex auditivo—, mas, simultaneamente, ativam células nervosas dedicadas à movimentação dos dedos (BANGERT; ALTENMULLER, 2003; BANGERT et al., 2006). Esta descoberta é mais uma constatação da condição neuronal de promover uma contínua interação entre as várias regiões cerebrais. No caso do pianista, tais estudos revelam o circuito particular da performance pianística que conecta mente e corpo, mostrando que apesar de não mover os dedos, o ato da escuta dos sons de piano faz ativar células nervosas de outro campo, dedicado à ação gestual dos dedos. Ao contrário, os estudos também mostraram que mesmo tocando num teclado “mudo”, sem emissão sonora, o simples acionamento dos dedos do pianista nas teclas ativa células nervosas do campo auditivo. Dessa forma entende-se que o pianista desenvolve um circuito cerebral específico em que a atividade muscular-articulatória (cinestésica) responde à atividade de escuta e vice-versa, o que não ocorre na observação de não músicos. A aquisição dessa condição cognitiva particular do pianista só se constitui pela prática deliberada.

A discussão da relação entre competência de escuta e qualidade de toque assume papel fundamental no engendramento de uma argumentação para a conexão de escuta, gesto e expressão na performance pianística. Considerando a plausibilidade da relação entre imagem sonora e controle das ações musculares e articulares envolvidas na produção do gesto performático denominado toque tímbrico—que acreditamos concentrar a maior parte dos recursos expressivos do pianista—, propomos a hipótese de que se é possível desenvolver recursos pedagógicos para o desenvolvimento orientado daquela relação, isto está intrinsecamente relacionado à variabilidade possibilitada apenas pelo toque na tecla. E os parâmetros que sustentariam a avaliação de eficiência a ser verificada em programas experimentais são: (1) o equilíbrio sonoro, considerado a partir do grau de controle do performer sobre a uniformização de gesto e efeito sonoro, ao longo de dado trecho musical, quando necessária ou desejada; (2) a qualidade sonora, entendida como capacidade do performer em obter uma gama expressiva de efeitos sonoros diversos, quando necessário ou desejado; e (3) a economia de meios, reconhecida como condição fundamental para a garantia da resistência e da consistência da performance, ao longo do período de realização de uma apresentação profissional, considerado seu alto grau de exigência física (NOGUEIRA; MAESHIRO, 2016).

3. Entre a escuta e a expressão

Adquirir competências específicas de escuta musical implica, simplesmente, intensificação do treinamento musical baseado em repetição, ou seja, do aumento da quantidade de tarefas executivas regulares? Há resultados experimentais que mostram que o mesmo desenvolvimento da escuta tonal e

de seus objetos de expressão pode também se dar em relação à competência de toque. A habilidade tátil da ponta dos dedos de pianistas também já foi comparada a de não músicos. Pianistas têm uma condição tátil mais refinada para produzir diferenças sutis de sonoridade em sua ação tátil sobre o teclado—o toque tímbrico—capacidade que, segundo Ragert e colaboradores (2004), pode ser aprimorada mesmo na fase adulta. Em programas de observação da prática pianística em períodos de mesma duração para o aprimoramento da técnica digital entre músicos e não músicos, o primeiro grupo mostrou desenvolvimento superior em relação ao uso dramático da manipulação do teclado, uma sensibilidade de toque mais aguçada devido ao cultivo da prática instrumental por período mais longo—por vezes desde a infância—, demonstrando rápidos resultados de assimilação de novos padrões em curto prazo. Podemos então admitir que os resultados mais satisfatórios observados no grupo de músicos podem ter tido influência determinante da memória de padrões de toque tímbrico experimentados reiteradamente por esses músicos ao longo de seu histórico de experiências. Essas experiências de sentido são memorizadas e ativadas a cada nova experiência de performance, e quanto mais consolidados estes sentidos na memória de longo-prazo—devido à intensa prática anterior—, mais rapidamente o cérebro é capaz de assimilar novos padrões, num processo contínuo do aprimoramento e enriquecimento do sentido do toque tímbrico. É possível também afirmar que a estimulação psicomotora precoce é determinante na promoção de práticas mais efetivas.

Outra questão a ser considerada acerca do aprimoramento auditivo a ser aplicado na performance musical é a de que necessitamos da experiência de movimento do próprio corpo para adquirirmos entendimento mais seguro e consistente de certa prática, ou seja, precisamos tocar o instrumento. As pesquisas têm demonstrado que a combinação da prática da escuta de sons e da performance musical em instrumentos faz aumentar ainda mais o trabalho das células nervosas auditivas (LAPPE et al., 2008, 2011). De acordo com experimento de Finney (1997), um pianista consegue tocar mesmo sem a emissão sonora do instrumento e isso é possível, simplesmente, por não ouvir um som diferente do som que imagina. Por outro lado, se um performer usa um piano eletrônico, fazendo o equipamento emitir sistematicamente o som correspondente ao gesto de execução imediatamente anterior, ou seja, atrasando o efeito sonoro de seus gestos executivos, a performance tende a ficar cheia de erros, porque o pianista é seguidamente surpreendido por sons inesperados—uma experiência de dessincronização entre o processo de imaginação e o efeito atual da performance. Pfordresher (2003) salienta que durante sua performance o pianista toca imaginando sons “de fraseado” melódico e não eventos sonoros discretos (individuais). Se este pianista percebe um som dessincronizado, não pareado à imagem sonora que tem em mente, experimenta um distúrbio de memória.

Keller, Dalla Bella e Koch (2010) pesquisaram a relação da imagem sonora antecipada na mente e como esse procedimento modifica o movimento gestual dos dedos. O estudo demonstrou que quando o pianista antecipa mentalmente a imagem sonora do evento que pretende produzir—o que no presente estudo entendemos como a fase de preparação do toque—a gama de velocidades do ataque tende a ser maior. Ao invés, quando o performer não antecipa mentalmente o efeito do evento que quer produzir, apresenta menos controle de gradações de velocidade e, em consequência, menos capacidade de realizar uma expressão mais coerente com seu projeto interpretativo. Enfim, ao realizar um evento musical sem antecipá-lo imaginativamente, o pianista tende a manipular o teclado com força indiscriminada. Diante disso queremos salientar que a capacitação perceptiva do performer é competência cognitiva essencial para a realização de sua performance, uma vez que media a relação entre as imagens mentais por esta ou este performer produzidas e os procedimentos gestuais que resultarão em um toque mais efetivo. Para que esta ou este performer dê consecução à performance que deseja, é necessário fazer as escolhas adequadas dos atos executivos que tornarão as representações de suas imagens (mentais) sonoras aparentes ao ouvinte. Ele então se mantém atento ao efeito de sua performance, avaliando-a continuamente e valendo-se de reflexos corretivos de seus atos executivos, quais sejam: a preparação do toque, cujas variáveis são “eixo de rotação” e “contato/não contato” (para o entendimento destes termos ver PALMER; MEYER, 2000; ZATTORE; CHEN; PENHUNE, 2007; BANGERT; ALTENMÜLLER, 2003; HASLINGER et al., 2005; KELLER, DALLA BELLA; KOCH, 2010), o ataque, cujas variáveis são “direção de movimento”, “força” e “velocidade” (parâmetros observados em estudos como D’AUSILIO et al., 2006; BHATARA et al., 2011; NEUHOFF, 1998; PFORDRESCHER, 2003; FINNEY, 1997; PARLITZ; PESCHEL; ALTENMÜLLER, 1998; FURUYA; OSU; KINOSHITA, 2009) e o escape, cujas variáveis são “direção de movimento”—que tanto controla os modos de soltura do martelo quanto antecipa a preparação do novo toque—e “velocidade” (eventos estudados em GOEBL; BRESIN; GALEMBO, 2005; SOUTHARD, 1989).

É necessário investigar a atuação da mente como origem dos movimentos que geram a performance e que convertem as ideias de um performer em gestos que produzem os sons de sua música. Um pianista é capaz de executar com naturalidade e brilhantismo uma peça que exige técnicas mental e gestual excepcionais, como a Campanella de Liszt (1811–1886). Entretanto, queremos salientar que os atributos essenciais deste performer são sua capacidade de memorizar a partitura e os eventos musicais que ela representa, realizar com precisão a produção sonora (output) utilizando seus recursos corporais, e emocionar o ouvinte com sua expressão artística. Este músico de performance deve ser, portanto, possuidor de uma memória capaz de gerir, em alta velocidade, um complexo conjunto de informações e ações, a fim de realizar seu projeto interpretativo.

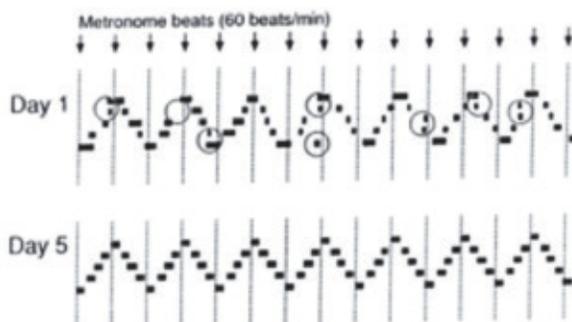


Figura 3. Exemplo da performance no exercício de 5o dedo nos dias 1 e 5 de um dos participantes do experimento. As setas e linhas pontilhadas marcam as batidas do metrônomo. As barras ilustram as notas diferentes (movimentos dos dedos) com o polegar sendo a linha mais baixa das barras e o 5o dedo, a mais alta. O comprimento da barra representa a duração de cada acionamento de tecla. Os círculos destacam os erros na performance da sequência. A comparação entre os dias 1 e 5 ilustra o grande número de erros, durações de acionamento de teclas altamente variáveis e os desvios frequentes do metrônomo no dia 1.

O treinamento de imagem mental é uma expressão bastante comum no mundo profissional do esporte, um método utilizado para obter 100% de benefício e aliviar a tensão durante a produção em tempo real, mas recentemente descobriu-se que a própria função motora também se fortalece por meio de uma imagem nítida de movimento corporal. Mesmo no campo profissional da música, renomados pianistas como Arthur Rubinstein (1887-1982) e Vladimir Horowitz (1903-1989) afirmaram que faziam treinamento de imagem antes de qualquer estudo prático ou performance ao vivo (SHONBERG HC, 1987) e então, o treinamento da imagem do desempenho no piano poderia modificar o nosso cérebro para conquistar um alto nível de performance? Um grupo de pesquisadores liderado por Pascual-Leone (1995) tentou responder à pergunta, demonstrando que mesmo sem a prática no piano e a movimentação real de dedos, o treinamento de imagem faz ativar as células nervosas responsáveis pela performance corporal. Como apontam os resultados, há diversos aprimoramentos como a movimentação mais rápidas de dedos ou o aumento de precisão do gesto performático nas três fases do toque (que aqui denominamos preparação do toque, ataque e escape), além de outros atributos (figura 3). Reconhecemos que todas estas ações possibilitam ao pianista uma realização musical mais plena do que idealiza mentalmente, fundamentada no desenvolvimento da escuta para o toque tímbrico (expressivo).

Considerações finais

Por trás do espetáculo, do uso brilhante dos dedos do pianista, está o resultado de um longo processo de capacitação de sua escuta musical. Muitos

ainda entendem que a pessoa já nasce com uma capacidade cerebral específica para se tornar um pianista. Contudo, embora os estudos em cognição aplicados à performance estejam ainda estágio inicial, já há evidências significativas de que os atributos congênitos não são, necessariamente, responsáveis pela competência conquistada por um pianista profissional. Os resultados dos estudos aqui reunidos suportam a argumentação de que em virtude da prática instrumental o cérebro apresenta aumento especializado de densidade e aprimoramento de funcionalidade. Os resultados dessas pesquisas indicam também que o desempenho da função cerebral para tocar instrumentos musicais se desenvolve na proporção do período de tempo de prática (HUTCHINSON et al., 2003). A cognição incorporada do timbre, em especial, na performance pianística possibilita ao performer capacitado a produção de inúmeras maneiras objetivas de manipular o teclado. Como discutimos, isto se fundamenta numa escuta atenta e especializada, e a consciência tímbrica desta advinda determina a técnica de toque, a orientação estética e a expressão estilística do performer.

Acreditamos que a investigação de cada um dos estágios do processo executivo—tal como acima mencionados, a preparação do toque, o ataque e o escape—pode esclarecer algumas relações de causa e efeito tímbrico na performance pianística e incrementar o conhecimento no âmbito da pedagogia do instrumento. Desafiar a tradição pedagógica pianística de utilizar o repertório considerado “mais difícil” apenas para o aperfeiçoamento de estudantes mais avançados, é uma postura incomum entre os pedagogos. O próprio Liszt, aos 10 anos de idade, contrariando a orientação de seu professor Czerny (1791–1857)—que preferia não enfrentar tal desafio, por achar que seu aluno ainda não estava preparado para tanto—abriu mão da zona de conforto e aventurou-se pelo caminho desconhecido de tocar a sonata *Hammerklavier* de Beethoven (1770–1827). Liszt relatou que admitia que sua performance teria sido tecnicamente fraca, mas realizada com “paixão” (WALKER, 2005, p. 176). Talvez o esforço de tentar tocar com expressão obras consideradas adequadas apenas para uma fase mais madura de formação o tenha feito “coleccionar” procedimentos de expressão de diversos timbres, por meio de diferentes tratamentos do toque. Se tanto as primeiras Sonatas para piano de Mozart (1756–91) quanto as últimas Sonatas para piano de Beethoven oferecem amplos espaços para a expressão do performer, que precisa torná-los interessantes ao ouvinte, que métodos de ensino seriam necessários para formarmos um performer com tal competência para o toque tímbrico?

Entendemos que para a pesquisa em performance oferecer resultados aplicáveis à prática artística e pedagógica dos pianistas, ou seja, para contribuir de imediato para a superação de problemas de performance musical, deve estar focada na instrução de estratégias para uma reformulação da pedagogia do piano e ter origem numa “ciência da performance”. Assim sendo, acreditamos ser plausível afirmar que a consolidação de sentidos experimentados sistematicamente

na prática da escuta vinculada à experimentação sensório-motora ao piano, ao longo de toda a trajetória de formação do performer, proporciona uma capacitação mais consistente para a produção tímbrica funcional, fator fundamental para gerar individualização da escuta e da expressão de cada pianista.

Referências

- AOKI, T.; FURUYA, S.; KINOSHITA, H. Finger-tapping ability in male and female pianists and nonmusician controls. **Motor Control** **9**(1), p. 23–39, 2005.
- ASKENFELT, A.; JANSSON, E. From touch to string vibrations II: The motion of the key and hammer. **The Journal of the Acoustical Society of America** **90**, p. 2383–93, 1991.
- BADDELEY, Alan. Working memory. **Science**, **255**(5044), p. 556–559, 1992.
- BANGERT, M.; ALTENMULLER, E. Mapping perception to action in piano practice: a longitudinal DC-EEG study. **Neuroscience** **4**, p. 26, 2003.
- BANGERT, M.; PESCHEL, T.; SCHLAUG, G.; ROTTE, M.; DRESCHER, D.; HINRICHS, H.; HEINZE, H.; ALTENMÜLLER, E. Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: evidence from fMRI conjunction. **NeuroImage** **30**(3), p. 917–26, 2006.
- BHATARA, A.; TIROVOLAS, A.; DUAN, L.; LEVY, B.; LEVITIN, D. Perception of emotional expression in musical performance. **The Journal of the Experimental Psychology: Human Perception and Performance** **37**(3), p. 921–934, 2011.
- BELLEMARE, M.; TRAUBE, C. Verbal description of piano timbre: Exploring performer-dependent dimensions. In **Digital Proceedings of the 2nd Conference on Interdisciplinary Musicology** (CIM05), p. 10–12. Montreal, Canada, 2005.
- BERMAN, Boris. **Notes from the pianist's bench**. New Haven: Yale University Press, 2002.
- BERNAYS, M.; TRAUBE, C. Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns articulation, touch, dynamics, and pedaling. **Individuality in music performance** **35**, 2014.
- BLOOM, Paul. **How children learn the meanings of words**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- D'AUSILIO, A.; ALTENMÜLLER, E.; BELARDINELLI, O.; LOTZE, M. Cross-modal plasticity of the motor cortex while listening to a rehearsed musical piece. **European Journal of Neuroscience**, **24**(3), p. 955–958, 2006.

- ERICSSON, K.; KRAMPE, R.; TESCH-ROMER, C. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review** **100**(3), p. 363–406, 1993.
- FINNEY, Steven. Auditory feedback and musical keyboard performance. **Music Perception** **15**(2), p. 153–74, 1997.
- FUJIOKA, T.; ROSS, B.; KAKIGI, R.; PANTEV, C.; TRAINOR, L. One year of musical training affects development of auditory cortical-evoked fields in Young children. **Brain** **129** (Pt 10), p. 2593–608, 2006.
- FURUYA, S.; OSU, R.; KINOSHITA, H. Effective utilization of gravity during arm downswing in keystrokes by expert pianists. **Neuroscience** **164**(2), p. 822–31, 2009.
- GOEBL, Werner. Melody lead in piano performance: expressive device or artifact? **The Journal of the Acoustical Society of America** **110**(1), p. 563–72, 2001.
- GOEBL, W.; BRESIN, R.; GALEMBO, A. Touch and temporal behavior of grand piano actions. **Journal of the Acoustical Society of America** **118**(2), p. 1154–65, 2005.
- GRADY, Joseph. The conduit metaphor: A reassessment of metaphor for communications. In: Jean-Pierre Koenig (Ed.), **Discourse and Cognition: Bridging the Gap**, p. 205–218. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HAMILTON, Clarence. **Touch and expression in piano playing**. North Chelmsford, MA: Courier Corporation. 2012.
- HASLINGER, B.; ERHARD, P.; ALTENMÜLLER, E.; SCHROEDER, U.; BOECKER, H.; CEBALLOS-BAUMANN, A. Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists. **Journal of Cognitive Neuroscience**, **17**(2), p. 282–293, 2005.
- HUTCHINSON, S.; HUI-LIN LEE, L.; GAAB, N.; SCHLAUG, G. Cerebellar volume of musicians. **Cerebral Cortex** **13**(9), p. 943–9, 2003.
- HYDE, K.; LERCH, J.; NORTON, A.; FORGEARD, M.; WINNER, E.; EVANS, A.; SCHLAUG, G. Musical training shapes structural brain development. **The Journal of Neuroscience** **29**(10), p. 2019–25, 2009.
- IVERSON, J.; THELEN, E. Hand, mouth and brain. The Dynamic emergence of speech and gesture. **Journal of Consciousness Studies**, 6(11-12), p. 19–40, 1999.
- JOHNSON, Christopher. Metaphor vs. Conflation in the Acquisition of Polysemy. In: Masako K. Hiraga, Chris Sinha, & Sherman Wilcox (Orgs), **Cultural, Typological and Psychological Issues in Cognitive Linguistics**, p. 155–169. Amsterdam: John Benjamins, 1999.
- KELLER, P.; DALLA BELLA, S.; KOCH, I. Auditory imagery shapes movement timing and cinematics: evidence from a musical task. **Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance** **36** (2), p. 9508–13, 2010.

- KOELSCH, S.; SCHMITDT, B.; KANSOK, J. Effects of musical expertise on the early right anterior negativity: an event-related brain potential study. **Psychophysiology** **39**(5), p. 657–63, 2002.
- KOELSCH, S.; SCHRÖGER, E.; TERVANIEMI, M. Superior pre-attentive auditory processing in musicians. **The Journal of NeuroReport** **10**, p. 1309–1313, 1999.
- KRAMPE, R.; ERICSSON, K. A. Maintaining excellence: Deliberate practice and elite performance in younger and older pianists. **Journal of Experimental Psychology: General**, **125**, p. 331–359, 1996.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.
- LAPPE, C.; TRAINOR, L.; HERHOLZ, S.; PANTEV, C. Cortical plasticity induced by short-term unimodal and multimodal musical training. **Journal of Neuroscience** **28**(39), p. 9632–9, 2008.
- LAPPE, C.; TRAINOR, L.; HERHOLZ, S.; PANTEV, C. Cortical plasticity induced by short-term multimodal musical rhythm training. **PLoS One** **6**(6), e21493, 2011.
- LEE, K.; SKOE, E.; KRAUS, N.; ASHLEY, R. Selective subcortical enhancement of musical intervals in musicians. **The Journal of NeuroReport** **29**(18), p. 5832–40, 2009.
- LI, S.; TIMMERS, R. Exploring pianists' embodied concepts of piano timbre: An interview study. **European Society for the Cognitive Sciences of Music**, 31 July–4 August, Ghent, Belgium, 2017.
- MARGULIS, E.; MLSNA, L.; UPPUNDA, A.; PARRICH, T.; WONG, P. Selective neurophysiologic responses to music in instrumentalists with different listening biographies. **Human Brain Mapping** **30**(1), p. 267–75, 2009.
- MENNING, H.; ROBERTS, L.; PANTEV, C. Plastic changes in the auditory cortex induced by intensive frequency discrimination training. **Neuroreport** **11**(4), p. 817–22, 2000.
- MICHEYL, C.; DELHOMMEOU, K.; PERROT, X.; OXENHAN, A. Influence of musical and psychoacoustical training on pitch discrimination. **Hearing Research** **219**(1-2), p. 36–47, 2006.
- MOORE, J.; LINTHICUM, F. The human auditory system: a timeline of development. **International Journal of Audiology** **46**(9), p. 460–78, 2007.
- NEUHOFF, John. Perceptual bias for rising tones. **Nature**, **395**(6698), p. 123–124, 1998.

- NOGUEIRA, Marcos. A forma da tonalidade: um conceito e uma técnica revisitados. In **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, s/p. Belo Horizonte: UEMG/UFMG, 2016.
- NOGUEIRA, Marcos. Resposta de orientação musical: Uma hipótese para a origem do dispositivo de sentido. **Música Hodie**, vol. 16, n. 1, p. 54–70. Goiânia: Universidade Federal de Goiás – UFG, 2016.
- NOGUEIRA, Marcos. Constructing the conceptual meaning in music: Imaginative dimensions and linguistic descriptions. In Richard Parncutt & Sabrina Sattmann (Eds.), **Proceedings of ICMPC15/ESCOM10**, p. 336–340. Graz: Centre for Systematic Musicology, University of Graz, 2018.
- NOGUEIRA, M.; MAESHIRO, M. A performance emocional do corpo: O que o corpo nos diz acerca da performance musical. **Anais do XIV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ**, vol.2, p. 237–243. Rio de Janeiro: PPGM/ Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2016.
- PALMER, Caroline. Music Performance. **Annual Review of Psychology** 48, p. 115–38, 1997.
- PALMER, C.; MEYER, R. **Conceptual and motor learning in music performance**. *Psychology Science* 11(1), p. 63–8, 2000.
- PANTEV, C.; ROSS, B.; FUJIOKA, T.; TRAINOR, L.; SCHULTE, M.; SCHULZ, M. Music and learning-induced cortical plasticity. **Annals of New York Academy of Sciences** 999, p. 438–50, 2003.
- PANTEV, C.; HERHOLZ, S. Plasticity of the human auditory cortex related to musical training. **Neuroscience & Biobehavioral Reviews** 35(10), p. 2140–54, 2011.
- PARLITZ, D.; PESCHEL, T.; ALTENMÜLLER, E. Assessment of dynamic finger forces in pianists: Effects of training and expertise. **Journal of Biomechanics**, 31(11), p. 1063–1067, 1998.
- PASCUAL-LEONE, A.; NGUYET, D.; COHEN, L.; BRASIL-NETO, J.; CAMMAROTA, A.; HALLETT, M. Modulation of muscle responses evoked by transcranial magnetic stimulation during the acquisition of new fine motor skills. **Journal Neurophysiology** 74 (3), p. 1037–45, 1995.
- PENHUNE, Virginia. Sensitive periods in human development: Evidence from musical training. **Cortex** 47(9), p. 1126–37, 2011.
- PFORDRESHER, Peter. Auditory feedback in music performance: Evidence for a dissociation of sequencing and timing. **Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance** 29 (5), p. 949–64, 2003.

- RAGERT, P.; SCHMIDT, A.; ALTENMÜLLER, E.; DINSE, H. Superior tactile performance and learning in professional pianists: evidence for meta-plasticity in musicians. **European Journal of Neuroscience** **19**(2), p. 473–8, 2004.
- SACHS, Harvey. **Rubinstein: a life**. New York: Grove Press, 1995.
- SCHNEIDER, P.; SCHERG, M.; DOSCH, H.; SPECHT, H., GUTSCHALK, A.; RUPP, A. Morphology of Heschl's gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians. **Nature Reviews Neuroscience** **5**(7), p. 688–94, 2002.
- SHAHIN, A.; ROBERTS, L.; CHAU, W.; TRAINOR, L.; MILLER, L. Music training leads to development of timbre-specific gamma band activity. **Neuroimage** **41**(1), p. 113–22, 2008.
- SCHONBERG, Harold. **The great pianists**. Fireside, 1987.
- SCHULTZ, M.; ROSS, B.; PANTEV, C. Evidence for training-induced crossmodal reorganization of cortical functions in trumpet players. **Neuroreport** **14** (1): 157–61, 2003.
- SIMS, S.; ENGEL, L.; HAMMERT, W.; ELFAR, J. Hand sensibility, strength, and laxity of high-level musicians compared to nonmusicians. **The Journal of Hand Surgery (American volume)** **40**(10), p. 1996–2001, 2015.
- SOUTHARD, Dan. Changes in limb striking pattern: Effects of speed and accuracy. **Research Quarterly for Exercise and Sport**, **60**(4), p. 348–356, 1989.
- TERVANIEMI, Mari. Musicians-same or different? **Annual of the New York Academy Science** **1169**, p. 151–6, 2009.
- TURNER, E. O. Touch and tone-quality: The pianist's illusion. **The Musical Times**, **80**(1153), p. 173–176, 1939.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **The embodied mind**. Cambridge, MA: MIT-Press, 1991.
- VARELA, F.; LACHAUX, J.; RODRIGUEZ, E.; MARTINERIE, J. The brain web: phase synchronization and large-scale integration. **Nat Rev Neurosci**, vol. 2, p. 229–239, 2001.
- WALKER, A. **Reflections on Liszt**. Cornell University Press: Ithaka and London, 2005.
- YU, C.; BALLARD, D.; ASLIN, R. 2005. The role of embodied intention in early lexical acquisition. **Cognitive Science**, **29**, p. 961–1005.
- ZATSORSKY, V.; LI, Z.; LATASH, M. Enslaving effects in multi-finger force production. **Experimental Brain Research** **131**, p. 187–195, 2000.
- ZATTORE, R.; CHEN, J.; PENHUNE, V. When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production. **Nature Reviews Neuroscience** **8**(7), p. 547–58, 2007.

Capítulo 2

El desarrollo de la habilidad performativa en la protesta social

FAVIO SHIFRES Y DANIEL GONNET⁹

LABORATORIO PARA EL ESTUDIO DE LA EXPERIENCIA MUSICAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES – UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

*“El piano quedó solo unos minutos, lo miro a la distancia, me encantaría tocarlo, pero no sé hacerlo. Me pregunto si no podría tocarlo de cualquier modo, si no podría acercarme y apretar la tecla que sea, con el dedo que sea, sin esperar nada más que escuchar el sonido que aparece, luego otro, y así, de a poco, dejarme sorprender por esa música. Simplemente eso, apretar una tecla y esperar un sonido”
Claudia Piñeiro, Una suerte pequeña.”*

Introducción

Tocar de cualquier modo. Se puede entender de dos maneras distintas. La primera nos remite a la idea de hacer algo sin prestar atención a lo que se está haciendo, lo que llevaría a hacerlo de manera insatisfactoria. Por ello, conlleva una valoración negativa: “Poné más atención que estás tocando de cualquier modo!”. Al enunciarlo estamos sentenciando negativamente, criticamos,

9 Favio Shifres es Profesor de Conjuntos Instrumentales y Música de Cámara y Licenciado en Dirección Orquestal. Es Doctor en Música con mención en Psicología de la Música. Profesor Titular de Educación Auditiva y Educación Musical Comparada de la Universidad Nacional de La Plata. Dirige el proyecto de investigación Claves de una epistemología alternativa para el desarrollo formal de habilidades melódicas de los músicos profesionales (UNLP-Ministerio de Educación). Editor de la Revista Epistemus, y miembro del comité científico de varias revistas de Psicología de la Música y Educación Musical. Miembro fundador y ex-presidente de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Daniel Gonnet es Musicoterapeuta y Magíster en Psicología Cognitiva y Aprendizaje. Docente e Investigador, miembro del Lab. para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata - FBA - UNLP). Equipo coordinador y docente de la Tecnicatura en Música Popular de UNLP, Fundación Música Esperanza y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora. Adscripto de la Cátedra de Educación Musical Comparada de la Licenciatura en Educación Musical FBA UNLP) y docente de la materia Sociedad e Instituciones de la Licenciatura en Musicoterapia (UBA). Integrante de la Cátedra Libre de Musicoterapia (Pres. – UNLP).

inhibimos a quien toca y le pedimos que deje de hacerlo así. La segunda es casi opuesta: nos habilita a hacerlo aun cuando no sepamos cómo. Tiende a romper cualquier inhibición, al enunciarlo alentamos a tocar, como sea. Y además aliena a explorar diversas maneras de tocar asumiendo que no hay una única. En la primera interpretación prevalece un canon, un conjunto de reglas o principios que regulan la acción, un modelo de características idealmente perfectas (RAE, 2016). En la segunda se antepone una motivación, un deseo de llevar adelante esa acción, y un horizonte de posibilidades abierto a la diversidad.

La tensión entre estas dos interpretaciones puede verse como un símbolo de las que los modelos modernos de educación musical y de actividad musical en general generan en las personas que participan de la música. Las tensiones entre la motivación para la música y las restricciones sociales para participar en ella.

La ejecución musical es una actividad que atrae la atención de mucha gente en la vida cotidiana y de diferentes disciplinas académicas. No solamente los músicos y educadores musicales están interesados en ella, sino también los psicólogos la ven con un campo de indagación atrayente básicamente porque se la considera la actividad medular de lo que, en nuestra cultura, reconocemos como conocimiento musical. Desde una perspectiva cognitiva, el conocimiento musical se refiere al modo en el que le damos sentido a ese fenómeno particular en la cultura que es la organización no lingüística de sonidos humanamente producidos, de manera de constituirse en enunciados reconocibles y replicables que conllevan y comunican contenidos y que pueden convertirse en experiencias sensibles y estéticas. Sin embargo, en nuestra cultura, decimos que una persona posee conocimientos musicales principalmente cuando logra desarrollar habilidades especializadas en la ejecución de ciertos instrumentos musicales que generalmente se alcanzan en condiciones altamente controladas de aprendizaje. Visto de esta manera, entonces, se ha considerado que el conocimiento musical es primordialmente performativo y que se adquiere de manera solipsista (SLOBODA, 1985) y como producto de una práctica deliberada (JØRGENSEN & LEMANN, 1997) en la que el cuerpo cumple una función instrumental (WILLIAMSON, 2001). Esa habilidad general involucra una serie de sub-habilidades que son objeto sistemático de análisis para su enseñanza y desarrollo: destrezas motoras y control de movimientos (técnica), regulación auditiva de los movimientos (oído musical) con el objeto de optimizar la comunicación del sentido literal o imaginativo de los enunciados (expresión-interpretación), lectura y sujeción de las acciones a guiones de acción (generalmente en forma de partituras), creación espontánea de acuerdo con un contexto de acción (improvisación), entre otras (PARNCUTT & MCPHERSON, 2002). Para desarrollar esta habilidad, se propician condiciones especiales, por las cuales una persona va construyendo el conocimiento de manera sistemáticamente predeterminada a través de estrategias de enseñanza meticulosamente descriptas en métodos, clases, tutoriales, y otros

dispositivos didácticos. A partir de esta noción básica, cuando la psicología de la música discute las condiciones del desarrollo de la habilidad performativa y el conocimiento musical en general se centra en problemas tales como el potencial musical (KEMP & MILLS, 2002; MC PHERSON & HALLAM, 2009), la práctica deliberada (ERICSSON, 1997; BARRY & HALLAM, 2002; JØRGENSEN & HALLAM, 2009); el entorno social y afectivo (GEMBRIS & DAVIDSON, 2002; MOYER, 2010; GINGRAS, 2012), entre otros.

En este capítulo vamos a argumentar que esta perspectiva de la ejecución musical es parcial, porque deja afuera (probablemente con deliberación) múltiples instancias de conocimiento musical performativo que no es reconocido como tal, justamente por el carácter externo de su construcción. Muchos de estas oportunidades de construcción de conocimiento performativo, que son desconocidas por la educación musical y la psicología de la música están generalmente vinculadas con decisiones tanto personales como colectivas de manifestarse expresivamente a través de la visualización de la presencia del individuo y su cuerpo y la consiguiente elaboración de sonido y movimiento. En ese sentido, aquello que tiene lugar en el espacio público de la protesta social y/o el encuentro asambleario, resulta altamente ilustrativo. Para mostrar cómo ese escenario puede albergar y favorecer la construcción de conocimiento musical comenzaremos trazando un recorrido genealógico de las nociones que hegemonizan el aprendizaje de instrumentos musicales en nuestra sociedad a la luz de los modelos formales de educación musical. El objetivo de esa sección es mostrar la parcialidad de la concepción de performance musical que emerge de esas nociones hegemónicas. Descubriremos cómo sus principales características permean tanto las prácticas informales como la investigación crítica en psicología de la música y educación musical. A continuación presentaremos algunas ideas desde el campo de la psicología cultural que nos permitirán considerar el ámbito socio-comunitario como escenario de construcción de conocimiento, para luego analizar y discutir un ejemplo de aprendizaje instrumental precisamente en el marco de una asamblea social particularmente performativa. Seguidamente, mostraremos el modo en el que la performatividad musical se convierte en expresión del sentido del encuentro asambleario, por lo que las particularidades técnico-musicales de la performance no reconocen un único criterio de eficacia abstracto y aislado de las motivaciones personales y colectivas que la sustentan. Por último elaboramos algunas conclusiones para pensar las oportunidades que se presentan en los ámbitos más formales de enseñanza musical.

El paradigma moderno del ejecutante musical

El paradigma moderno de educación musical, en concordancia con la matriz cartesiana de pensamiento sobre el que se erige, establece una escisión entre las destrezas motoras, las habilidades cognitivas y las disposiciones afectivas. A partir de esta división, el modelo conservatorio (SHIFRES, 2015) de

educación musical se sostiene en la idea de que las destrezas motoras son más sistematizables (o incluso las únicas sistematizables), por lo que los esfuerzos de enseñanza se dirigen primariamente a ellas. A pesar de que esta perspectiva esquemática de la naturaleza del conocimiento musical performativo ha sido criticada desde una variedad de perspectivas teóricas y experiencias prácticas, el modo en el que se aborda tanto la enseñanza como la investigación en el área da cuenta de que dicha matriz – originada en el dualismo cuerpo-mente o cuerpo-espíritu - domina nuestras concepciones sobre qué es hacer música y cómo se construye ese conocimiento (HUNTER, 2005). Tomando como punto de partida dicha dualidad y concentrándonos en su dimensión mecánico-motora, es decir aquellas cuestiones orientadas al desarrollo de los aspectos técnicos de la performance, es posible identificar dos ideas centrales que orientan la educación musical centrada en el aprendizaje de un instrumento: (1) la normatividad preestablecida, precisa, exclusiva y despersonalizada de la técnica instrumental y (2) la práctica deliberada como medio privilegiado para su adquisición y desarrollo. Estos dos rasgos fuertes del modelo de enseñanza hegemónico no son casuales ni inofensivos, sino que procuran subordinar el lugar que la música ocupa en la vida de las comunidades y personas a una configuración más general de control y poder que opera a nivel epistemológico (que incluye cómo se construye el conocimiento, qué lo valida, etc.). Surgen de la instauración de formas de conocer, interpretar y sentir que cristalizan en el pensamiento europeo occidental hacia el siglo XVII y que habitualmente son consideradas como únicas, por lo que cualquier otra posibilidad de conocer, interpretar o sentir, queda excluida. En este marco, la razón subordina el cuerpo a la mente (espíritu), de modo que éste está al servicio de “la razón y la idea”. Los modelos de enseñanza instrumental surgidos de ese ambiente cultural asumen que el cuerpo deberá ser controlado para estar al servicio de una idea sublime (HUNTER, 2005). Combinando el ideal de la eficiencia – propio del pensamiento capitalista desarrollado a partir de la revolución industrial – con la imposición del control de los cuerpos, se desarrolla la noción de técnica instrumental. Junto con esto, se incorpora la estandarización de los instrumentos musicales, con el objeto de lograr mejor calidad sonora y mayores posibilidades de ejecución, y la proliferación de los métodos para el desarrollo de la técnica. Sobre esta base se conforma la ontología del performer moderno.

El performer moderno es un sujeto idealizado que desarrolla una habilidad excepcional, a través de una rigurosa disciplina explícita: “La ejecución musical es una parte fundamental de la existencia humana (...) Es bien sabido que una interpretación en público generalmente representa innumerables horas –incluso muchos años- de aprendizaje y preparación” (RINK, 2002; p.xi; énfasis agregado). Como deja al descubierto esta cita, esta ontología encierra una contradicción constitutiva: a pesar de que hacer música es inherente a la condición humana, ser músico, implica prepararse especialmente a lo largo de innumerables horas para destinar el resultado de ese esfuerzo a una presenta-

ción pública. Esta contradicción, que la psicología y la educación musical parecen pasar por alto, constituye el fundamento central para disciplinar el cuerpo y a partir de ahí, pensar la performance ideal de acuerdo con un estándar de eficacia signado por la noción de virtuosismo (LAWSON, 2002). El virtuoso no es simplemente la persona que ejecuta con solvencia una tarea, sino que es la que además se ejercita en esa virtud. Para ello, somete su propio cuerpo a una férrea disciplina. Pero el disciplinamiento corporal excede la noción de virtuosismo en la performance moderna y se presenta con una doble incumbencia. Por un lado hay un cuerpo disciplinado, invisible, inmóvil, y dispensable: es el cuerpo del oyente. De oyente se pretende solamente una escucha contemplativa y pasiva, sin intervención de su cuerpo, para establecer claramente su rol. Este cuerpo disciplinado del oyente está modelado por normas preestablecidas de participación. Así, se establece cómo la audiencia debe participar, cuando aplaudir y cuando no, por ejemplo, con la consiguiente desaprobación social cuando el comportamiento no es el adecuado.

Por el otro lado, el otro rol, el del performer, se caracteriza justamente por esa disciplina muy rigurosa a la que se somete con el objeto de optimizar su rendimiento físico en busca de un ideal sonoro vinculado más a la noción de estética (contemplación) que a la de *aesthesia* (sentir) (MIGNOLO, 2010). Así, se da la paradoja de que “una parte fundamental de” nuestra existencia, no está al alcance de todos. De acuerdo con esto, la distancia entre el que toca y el que escucha va aumentando progresivamente.

Además, el disciplinamiento técnico del ejecutante musical está pautado a priori por el propio modelo pedagógico. Éste prescribe una lógica establecida independientemente del sujeto y plasmada en el método o la técnica específica. Así, para todos los sujetos, independientemente de las características de su cuerpo y las motivaciones que lo impulsan, el recorrido de desarrollo instrumental está predeterminado.

Esta concepción moderna de músico y su correlato pedagógico (en el modelo conservatorio) tienen dos consecuencias importantes. En primer lugar promueven un tipo de prácticas que distan notablemente de la predisposición filogenética que impulsa a los humanos a desarrollar las formas expresivas entre las cuales están las que consideramos arte en el seno de nuestra cultura. Dicha predisposición está directamente vinculada con la necesidad de generar experiencias colectivas que favorezcan el entendimiento y la cohesión comunitaria (CROSS, 2012; DISSANAYAKE, 2014). Así, esas prácticas, en vez de promover el sentido de colectividad, se centran en un tipo de comunicación unilineal y unidireccional del performer hacia su audiencia, alrededor de un objeto (la obra musical y su interpretación) constituido previamente al encuentro entre ambos. Además el objetivo de la comunicación es, en ese caso, el de destacar los elementos relevantes de esa interpretación, sin tener en cuenta otros significados que pueden emerger, y que atañen justamente al sentido de comunidad

dejado de lado. El performer es así un médium que está al servicio de una idea de música preestablecida para alcanzar un sonido idealizado.

En segundo lugar, esta idea de músico parte de la necesidad de transitar un recorrido educativo formal como condición sine qua non para la participación en la música. De este modo, no se reconocen otras formas de adquisición de las habilidades de ejecución instrumental, y de objetivos y motivaciones para la performance musical. Por esa razón esta pedagogía musical no atiende a modos de construcción de conocimiento que se alejan de la lógica individualista mencionada. La construcción del conocimiento musical, por lo tanto, no reconoce ninguna instancia co-participativa, ni ninguna consecuencia en lo social (LADAGGA, 2006).

Una perspectiva crítica

A pesar de que las formas institucionalizadas de aprendizaje instrumental (a través del modelo conservatorio) hegemonizan los estudios psicológicos sobre las condiciones y modalidades de construcción del conocimiento performativo, el alto reconocimiento que muchas personas que no se han ajustado a la lógica del modelo tienen como músicos en los medios musicales actuales condujo a muchos investigadores a plantear una perspectiva crítica del problema del desarrollo de la habilidad de ejecución sobre la base de reconocer otras posibilidades de construcción de conocimiento. Así, en la actualidad disponemos de interesantes análisis del modo en el que muchos músicos aprenden a tocar un instrumento sin haber transitado los claustros que habita el modelo, desarrollándose en aparentes condiciones no formales (sin una sistematización previa en un marco institucional) e incluso no instruccionales (sin contar con premisas de enseñanza deliberadas, intencionalidad de enseñanza). Estos estudios destacan condiciones de aprendizaje diferentes a aquellas instituidas.

Por ejemplo, John A. Sloboda (1991), detalló casos de alto desarrollo de la habilidad para tocar un instrumento ocurrido en condiciones no instruccionales. Entre ellos, encontró interesantes características en la vida de Louis Armstrong que pudieron haber favorecido su pasaje de ser un niño de la calle en la pauperizada New Orleans de principios de siglo XX a constituirse en uno de los referentes principales del Jazz y el creador de un estilo particular de canto y trompeta dentro del género. Sintéticamente, identificó algunas claves biográficas para ese desarrollo en: (1) la inmersión en un ambiente musicalmente rico, “con muchas oportunidades para escuchar y observar” (p. 21); (2) la exploración sistemática temprana de un medio de producción (voz); (3) la libertad para explorar, sin consecuencias negativas (represivas); (4) la no distinción entre práctica y performance; (5) fuertes motivaciones (externas e internas); (6) una serie graduada de oportunidades.

Por su parte, Lucy Green (2002), estudió las prácticas informales a través de las cuales aprenden a tocar un instrumento los músicos populares (una categoría relativamente difusa que caracteriza a las personas que son reconocidas por el mercado de consumo musical como músicos, pero que no producen la denominada música académica o art music), destacando el tipo de práctica informal que realizan como diferente a las prácticas propias del modelo conservatorio. Para estos músicos, el contexto opera como un medio de inmersión que les brinda condiciones favorables para el aprendizaje. Esos contextos tienen abundante riqueza musical puesta a disposición del sujeto que está aprendiendo. Las relaciones de aprendizaje que se establecen son más informales y horizontales. Así, un par puede ser considerado un referente del cual obtener el conocimiento que se busca. Estas relaciones más vastas se extienden a los medios tecnológicos al alcance (reproducción de audio, tutoriales, internet, etc.), reemplazando y/o actualizando tecnologías anteriores, como la partitura.

Notablemente, una característica de estos aprendizajes informales es su fortaleza afectiva. Por un lado está fuertemente vigorizada la motivación para la práctica. Por ello tanto los conocimientos teóricos como los técnicos se construyen ad hoc de acuerdo con las necesidades específicas. De este modo, la técnica, en cuanto habilidad motora, está orientada a una meta distal (la producción del sonido deseado) más que a la conciencia de los problemas mecánicos en sí. Cuando esa conciencia se hace presente y los músicos comienzan a sistematizarla, la habilidad ya está muy desarrollada. Pero también la situación de práctica es en sí misma altamente recompensante. En las circunstancias que Green describe los aprendizajes tienen lugar junto con una clara conciencia de “estar haciendo música”, además de una enorme fruición al hacerla por sobre todas las cosas.

A pesar de las diferencias de enfoque con que estos estudios consideran la performance musical, se puede apreciar que la noción de músico que permanece vigente corresponde a la que la Modernidad impuso. Este paradigma se manifiesta en una serie de limitaciones que estos estudios todavía exhiben. En primer lugar siguen considerando la diferencia en los modos de adquisición de la habilidad musical como ligada al repertorio. En tal sentido, tanto Sloboda como Green adjudican las particularidades de los procesos de aprendizaje que describen al repertorio, sobre la base de experiencias de lo que ellos mismos definen como músicos populares. Es decir que son los repertorios lo que establecen las diferentes categorías de músicos (clásicos, populares, tradicionales, folklóricos), que claramente aluden a rasgos externos a la habilidad en sí. Esta vinculación con un determinado repertorio en vez de cuestionar el paradigma hegemónico, lo reafirma. Para el modelo conservatorio el sujeto es una tabula rasa, no desarrolló conocimiento musical hasta que no comienza a desarrollar el método. Lejos de cuestionar esto, los trabajos de Sloboda y Green, de algún modo reafirman la idea de que para el repertorio académico, el

aprendiz seguirá siendo una tabula rasa hasta no adentrarse en la formalidad del modelo. Por el contrario, una mirada verdaderamente crítica del enfoque tradicional puede advertir que cualquiera sea el repertorio o el tipo de prácticas musicales que la persona realiza en el marco de las actividades musicales propias de su cultura, tiene lugar la construcción de un conocimiento que sirve de fundamento para toda su experiencia musical futura, incluidas las prácticas formales dentro del modelo conservatorio.

En segundo lugar, ambos trabajos identifican también la práctica informal con la noción de música como presentación. De acuerdo con Thomas Turino (2008) la ontología de música en cuanto presentación es la que, asociada a la noción iluminista de Bellas Artes, entiende la actividad musical como orientada a la producción y exhibición de obras musicales para ser contempladas. La finalidad es siempre presentar el producto. Los trabajos alternativos presentados, de Sloboda y Green, no eluden esa concepción. Por el contrario, centran ciertas variables claves en el desarrollo de la habilidad, como la motivación y el espacio de la práctica musical, en la noción misma de presentación. El objetivo que orienta la práctica (sea formal o informal) sigue siendo también el logro de un ideal sonoro (estético) particular que se modela para ser contemplado, de modo que los ajustes comportamentales que se producen y que pueden dar cuenta de la construcción del conocimiento performativo son considerados a la luz de un determinado canon estético.

En tercer lugar, estos autores sostienen que el contexto actúa como un medio en el cual la persona se encuentra inmersa, siendo esa inmersión lo que se requiere para que el conocimiento sea adquirido. A pesar de la importancia que se da a los acontecimientos del rango social vivido en dicho entorno, su calidad, medida en términos de su riqueza intrínseca, es nuevamente considerada desde el punto de vista del observador externo, quien sesga su valoración respecto de aquellos elementos que para el propio paradigma moderno se considera un bien musical. Sin embargo, existen, desde luego, muchos atributos más en el entorno social, y fundamentalmente muchos modos más a través de los cuales el propio sujeto se vincula con y dentro de él, que no son considerados. Así, estas perspectivas se limitan a evaluar las posibilidades que el entorno brinda para tocar, escuchar y componer (GREEN, 2009), pero no a considerar las significatividad de la música dentro de esos entornos.

Finalmente, los músicos populares descriptos en los trabajos presentados sostienen la tendencia a “aprender en soledad” (GREEN, 2009). Del mismo modo, el caso descripto por Sloboda, muestra a un sujeto cuya práctica sigue siendo solipsista. En ninguno de los casos es la propia interacción social, su naturaleza, y los detalles de intercambio lo que se configura como condición de posibilidad para la construcción del conocimiento musical. Esta característica de los aprendizajes musicales define claramente la perspectiva moderna. Al respecto es oportuno recordar que la concepción de desarrollo en general y

en particular en lo que atañe a lo musical, ha ido transformándose en el tiempo desde lo colectivo hacia lo individual. De este modo, la idea de sujeto que aprende es una construcción relativamente reciente (JANZ, 2004).

A pesar de la intención de estos trabajos de presentar alternativas al modelo de educación musical y formación instrumental tradicional, son limitados en su análisis crítico por no hallar el encuadre teórico que les permita profundizarla. Un aspecto de la crítica que queda a mitad de camino es el de la incumbencia cultural de los procesos de desarrollo cognitivo. En la siguiente sección abordamos algunos conceptos teóricos que nos permitirán comprender mejor la naturaleza socio-cultural de los aprendizajes musicales.

¿Cómo construimos el conocimiento musical en la cultura?

Hemos visto el surgimiento de una preocupación, en los campos de la psicología de la música y la educación musical, por trascender los límites del modelo conservatorio para explicar los mecanismos de adquisición de la habilidad performativa por fuera del espacio instruccional. El ejemplo del trabajo de Sloboda (1991) es notable al tratar de reconstruir las posibles etapas de un desarrollo que dio lugar a una habilidad como la de Armstrong. Pero también hemos visto que los datos recogidos de su biografía y puestos en evidencia, sin embargo, no hacen más que adscribir a la lógica del modelo conservatorio. Esto se debe a que el marco conceptual desde el que se explica ese desarrollo, el de la psicología cognitiva clásica, es epistemológicamente afín al modelo pedagógico. Tanto la psicología cognitiva clásica como el modelo conservatorio sostienen la reducción a lo racional, lo interno, lo individual y lo innato (GUITART, 2008).

Por el contrario, la perspectiva culturalista de la psicología busca superar esos cuatro reduccionismos, a la luz de que las prácticas sociales no solamente dan cuenta de la mente humana sino que la regulan y transforman. De ahí que no pueda pensarse el proceso psicológico desvinculado de la cultura, toda vez que ambos se retroalimentan en su construcción. Por esta razón para la psicología cultural la mente es la construcción social de significados y la elaboración personal de los sentidos de la multiplicidad de artefactos de la cultura.

Hace ya cuatro décadas Urie Bronfenbrenner (1979) formulaba que el desarrollo humano puede entenderse como “un cambio perdurable en el modo en el una persona percibe su ambiente y se relaciona con él” (1979, p.3). En esta perspectiva, se entiende al ambiente como el medio que sustenta el proceso psicológico que puede ser abordado desde diferentes niveles. Así, el proceso psicológico puede observarse desde el nivel intrasujeto hasta niveles macroculturales en el que los rasgos estudiados dependen de la sociedad y la época. Aquí el desarrollo es visto como el resultado de una íntima interacción del sujeto con el entorno por lo que no es posible estudiarlo a través de “una hipertrofia de la

teoría y la investigación relacionada con las propiedades de la persona y sólo la concepción y la caracterización más rudimentaria del ambiente en el que se encuentra” (BRONFENBRENNER, 1979, p. 16). Los estudios sobre desarrollo y aprendizaje de la habilidad musical, en general, e instrumental, en particular, de los denominados músicos populares, se inscriben en ese tipo de caracterización rudimentaria del contexto. Por esa razón, como dijimos, no pueden trascender la lógica cartesiana racional, internalista e individual. Siguiendo a Bronfenbrenner, es posible apreciar con claridad que, en esos estudios, el análisis del ambiente es débil tanto en cuanto a su teorización como en cuanto a los datos que se recolectan y analizan.

Desde una perspectiva culturalista, Jaan Valsiner (2006), ha propuesto un modelo de desarrollo cognitivo, con particular atención “al afecto subjetivamente emergente de los acontecimientos mundanos de la vida cotidiana” (2006, p. 264) a partir del axioma de que creamos significado de una infinidad de detalles que nos circundan y que pasan casi desapercibidamente en cada momento a lo largo de nuestra experiencia. Para Valsiner, esos detalles dan forma a los episodios que a su vez constituyen nuestra experiencia. Pero al mismo tiempo nosotros, a través de esos mismos sentimientos impactamos en los detalles de la experiencia. Por ello, “la vida psicológica humana en sus formas mediadas por signos es afectiva en su naturaleza” (2006, p. 265). Para entender cómo se produce esa construcción de sentido cargada de afecto, propone examinar la experiencia simultánea e interrelacionadamente en los tres dominios mutuamente implicados en el desarrollo de la misma: el microgenético, el mesogenético y el ontogenético.

En el nivel microgenético, estamos permanentemente extendiendo hacia el mundo que nos rodea una red de significados que nos permite encontrar sentido al caos que nos rodea y responder pertinentemente al ambiente de acuerdo con el sentido creado en cada nuevo momento. De este modo, por ejemplo, al caminar por la calle hacia mi casa, me hago a un lado si viene una persona de frente, me cierro el abrigo cuando sopla el viento frío y examino el frente de las casas para desestimar las casas que no son la mía. Por esta razón, Valsiner afirma que “la creatividad de la psyche humana en la generación de nuevos significados al vivir la vida propia es hiper-productiva” (2006, p. 265). Tanto es así que la mayor parte de esos significados espontáneamente contruidos son descartados inmediatamente o más tarde, cuando asumimos que ya no los necesitaremos. No obstante, otros sentidos contruidos en medio de esa superabundancia, pueden ser conservados. Toda esa actividad tiende a estabilizarnos, a reducir la incertidumbre y a procurarnos un adecuado equilibrio entre nuestras condiciones subjetivas y el entorno inmediato. La vida en la cultura permite que muchas de esas prácticas de sentido se organicen en escenarios de actividades estructurados culturalmente con el objeto de canalizar muchas de esas experiencias microgenéticas. Estos son los escenarios mesogenéticos, los cuales posibilitan

la reiteración y configuración de las actividades de modo de proyectarlas de manera estable hacia futuros escenarios tanto de nuestra vida como de la cultura. Esos significados proyectados que perduran a lo largo de la vida en la cultura, constituyen el nivel ontogenético de nuestra construcción de sentido. Así, “algunas experiencias selectas – algunas directamente del dominio microgenético y otras a través de la recurrencia mesogenética de eventos – se transforman en estructuras de sentido relativamente estables que guían a la persona en el curso de su propia vida” (VALSINER, 2006; p. 266).

De acuerdo con Valsiner, no existe necesariamente un isomorfismo entre los tres niveles organizacionales de nuestra experiencia. Esto quiere decir que el sentido construido en cada nivel se proyecta de diferente manera, con diferentes implicancias, hacia los otros. Así, un detalle a nivel microgenético, puede tener un impacto importante en el nivel ontogenético, aunque esa experiencia no esté del todo asistida por contextos de actividad mesogenética. Y viceversa, un contexto mesogenético adecuado puede contribuir a capturar experiencias microgenéticas de valor.

Desde esta perspectiva, la ontogénesis de conocimiento musical, y en particular, el desarrollo de la habilidad performativa, puede caracterizarse desde la interacción del sujeto con su contexto físico y social, en la que experiencias microgenéticas pueden tener un impacto considerable, y los escenarios mesogenéticos pueden brindar favorablemente las condiciones para la proyección de los significados al campo del conocimiento tanto individual como cultural. En ese marco, situaciones fuertemente cargadas de musicalidad y de afecto se brindan como oportunidades claves para el desarrollo de la habilidad performativa.

Para ilustrar esta posibilidad elegimos un caso en particular. Así, en lo que queda del capítulo vamos a mostrar de qué modo la protesta social puede operar como escenario mesogenético para la ontogénesis de conocimiento performativo musical entendido a partir del sentido construido de la musicalidad particular de las experiencias microgenéticas. La elección de este objeto de estudio no es aleatoria. Por el contrario, las características de la musicalidad de la protesta social permite desprendernos de tres rasgos que definen al modelo pedagógico conservatorio como producto del pensamiento de la Modernidad. Estos son el individualismo, la lógica internalista del pensamiento y el conocimiento, y la ontología de música como presentación.

La protesta social y lo performativo

Por protesta social nos referimos aquí a las diversas formas de manifestación social pública y masiva, a través de las cuales, diferentes colectivos sociales se expresan ocupando el espacio público. En esta caracterización

entran marchas, concentraciones y asambleas sociales, gremiales y políticas. Estos escenarios son en sí mismos performativos. Implican poner el cuerpo. Nuestra presencia en la marcha o la asamblea ya está expresando algo. Por lo tanto nuestro cuerpo está realizando una performance en ella través de su mera presencia. Esta performance implica, asimismo, el movimiento y el sonido de los cuerpos congregados y la utilización de un entorno determinado toda vez que no existe la protesta sin su escenario (BUTLER, 2017).

Pero, además, existen manifestaciones sociales que son marcadamente performativas y que se orientan a formas que pueden definirse antropológicamente como expresiones artísticas (figura 1). En ellas, las personas congregadas buscan que sus cuerpos hablen todavía más allá que a través de su mera presencia, y articulan formas especiales de estar congregados. En esas maneras de hacer especial la presencia se enlaza directamente con la predisposición humana a la creación artística (DISSANAYAKE, 1985, 1992). Las formas bi y tridimensionales, el color, las texturas, el sonido y el movimiento son modelados con una clara finalidad expresiva.



Figura 1. Formas de elaboración de la presencia en el escenario de la protesta social

Por fuera de esta dimensión antropológica de la racionalidad estético-expresiva, esta performance se aleja considerablemente de la noción de performance asociada al arte moderno. En primer lugar, la elaboración de las formas expresivas (visuales, kinéticas, sonoras, etc.) no están orientadas a ser presentadas ante una audiencia, sino que se dirigen al colectivo del cual ellas mismas forman parte. Así, la performance es un medio para fortalecer el vínculo con los otros en el tiempo y el espacio de la protesta o asamblea y, fundamentalmente, de regular y ecualizar los estados internos de los participantes. Estos estados internos son experimentados como los contenidos de la performance. Por ello un sonido o un movimiento no es evaluado en términos de su estructura y equilibrio intrínseco – como ocurre en una presentación artística – sino en términos de su capacidad de albergar y comunicar los estados inter-

nos colectivos. Así, tanto el espacio como el tiempo son utilizados de un modo diferente, y hasta opuesto, al que ocurre en la performance presentacional. No importa quién ve o escucha ni de dónde ve o escucha. No tiene un comienzo ni un final predeterminado. El espacio público se brinda generosamente para facilitar el encuentro. Las personas circulan en él en diferentes direcciones, entrando y saliendo del espacio-tiempo compartido. Cada persona es parte de la performance, y al mismo tiempo la performance misma trasciende la presencia de cada individuo. Todas estas cuestiones chocan con la noción de arte en tanto obra. La necesidad expresiva no se orienta a encerrarse esos límites, ni aun cuando lo que ocurra en la asamblea pueda ser transformado en objeto (video, grabación, fotografía) que se pueda mostrar como obra y exhibir en una galería o difundir mediáticamente. No es ese el sentido de este hacer. Las acciones están guiadas por el sentir, y se presentan como un todo indivisible de dicho sentir. Así, por ejemplo, la expresión de indignación que conlleva un canto de protesta, no puede ser representada porque es anterior al canto mismo y se configura en la unión con otros múltiples sentimientos de indignación que confluyen en la marcha. Es una expresión del sentir cuyos rasgos se resuelven en la propia comunidad. Con ello se revitaliza el sentido antropológico de la performance: desarrollar la capacidad de actuar como señal honesta frente a la incertidumbre social (CROSS, 2010). Pero, además las acciones están también guiadas por fines concretos a través de los cuales serán evaluadas.

Ese espacio social es, entonces, el ámbito en donde se construye el conocimiento específico que luego estará disponible para cualquier otro uso. Genera una sistematicidad propia, afín a los cuerpos que allí están. De este modo, el encuentro social articula, promueve, posibilita y contiene múltiples formas de construir conocimiento. Brinda las condiciones para que esa construcción suceda de un modo no preestablecido por modelos o experiencias previas. Siguiendo a Valsiner (2006), podríamos decir que la asamblea o manifestación masiva es sumamente rica en instancias microgenéticas, facilitando la superproducción de sentidos específicos, y suprimiendo factores de inhibición subjetivos y sociales.

Del mismo modo, la asamblea es un medio propicio para sostener, reiterar, enfatizar y nutrir las prácticas, convirtiéndose en un escenario mesogenético privilegiado. En primer lugar promueve relaciones intersubjetivas relativamente horizontales. Así, por ejemplo, todas las personas miran hacia un mismo frente, a diferencia de lo que ocurre en una situación presentacional en la que el performer se enfrenta a la audiencia. La participación es masiva, y relativamente indiferenciada. Esta participación se desarrolla en un continuo temporal, espacial y semiótico. Por lo tanto, lo que ocurre aquí está al mismo tiempo ocurriendo allí. Los instrumentos y los instrumentistas “invaden” el espacio del público, por lo tanto, envuelven al que no está tocando quien pasa a tocar. A diferencia de lo que ocurre en una orquesta sinfónica en la que la

ubicación se vincula con la experticia (hay un primer atril, un cabeza de fila, etc.) aquí la ubicación no está predeterminada sino que establece conforme la dinámica del propio encuentro. Lo que ocurre ahora, puede volver a ocurrir en cualquier momento. El tiempo transcurre según la necesidad de cada participante, y se proyecta ajustadamente en la historia de cada uno: los diferentes tiempos que confluyen en la experiencia – los de los más experimentados tanto como los de los neófitos- se funden en una unidad de acción. El significado de lo que está ocurriendo es sentido más o menos de manera similar por todas las personas que están participando del momento.

Además, el escenario asambleario es un marco de relaciones interpersonales fuertes. Las personas que se dan cita allí comparten las consignas de la marcha, y con ellas también sus motivaciones, historias personales, recorridos de militancia y lucha, anhelos y objetivos. Resulta fácil reconocerse en el otro, y entender qué es lo que el otro está sintiendo en este momento. El encuentro con el otro estimula el deseo de participación en esto que se escucha, para que se escuche más fuerte y más lejos, más poderoso y también más bello. “Musicar es afirmar, explorar y celebrar las relaciones que emergen o surgen cuando escuchamos música, la hacemos o nos involucramos con ella” (SMALL, 1999; s/p). Son variadas las posibilidades de ontogénesis que la experiencia de la protesta social brinda en cuanto condición para la experiencia microgenética y como escenario mesogenético. Vamos a describir dos a través de sendos ejemplos. Una se proyecta hacia la construcción personal (individual) del conocimiento performativo. La segunda da cuenta de un modo culturalmente compartido de dar sentido a la performance.

La construcción de la habilidad instrumental musical en la protesta social

Durante los primeros meses de 2018 se discutió en el parlamento argentino una ley para legalizar la interrupción voluntaria del embarazo. Se trata de una lucha sostenida durante décadas por grupos feministas y de derechos humanos que fue ganando espacio en la discusión pública a lo largo de los años. Luego de meses de discusión interna en las comisiones del Congreso con la participación de numerosos referentes que esgrimieron sus posiciones a favor y en contra de la norma, el debate llegó a las sesiones plenarias tanto de Diputados como de Senadores quienes debían con su voto apoyar o rechazar la ley. Debido a que muchos legisladores habían tenido una posición lável durante los debates, o habían evitado pronunciarse acerca de su decisión, el resultado de las votaciones era incierto. Así fue que los grupos que propiciaban la sanción de la ley decidieron manifestarse ocupando las calles para difundir y ganar apoyos para

el resultado positivo. Los días en los que se celebraron las discusiones en ambas cámaras legislativas, se organizaron permanencias activas de manifestantes alrededor del Palacio Legislativo. La decisión fue permanecer “custodiando” el Congreso Nacional durante toda la sesión hasta que se conocieran los resultados. Las sesiones del 13 de junio (en la Cámara de Diputados) y del 8 de agosto (en la de Senadores) fueron muy largas, y cientos de miles de personas se prepararon para pasar allí muchas horas. Se trata de los meses más fríos del año en Buenos Aires, y para peor, ambos días llovió (en el segundo se descargó una fuerte tormenta), por lo que la permanencia en las calles se hacía más dura todavía. Sin embargo, más de un millón de personas ocupó las calles en cada ocasión. Las manifestaciones tenían una connotación corporeizada muy fuerte, se trataba de defender el derecho de las mujeres y varones trans a decidir sobre sus cuerpos, y por ello, la presencia en las calles mostraba claramente la decisión de poner el cuerpo para defender el derecho a decidir sobre él. El movimiento a favor de la ley había incorporado desde hacía unos años un signo distintivo, un pañuelo verde con un símbolo a favor de la ley (figura 2). Poco a poco el pañuelo, y cualquier tipo de insignia verde fue ocupando las calles de la ciudad. Esa fue la marca performativa más notable y permanente. No obstante, la permanencia de los cientos de miles de personas alrededor del congreso durante casi un día completo en ambas ocasiones estuvo marcada por la una actividad expresiva notable. Disfraces, malabares, acrobacia, maquillajes, bailes y sobre todo mucha música. Toda la manifestación es una inmensa red de contactos de sonido y movimiento que permite a cada uno reconocer el estado interno de los demás y sentir juntos. Es claramente un escenario vibrante de musicalidad comunicativa, el concepto de Stephen Malloch y Colwin Trevarthen (2009) propusieron para definir y caracterizar la habilidad humana para congeniar con el gesto sonoro y kinético del otro, y que está en la base de la comunicación.



Figura 2. El pañuelo verde como insignia del movimiento por la ley de despenalización de la interrupción voluntaria del embarazo.

A un costado de la calle, debajo de una marquesina, un grupo de chicas reparten instrumentos (redoblantes y zurdos) y se disponen a comenzar a tocar. No se ubican en ronda, se disponen en filas para protegerse de la lluvia debajo de la marquesina. Frente a ellas una joven indica qué tocar. A Mariela le tocó un redoblante. Es evidente que nunca antes había sostenido uno. Se lo cuelga con dificultad y toma los palillos con ambas manos (Figura 3a). Es la primera vez que toca ese instrumento, pero no lo piensa. Sólo piensa en hacerse oír, en decir estamos aquí, este es nuestro mensaje y queremos que se escuche.



Figura 3. (a) Panel izquierdo: Primera ejecución de Mariela; (b) Panel derecho: más tarde, Mariela a la izquierda.

Los redoblantes van a hacer repetir un patrón rítmico mientras que los zurdos harán otro (Figura 4), cuando la directora lo indique, antes marcarán un tiempo cada 4 y luego 1 cada 2. Mariela no sabe de qué se trata, pero ni se lo pregunta, está con todas sus compañera y quiere hacerse oír. Presta atención a la indicación para comenzar. Está tan ansiosa que comienza antes: como no tiene experiencia, no sabe que el comienzo del gesto de la directora es el levare y se anticipa casi un tiempo completo al resto de sus compañeras. En la figura 4 transcribimos aproximadamente lo que va tocando Mariela.

Reclutante

Mariela

Sardo

Reclutante

Mariela

Sardo

* Mariela no toca, levanta los pullos. Se toca la frente con la mano derecha. Mira hacia la derecha.

Reclutante

Mariela

Sardo

Reclutante

Mariela

Sardo

Figura 4. Performance en la vía pública. Transcripción

Los 20 segundos que tomamos con nuestra cámara dicen más o menos lo siguiente: Mariela no sabe a priori qué es lo que tiene que tocar, escucha y trata de acoplarse. Intenta tímidamente, casi sin tocar con los palillos el parche, dos compases seguidos y se da cuenta de que no es eso. Se detiene y mira al costado, como tratando de capturar con la mirada lo que tiene que hacer. Se queda un instante detenida y luego vuelve a intentarlo. Toca el tiempo fuerte del tercer compás e intenta el tercer tiempo. El cuarto compás intenta más decididamente pero no acierta a acoplar con el patrón que tiene que hacer. A partir de la entrada de los zurdos con su patrón (en ternario) parece que esa idea le resulta más familiar. Para cuando comienzan las palmas, se acopla totalmente a ellas siguiendo su patrón rítmico. Ahora sí! Está tocando con todas ellas, ahora sí se está haciendo escuchar segura y firme. A lo largo de estos 20

segundos de microgénesis ella decidió qué elementos de los que escuchaba y veía le sirvieron para pasar del desconcierto a lograr ese sentido de estar tocando con las otras, y ser todas un único toque.

Seguimos nuestro camino. Damos unas vueltas, y volvemos sobre nuestros pasos. Ya amanece, dejó de llover. Volvemos a pasar por donde estaba el grupo de chicas con sus tambores. Como dejó de llover y el sol comienza a salir, ocupan más lugar en la calle, ya no se resguardan debajo de la marquesina. Mariela está integrada a la ronda (Figura 3b). Ahora toca y baila al mismo tiempo, junto con sus compañeras se mueve al ritmo de los tambores y toca los ritmos que van cambiando. No se da cuenta de que esta noche aprendió a tocar el tambor.

La construcción del sentido de protesta en el toque de la performance musical

La Marcha de los Bombos es una celebración popular que tiene lugar en Santiago del Estero (Argentina), en el mes de julio, para celebrar la fundación de la ciudad (la más antigua del país). Como señalan sus creadores, la marcha busca: “Recrear un espacio de identidad cultural sin dueños, horizontal, pluralista, democrático y autoconvocado, que nos permita alimentar nuestro ser santiagueño (y) [r]econocer al bombo como un elemento cultural que nos representa en todas las latitudes de nuestra provincia y el país.” (Marcha de los Bombos, s/f; s/p)

El evento reúne a miles de personas que llegan con sus bombos desde todo el país para sumarse a la multitudinaria marcha. Ésta se desarrolla a lo largo de toda la ciudad, pero un sitio característico es el denominado Patio de Froilán, un típico patio santiagueño. En el Noroeste argentino el patio de las casas es el sitio donde las familias y los amigos se juntan a guitarrear y bailar las zambas, chacareras y otras danzas típicas del repertorio de la región. Algunos de estos patios han ganado prestigio local y han abierto sus puertas y ampliado su alcance. El Patio del Indio Froilán es uno de ellos. Froilán González es un lutier de bombos.

En concordancia con lo que señalamos en la sección anterior, la marcha se constituye en el escenario mesogenético privilegiado para la construcción y circulación de conocimientos vinculados con la práctica del instrumento, y de los repertorios folklóricos vinculados (zamba, chacarera, gato, etc.). Como en la marcha de protesta social, la celebración ofrece una continuidad tiempo-espacial que favorece las condiciones de mesogénesis (Gonnet, 2016). Los participante se proponen disfrutar del encuentro con miles de bombos que llegan desde todo el país. Marchan por las calles, pero también de detienen

alrededor de grupos de gente que baila chacareras. La participación es lo que el encuentro ofrece, cada uno participa como quiere, nadie es obligado a nada y todo lo que se hace persigue un doble objetivo: (1) encontrarse con el otro; y (2) sentirse parte de un colectivo. No median juicios de valor acerca del desempeño de nadie, y se acepta todo tipo de conductas variadas siempre que no impidan el logro de dichos objetivos (Figura 5).



Figura 5. Marcha de los Bombos, Santiago del Estero, Argentina

En la 11^a Marcha de los Bombos en 2013, tuvo lugar un hecho socio-político notable: el gobierno de la provincia pidió la expropiación de El Patio del Indio Froilán con el fin de construir en su terreno (unido a otros terrenos lindantes) un paseo costero sobre el río Dulce. La medida fue fuertemente resistida por toda la comunidad y se realizaron en su contra numerosas protestas. Finalmente, el gobierno declinó su intención inicial, y aseguró la continuidad de El Patio. Durante la 11^a marcha, se anunció el triunfo de esta lucha, en el curso de una exhibición de bombos del propio Indio Froilán, en el escenario principal de la celebración, en la cual se pudo ver sobre dicho escenario a muchos de los principales bombistos de la marcha (incluido Froilán González, figura 6). Así, se diferencian dos momentos en ese acontecimiento: por un lado la exhibición de los bombos propiamente dicha, donde los bombistos realizaron los toques típicos de las diversas especies folklóricas en las que se utiliza el bombo legüero. Típicamente, los toques alternan las manos y también los puntos donde los palillos impactan en el parche (puede ser en diferentes lugares del parche con el extremo de la baqueta) así como en el aro de madera que sostiene el parche (con el lateral del palillo). Las baquetas son sostenidas con ambas manos relativamente más próximas al extremo distal con relación al parche del instrumento (figura 6a).



Figura 3. (a) Panel izquierdo: Primera ejecución de Mariela; (b) Panel derecho: más tarde, Mariela a la izquierda.

El segundo momento tuvo lugar cuando la exhibición fue interrumpida por una de las organizadoras del evento para informar al público que el gobierno había decidido no expropiar el patio. Automáticamente, para expresar la conformidad con el hecho, los bombistas comenzaron a tañer sus instrumentos pero ya no de acuerdo con el tipo de toque propio de las ejecuciones de las danzas, sino con el tipo de toque diferente que caracteriza el uso de los bombos en un escenario mesogenético regulado por otras condiciones: la protesta social. Así, comenzaron a articular un ritmo con ambas manos en sincronía, sobre el centro del parche. El cambio de toque se ve claramente en lo que hace Froilán. Antes de lo podía ver realizando los toques de chacarera apoyando la mano izquierda en al cuerpo del bombo (figura 6a), pero luego, durante los toques de la protesta toca con los brazos libres, sin apoyar (figura 6b). De este modo el cambio de actitud abarca tanto en el ritmo y la sonoridad de los toques como la técnica utilizada.

Siguiendo las ideas de Judith Butler (2017) aquí es claramente el cuerpo que habla con una performatividad específica. El cuerpo es todo un gesto (en el sentido de que es significativo holístico) y ese gesto tiene un significado específico en el marco de la protesta. Es el modo de tocar lo que muestra el reclamo (o, como en este caso, el logro del reclamo).

(...) Los cuerpos reunidos dan forma a un tiempo y espacio nuevos para la voluntad popular, que no es una voluntad idéntica ni unitaria, sino una voluntad caracterizada por la alianza de cuerpos distintos y adyacentes cuya acción e inacción exige un futuro distinto. Juntos ejercitan el poder performativo para reclamar lo público de una manera que todavía no está recogida en la ley y que no podrá nunca estar recogida del todo. Y aquí la performatividad no solo atañe al discurso, sino también a las reclamaciones expresadas a través de la acción corporal, de los gestos, los movimientos, la congregación, la persistencia y la exposición de los cuerpos a posibles actos violentos” (BUTLER, 2017; p. 79-80).

Aquí se ve claramente la idea de que cómo el toque es asambleario en el hecho de que es necesario que no esté recogido por la norma (técnica) del todo. Justamente el tipo de toque muestra la lógica de la rebelión a la norma y por ello no puede ajustarse al canon técnico.

Consideraciones finales

En nuestra sociedad, aprender a tocar un instrumento es la vía más conspicua para construir el conocimiento musical. La complejidad de las posibilidades performativas que los instrumentos tienen, convirtieron a la ejecución musical, a la luz de las concepciones iluministas de música y de músico, en una actividad de dedicación exclusiva, a través de la cual las personas no solamente destacan la habilidad que han logrado sino que es esa habilidad la que los diferencia a ellos como personas, muchas veces bajo la creencia de que han sido beneficiados con un don especial. La idea de tocar de cualquier modo que propusimos en el comienzo de este trabajo, pretende desandar muchas de las lógicas que nos condujeron a esto y que, si bien dieron lugar a maravillosos artistas que deleitan nuestros oídos cuando los escuchamos desde la platea o a través de nuestros auriculares, privó a millones de personas del placer enorme de participar en la música tocando un instrumento y sintiendo que tocar juntos es estar juntos, sentir juntos.

Llegar a vislumbrar la posibilidad de devolver a la gente esta actividad que en muchas culturas es claramente patrimonio de todos sus miembros, que los acerca a la comunidad, que los vincula con el cosmos y que los equilibra en su propio sentir, requiere, como intentamos señalar aquí, desprendernos de algunas concepciones teórica muy arraigadas.

La primera es la que nos lleva a suponer que el objetivo de tocar un instrumento es siempre presentar la performance a un público, actuar para otro. Esto es, lo que siguiendo a Turino (2008) denominamos música como presentación. La educación musical centrada en esta ontología deja afuera una cantidad enorme de motivaciones y deseos por los cuales la música es una actividad vital. No debemos aceptar sin cuestionamientos la idea de que música como presentación sea la única ontología que motiva la construcción de conocimiento. La música existe en tanto participamos en ella. Por lo tanto, la educación musical, debería asegurarle a todas las personas el derecho a esa participación.

La segunda es la que lleva a suponer que lo que guía la performance es siempre un ideal sonoro, un tipo de sonido que se quiere lograr. Hemos señalado que en muchos casos, lo que conduce la performance es un estado interno que se busca lograr y/o expresar, entre muchas otras cosas que no ne-

cesariamente están vinculadas con ese ideal sonoro. La educación musical exclusivamente centrada en ese ideal, deja a menudo de prestar atención a esos estados internos, muchas veces subordinándolos al resultado sonoro.

Finalmente, buscamos desprendernos de la idea de que existe un espacio-tiempo privilegiado y casi único para el desarrollo de la habilidad performativa: el modelo conservatorio. Para ello quisimos deliberadamente mostrar espacios-tiempos notablemente diferentes, a menudo ilimitados y difusos, pero que se cohesionan fuertemente por la concurrencia de factores afectivos, motivacionales, individuales y sociales. La protesta social es uno de ellos. En este espacio las personas conviven a partir de una intencionalidad que es originalmente performativa (BUTLER, 2017), que las obliga amablemente a maximizar sus recursos de musicalidad comunicativa (MALLOCH Y TREVARTHEN, 2009), y que les permite experimentar la música como un ser parte (TURINO, 2008) como condición de posibilidad para la construcción de conocimiento. En esos espacios-tiempos, la continuidad temporal (que evita los límites de la obra musical) y espacial (que evita los límites de escenario y audiencia), da lugar a una continuidad semiótica que permite intercambiar significados adecuándolos a las intenciones y las eventualidades que se suceden. Así, por ejemplo, la mecánica a través de la cual se toca el instrumento, puede adquirir un significado propio. Por lo tanto, no existe una única manera de tocar; ni siquiera existe una mejor manera de hacerlo. Porque el modo en el que se toca no está solamente orientado a optimizar ese proceso mecánico, sino que conlleva un sentido socialmente construido.

Al desprendernos de la hegemonía del modelo de aprendizaje musical que lo confina al interior de la clase especializada, podemos identificar además otras condiciones de posibilidad para la construcción del conocimiento musical. Además de las variables que la psicología de la performance tiene en cuenta para describir las condiciones que sostienen del desarrollo del conocimiento instrumental (potencial musical, práctica deliberada, entorno, motivación intrínseca y extrínseca, etc.), existen variables que vinculan la motivación y el entorno a necesidades especiales que surgen de la vida comunitaria y sus avatares socio-políticos, por los cuales las personas se ven altamente motivadas para actuar en público a través de la visibilización de su presencia por medio de la elaboración del sonido y el movimiento. Esto constituye una instancia particular de motivación intrínseca que la psicología del aprendizaje musical desconoce.

Lo que la psicología y la educación no han podido reconocer termina siendo a menudo entendido como una imposibilidad. Así, cuando las condiciones de posibilidad del aprendizaje musical que se identifican por fuera del modelo conservatorio no tienen lugar en su interior, tendemos a pensar que es el sujeto mismo el imposibilitado para aprender. En ese sentido, la educación musical tiene mucho que investigar. Para eso es necesario que atienda no solamente a las cuestiones que desde siempre formaron parte de su agenda (por

ejemplo la práctica, el repertorio, la motivación, entre otras), sino también que pueda abrirse a otras lógicas de construcción de conocimiento. En ese sentido, la psicología cultural ofrece un marco teórico promisorio. Sin embargo, como los propios psicólogos culturales reconocen, sus abordajes metodológicos aun requieren mucho desarrollo (VALSINER, 2017). La música, vista como elemento vital en la cultura, puede ser un terreno fértil para tales desarrollos. La educación musical puede hacer una contribución muy importante al proponer modos no aprendidos de construcción de conocimiento y reflexionar sobre ellos.

A su vez, esta reflexión, culturalmente situada, elaborada desde escenarios mesogenéticos no convencionales puede beneficiar a una educación musical demasiado encerrada en sus propios espacios tradicionales abriéndola a otras lógicas y ampliando su potencial epistemológico.

Tocar de cualquier modo será entonces tocar de todos los modos posibles.

Referencias

- Barry, N. H., & Hallam, S. (2002). Practice. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), **The science and psychology of music performance** (pp. 151–165). New York: Oxford University Press.
- Bronfenbrenner, U. (1979). **The Ecology of Human Development. Experiments by nature and desing**. Harvard University Press1. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Butler, J. (2017). **Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea**. Buenos Aires: Paidós.
- Cross, I. (2010). La Música en la Cultura y la Evolución. **Epistemus - Revista de Estudios En Música, Cognición Y Cultura**, 1(1), 9–19. Retrieved from <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2700/2512>
- Cross, I. (2012). Music as a social and cognitive process. In P. Rebuschat, M. Rohrmeier, J. A. Hawkins, & I. Cross (Eds.), **Language and music as cognitive systems** (pp. 315–328). New York: Oxford University Press.
- Dissanayake, E. (1985). **What is art for?** Seattle and London: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (1992). **Homo aestheticus. Where art comes from and why**. Seattle and London: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (2014). Homo Musicus: ¿estamos biológicamente predispuestos para ser musicales? In S. Español (Ed.), **Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana** (pp. 195–2015). Buenos Aires: Paidós.

- Ericsson, K. A. (1997). Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview. In H. Jørgensen & A. C. Lehmann (Eds.), **Does practice make perfect? Current theory and research on instrumentl music practice** (pp. 9–51). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Gembris, H., & Davidson, J. W. (2002). Environmental influences. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), **The science and psychology of music performance** (pp. 17–30). New York: Oxford University Press.
- Gingras, P. (2012). **Music at Home: A portrait of family music-making**. Unpublished PhD Dissertation. University of Rochester.
- Guitart, M. E. (2008). Hacia una psicología cultural . Origen, desarrollo y perspectivas. **Fundamentos en Humanidades**, IX(18), 7–23.
- Gonnet, D. H. (2016). **Aprendiendo música en el encuentro: la construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada**. Unpublished Master thesis. Latin American Faculty of Social Sciences. FLACSO–Argentina.
- Green, L. (2002). **How popular musicians learn: A way ahead for music education**. Ashgate Publishing, Ltd.
- Green, L. (2009). **Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy**. Ashgate Publishing, Ltd.
- Hunter, M. (2005). “To Play as if from the Soul of the Composer”: The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics. **Journal of the American Musicological Society**, 58(2), 357–398. <http://doi.org/10.1525/jams.2005.58.2.357>
- Janz, J. (2004). Psychology and society: An overview. In J. Janz & P. van Drunen (Eds.), **A social history of psychology** (pp. 12–44). Oxford: Blackwell Science.
- Jørgensen, H., & Hallam, S. (2009). Practising. In S. Hallam, I. Cross, & M. H. Thaut (Eds.), **The Oxford Handbook of Music Psychology** (pp. 265–273). Oxford: Oxford University Press.
- Jørgensen, H., & Lehmann, A. C. (Eds) (1997). **Does practice make perfect? Current theory and research on instrumentla music practice**. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Kemp, A. E., & Mills, J. (2002). Musical Potential. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), **The science and psychology of music performance** (pp. 3–16). New York: Oxford University Press.
- Laddaga, R. (2006). **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- McPherson, G. E., & Hallam, S. (2009). Musical potential. In S. Hallam, I. Cross, & M. H. Thaut (Eds.), **The Oxford Handbook of Music Psychology** (pp. 255–264). Oxford: Oxford University Press.

- Malloch, S., & Trevarthen, C. (2009). **Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship**. Oxford University Press, USA.
- Marcha de los Bombos**. Historia. (n.d.). Retrieved September 30, 2018, from <http://www.marchadelosbombos.com.ar/historia.htm>
- Mignolo, W. (2011). Aiesthesis decolonial. CALLE14: **Revista de Investigación en el Campo del Arte**, 4(4), 10–25.
- Moyer, J. R. (2010). Dad has a horn in the attic: **Relationships between instrument source, parental involvement, socioeconomic status and attrition among beginning ban students**. Unpublished PhD Dissertation. Boston University.
- Parncutt, R., & McPherson, G. E. (Eds.). (2002). **The science and psychology of music performance**. New York: Oxford University Press.
- Real Academia Española (2016). **Diccionario de la Lengua Española**. I(23^a ed.). Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>. Consultado el 30 de septiembre de 2018.
- Rink, J. (Ed.). (2002). **Musical performance. A guide tu understanding**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shifres, F. (2015). Los desafíos epistemológicos de la cognición corporeizada a la pedagogía musical. In O. Grau, F. Ortega, G. Celedón, & E. Oyarzún (Eds.), **La Instancia de la Música** (pp. 113–142). Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Universidad de Chile.
- Sloboda, J. A. (1985). **The musical mind. The cognitive psychology of music**. Oxford: Clarendon Press.
- Sloboda, J. A. (1991). Musical expertise. In K. A. Ericsson & J. Smith (Eds.), **Toward a general theory of expertise: Prospects and limits** (pp. 153–171). New York: Cambridge University Press.
- Small, C. (1999). **El musicar: un ritual en el espacio social**. Revista Transcultural de música, 4, 1-16.
- Turino, T. (2008). **Music as Social Life. The politics of participation**. Chicago: University of Chicago Press.
- Valsiner, J. (2006). **Culture in Minds and Societies. Foundation of Cultural Psychology**. Worcester - New Delhi.
- Valsiner, J. (2017). **General Epistemology of Open Systems. From Methodology to Methods in Human Psychology**. Cham: Springer International Publishing AG. <http://doi.org/10.1007/978-3-319-61064-1>
- Williamon, A. (Ed.). (2005). **Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press.

Capítulo 3

A tradição popular e suas estratégias de adaptação: estudo de caso no carimbó de Santarém Novo (PA)

RENATA POMPÊO DO AMARAL¹⁰

UNESP - INSTITUTO DE ARTES - REAMARAL9@GMAIL.COM

Introdução

Nos últimos 15 (quinze) anos assistimos ao crescimento do interesse de diversos segmentos da sociedade pelas tradições populares brasileiras; ao surgimento de políticas e editais públicos ligados à memória, ao entendimento do patrimônio imaterial e à valorização dessa identidade como moeda de troca na globalização. Aqui, cultura popular se refere à definição de Canclini:

Culturas populares se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia, por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação real e simbólica das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1995. p.12):

De certa maneira as tradições populares trazem em sua essência, a mobilidade indispensável à sua adaptação e sobrevivência às mudanças constantes em seu ambiente e modo de vida. Diferente do que normalmente se pensa, com exceção de algumas manifestações intrinsecamente ligadas à religião, esses saberes se mantêm vivos porque são necessários ao modo de vida dessas comunidades. Cantos, danças, remédios, rituais, brinquedos, cujo conheci-

10 Bacharel em Composição e Regência, Mestre e doutoranda em Performance Musical na UNESP, tem se apresentado em todo o Brasil e Europa ao lado de artistas como A Barca, Ponto br, Tião Carvalho, Sebastião Bianco, Orquestra Popular do Recife e outros. Pesquisadora e contrabaixista, desde 1991 reúne o Acervo Maracá, um dos mais significativos acervos de tradições populares brasileiras, tendo produzido mais de 30 CDs e 12 documentários de gêneros tradicionais que receberam diversos prêmios, como o Rodrigo Melo Franco de Andrade, do IPHAN (2012 e 2017), Rumos Itaú Cultural, Troféu Guarnicê, Prêmio Cláudia, Prêmio da Musica Brasileira, Interações Estéticas e outros.

mento foi filtrado qualitativamente ao longo do tempo, teriam sido apagados, caso não tivessem lugar no mundo contemporâneo dessas pessoas. Essa estratégia de mobilidade e adaptação é que garante a sobrevivência das culturas populares, que acontecem, não por obrigatoriedade de manter essa tradição, mas porque as pessoas, de fato, gostam disso, acham belo, se divertem, se reconhecem e expressam seus talentos em uma realidade contemporânea, onde piercings e celulares convivem sem conflitos, com rendas e rosários.

O pesquisador indígena Daniel Munduruku (2016) coloca a tradição como uma expressão pragmática da memória, onde a tradição não é algo estanque, mas dinâmico, capaz de nos obrigar a ser criativos e a oferecer respostas adequadas às situações presentes. Tradições que não tem mais lugar na vida contemporânea, como os cantos de carregadores de piano, registrados em 1938 pela Missão de Pesquisa Folclóricas e outros cantos de trabalho, cujo modo de produção se modificou, estão inevitavelmente fadados ao desaparecimento, ainda que seus lindos versos e melodias em geral migrem para outras expressões culturais dessas comunidades. Um remédio feito por uma erveira¹¹ será utilizado enquanto sua eficácia for clara. Contudo, mudanças no meio ambiente que poderão levar ao desaparecimento de suas plantas, vão também inviabilizá-lo. Assim essa memória dinâmica servirá como referência e impulso para um salto às suas novas possibilidades de expressão, mudando para permanecer o mesmo.

A adaptação e substituição de materiais de origem natural indisponível pela urbanização ou desmatamento do entorno, a mudança dos meios de transporte e comunicação, a ocupação dos espaços urbanos; o crescente diálogo entre artistas contemporâneos e mestres de nossas tradições populares; o trânsito desses entre suas comunidades e os palcos; o recorte do fazer artístico como atividade profissional possível e a adaptação de saberes e repertórios a esse novo contexto, além das novas relações com os órgãos oficiais e suas políticas públicas, patrocinadores e público são algumas questões com as quais as culturas tradicionais tem lidado.

O presente artigo traz o estudo de caso de duas comunidades tradicionais brasileiras, ambas centenárias: O Carimbó de Santarém Novo (PA) e o Bumba Boi de Maracanã (MA), observando suas mudanças estruturais nos últimos 20 anos, focado em suas estratégias de adaptação, sobrevivência e empoderamento.

11 Erveiras, raizeiras, curandeiras, são pessoas que detém um conhecimento tradicional de fitoterapia e medicina popular e os empregam para cura de doenças físicas e espirituais a partir de princípios ativos obtidos na flora e fauna local.

O Carimbó da Irmandade de São Benedito de Santarém Novo



Figura 1: Bandeira da Irmandade de São Benedito. Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

O Carimbó é a música tradicional paraense por excelência. Absoluto na região do Salgado – como é chamada a faixa litorânea do estado, onde a floresta Amazônica encontra o Atlântico - não há cidade onde não se encontre um desses conjuntos, formados em sua maioria por pescadores, lavradores e tiradores de caranguejo. O Carimbó é bastante popular também na Ilha de Marajó e na capital, Belém.¹²

O Carimbó é música de festa, onde se dança até o dia amanhecer. Junção caprichosa do pé batido indígena com o rebolado africano, é um dos gêneros tradicionais mais conhecidos do país, onde, sem conflitos, se reúnem devoção e diversão, tradição e contemporaneidade. Em setembro de 2014, o Carimbó recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (IPHAN).

De instrumentação típica dos batuques de origem bantu, e miscigenado às tradições portuguesas e das várias etnias indígenas da região, o carimbó é primo do coco, do tambor de crioula, do jongo, do Zambê e de tantos outros. Os tambores de tronco escavado carimbós ou curimbós é que emprestam o nome à brincadeira.

¹² Salles (1969, pag 262) indica ainda a presença do gênero na região do Baixo Amazonas.

O termo “carimbó” designa o instrumento musical denominado curimbó, tambor feito de um tronco internamente escavado, onde em uma das extremidades é colocado couro curtido. A palavra carimbó ou korimbó, inclusive, seria fruto da união de duas palavras de origem tupi, curi (madeira, pau oco) e m’bó (furado, escavado) (CASCUDO, 1980).

Os conjuntos tradicionais, às vezes chamados Pau e Corda, têm como instrumentação dois ou três curimbós; o banjo, geralmente feito pelos tocadores com materiais diversos (couro, madeira, pandeiro de nylon, etc); um instrumento de sopro (saxofone, flauta moderna ou de bambu, clarinete ou muito raramente metais como trompete e trombone); além das maracas e milheiros (chocalhos), aos quais podem se somar instrumentos de percussão como matracas, reco-recos, triângulos e outros.

Santarém Novo é um município da micro região do Salgado, situado a 180 km nordeste de Belém, à margem direita do Rio Maracanã. Com cerca de cinco mil habitantes, a maioria deles na zona rural, foi emancipado como município por duas vezes: em 1890 (sendo extinto em 1906) e novamente em 1962. A Irmandade de São Benedito, fundada há quase duzentos anos no município, fazendo parte de seu desenvolvimento histórico, é uma entidade civil mantida por seus membros, que tem como principal objetivo a realização de seu festejo anual em devoção ao Santo Preto, que acontece de 21 a 31 de dezembro. Mestre Celé, um dos principais mestres do Carimbó de Santarém Novo, assim se reporta ao carimbó: “Tem gente que diz que faz uns 100 anos e eu digo que tem mais, porque quando minha vó nasceu o carimbó já existia. E então ele tem mais de 200 anos. A minha vó morreu com 86 anos. Veja lá, eu já tô com 70 anos. Não tem mais de 200?”.

Quem quiser vim nessa festa
Não precisa convidar
Saiu na folha do norte
Na província do Pará¹³

O Carimbó de Santarém Novo apresenta características particulares que o destacam dos outros grupos do estado. A devoção a São Benedito propõe uma abordagem mais complexa da organização social e cultural da festa, e confere a ela, identidade única. A existência do barracão como espaço sagrado e profano, a cada noite redecorado pelo festeiro do dia, é lotado, noite após

13 Cantiga tradicional de abertura do baile de Carimbó em Santarém Novo.

noite, por gente de todas as idades, a despeito do calor e da rigidez das regras, onde famílias inteiras desfrutam juntas desse espaço de integração social e formação ética.

A Irmandade mantém uma tradição única e rica em suas expressões. São onze dias ininterruptos de festa, incluindo novenas, ladainhas, alvoradas, levantamento, derrubada e varrição do mastro, queima de fogos, pilouro – o sorteio dos festeiros, trajes tradicionais e diversos cargos como juízes, festeiros, mordomos, padrinhos, fiscais e outros. Afirmando o vigor desta tradição, quase uma centena de candidatos disputam a cada ano o cargo de festeiros de cada um dos onze dias da festa, responsabilizando-se pela decoração do barracão, pela apresentação de abertura, pelos comes e bebes, pela recepção da alvorada, a queima de fogos e a organização dos músicos. Dança, música, culinária, artesanato e procedimentos rituais compõe um precioso patrimônio cultural preservado pela oralidade.

Originalmente, em Santarém Novo, as festas do Carimbó eram realizadas nas casas dos membros da Irmandade, em sua maioria negros e caboclos, e se manteve por muito tempo à margem da Igreja Católica, que se recusava a validar ou reconhecer as celebrações de devoção da Irmandade de São Benedito. Na década de 70, esse conflito se aprofunda com a chegada de missionários italianos da ordem dos Capuchinhos. Isaac Loureiro, atual presidente da Irmandade, conta essa história, que já aponta para sua vocação política de resistência e protagonismo:

Com a chegada dos italianos o clero exige o fim das festas e da presença do carimbó na Festividade. A Irmandade resiste e é marginalizada e muitos de seus membros se afastam temendo serem excomungados pela Igreja. Na metade da década de 1980, o padre italiano proíbe a Irmandade de fincar o mastro do santo em frente à capela de São Sebastião, onde era tradicionalmente rezada a ladainha todas as noites da festa, e recusa-se a celebrar a missa em honra do santo para a Irmandade. A ruptura entre a Igreja e a Irmandade se dá de forma definitiva. As rezas passam a ocorrer nas casas dos festeiros, dos devotos. A Irmandade decide construir um barracão comunitário, em regime de mutirão, para que as festas ocorram todas lá. E o mastro passa a ser levantado em frente desse barracão, permanecendo lá até hoje. Na metade da década de 1990 os padres italianos deixam Santarém Novo, sendo substituídos por padres diocesanos, todos paraenses, e então a relação da Irmandade com a Igreja deixa de ser conflituosa. As ladainhas voltam a ser rezadas na capela de São Sebastião, porém o mastro continua a ser levantado em frente do barracão da Irmandade.

O conjunto musical **Os Quentes da Madrugada**, que conduz a festa, é liderado com capricho por mestre Ticó, que divide a função de cantor com

seu irmão Candinho. Ambos são sobrinhos de Mestre Celestino, o Celé, antigo mestre que conduziu por muitos anos o conjunto, cantando e tocando o Rufo. O grupo chama a atenção pela excelência artística de seu repertório, e a precisão de seus músicos e cantores. O Carimbó de Santarém Novo tem uma musicalidade bastante particular, não havendo a presença dos sopros nem do banjo, mas formando um conjunto maior de percussões. Os instrumentos são quase todos feitos pelos artesãos locais, em especial pelo Mestre Sabá, que constrói as maracas de cuieira, o reque-reque de bambu, o rufo e os grandes curimbós cilíndricos, escavados em tronco de árvore e encourados com amarração de corda, todos pintados com as cores da Irmandade: Verde, vermelho e preto.



Figura 2: Os Curimbós da Irmandade de São Benedito, feitos por mestre Sabá. Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

Mestre Celé conta um pouco sobre sua construção:

Eu sei. Porque tive vontade de fazer e de aprender. Louro, Copiúba, Abacate, Corticeira, Siribeira, todos esses paus a gente faz o carimbó, a questão é que esteja furado. Porque aí eu deixo ele só uma polegada de grossura. A gente corta uma jeniparana assim dessa grossura, racha ela no meio, agora vai lavar, pra tirar o âmagô da madeira. Se não tirar ele vai rachar. Ela tem que ficar mais estreita do este papel a grossura, (refere-se à espessura da madeira que formará o arco) que é pra poder girar ele, ficar aquele rodado (arco). Põe o couro aqui na cara do carimbó, agora coloca ele. Aqui no couro tem um cipó.

Aquele cipó é que aguenta ele. Aí pode forcejar, mete a corda e requinta ele. Pode bater na beira dele que já sente o requinte dele.

Um instrumento bastante característico é o rufo, pequeno tambor tipo caixa com duas membranas, tocado com baquetas e que dita o andamento do início. Ele assume as funções do banjo e /ou das maracas (par de paus percudidos no corpo do tambor grande) presentes em outros conjuntos, com a função de determinar ou firmar o andamento. Em Santarém Novo são quatro os curimbós, cujo tocador maior é Mestre Dico Boi. Dois grandes e um médio, tocados na horizontal com os tocadores sentados sobre eles, e o pequeno, que é tocado na vertical. Somam-se a eles as maracas, triângulo, reque-reque e xeque-xeque (afoxé). Também é uma característica do grupo um poderoso coro masculino, com vozes abertas em terças.

O repertório é predominantemente tradicional, bastante extenso (registramos mais de 80 cantigas), algumas delas atribuídas a Mestre Celé, mas também são compostas peças novas, em especial por Ticó, como a apreciada “Terra do Caranguejo”:

Vou rever minha velha Santarém Novo
 Terra do caranguejo e do camarão
 Lá em cima do trapiche todo mundo vê
 Lindos barcos chegando lá do tijucão
 Tem caranguejo, oi
 Tem camarão
 Pra vender pros lavradores
 Que trabalham pra nação
 Santo Antonio vale dez contos
 Pacujá já vale cem
 Santarém Novo vale um milhão
 Pela beleza que tem
 Em Santarém Novo
 Ninguém vai isolar
 Tem um trapiche
 Que a prefeita mandou armar
 Em Santarém Novo
 É um lugar civilizado
 Todo dia tem uma feira lá na praça do mercado

Os trajes tradicionais – paletó e gravata para os homens e blusa de manga e saia longa para as mulheres são adereços unicamente usados em Santarém

Novo, que sugerem e propiciam movimentos coreográficos particulares e extremamente graciosos aos dançarinos, formando um estilo característico de dança. Esse traje é cuidadosamente fiscalizado pelos diretores da Irmandade e dançarinos indevidamente trajados são retirados do Barracão. Não são permitidos sandálias ou camisas sem gola para os homens, decotes profundos, blusas curtas ou sem manga para mulheres, e até uma gravata mal colocada é sinalizada. A dinâmica do baile com várias cantigas emendadas e grandes pausas entre elas para troca dos pares são outra característica própria do Carimbó de Santarém Novo.



Figura 3: Baile de Carimbó em Santarém Novo. Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

Vale dizer ainda que essa festa mobiliza imensamente o município, tornando-se os festejos “oficiais” de fim de ano dessas famílias: “Aqui, quase ninguém faz festa de fim de ano porque as pessoas não vão. Está todo mundo no barracão do carimbó”, explica Isaac Loureiro. Com efeito, Natal e Reveillon são festejados coletivamente pelas famílias no Barracão da Irmandade, às vezes com uma pequena pausa no baile por volta da meia noite para as pessoas irem às suas casas (todas próximas, já que a área urbana do município é bem pequena) trocarem presentes ou comerem algo especial, mas a festa continua; muitos ficam no Barracão. Dias 24 e 31 são as datas mais cheias e mais desejadas pelos festeiros, que comemoram quando são sorteados para se responsabilizarem por essas noites no festejo do Carimbó. Houve um ano que Pedro Japonês, então prefeito da cidade, resolveu fazer um réveillon turístico, com barraquinhas e sistema de som na praça do caranguejo, mas esta ficou às moscas, pois todos foram para o Carimbó.

Do bico do pica-pau
 Do bico rufa o tambô
 Para tocar Alvorada
 Da porta de meu amor

Senhora Dona Maria
 Senhora do coração
 Mandei fazer um relógio
 Da casca do camarão

Senhora Dona Maria
 Com sua Bandeira Real
 Viva Dom Pedro II
 Imperador de Portugal¹⁴

Meu primeiro contato com o Carimbó de Santarém Novo foi em 1999, quando, com meu grupo A Barca, participei do projeto Universidade Solidária, programa federal que enviava universitários das áreas de saúde, educação e desenvolvimento rural e urbano para os municípios com IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) mais baixos do país, para ações educativas de prevenção, organização e fortalecimento dessas comunidades. Um grupo de música ou artes cênicas era convidado a encerrar as atividades dos estudantes, e ao receber o convite para esse trabalho em sete cidades do Pará e Maranhão, trabalhando já com foco em nossas tradições populares, contatamos previamente as prefeituras para promover encontros com grupos locais. A qualidade e originalidade da manifestação nos impressionou enormemente, mas somente em 2002 tive oportunidade de voltar, desta vez em dezembro, para acompanhar os festejos do Carimbó de São Benedito.

Nesta ocasião, o Vice-Prefeito era Fernando Edson Loureiro, também Presidente da Irmandade de São Benedito, que se mostrou interessado em ações de registro e divulgação do Carimbó de Santarém Novo. Com a colaboração de seu filho, Isaac Loureiro, que veio a se tornar o grande impulsionador da campanha para o registro do Carimbó como Patrimônio Imaterial, enviamos um projeto de gravação e lançamento de um CD do grupo para o Programa Petrobrás Cultural de 2003/2004.

Neste edital, foram aprovados três projetos que trouxeram grandes mudanças na dinâmica da manifestação: a gravação e lançamento do CD d'Os

14 Cantiga tradicional de início da Alvorada no Carimbó de Santarém Novo

Quentes da Madrugada; o festival Um Sopro de Brasil e o projeto Turista Aprendiz, do grupo A Barca. Também nesta época a comunidade começou a promover o FestRimbó, um concurso de composições de Carimbó com a participação de outros grupos da região, com o objetivo de mostrar o encontro entre os mestres e comunidades.

Em 2004 o grupo participou da mostra “Um Sopro de Brasil”, da produtora paulista Myriam Taubkin, que reuniu 250 (duzentos e cinquenta) artistas ligados aos instrumentos de sopro em encontros inéditos, como o dos Quentes da Madrugada com Seu Manezinho do Sax, mestre do caqueado - como é chamado o estilo ligeiro e sincopado dos sopros no Carimbó -, que se junta ao choro e ao frevo como grandes escolas de sopros populares brasileiras. A equipe contratada para registrar o festival, Mutante Filmes, fez um pequeno teaser sobre o grupo, que pode ser visto no site: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=XyqkLs3oHnQ



Figura 4: Apresentação dos Quentes da Madrugada no Festival Um Sopro de Brasil. Fonte: acervo pessoal/ foto Gal Oppido

Ainda em 2004, o grupo A Barca realiza o projeto Turista Aprendiz, voltando a Santarém Novo por ocasião dos festejos para realizar shows, oficinas e registros. Nessa ocasião, além do Carimbó, foram registradas outras duas manifestações tradicionais de Santarém Novo: Os Pretinhos, um repertório simples e gracioso de música e coreografia, onde crianças e adolescentes pintam o corpo todo de preto em referência aos negros escravos, e o Rei Cariongo, um auto dramático que recria a luta entre Cristãos e Mouros, e que há muitos anos não era encenado na cidade. Mestre Ticó, incansável, preparou e liderou os dois grupos, com a participação de vários brincantes antigos que retornaram a seus papéis.

Essa movimentação, somada ao show do grupo realizado no Barracão da Irmandade e às oficinas na escola de música, atraiu a atenção do público mais jovem para suas tradições. O projeto Turista Aprendiz resultou em diversos CDs e documentários, que podem ser vistos no site www.acervobarca.com.br.

Em 2005 foi realizado o projeto do CD do Carimbó. Em vários dias de gravação no Barracão da Irmandade e entrevistas com os mestres e festeiros, é levantado um acervo representativo do repertório e da memória da Irmandade, que resultou no CD *Os Quentes da Madrugada* – Carimbó de São Benedito de Santarém Novo.

Aqui começa uma mudança sensível na estrutura do festejo. Até então, tanto os tocadores quanto os dançarinos sempre eram membros da Irmandade ou famílias do município. Eles participavam da festa por gosto ou devoção; não havia pagamentos nem compromissos formalmente estabelecidos. Quem podia, sabia e gostava pode podia chegar para dançar ou tocar. Claro que alguns se destacavam em suas funções e eram reconhecidos e admirados por seu talento, elegância, graça ou vigor; eram os mais esperados e faziam diferença na animação do baile, mas, até então, não havia um elenco determinado.

Mestre Celestino nos esclarece: “Os músicos nunca foram pagos. O pagamento é o que eles comem e o que eles bebem. Não como assim um conjunto. O carimbó daqui não tem conjunto, é popular. Popular quer dizer que é do povo, o povo que faz a festa”. Contudo, com o convite para participar do festival Um Sopro de Brasil em São Paulo, foi definido um grupo de tocadores e três casais de dançarinos para a viagem. A princípio foi uma escolha fortuita, baseada na frequência, habilidade e afinidade entre os tocadores e dançarinos e de acordo com a disponibilidade para uma viagem longa e inédita. Isso acabou por se tornar uma referência restritiva, que, somada à gravação do CD que se seguiu logo após, acabou por definir um “elenco oficial”, que se fixou como o grupo *Os Quentes da Madrugada*. Esse mesmo grupo fixo¹⁵, participou dos lançamentos do CD da Irmandade, apresentou-se em São Paulo na mostra Barca 10 anos e realizou um segundo projeto aprovado também no Programa Petrobras Cultural em 2008, o “Carimbó circulação Sudeste”, com várias apresentações e oficinas em São Paulo e Rio de Janeiro.

O encontro com Mestre Manezinho do Sax rendeu uma boa parceria, sendo ele convidado para participar do CD e eventualmente de algumas apre-

15 Adilson Carmo da Costa Santana – **Manelão** – carimbó grande; Antônio Walberson de Freitas Corrêa – **Moquinha** – triângulo, maracas e côro; Antônio Walter Freitas Corrêa – **Preto** – carimbó pequeno e côro; Cândido Corrêa da Costa Dias – **Candinho** – voz; Evandro Aleixo de Souza – **Meu Avô** – rufo; João Carlos do Carmo Sota – **Cabocão** – carimbó médio; José Carlos do Carmo Sota – **Zé Pitanga** – triângulo e côro; Leonardo Costa da Silva – **Léo** – reco-reco e côro; Raimundo Corrêa Costa – **Ticó** – voz, maracas e afoxé; Raimundo Costa Corrêa – **Dico Boi** – carimbó grande; Sebastião Almeida da Silva – **Sabá** – afoxé e côro

sentações importantes dos Quentes, sem, no entanto, modificar a estrutura tradicional do Carimbó de Santarém Novo, que continuou tendo a instrumentação predominantemente percussiva e vocal, sem os sopros e o banjo.

Esses eventos trouxeram grande visibilidade ao Carimbó de Santarém Novo, tanto do ponto de vista externo, quanto da própria comunidade. Alguns efeitos dessa visibilidade se fizeram ver nos planos artístico, econômicos e sociocultural da manifestação.

A fixação de um elenco trouxe uma dificuldade inicial para o baile. De um lado, Os Quentes da Madrugada viraram artistas - conforme diziam alguns festeiros, e por conta disso quiseram obter um pagamento para tocarem no baile. Isso era um problema para os festeiros, que já arcavam com uma despesa enorme. De outro, os outros tocadores que não foram indicados para o grupo se sentiram desvalorizados, não querendo mais tocar o Carimbó. Isso gerou um impasse, pois também era impossível para os Quentes, mesmo remunerados, darem conta do trabalho imenso de segurar sozinhos a música das 11 noites de festa (pelo menos 6 horas de baile noturno (das 22h às 04h, em geral) e mais a alvorada).

Isso aconteceu também com os dançarinos. Após a primeira viagem, com o interesse da comunidade, foram realizados concursos para a escolha dos casais que fariam as próximas viagens e apresentações com os Quentes da Madrugada. Nesse concurso, os organizadores, membros da Irmandade, acabaram por definir critérios para avaliação que incluíam “regras” de dança considerados como as mais tradicionais segundo os mais velhos, como o impedimento da dama segurar a saia. Isso também desagradou dançarinos excelentes que tinham um estilo mais livre, já que essas regras não foram estabelecidas antes.

Em um primeiro momento houve alguns desagravos, afastando alguns carimbozeiros entusiastas do Barracão de algumas festas. No entanto, com a valorização inegável do festejo, que começou a receber turistas e o reconhecimento dos órgãos oficiais, novos grupos começaram a se formar, incluindo os grupos infantis, com destaque para o maravilhoso “Trinca Ferro”, organizado por Mestre Bernardo e Dona Ana, um casal idoso e assíduo no baile, que com o mesmo capricho e cuidado que conduzem seu “Recanto dos Amigos”, pequenino restaurante da cidade, iniciaram o grupo de crianças. Lindo e numeroso, o Trinca Ferro formou dançarinos e tocadores de alto nível, que hoje fazem parte dos Quentes da Madrugada e de outros grupos adultos de Carimbó da região. A participação de crianças também foi uma mudança acontecida a partir desses eventos, pois como dizia Mestre Celé: “Muita coisa eu não me lembro. Os pais da gente não consentia que menor ia lá (no Carimbó). Só podia frequentar de maior”.



Figura 5: Trinca Ferro. Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

Com a popularização da festa, tornou-se um hábito costumeiro as crianças fazerem a “abertura” do baile, momento onde tradicionalmente o festeiro iniciava dançando sozinho com seu par ou pares da família no Barracão. Em algumas noites esse início do baile se tornou efetivamente uma espécie de “matinê” infantil. O Carimbó chegou para as crianças nas três escolas de Santarém Novo, que por interesse da própria comunidade e das crianças começou a incluí-lo como atividade na grade escolar. Nessas escolas formaram-se grupos mirins de Carimbó - futuros dançarinos e tocadores do Barracão. O impasse com os Quentes foi solucionado com essa nova geração e também com a criação de um outro grupo dos Quentes - o “grupo do Ticó”, que organizou outro elenco para, nos bailes, se revezar com o primeiro, ficando então Ticó como cantor principal desse segundo grupo, alternando no canto com seu irmão Candinho, que se apresentava com os “Quentes”. O trabalho nas escolas também trouxe emprego para alguns mestres como: Dico Boi e Zé Pitanga na percussão, Aldery, Daniela, Solange e Bacurau na dança, Mestre Sabá na construção de instrumentos e outros artesanatos.

O interesse pela festa trouxe a presença de um público de fora do município. Pesquisadores, estudantes, artistas - esses interessados no viés mais cultural da festa, que se entrelaça naturalmente à devoção a São Benedito, parentes de outras cidades e de Belém, além de espectadores das apresentações fora de Santarém Novo, vinham para a diversão do baile e da dança, que com a potência do seu batuque, a graça das melodias e dançarinos para lá de animados e hábeis, sempre foi a melhor das diversões.



Figura 6: O Barracão da Irmandade de São Benedito, com o mastro erguido na frente, e à direita a nova construção. Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

Essa afluência de público trouxe também outra dinâmica econômica, onde esse inédito turismo fez surgir pequenos comércios direcionados para o baile – tacacá, sorvete, bebidas, comidas típicas, pequenas lanchonetes ou mercadinhos e duas pousadas que se juntaram à tradicional de Seu Martins, que com Dona Miruca formam uma das famílias mais antigas da irmandade. O próprio Barracão foi também aumentado, ganhando uma grande área coberta lateral, onde ficam as muitas mesinhas e cadeiras e os “boxes” onde se vende comes e bebes que até então eram de responsabilidade do festeiro da noite. O festeiro continua, de toda forma, oferecendo os tradicionais café com beiju chica, caldo e a disputada gengibirra, além de outras bebidas.

A esse pequeno turismo foi integrada a bela natureza de cidade à beira do Rio Maracanã, que nas vazantes da maré levada pelo mar próximo, forma uma banco de areia no meio do rio, que chamam de Croa, uma bela praia/ilhota que volta a desaparecer na enchente da maré. Além dele, no entorno da cidade há vários igarapés amazônicos de águas cristalinas e grandes buritizais que garantem o melhor dos descansos do baile. Peri Mirim e Pacujá são alguns deles. Em contraponto à movimentação econômica desse turismo, ainda que pequeno e mais efetivo na época do festejo, o crescimento da festa trouxe dificuldades às famílias mais simples dos festeiros, em sua maioria pescadores, lavradores, tiradores de caranguejo e pequenos comerciantes.

O festeiro na sua noite, tem como obrigação: fazer a decoração do Barracão – agora muito maior; oferecer os comes e bebes tradicionais durante todo o baile e jantar para os tocadores; oferecer um generoso café da manhã

para todos que vão à alvorada, e um almoço para os músicos e dançarinos que ficaram até o encerramento do baile.



Figura 7: Alvorada da festa, na casa do festeiro do dia. Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

Com um número maior de pessoas, o custo para a realização do Carimbó tornou-se inviável para alguns festeiros, causando muitas desistências e privilegiando um perfil de festeiro com maior poder aquisitivo, ou de uma família numerosa com muitos membros na irmandade. Esses se cotizam para realizar a festa, de forma a deixá-la a mais bonita possível. Assim acontece com os Costa, do casal Dona Nadir e Seu Oswaldo, que com seus nove filhos e treze netos, são os mais animados e talentosos dançarinos do Barracão. De toda forma, a irmandade tem mais de uma centena de membros que todo ano entram no Pilouro - o sorteio onde são escolhidos os onze festeiros do festejo do ano seguinte. Muitos colocam seus nomes para pagar alguma promessa feita ao Santo, outros pelo simples prazer de organizar a festa. Todos torcem para serem sorteados e alguns esperam anos para terem esta oportunidade.

A primeira noite da festa é reservada a alguém cuja graça alcançada ao longo do ano exige urgência no cumprimento da promessa. Esta indicação é feita pela irmandade e não entra no Pilouro. As outras dez noites são sorteadas com uma animação de bingo, onde há dois potes, um com o nome de todos os membros/candidatos inscritos, e outro com as 10 noites e o restante dos papéis, cujo total corresponderá ao número de festeiros do outro pote. Um papel é retirado de cada pote e lido, selando a sorte do festeiro - fulano: “em branco” ou “juiz da noite XX”.

Um dos resultados mais importantes desse movimento foi a campanha pelo registro do Carimbó como Patrimônio Imaterial brasileiro. O impulso partiu da Irmandade de Santarém Novo, tendo como principal articulador Isaac Loureiro. Isaac, devoto de São Benedito e profundamente apaixonado pela tradição de seu povo. Com uma oratória e poética articulada e o bom talento

político herdado do pai, tomou como missão a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, que o levou à participação em movimentos como a Ação Griô Nacional e a Rede das Culturas Populares, tornando-se adiante uma referência como representante das Culturas Populares no Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura.

A Campanha teve início em 2005, durante o Festrimbó, quando foi lançado o CD do Quentes da Madrugada, e Isaac solicitou à Superintendência do Iphan no Pará o envio de técnicos da Instituição para apresentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) à comunidade e aos grupos participantes do festival, surgindo assim, as primeiras mobilizações pelo registro. Como resultado do interesse gerado por essas apresentações, em 2006 inicia-se oficialmente a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, quando então Isaac e outros representantes dos grupos e entusiastas começaram a organizar seminários, palestras e encontros com outras comunidades de carimbó e seus mestres, visitando festejos em diversos lugares, com o objetivo de divulgar a proposta de registro. Ele conseguiu o engajamento de outros grupos e comunidades que fortaleceram a campanha, dando respaldo público para o início do inventário. Em 2008 a Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo e as associações culturais Raízes da Terra; Japiim e Uirapurú (de Marapanim) formalizaram o pedido de registro do Carimbó junto ao IPHAN. De 2009 a 2011, foram visitadas mais de 150 localidades, em 45 municípios das regiões do Salgado, Marajó e Belém para a elaboração do dossiê de registro, finalmente obtido em 2014.

Considerações finais

O relato acima traz um cenário de crescimento, não só pelo reconhecimento público e valorização desta expressão, mas pela sua indicação de continuidade, com o envolvimento e crescente interesse de seus jovens e crianças. É necessário apontar que esse não é um cenário padrão para muitas comunidades, que continuaram a enfrentar dificuldades de ordens diversas: morte de seus mestres mais antigos sem sucessores à altura, influência desestabilizadora das igrejas evangélicas, políticas territoriais agressivas, massificação de referências culturais em administrações pouco atentas às minorias, dificuldades de ordem econômica diversas. No entanto, essa comunidade centenária traz o retrato de um cenário possível quando uma conjuntura política de proteção à diversidade e do entendimento desses saberes como patrimônio a ser valorizado encontra interlocutores dentro dessas comunidades, que, com seu talento e dedicação, conduzem as suas inevitáveis mudanças com a sensibilidade necessária para que permaneçam sendo as expressões fundamentais de seu povo, que nelas se reconhecem. Expressando sua musicalidade e corporalidade, esses músicos e dançarinos populares desenvolvem de maneira prática e

autodidata seus códigos artísticos com uma surpreendente elaboração estética, combinada com a construção de seus próprios instrumentos e adereços a partir dos materiais disponíveis em seu meio ambiente. Que esses mestres e as tradições das quais são guardiões permaneçam sendo um farol, a nos iluminar e guiar os tempos sombrios que se anunciam.

Referências

- AMARAL, Renata (org). **Acervo Maracá**. Parcialmente publicado em www.acer-vomaraca.com.br
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo, Martins, 1962.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMARA CASCUDO, Luis da. **Dicionário do Folclore Brasileiro** – INL, Rio, 1980
- CANCLINI, Néstor García. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense.1995.
- IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais: Carimbó**. Belém, PA, 2014
- MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio: uma quase autobiografia**. Porto Alegre: Edelbra, 2016.
- SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 83-99. set.-dez. 1969.

Capítulo 4

Vestir o popular: erudição e performance da música portuguesa para piano dos Sec. XVIII a XX¹⁶

NANCY LEE HARPER¹⁷

UNIVERSIDADE DE AVEIRO - PORTUGAL

1. O nascimento da música portuguesa para piano do século XVIII

Apenas casos singulares do idioma popular são encontrados na música erudita portuguesa de piano solo antes do século XX. Isso pode não ser muito surpreendente, uma vez que a música portuguesa frequentemente ficou atrás de outros países europeus, cerca de vinte ou trinta anos. Desta forma, o romantismo foi prolongado no início do século XX em Portugal. No entanto, é espantoso que a música portuguesa para piano tenha seguido uma trajetória de relativa obscuridade, especialmente devido ao seu impulso inicial pelo patrocínio real do rei João V (r. 1706-1750).

Pela primeira metade do século, o protagonista mais importante no mundo artístico em Portugal foi o rei João V, conhecido pelos cognomes de: “O Magnânimo”, “O Magnífico”, “O Rei Sol Português”, “O Freirático”, e “O Fidelíssimo”. O seu amor pela música italiana, especialmente a ópera, chegou a moldar o meio cultural em Portugal neste estilo. Entre suas realizações musicais, talvez as mais marcantes foram: 1) o emprego dos melhores músicos nativos e estrangeiros na sua corte e a formação de músicos portugueses no estrangeiro,

16 Gostaria de agradecer a todos que assistiram a preparação deste artigo, tanto as pessoas que revisaram o artigo, como as pessoas que forneceram as partituras para os exemplos musicais utilizados. O meu muito obrigada a Profa. Anícia Costa, Prof. Dr. João Pedro d'Alvarenga, Prof. Dr. Amílcar Vasques-Diaz, Prof. Dr. Francisco Monteiro e Prof. Dr. Luís Pipa.

17 **Nancy Lee Harper** (www.nancyleeharper.com) é professora associada com Agregação aposentada, no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (UA), Portugal. Como pianista e pedagoga, tem atuado em 29 países em 4 continentes. É autora de livros e artigos científicos sobre a Pedagogia de piano e Estudos em Performance; a Música e Medicina; e a Musicologia histórica. Atualmente, coordena o “Forum” na Piano Journal, revista internacional da European Piano Teachers' Association (EPTA). Tem gravado CDs, com obras em estreia absoluta. É membro da unidade de investigação de CESEM (U. Nova de Lisboa).

geralmente em Nápoles ou em Roma, para poder regressar em serviço para Portugal; 2) o patrocínio de obras musicais, tanto em performance como em edição de algumas delas; 3) a importação do novo instrumento de tecla – o fortepiano – e a criação de condições para os construtores portugueses aprenderem a construir instrumentos semelhantes.

O emprego de dois dos maiores músicos e compositores do século XVIII tornou a corte uma das melhores na Europa. Estes compositores foram o português José António Carlos Seixas (1704-1742) e o italiano Domenico Scarlatti (1685-1757). Como adolescentes, ambos estavam contratados como organistas - Scarlatti, aos 15 anos, na Capela Real, em Nápoles; Seixas, aos 14 anos, no Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. Ambos eram virtuosos no cravo e órgão; Scarlatti também era um cantor virtuoso (DODERER, 1991, p. 9). Ambos eram compositores prolíficos. Seixas escreveu centenas de sonatas (tocatas). Estima-se que tenha composto cerca de 700 obras para instrumento de tecla (MAZZA, 1944-1945, p. 32). Também, compôs um dos primeiros concertos de cravo na Europa. Aos 16 anos, ele foi nomeado organista e cravista na Capela Real, o que lhe valeu eventualmente um título de cavaleiro, em 1738. Quanto ao Scarlatti, de fato, o número exacto de sonatas para teclado que Scarlatti compôs em Portugal não é conhecido. Lá, os seus trabalhos vocais parecem ter tido precedência (BRITO in DODERER, 1991, p. 10).¹⁸ Verificamos que a sua produção total de sonatas de tecla actualmente seria bem mais de 560. Scarlatti, como Seixas, também recebeu um título de cavaleiro pouco antes da publicação de seu *Essercizi* em 1738, uma coleção de 29 sonatas de um andamento e uma fuga. Para esse título de cavaleiro, sendo Scarlatti estrangeiro, ele tinha que provar que não possuía sangue judeu ou mouro (ZUBER in SUTCLIFFE, 2003, p. 111).

Comparando os estilos dos dois compositores, o de Seixas é, de certa forma, mais moderno que o de Scarlatti, pois ele tendia para o estilo galant e o *Empfindsamer Stil*. As suas tocatas, para cravo, órgão e clavicórdio eram frequentemente agrupadas em 2, 3, 4 ou até 5 andamentos. Infelizmente, muito do seu trabalho foi destruído no terremoto de Lisboa de 1 de novembro de 1755, com os incêndios e tsunamis resultantes. Uma observação interessante¹⁹ é que, às vezes, Seixas apenas fornecia esboços musicais, misturando assim o “escrito com o oral” (BADURA-SKODA, 2017, p. 103; SUTCLIFFE, 2003, p. 40-41).²⁰ Algumas obras do Scarlatti também parecem ser improvisadas ou preenchidas pelo intérprete, ou seja, ele mistura o “escrito com o oral”. Perante uma abordagem estilística, o catalogador Ralph Kirkpatrick (1911-1984) propôs que as sonatas deveriam ser emparelhadas ou mesmo agrupadas em trípticos. Esta ideia foi refutada por outros investigadores (SUTCLIFFE, 2003, p. 44; SHEVELOFF, 1970,

18 Para uma lista das obras vocais compostas por Scarlatti em Lisboa, ver d’Alvarenga (2008) Appendix IV, 67-68.

19 Mazza sugere que Seixas compôs 1000 obras, 300 das quais não foram “escritas”.

20 Sutcliffe utiliza o termo “improvisações ditadas”, que poderia explicar a ausência de autógrafos.

p. 337). É claro que o estilo de Scarlatti é firmemente enraizado no período barroco, apesar das suas características muitas próprias. Escritas para cravo, clavicórdio, órgão e pianoforte, essas sonatas são harmonicamente ricas e às vezes refletem a música folclórica ibérica que Scarlatti deve ter experienciado.

A “italianização” da música portuguesa foi fortemente encorajada pelo rei João V e sua esposa, a arquiduquesa da casa de Hapsburgo, Maria Anna, excelente musicista. Ela acompanhou o italiano cantor Scarlatti no cravo quando ele chegou à corte no final de 1719 como mestre de capela para assumir os seus deveres reais. Estes foram descritos como “supervisionar as actividades musicais no palácio e na Capela Real e providenciar novas composições para a família real e as cerimónias religiosas da corte” (D’ALVARENGA, 2008, p. 38). Também, os deveres musiciais secundários de Scarlatti incluíram ser professor do irmão do rei, Dom António (1695-1757), e da filha do rei, Maria Bárbara (1711-1758), uma talentosa musicista e futura rainha da Espanha.

A corte portuguesa era um lugar onde o novo fortepiano era ouvido com frequência. O Rei João V encomendou pelo menos três pianos do tipo Cristofori a um custo enorme de 200 ducados de ouro (BADURA-SKODA, 2017, p. 91) ou cerca de pouco menos de 30000 dólares em dinheiro atual. Um dos primeiros exemplos de um piano português como o de Cristofori, do construtor Manuel Antunes, de 1767, reside atualmente nos EUA no Museu Nacional de Música de Vermillion, Dakota do Sul. Está em ótimas condições, o que pode ser testemunhado por gravações recentes com os músicos Rosado Fernandes, Skyyrm, Parmentier, entre outros.²¹ A importação destes primeiros pianos do tipo Cristofori para Lisboa não só deu aos construtores locais um modelo para aprender e imitar, mas também criou condições para o estabelecimento da primeira escola de piano em Portugal.

O patrocínio das artes do rei João V não foi tratado como um reino isolado. Como diz um musicólogo, a frequente ausência de Scarlatti na corte pode ter sido o fato de o rei enviá-lo em missão, como uma espécie de "espião musical" (D’ALVARENGA, 2008, p. 38). A sua presença em várias cortes europeias poderia servir para confirmar o status musical delas e dos seus eventos, de modo que ele pudesse transmitir essa informação ao rei.

O rei João chegou a patrocinar duas publicações de teclado marcantes: as primeiras sonatas para piano de Guistini e os Essercizi de Scarlatti. As sonatas, 12 Sonate da cimbala di piano e forte dettol volgarmente di martelletti, opus 1, de Lodovico Guistini di Pistoia (1685-1743), foram editadas em Florença em 1732. Estas sonatas expressivas são dedicadas ao irmão do rei, Dom António, Duque de Bragança, aluno do Scarlatti (1695-1757). Segundo varios pesquisadores, os Essercizi de Scarlatti (1738-1739) pode ter sido indicado

21 Ver National Music Museum, University of South Dakota, <http://nmmusd.org/Collections>.

para o “martelo-cravo” de Cristofori, ou seja, para o pianoforte (KELLER, 1957; BADURA-SKODA, 1985; SHEVELOFF, 1985; SUTHERLAND, 1995). Esta coleção é considerada por outra pesquisadora como o nascimento do virtuosismo pianístico, ou seja, a escrita pianística nos Essercizi constituem os primeiros estudos para piano (OGEIL, 2008, p. 343-367).

No que diz respeito à música popular portuguesa, existe uma característica que liga Scarlatti e Seixas - o uso da cadência frígia. Essa cadência descendente - lá, sol, fá, mí - está geralmente associada à música popular espanhola, mas também é utilizada na música popular portuguesa. Na Espanha, a cadência ocorre em obras eruditas de Scarlatti, Padre Antonio Soler (1729-1783) e muitos outros compositores. Para ligar ainda mais à música popular, Scarlatti frequentemente derivou suas harmonias ricas no teclado pela justaposição das afinações (cordas) da guitarra em acordes verticais. Seixas, apesar da italianização da música em Portugal, manteve a sua identidade portuguesa. O uso da cadência frígia de Seixas é descrito pelo musicólogo João Pedro d'Alvarenga como sendo empregado “com tanta consistência em movimentos de natureza tão diferente, que se tornou uma fórmula e uma das principais características do seu estilo” (D'ALVARENGA, 2012, p. 5-6; PIPA, 2016, p. 9). Dois exemplos da cadência frígia de Seixas e Scarlatti mostram esta técnica:



Ex. 1. Carlos Seixas, Sonata em dó menor, no. 15, c. 1-14; cadência frígia na m.e. c. 8-9 e 12-13 (sol, fá, mí, re). Edição Kastner.



Ex. 2. Domenico Scarlatti, Sonata em dó maior, K. 159, c. 38-44; cadência frígia na m.e. c 38-39 e 12-13 (dó, sib, láb, sol). Edição Gilbert.

Mutuamente respeitosos, Scarlatti e Seixas tinham estilos completamente diferentes e ambos mantinham sua individualidade, no entanto, ambos empregaram a cadência frígia a ponto de um autor ter renomeado a cadência “ibérica” (PIPA, 2016, p. 9).

Outra característica do Seixas é sua expressão de saudades. Esta é uma espécie de nostalgia ou anseio profundo por algo que não pode ser atingido. Foi evidenciado em Portugal em cancioneiros do século XIII (BELL, 1912, p. 402). A nostalgia pela qual os portugueses são tão famosos é inerente na característica das saudades.



Ex. 3. Carlos Seixas, Sonata em re menor, no. 23, c. 1-6; caracter de saudades. Edição Kastner.

Várias sonatas de Scarlatti estiveram diretamente ligadas a elementos folclóricos portugueses por alguns musicólogos. Daremos os exemplos das sonatas “gêmeas” em fá menor, K. 238 e K. 239 e a sonata, K. 426 em sol menor, que também se encontra na coleção de manuscritos da Fundação do Conde de Redondo, na Biblioteca Nacional Portuguesa, em Lisboa. Nos exemplos “gêmeos”, o primeiro é caracterizado como “canção de embalar” ou “canção berço” da região do Ribetejo, em Portugal. Esta canção supostamente começa com as palavras “O meu menino está dormindo” (HARPER, 2002, p. 18). Esta música, no entanto, não é encontrada em nenhum dos actuais cancioneiros. Conforme expressou a cravista Cremilde Rosado Fernandes, “Existe uma lacuna definitiva na área das influências da música folclórica portuguesa do século XVIII na arte musical. Nenhum trabalho documentado existe hoje sobre este assunto” (HARPER, 2002, p. 18). A segunda sonata é um exemplo da dança portuguesa, o corridinho. O corridinho é uma dança animada de círculo, feita com as garotas no círculo interno e os garotos externo. Na Sonata K. 426, a musicóloga e intérprete Jane Clark vinculou-a ao fado (CLARK, 1997, p. 110). A popular música portuguesa de fado tem uma característica nostálgica ou “fatal”, semelhante à expressão de saudades. O fado é música vocal, que é acompanhado pela(s) guitarra(s) portuguesa(s). Sua origem não é clara e só pode ser rastreada até a década de 1820. Isso não descarta a possibilidade da sua existência durante o

tempo de Seixas e Scarlatti, mas também não foi comprovado. As frases emotivas e curtas com as pausas interrompidas e as harmonias I, IV, V podem ser representativas do fado, segundo Clark (CLARK, 1997, p. 110).



Ex. 4. Domenico Scarlatti, Sonata em fá menor, K. 238, c.1-2; Canção popular portuguesa "O meu menino está dormindo". Edição Gilbert.



Ex. 5. Domenico Scarlatti, Sonata em fá menor, K. 239, c.1-3; Dança popular portuguesa de corridinho. Edição Gilbert.



Ex. 6. Domenico Scarlatti, Sonata em sol menor, K. 426, c.1-18; possível exemplo de Fado. Edição Gilbert.

Vários eventos começaram a mudar o nível privilegiado da corte portuguesa no mundo da música no século XVIII: 1) a mudança de Scarlatti para Espanha, ao serviço da nova rainha da Espanha (sua aluna Maria Bárbara), em 1729; 2) a morte de Carlos Seixas em 1742; 3) a morte do rei João V em 1750; 4) o devastador terremoto em Lisboa, no Dia dos Mortos, em 1º de novembro de 1755, no qual muitos livros e manuscritos valiosos nas bibliotecas foram destruídos pelos incêndios e tsunamis resultantes. Mesmo assim, a influência do estilo musical italiano continuava a dominar a segunda metade do século XVIII.

O mais notável compositor português da segunda metade do século XVIII é João de Sousa Carvalho (1745-1798). Como mestre de capela e professor de música para a família real, ele, como outros compositores portugueses com talento, foi treinado em Nápoles. Foi chamado o "Mozart português". Infelizmente, ele apenas deixou poucas obras para teclado. (SANDU, 2010, p. 31). No entanto, seus Liçons (ca. 1767) podem ser vistos como precursor para um método de piano. Contém também obras de outros compositores, tais como de Lenardo Leo e Carlo Cotumaci do Conservatório de Nápoles (TRILHA NETO, 2011, p. 304).



Ex. 6. Sousa Carvalho, Partimento, Lição, no. 1, P-Lm, citada na dissertação de Trilha Neto (2011) 302.

António Leal Moreira (1758-1819) foi aluno de Sousa Carvalho e seguiu o seu professor, tanto profissional como estilisticamente. Entre as suas composições está uma “Sinfonia para 6 órgãos”, composta para a Basílica de Mafra. Ambos os compositores adotaram o estilo italianizado endossado por King John V. As obras para teclado são poucas, entretanto, mostram a alta qualidade de sua técnica de composição.



Ex. 6. Sousa Carvalho, Partimento, Lição, no. 1, P-Lm, citada na dissertação de Trilha Neto (2011) 302.

São escassos os casos da música portuguesa para teclado, no século XVIII. A verdadeira corrente do nacionalismo nasce mais tarde. No entanto,

podemos ver nos exemplos acima, dois tipos de referências ao património português: citação direta e inferência pela expressão de saudades.

O século XIX

O mais importante compositor português para piano da primeira metade do século XIX é João Domingos Bomtempo (1771-1842). Fez carreira como pianista em Paris e Londres. Foi nomeado o primeiro director do recém-criado Conservatório de Música de Lisboa, em 1835, cargo que José Vianna da Motta (1868-1948), pianista e compositor que tocava algumas obras de Bomtempo, ocuparia mais tarde, (de 1919 a 1938) (PIPA, 2004, P. 15). O Conservatório tornou-se o centro principal de educação musical de Lisboa, após o antigo Seminário Patriarcal.

Bomtempo compôs muitas obras para piano solo, música de câmara com piano e concerti para piano, a maioria em estilo clássico tradicional (Ex. X). Se Seixas pode ser creditado com o primeiro concerto para cravo em Portugal, Bomtempo é creditado por compor o primeiro concerto para piano (ca. 1804), cuja abertura Alfredo Keil parece ter usado no hino nacional português, A Portuguesa. Além disso, ele escreveu o primeiro "método piano" em Portugal, Elementos de música e método de tocar forte piano: Método para Fortepiano (1816). Este trabalho segue um pouco o partimenti e a prática de solfejo da época anterior²² (TRILHA NETO, 2011, p. 222). Começa com o nível elementar e vai progredindo, ao contrário dos partimenti e solfeggios, que começam no nível intermédio e vão para além. A grande parte da música de piano de Bomtempo foi publicada por Muzio Clementi (1752-1832), na Inglaterra.²³



Ex. 8. Bomtempo, Lição, no. 11, do Método de Piano, c. 1-6. Edição de Jayme Mendonça Luna Filho.

22 "O Partimento é originalmente um dos muitos sinónimos correlatos ao baixo contínuo, utilizado na Itália desde o século XVII e que se tornou predominante em Nápoles (Borgir 1977:141) no século XVIII. O Partimento, cuja definição se pode restringir a uma linha de baixo (usualmente cifrado) ao qual se deve adicionar outras vozes, estas, contudo, poderiam constituir através da respectiva realização, o acompanhamento de um instrumento solista ou uma peça solo para tecla onde pode ser indicada a entrada de determinadas vozes para imitação e/ou improvisação".

23 Para a ligação espiritual entre Bomtempo e Vianna da Motta, ver PIPA, 2004, p. 23-24.



Ex. 9. Bomtempo, Marcha portuguesa c. 1-11. Edição de Clementi, Londres.

Na primeira metade do século XIX aumentou o interesse pelo piano. Uma reportagem estimava a existência de apenas 12 pianos em Lisboa em 1809, mas esse número aumentou para 500 pianos em 1821, apenas doze anos depois (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 148-149). Este período coincidiu com a invasão das forças Napoleónicas em Portugal, em 1807 e a eventual transferência da corte portuguesa de D. João VI para o Rio de Janeiro, cd 1808 até 1821. Mais tarde, a curta visita de Franz Liszt (1811-1886) a Lisboa, em 1845, criou um tipo de histeria, ou seja, a “Lisztmania”, cuja fama permaneceu no país até o final do século XX. (HARPER, 2002, p. 187-194). Liszt trouxe com ele um piano da cauda da marca “Boisselot” de Marselha, em Lisboa.²⁴ Este piano foi oferecido à rainha Maria II, que o comprou, e depois o entregou ao mestre de música real, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1802-1887).



Ex. 10. Piano de cauda, marca Boisselot, que Liszt deixou em Portugal, atualmente encontrado no Museu da Música de Lisboa. Observa-se os dois estandes em cada lado para a performance de música de câmara.

24 Pode ser visto atualmente no Museu de Música em Lisboa, R. João de Freitas Branco 12, 1500-359 Lisboa, Portugal.

Liszt não deixou uma obra especificamente “portuguesa”, durante sua estadia em Lisboa, no entanto, o pianista, João Guilherme Daddi (1814-1887), que foi convidado a atuar com Liszt, compôs algumas obras lusitanas descritivas. Nessas, encontramos Douro, Valsa brilhante pour piano (1877); D. Luís I: Grande Marcha Triumphal para Piano por Occasião da Sua Elevação ao Throno (ca. 1861); Grande Marcha Triumphal Dedicada a S. M. El-Rei D. Pedro V (ca. 1855); Lágrimas e Saudades: Elegia (ca. 1855), dedicado ao Rei Pedro V, no falecimento da sua Mãe, a rainha D. Estephania; Hymno esponsalício, oferecido e dedicado a S. M. El-Rei Pedro V (1855).

Daddi nasceu no Porto e foi uma criança prodígio. Deu o seu primeiro recital aos nove anos, no Teatro de S. Carlos, em Lisboa. Constam entre suas obras literárias, um método de composição e instruções para a composição de cadências e um método de tocar piano, O Estudante de Piano Instruindo-se em Tocar este Instrumento (bilíngue, português e francês). Daddi foi compositor de obras de piano, música de câmara, orquestra, ópera e obras religiosas. Foi alvo das intrigas de ciúmes, por causa da sua atuação com Liszt, em 1845. Liszt lembraria dele muitos anos depois. Daddi deixou algumas primeiras obras para a mão esquerda, tais como Badinage (polca) e Estudo para a Mão Esquerda.

Na altura e ainda mais tarde prevaleceu o ditado “Falar francês e tocar piano” para indicar pessoas cultas, normalmente as mulheres. “A prática de aprender a tocar piano tornou-se tão popular, que as jovens foram avisadas por um médico: “É indispensável... abandonar o hábito mortal para compelir as meninas a martellar um teclado antes de 15 ou 16 annos”, para evitar “perturbações nervosas” que podem resultar de “este desgraçado instrumento”. Apenas o estudo do violino (rabeca) “produz efeitos talvez mais desastrosos ainda”.²⁵

Da mesma forma, a demanda por música publicada em Portugal deu origem às oportunidades de publicação de compositoras. As peças de salão e as fantasias de ópera eram preferíveis a grande obras, como sonatas ou suites. Isso pode ter ocorrido em parte, pela influência de Liszt. Do tipo mais íntimo, foram encontradas as peças de “polcas francesas, valsas, impromptus, marchas, polca-mazurcas, caprichos, galops, fados, folhas de álbuns e outras peças curtas, mais o corridinho²⁶ animado (HARPER, 2013a, p. 259-269).

25 De “Perigo do estudo ao piano” in O jornal do pólo (26 de agosto de 1899), vol. 14: “O Dr. Waetesold afirma, após uma informação colligida por um jornal francez, que uma grande parte dos ehlorosos e das nevrozés que soffrem as meninas devem ser attribuídas ao abuso do piano. E indispensável, diz elle, abandonar o habito mortal de compelir as meninas a martellar um teclado antes de 15 ou 16 annos. O dr. Waetzold mostra que em mil meninas que estuam o piano antes da idade de 12 annos, seiscentas eram atacadas, em consequências d’isso, por perturbações nervosas; duzentas somente eram affectadas d’estas mesmas perturbações entre as que começaram este estudo n’uma idade mais avançada. Em fim, cem meninas somente em mil são attingidas de perturbações nervosas entre as que nunca tocaram este desgraçado instrumento. O estudo da rabeca produz efeitos talvez mais desastrosos ainda.”

26 A dança portuguesa do Algarve, que é bailado em um círculo com meninas por dentro e meninos por fora.

A publicação periódica de revistas musicais permitiu às compositoras, terem seus trabalhos publicados. Josephine Amann (1848-1887) tornou-se diretora da *Gazeta Musical* (1884-1886), graças, em parte, ao apoio financeiro do marido. As suas publicações quinzenais trouxeram novas obras aos aficionados. Antes de assumir a direção desta revista, Amann teve quatro obras para piano publicadas em outra revista de música, *O mundo artístico* (1883). Encontra-se das edições um exemplo raro para 4 mãos, a *Marcha*, op. 22. O amor de Amann por sua arte e sua dedicação ao seu trabalho destacam-se como qualidades que lhe permitiram ter sucesso na sua curta carreira. Faleceu aos 38 anos, vítima de tuberculose.



Ex. 11. A capa do journal, *Gazeta Musical*, editada pela Josephine Amann, de 31 de Janeiro de 1885, Lisboa.

Outra compositora – Paulina F. da Veiga (fl. 1880+) – foi bem sucedida o suficiente para ser publicada no estrangeiro, ao lado as obras de Schubert e Schumann, pela editora Friedrich Hofmeister, em Leipzig, Alemanha. As obras editadas por ela foram agrupados em “suites” com títulos franceses.

A rica variedade de formas populares adotadas por estas compositoras reflete os eventos do cotidiano, principalmente em Lisboa. Inspiraram-se nos dias festivos (Carnaval, Natal), nos dias santos (S. António), nos lugares e nas festivais de Portugal (Algarve; Sintra, Almada; fado, danças de 'círculo', eventos políticos, pompa militar) e temas 'exóticos' ('African Hunt'). Na evocação desses temas, essas compositoras adotaram com frequência os gêneros populares europeus, como a valsa, a mazurca, a polca, a polca-mazurca, a marcha, o galope, o capricho, o minueto e a barcarola, entre outros.²⁷

27 Harper (2013) 269, traduzido pela autora.



Ex. 12. Paulina F. da Veiga, “Barcarola” de *Choses lointaines!*, op. 2, de de c. 1888, c. 1-10. Edição de F. Hofmeister, Leipzig.

Em 1870, apenas o Conservatório Nacional de Lisboa oferecia instrução musical pública. A criação da Real Academia de Amadores de Música trouxe a Lisboa tanto Rey Colaço [1854-1928] como [Victor] Hussla [1857-1899]. Eles estavam entre os primeiros compositores de sucesso a escrever música instrumental usando temas folclóricos portugueses. Hussla escreveu várias rapsódias em melodias portuguesas e Rey Colaço escreveu fados para piano. [Bernardo Valentim] Moreira de Sá [1853-1924] foi a força motriz da criação do Conservatório no Porto, já em 1917. Ele criou um currículo que serviu de base para uma reforma curricular no Conservatório de Lisboa, quando Viana da Mota assumiu a direção, também em 1917. Nessa altura, Viana da Mota tinha um trabalho considerável sobre temas folclóricos portugueses, com rapsódias, cenas e, acima de tudo, com a sua romântica sinfonia “À Pátria”, escrita em meados dos anos 1890, na sequência do romance. o *Ultimato Britânico* em um momento em que o moral nacional estava em um ponto baixo. Esta sinfonia inaugurou efectivamente um século de escrita para grandes orquestras que incluía contribuições de Rui Coelho, Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça, Joly Braga Santos (1924-1988), discípulo de Freitas Branco, e continuaram até hoje por António Victorino. d’Almeida [b. 1940], um discípulo de Braga Santos.

O facto de Viana da Mota poder afirmar que esta foi a primeira sinfonia romântica portuguesa assenta numa dominância dos palcos portugueses pela ópera italiana (CAMPINHO, 2014, p. X).

O século XX e a procura para a identidade nacional²⁸

Com cara de Janus, o século XX testemunharia a “secularização progressiva do ensino de música, o domínio da ópera italiana como a maior oferta de música tanto em Lisboa como no Porto, o surgimento de sociedades de concerto que promoviam música instrumental de câmara, idéia de uma música “nacional” e a difícil transição - e coexistência - entre o Romantismo e o Modernismo” (CAMPINHO, 2014, p. X).

Mesmo com a queda da Monarquia, em 1910 e a instalação da República (1910-1926), a música continuou a ter um lugar importante como “indústria caseira”. Um passeio noturno de verão revela o papel que o piano ocupou na capital portuguesa, no início do século XX.

A temperatura que tem pairado sobre a nossa capital, tem concorrido para que as janelas dos predios de Lisboa se abram á [sic] noite, e assim as casas illuminadas dão um aspecto festivo á [sic] cidade. Já é um beneficio que o calor nos traz, para tirar Lisboa do aspecto sepulchral em que jaz quasi sempre.

Assim as janelas abertas concorrem para que aos nossos ouvidos cheguem uma melodia de Tosti, cantada por uma filha de um commedador endinheirado, uma valsa por uma menina brasileira, ou então um disco da Portuguesa, arranhado por um gramophone barato; ora este divertimento como é predomínio quasie sempre do rez-do-chão gerlamente vemos a familia toda deliciada!

Como qualquer facto psychologico, o mais insignificante que seja, bem analysado, nos desvenda ás vezes largos horisontes, resolvemos por essas noites de calor, darmos diversos passeios por alguns bairros da nossa capital, para estudarmos se poderiamos concluir se haveria alguma ligação entre os habitantes d'esses bairros e as musicas executadas.

Vimos factos curiosos, e chegámos á [sic] conclusão que cada bairro tem uma escolha de musicas completamente diferente do bairro immediato, d'aqui uma clara ideia do grau de educação artistica que existe dos executantes.

28 Salientamos compositores de piano que têm feito um levantamento ao património português. Entre eles, Manuel Innocência Liberto dos Santos (1805-1887), Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), Artur Napoleão dos Santos (1843-1925), Alfredo Keil (1850-1907), Alexandre Rei Colaço (1854-1925), Luiz Costa (1879-1960), Victor Hussla (1857-1899), Francisco Lacerda (1869-1934), David de Sousa (1880-1918), Hernâni Torres (1881?-1939), Armando Leça (1891-1977), Ivo Cruz (1901-1985), Frederico de Freitas (1902-1980), Armando José Fernandes (1906-1983), Berta Alves de Sousa (1906-1997), Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), Manuel Ferreira Faria (1916-1983), Victor Coelho Macedo Pinto (1917-1964), Fernando Corrêa de Oliveira (1921-2004), Joly Braga Santos (1924-1988), Maria de Lourdes Martins (1926-2009), Filipe de Sousa (1927-2006), Constança Capdeville (1937-1992), João Victor Costa (n. 1939), Cândido Lima (n. 1939), António Victorino d'Almeida (n. 1940), e ainda outros.

Começamos pela Baixa, ruas dos Franqueiros, Prata, Augusta, Aurea pouca musica ouvimos, a não ser umas insignificantes valsas corriqueiras em algum 3º ou 4º andar, onde corria animado um salsifré ameno. Já nas ruas transversaes, ouvimos algumas phantasias da Norma, Traviata, e muito da Tosca e Bohème, d'estas a romanza do 3º acto e a valsa do 2º. Rua Nova do Almada, Carmo e Chiado, ouvimos algumas valsas de Berger, Walteufel, e uma phantasia da Gioconda, por signal muito mal feita!

Na generalidade pela Baixa os pianos não são bons, sons aguitarrados e outros desafinados. Equencia-me dizer que na rua dos Retrozeiros ha allí menina que conhece todas as musicas das revistas do anno, que praga!

Entremos na Avenida da Liberdade e avenidas novas. A musica já tem um outro aspecto. De vez em quando ouvimos já um nocturno de Chopin, uma phantasia bailado da Chaminade, outra vez a Tosca e mais a Fedora, Rigoletto, Lucia, e todas as operettas modernas Viuva Algre, Sonho de valsa, etc.

Na Avenida Fontes Pereira de Mello, ouvimos bastnate Grieg, Sinding e uns trechos da Walkiria!!! Só ouvimos Beethoven na rua Castilho, o Clair de Lune, regularmente tocado.

E' o bairro da Lapa, talvez por ser o mais tranquillo, em que a musica soffre um culto mais transcendente. Não só o piano tem um lugar de destaque como os instrumentos de corda.

Ouvimos Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Grieg, Chopin, Paderewski, Debussy, fados de Rey-Colaço, obras de Vianna da Motta, e quasi toda a obra de Wagner!

Não nos devemos esquecer que ouvimos a dança da Salomé de Strauss, e uma obra de Saint-Saens, Ascanio (bailados).

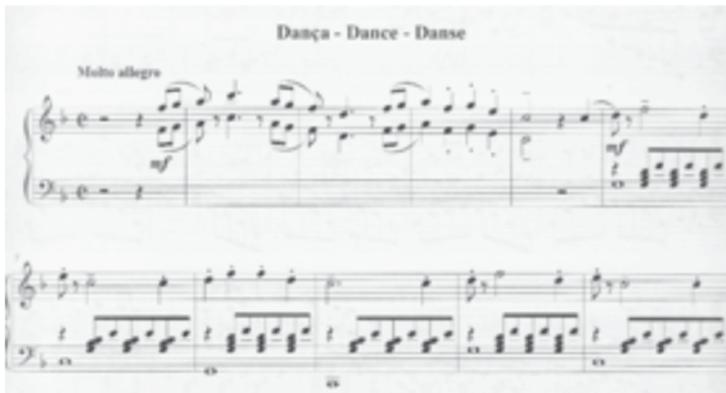
Poderemos concluir que é n'este bairro que vivem famílias mais conhecedoras das melhores obras musicaes, e onde as execuções são com mais critério artistico.

Não fomos a Alfama, nem ao bairro de Alcantara, no primeiro predominará decerto o fado, e no segundo as meninas executarão naturalmente as inspiradas musicas ouvidas nos theatros da feira.

Em algumas casas das Avenidas novas, ouvi cantar alguns trechos de opera, e varias romanzas de Massenet, Denza e Tosti, na generalidade vozes boas, e colorido regular.

Mais uma vez direi que o piano segue na sua senda de infelicidade; pois ouvi muita obra musical verdadeiramente assassinada!”
(PINTO SACAVÉM, 1913, p. 95-97; HARPER, 2013b, p. xxiv-xxv).

A música de piano, no início do século XX, passou a ser influenciada pela presença do “pai do modernismo”, Luís de Freitas Branco (1890-1955). Estudou em Berlim e Paris antes de se tornar professor de composição no Conservatório Nacional, em 1916 e incutir algumas dessas ideias na cultura portuguesa. A sua música de piano é principalmente influenciada pelos impressionistas franceses, Debussy e Ravel. O seu brilhante aluno, António Fragoso (1897-1918) compôs várias obras durante a sua curta vida, muitas com influência francesa, romantismo e um olhar para o século XVIII de Portugal. Para esses dois compositores, uma identidade nacional pianística foi em grande parte aludida, embora grande parte do trabalho de Fragoso tenha a qualidade das saudades. Uma exceção é a sua Dança popular para piano (s.d.), que proporciona um ar de cultura popular portuguesa.



Ex. 13. A. Fragoso, “Dança” de Canção e Dança Portuguesas, c. 1-10. Edição AvA Musical Editions, Lisboa.

Um dos últimos alunos de Franz Liszt – José Vianna da Motta – foi estudar com o compositor em 1885 por sugestão da aluna favorita de Liszt, Sophie Menter (1846-1918). Vianna da Motta continuou a ser influenciado pelo compositor o resto de sua vida. Ele deixou relatos escritos sobre suas lições com Liszt e sobre a prática de performance da época. Após a morte de Liszt, Vianna da Motta estudou com Hans von Bülow em 1887, genro de Liszt e músico extraordinário. Ele viveu em Berlim durante alguns anos, fez viagens para a América do Norte e do Sul, tornou-se o diretor do Conservatório de Genebra, antes de regressar a Portugal em 1917 durante a Primeira Guerra Mundial, onde assumiu a direção do Conservatório de Lisboa, em 1919. Entre suas obras, duas parecem ser as primeiras do seu género: Resignação, Mélodie composta para a mão esquerda, op. 39 (1880) e Fantasia de Ópera de Meyerbeer "O Roberto

Diabo", op. 42 (1881), para piano a 6 mãos. Ele também compôs obras para dois pianos: o Concerto em Lá maior (1893) e uma Fantasia dramática (1893) para piano e orquestra. Suas edições de Chopin, Bach, Beethoven, Czerny, Liszt, Schumann e Carneiro e arranjos de obras de Alkan revelam a profundidade de sua erudição. (PIPA, 2004). Em 1927, num gesto comemorativo, Vianna da Motta tornou-se o primeiro pianista em Portugal a executar a obra integral das 32 Sonatas de Beethoven.

Por volta de 1880, Vianna da Motta começou a compor obras em torno de um tema português, como, por exemplo, a Grande fantaisie triomphale sur l'hymne de sa Magesté le Roi Don Ferdinand II, op. 38 (1881). Ele retratou Portugal em sua primeira Rapsódia Portuguesa (ca. 1891), suas três séries de Cenas portuguesas, op. 9, op. 15, op. 18 (1893, 1908, 1908, respectivamente); e Três improvisos sobre os motivos populares (1908), baseados numa canção da Figueira, canção de Aveiro e canção da Beira.

A obra-prima de Vianna da Motta é sua Balada, op. 16, de 1905-1906, baseada em uma canção popular do centro de Portugal, a "Tricana d'Aldeia de Aveiro". A obra é de estilo lisztiano e sua forma é um tema e variações.



Ex. 14. Balada, op. 16, de Vianna da Motta, tema de "Tricana d'aldeia" de Aveiro, c. 1-5. Edição Sassetti, Lisboa.



Ex. 15. Balada, op. 16, de Vianna da Motta, tema na m.e., variação em estilo lisztiano. Edição Sassetti, Lisboa.



Ex. 16. “Chula” de *Cenas portuguesas*, op. 9, no. 2, de Vianna da Motta, c. 1-13. Edição Valentim de Carvalho, Lisboa.

O pianista-compositor Óscar da Silva (1870-1958) é injustamente negligenciado. Ele representa um dos heróis “não reconhecidos” do pianismo e da cultura musical portuguesa. “Óscar da Silva foi o compositor de piano Português mais prolífico do seu tempo e um dos mais prolífico de toda a história da música em Portugal. Ele é, até hoje, o mais publicado compositor português de piano solo...” (CAMPINHO, 2014, p. 160). Compôs 277 obras para piano solo (CAMPINHO, 2014, p. 2).

Óscar da Silva estudou com Adolf Ruthardt e Carl Reinecke em Leipzig e com Clara Schumann em Frankfurt. Ele foi o compositor mais prolífico da música de piano de sua geração em Portugal e um dos mais prolíficos da música de piano portuguesa. A sua vida é marcada pelo fim da monarquia em Portugal, a ascensão e queda da primeira república e pelo Estado Novo [1926-1974]. Sua música varia do romantismo alemão ao modernismo. Suas obras também são emblemáticas do saudosismo, movimento nacionalista português[...] (CAMPINHO, 2014, p. 2).

A música de Óscar da Silva é cheia de saudosismo, sendo a obra mais evidente, o ciclo intitulado *Dolorosas*:

O povo português criou a Saudade, porque é a única síntese perfeita do sangue arianos e do semita. No povo espanhol domina o sangue semita, que os tornou ferozmente espiritualista, violento e dramático. No povo italiano domina o sangue ária que o tornou exclusivamente pagão....(CAMPINHO, 2014, p. 40).²⁹

29 Teixeira e Pascoaes, *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* (Porto: Renascença Portuguesa, 1912), p. 10.



Ex. 17. “Dolorosa”, no. 2, de Dolorosas, Óscar da Silva, c. 1-6. Edição AvA Musical Editions, Lisboa.

O fado, que pode ser visto como uma espécie de saudades, hoje é a expressão que mais representa Portugal na música popular. Curiosamente, para da Silva, o fado, “nao é...a expressão da música portuguesa”.³⁰ (DA SILVA; CAMPINHO, 2014, p. 61). “...ele [o fado] filia-se nos cânticos africanos, importados durante a época das descobertas e das conquistas” (CAMPINHO, 2014, p. 61).

A partir de 1919, da Silva começou a atuar no Brasil e eventualmente passou a viver lá permanentemente, de 1930-1951. Sua música foi editada no Rio de Janeiro e em São Paulo. Veio a Portugal as vezes tocar concertos. Em 1937, no dia 27 de maio, foi galardoado com a distinção de Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (ComSE) pelo Presidente da República Portuguesa, o General Óscar Carmona. Esta honra foi concedida apenas a do Vianna da Motta, que veio a receber o Grã-Cruz (GCSE), no ano seguinte, em 1938. Em 1951, Silva recebeu o convite do Presidente da República para regressar a Portugal, onde faleceria em 1956:

Aproveito a oportunidade para comunicar a V. Exa. que o Instituto de Alta Cultura e o Secretariado Nacional [de Informação e Cultura Popular] manifestaram o desejo que V. Exa. pudesse encarregar-se aqui de proceder à colecção e escolha das suas obras. Penso que, aceitando o convite, V. Exa. daria grande prazer aos seus amigos e admiradores, embora privasse o Brasil da sua presença e convívio³¹ (CAMPINHO, 2014, p. 97).

Para poder compreender a posição e relação do compositor com o seu país, seguimos com esta citação:

30 Armando Pinto Correia, “Músicos de Portugal: Conversando com Óscar da Silva” Diário da Madeira, 136 May 26, 1922.

31 Facsimile em Orlando Courrêge, “165. Salazar escreve a Óscar da Silva,” Jornal de Matosinhos, August 200 21, 1998.

Da Silva foi alinhado duas vezes com os regimes anteriores, fazendo sua arte um símbolo do passado deposto, tanto durante sua vida como após sua morte. Como um defensor do monarquia, ele estava fora de lugar na primeira república de 1910. Como um artista elogiado pelo Estado Novo, seu trabalho foi demitido após a revolução de 1974. Do ponto de vista da atualidade Portugal democrático, o Estado Novo era uma ditadura fascista e a arte mais relevante de 1926 1974 foi subversivo e contracultural[...] O aspecto mais interessante[...] é a presença constante de ideologia política, e na verdade a vida e as obras de Silva podem ser mais apropriadamente descrito em suas relações com os diferentes poderes políticos em jogo (CAMPINHO, 2014, p. 160).

Como compositor da música portuguesa, da Silva foi descrito assim:

Oscar da Silva faz à música portuguesa o que o bom joalheiro faz ao diamante bruto das minas; desbravou-o, lapidou-o, deu-lhe um engaste de ouro e pô-lo a brilhar no colo fúlgido da dama requintada, que é a civilização mundial[...] Se as suas páginas de música portuguesa não-de fazer dele o nosso Albéniz, os seus pequeninos quadros descritivos farão dele o nosso Debussy. Honra a quantos lá fora levantam o nome português!³² (CAMPINHO, 2014, p. 66). [...] As suas célebres páginas portuguesas, inspiradas no rico folclore português, são páginas que constituem uma admirável estilização dos mais belos temas populares de Portugal. Desta bela composição, que conquistou o seu autor tais triunfos retumbantes e merecidos, Manuel de Falla disse em uma carta dirigida a Silva: "Páginas portuguesas que li com grande interesse, parabenizando-me em como você começa a nos introduzir à música popular Português, ainda, infelizmente, tão pouco conhecido. É tempo de os tesouros antigos (que são os que mais nos interessaram) da nossa popular música ibérica não se perderem para sempre"³³ (CAMPINHO, 2014, p. 66 e 71).

32 Orlando Courrège, "108. Por isso lhe devemos a maior propaganda que se tem feito da 145 alma lusitana" *Jornal de Matosinhos*, June 27, 1997.

33 "Sus celebradas Páginas Portuguesas, inspiradas en el rico folklore luso, páginas que constituyen una estilización admirable de los más bellos temas populares de Portugal. De esta hermosa composición, que ha valido a su autor tan resonantes y merecidos triunfos, ha dicho Manuel de Falla en una carta dirigida a Silva: "Páginas Portuguesas que leo con sumo interés, felicitándome de que persona como usted comience a presentarnos la música popular portuguesa, todavía, por desgracia, tan poco conocida. Es el momento de que no se pierdan definitivamente los viejos tesoros (que son los que más han de interesarnos siempre) de nuestra música popular ibérica" Francisco Pina, "Las Grandes Figuras de la Música Contemporánea: Óscar da Silva," *La Libertad*, 152 Madrid, November 19, 1929.



Ex. 18. “Quizumba”, no. 1, de Páginas portuguesas, Toadas e Danças, no. 1 a 6, de Óscar da Silva, c. 1-6. Edição Lit. Castro, Lisboa.



Ex. 19. “Humurísticas”, no. 1., de Humurísticas (de Carácter Popular) de Óscar da Silva, c. 1-8. Edição do compositor.

Hino da Colonia Portuguesa do Brasil

Letra de Romarinho Furtado Música de Oscar da Silva

Tempo de Marcha, moderato

CANTO

PIANO

O Pa-ís do de-ús qui-nos, Ban-dei-ra de-Portu-gal!

Ex. 20. "Hino da Colonia Portuguesa do Brasil", música de Óscar da Silva, c. 1-8. Edição do compositor.

Rui Coelho descreveu a posição de Óscar da Silva, em 1932:³⁴ (COELHO; CAMPINHO, 2014, p. 75). “Quem é Óscar da Silva? O maior nome do romantismo musical português! Um nome que fica!” Infelizmente, este compositor merece ser reconhecido para nossas gerações. Da transmissão no rádio de seu funeral, estas palavras descrevem bem a percepção dele: “Óscar da Silva era verdadeiramente [...] o último romântico da música”.³⁵ (CAMPINHO, 2014, P. 111).

Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

Após o trabalho de Vianna da Motta e Óscar da Silva no campo de nacionalismo, Fernando Lopes-Graça (1906-1994) é, sem dúvida, o proponente principal de uma verdadeira identidade portuguesa da música para piano. Como aluno de Vianna da Motta na classe de virtuosismo no Conservatório de Música de Lisboa, Graça foi chamado “o Bartók português”, uma referência que ele odiava.³⁶ (AZEVEDO; NEVES, 2016, p. 414). No sentido bartokiano, Graça inseriu directamente os elementos folclóricos do seu país. Também, o seu trabalho de campo com Michel Giacometti (1929-1990) de levantar e preservar a mina rica da música popular de Portugal foi sem precedentes.

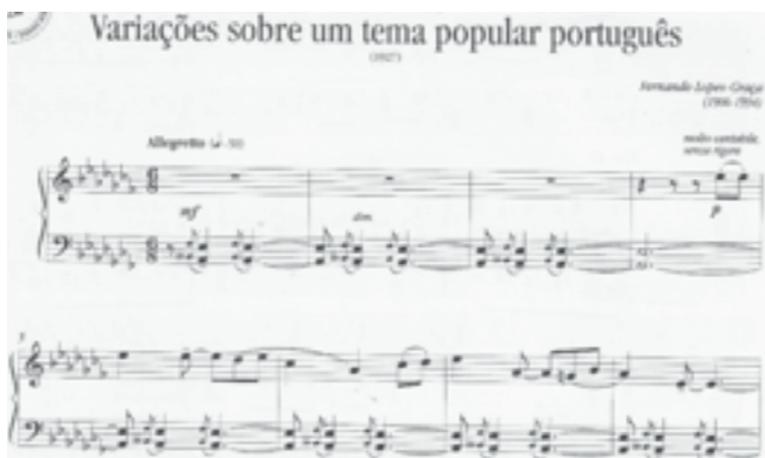
34 Rui Coelho, “Óscar da Silva deu entrada na ‘Velhice Desamparada em Cajú, Brasil,’” Diário de Notícias, 161 December 5, 1932.

35 Transcrição da transmissão, Óscar da Silva Collection, P-Pc.

36 Sergio Azevedo.

A ideia da “música nacional” desempenha um papel primordial na teoria e práxis do compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), que se defrontou com ela nos anos 20, quando o nacionalismo influenciou cada vez mais os diferentes discursos ideológicos enredado nas artes e na música (CARVALHO, 2012, p. 1).

Da primeira obra para piano, *Variações sobre um tema popular português*, op. 1 (1927), a sua trajetória de 39 obras para piano solo (mais obras para piano e orquestra, música de câmara, e obras com acompanhamento de piano; ver CASCUDO, 1997;) continuava a retratar a alma de Portugal. Estas obras incluíam, entre outras, *Três velhos fandangos portugueses* (originalmente para cravo, 1953); *Viagens na minha terra* (1953/1954); *Natais portugueses* (I, 1954 & II, 1968/76); *Melodias rústicas portuguesas* (I, 1956; II, 1956/57); e a sua obra-prima, *Glosas*, (1950). Entre elas, encontramos as 6 sonatas para piano, as 2 sonatinas, as 6 suites *In memoriam Béla Bartók*, música para crianças, música dedicada a jovens pianistas, Oito bagatelas *Vinte e quatro prelúdios*, *Cinco nocturnos*, obras à memória aos amigos, e outras obras de alta qualidade musical e técnica, até a sua obra final para piano solo, *Tocata, andante e fugato* de 1991.



Ex. 21. *Variasões sobre um tema popular português* de F. Lopes-Graça, c. 1-8. Edição Musicoteca, Lisboa.

As características principais do estilo de Lopes-Graça são o ritmo impetuoso e ardente e o uso de harmonias construídas à base de intervalos agregados (segundas, quartas aumentadas, etc.). A textura pode ser fina ou complexa. A sua música raramente estagna; os temas geralmente desenvolvem-se até atingirem um clímax tenso ou tempestuoso que rapidamente se desmorona. O carácter geral de uma obra tanto pode ser energético como plácido ou etéreo. Ideias novas são arriscadamente apresentadas num ritmo frenético ou, no extremo oposto, apresenta-se a repetição de um tema de uma forma prolongada,

mas com sucessivas e ligeiras transformações extremamente imaginativas e originais. Estas características são complementadas por uma fantástica variedade rítmica, com uso de poliritmia, o que leva a frequentes mudanças de compasso e finalmente ao abandono das linhas de compasso. No campo harmónico, Lopes-Graça prefere uma construção axial articulada com uma estrutura diatónica ou modal. Os compositores que mais influenciaram o seu estilo terão sido, porventura, Schönberg, Stravinski e especialmente Béla Bartók, mas não se deverá esquecer a sua incondicional admiração por Beethoven e a atenção que dedicou a Hindemith e a Honegger (BASTOS, 2007, p. 7-8).³⁷

Para além destas influências estilísticas, outro compositor - Frédéric Chopin (1810-1846) teve um papel importante na obra de Graça, como afirma Miguel Henriques, professor de piano, na Escola Superior de Música de Lisboa:

Eu faço muito a comparação entre os Vinte e Quatro do Graça e os Vinte e Quatro do Chopin [Prelúdios, op. 28], porque há ali uma influência clara, não é, e acho que as duas personalidades têm coisas em comum. Cheguei a fazer um recital com Chopin e Lopes Graça, exactamente para o ilustrar. É que, de facto, as coincidências não são só da escrita – alguma escrita é muito comparável –, mas para mim é também a questão do nacionalismo: o facto de Chopin viver a questão política, naquele caso, do nacionalismo polaco, de uma maneira muito sofrida até, e o Lopes-Graça também – todo o seu trajecto é de grande sofrimento, não tanto por uma questão nacionalista, mas por uma questão de liberdade e de possibilidade de se afirmar um projecto intelectual, um projecto cultural no país, debaixo de uma ditadura. Também aí estabeleço um paralelo grande. E depois, todo o lado lírico de Lopes-Graça, que eu acho que é dos lados mais fortes da sua personalidade artística (HENRIQUES; NEVES, 2016, p. 388).

A vida pessoal de Graça foi complicada. No início, alinou-se ao comunismo e apesar de não ter sido um político activo durante o regime de Salazar, que terminou em 1974, foi proibido de ensinar no Conservatório Nacional de Lisboa e foi preso mais de uma vez. Exilado em Paris em 1937, começou a repensar uma identidade portuguesa na música. Regressando a Portugal em 1939, começaria o trabalho da sua vida, deixando um rico legado musical. Fez muitos arranjos para cantores e coros (particularmente na Academia de Amadores de Música perto de Lisboa) de canções populares portuguesas. Ele foi um excelente pianista, tendo completado a aula de virtuosismo sob orientação de Vianna da Motta. Muitas vezes executou seus trabalhos de piano ou acompanhou cantores. Seus trabalhos também incluem uma vasta produção literária, incluindo a importante Antologia de Música Regional Portuguesa, com Michel Giacometti.

37 Bastos editou estas obras pela Universidade de Aveiro (2007) em vários volumes.

Os pensamentos de Graça sobre "nacionalismo" no campo da música, mudaram com a passagem dos anos. Notou a descontinuidade das tentativas nacionalistas, feitas pela primeira vez por Vianna da Motta e Keil contra a italianização da música portuguesa. Em 1940, Graça resumiu as suas próprias ideias sobre nacionalismo: 1) viu o pior inimigo de um "autêntico nacionalismo musical", de uma "autêntica música portuguesa", como aquele "nacionalismo de cartazes" ou "nacionalismo publicitário" [...] "a famosa música portuguesa"; 2) sua atitude em relação à música folclórica não era de um folclorista, mas de um compositor; 3) tentou de renovar a música portuguesa para ser a música moderna (CARVALHO, 2012, p. 5).³⁸

Durante a sua vida de Graça, a ideia de que a música de Graça é "horível" ou "feia" pode ter surgido não só na justaposição de harmonias estridentes mas também do tratamento rítmico. Outro factor foi a sua associação com o comunismo. Henriques continua:

Nada daquilo [a música de Graça] me era estranho e não sentia que aquele discurso fosse, digamos... repulsivo, de alguma maneira. Por outro lado, apercebi-me, quando comecei a interpretá-lo em público, que aquilo funcionava, o público rapidamente integrava-o como um discurso lógico e, portanto, nunca me apercebi da dificuldade nessa idade, quando era jovem. Depois, pouco a pouco, percebi que havia, de facto, a carga toda ideológica do anticomunismo que estava associado a isso, tive vários episódios francamente desagradáveis, em que pessoas, alegadamente melómanas, me vinham desaconselhar vivamente a interpretar aquele repertório (risos). Preconceito completo e de uma maneira muito básica, muito anti musical. Portanto, pessoas que o ignoravam simplesmente por razões ideológicas. Do mais básico que há [...] (HENRIQUES; NEVES, 2016, p. 387-388).

Uma outra razão para que a música de Graça não tenha sido bem recebida foi por causa de ser mal executada e mal compreendida pelo intérprete (PRATS; AZEVEDO in NEVES, 2016, p. 407; p. 415). No entanto, confirmou o pianista internacional, Artur Pizarro (n. 1968), que gravou em disco algumas obras de Graça: "Não há aqui uma nota que esteja mal escrita" (PRATS; NEVES, 2016, p. 407).

No fim da vida de Graça, foi observado o seguinte: "o Graça aí estava muito metido na sua música. Fora esse elemento muito curioso do meu encontro com ele, pouco antes da sua morte, a música dele estava sempre muito presente, era para ele uma coisa muito importante, que ele precisava muito de ouvir e de falar sobre ela" (PRATS in NEVES, 2016, p. 404).

³⁸ Lopes-Graça (1984) "Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito," in Obras Literárias, Lisboa: Caminho 6, p. 138-41.

A complexidade e sensibilidade da personalidade de Graça também está presente em sua música. A sua obra-prima, *Glosas*, por um lado oferece-nos um comentário sobre a vida portuguesa. Também, revela a alta qualidade de sua técnica superior e seu conhecimento, tanto do idioma pianístico como da música popular. Esta obra revela muito do compositor. Nada poderia mostrar com maior exatidão, as raízes portuguesas do que este ciclo.



Ex. 22. "Glosa", no. 9³⁹, de *Glosas*, de F. Lopes-Graça, c. 1-16. Manuscrito do autor, c. 1958.

Um exemplo que parecer ser de música popular portuguesa está na obra de Luiz Costa (1879-1960), *Danças rústicas*, op. 17.⁴⁰ Costa nasceu no norte de Portugal, em Barcelos. Teve professores bem conhecidos como Vianna da Motta, Ferruccio Busoni (1866-1924), entre outros. Como pianista, colaborou com Pablo Casals, Alfred Cortot, Ignaz Friedman, Georges Enescu e outros. Como compositor, as suas obras foram bem recebidas na Europa e América. O seu estilo imita a alma portuguesa, mas geralmente não é citada as obras para piano.

39 Gravada pela autora em Portuguese Piano Music/Música portuguesa para piano, vol. 3, Nancy Lee Harper (2012). NUM 1228 disponível em <https://itunes.apple.com/us/album/portuguese-piano-music-volume-3/508567657>.

40 Ver Manuela Gouveia (1991) *Iberic Impressionistic Piano Works*, disponível em <https://itunes.apple.com/us/artist/manuela-gouveia/560988522>. A segunda dança foi gravada pela autora em Portuguese Piano Music/Música portuguesa para piano, vol. 3, Nancy Lee Harper (2012). NUM 1228 disponível em <https://itunes.apple.com/us/album/portuguese-piano-music-volume-3/508567657>.



Ex. 23. Danças Rústicas, op. 17, no. 1, de Luiz Costa, c. 1-12. AvA Musical Editions.

Peixinho (1940-1995)

Compositor, pianista, professor, crítica, conferencista, membro do júri internacional, diretor de várias organizações, organizador de concertos e maestro, a influência de Peixinho foi 'decisivo para a promoção da música contemporânea em Portugal e da música portuguesa no estrangeiro'" (HARPER, 2013b, p. 180). Estudou no Conservatório de Música de Lisboa, onde era docente mais tarde, e na Academia "Santa Cecilia" em Roma. Entre os seus professores, constam Goffredo Petrassi, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Em 1970, criou o grupo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, para divulgar as obras dele e dos seus colegas (HARPER, 2013b, p. 180). Em suas obras com piano, encontraram-se obras a solo, música de câmara, com fita electrónica, para ensemble de pianos, entre outras. Assim ele se expressa:

O objectivo da minha música é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. A característica principal da minha música é uma espécie de "atmosfera sonora onírica", na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmónicas e tímbricas, etc. Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade"⁴¹

41 Jorge Peixinho, <https://web.archive.org/web/20091027144716/http://geocities.com/jorgepeixinho/>, acessado em 23 de Junho de 2018.

Dada a sua preferência pelos caminhos avant-garde, parece estranho encontrar uma obra de Peixinho, que mostre elementos diretos da música popular portuguesa, como a de Estudo IV. Para além das canções, efeitos especiais são indicados no “piano preparado”, com os seguintes materiais: Resina; Crinas (Fá#); 1 fio pequeno (Fá#); 1 fio médio (cavelete); 1 fio grande (Fá#); Borracha; baqueta de metal; gaitas. Estes caracterizam a obra sonicamente: pizzicatos, tecla e percussão na corda Fá# grave, aquém e além do abafador; harmónicos na corda Fá# com dedo; raspar com a unha; fio médio no cavelete; crinas, fios pequeno e grande na corda Fá# (fundamental e diversos harmónicos); piparote; borracha nas cordas; baqueta de metal a rolar. Outras obras de Peixinho também apresentam elementos ou essências lusitanas, tais como Janeira (1995) e Red Sweet Tango (1984).

No exemplo que se segue, encontra-se um dos excertos das canções portuguesas utilizadas:

E - Crinas e Fio Grande rápido;
Piparote
Harmónicos (dedo)

Tecla: (Trás-os-Montes - canção de segar)

Ex. 24. “Canção de segar” do Estudo IV de Jorge Peixinho. Manuscrito do compositor.

Amilcar Vasques-Dias (n. 1945)

Nasceu em Badim, Monção. Formou-se nas áreas de Piano e de Composição nos Conservatórios de Música do Porto e de Braga. Realizou cursos superiores na Holanda em Composição Instrumental e Electroacústica no Conservatório Real de Haia, na Holanda, onde foi aluno de Louis Andriessen, Peter Schat, de Jan van Vlijmen e de Dick Raaijmakers. Destaca-se a formação que teve com Karlheinz Stockhausen (Holanda), Iannis Xenakis (França), e Cândido Lima (Portugal). Utiliza a improvisação como meio de expressão. Foi docente nas Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, na Universidade de Aveiro e na Universidade de Évora. A sua música tem sido tocada em Portugal e em outros países

da Europa, da América e do Japão, nomeadamente em festivais de música contemporânea. Tem diversas obras gravadas em vários CD's editados na Holanda e em Portugal, sendo alguns exclusivamente de sua autoria.

Em 1989, conheceu Fernando Lopes-Graça a quem deu a conhecer os seus trabalhos de composição realizados na Holanda. É a partir deste convívio que começa a dar mais atenção à música tradicional portuguesa, manifestando a sua influência em algumas das suas obras. Estas obras com referências a Portugal e a cultura portuguesa são: Lume de chão -tecidos de memórias e afectos (2004); Doze Nocturnos em Teu Nome (2004); Lírios roxos do campo, para Nancy Lee Harper (2005);⁴² O passeio de rã negra (2011); A-marís (2017); e Marwan (estreia 2018). Também, consta peças didáticas, como por exemplo As Vindimas.

Na obra, Lírios roxos do campo, o nascimento das flores do campo da região do Alentejo é retratado. Nas notas de programa, o compositor descreve:

É manhã de primavera.

O sol convida os pequenos lírios bravos a mostrar as suas flores...

Uma a uma, dezenas, centenas, milhares de luzes roxas pintalgadas de amarelo iluminam os campos à hora do meio-dia.



Ex. 25. Lírios roxos do campo de Amílcar Vasques-Dias, c. 1-12. Manuscrito do compositor.

⁴² Gravada em Música portuguesa para piano, vol. 2, Nancy Lee Harper (2007). NUM 1147, disponível em <https://itunes.apple.com/us/album/portuguese-piano-music-volume-3/508567657>.

Luís Pipa (n. 1960)

Concluimos esta abordagem pianística com o regresso ao estilo romântico do século XIX, quando os pianistas também eram compositores. Luís Pipa nasceu em 1960 na Figueira da Foz. Estudo piano no Conservatório de Música do Porto e na Hochschule Wien, na Áustria. Fez os seus estudos de doutoramento na Universidade de Leeds, no R. U., onde pesquisou sobre Vianna da Motta. Tem feito diversas edições da música e gravações em CD de compositores portugueses e outros. Excelente pedagogo, Pipa atualmente é Professor de Piano na Universidade do Minho, em Braga.

Nas suas obras para piano, encontram-se obras para piano solo, obras para música de câmara e obras para crianças. Destacam-se duas obras com perfil nacionalista. Estas são: *Portugal* (2009), uma obra avançada, e *My Beautiful Blue Country*⁴³ (1996), que vai ser editada pela AvA Musical Editions. Segundo o compositor: “Foi composta em meados dos anos 90, quando, sob a presidência de Jorge Sampaio, se discutia o carácter bélico da letra do hino nacional [de Alfredo Keil⁴⁴], e se questionava se não se deveria mudar a letra. Isso inspirou-me na altura a compor esta versão”⁴⁵.



Ex. 26. “A portuguesa” (acima) e *My Beautiful Blue Country* de Luís Pipa. Manuscrito do compositor.

43 Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge6xcDlqdeU>.

44 Alfredo Keil (1850-1907). [[File:A Portuguesa music sheet (1957 official).gif], A Portuguesa music sheet (1957 official)], disponível em:

45 Mail do compositor para a autora, no dia 30 de Junho de 2018.

Conclusões

Nesta abordagem da música portuguesa para piano, delimitamos a pesquisa para identificar as maneiras como os compositores manifestam o carácter português, do século XVIII ao século XX. Assim, encontramos três áreas de tratamento: 1) a citação da música popular portuguesa; 2) a referência a eventos associados ao país, com ou sem citação; 3) a expressão ou sugestão (inferência) da alma portuguesa. Nestas três áreas, existem diversos tipos de música: sonatas bipartitas; suites; peças de salão; hinos; tema e variações e obras maiores. Também, existe a música de programa. Por vezes, este tipo não cita a música portuguesa popular, mas se refere a eventos importantes da cultura portuguesa. Pode ser empregada todas as expressões, tais como dos estilos barroco, galant, clássico ou romântico, neo-romântico e contemporâneo.

No século XVIII, podemos ver as primeiras tentativas de referência à música popular portuguesa na música erudita, notavelmente nos casos de Scarlatti. Dada a falta de documentação de música folclórica do século XVIII, é impossível verificar o seu uso nas duas sonatas de Scarlatti K. 238/239. Também, devido a obscuridade do início do fado, não é claro se a sonata K. 426 de Scarlatti é de fato representativo do fado. A sonata K. 426 possui um ar de saudades, com suas frases interrompidas. Em um estudo da Sonata em Ré maior, K. 491, chamada sonata-bolero, esta é claramente composta durante a estadia espanhola de Scarlatti, devido a precisão do tratamento da dança espanhola. Assim, mostra como Scarlatti tinha conhecimento íntimo da tradição e forma de bulerías, pela observação. Não é impossível acreditar que ele utilizava a música popular portuguesa em algumas sonatas e a expressão do povo português em outras.

O sentimento de saudades é patente nas obras de Seixas. Um investigador nessa área, Gary Barnett, associa esta característica de modo geral na música do Seixas. Segundo outro investigador, Luís Pipa, Seixas manifestou a cultura portuguesa de maneira mais subtil, sugerindo as saudades e empregando elementos harmónicos “ibéricos”, como por exemplo a cadência frígica ibérica.

Estes dois exemplos – os de Scarlatti e os de Seixas – mostram uma consciência “nacionalista” contra a prevalência da música italiana na corte de Rei João V. A ausência de exemplos na segunda metade do século revela a preocupação com o estilo italiano na música portuguesa. É preciso trabalho de campo para poder identificar outros exemplos de música popular portuguesa no século XVIII.

No início do século XIX, a confiança nos modelos clássicos europeus continuou com compositores como Bomtempo e outros. O exemplo da Marcha portuguesa de Bomtempo, pelo menos, presta homenagem ao país natal do compositor através do seu título, se não de outras maneiras.

Na segunda metade do século XIX, os compositores por vezes retrata-ram eventos em Portugal. Isso foi através da música programática, utilizando os títulos de obras como ponto de referência. O conteúdo destas obras poderia ou não, utilizar a música popular portuguesa. Geralmente, constam de peças de salão, como valsas, fandangos, polcas, retratos de eventos militares ou reais, dias santos e festivais, nas quais algumas compositoras femininas foram reco-nhecidas pelas edições das suas obras para piano. Em geral, as obras maiores do século XIX, como as suites ou as sonatas, seguiram os modelos clássicos ou românticos da Alemanha, França ou Itália. O alvoracer da utilização de ele-mentos folclóricos portugueses apareceu nas rapsódias portuguesas de Hussla e dos fados do Colaço. Isso deu para preparar o próximo século para a vinda de Lopes-Graça e o seu trabalho de campo importantíssimo.

A tentativa de assinalar o património português, iniciada por Hussla e Colaço, foi continuada pelo Óscar da Silva, bem como por Vianna da Motta. Ambos afirmaram o seu orgulho nacional na utilização do idioma popular em algumas das suas obras eruditas. Elogiado por ninguém menos que o composi-tor espanhol, Manuel de Falla (1876-1946), cuja música espanhola foi condena-da pela imprensa espanhola como “afrancesada” (HESS, 2001, p. 108; HARPER, 2005, p. 80) e caracterizada por alguns portugueses como música de “naciona-lismo castanholeiro”, (CARVALHO, 2012, p. 3). Óscar da Silva foi encorajado a utilizar a música folclórica portuguesa como forma de preservação. As obras de Silva são agrupadas muitas vezes em suites ou ciclos, em semelhança às obras de Robert Schumann (1810-1856). O seu estilo romântico presta homenagem a outro compositor, Frédéric Chopin. No exemplo de Vianna da Motta, a sua Balada cita directamente uma canção portuguesa, mas utiliza o estilo narrativo do seu ídolo e professor, Franz Liszt. O romantismo alemão permeia os traba-lhos de piano tanto de Silva como de da Motta. No entanto, eles descobriram que dentro do romantismo alemão houve lugar para as canções e danças por-tuguesas. A contribuição desses dois compositores ao repertório pianístico foi enorme e ainda não explorado suficientemente no caso de Silva.

Sem dúvida, o principal compositor da música popular “portuguesa” no século XX é Fernando Lopes-Graça. Seu trabalho pioneiro levou à descober-ta e à preservação de muitas canções e danças populares da rica herança fol-clórica de Portugal. Sua ruptura com o nacionalismo, no início de sua carreira e exílio em Paris, levou ao novo pensamento e tratamento. Como tal, ele deixou para a posteridade um legado extraordinário. Se a expressão contemporânea de Lopes-Graça era por vezes estridente, também podia ser muita expressiva. Ele criou um modelo na música contemporânea para a utilização da música popular portuguesa.

Seguiram Graça, compositores com visões diferentes da expressão nacionalística. Enquanto haviam outros compositores que não foram trazidos para este capítulo (ver fn. 36), deixaram um espólio pianístico ainda pouco co-

nhecido fora de Portugal. Peixinho ofereceu uma interpretação moderna e vanguardista da herança folclórica portuguesa, com citação directa. Vasques-Dias pintou, em sons, o campo alentejano, na primavera, enquanto Pipa criou uma declaração política em defesa da nova letra do hino nacional. Podemos resumir a nossa pesquisa da seguinte maneira:

	Séc. XVIII	Séc. XIX	Séc. XX
Citação Direita	Scarlatti	Coelho Hussla	Vianna da Motta Óscar da Silva Lopes-Graça Peixinho
Sugestão ou alusão	Seixas Scarlatti	Colaço	Costa
Música programática sem citação directa		Bom tempo Amman Veiga Daddi	Vasques-Dias
Música programática com citação directa			Keil-Pipa

Tabela 1. Sumário das técnicas de composição utilizadas na música portuguesa para piano dos séculos XVIII a XX, no que respeita a música popular.

Todas destas belas expressões pianísticas da alma lusitana nos lembram a singularidade desta terra através de retratos e sugestões da imaginação. Resta para averiguar se os compositores portugueses do século XXI vão continuar a citar ou a aludir à sua herança popular. Até agora, poucos têm feito isso⁴⁶.

46 Abreviaturas e Siglas: c. = compasso(s); P-Lm = Portugal. Lisboa, Coleção Particular do Engenheiro Morna; n. = nascer; séc. = século(s)

Referências

- Badura-Skoda, E. (1985) Domenico Scarlatti und das Hammerklavier. **Österreichische Musikzeitschrift**, 40/10, p. 524-529.
- Badura-Skoda, E. (2017) **The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and its Patrons: From Scarlatti to Beethoven**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Bastos, P. C. F. Lopes (2007) **As sonatas e sontinas para piano solo de Fernando Lopes-Graça**. Dissertação de PhD. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Bell, A. F. (1912) **In Portugal**. London and New York: The Bodley Head in Emons, Shirlee and Wilbur Watkins Lewis (2006) **Researching the Song: A Lexicon**. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Brito, M. & L. Cymbron (1992) **A historia da música portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta.
- Boyd, M. (1986) **Domenico Scarlatti: Master of Music**. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Campinho, M. A. (2014) **Óscar da Silva (1870–1958): Life and Solo Piano Works**. PhD Dissertation. Hartt School of Music, University of Hartford.
- Carvalho, M. V. de (Winter 2012) “Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of “Nationalism”. **Music and Politics**, 1-12, DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>.
- Cascudo, T. (1997) **Fernando Lopes-Graça, Catálogo do espólio musical**. Coleção da música portuguesa. Casa Verdades de Faria. Museu da música portuguesa. Câmara Municipal de Cascais.
- Clark, J. (Júlio-Agosto 1997) Dossier Domenico Scarlatti. Compositor de ‘Originales y afortunados in **Scherzo**, no. 116, Año XII, 110-113.
- D’Alvarenga, J. P. (2004) “Some Preliminaries in Approaching Carlos Seixas’ Keyboard Sonatas” in **AdParnassum: A Journal of Eighteenth and Nineteenth Century Instrumental Music**. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, also at <http://hdl.handle.net/10362/13062>, 95-128.
- D’Alvarenga, J. P. (2008) “Domenico Scarlatti in the 1720’s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene” in **Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death**, edited by M. Sala & W. D. Sutcliffe. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 17-68.
- D’Alvarenga, J. P. (2012) “Carlos Seixas’ Harpsichord Concerto in G Minor: An Essay in Style Analysis and Authorship Attribution”. **Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth and Nineteenth Century Instrumental Music**, vol. 10.

- Doderer, G. (1991) “New Aspects Concerning the Stay of Domenico Scarlatti at the Court of King John V(1719-1727). **Preface to facsimile edition of Libro di tocate per cembalo – Domenico Scarlatti**, 7-52. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Keller, H (1.957) **Domenico Scarlatti, ein Meister des Klaviers**. Leipzig: Peters.
- Harper, N. L. (Spring 2002) “Iberian Influences in the Scarlatti Sonatas” in **Piano Journal**, Issue 67, 15-22.
- Harper, N. L. (2005) **Manuel de Falla: His Life and Works**. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Harper, N. L. (2012) “Lisztmania em Portugal: Rumores nortenhos” in **O Porto Romântico, vol. II, Actas do Congresso, 29 e 30 de Abril de 2011**, coordenação de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa. Porto: Universidade Católica, 187-194.
- Harper, N. L. (2013a) “A Forgotten Repertoire: The Emergence of Female Piano Composers in Nineteenth-Century Portugal” in **Interpreting Historical Keyboard Music. Sources, Context and Performance**, ed. A. Woolley & J. Kitchen. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 259-269.
- Harper, N. L. (2013b) **Portuguese Piano Music: An Introduction and Annotated Bibliography with CD**. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Hess, C. (2001) **Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936**. Chicago: University of Chicago Press.
- Kirkpatrick, R. (1953) **Domenico Scarlatti**. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Mazza, J. (1944-1945) **Diccionario biográfico de músicos portugueses**, com Prefácio e notas do Prof. José Augusto Alegria. Lisboa: Extraída de revista Occidente.
- Neves, F.M. da Silva (2016) **Imagem e Estética na obra de Fernando Lopes-Graça**. Dissertação de PhD. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Ogeil, J. (2008) (2008) “Did Domenico Scarlatti compose the first Great Piano Music?” in **Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death**, edited by M. Sala & W. D. Sutcliffe. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 343-367.
- Pereira, S. (Pereira (2008) **História do Fado**. Lisboa: Museu do Fado. Disponível em <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=17>. Acessado em 28 de julho de 2018.
- Pinto Sacavém, A. (1913) “A musica e os bairros de Lisboa, Uns passeios noctunos – O piano sempre infeliz”. **No remanso do lar, Chronicas musicas**, 1911. Lisboa: Livraria Ferin, 95-97.

- Pipa, L.F. B. L. (2004) **From the Romantic Tradition to the Modern School of Pianism: The Legacy of José Vianna da Motta (1868-1948). A Practice based Study Illustrated through Recordings and a Commentary**. Phd Dissertation com 5 CDs. Leeds, U. K.: University of Leeds.
- Pipa, L.F. B. L. (2016) “Iberian Flavours Emerging from Domenico Scarlatti’s and Carlos Seixas’ Harpsichord Sonatas” in **Piano Bulletin**, vol. 1, 6-11.
- Sandu, C. (2010) “Notes for a History of Portuguese Piano Music”. **Bulletin of the Transilvania University of Braşov**, v.3, no. 52, Series VIII: Art & Sport. Braşov: University of Braşov, 29-36. Disponível em http://webbut.unitbv.ro/bu2010/Series%20VIII/BULETIN%20VIII%20PDF/ART%20STUDIES/04_Sandu%20C.pdf. Acessado em 27 June 2018.
- Sheveloff, J. (1985) Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations, Part I. **The Musical Quarterly**, v. 71, no. 4.
- Sutcliffe, D. (2003) **The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-Century Musical Style**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutherland, D. (1995) “Domenico Scarlatti and the Florentine Piano” in **Early Music**, v. 23, n. 2, 243-256.
- Trilha Neto, M. M. (2011) **Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)**. Dissertação de PhD. Aveiro: Universidade de Aveiro. Disponível em disponível em file:///D:/Downloads/244656%20(2).pdf.
- Trindade, Helena (1995) **Liszt em Lisboa**. Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Português de Museus/ Museu da Música.

Edições e partituras:

- Carlos Seixas, Sonata em dó menor, no. 15, **Cravistas portuguesas**, I. Edição Schott 2382, Santiago Kastner.
- Carlos Seixas, Sonata em re menor, no. 23, **Cravistas portuguesas**, I. Edição Schott 2382, Santiago Kastner.
- Domenico Scarlatti, Sonata em dó maior, K. 159. Edição **Domenico Scarlatti: Sonates**, vol. 4, 11-13, Paris: Heugel (1976), rev. Kenneth Gilbert.
- Domenico Scarlatti, Sonata em fá menor, K. 238; Canção popular portuguesa “O meu menino está dormindo”. Edição **Domenico Scarlatti: Sonates**, vol. 5, 139-141, Paris: Heugel (1974), rev. Kenneth Gilbert.

Domenico Scarlatti, Sonata em fá menor, K. 239; Dança popular portuguesa de corridinho. Edição Kenneth Gilbert. **Edição Domenico Scarlatti: Sonates**, vol. 5, 142145, Paris: Heugel (1974), rev. Kenneth Gilbert.

Domenico Scarlatti, Sonata em sol menor, K. 426; Possível exemplo de Fado. **Edição Domenico Scarlatti: Sonates**; vol.95, 76-79, Paris: Heugel (1972), rev. Kenneth Gilbert. António de Sousa Carvalho, Partimento, Lição, no. 1, P-Lm.

António Leal Moreira, **Sonata em Bb**, partitura do pelo Prof. Dr. João Pedro d'Alvarenga.

Domingos Bomtempo, Lição, no. 11, do **Método de Piano**. Edição de Jayme Mendonça Luna Filho, ver imslp.

Domingos Bomtempo, Marcha portuguesa. **Edição de Clementi**, Londres, ver imslp.

Paulina F. da Veiga, **“Barcarola” de Choses lointaines!**, op. 2, de c. 1888. Edição de F. Hofmeister, Leipzig.

António Fragoso, “Dança” de Canção e Dança Portuguesas. Edição AvA Musical Editions, Lisboa, ed. Belthoise e dos Santos, Vol. III **Compositores portugueses Repertório para pianistas**.

José Vianna da Motta, **Balada**, op. 16, de Vianna da Motta, tema de “Tricana d'aldeia” de Aveiro. Edição Sasseti, Lisboa.

José Vianna da Motta, **“Chula” de Cenas portuguesas**, op. 9, no. 2. Edição Valentim de Carvalho, Lisboa.

Óscar da Silva, **Dolorosa**, no. 2, de Dolorosas, Edição AvA Musical Editions, Lisboa.

Óscar da Silva, “Quizumba”, no. 1, **de Páginas portuguesas, Toadas e Danças**, no. 1 a 6. Edição Lit. Castro, Lisboa.

Óscar da Silva, “Humuristics”, no. 1., de **Humurísticas** (de Carácter Popular). Edição do compositor.

Óscar da Silva, **“Hino da Colonia Portuguesa do Brasil”**. Edição do compositor.

Fernando Lopes-Graça, **Variações sobre um tema popular português**. Edição Musicoteca, Lisboa.

Fernando Lopes-Graça, **“Glosa”**, no. 9, de Glosas, de F. Lopes-Graça. Manuscrito do autor, c. 1958, Dispositório de Academia de Amadores de Música de Lisboa.

Luiz Costa, **Danças Rusticas**, op. 17, no. 1. AvA Musical Editions. Manuscrito do compositor.

Amilcar Vasques-Dias, **Lírios roxos do campo**. Manuscrito do compositor Luís Pipa, **My Beautiful Blue Country**. Manuscrito do compositor.

Capítulo 5

A dobra schumaniniana e o piano a quatro mãos: multiplicidades poéticas

AMILCAR ZANI⁴⁷

HELOISA ZANI

BRANCA DE OLIVEIRA

*Uma arte consciente de si mesma é uma arte analisada
(Theodor Adorno)*

Escrever sobre uma obra artística significa desencadear uma série de estudos e análises na tentativa de circunscrever um problema estético no terreno da reflexão ou teoria. Essa operação, que é investigativa e delimitadora, revela a parte não artística da obra, aquilo que antecipa ou dela se origina - dúvidas, bifurcações, passagens, contradições - multiplicando sentidos e medindo obstáculos que, por outro lado, o espírito artístico dinâmico não se demore em calcular, já que é de sua própria natureza superar.

A Dobra Schumanniana é um concerto-instalação resultante de processos criativos operados em pelo menos dois domínios do conhecimento da arte: música e vídeo. A música, presente no piano a quatro mãos, e a imagem, na projeção videográfica. No entanto, é no terreno da pesquisa da sensação que o encontro entre eles se agencia, pois é em sua zona de vizinhança, no áudio-visual, que o acontecimento estético, enquanto ato de criação se realiza. A

47 **Amilcar Zani** – Pianista, Pesquisador e Professor Titular do Departamento de Música da ECA/USP. Seus projetos de pesquisa e sua atuação enquanto pianista enfatizam o Romantismo Alemão e a Segunda Escola de Viena, na Coleção Clara e Edward Steuermann. Forma com a pianista Heloisa Zani um duo pianístico que focaliza principalmente obras camerísticas em arranjos para piano a quatro mãos. **Heloisa Zani** - Pianista, professora e pesquisadora, é docente do Departamento de Música da ECA/USP. Seus estudos acadêmicos abordam a produção musical de Hanns Eisler e a correspondência entre René Leibowitz e Clara e Edward Steuermann. Suas pesquisas buscam novas propostas didáticas no ensino do instrumento. **Branca de Oliveira** – Artista, pesquisadora e docente do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. Coordena o grupo de Pesquisa “Poéticas da Multiplicidade”; com procedimentos tecnológicos realiza experimentos estéticos em cujo horizonte está o problema da constituição de um “corpo intensivo”.

operação poética audiovisual, por meio de procedimentos técnicos musicais e videográficos, força o pensamento a se experimentar como um ser de sensação.

O concerto- instalação foi fabulado por um composto de imagens sonoras e visuais que atravessam a história desde o Romantismo. A distância do presente, no regime estético da composição, coloca em cena o passado sem a hierarquização de temas ou delimitações que bordejam entre o antigo e o moderno, o representativo e o não representativo, mistura gêneros, suportes e acentua passagens apagando contornos para que, assim, o fluxo e as conexões sejam evidenciados. As matérias videográficas e musicais possuem algo que lhes é comum, que está entranhado em seus meios: é espaço-tempo. Elas são por isso invocadas a entrar em um empreendimento de cooperação que só é possível por haver certo procedimento em música que faz eco naquilo que o vídeo apresenta como procedimento em vídeo – há um assunto, um problema em comum.

No processo criativo de *A Dobra Schumanniana*, música e vídeo são convocados para a invenção de um espaço-tempo em que multiplicidades intensivas, instáveis e fragmentárias possam se introduzir, metamorfosear e convergir. Tudo parece se apresentar como séries cuja conexão está potencializada. Pedacos de espaço-tempo aparentemente desconexos são interligados por meio da repetição, sobreposição e justaposição de compostos sonoro e visuais – os quais não param de sobrevir, arrastados por transversalidades que se desprendem dos extratos musicais e videográficos. Desterritorializados, esses compostos tornam-se livres e desenquadrados, quase agregados incompletos ou sobrecarregados, em desequilíbrio permanente. Os motivos e contrapontos flutuantes, interdisciplinares (musicais e videográficos), fazem germinar bifurcações e linhas de errância com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes.

No Romantismo alemão, o gênio de Robert Schumann arquiteta uma forma que não é desenvolvida senão para as relações, no presente, de velocidade e lentidão pelas quais ela é afetada material e emocionalmente.

Para além das dicotomias e polaridades está o conceito de trânsito, cuja forma é a mesma da experiência schumanniana de simultaneidade, de disponibilidade e dilatação do presente. Este estado, que caracteriza a vida contemporânea, parece nos manter frequentemente em condições de provisoriade e de indefinições, no qual a estaticidade e o dinamismo da existência tendem a coincidir paradoxalmente.

A Dobra Schumanniana não faz o trânsito entre passado e presente, não comemora um tempo convocando percepções remotas nem a memória de alguma coisa que possa acrescentar a reminiscência como elemento intensificante do atual. Antes, ela conecta partes diferentes de horizontes distantes. Schumann lança uma flecha que, apanhada em pleno voo, é reenviada para

outra direção, já sustentada por outras correntes de ar. O vídeo acrescenta uma percepção não musical da música, soma seus afetos e percepções ao bloco de sensações musicais compondo, no presente atual, uma obra inteiramente nova, que dá ao acontecimento a substância que o promove. Porém, o ato celebrado já não é reinterpretação, releitura ou tradução, mas sim uma fabulação.

O problema da multiplicidade, colocado por Schumann já no Sec. XIX, continua válido. O dualismo e a contradição inerentes à multiplicidade que caracteriza o contexto artístico de hoje, sempre fizeram parte do procedimento schumanniano. A coexistência de múltiplas tendências em sua personalidade que nunca deixaram de se sobrepôr trazem, sobretudo, implicações consideráveis sobre questões de interdisciplinaridade que caracterizam a produção estética contemporânea. Este conflito significativo, ao mesmo tempo em que manifesta positivamente sua força criativa e o mantém em um equilíbrio extremamente precário diante da sucessão dos acontecimentos de sua vida, tornou possível a convivência entre a realidade e a fantasia, a vida e a morte, a afetividade e o rancor, a sanidade e a loucura, marcando, distintivamente, sua potência e atualidade. Trazê-lo para o Sec. XXI faz vibrar o conjunto das suas questões, colocando-as no plano da atualidade. E, se os métodos videográficos e musicais são muito diferentes, não somente segundo as especificidades artísticas, mas também segundo cada autor, o problema da multiplicidade os reúne. Faz ressoar, um no outro, os modos de expressão.

A Dobra Schumanniana é uma obra de caráter multimidiático e interativo que alia linguagem eletrônica e música por meio de performance pianística e videográfica. Assim, cada performance de A Dobra Schumanniana é única dentro da multiplicidade de possibilidades, já que se adapta, cada vez, ao espaço destinado para sua apresentação.

As imagens para o vídeo pré-editado foram captadas na Alemanha pelos criadores do projeto em novembro de 2011. As filmagens foram feitas em locais onde está conservada e mantida grande parte dos pertences e registros documentais da vida e obra de Robert e Clara Schumann: Robert-Schumann-Haus Zwickau, e Robert e Clara Schumann Haus, em Leipzig.

A performance musical apresenta o Quinteto para Piano op.44 em Mi bemol Maior de Robert Schumann, em transcrição de Clara Schumann para piano a quatro mãos, e o Quarteto de Cordas op. 51 n° 1 de Johannes Brahms, com arranjo do autor para piano a quatro mãos.

Robert Schumann escreveu o Quinteto op. 44 para Clara, em 1842, tendo em vista sua inequívoca competência enquanto pianista. Provavelmente levado pela escuta diária de seus estudos de Bach, o perfil melódico do primeiro movimento reflete o Prelúdio e Fuga também em Mi b Maior do I Caderno de Prelúdios e Fugas. O quinteto é uma obra ousada, verdadeiro concerto para

piano e quarteto de cordas, e pode ser considerado o primeiro grande quinteto escrito para piano, igualado posteriormente apenas a quatro outros no Sec. XIX: os de Bahms, Franck, Dvorak e Bartok.

Clara, exímia pianista e compositora, comprometida em divulgar a obra de seu marido após sua morte, em 1856 - tarefa à qual se dedicou por toda a vida - realizou o arranjo para piano a quatro mãos em 1858.

Johannes Brahms publicou seus Quartetos de Cordas em 1873, após ter destruído outros vinte, segundo seu próprio relato, uma vez que era extremamente crítico em relação às suas composições. Os arranjos para piano a quatro mãos de seus três Quartetos de Cordas foram publicados em 1877, sem que constasse o nome de Brahms, prática comum no sec. XIX. Apenas no ano de 1985, em pleno sec. XX, as obras foram republicadas como versões originais do compositor⁴⁸. O quarteto op. 51 n.1 foi escolhido não apenas por ser o primeiro publicado, mas por se tratar de obra motivada pela figura de Beethoven - notadamente pela escolha da tonalidade dó menor -, que também era tão cara a Schumann.

Clara Wieck, mais tarde Clara Schumann, pode ser considerada, ao lado de Franz Liszt, a maior pianista do Séc. XIX. Ela foi a fonte inspiradora da obra de Robert Schumann e sua grande paixão. Johannes Brahms transforma-se no terceiro elemento da configuração de um triângulo afetivo que estabelece definitivamente os desígnios e o caminho percorrido pela música naquele século.

O estudo, enquanto processo de aquisição, ampliação e produção do conhecimento é considerado por Schumann a única via de acesso à competência. Isto confere a Schumann o papel de inflectir, definitivamente e com extrema propriedade, o curso da História da Música. A historiografia musical do movimento romântico alemão, e toda a produção de música subsequente, até os nossos dias, não teria sido viável sem a força da obra schumanniana.

A prática do piano a quatro mãos se inicia a partir da evolução do cravo e o surgimento do pianoforte, na segunda metade do séc. XVIII. Johann Christian Bach, Mozart e Clementi são os primeiros compositores a produzir obras especificamente para esta formação, mas é a partir de Schubert que o piano a quatro mãos se consolida como gênero musical. Passa, então, a ser tratado de varias maneiras, não somente como possibilidade de reunir instrumentistas amadores em eventos sociais - muitas vezes com caráter lúdico - mas também como meio e modo de difundir a mais variada gama de composições musicais.

O piano desponta como instrumento de síntese, tendo em vista sua vasta tessitura e potencial sonoro. Devido principalmente ao rápido e contínuo

48 BRAHMS, J. - The Brahms Arrangements for Piano Four Hands of his String Quartets. New York, Dover Publications, Inc., 1985.

avanço técnico a partir do pianoforte pode-se afirmar, grosso modo, que as possibilidades de se explorar os imensos recursos do instrumento praticamente se duplicam. Além de se consolidar como gênero musical, o piano a quatro mãos tornou também possível a execução de obras musicais sem a necessidade de se reunir um grande número de instrumentistas, como exigido por obras de câmara ou obras sinfônicas, já que apenas duas pessoas poderiam executá-las em praticamente qualquer ambiente que oferecesse apenas este instrumento.

Arranjos de obras musicais dos mais variados gêneros foram amplamente utilizados no sec. XIX. Muitos deles, devido à grande experiência musical de quem os realizou, puderam se afirmar como verdadeiras obras originais para piano, uma vez que se tornaram muito mais do que simples acomodação ao instrumento das notas de uma obra musical escrita para conjuntos de formação específica. Transformaram-se em traduções de um meio de realização musical para outro, como podem comprovar as obras escolhidas para compor este concerto-instalação a partir de Robert Schumann.

Desde então, esse gênero passa a ser tratado através de uma visão específica, com obras escritas especialmente para esta formação. Brahms, por exemplo, não mais faz concessões para as habilidades limitadas dos músicos amadores, fazendo com que a música de salão se transporte para as salas de concerto. Orgulhava-se em dizer que os seus arranjos eram práticos e realizáveis, porém idealizados para serem apresentados em performance e não apresentados como leitura à primeira vista.

A identidade da formação pianística, bem como o interesse comum pela música de câmara e pela pesquisa são fatores determinantes para a constituição de um duo pianístico. Esta modalidade pode ser considerada, dentro das práticas musicais colaborativas, talvez a mais difícil e complexa, uma vez que envolve o compartilhamento de um único instrumento.

Dois aspectos devem ser considerados na prática do piano a quatro mãos: ao primeiro, pertencem os conteúdos objetivos como técnica pianística, espaço físico a ser determinado e compartilhado, gestualidade, posicionamento ao instrumento (primo e secondo), pedalização. No segundo estão contidas as questões interpretativas e de performance.

A paridade da técnica pianística é requisito imprescindível para a construção da identidade de um duo pianístico: sonoridade, modos de ataque, preparação, simultaneidade. O compartilhamento do espaço físico talvez seja a questão mais crucial, uma vez que existe literalmente uma área específica que deve ser respeitada, e que, ao mesmo tempo, constitui uma barreira física para ambos instrumentistas. A proximidade compromete inexoravelmente a livre movimentação de um dos lados do corpo: o direito de quem executa o secondo, e o esquerdo de quem executa o primo. Assim, a gestualidade, resultante da concep-

ção técnica, se configura como uma real e verdadeira coreografia a ser construída racionalmente para se constituir como ação facilitadora para a execução. A adequação à posição ao instrumento, ou seja, qual instrumentista se identifica com cada uma das partes – primo ou segundo, de acordo com as características individuais – vai possibilitar a construção da identidade sonora de um duo pianístico e, uma vez definida, deve permanecer inalterada independentemente do repertório executado. Os inúmeros conjuntos de câmara, das mais diversas formações, obedecem a esse princípio. A pedalização vai resultar desta escolha, uma vez que o instrumentista que se coloca à esquerda é responsável por esta ação, por uma razão objetiva de posicionamento ao instrumento.

“O manuscrito original permanece sendo a autoridade à qual devemos nos referir...” (Robert Schumann)

A obra musical necessita da intermediação de um intérprete para ser realizada. Esse ato coloca intérpretes frente a uma série de questões ao mesmo tempo complexas, controversas, desafiadoras e também envolventes, que devem ser consideradas: o que é interpretar uma obra musical? O que é execução musical? Uma ação particular entregue à vontade única de cada executante? Uma atividade cujo fim é apenas reproduzir fielmente os anseios do compositor?

Robert Schumann, em seus Conselhos para os Jovens Músicos publicados a partir de 1834⁴⁹, já demonstrava sua preocupação em relação à complexidade destas questões, que vem sendo continuamente debatidas pelas mais diversas e conceituadas correntes estéticas e hermenêuticas nos sec. XX e XXI.

Uma obra musical não existe por si mesma enquanto não é executada. Somente a execução faz com que ela exista tanto para o intérprete quanto para o público. Ela é recriada a cada execução e a cada escuta pelo executante e pelo público.

Interpretar é desvendar, tornar clara as intenções do compositor explicitadas na partitura musical. Uma partitura é na verdade um projeto. Ela existe enquanto objeto real e se concretiza como objeto musical no momento em que todas as informações nela contidas se transformam em sons. Cabe, portanto ao intérprete tornar audível a visibilidade da partitura.

Através da execução, o intérprete revela a obra não somente porque ela se revela a ele, mas porque, inversamente, a obra revela também o intérprete. O intérprete que pretende a execução consciente de uma obra não pode se limitar a tocar apenas o que está na partitura, mas sim aquilo que a partitura realmente é, muito mais do que um conjunto de símbolos.

49 In: Robert Schumann, *On Music and Musicians*, University of California Press, 1983

Pode-se estabelecer um ponto de contato entre as artes de representação, como a música e o teatro, uma vez que ambas devem determinar até que ponto o grau de notação é adequado para sua realização. Ator e músico contam com um texto no qual se baseia sua performance. O ator pode escolher entre tratar o texto de duas maneiras: primeiro, como uma coleção de sugestões que lhe deem bastante liberdade, embora não possam ser ignoradas para a criação do personagem que estava na mente do autor; ou então, entender o texto como um conjunto de regras ditadas como única maneira de atuação. O músico, por sua vez, se indaga se os sinais impressos na página representam o que o compositor realmente tinha em mente: se acreditar que isso venha a ser uma linguagem adequada, pode se focar em transformar em som todos os sinais impressos na partitura. Mas se acreditar que a notação musical não é verdadeiramente adequada, o performer deve então buscar o que está faltando na página impressa. Logicamente, esta busca não significa ignorar o conteúdo e as indicações apresentadas na partitura através da notação, mas sim, buscar a interpretação musical autêntica que se origina da leitura radical – no sentido etimológico – do texto musical. Esta leitura deve constituir um ato intencional da consciência do intérprete. O respeito absoluto ao texto, a fidelidade às intenções do compositor, são conceitos que se impõem cada vez mais ao intérprete musical.

A partir de meados do sec. XIX, a notação musical foi-se tornando cada vez mais complexa, apresentando assim um desafio constante aos intérpretes. Duas correntes antagônicas se estabeleceram: por um lado Schumann, Clara Wieck e a seguir Brahms e Joachim, acreditavam que por mais complexas que fossem as anotações, o texto musical deveria ser o único guia para sua realização. Por outro lado, uma outra corrente começava a se delinear, colocando o intérprete como figura principal: ele seria o criador e o compositor um mero instrutor. A fidelidade ao texto, assim, não fazia sentido uma vez que a afinidade entre texto e música era desconsiderada. A performance deveria depender exclusivamente da demonstração dos sentimentos do próprio intérprete. Liszt seria, portanto, seu máximo representante ao lado de Paganini, “o primeiro músico a ser considerado herói popular” (SENNETT, 1992, p. 200).

Deve-se admitir que por volta de 1900, muitos artistas se suplantaram ao exibir o poder da emoção que eram capazes de sentir; artistas que consideravam que obras artísticas haviam sido criadas apenas para garantir oportunidades de se exibir às suas audiências; artistas que se achavam mais importantes que a obra – ou, pelo menos, mais que o compositor. Nada pode ser mais errado do que esses extremos (SCHOENBERG, 1984, p. 321).

O compositor e a obra musical criam a interpretação e o intérprete. Da mesma maneira que a execução é um análogo da obra, o intérprete é um análogo – semelhante na função, mas diferente na origem - do compositor, ou seu duplo. O intérprete não cria a obra, mas ao contrário, a obra cria o intérprete no sentido mais concreto do termo. É ela que lhe fornece sua verdade pró-

pria, sua autenticidade, suas exigências e particularidades de estilo, e, porque não dizer, até mesmo sua técnica.

Na verdade, não é exclusivamente ao campo da técnica que se limita a dificuldade da interpretação de uma partitura musical. É correto afirmar que interpretar uma obra musical não é uma tarefa fácil, mas os músicos têm a tendência de afirmar que o obstáculo a ser vencido no sentido de se atingir uma interpretação real e genuína dissipa-se quando os problemas técnicos são resolvidos. Mais ainda, apenas a resolução dos problemas técnicos garante a boa qualidade de uma interpretação. Para Edward Steuermann (ZANI, 1991, p.133), seria a razão básica para não incentivar seus alunos a participarem de concursos de piano. Justificava esta posição ao afirmar que diferentes membros de júri teriam diferentes concepções sobre as obras apresentadas pelos participantes, e que seriam provavelmente opostas às suas. “Como a juventude é ambiciosa, ganhar um prêmio é sempre melhor do que acreditar no esmero de uma competição”⁵⁰.

A obra musical e o performer estabelecem o parâmetro de uma relação interpretativa. Tal relação, vista como uma representação dramática e aqui entendida como performance, e efetivada de maneira aparentemente espontânea e natural, deve ser entendida como um ato de interação e co-atuação. Efetivar esta relação impõe invariavelmente ao intérprete uma reflexão contínua e perceptiva, uma vez que a obra musical não deve ser apreendida como objeto perfeito, inerte e acabado. Muitas vezes um ímpeto intuitivo resultante de experiência pouco precisa ou inadequada poderá até dar certo; mas o intérprete consciente, imaginativo, questionador e crítico, agindo de maneira dinâmica, contínua e perceptiva, pode construir uma performance aonde as resoluções baseadas no processo analítico permitam resolver as questões que revelam o sentido da obra. Assim, o intérprete pode sempre pensar e repensar as possibilidades de sua realização, relativos às sua mudanças e crescimento. A obra se renova em cada execução, em sua incerteza e transitoriedade, uma vez que a expressão das inter-relações das infinitas qualidades do som é a única representação da interpretação musical verdadeira.

Esta relação é caracterizada pela existência de uma união indelével e indispensável, constituída de tal maneira que uma não tem existência sem a outra. O propósito do intérprete, sua ação e recepção, tornam-se reais quando estabelecem um contato com a obra, seu propósito e intenção. Da mesma forma, o propósito da obra se materializa quando apreendido pelo intérprete. Esta é uma relação de interatividade, que tem a obra como ponto de partida, não aceitando, portanto, qualquer atitude vaga ou indefinida, desprovida de essência e interesse.

50 Comentário de Edward Steuermann em carta de 1955 para Michael Gielen. Coleção Clara e Edward Steuermann, Biblioteca do Congresso, Divisão de Música, Washington, D.C.

Os problemas essenciais que se apresentam a um intérprete, podem ser resumidos em apenas uma frase: a interpretação musical autêntica nasce de uma leitura radical do texto musical.

Essa leitura constitui um ato intencional da consciência do intérprete e esse ato deverá ser analisado e definido. Qualquer que seja o texto, e por mais simples que possa parecer, o primeiro contato e as primeiras impressões das informações objetivas nele contidas são sempre indispensáveis: a um primeiro conjunto pertencem as alturas, o tempo, a métrica e o ritmo, assim como as intensidades, suas gradações e os modos de ataque.

Esta deverá ser a única maneira de se chegar à compreensão e ao entendimento dos elementos que constituem a partitura. Esta leitura torna visível e palpável a complexidade do significado musical que inclui os fraseados e suas estruturas, o sentido do caminho harmônico, a construção formal. É desta maneira que se pode tornar real o abstrato e que se pode dizer o que não está escrito.

A leitura radical da partitura é obviamente o pré-requisito para uma interpretação correta, mas não dispensa outras explicações, como se pode imaginar. A análise deverá necessariamente estar presente já em um primeiro momento de uma leitura musical. “Conhecer algo intimamente, na realidade, significa analisar” (ADORNO, 2002, p. 163).

Robert Schumann, em seu ensaio sobre a Sinfonia Fantástica, de Hector Berlioz (SCHUMANN, 1983, p.164), adota quatro pontos, dos quais se pode examinar uma obra musical:

1. Forma:

- do todo
- de cada movimento
- de cada período
- de cada frase.

2. Composição musical

- harmonia
- melodia
- continuidade
- estilo
- realização e acabamento.

3. Idéia específica:

- aquilo que o artista quis apresentar.

4. O espírito:

- o imponderável que predomina sobre a forma , o material e a ideia.

Os dois primeiros pontos referem-se obviamente aos aspectos formais da música; os dois últimos ao expressivo.

Frequentemente a palavra “análise” é associada, em música, à ideia de tudo o que é inerte e inútil, o mais distante e afastado de uma obra de arte existente. Não seria errado admitir a existência de certo preconceito em relação à análise musical. Muitas vezes, após toda a explanação e racionalização resultantes de qualquer processo de análise musical, se apresenta uma incerteza sobre a consciência do compositor em relação à existência real de tal procedimento na criação de uma obra musical.

Em primeiro lugar, essa questão é totalmente irrelevante: é precisamente sobre essas questões que a análise é capaz de revelar intimamente o processo composicional que até mesmo pode ter sido produzido inconscientemente. É necessário que se diferencie aqui o objeto e a maneira como pode ter sido originado, concebido, consciente ou inconscientemente pelo artista. O objetivo da análise musical não é descobrir a ideia fundamental do compositor, mas sim, examinar o organismo da composição.

Nesse sentido, Johannes Brahms é um exemplo importantíssimo. Suas composições, principalmente as tardias, são, na verdade, produto de análise de obras do passado, sobretudo as de Beethoven. Esta música seria impensável sem o processo de análise que a precede, e um exemplo disso é a economia motívica que a caracteriza. Tal procedimento seria praticamente inconcebível sem o processo de decomposição proporcionado pela análise.

A análise deve estar presente já em um primeiro momento de uma leitura musical. A obra musical necessita de um olhar analítico para que sua verdadeira essência possa ser revelada. E, embora a análise certamente seja uma ajuda decisiva em questões de interpretação e execução, na verdade, ela não é consequente da interpretação, mas da obra em si mesma.

De maneira geral, os músicos e musicistas analisam a partitura musical de uma forma ou de outra. Intérpretes e instrumentistas analisam quando estão empenhados em alcançar uma interpretação ideal; compositores analisam sua própria obra como parte do processo criativo – e também a música de outros compositores, com o sentido de ampliar seu próprio poder criativo – e músicos teóricos analisam para compreender melhor o estilo e o lugar que ocupa a obra na História da Música. Dirigindo-se aos estudantes de música, Adorno (ADORNO, 2002, p.107) ressalta a relação entre análise e interpretação em uma performance. Ele relata que é indispensável o conhecimento profundo da obra a ser

interpretada e enfatiza que tal conhecimento está contido na essência da análise. A análise se torna um componente crítico para unir o vazio entre o sujeito e o objeto que define o desafio a ser encarado para toda a forma de arte-performance. Obras necessitam de análise para que sua verdade seja revelada.

Análise é um procedimento para se compreender características dos movimentos dos sons a que chamamos de música, de maneira a se obter um panorama melhor de sua coerência. Ela se aplica, a princípio, à música que entendemos. O entendimento não é necessariamente ampliado pela análise, mas a análise bem-sucedida é a consequência do entendimento. No entanto, supondo-se que não existe algo como uma completa falta de compreensão de uma obra musical, pode-se analisar para compreender melhor, para substituir uma condição mental caótica pelo acompanhamento orgânico dos acontecimentos e se associar a eles. Apenas alguém totalmente anti-musical não possui a habilidade de acompanhar, pelo menos em parte, o fluir da música (dizer isso não significa descartar um sentido de perplexidade, de contradição, de falta de continuidade, uma inabilidade de sentir a obra como um todo). “Não entender” significa, na verdade, não confiar no compositor – isso às vezes até pode acontecer. Mas entender significa sempre gostar – e finalmente concordar completamente e encontrar a imagem da música projetada pelo compositor.

Se este estágio ainda não for alcançado, a análise pode se tornar um guia, apesar de que para se analisar é preciso ser capaz de sentir a coerência dos acontecimentos, pelo menos dos detalhes, e depois da complexidade.

Qual a condição básica do “entendimento”? Constatação. Isso quer dizer repetição. Deve-se examinar aquilo que é repetido – nem sempre pode ser uma melodia, um tema ou mesmo um motivo, mas o que quer que seja repetido. Algo é sempre repetido, mesmo que modificado. Além do princípio elementar da repetição, deve-se sempre sentir as leis do movimento dos elementos musicais, até onde essas leis são “naturais” e até que ponto deve-se discutir aqui se podemos segui-las, se, na verdade, estamos acostumados a elas. As leis da música diatônica incluem a resolução das dissonâncias, o estabelecimento da tonalidade (equilíbrio entre dominante e subdominante), etc. Na música dissonante, como não há repetição da tensão seguida por um relaxamento total (resolução), isso é mais difícil. Mas há leis elementares tão significativas quanto as leis da música tonal, como por exemplo, evitar a consonância, a progressão natural por cromatismo, sequências, transposições, etc.⁵¹

51 Em uma carta para Theodor Adorno, Steuermann comenta: “Na música dissonante, especialmente na música serial, a continuidade e a conexão nunca constituem um problema; é uma reação em cadeia, uma fissão atômica. Dar forma, chegar a um final, como cadenciar, este é o problema. Webern me disse que Schoenberg comentou sobre este problema há muitos anos atrás, ao elogiar o cadenciamento de uma de suas canções. Sei que este problema está presente no meu trabalho. A maneira de finalizar, de interromper as frases, deveria na verdade ser mais variada, às vezes mais decisiva (mais curta). Mas as várias fermatas no primeiro movimento da Sinfonia de Webern? ...Inegavelmente há problemas...”

O processo de análise é muitas vezes instintivo. Um grupo de câmara pode ser um exemplo claro desta prática, quando em um ensaio surgem discussões sobre tempo, dinâmica, ou sutilezas no decorrer da obra – frequentemente sem se dar conta que este trabalho já pertence ao domínio da análise musical. Os musicólogos e teóricos, por outro lado, quando trabalham exaustivamente sobre uma partitura, estão plenamente conscientes deste processo analítico, que contém em si dois objetivos básicos: o primeiro é entender a estrutura da obra musical, perceber sua forma e compreender sua energia, sua vitalidade e captar de que maneira o compositor confere significado histórico a determinada época. Esse é o aspecto mais profundo e mais difícil de se compreender com relação à análise musical. É, ou deveria ser, o objetivo básico de qualquer metodologia.

O segundo objetivo é crítico e de uso mais prático e imediato para os músicos - entender o estilo musical. Teóricos tendem a ver esse problema como parte intrínseca do primeiro objetivo, ou seja, que a estrutura musical é o aspecto mais básico do estilo musical. Entretanto, muitos musicólogos e intérpretes abordam o estilo musical como um fenômeno totalmente a parte. Compreender a diferença de estilo da música de dois compositores, ou entre dois períodos, ou dois momentos da História da Música é tão importante para o compositor quanto para o intérprete, para o teórico ou para o musicólogo.

Pode-se dizer que se a execução é um semelhante da obra, o intérprete é um semelhante do compositor. Sua função consiste inicialmente na tomada de consciência autêntica do sentido da obra e que pelo espaço de tempo que dura a execução, ele substitua o próprio compositor, tornando-se assim uma espécie de seu análogo, seu duplo.

Na Grécia Antiga, escritores já diferenciavam a prática musical da teoria – a primeira referindo-se à performance, composição e educação, e a segunda à ciência, à técnica e à crítica intelectual. Essa diferença foi codificada durante a época romana por Aristidis Quintilianus, transmitida posteriormente aos teóricos da Idade Média. Boethius, no sec. V, definiu a diferença entre cantor ou poeta (compositor ou intérprete) e musicus (o ouvinte educado capaz de julgamento crítico), ou seja, entre o músico e o filósofo. No sec. XV, a diferença era normalmente expressa entre a musica pratica (combinando performance e composição) e musica theorica. Cem anos depois o termo musica poetica foi reintroduzido para diferenciar a composição da performance e da teoria, identificando assim seu papel de mediador no processo criativo (COHEN, 2006, p.535).

A evolução do pensamento ocidental no final do sec. XVI e começo do XVII identifica uma verdadeira revolução na busca de novos caminhos para a religião, a filosofia, a ciência e as artes. A música dessa época assume uma ousadia não apenas em sua concepção e expressão tonais, mas, também, em sua performance e função social. Pela primeira vez no pensamento musical ocidental, a performance instrumental assume um papel dominante na formu-

lação de grande parte da teoria deste período, que é caracterizado geralmente por uma propensão à sistematização teórica e codificação empírica.

No final do Séc. XVIII e começo do XIX a performance baseada na teoria é reduzida em virtude da redefinição de seu papel e do crescimento da importância dada à interpretação de partituras musicais.

Ao se considerar a vontade expressa do compositor para a obra - materializada através da partitura musical - é possível notar que na maioria das vezes não é facultado ao intérprete qualquer espécie de modificação da obra em termos de planos ou idéias geradoras, na escolha de materiais ou de elementos presentes na visibilidade musical (como melodias, ritmos e harmonias). Apesar disso, no processo interpretativo, é imprescindível que o compositor esteja consciente da inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final de sua obra, o que se deve, entre outros fatores, às limitações da grafia musical, como foi mencionado anteriormente.

É verdade que a partitura contém tudo o que é essencial e objetivo para que se possa iniciar um trabalho interpretativo. Mesmo assim, ela não oferece a totalidade de elementos que constituem o que se materializa como execução musical ou performance. Cabe ao intérprete assumir posições e executar a tarefa de traduzir a obra, acrescentando às informações contidas na partitura - que foram objetivadas pelo compositor - todos os elementos pertencentes às práticas interpretativas. Partituras não delimitam interpretações, da mesma maneira que intérpretes não delimitam performances. Interpretações tornam-se mais complexas que partituras e performances tornam-se mais complexas que interpretações.

A arte pode ser vista como “síntese de sentimento e imagem”, criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito e que nada tem de físico ou material. Esta afirmação não pretende ignorar que ela não deva se exteriorizar por meio de um corpo físico, mas considera esta materialização uma etapa secundária em relação ao momento produtivo, importante apenas para fixar e comunicar tudo aquilo que, de outro modo, ficaria restrito à memória do autor.

Por esse ponto de vista, o original estaria perdido para sempre no tempo. A compreensão ocorre no presente, e tentar resgatar o passado é algo impossível. A compreensão pode apenas se dar por meio de uma fusão de passado e presente. No caso da música, autor e intérprete. Essa união permite então que os dois construam, a cada vez, um novo significado entre presente e passado. Pode-se, assim, entender a música como um objeto em construção, uma vez que desde seu início, mesmo antes de se materializar e existindo apenas enquanto vontade “incerta de criação”, ela já entra em processo interpretativo por parte do artista. Essa interpretação perdura em todos os estágios da sua existência e de sua permanência no mundo, ante cada ser

humano que entre em contato com a obra. Essa se define exatamente nessa presença em face a uma interpretação. Dessa forma, ela está permanentemente em “formação”. Quando a obra não é pensada, relacionada, discutida, ela deixa de ser obra (PAREYSON, 1993).

Duas atividades podem ser consideradas semelhantes: a do intérprete e a do tradutor. Ambos atuam na tarefa de decodificar e mediar signos que, sem esta ação, não seriam compreendidos. Esta comparação faz surgir, aqui, uma outra questão: se intérprete e tradutor executam procedimentos análogos, quais são as alternativas e os limites presentes na tradução de um texto musical? Até que ponto é possível interferir nesta ação?

É possível reconhecer duas concepções opostas e mutuamente excluídas em relação à interpretação de uma obra de arte: uma que pretende reconstruir o texto com precisão, recriando o mais fielmente possível as imagens originais, reduzindo ao mínimo as interferências pessoais; e outra, equivalente a uma tradução que revive a obra pela ação do leitor - uma leitura passível de interpretações distintas que revela a existência de múltiplas obras.

Transferindo a primeira concepção à interpretação musical, ou seja, a ausência de inferências pessoais, fica claro que, se considerada rigidamente, tal tarefa é absolutamente impossível de ser realizada, uma vez que um intérprete, mesmo de maneira inconsciente, vai forçosamente acrescentar elementos pessoais e subjetivos à interpretação e execução de uma obra. Uma proposta desta natureza só deve ser considerada se não for compreendida de maneira absoluta. É fundamental haver um equilíbrio entre aqueles elementos pessoais e subjetivos propostos pelo intérprete - resultantes de seu estudo e conhecimento - e as informações contidas na partitura, reconstruídas com o maior rigor possível e que declaram as intenções do compositor. Da mesma maneira, a ação excessiva contém em si a possibilidade de transformar de tal maneira a obra musical que esta corre o perigo de passar a ter um significado totalmente diferente e distante da intenção original do compositor. Tal postura, sem dúvida, vai provocar o surgimento de uma nova obra.

O intérprete consciente das características associadas ao ato da leitura radical tem a obrigação e o dever de ponderar sobre essas questões, avaliando-as e buscando alternativas que englobem essas possibilidades.

Esse processo vai se transformando com o passar do tempo e com a tomada de consciência das diferentes possibilidades interpretativas, a partir dos procedimentos adotados. Uma obra musical jamais se fecha em si mesma, uma vez que sua imagem se transforma proporcionalmente às novas revelações. Cabe ao intérprete a busca de respostas para cada novo acontecimento resultante deste processo incessante de indagação.

Este caminho conduz invariavelmente à necessidade de se escolher entre diferentes e múltiplas possibilidades, e cada escolha também deverá oferecer interpretações diferentes para uma mesma obra. Consequentemente, a mensagem transmitida pelo intérprete irá sofrer as mudanças que essas escolhas apresentam. Por esta razão os procedimentos analíticos são fundamentais para alicerçar, justificar e legitimar as opções feitas. Não importa nem cabe aqui enumerar possibilidades ou propor ferramentas a serem utilizadas. Tais procedimentos incluem inúmeros caminhos que podem ser fundamentados na soma de conhecimentos das mais variadas naturezas: teóricos, históricos, instrumentais, sociais, iconográficos, estilísticos. Não resta dúvida que esse processo é altamente informativo e sua realização vai imprimir uma determinada característica à interpretação e à performance.

Cabe aqui uma indagação importante: a interpretação que ignora esses procedimentos pode ser legítima e correta? A resposta pode até ser afirmativa, mas é preciso salientar que o estudo, a pesquisa e a investigação proporcionam à interpretação uma possibilidade de comunicação que pertence a um universo mais rico do que a simples intuição.

A análise musical fornece princípios objetivos que auxiliam a interpretação e a performance, contribuindo para a solução de problemas específicos de interpretação.

Esta prática é identificada como “performance estruturalmente informada”, uma vez que nela a análise é utilizada como processo de escolha para a tomada de decisões (COOK e EVERIST, 1999, pag.248). Mas o procedimento analítico não deve ser considerado produto final, uma vez que é, como foi dito, um processo cujo objetivo principal é o de estabelecer um vínculo permanente entre análise e elaboração do processo de interpretação musical. Isso conduz a uma multiplicidade de escolhas interpretativas, geradas como consequência das diferentes práticas analíticas. O intérprete que adota esta prática é instigado, portanto, a optar entre as várias possibilidades oferecidas, estabelecendo assim suas ligações com os procedimentos interpretativos e de execução.

No que se refere à multiplicidade de possibilidades de interpretações, essa é uma questão que pode ser respondida não apenas pelo fato de os intérpretes serem incontáveis ao longo da história, mas especialmente porque os centros da relação interpretativa, pessoa e obra, são inesgotáveis, perenes em suas exterioridades, concepções e alternativas. Interprete e obra são plenamente revelados em cada ato de interpretação, sem que se esgotem as infinitas possibilidades dessa interação. A pluralidade de alternativas que cada interpretação e/ou execução contém em si, coexiste, fortalece, valida e declara o conceito de indivisibilidade de uma obra. Entendidas dessa maneira, personalidade e multiplicidade de possibilidades deixam de compor um conjunto de elementos negativos que possam, de maneira equivocada, parecer falta de co-

nhecimento, de fundamento lógico, de objetividade, ou até mesmo ausência de avaliação ou critério. É na infinidade de possibilidades que se revela a riqueza da interpretação musical.

Referências

- ADORNO, T. - **On the Problem of Musical Analysis. Essays on Music**. Los Angeles, University of California Press, 2002.
- BERRY, W. **Musical Structure and Performance**. New Haven, Yale University Press, 1989.
- BRAHMS, J. - **The Brahms Arrangement for Piano Four Hands of his String Quartets**. New York, Dover Publications Inc., 1985
- COHEN, A. - **Performance Theory. The Cambridge History of Western Music Theory**. Edited by Thomas Christensen. New York, Cambridge University Press, 2006.
- COLEÇÃO CLARA E EDWARD STEUERMANN- **Biblioteca do Congresso**, Divisão de Música, Washington, D.C, 2006.
- COOK, N., EVERIST, M - **Analysing Performance and Performing Analysis. Rethinking Music**. New York, Oxford Press, 1999.
- LEIBOWITZ, R. - **Le Compositeur et son Double. Essais sur l'Interprétation musicale**. Paris, Gallimard, 1971.
- PAREYSON, L. - **Estetica: teoria da Formatividade**. Petropolis, RJ. Vozes, 1993.
- SCHOENBERG, A. - **Style and Idea**. Berkeley, University of California Press, 1984.
- SENNET, R. - **The Fall of the Public Man**. New York, W.W. Norton & Company, 1992.
- SHUMANN, R. - **On Music and Musicians**. Berkeley, University of California Press, 1983
- ZANI NETTO, A. **Edward Steuermann, um esboço de figura**. Tese de Livre-Docência. São Paulo, ECA/USP, 1991.

Capítulo 6

Pedagogia da performance musical ao longo dos tempos: reflexão sobre alguns processos herdados e o contexto atual

SONIA RAY⁵²

Este texto discute a pedagogia de performance musical ao longo dos tempos e suas implicações na atualidade. Considera-se aqui principalmente algumas práticas desde o período barroco herdadas e perpetuadas por pedagogos da performance musical sem reformulação ou readequação ao longo dos séculos. O objetivo principal é observar como a atividade pedagógica musical foi e tem sido tratada por instituições e docentes, bem como a maneira como é recebida por discentes na atualidade, desde a instituição da universidade no Ocidente. Apresenta-se a grande mudança de paradigma que justifica o conceito de Pedagogia na Performance Musical (PM) recém defendido por Ray (2015) e observa-se como o ensino da PM se transformou numa atividade de fundamentos multifacetados neste início de século XXI.

O artigo está organizado em quatro partes. A primeira apresenta o conceito de pedagogia na performance musical defendido pela autora em 2015 em uma Tese de pós-doutoramento (RAY, 2015). A exposição do conceito é fundamental por ser esta visão pedagógica que embasa teoricamente toda a discussão a ser apresentada. As segunda e terceira partes discutem dois momentos da pedagogia na performance musical: da Antiguidade ao século XVIII e os séculos XIX a XXI. A quarta parte apresenta uma visão integradora dos aspectos herdados e da realidade recente da questão, que exige mudanças urgentes.

52 Professora Titular de Contrabaixo e Música de Câmara da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, onde também leciona música de câmara. É docente convidada do PPGMus da IA-Unesp onde orienta pesquisas de mestrado e doutorado desde 2007. Coursou Graduação em Composição e Regência pelo IA-Unesp (1993), Mestrado e Doutorado (1998) em Performance e Pedagogia do Contrabaixo, ambos na University of Iowa, EUA. Mantém Projetos de Pesquisa e de extensão na UFG envolvendo contrabaixo, performance musical e cognição. Apresenta-se regularmente em performances ao contrabaixo priorizando o repertório contemporâneo para o instrumento. Criou e editou a revista Música Hodie (2001-2016). E-mail: <sonia_ray@ufg.br>.

1. O conceito de pedagogia na performance musical

O conceito de Pedagogia da Performance Musical foi cunhado em um processo que implicou em várias discussões preliminares. Uma questão fundamental para que se pudesse defender o conceito e indicar possíveis aplicações foi a identificação de seu escopo, bem como foi necessário diferenciar a terminologia específica da área de música dentro de questões pedagógicas. A contextualização dos termos ‘pedagogia’, ‘didática’, ‘ensino’ foi apresentada por Ray (2015) como forma de elucidar o uso destes termos nas áreas de música e educação. Assim, não é admissível que um ‘método’ seja aplicado sem que se contextualize sua visão teórico-pedagógica ou que uma determinada ‘técnica’ ou ‘procedimento técnico’ seja aplicado de forma isolada do seu contexto, pois somente a realização da performance musical pode justificar e contextualizar o processo que a cria: “Neste sentido, ‘técnica’ em performance musical não é a mesma técnica de se construir um relógio, posto que ao final do estudo isolado da técnica não se terá um resultado artístico, este somente ocorrerá se a técnica não for estudada de forma isolada do contexto artístico-musical a qual ela serve “ (RAY, 2018).

O termo ‘pedagogia’ foi discutido com base nas pesquisas publicadas de Abbagnano (2012), Durkheim (2011), Luzuriaga (1990a e 1990b), Lopes (2012) e Libâneo (1994, 2002a, 2002b), Lima (2007), (Tourinho, 2014), Thompson (1980a, 1980b), Swanwick (2003), Williamon (2004), Rink (2002), Fonterrada (2008), Ray (2005, 2015), Galvão (2005) e Borém (2000), entre outros. Abordou-se a visão de 13 universidades estrangeiras e 17 brasileiras sobre a pedagogia da performance e o papel de disciplinas associadas à pedagogia da música na formação do performer musical. Discutiu-se também o universo no qual os pedagogos da performance musical se formam desde a inclusão da música na academia (dentro do conceito das ‘Sete Artes Liberais’) até o momento atual.

Com a exposição da terminologia adotada e de fundamentos das áreas de música, filosofia, educação e princípios interdisciplinares, cunhou-se o seguinte conceito:

Pedagogia da Performance Musical é um campo de conhecimento que emerge da relação dialética entre educação e conhecimentos musicais fundamentado nas teorias e práticas formadoras do músico que necessariamente atua em público ou com a expectativa de estar em público em sua atividade principal. Não é campo independente, posto que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música (RAY, 2015).

Considera-se aqui que a educação e seus fundamentos não são suficientes para cobrir a complexidade da formação de um professor de performance musical, nem tão pouco os fundamentos musicais conseguem suprir toda demanda de conhecimento que um pedagogo da performance musical precisa dominar. Assim, o conceito localiza a Pedagogia da Performance Musical em um espaço híbrido entre a educação e a música, onde esta última é a principal norteadora das ações⁵³.

2. A pedagogia na performance musical da Antiguidade ao século XVIII

Quando instituída em 1088, a Universidade de Bologna foi um marco divisório na formação do homem culto separado da formação religiosa. A instituição formava intelectuais que se preparavam principalmente para a vida política e científica. Os cursos ofereciam diplomas em Gramática, Retórica e Direito e a formação sedimentada nas sete artes liberais. Estas compreendiam a junção dos caminhos para o conhecimento trivium (lógica, retórica e gramática) e do quadrivium (aritmética, geometria, música, astronomia). Como representa o quadro de Landsberg (1.180), mostrado na figura n.1, abaixo:

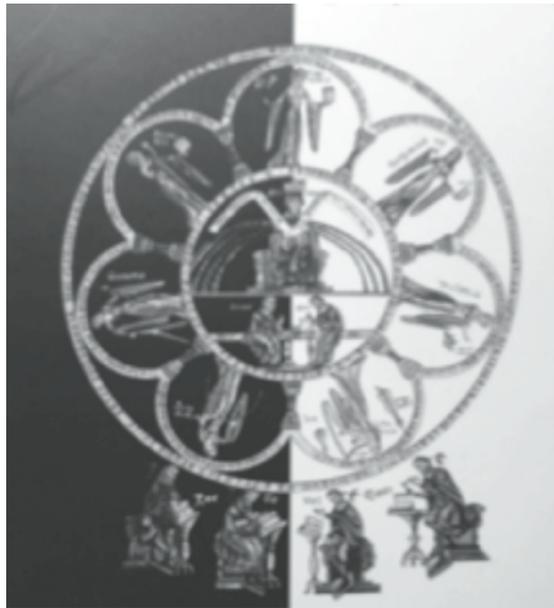


Figura n.1: Hortus Deliciarum (Herrad von Landsberg,1180)

53 A discussão aprofundada no desenvolvimento do conceito pode ser acessado em RAY, Sonia. Pedagogia da Performance Musical. Tese de Pós-doutorado. Goiânia, UFG, 2015.

O homem culto deveria dominar as sete artes, para que pudesse seguir seus estudos em filosofia ou teologia. No século XIV a Faculdade de Direito passou a formar também bacharéis em medicina, astronomia entre outros chamados de ‘artistas’ à época. O primeiro curso exclusivamente dedicado à música surgiu na França, em 1775 - o Conservatório de Paris, seguido pelo não menos ilustre Conservatório de Milão, fundado na Itália em 1808. Hoje, para que este controverso sistema de ensino fosse estabelecido, a formação do músico passou por transformações tão grandes quanto a própria história da formação intelectual do homem, brevemente demonstrada acima na trajetória inicial da Universidade de Bologna.

A música ensinada no quadrivium era uma disciplina praticamente técnica, (com caráter mais cosmológico, epistemológico, filosófico) muito mais relacionada com a física e a matemática, do que com o fazer artístico. O fazer artístico estava mais associado à música ‘profana’, feita nas ruas (a exemplo dos trovadores e dos artistas liberais), pois o homem culto que estudava música, o fazia na Igreja e a serviço da liturgia católica (e depois, com o advento da reforma luterana, a serviço também da Igreja Protestante). Contudo, vigorava uma visão hostil do músico prático:

Ao se perguntar “o que é o músico”?, Boethius (c.480 - c.524), o mais importante teórico da Baixa Idade-Média, colocou os performers na categoria mais baixa de sua classificação de três níveis, descrevendo assim os instrumentistas e cantores: “Classe inferior, ignorante” (Boethius, cap.24, v.1). Esta posição, hoje preconceituosa, refletia os valores de uma época em que a ênfase estava não no “fazer” a música, mas no “pensar” a música, o que, gradualmente, mudaria em favor dos performers (Apud BOREM; RAY, 2012).

Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, reflexos do homem culto que dominava várias disciplinas do conhecimento ainda eram comuns nos artistas. Era muito comum que o compositor atuasse no mesmo nível profissional, como instrumentista (frequentemente em mais de um instrumento) e como professor. Apesar da música estar fortemente relacionada à tradição da Igreja, o ofício de músico (compositor, instrumentista, cantor e regente) ganha cada vez mais espaço na sociedade, sustentado principalmente pela realeza.

Foi na segunda metade do século XVII que os pedagogos da performance musical começaram a se destacar, juntamente com a necessidade crescente de se formar instrumentistas para atender às cortes e às capelas reais. Mesmo nas igrejas, compositores precisavam cada vez mais de músicos habilitados para executar suas criações.

O pedagogo da performance que se destaca no período é Sainte-Colombe. Acredita-se que ele já vivia em 1675 e a última notícia de atividades dele como

professor e instrumentista data de 1701 (THOMPSON, 1980 p. 386). Considerado o responsável pelo estabelecimento da viola-baixo de 7 cordas com 'overspun strings' (cordas de tripa com revestimento de metal) e por ter desenvolvido uma técnica de mão esquerda sólida e estabelecido o estilo 'cantado' no instrumento. O aluno mais famoso de Sainte-Colombe, Marin Marais (1656-1728), era um virtuoso da viola e também foi professor do instrumento. O sucesso do aluno foi o que tornou o conhecido instrumentista altamente reputado também como professor. Sainte-Colombe recebia o aluno em sua casa e o hospedava por dias para aulas, numa relação de profunda imersão nos estudos num processo que envolvia audição, repetição, imitação e criação artística, além do evidente envolvimento pessoal na convivência do professor como aluno. Em pouco tempo o excepcional aluno superou o mestre e Sainte-Colombe não quis mais lhe dar aulas, afirmando não ter mais o que a ele ensinar. (Ibid. p. 640-641).

Cabe destacar aqui que a prática de ensino utilizada na Antiguidade, a exemplo de Sainte-Colombe e Marin Marais, evidenciava uma relação mestre-discípulo de ensino cuja essência sobrevive até hoje. A relação muito próxima do professor de instrumento com seu aluno continua sendo um elemento importante no ensino da performance musical. As aulas individuais ou em grupos reduzidos, aproximam alunos e mestres de maneira diferente da aproximação de mestres e alunos de disciplinas lecionadas em grandes grupos. Alunos de performance compartilham das referências de formação de seus professores não apenas por meio da bibliografia estudada ou da técnica de execução da performance, mas frequentemente compartilham elementos de história oral, convivem nos mesmos círculos de amizades e até frequentam ciclos familiares, mesmo em grandes centros urbanos como São Paulo (onde cresci e tive minha formação até o final da graduação) ou Chicago (onde pude frequentar o núcleo familiar de alguns dos meus mestres).

Ainda no início do século XVIII, mesmo período em que viveu Marais, François Couperin (1668-1733), cravista e compositor, dedicava grande parte de suas atividades à docência, o que o inspirou a registrar suas concepções pedagógicas em seu tratado *L'Art de Toucher le Clavecin* (A Arte de Tocar o Cravo), publicado em 1716. Entre seus ensinamentos Couperin introduziu o uso do polegar na técnica de execução do cravo, posteriormente adotada inclusive por J. S. Bach.

A primeira metade do século XVIII entrou para a história da música, destacando a família alemã BACH - uma família de músicos na qual vários se profissionalizaram. O mais ilustre deles, Johann Sebastian Bach (1675-1750), registrou parte de seus ensinamentos a seus filhos, em particular Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), que seguiu os passos do pai com sucesso. Ambos foram compositores, instrumentistas e professores.

Contemporâneos em atividade, C. P. E. Bach e J. S. Bach foram responsáveis por alguns dos registros mais importantes da prática musical de sua época.

ca. Apesar de os registros do pai terem passado para a história como os mais importantes do período barroco, tratados de C. P. E. Bach (1753), de Johann Joachim Quantz (1752) e Leopold Mozart (1756) foram de extrema importância para que se compreendesse o processo composicional e as práticas de execução vigentes na época. Apesar de todo o esforço em registrar as práticas, não se pode crer que tudo o que se fazia está nos tratados. Neumann (1967) criticava com propriedade o fato de os estudiosos do período barroco acreditarem que as práticas que não estivessem nestes tratados não ocorriam ou eram proibidas (NEUMANN, 1967, p.319).

O autor ajuda a reforçar a questão recentemente colocada por pesquisadores brasileiros sobre a importância de se registrar os processos de atuação na prática da performance musical e de sua docência (BORÉM, 2000 e RAY, 2005). Quanto mais detalhes registrados, maior será a compreensão do universo da performance musical, mais abrangentes serão suas ações e mais profundas as reflexões sobre processos de aquisição de habilidades específicas da performance musical.

3. A pedagogia na performance musical nos séculos XIX, XX e XXI

A virada dos séculos XVIII e XIX marcou mudanças na sociedade com reflexos na atividade dos músicos. A tripla atividade ‘compositores-instrumentistas-professores’ aos poucos se separou em funções isoladas e financeiramente mais rentável ao serviço das cortes.

Ao longo do século XIX a sociedade contava com a aristocracia e com uma nova camada de alto poder econômico, os mercadores - homens que se tornaram ricos graças ao comércio e às mudanças advindas da Revolução Industrial. Esta nova camada social tinha na arte uma medida de status e, portanto, contratava músicos para atender a seus caprichos. Eram encomendadas obras para ocasiões especiais, empregando compositores-regentes. Instrumentistas eram necessários para a realização das obras. Já, os professores passam a ter a função desprestigiada de preparar os filhos dos ricos e membros da realeza, para uma atividade muitas vezes caseira. Professores conseguem cada vez mais, uma colocação no mercado de trabalho, porém, em um mercado que os têm como serviços mantidos em suas residências (a exemplo do jardineiro ou cozinheiro).

Se o contexto não privilegia o professor, traz visibilidade para os instrumentistas, regentes e cantores e valoriza cada vez mais o virtuosismo. Os dois extremos do fazer musical se destacam, o compositor e o virtuoso instrumentista. Ainda que sem reconhecimento, o professor passa a ser uma figura fundamental para que os virtuosi fossem formados. Os registros de história da

música, de maneira geral, falham ao retratar como trabalhavam os professores de performance, mas estão repletos de registros sobre como trabalhavam os compositores que também eram virtuosos instrumentistas e que, eventualmente, aceitavam alunos. Alguns lecionavam devido a necessidade de obter recursos financeiros e não tanto pelo prazer. Contudo, neste cenário, se destacam alguns músicos que mantiveram atividades múltiplas, como compositores-instrumentistas-docentes cujas atuações no campo do ensino da performance musical ajudam a remontar o presente histórico.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828) estão presentes na história da música principalmente por suas atuações como compositores. Suas obras fazem parte do cânone da música de concerto do período romântico, porém, além de instrumentistas virtuosos, atuaram como professores. Beethoven, nascido em uma família de músicos, tocou cravo e viola em orquestras e lecionou piano com o intuito de obter suporte financeiro para estudar composição e ajudar sua família em momentos difíceis (KERMAN; TYSON, 1980. p. 354-358). Schubert, além de compositor, foi violinista e pianista. Ainda muito jovem tornou-se professor na escola de seu pai. Foi aluno prodígio do prestigiado compositor Antonio Salieri e cresceu acostumado a receber incentivos e elogios sobre seu brilhantismo como instrumentista e compositor, porém nunca demonstrou qualquer interesse na sua atividade docente, a qual considerava 'entediante' (HARTWIG, 1980. p.752-755).

Frédéric Chopin (1810-1849) e Franz Liszt (1811-1886) viveram a geração seguinte de Beethoven e Schubert e puderam usufruir de um momento em que o ensino da música já estava mais estruturado. Os Conservatórios já haviam se multiplicado desde a fundação dos primeiros (Paris, 1795 e Milão, 1808) e os estudos de música já estavam consolidados na concepção mecanicista, em partes que cada vez mais se distanciavam na estrutura conservatorial. Instrumentistas, compositores, regentes, historiadores da música e teóricos tinham funções pedagógicas independentes em suas atuações como docentes e muitos alunos tiveram carreiras prejudicadas em função da rigidez tecnicista.

Chopin estudou no prestigiado Conservatório de Warsóvia e seu professor, Jzef Elsner, o tinha como um 'gênio musical' a quem ele seria incapaz de impor seu próprio gosto musical como professor (HEDLEY; BROWN, 1980. p. 292-293). O fato, anotado na agenda de Elsner, mostra a tolerância e respeito que os professores da época tinham para com seus alunos, deixando-os expressarem os seus conhecimentos musicais de maneira própria. Por outro lado, seu contemporâneo Liszt já teve problemas na condução do seu aprendizado, devido a rigidez imposta no Conservatório de Paris onde estudou. Compositor, pianista e professor húngaro, mesmo tendo estudado em Viena com importantes professores, como Carl Czerny e Salieri, Liszt foi recusado no Conservatório de Paris (à época dirigido por Luigi Cherubini) por ser um estrangeiro. Ironicamente Liszt foi um dos maiores, se não o maior pianista de todos os tempos,

sendo o criador de técnicas que expandiram os recursos do instrumento e elevaram o nível das obras escritas para este instrumento.

Outro injustiçado pela rigidez da formação musical na estrutura conservatorial foi Maurice Ravel (1875-1937). Foi expulso do Conservatório de Roma por duas vezes, entre 1900 e 1903, por não chegar ao final do concurso de composição promovido pela Instituição. Continuou como aluno ouvinte nas classes de Gabriel Fauré, até se assumir como um compositor independente, capaz de contrariar as normas impostas pelos compositores tradicionais. Aparentemente sua proximidade com compositores espanhóis e russos desagradavam o diretor Claude Debussy e os críticos franceses tradicionalistas (HOPKINS, 1980. p. 610-212).

Na mesma época, Gustav Mahler (1860-1911), compositor e regente de papel destacado, principalmente por sua capacidade de expressar em suas composições a realidade que o cercava, seu sofrimento pessoal por um amor não correspondido, viveu críticas contundentes por ser inovador. Tradition ist Schlamperei (tradição é bobagem) tornou-se uma 'lei' para Mahler durante sua gestão frente a Ópera e a Orquestra Filarmônica de Viena. Na virada do século, momento em que a sociedade queria a todo custo retomar os grandes momentos clássicos da corte vienense (refletidos nas posturas radicais dos diretores de conservatórios) o compositor-regente assume uma visão própria e desafiadora, lutando contra tudo que fosse tradição ou rotina (DITZLER, 1998. p.11-12). A regência de Mahler, contudo, recebeu críticas controversas - se por um lado a precisão nas interpretações e seu entusiasmo frente à orquestra eram louváveis, por outro, seus movimentos corporais eram considerados excessivos e não-convencionais (BANKS, 1980. p.507).

Os regentes, tradicionalmente citados em escritos sobre composição ou tratados de instrumentação, começam a ser melhor assistidos em material pedagógico, na medida em que esta função foi gradualmente separada da atividade de compor. Tal independência das funções começa a dar sinais, quando regentes começam a ter que lidar com aspectos acústicos e físicos da orquestra, além dos novos recursos surgido no início do século XX – como sintetizadores, uso da eletrônica e de novos instrumentos (GALKIN, 1988. p.781). O momento mais representativo desta separação talvez seja as performances das sinfonias de Beethoven, no início do século XX. Em seu artigo da virada do século que resumia 'dicas para regência', Frederic Cowen diria que “o próprio Beethoven nunca ouvira nenhuma de suas sinfonias imortais tocadas com nada perto da perfeição de detalhes ou de realização de sua grandeza tal qual nos é hoje revelada através de nossos grandes regentes” (COWEN, 1900. p.307).

Benjamin Grosbayne (1940-1), em seu extenso artigo sobre a literatura sobre regência, discute a falta de material sobre regência nas primeiras décadas do século XX.

A Regência orquestral, de todas as ramificações no campo da interpretação musical, requer maior profundidade, versatilidade e musicalidade. É intrigante, entretanto, que tão pouco tenha sido feito para listar e codificar a literatura que a ela se refere. Que praticamente nada tenha sido feito neste sentido, pode parecer de alguma forma surpresa para muitos como foi para mim, quando comecei a fazer a bibliografia dos trabalhos neste campo e adjacências... (GROSBAYNE, 1940-1941, p.73).

Apesar de sua eloquente defesa em relação à superioridade de um regente, frente a outros intérpretes, o autor afirma que no século XX uma literatura significativa sobre regência começa a ser constituída. No campo do ensino da regência a escassez era ainda maior. As bolsas de estudos eram preferencialmente dadas a teóricos e musicólogos nos Estados Unidos. Muitos dos trabalhos em inglês sobre regência, eram “naturalmente limitados e quase todos eram traduções de originais em alemão” (GROSBAYNE, 1940-1941, p.74).

O momento que se segue compreende as duas Grandes Guerras Mundiais, durante as quais a produção musical se concentrou em entretenimento de campus de guerra (a exemplo do trabalho do compositor e instrumentista Olivier Messiaen, entre outros) e também, como distração da classe rica de países menos afetados fisicamente com os bombardeios durante ou no pós-guerra. Compositores, instrumentistas e cantores de variados gêneros musicais serviram a guerra com a missão de aliviar as dores dos combatentes. Poucas são as referências ao ensino de instrumento musical neste cenário. Contudo, o multi-instrumentista, compositor e teórico Paul Hindemith (1895-1963) trabalhou intensamente em todas estas frentes. Já famoso por suas composições e brilhantismo como violista, assumiu vaga de professor de composição na Hochschule für Musik em Berlin, mesmo sem ter nenhuma experiência docente (GELLES, 1980. p.574).

Se nos séculos XVIII e XIX o compositor passou a ocupar o centro das atenções, à frente dos teóricos, o performer passou a ocupar uma posição de destaque no século XX. Nas palavras do teórico-compositor-performer Paul Hindemith (1960), o performer do “. . . nosso tempo. . . [suas] habilidades, atitudes e gostos são talvez o poder mais forte que determina o desenvolvimento de nossa vida musical” (Apud BOREM;RAY, 2012).

A atividade de pesquisador atraiu o interesse de Hindemith de tal forma, que nos próximos anos ele escreveria um dos livros mais importantes de teoria do século XX (Curso Condensado de Harmonia Tradicional, 1949) utilizado até os dias atuais. Sua intensa atividade docente o levou a criar obras tanto

de nível amador quanto profissional, a fim de proporcionar a seus alunos, situações intensas de performance, além de ter escrito obras para praticamente todos os instrumentos.

Neste início de século XXI observa-se uma pedagogia da performance musical ao mesmo tempo mais difundida em disciplinas específicas nas universidades e cada vez mais diluída e multifacetada em processos e fundamentos díspares, por vezes incompatíveis com o contexto no qual se insere. A incorporação dos Conservatórios às Universidades promoveu no mundo ocidental, uma importação direta dos modelos tradicionais dos séculos XVII e XIX no ensino de performance musical. No Brasil, as visões dos três agentes principais deste cenário evidenciam a problemática apresentada. São eles o docente, a instituição e o discente.

Na visão de docentes de 53 universidades públicas (34 federais e 19 estaduais) que oferecem cursos de música com alguma habilitação em performance musical (instrumento, canto ou regência), constatou-se que, entre outros fatores, as pesquisas sobre ensino da performance musical em pós-graduação vem sendo orientada por docentes que não foram formados sob a legislação que rege a formação de professores no Brasil (RAY, 2015); ou seja, a grande maioria dos docentes de performance musical não tem curso de licenciatura, mesmo porque, a legislação brasileira somente regulamenta a formação de professores para a educação básica. Assim, docentes de curso superior não têm, obrigatoriamente, formação pedagógica, contudo, paradoxalmente, formam professores nos cursos superiores de licenciatura em música.

A investigação de Ray (2015) mostra claramente que a “formação dos docentes apresenta forte referência à aulas frequentadas em cursos livres (festivais e curso de férias de curta duração)” e que a pesquisa é fonte de recursos para decisões pedagógicas de grande parte dos docentes atuantes nas universidades brasileiras, pois muitos docentes fazem referência a seus cursos de pós-graduação, aos congressos e publicações da área ou mesmo a pesquisa voluntária em busca de material pedagógico: “Quanto à didática, muitos docentes afirmam que seu processo individual “se inicia na repetição de modelos de seus professores e que vai adquirindo personalidade, na medida em que é enriquecida por pesquisas, experiência prática e observação de outros profissionais” (Ray, 2015, p. 56-57)

Na visão institucional, existem iniciativas isoladas de lidar com a questão de pedagogia da performance musical, em geral relacionadas a programas e projetos de grupos de pesquisa em instituições que oferecem graduação e pós-graduação em música. Algumas destas instituições são a Universidade Federal de Goiás (UFG) através das ações do Laboratório de Performance e Cognição Musical (LPCM), a Universidade Federal da Bahia (UFBA) nas ações do Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia (NUPSIMUS) e a

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) nas ações do Grupo de Pesquisa Cognição Musical em Processos Criativos (CMPC), todos colaboradores no Diretório Performance Musical do CNPq.

Em um olhar sobre os currículos de graduação dos cursos de música das universidades federais brasileiras disponíveis no site do MEC, Ray (2015, p.46) detectou 20 instituições que oferecem disciplinas destinadas a pedagogia da música de forma diretamente relacionada ao instrumentista/cantor. As disciplinas são direcionadas a pianistas e cantores de forma específica em seus títulos e direcionadas a alguns instrumentos de forma mais genérica (como pedagogia dos metais ou pedagogia das cordas, por exemplo). Uma disciplina que esteja concentrada na pedagogia da performance musical, abordando fundamentos, processos didáticos e técnicas de ensino aplicáveis aos artistas da performance musical não está, de forma consistente, nas matrizes curriculares das universidades investigadas.

Na visão do discente, pode-se dizer que a preparação para a performance é pouco abordada durante a formação superior. Em pesquisa recente foi detectado, por exemplo, que “apenas 20% [de 348 sujeitos participantes] já teve alguma disciplina na universidade relacionada à psicologia da música e, destes, apenas 5% receberam informações específicas sobre psicologia da performance musical” (RAY et alli, 2016, p.314).

4. Integrando heranças e mudanças

Na discussão até aqui traçada fica evidente que não mais se justifica a perpetuação das heranças de procedimentos didáticos e técnicos no ensino da performance musical praticadas ao longo dos séculos passados. Mesmo o mais praticado procedimento didático desde o período barroco até os dias atuais, as aulas individuais de instrumento e canto, são questionáveis e passíveis de reformulação. Da mesma forma não se pode ignorar as evidências de que certos procedimentos tradicionais continuam efetivos, quando aplicados em contexto adequado. Assim, a discussão nesta parte trata essencialmente de integração, isto é, mescla de tradição e inovação, de conservadorismo e ousadia, de uso de material testado e estímulo a criação de novos materiais. Trata-se, enfim, de fundamentar as ações pedagógicas dentro do conceito aqui apresentado, o qual não só permite como sustenta as referidas mesclas.

No ensino da performance musical o maior problema consiste em integrar em seu processo duas realidades não hierarquizadas: os atributos validados por uma tradição oral de transmissão do conhecimento e os atributos atinentes a informações provenientes de pesquisas trazendo propostas inovadoras ao processo, ambas realidades funda-

mentais para a domínio do conhecimento sobre performance musical, seja sua execução, seja seu aprendizado (RAY, 2015, p.6).

A não hierarquização das duas realidades acima destacadas implica na possibilidade de coexistência das mesmas. Assim, seria viável afirmar que a prática da tradição oral de transmissão do conhecimento, profundamente difundida no ensino da performance musical desde os primórdios da universidade ocidental aos dias de hoje, pode dialogar com propostas inovadoras que vislumbram adequação à condição artística, econômica e socio-cultural do estudante de performance musical da atualidade.

Um dos caminhos mais discutidos recentemente é a viabilidade do ensino coletivo de instrumento musical em vários níveis, inclusive no curso superior de bacharelado em performance musical. Em que pesem visões controversas, existe a possibilidade de se implantar e desenvolver um processo de aprendizado eficiente de ensino coletivo da performance musical em níveis intermediário e avançado, desde que haja docentes com conhecimento pedagógico para tal empreitada.

Tal conhecimento poderia ser fomentado em pesquisas bem como em cursos de formação superior de professores de performance musical. A primeira barreira está na inexistência de uma legislação que inclua a formação de professores para o ensino médio e superior. Os cursos de licenciatura, em qualquer área no Brasil, formam apenas docentes para o ensino fundamental. Os caminhos para mudar a legislação começaram com a conquista da obrigatoriedade do ensino de música na educação infantil e básica (Lei nº 11.769/08). Contudo, ainda não foi efetivada tal inclusão na maioria das escolas regulares do país. Os entraves começaram com a pouca demanda de professores licenciados em música e se agravaram com a crise financeira de 2008.

Uma segunda barreira a ser derrubada, bem mais profunda, é a convicção dos artistas da área de performance musical de que não seria possível oferecer um ensino de qualidade para seus alunos se não fosse por meio de aulas individuais. Esta convicção está pautada em duas premissas: 1- performers acreditam que os procedimentos que foram eficientes em sua formação serão bons para seus alunos; e 2-performers não acreditam que precisam de uma teoria para orientar sua prática docente.

No primeiro caso, é fato que as experiências positivas no aprendizado do instrumento e na interação com o professor geram práticas replicáveis com relativo sucesso. Muitos professores de instrumento afirmam ser este o processo adotado no início de suas carreiras docentes, porém, após alguns anos de prática, eles começam a desenvolver seus próprios procedimentos metodológicos. Esses procedimentos, entretanto, são desenvolvidos de forma empírica, uma vez que os docentes da performance se dedicam muito pouco à pesquisas

sobre ensino da mesma (BORÉM;RAY, 2012). O segundo caso se concretiza na derivação do primeiro, i.e., o procedimento empírico pela busca da melhor forma de ensinar performance musical dos professores que se teve ao longo da formação do instrumentista faz com que a crença no mesmo processo funcione para ele e para seus alunos, afastando assim, a busca por fundamentos mais amplos que abrigue os procedimentos didáticos desenvolvidos.

O preço que a área de performance musical paga por isso é a falta de sistematização dos processos pedagógicos (que ficam por conta de transmissão oral de conhecimento ‘via pupilos’, como se fazia ao longo dos séculos passados) e a contínua desvalorização do registro das escolhas de materiais e métodos para a ação didática (o ensino) e sua fundamentação (uma visão ou um conceito pedagógico).

O conceito de Pedagogia da Performance Musical (PPM) aqui proposto, consegue abarcar vários métodos e materiais de ensino aplicáveis a procedimentos didáticos ou técnicas de ensino individuais e coletivas. Se a orientação maior da PPM é a música, significa que é a partir dela e com suporte na educação que se desenvolverão métodos e materiais aplicáveis aos vários tipos de ensino. No caso do ensino coletivo, o professor é que vai selecionar o objeto de estudo e objetivos de cada aula. A técnica de ensino coletivo demanda espaço adequado, instrumentos para os participantes e atividades (organizadas de forma oral ou escrita) que envolvam todos os participantes da aula, de maneira que todos tenham função ativa em cada atividade. Tal função pode ser de execução prática, de observação crítica, de semi-regência ou regência de aula. Fundamental é que em cada função definida fique claro o objeto e objetivo de estudo de cada participante.

Considerações finais

Ao observar como a atividade pedagógica musical foi tratada ao longo dos tempos, e como se processaram as mudanças de paradigma no conceito de Pedagogia na Performance Musical, consegue-se localizar o conceito defendido por Ray (2015), bem como identificar diferentes realidades vividas por este músico desde os primórdios da universidade do Ocidente até a atualidade. A trajetória mostrada evidencia a necessidade de uma profunda mudança na maneira de pensar a formação deste músico, sobretudo no que diz respeito aos procedimentos didáticos e técnicos no ensino da performance musical.

Com a apresentação e fundamentação do recém defendido conceito de Ray (2015) foi possível vislumbrar o escopo compreendido pelo mesmo, bem como sua potencialidade em abarcar vários métodos, materiais e técnicas de ensino da PM em vários níveis de dificuldade. Ao final, a proposta de uma visão integradora entre os processos herdados de séculos passados

e as necessidades de mudança exigidas pelo atual contexto da formação do performer musical é brevemente ilustrada numa possibilidade de ensino coletivo de performance musical.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 1ª Ed. Brasileira. Alberto Bosi (trad. e rev.). São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BANKS, P. Mahler, Gustav: Kassel 1883-5. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionaire of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 11, 1980. p. 507.
- BORÉM, Fausto, 2000. Entre a Arte e a Ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1., **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE PÓS-GRADUANDOS, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, 2012. v. 1. p. 121-168.
- COWEN, Frederic H. Hints on Conducting. **The Musical Times and Singing Class Circular**. v. 41, n. 687, May 1, 1900. p.307-309.
- DITZLER, K. **Tradition ist Schlamperei: Gustav Mahler and the Vienna Court Opera**. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, v. 29 n.1, jun 1998. p.11-28. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3108363?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acessado em 26 set 2015.
- DURKHEIM, Émile. **Educação e Sociologia**. São Paulo: Vozes, 2011.
- FONTEERRADA, Marisa T de O. **De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ª ed. São Paulo: Editora de Unesp, 2008.
- GALKIN, Elliot, W. **A History of Orchestral Conducting: in theory and practice**. New York: Pendragon, 1988.
- GALVÃO, Afonso. Expertise Musical, Cognição e Emoção [palestra]. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS INTERNACIONAL, 1., Curitiba, 2005. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2005. p. 54.
- GELLES, G. Hindemith, Paul. In: Sadie Staley (Ed.) **The New Grove Dictionaire of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 8, 1980. p. 574.

- GROSBAYNE, Benjamin. A Perspective of the Literature on Conducting. In: Musical ASSOCIATION, 67., **Anais do...** Taylor & Francis, 1940-1941, p.73-101. Disponível em Acessado em <<http://www.jstor.org/stable/765821>>. 07 out 2015.
- HARTWIG, Dieter. Shubert, F. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionaire of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 16, 1980. p. 752-755.
- HEDLEY, A.; BROWN, M. J. E. Chopin...Early Years. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionaire of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 4, 1980. p. 292-293.
- HOPKINS, G. W. Ravel, Maurice: 1875-1905 e 1905-1937. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionaire of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 15, 1980. p. 610-212.
- KERMAN, J.; TYSON, A. Beethoven, L. V. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionaire of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 2, 1980. p.354-358.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. 18ª reimpressão. São Paulo: Cortez, 1994.
- LIBÂNEO, José Carlos. Ainda as Perguntas: o que é pedagogia, quem é o pedagogo e o que deve ser o curso de pedagogia. In: Pimenta, S. G. (Org.). **Pedagogia e Pedagogos: caminhos e perspectivas**. São Paulo: Cortez, 2002a. p. 59-97.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e Pedagogos, Para Quê?**. 6ª edição. São Paulo: Cortez, 2002b.
- LIMA, Sonia Albano de. Interdisciplinaridade: uma prioridade para o ensino musical. In: **Musica Hodie**. v.7, n.1, 2007. p.51-65.
- LOPES, Regina, M. G. P. Concepções Pedagógicas e Emancipação Humana: um estudo crítico. In: Sema Pimenta (Org.). **Saberes Pedagógicos e Atividade Docente**. São Paulo: Cortez, 2012.
- LUZURIAGA, Lorenzo. **História da Educação e da Pedagogia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1990a.
- LUZURIAGA, Lorenzo. **História da Educação e da Pedagogia**. Trad. L. D. Penna e J. B. Penna. 18ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1990b.
- NEUMANN, Frederick. **The Use of Baroque Treatises on Musical Performance**. Music & Letters. V. 48, n.4, p.315-324. Out, 1967.
- RAY, Sonia. Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: **Performance Musical e suas Interfaces**. RAY, Sonia (Org). Goiânia: Vieira/Irokun, 2005.

- RAY, Sonia. *Pedagogia da Performance Musical*. **Tese de Pós-doutoramento**. Goiânia: UFG, 2015.
- RAY, Sonia et al. Estudo exploratório sobre o impacto da informação sobre psicologia da performance no nível de estresse e ansiedade de músicos práticos brasileiros. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 303-323, dez. 2016.
- RINK, John (Ed.) **Musical Performance: a guide to understanding**. NewYork: Cambridge, 2002.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando Musica Musicalmente**. Trad. L. Hentschke e J. Souza. São Paulo: Moderna, 2003.
- THOMPSON, C. H. Marin Maris. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 9, 1980a. p.640-641.
- THOMPSON, C. H. Sainte-Colombe. In: SADIE, Staley (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: W. W. Norton, Tomo 16, 1980b. p.386.
- TOURINHO, A. C. G. S. Aspectos atuais do ensino de instrumentos musicais no Brasil: Pesquisas e novas tecnologias. In: M. A. Toledo e A. A. Stervinou (Orgs.). **Educação Musical no Brasil e no Mundo: reflexões e ressonâncias**. **Fortaleza**: Editora da UFCE, 2014. p. 165-178.
- WILLIAMON, A. **Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performances**. New York: Oxford University Press, 2004.

Capítulo 7

Uma proposta de construção da interpretação musical segundo a teoria da formatividade

FLÁVIO APRO & ALFEU ARAÚJO⁵⁴

UEM - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

Introdução

A interpretação musical tem sido objeto de numerosas pesquisas acadêmicas na área musical nos últimos anos, tanto no Brasil quanto em outros países. Poderíamos mencionar diversas linhas de pensamento que conduziriam o executante a uma performance "instruída", por assim dizer, que conflitam com outras abordagens puramente intuitivas. Tais propostas, de certa forma, orientariam o artista a uma atitude mais ou menos fiel à fonte original, seja ela uma partitura, uma gravação ou qualquer outro tipo de suporte documental de uma composição musical anteriormente elaborada (APRO, 2004; APRO, 2006; SILVA, 2018). Cada período histórico também reúne um conjunto de preceitos e regras estilísticas que orientam o performer na construção de sua concepção musical, além da possibilidade de uma parceria entre compositor e intérprete na construção coletiva de uma interpretação quando ambos vivem na mesma época. Podemos destacar ainda que cada instrumento poderá exigir critérios

54 Flávio Apro - Doutor pela Universidade de São Paulo, é reconhecido por seu trabalho como violonista, produtor, pesquisador e professor. Foi um dos poucos discípulos da famosa argentina Adólfina Raitzin, de quem herdou o estilo Tárrega-Segovia. Apro é um dos pesquisadores brasileiros mais prestigiados em Performance Musical, com livros publicados e diversos artigos em importantes periódicos acadêmicos. Sua atividade como professor é amplamente respeitada como efetivo de violão clássico da Universidade Estadual de Maringá e pesquisadora visitante na California State University Fullerton. Alfeu Araujo - Natural de São Paulo, direcionou sua formação na área da performance, realizando os cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado em Música - práticas interpretativas: instrumento - piano - na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Trabalhou no Projeto Guri Santa Marcelina (SP), Centro de Estudos Musicais Tom Jobim (SP), Faculdade Santa Marcelina (SP) e Conservatório Municipal de Guarulhos (SP). Pianista, camerista e pesquisador, atualmente é professor efetivo de piano e matérias teóricas da Universidade Estadual de Maringá (UEM), realizando intenso trabalho na tríade pesquisa, ensino e extensão.

interpretativos exclusivos para a plenitude de uma tradução musical. Assim sendo, buscaremos, neste artigo, demonstrar uma possibilidade entre várias.

Aproveitando a temática desenvolvida durante a pesquisa de mestrado de Flávio Apro, apresentamos aos leitores uma proposta de construção da interpretação musical segundo a Teoria da Formatividade, elaborada pelo filósofo Luigi Pareyson⁵⁵, complementada com alguns conceitos referentes aos Limites da Interpretação do escritor e semiólogo Umberto Eco⁵⁶. A partir do modelo geral de Estética de Pareyson, cujos conceitos aplicam-se a todas as Artes, inclusive a Música, Apro elaborou uma adaptação que pudesse atender tanto aos critérios idiomáticos de seu instrumento, o violão clássico, quanto à compreensão interpretativa do repertório analisado, de um compositor brasileiro nacionalista do século XX (APRO, 2004). Durante essa pesquisa, ele deduziu a possibilidade de que os fundamentos filosóficos de Pareyson poderiam também transcender os limites do meio de expressão, de estilo e até mesmo de uma solução às concepções contraditórias de interpretação musical. Diante de tais benefícios, decidimos ampliar e detalhar o processo pelo qual Apro formulou sua proposta musical naquele repertório, e de outros posteriores, a fim de que os leitores possam extrair semelhante proveito.

Um breve panorama da questão interpretativa na música

A interpretação musical e o papel do executante dentro da relação compositor/obra/intérprete/público passaram por várias transformações ao longo da história, através de diversas opiniões, credos artísticos e programas estéticos. Após uma relativa estabilidade das funções do intérprete no Barroco e no Classicismo, o Romantismo cindiu a prática interpretativa em tendências conflitantes: de um lado, os defensores de uma interpretação que respeitasse as intenções do compositor, ressaltando sua criação e relegando ao executante a tarefa exclusiva de mediador entre o texto escrito e os ouvintes, resultando na modalidade de Fidelidade na Interpretação; do outro, o "intérprete-espetáculo", aquele cujo papel de protagonista musical absoluto e alto grau de virtuosismo deveriam seduzir o público, originando a categoria oposta de Criatividade na Interpretação.

Na primeira metade do século XX, o intérprete criativo passou a ser considerado anacrônico, sendo que a busca pela impessoalidade se consolidou quase como uma regra inviolável. Embora o papel do intérprete tenha se

55 Luigi Pareyson (1918-1991) foi professor de Filosofia nas Universidades de Turim e Pavia e autor de diversas obras. Seu pensamento exerceu forte influência sobre Umberto Eco e Gianni Vattimo, ex-discípulos em Turim, e tem sido adotada academicamente em várias áreas de concentração (especialmente na Literatura e nas Artes Visuais).

56 Umberto Eco (1932-2016) foi um reconhecido escritor, filósofo, semiólogo, linguista italiano, titular da Universidade de Bolonha.

invertido, devido aos novos paradigmas da Estética musical, da musicologia histórica, dos meios tecnológicos e da indústria cultural, percebemos neste início de milênio uma nova tendência de reversão de papéis, na gradual revalorização do aspecto humano da execução musical em oposição à frieza da busca pela autenticidade e, em especial, do alto padrão de perfeição obtido através da disseminação contemporânea de gravações em áudio e vídeo. Ainda assim, o clássico confronto de ideais interpretativos apresenta resquícios até os dias atuais (APRO, 2004, p.112).

O que é a teoria da formatividade?

Antes de apresentar a teoria de Pareyson e sua aplicação prática, apresentaremos um breve panorama da Teoria da Formatividade e de seu autor, para melhor situar os leitores quanto à fonte de tal matriz teórica. Os fundamentos básicos dela foram apresentados na obra "Estética: teoria da formatividade" (PAREYSON, 1993), que contém uma exposição sistemática dessa teoria. O neologismo formatividade significa que, durante o processo artístico (seja de criação ou de interpretação), forma e atividade se mesclam num único processo: o artista não gera a obra sozinho, mas própria a obra orienta seu criador a partir de seu início. Ao final do processo, torna-se difícil estabelecer se a obra acabada foi fruto exclusivo da concepção e habilidade do artista ou se a obra "se criou sozinha", visto que muitas vezes o resultado final sequer foi imaginado pelo seu criador. Trata-se de uma proposta com o intuito de diferenciar sua teoria do Formalismo Estético, evitando, dessa forma, reforçar a equivocada contraposição entre forma e conteúdo, e também evidenciar o aspecto dinâmico da obra de arte enquanto resultante de um processo que combina, simultaneamente, formação e atividade. Essa nova proposta surgiu em meados do século XX, em oposição à abordagem neo-idealista de Benedetto Croce (1866-1952), que era a visão teórica da estética italiana dominante à época. Abriremos, em seguida, um pequeno parêntese quanto aos fundamentos dessa abordagem.

Croce questionou os excessos da mentalidade histórica e a unilateralidade da metodologia científica positivista do século XIX. Sua contribuição metodológica ao estudo da Arte está na delimitação dos limites entre Arte e Ciência, negando a validade exclusiva desta última em suas classificações, decorrentes de imposições metodológicas fechadas, e exaltando a singularidade irrepetível de cada obra de arte. Croce, no entanto, desconsiderou os entornos sociais e históricos dos quais a Arte emerge, chegando a propor a dissolução da clássica divisão da História da Arte em períodos como Renascimento, Barroco, etc. (CROCE, 1997, p.19), elaborada por Heinrich Wölfflin (1864-1945) e que permanece em uso até hoje, inclusive na História da Música.

A doutrina croceana estabelece que a Arte só pode ser concebida dentro do “espiritualismo estético”, ou melhor, trata-se de uma atividade essencialmente interior e intuitiva. A exteriorização física dessa imagem numa obra, chamada por ele de “figuração”, constitui uma etapa puramente artesanal, com a finalidade única de conservá-la e rememorá-la ao público. Em suma, a legítima produção artística é realizada no âmbito de uma imagem interior, cuja exteriorização material, segundo Croce, é algo supérfluo e se situa abaixo da “verdadeira arte”, que é espiritual e eterna, dentro duma perspectiva platônica. Tal doutrina explica, a título de exemplo, que a exteriorização física de chagas nos corpos dos santos são manifestações físicas de uma idéia de caráter espiritual e, portanto, também são artísticas (CROCE, 1997, p.19). Assim, a composição de uma sinfonia, por exemplo, já é uma obra de arte completa e total mesmo quando ainda concebida e ouvida internamente pelo compositor, sendo que a escrita da partitura é um aspecto secundário. Por extensão, é possível deduzir que a leitura e interpretação de uma partitura representa outra figuração supérflua. Essa teoria não tardou a suscitar polêmica entre os teóricos e artistas que reivindicavam o aspecto físico da obra de arte, ou seja, o caráter material de sua realização artística.

Pareyson, ao contrário, embora tenha elaborado sua própria teoria a partir dessa referência, a redimensionou numa perspectiva inédita, que prioriza a atividade artística na sua manifestação material e na relação da obra com seu intérprete, e não mais com a intenção do autor, segundo as diretrizes de Croce. Dessa forma, Pareyson abalou a própria base da doutrina croceana ao substituir os princípios da intuição e expressão pelos da produção e formatividade. Ressaltamos a postura abrangente de Pareyson, que logrou em demonstrar que as concepções opostas sobre arte podem ser absorvidas dentro de uma perspectiva conciliatória, eliminando as atitudes extremistas que geralmente resultam em mal-entendidos e preconceitos estéticos, o que aliás sempre acarretou prejuízos à própria disciplina, considerada como um estudo irrelevante e contraditório. Podemos afirmar, portanto, que Pareyson transformou a visão teórica da Estética italiana, antes dominada pelo idealismo de Croce.

Uma possível definição de interpretação segundo a teoria da formatividade

A "Interpretação" é definida por Pareyson como uma forma de conhecimento em que receptividade e atividade são inseparáveis (PAREYSON, 1993, p.172). Para justificar tal concepção, ele fundamenta sua análise no caráter formativo do conhecimento sensível do homem, cuja aplicação pode ser estendida a todas as Artes (PAREYSON, 1993, p.172). Tal definição é baseada em duas idéias: a) a inseparabilidade da receptividade e atividade no agir humano, b) o caráter pessoal e, portanto, expressivo e formativo do operar humano. A fim de

melhor entendermos sua concepção, vejamos cada um desses princípios explicados isoladamente. Pareyson relembra que a ação do homem não é exclusivamente construída pela sua própria criatividade: esta ação é também moldada pela vida em sociedade, isto é, incorporada de forma receptiva (PAREYSON, 1993, p.172). Mas, ao mesmo tempo, ele não é tampouco completamente passivo, já que o livre arbítrio resulta invariavelmente em iniciativas pessoais. Esta inter-relação sugere que o agir humano é simultaneamente receptivo e ativo, e que não há possibilidade de isolamento em nenhuma das partes: passividade seria uma recepção sem resposta, e arbitrariedade, ação sem estímulo; o que seria, em ambos os casos, situações inconcebíveis.

Receptividade equivaleria à atividade na medida em que receber um estímulo já é uma ação em si e o início de um prolongamento numa atividade subsequente, nem que seja no âmbito do pensamento. Atividade seria, dessa forma, um prolongamento proporcional da receptividade na medida em que as reações humanas são pré-determinadas de acordo com certos cânones sócio-culturais. Dentro dessa mesma perspectiva, a criatividade poderia ser definida como a continuidade de alguma ação inicial ou sugestão prévia. Portanto, não seria possível a existência de uma atividade criativa que não tenha sido gerada por um estímulo inicial. É justamente a partir dele que novas informações são aos poucos agregadas. A criação seria, dessa feita, sempre o prolongamento posterior de uma recepção anterior.

Transpondo este primeiro princípio para a prática musical, percebemos que Pareyson derruba um mito clássico que separa as abordagens interpretativas em duas facções, rotulando-as como "fiel" ou "criativa". Dessa forma, Pareyson sustenta que toda e qualquer abordagem de um intérprete, que naturalmente traz sua bagagem própria de conhecimento e experiência (em maior ou menor medida) na tradução de composições musicais, é necessariamente receptiva e ativa (PAREYSON, 1993, p.173). Nunca é totalmente passiva porque a própria leitura de uma obra por um outro músico além do compositor já se configura numa resposta; e também não é completamente arbitrária posto que há uma idéia musical que não somente dispara uma ação de execução, mas é o seu próprio parâmetro regulador, mesmo que haja um certo grau de distância em relação à fonte original. Ou seja, o próprio fato de sermos personalidades individuais já impossibilitaria uma performance sem nenhum tipo de contribuição por parte do executante: trata-se de um fato inato do próprio ciclo da produção e difusão musical.

O segundo princípio decorre da constatação de que a ação humana é pessoal, irrepetível e infinita em possibilidades. Há de se observar aqui também um duplo aspecto: a natureza humana deve ser compreendida tanto em sua totalidade transitória (a cada instante, o homem é total, único e singular) quanto em seu desenvolvimento constante (ou seja, aberto a enriquecimentos, revisões e mudanças). Neste aspecto, podemos compará-la à natureza das

obras de arte, que por sua vez também são simultaneamente acabadas e abertas. Poder-se-ia afirmar que a obra de arte é uma forma total em si, autônoma e independente, como uma pessoa fixa em um de seus instantes, e por isso ela seria um reflexo da própria natureza humana. Cada ação humana tende a gerar formas diversas (filosóficas, artísticas, científicas etc.) que são transferidas a um objeto e fixadas no tempo. O duplo caráter acima aludido, ao ser transferido em obras, expressaria tanto a totalidade quanto a transitoriedade de uma pessoa. Assim, é possível afirmar que as experiências pessoais de um determinado artista se infiltram em sua obra, pois a ação de uma pessoa define-se em formas que carregam a soma de experiências de sua própria vida, e podem que ser parcialmente reveladas numa leitura ou interpretação, como veremos adiante no item sobre a multiplicidade das interpretações.

Isso tudo faz sentido quando pensamos na questão da produção e interpretação musicais, afinal um compositor jamais poderia escrever a mesma obra em dois momentos diferentes, assim como um intérprete é incapaz de reproduzir com total exatidão qualquer uma de suas performances. A supracitada dupla natureza humana seria inclusive uma característica intrínseca do músico-performer, que invariavelmente gera uma curva de desenvolvimento, tanto na sua relação entre a construção físico-técnica quanto na compreensão intelectual-musical. Cada curva é singular e irrepetível, assim como a condição física de cada um deles é total no instante de uma apresentação ao vivo, porém construída a partir de um desenvolvimento contínuo desde o primeiro contato com a música. Uma exceção poderia ser aqui mencionada quando se trata de um registro em estúdio, onde é possível aplicar técnicas de manipulação de áudio ou vídeo. Nestes casos, o segundo princípio de Pareyson não poderia ser considerado, afinal a totalidade se fundiria no desenvolvimento e vice-versa, o que levantaria questões polêmicas: uma gravação ao vivo representa de fato a totalidade de um músico? Um registro editado em estúdio poderia ser igualmente considerado uma interpretação? A versão ao vivo, conforme defendia Sergiu Celibidache, seria necessariamente superior ao seu registro? A versão editada em estúdio, como pensava Glenn Gould, com correções de deslizes técnicos e ruídos ambientais seria mais próxima a um ideal platônico?

Leitura *versus* execução? Ler é executar!

O termo leitura normalmente costuma ser mais associado à literatura e à poesia; porém, dentre os vários significados que esse termo pode abranger, Pareyson propõe o sinônimo “executar” como síntese geral, pelo menos dentro de nossa discussão, estendendo seu uso à leitura, interpretação e crítica de todas as Artes (PAREYSON, 1993, p.211-262). Ler uma obra, para este filósofo, significa exatamente executá-la.

A colocação de Pareyson, simples à primeira vista, é na realidade um tanto capciosa, visto que uma obra de arte se revela apenas a quem souber lê-la adequadamente, ou seja, àquele que possui o instrumental físico-cognitivo suficiente e adequado para desvendar seus aspectos intrínsecos. Esse aspecto ativo da leitura, por assim dizer, é muito mais evidente na Música e no Teatro, atividades artísticas que exigem, em princípio, algum tipo de intermediação: seus respectivos interlocutores (intérpretes) possuem a tarefa de traduzir e expressar uma obra acabada (pré-concebida). O músico "resgata uma obra do silêncio de uma partitura" para trazê-la à sua existência física. Ou seja, ele não apenas deve decifrar a escrita simbólica para comunicá-la ao seu público (conforme Croce estabelecia como limite ao intérprete), mas também levá-la à sua realização mais plena possível.

Todas as artes, e não apenas aquelas que requerem algum tipo de mediação de um intérprete, exigem tanto a leitura quanto a execução, incluindo o próprio expectador no momento da apreciação. Ressaltamos inclusive a possibilidade de que a leitura pode ser interna, como um drama imaginado num palco imaginário, ou uma partitura que se ouve interiormente. Uma execução pública, ao contrário, pressupõe um contato real com a matéria física da obra, exigindo de seu interlocutor uma habilidade técnica específica e bem desenvolvida. É por tal razão que Pareyson atribui tanta importância ao aspecto "executivo" do intérprete, no qual uma simples leitura não se limitaria a abandonar-se ao efeito da obra, assimilando-a passivamente, mas apropriando-se dela para torná-la presente e viva. Para que tal processo seja possível, cabe ao executante a habilidade de desvendar a lei interna que orientou a execução de seu criador (o que chamamos de "Interpretação Orgânica"), já que "a obra de arte se deixa reconhecer somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria", conforme afirma o mestre italiano (PAREYSON, 1993, p.213)⁵⁷.

Podemos dizer que uma obra musical "já nasce executada" uma vez que o compositor já tem em mente uma execução ao endereçá-la aos intérpretes no próprio ato de registro, seja numa partitura, gravação ou outro tipo de suporte material. Para que o intérprete esteja apto a adentrar no âmago de uma obra e desvendá-la, faz-se necessário reconstituí-la em seu processo formativo para atribuir-lhe vida, seja numa execução na sala de concerto ou na leitura silenciosa de uma partitura. Podemos dizer que a obra musical eternizada pelo compositor é revivida a cada uma de suas execuções, não como um mero acréscimo, mas em sua própria realidade. O compositor executa sua obra no próprio ato de criação, regulando-a de acordo com critérios específicos, podendo inclusive adicionar indicações de instrumentação, expressão, colorido, articulações etc. No entanto, é importante estar ciente de que tais adições in-

57 Para uma maior compreensão a respeito de quais elementos compõem o que chamamos de "leis internas de uma obra", cf. Ex.3 que será analisada adiante.

terpretativas são adições ao discurso musical essencial, a fim de não cairmos no erro comum de associar tais instruções ao fato de que ele, o compositor, seria "o mais autêntico" executante de sua obra e que os intérpretes deveriam copiar o modo como ele a teria realizado. Apontamos três razões básicas que sustentam tal afirmação: a) há casos de autores que não são bons executantes; b) os intérpretes são, em geral, mais especializados em seus instrumentos do que os compositores; c) após a composição, a obra deixa de ser de seu autor e este passa a ser apenas mais um entre seus intérpretes⁵⁸.

A leitura é, de certa forma, não apenas a própria execução, mas também uma espécie de "nova posse" da obra, desde que esta seja executada em sua plena realidade, sem acréscimos que não lhe pertençam. É um equívoco afirmar que a personalidade do executante representa um obstáculo à compreensão, e qualquer tentativa de se eliminar uma atitude pessoal recairia em substituí-la por uma outra, igualmente não menos pessoal - seja proveniente de um intérprete consagrado ou da própria tradição. Para se atingir tal compreensão, é necessário que exista uma relação de Congenialidade entre o executante e a obra executada ou, melhor dizendo, uma sintonia perfeita entre os estilos de um intérprete e de um compositor, na qual as afinidades psicológica e espiritual⁵⁹ sejam tão próximas que não já se distingua mais a obra de sua execução (há exemplos famosos de congenialidade, tais como entre o pianista Vladimir Horowitz e Alexander Scriabin, ou Alicia de Larrocha e Isaac Albéniz). É necessário saber escolher os autores com os quais possuímos maior afinidade, mas é igualmente possível aguçar novas congenialidades na ampliação do repertório com outros autores. Com esta prática, não apenas se aprofunda a visão artística do intérprete, mas também se esclarecem as razões que o levam a determinadas escolhas em detrimento de outras.

Em síntese: o compositor executa o registro de sua criação e o intérprete, em sua leitura, refaz essa execução no reconhecimento dos elementos que a integram, estabelecendo uma relação de equivalência ao movimento do ato criativo ou, podemos afirmar, realizando a recriação da obra. Ambos devem igualmente possuir pleno conhecimento musical, porém o compositor executa a obra no plano da criação, e o intérprete, no plano da prática. Se o intérprete for bem-sucedido, executando a obra com a mesma fluência da origem, além dela ser uma obra de arte na fase da criação, também o será na fase da interpretação.

58 O pianista e compositor Alfredo Casella (1883-1947) costumava afirmar que o compositor que interpreta sua própria música não é mais do que um intérprete entre os demais, e chegava ao ponto de referir-se à sua própria música como "a Sonatina de Casella", ressaltando sua consciência enquanto autor e intérprete (MAGNANI, 1996, p.65).

59 O termo "espiritual", conforme vimos nas definições de Croce e em outros pontos desse texto, refere-se a um conjunto de atributos ligados às capacidades cognitivas, incluindo a experiência de vida do artista, sua sensibilidade, cultura, época, etc.

Busca: sucessivos esquemas provisórios em direção à concepção interpretativa

Partindo da já exposta definição de interpretação dentro da teoria da formatividade, na qual seria um equívoco dividir a interpretação musical em lados opostos, é possível estabelecermos uma espécie de "método formativista" na construção de uma execução musical que seja coerente com seu material de origem, quer dizer, a composição pré-concebida, seja pelo próprio intérprete ou por outrem. O primeiro passo é chamado de "busca", algo semelhante à etapa de "suspensão fenomenológica" dentro de uma abordagem proveniente da Fenomenologia⁶⁰.

Dentro da ampla esfera de formação do conhecimento (considerando que este é também formativo), há dois tipos de realidade que são passíveis de serem assimiladas: a realidade material, que é captada pelos canais da percepção, e a espiritual, que, por sua vez, é apreendida pela intuição (PAREYSON, 1993, p.184).

O conhecimento sensível formativo, seja ele de caráter intuitivo ou perceptivo, é disparado desde o momento preliminar de formação da interpretação musical (já na escolha do repertório, antes mesmo da leitura à primeira vista), no qual o artista adota esquemas provisórios na busca de um conceito para expressar a essência de uma obra. Nas primeiras abordagens da obra, o intérprete inicia o processo trabalhando com descobertas provisórias, que vão se tornando gradativamente mais pertinentes ao texto, permitindo corrigir erros iniciais, até chegar a um conceito definitivo. O canal intuitivo costuma ser a primeira ferramenta de captura dos elementos constitutivos de uma obra musical, sendo gradativamente substituído pela percepção, que tende a uma maior racionalização.

Uma análise do caráter interpretativo do conhecimento sensível, em que realidade espiritual e material estão entrelaçadas, nos mostra que há dois momentos do ciclo de elaboração da interpretação: o "movimento", que é o processo de busca (intuitivo), e o "repouso", a contemplação da descoberta (perceptivo). Esses dois instantes do processo interpretativo são contínuos e cíclicos: no primeiro, há o movimento decorrente da busca de seu significado em forma de uma hipótese inicial, quer seja, um processo de produção de formas provisórias que pretendem revelar seu significado, percorrendo vários caminhos possíveis, ora mais lento, ora mais rápido; até que culmine no segundo momento, que é o repouso decorrente do êxito da descoberta de um de seus

60 O método proveniente da Fenomenologia fornece a possibilidade de se chegar à essência do objeto de pesquisa, uma vez que a sua análise, quando bem realizada, conduz o pesquisador a uma experiência de afastamento do fenômeno - mesmo que ele já tenha uma longa relação de uso, e o objeto lhe parecerá original. Uma de suas técnicas é chamada "suspensão", a qual permite o distanciamento necessário para que o observador visualize o fenômeno de maneira imparcial e livre de suas opiniões pessoais.

possíveis significados, no qual o interpretante se torna contemplador de uma concepção musical aplicada à obra (de fato o intérprete se torna o seu próprio primeiro ouvinte e, ao mesmo tempo, seu próprio primeiro crítico). No entanto, o processo não se encerra na fase do repouso, que se constitui num mero intervalo até que novos aspectos surjam, direcionando a interpretação a descobertas mais precisas. Caso o intérprete esteja aberto a novos pontos de vista que possam enriquecer sua interpretação, essa alternância será ininterrupta enquanto ele mantiver tal peça em seu repertório.

Não é exagero ressaltar que o processo de decifração de uma partitura, ou outra fonte, por um intérprete musical é feito simultaneamente pelos canais da intuição e percepção, sendo ambos retro-alimentados (o que seria uma leitura à primeira vista senão uma recombinação de elementos já previamente dominados pelo músico?). A não ser que o músico decida iniciar externamente seu processo de construção de uma obra, seja proveniente de uma pesquisa (leitura, cópia de uma gravação) ou de uma forma de recepção (aula, palestra): nestes casos, o instante inicial poderá ser de caráter mais reflexivo. Haverá, entretanto, um momento em que esse músico começará a questionar a validade dessas ideias externas e iniciará uma segunda etapa, de caráter mais intuitivo (que, por sua vez, é o resultado do acúmulo de experiências perceptivas anteriores), que o levará a uma personalização da execução, em maior ou menor grau (mesmo que seja a simples troca de um único dedilhado, já se trata de uma particularização). Como vimos, aqui também é impossível separar conhecimento proveniente da vertente intuitiva ou perceptiva: elas se tocam e se pertencem mutuamente.

Um exemplo de esquemas provisórios

Como poderia ser estabelecido um contato preliminar do leitor com o objeto, a fim de se privilegiar a intuição numa etapa inicial de busca? A título de demonstração, realizaremos uma primeira abordagem sobre uma peça escrita para piano, que em princípio manteremos anônima ao leitor⁶¹, passando para níveis gradativamente mais aprofundados de análise⁶².

61 Tal procedimento foi inspirado numa análise semiológica realizada por Jean-Jacques Nattiez na obra *O Combate entre Cronos e Orfeu* (2005, p.31-40). A fim de se obter a imagem do Ex.1, foram propositalmente retiradas informações exteriores ao texto musical, tais como título, nome do compositor, dados da editora, bem como certos elementos internos que influenciariam na interpretação: fraseado e articulação e dinâmica. Tal procedimento visa sensibilizar o intérprete em relação à lei interna da obra.

62 Os autores realizaram uma abordagem fenomenológica em sete níveis de análise com alunos do curso de bacharelado em Música da Universidade Estadual de Maringá em 2018. Alguns itens provenientes das discussões desse seminário estão incluídos nesta análise.

sucedem historicamente efetivamente reaproveitam elementos e técnicas dos anteriores, o que faz prevalecer a tese inicial de possivelmente se tratar de uma peça do XIX. Talvez o próximo passo recomendável ao músico-leitor seja repetir o trecho em andamentos diferentes para se definir uma pulsação geral, ou contrastes de andamentos entre as frases. É evidente que numa situação cotidiana, na qual os elementos de escrita (dependendo do período histórico em que a peça foi criada) e de editoração (sugestões de dedilhados, informações interpretativas acrescentadas pelo editor da obra, mesmo este seja o próprio autor) conduzam o leitor mais rapidamente a uma definição mais precisa quanto ao andamento geral e aos trechos individualizados.

Uma possibilidade de análise seguinte seria contemplar os elementos fraseológicos e harmônicos, que costumeiramente trazem informações relevantes ao processo de busca na construção de uma interpretação musical. Do ponto de vista das frases, encontramos dois períodos irregulares em suas extensões: um antecedente de oito compassos e um conseqüente com apenas cinco. A frase antecedente possui um perfil com direcionalidade ascendente, afirmativo e incisivo, contrastando com a conseqüente, tanto na direcionalidade acentuadamente descendente quanto na sua característica mais vagante e evasiva. Esses elementos sugerem um possível diálogo entre dois personagens, sendo que um questiona vigorosamente enquanto o outro responde de forma indecisa, conforme observamos no exemplo a seguir:

Ex.3: análises fraseológica e harmônica da "Peça Anônima"

Destacamos, porém, dois trechos estáticos, entre os compassos 2-3 e 6-8, que interrompem o fluxo melódico, e que neste ponto da análise não há pistas do que o intérprete deve fazer, mas certamente não se assemelham estruturalmente ao percurso melódico e harmônico e nem devem soar da mesma forma.

No que se refere às informações da análise harmônica, ainda provenientes do exemplo acima, encontramos elementos significativos para nos fazer avançar no entendimento da proposta musical da peça em questão. São três eixos tonais: Ré menor (compassos 0-8) na frase de pergunta, Sol menor (9-10) e Dó menor (11-12) na de resposta, perfazendo um ciclo de quartas descendentes. No segundo e terceiro compassos, encontramos um acorde do V grau sem a terça, deixando a finalização desta frase em estado de suspensão. (Esse trecho requer uma intervenção do intérprete no sentido de evidenciar o acorde de quinta justa com terça omitida, ou seja, o fragmento pede uma sonoridade diferenciada - caso o executante não perceba ou ignore tal fato, certamente não estará respeitando a "intenção da obra"). O uso de acordes de sexta germânica (compassos 6-7) também demandam uma intencionalidade exclusiva em relação à seqüência normal.

A segunda frase se apresenta num registro mais grave (um personagem masculino respondendo uma mulher, talvez?) e possui maior movimentação harmônica, sem o estabelecimento de uma tonalidade central. A falta de um eixo tonal, num espaço mais reduzido (quase metade da frase anterior) pode apontar para uma resposta evasiva, ainda mais se observarmos que o último acorde é também inconclusivo por não possuir a terça. Ou seja, uma pergunta que não foi respondida!

Ballade
(after the Scottish Ballad "Edward," Op. 10, No. 1) Johannes Brahms
(1833–1897)

Andante

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Ballade Op. 10 No. 1. It features two systems of music. The first system is marked 'Andante' and includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim.*. The second system is marked 'Poco più moto' and includes a dynamic marking of *p*. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs.

Ex.4: partitura completa: Ballade Op. 10 Nº1, Andante (1856) de Johannes Brahms

A partitura completa traz indicações referentes ao andamento geral e de trechos específicos, bem como um dado não muito usual: o compositor nos fornece a informação de que a peça se baseia num antigo poema escocês intitulado **Edward**, que é parte da coletânea de canções europeias **Stimmen der Völker in Liedern**, organizadas por J. G. von Herder. O poema narra um

diálogo entre uma mãe e seu filho, que evolui para a confissão de um parricídio e culmina em acessos de loucura por ambos. Brahms utilizou essa mesma fonte numa outra obra em 1877, uma canção homônima para contralto e tenor (**Edward** Op.75 N°1). Tanto a leitura do poema quanto a audição deste dueto esclarecem integralmente o drama condensado na peça instrumental de 1856. Eis o conteúdo do texto, em tradução livre:

Dein Schwerdt, wie ists von Blut so roth? / Edward, Edward! /
 Dein Schwerdt, wie ists von Blut so roth / Und gehst so traurig da! - O! /
 Como sua espada está tão vermelha de sangue? / Edward, Edward! /
 Como sua espada está tão vermelha de sangue? / E você tão triste?Oh!

Ich hab geschlagen meinen Geyer todt / Mutter, Mutter! /
 Ich hab geschlagen meinen Geyer todt / Und das, das geht mir nah! - O!
 Eu matei o meu abutre, / Mãe, mãe! /
 Eu matei o meu abutre, / E isso, isso me comove. Oh!

Dein's Geyers Blut ist nicht so roth! / Edward, Edward! /
 Dein's Geyers Blut ist nicht so roth / Mein Sohn, bekenn mir frey! - O!
 O sangue do teu abutre não é tão vermelho, / Edward, Edward! /
 O sangue do teu abutre não é tão vermelho, / Meu filho, confesse com
 franqueza.Oh!

Ich hab geschlagen mein Rothroßtodt! / Mutter, Mutter! /
 Ich hab geschlagen mein Rotroßtodt! / Und's war so stolz und treu!O!
 Eu matei o meu cavalo vermelho, / Mãe, mãe! /
 Eu matei o meu cavalo vermelho, / Ele, que foi tão altivo e leal.Oh!

Dein Roß war alt und hasts nicht noth! / Edward, Edward /
 Dein Roß war alt und hasts nicht noth / Dich drückt ein ander Schmerz.O!
 Seu cavalo era velho e você não precisava dele, / Edward, Edward! /
 Seu cavalo era velho e você não precisava dele, / Outra dor te aflige.Oh!

Ich hab geschlagen meinen Vater todt / Mutter, Mutter! /
 Ich hab geschlagen meinen Vater todt / Und das, das quält mein Herz!O!
 Eu matei o meu pai! / Mãe, mãe! /
 Eu matei o meu pai! / E isso, isso atormenta meu coração! Oh!

Und was wirst du nun an dir thun? / Edward, Edward! /
 Und was wirst du nun an dir thun? / Mein Sohn, bekenn mir mehr!O!
 E o que você vai fazer de si mesmo? / Edward, Edward? /
 E o que você vai fazer de si mesmo? / Meu filho, confesse mais! Oh!

Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn! / Mutter, Mutter! /
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn! / Will wandern über Meer!O!
Na terra, meu pé não deve mais descansar! / Mãe, mãe! /
Na terra, meu pé não deve mais descansar! / Quero vagar para além do mar! Oh!

Und was soll werden dein Hof und Hall, / Edward, Edward, /
Und was soll werden dein Hof und Hall, / So herrlich sonst und schön!O!
E o que será da sua casa e salão, / Edward, Edward? /
E o que será da sua casa e salão, / Tão maravilhosos, tão lindos? Oh!

Ach! immer stehs und sink' und fall / Mutter, Mutter! /
Ach immer stehs und sink' und fall / Ich werd es nimmer sehn!O!
Ah, que fique pra sempre de pé até ruir! / Mãe, mãe! /
Ah que fique pra sempre de pé até ruir! / Nunca mais a verei! Oh!

Und was soll werden dein Weib und Kind / Edward, Edward? /
Und was soll werden dein Weib und Kind / Wann du gehst über Meer - O!
E o que será de sua esposa e seu filho? / Edward, Edward? /
E o que será de sua esposa e seu filho? / Quando você partir pelo mar? Oh!

Die Welt ist groß! laß sie betteln drinn / Mutter, Mutter! /
Die Welt ist groß! laß sie betteln drinn / Ich seh sie nimmermehr! - O!
O mundo é grande, deixe-os nele mendigar, / Mãe, mãe! /
O mundo é grande, deixe-os nele mendigar, / Nunca mais os verei! Oh!

Und was soll deine Mutter thun / Edward, Edward! /
Und was soll deine Mutter thun / Mein Sohn, das sage mir! O!
E o que você deveria fazer à tua mãe? / Edward, Edward? /
E o que deveria fazer a tua mãe? / Meu filho, diga-me isso! Oh!

Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn / Mutter, Mutter! /
Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn / Denn ihr, ihr riethets mir!O.
A maldição do inferno deveria ficar convosco, / Mãe, mãe! /
A maldição do inferno deveria ficar convosco, / Porque vós, vós aconselháveis-me! Oh!

A plena compreensão desse texto por parte do executante, em princípio, asseguraria o êxito da performance musical, uma vez que a própria estrutura da balada está precisamente conjugada com a do poema: as frases ascendentes culminando nos acordes de quinta justa correspondem exatamente à força inquisidora das perguntas da mãe, finalizadas pela evocação “Edward, Edward!”

(representada pelos intervalos melódicos em quintas descendentes). De forma idêntica, a frase de resposta, numa região mais grave, com frases descendentes e harmonia mais variada, apontam para as respostas evasivas do filho, finalizando no acorde de quinta com a terça omitida, o que efetivamente demonstra que o filho não respondeu às indagações de forma adequada, deixando sempre algo de fora. Ressaltamos que a escolha dos acordes iniciais (a frase da mãe iniciando na tônica e a do filho na subdominante) reforça ainda mais a hierarquia desse diálogo. A parte B, numa abordagem resumida, poderia ser descrita como uma representação da catarse e do ato dramático que a confissão desencadeia, que se expressa na peça pianística através de um novo elemento rítmico: as tercinas em ostinato. Esse grupo rítmico vai conduzindo a peça a um clímax que atinge os limites da tessitura grave e aguda, até mesmo como uma dramatização dos limites psicológicos a que os personagens chegaram.



Ex.5: o clímax das tessituras na Ballade Op. 10 N°1

Nessa etapa, em que dispomos de amplas informações que esclarecem a essência da obra, é interessante retomar ao ponto de partida proposto e indagar o que já apontava, dentro do primeiro nível de contato, para essa visão final aprofundada? Como vimos, durante o desenrolar do processo de busca, vários elementos se confirmaram em etapas posteriores da análise. Se não houvesse a indicação desse poema associado à partitura, a peça se sustentaria sob uma perspectiva interpretativa aberta? No caso desta pergunta, em particular, uma informação biográfica pode auxiliar o intérprete, uma vez que Brahms possuía o hábito de descartar peças com facilidade, o que nos leva à constatação de que o autor, ao usar o mesmo poema por duas vezes, tinha por meta representar o poema em metáforas musicais precisas. Seria admissível associar a ela um outro poema? A esse respeito, há dois aspectos a ser considerados (um positivo e outro negativo): o compositor, ao mesmo que tempo que fornece integralmente uma senha interpretativa, restringe o campo de possibilidades aos seus intérpretes, ou melhor dizendo, existe uma moldura limitada dentro da qual permite-se uma movimentação criativa relativamente restrita por parte dos executantes.

Multiplicidade: eleger um aspecto da obra e desenvolvê-lo

O processo interpretativo em Música é infinito em possibilidades e sempre passível de aprofundamento, isso porque o Sujeito (seja o compositor ou o intérprete) e o Objeto (uma obra composta ou interpretada) são instâncias independentes entre si, caso não o fossem, seria até possível falar de um único conhecimento possível. O objeto não comunica nada sem uma ação exploratória do sujeito: se o sujeito opta por renunciar à sua própria personalidade, neutralizando-se no processo interpretativo, não se estabelece um diálogo com o objeto e conseqüentemente deixa de existir a interpretação.

Pareyson afirma que uma interpretação só é bem-sucedida quando o executante é capaz de observar a obra a partir de um prisma idealmente semelhante ao de seu criador. Se que o compositor "inventa fazendo", ou seja, concretiza uma idéia imaterial que ainda não existe no plano material, o intérprete "executa reconhecendo", resgatando uma idéia imaterial daquilo que já existe materialmente (na forma de um documento); em outras palavras, ele retoma um processo de reconhecimento dos elementos constitutivos que se encontram na própria obra musical (PAREYSON, 1993, p.239).

É recorrente o argumento da "intenção do compositor" para justificar uma interpretação única ou definitiva; nada poderia ser mais falacioso em Música, haja vista que toda obra de arte propõe infinitas possibilidades, nas quais sempre se descobre algo novo a cada leitura. Seria inconcebível uma "versão única" ou "definitiva" de qualquer obra, pois qualquer interpretação é infinita em número e processo, ou seja, ela se caracteriza exatamente pela multiplicidade quantitativa e qualitativa. Existe um espaço infinito de possibilidades a ser explorado na relação entre a ação investigativa do sujeito e a leitura/execução do objeto, pois ambas as instâncias permitem um desenvolvimento contínuo e sempre aberto a aperfeiçoamentos posteriores. A infinidade qualitativa reside justamente no fato de que nenhum dos aspectos envolvidos neste processo, seja o da pessoa ou o da própria forma, é definitivo.

No decurso da construção de uma interpretação, o sujeito se relaciona com a obra a partir de seu momento atual (não é o mesmo que ontem, e será diferente do amanhã), que é único e baseado na vivência pessoal. A forma, por sua vez, é observada sob a possibilidade de perspectiva dentre outras possíveis, na qual a obra se revela inteiramente em cada uma delas. Disso resulta que as possibilidades de diferentes interpretações são sempre infinitas e em diferentes níveis de profundidade. Qualquer aspecto sugerido pela obra e adotado pelo intérprete exige um aprofundamento, para que se estabeleça uma adequada relação de congenialidade: isso significa que as melhores interpretações são aquelas às quais conseguimos nos dedicar por mais tempo. Portanto, enquanto houver entendimento e imaginação, não existirá interpretação que não esteja

sujeita a revisões subseqüentes: quem se contenta com uma primeira impressão não pode ser considerado um intérprete profundo.

Nesse ponto da reflexão, lançamos a seguinte questão: é possível atingir uma execução ideal ou qualquer coisa seria permitida na Interpretação? Uma execução pessoal é aquela cuja independência da obra se mantém mediante à diversidade de seus diferentes intérpretes: como a execução funde, ao mesmo tempo, as características do objeto e de seu interpretante, acolhendo tanto a identidade singular da obra como a personalidade única de quem a executa, podemos afirmar que a Interpretação lida com uma dinâmica agregadora. Tanto a obra quanto o intérprete são mutáveis e abertos: ninguém se fecha numa "prisão imóvel", pois as experiências diárias a enriquecem constantemente, assim como a obra que, apesar de ser uma forma concluída, é também um "infinito recolhido em um ponto bem definido". Cada fragmento de uma obra sintetiza o todo, de modo que um determinado ponto, uma vez identificado, conduzirá o executante à compreensão de sua totalidade. Por essa razão, a infinidade e a diversidade das execuções nunca compromete a identidade das obras quando o ponto de vista de um intérprete coincide com algum aspecto inerente à obra. Pareyson define essa questão ao afirmar que a totalidade da obra "exige ser considerada não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se faz inteiro recolhendo-se em uma forma" (PAREYSON, 1993, p.217).

Se nenhuma interpretação esgota plenamente as diversas possibilidades contidas numa obra (por mais rica e profunda que ela seja), a ênfase sobre um aspecto específico implica em deixar as outras interpretações de fora, resultando na exclusão recíproca delas. Ainda assim, uma mesma obra pode se identificar com abordagens diversas. Podemos acrescentar ainda que a interpretação abrange infinitos graus de aprofundamento e não possui uma etapa final. Há dois aspectos nisso: a infinitude do percurso interpretativo, que abrange desde o grau ínfimo de compreensão até o mais pleno, sendo que cada pessoa atingirá um nível dependendo de fatores ligados à sua formação geral, tais como cultura local, educação, situação histórica etc. A infinidade e a multiplicidade não devem, no entanto, ser confundidas com arbitrariedade irrestrita: trata-se de fazer a própria obra viver em cada nova execução, sem perder suas características intrínsecas. Também não se espera que o intérprete deva chegar a algum tipo de "verdade" definitiva, mas que apenas execute a obra verdadeiramente.

Mas é possível ocorrer fracassos quando certas obras permanecem inacessíveis, mesmo ao olhar de um intérprete experiente. Embora não exista um caminho único, definitivo e obrigatório para se chegar à compreensão de uma obra, nenhum artista, seja ele o criador ou o executante, está imune ao perigo da incompreensão ou de chegar a um conceito que não defina satisfatoriamente o objeto. Voltando ao conceito básico da formatividade no ciclo criação-execução musical, imaginemos que o compositor decida, por qualquer

motivo, alterar a direção do próprio texto que está sendo produzido (já vimos que, a partir do momento em que a criação começa, ela começa a assumir "vida própria"): caso o compositor não respeite o percurso que a idéia inicial está propondo, o resultado final de sua criação falha. Mas, ao contrário, se ele facilitar que a obra flua por si mesma durante o período de criação, permitindo que o próprio texto tome conta dele mesmo, o trabalho será bem-sucedido. O intérprete, por sua vez, embora esteja preparado para a execução, que envolve procedimentos mais físicos que cognitivos, deve conhecer Música tão bem quanto o compositor (seria desejável ao intérprete possuir mais recursos que um compositor, considerando a necessidade de conhecer técnicas e procedimentos composicionais de estilos diversos, do renascimento aos dias atuais). Se o processo criativo do compositor demanda um tipo específico de percepção e o domínio de um processo apropriado para que a obra desponte em sua plenitude, o intérprete também deve permitir um desenvolvimento semelhante para a consecução da leitura/execução, que será materializada na execução de seu instrumento, constituindo-se numa Interpretação (poderíamos afirmar que, agindo dessa forma, ele "interpreta-a-ção"). Uma tradução musical bem-sucedida é, dessa forma, o resultado de um enlace entre uma forma a conhecer e uma pessoa que busca conhecê-la e dela apropriar-se.

Solução ao dilema: o equilíbrio entre fidelidade e liberdade

Chegamos ao ponto central de nossa discussão, que é o debate entre os possíveis pólos entre Fidelidade e Liberdade na interpretação. Pelo fato de que a fidelidade é costumeiramente entendida enquanto renúncia da própria personalidade com o intuito de se chegar a uma pretensa "reevocação" da obra tal como ela "deve ser", e que a liberdade se constitui numa situação inevitável, na qual o intérprete só consegue expressar-se a si mesmo, os teóricos da Música preferem criar regras que segmentem esses aspectos em facções opostas, cada uma empenhada na tarefa de excluir seu vínculo com a outra, como vimos anteriormente. Os defensores de cada grupo não admitem a fidelidade excluída da liberdade, e vice-versa; daí surgem as recomendações de que o papel do intérprete deva ser impessoal o suficiente para se alcançar a fidelidade, ou então, de que ele deva assumir uma postura totalmente livre para auto-expressão, por tal condição ser intransponível. Pareyson ressalta inclusive que, quando se usam tais argumentos a propósito da interpretação, a fidelidade é tomada como dever e a liberdade como fato (PAREYSON, 1993, p.219).

As afirmações: "não existe relação entre intérprete e obra", "a interpretação é algo de fora", "a interpretação não é mais do que uma cópia da obra", "a obra é apenas o ponto de partida para uma interpretação criativa" etc., demonstram que, de um lado, há um equivocado respeito pela obra e, do outro,

as diferentes leituras são sempre expressões de um novo intérprete. Pareyson entende que a interpretação existe quando liberdade e fidelidade se afirmam mutuamente (PAREYSON, 1993, p.220). A fidelidade é de fato um dever, através do qual o executante procura desvendar a obra para poder traduzi-la em sua própria essência; enquanto que a liberdade é intransponível, pois a personalidade não representa obstáculo, mas, ao contrário, trata-se da própria iniciativa pessoal do intérprete, a qual não pode ser renunciada, afinal ninguém é capaz de sair de si mesmo ou de substituir o autor.

As interpretações costumam ser descritas em forma de adjetivo possessivo (a “minha interpretação”, a “interpretação de fulano”), trazendo à mente a falsa aparência de que a obra é uma conquista pessoal. Não deveríamos nos esquecer de que o objeto interpretado deve ser recebido pelo interpretante, porém mantido em sua essência. Quando o objeto se impõe ao sujeito ou este se sobrepõe ao objeto, a interpretação deixa de existir: no primeiro caso, temos a "Execução Passiva", caracterizada pelo enrijecimento do objeto em relação ao seu leitor; no segundo, a "Execução Arbitrária", na qual há uma sobreposição do sujeito sobre a obra. A interpretação acontece somente quando subsiste um equilíbrio entre o respeito ao objeto na própria atividade do intérprete, que pesquisa a obra e descobre seus aspectos internos num processo de construção e desenvolvimento simultâneos, e finalmente a materializa sonoramente. A marca pessoal do intérprete estará sempre associada, de alguma forma, à própria essência da obra em forma de Fidelidade Ativa e não-passiva, ou de Liberdade Respeitosa e não-arbitrária. Uma reformulação adequada a esta antiga controvérsia seria a de que o intérprete não deve renunciar à sua personalidade nem pretender expressar-se unicamente a si mesmo, pois a fidelidade ocorre justamente quando o executante usa de todos seus conhecimentos e preparo físico para comunicar a obra, ao passo que todo esforço de impessoalidade é inútil pois não existem duas execuções absolutamente idênticas. É, portanto, absurdo oferecer aos intérpretes alternativas auto-excludentes na execução musical, ainda mais porque a fidelidade não é devida a um texto imóvel, mas à obra enquanto resultado de um processo formativo (PAREYSON, 1993, p.256).

O esquema abaixo estabelece os níveis de possibilidade de posicionamento do intérprete, sugerindo que a Interpretação se situa no equilíbrio entre os extremos:

→ PASSIVIDADE – FIDELIDADE – INTERPRETAÇÃO – LIBERDADE – ARBITRARIIDADE ←

Os limites externos apresentados no quadro acima podem ser ainda mais radicalizados, pois além da arbitrariedade, encontramos o processo da "Releitura", fenômeno típico da pós-modernidade; ao lado oposto, podemos

destacar que após a passividade existem as reproduções mecânicas, como, por exemplo, a sonorização de uma partitura por meio do computador, na qual podemos contemplar como seria o máximo de fidelidade e exatidão de uma partitura. A inflexibilidade dos posicionamentos entre essas pontas pode levar o intérprete a privilegiar uma postura que muitas vezes é incompatível com a obra executada. O modelo proposto por Pareyson vai de encontro à tendência contemporânea que incute ao homem a obrigação de posicionar-se em alguma extremidade (não apenas na Filosofia, mas sobretudo na Política, Religião etc.).

Os riscos possíveis na interpretação

Já vimos que o processo interpretativo se realiza com êxito quando a obra adquire vida própria na execução de um músico que a compreende plenamente, isto é, quando a performance não acrescenta elementos adicionais ou estranhos e ela se torna tão essencialmente ligada à composição que a sua realização poderia ser até considerada indispensável. Denominamos tal realização como Interpretação Orgânica: aquela que evidencia os elementos próprios da obra e cuja interpretação, baseada na compreensão de tais elementos, soe como se a música estivesse sendo criada no exato momento de sua execução, como numa improvisação.

Todavia, o processo interpretativo pode apresentar o risco do fracasso em seu decurso, que pode ser evitado quando o leitor/intérprete se sintoniza adequadamente com a obra e é capaz reconhecer nela os aspectos mais característicos. Quanto mais distantes estiverem a época, a visão de mundo e as condições culturais entre o intérprete e o autor da obra, maiores serão seus desafios para apreender o sentido de uma obra. Mencionamos o fato de que determinadas peças só foram corretamente compreendidas após décadas de suas criações, assim como certos intérpretes que apenas conseguiram revelar determinadas obras após vários anos de experiência trabalhando nelas, especialmente no caso daqueles músicos em idades avançadas que atingiram sua maturidade artística, como os pianistas Vladimir Horowitz ou Arthur Rubinstein.

A interpretação também exige do executante, disciplina e respeito à obra para que haja uma leitura correta. O caráter pessoal da interpretação, decorrente de uma comunicação eficiente entre o leitor e a obra, faz com que cada execução de uma mesma peça revele sempre um aspecto particularizado. Caso essa comunicação seja prejudicada por qualquer motivo, o mesmo caráter pessoal da interpretação pode, ao contrário, surtir um efeito negativo e resultar numa leitura falha, levando o intérprete a uma má compreensão da essência de uma determinada obra. Podemos comparar tal fenômeno à comunicação entre duas pessoas, na qual um encontro baseado em simpatia recíproca estimula os interlocutores a se comunicarem de forma fluente e espontânea, mas se hou-

ver qualquer tipo de estranhamento, a relação se compromete e pode inclusive gerar mal-entendidos. Na Música ocorre o mesmo fenômeno: obra e intérprete também são interlocutores que se comunicam. Por essa razão, um músico pode ser capaz tanto de excelentes interpretações de determinados autores quanto de execuções menos exitosas em outros. Pareyson destaca que há intérpretes inteligentes e de bom gosto que eventualmente caem em incompreensões, constituindo-se no preço que inevitavelmente pagam pela genial abordagem de que dão prova em outros casos (PAREYSON, 1993, p.233).

O perigo reside, em particular, no caso de músicos cujo repertório é demasiadamente extenso. Estes podem até executar tal quantidade de música de maneira correta, mas dificilmente podem interpretar profundamente cada uma delas. Via de regra, estes profissionais da execução possuem habilidade de aprender música rápido, mas raramente são músicos profundos; porém, ao contrário, um especialista em um repertório mais específico, ou em obras de apenas um compositor, dispõe das condições mais favoráveis a ser um intérprete competente. Cabe ao leitor encontrar sua especificidade de repertório, baseando-se em relações de afinidades: trata-se de saber escolher bem as peças que deseje executar.

Outro engano refere-se às famosas comparações de uma mesma peça por diferentes intérpretes com base em parâmetros subjetivos. Na prática, o valor real de uma interpretação é único e igualmente aplicável a diferentes leituras: quando a execução revela ao ouvinte algum parâmetro interno da obra. Uma execução superficial não revela nada além da própria execução realizada pelo músico, que usa a obra como um mero elemento coadjuvante à sua performance. A interpretação adequada, por outro lado, se impõe por ser clara e reveladora, trazendo a obra à sua realização sonora. O intérprete, porém, deve ter em mente que a sua abordagem seja capaz de corresponder à própria essência da obra em sua forma mais autêntica, sem esquecer que a sua performance está igualmente circunscrita a um momento e que ele próprio poderá alterá-la em momentos posteriores. Essa consciência é tão importante que, se o intérprete privilegiar demais uma das partes (a sua performance momentânea ou a própria essência da obra percebida num dado momento), acabará enrijecendo-se numa postura que resultará em equívocos, como por exemplo, se ele julgar que sua interpretação é a única verdadeira, o que o levará a considerar as demais como deturpações ou, ao contrário, se considerar que todas são válidas, levando à noção deturpada de que qualquer execução é legítima. Efetivamente, ambas as distorções são sustentadas pelos músicos da atualidade: existem tanto os “donos da verdade” que tentam demonstrar que suas execuções são as únicas possíveis, como aqueles que enxergam sentido em qualquer leitura forçada. Luigi Pareyson tipificou exatamente esses tipos de executantes: “aquele que afirma que existe apenas um modo de executar Beethoven e procura encontrá-lo e achá-lo, tentando fazer calar a própria personalidade, e aquele que

deseja construir pessoalmente o seu próprio Beethoven, um Beethoven inédito e novo, do qual o autor é somente ele" (PAREYSON, 1993, p.218). Embora haja um excesso de ironia por parte do nosso filósofo, é notável a alta incidência destes posicionamentos no universo musical. No primeiro caso, trata-se de uma atitude elitista, típica de certas escolas (especialmente as mais tradicionais e antigas), enquanto que, no segundo, a ausência de referências relativiza qualquer tipo de leitura, nivelando todas as execuções a um mesmo patamar, independentemente de serem elas boas ou ruins. O parâmetro ideal de uma interpretação é justamente quando ela não desperta mais interesse na execução, seja ela arbitrária ou excêntrica, do que na obra.

O peso da tradição: diferentes perspectivas para se lidar com os legados

A Tradição pode revelar a trajetória histórica de uma obra de arte através da sucessão de suas leituras. O intérprete, dentro desse cenário, dispõe de quatro possibilidades: a) valer-se do diálogo com a tradição como possível ponto de partida no momento de busca e mantê-la⁶³; b) valer-se do diálogo e desenvolvê-la⁶⁴; c) sobrepor uma nova idéia sobre um paradigma interpretativo⁶⁵; d) abster-se de conhecer qualquer referência anterior e iniciar uma interpretação autônoma⁶⁶.

Ainda que uma obra contenha uma extensa e bem-sucedida lista de interpretações, a obra sempre paira acima de todas e não se fixa em nenhuma delas. O sucesso de uma execução dependerá, como vimos, do fato de esta se encontrar em um nível correspondente às leis da própria obra. Os melhores intérpretes conseguem oferecer uma execução superior àquelas enrijecidas pela tradição, o que pode ocasionar estranhamento ao público, cada vez mais acostumado a “ouvir décor”, ou seja, os ouvintes consideram como melhores performances aquelas assemelhadas às versões conhecidas anteriormente, o que os torna avessos às mudanças de paradigmas. Apenas quem já conhece em profundidade a obra executada, seja ele um músico ou um ouvinte, é capaz de avaliar adequadamente uma execução, visto que toda performance musical sempre revela a combinação de dois aspectos: a criação do autor e a personalidade do intérprete. É comum o uso de afirmações como “a 5ª de Toscanini”, a

63 Mencionamos, como exemplo, a obra para violão de Heitor Villa-Lobos, que, em vista do grande número de abordagens já realizadas, dificulta o espaço para novas leituras.

64 Esta prática é normalmente adotada pela maioria dos músicos, especialmente após a consolidação das gravações comerciais e, mais recentemente, dos vídeos disponíveis na internet.

65 As lendárias gravações de J. S. Bach pelo pianista canadense Glenn Gould são um ótimo exemplo (embora seja igualmente plausível que ele tenha elaborado suas interpretações a partir do critério seguinte).

66 Certos músicos e professores enfatizam esta postura como regra fundamental para se obter o êxito de uma interpretação genuinamente pessoal e livre de equívocos.

"5ª de Furtwängler", o que ratifica a arbitrariedade e impossibilita o duplo juízo sobre a obra e sua interpretação, afinal, todas são válidas e legítimas em suas maneiras individuais de traduzir o texto musical original. A própria obra em questão, a Sinfonia Nº5 de L. v. Beethoven, contém infinitas possibilidades de abordagem: se a leitura de Toscanini valoriza a precisão rítmica, a de Furtwängler ressalta a plasticidade dos fraseados, e ainda assim é possível afirmar que ambas leituras são inerentes à obra e que nenhuma é verdadeira ou única⁶⁷.

Cabe ressaltar que a tradição estabelecida por uma sucessão de execuções anteriores pode ser vista tanto como um empecilho às novas propostas, devido ao peso que ela invariavelmente exerce sobre as novas gerações, quanto benéfica no aspecto de se estabelecer um diálogo com o passado ou a sua renovação. O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer⁶⁸ apresenta um argumento imprescindível para esta fundamentação ao afirmar que a aproximação de uma obra por um artista reprodutivo se relaciona, de uma forma ou de outra, a modelos anteriores, não se tratando necessariamente de uma imitação cega. E mesmo que o modelo estabelecido por algum ator, regente ou músico permaneça atuante na tradição devido à sua perfeita fusão com a obra, isso não representa necessariamente um obstáculo à livre criação, pois o confronto evocado por uma nova visão interpretativa não afeta o modelo em si, mas sim a própria obra. (GADAMER, 1997, p.198-199).

Um equívoco decorrente da tradição é o conceito de Autenticidade e, como consequência direta, a busca por uma pretensa "exatidão", idéia aceita por uma boa parcela dos músicos e que anula as múltiplas possibilidades de abordagem de uma obra. É ainda Gadamer quem desfaz esse mito, ao esclarecer que o processo de construção da interpretação é, dentro da tradição, uma ação sobre outra anterior que não necessariamente deve seguir um ato criativo precedente, mas sim trazer à representação um sentido encontrado dentro das propriedades presentes na obra criada. Ele prossegue alfinetando a busca obsessiva pela autenticidade na prática musical Historicamente Informada ao advertir que estas não são tão fiéis como imaginam e que, mesmo com todos os critérios (supostamente autênticos) atendidos em relação ao uso de instrumentos antigos, articulação, dentre outros, correm o risco de, ainda sendo imitação, encontrarem-se "triplamente afastadas da verdade"⁶⁹ (GADAMER, 1997, p.200).

Vale lembrar que a tradição interpretativa em Música é transformada qualitativamente a partir de pequenas alterações quantitativas. Quanto maior

67 Ambas versões da referida obra, sob as direções de Arturo Toscanini e Wilhelm Furtwängler, encontram-se disponíveis na plataforma digital Youtube.

68 O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), um dos maiores nomes da Hermenêutica, foi assistente de Martin Heidegger, tendo atuado nas universidades de Leipzig, Frankfurt e Heidelberg.

69 Gadamer faz um trocadilho com um famoso enunciado de Platão, que afirmava que a Arte está duplamente afastada do mundo das Idéias, uma vez que o mundo Real já constitui uma ilusão e o artista, ao imitar essa realidade, produz uma dupla ilusão.

a distância entre épocas, maior será a alteração no padrão interpretativo, cujas mudanças já são perceptíveis a cada nova década, ainda que sutis. Essa sucessão de mudanças graduais e contínuas ocasiona um afastamento tão significativo que dissolve todas as referências de uma tradição, rompendo definitivamente com práticas interpretativas antigas. Não se pode reconstruir, de maneira autêntica, uma realidade histórica transformada qualitativamente e de forma sucessiva.

Em síntese, é possível aproveitar as vantagens da tradição ao entendemos que ela reflete não apenas a compreensão de um texto, mas também pontos de vista e discernimentos nele embutidos, os quais também podem ser reconhecidos como legítimos, afinal, ninguém possui a "palavra final" dentro do horizonte subjetivo da interpretação (BOM JESUS NETO, 2011, p.8).

Os limites da interpretação⁷⁰

O renomado autor Umberto Eco, em suas análises de texto dentro da Lingüística e Semiótica, não apenas retoma os pressupostos teóricos pareysonianos, como também os desenvolve e agrega novos conceitos a eles, no sentido de oferecer uma medida mais precisa a respeito dos Limites da Interpretação. Eco revela que seu ponto de partida é a Teoria da Formatividade: "Trinta anos atrás, baseando-me também na teoria da interpretação de Luigi Pareyson, eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação" (ECO, 2000, p.XXII, negrito nosso).

Para o semiólogo, esses limites podem ser reconhecidos quando somos capazes de diferenciar, dentro dos parâmetros de uma obra, as semelhanças pertinentes e relevantes das casuais e ilusórias, chamadas por ele de "interpretações paranóicas". Ressalta também que os textos freqüentemente dizem mais do que seus autores pretendiam dizer, mas certamente bem menos do que muitos leitores gostariam que eles dissessem (ECO, 2001, p.81).

O autor desenvolve ainda o conceito de Pertinência: uma leitura que explica integralmente a obra e que fala de suas propriedades intrínsecas, mesmo que surjam elementos aparentemente discordantes entre si. Para ilustrar tal conceito, resgata uma famosa passagem do *Dom Quixote* de Miguel de Cer-

70 Embora Pareyson aponte para os possíveis riscos de equívocos ou superficialidade nas leituras, a teoria da Superinterpretação de Umberto Eco oferece parâmetros mais concretos para que a abordagem do executante seja bem-sucedida.

vantes, em que: "Dois conhecidos provadores são convidados a degustar o vinho de uma mesma cuba, e eis que um deles diz ter sentido gosto de ferrugem, enquanto o outro, saber de couro velho. Quando, tempos depois, esvazia-se a cuba, descobre-se que, muitos anos atrás, caíra em seu fundo uma chave presa a uma correia de couro" (ECO, 2000, p. 106-107).

Ao conceito de Pareyson de que um texto oferece ao intérprete múltiplas vias de acesso, negando porém uma leitura incompatível com a sua lei interna de formatividade, podemos acrescentar a idéia de Eco sobre a diferença entre Autor-Empírico e Autor-Fantasma, sendo este último, segundo ele, um fenômeno subjacente ao momento da criação que faz com que entrem elementos inconscientes na obra e cujo reconhecimento situa-se no limiar entre a intenção de um leitor e a intenção lingüística (composicional) revelada por uma estratégia textual (musical) (ECO, 2001, p.82). O "autor-fantasma", muitas vezes ignorado pelo seu criador, o leva a admitir, ou obstinadamente refutar, uma determinada interpretação alheia à sua intenção durante o processo anterior de criação de sua obra, mas que ela inegavelmente carrega. Assim aconteceu, por exemplo, com o próprio Eco quando um amigo seu lhe perguntou se a personagem Amparo do romance **O Pêndulo de Foucault** poderia ser uma referência a uma canção cubana (**Guantanamera**) que mencionava o Monte Amparo. O autor reconheceu que havia tanto tomado o nome Amparo vindo de fora do romance quanto conhecer muito bem a canção na sua juventude, embora finalize ironicamente: "No que diz respeito ao texto, Amparo é Amparo é Amparo é Amparo" (ECO, 2000, p.96).

As atitudes de surpresa ou decepção dos autores em relação às leituras que seus intérpretes aplicam em suas obras possuem maior relação com aquilo que o filósofo alemão Martin Heidegger⁷¹ chamava de Abertura do Ser-ao-Mundo (em poucas palavras, o lugar de onde o sujeito vê as coisas condiciona as diversas visões de mundo e, conseqüentemente, as interpretações) do que propriamente com as revelações que suas obras proporcionam (HEIDEGGER, 2002). No mundo musical, é notório observar que os compositores possuem, na maioria dos casos, um receio quanto às leituras que seus intérpretes colhem de suas obras, em vista de novos elementos que eventualmente são trazidos à tona. Certos autores, por exemplo, sobrepõem-se à tarefa do intérprete no próprio texto musical na inclusão de elementos expressivos, tais como dinâmica, agógica, articulação e fraseado, como uma possível manifestação de desconfiança em relação aos executores, procurando evitar ao máximo possíveis deturpações ou incompreensões no momento de sua realização:

71 Martin Heidegger (1889-1976) foi um proeminente filósofo alemão, conhecido por suas reflexões sobre Existencialismo e Fenomenologia.

composed for Desmond Sherrin

SOLILOQUIES

for Solo Euphonium

John Stevens

I.

Maestoso *l. 60*
Traley - dactyl or expressive

acc.

f *ff* *f* *ff* *ff* *f*

Tempo 1

rit. *mf* *ff* *mf* *mp*

Toco più mosso

molto rit. *rit.* *(lungo)* *ff* *f* *ff*

p *mf* *ff* *f* *mf* *mp*

Ex.6: Soliloques for Solo Euphonium, de John Stevens

Eco sugere que uma interpretação equilibrada atende simultaneamente aos critérios de Economia e Bom Senso. A infinidade das interpretações acarreta, no entanto, o problema de que os desdobramentos contínuos costumam terminar em disparates. Ou seja, qualquer semelhança pode conduzir o leitor a significados arbitrários: "Acredito que Silvia, como poesia, esteja jogando com aquelas seis letras de modo irrefutavelmente evidente, mas também sei que o alfabeto italiano tem apenas 26 letras e que são muitas as probabilidades de se encontrarem pseudo-anagramas de Silvia até mesmo na Constituição Italiana. É econômico suspeitar que Leopardi estivesse obcecado pelo som do nome Silvia, ao passo que é menos econômico fazer o que fez, anos atrás, um aluno meu, que examinou todas as poesias de Leopardi à cata de improváveis acrósticos da palavra malinconia. Encontrá-las não é impossível, desde que se decida que não é preciso que as letras que formam o acróstico sejam as primeiras de cada verso (...) e que possamos encontrá-las saltando a esmo através do texto". (ECO, 2000, p.86-87)

Um leitor paranóico procura evidências até mesmo onde elas não existem, sempre caçando qualquer tipo de mensagem subliminar. É o que o nosso autor classifica como Superinterpretação, que em Música ocorre quando um executante insere elementos expressivos, tais como articulações, dinâmica, rubato etc., em pontos que não correspondem ao sentido estrutural da obra, resultando mais numa expressão de si mesmo e totalmente alheia à sua lei interna. Tal prática é bastante comum, sendo que a linha que divide as interpretações profundas das arbitrarias é deveras tênue, o que dificulta, por vezes, uma avaliação justa. Joseph Kerman toca no ponto exato dessa questão ao afirmar que: "O estereótipo do intérprete 'intelectualmente desacreditado' que explora a música como veículo para expressar sua própria personalidade - a

qualificação é de Charles Rosen - não deve ser usado para depreciar a interpretação, embora possamos admitir que ***nem sempre é fácil distingui-lo de seus colegas mais conceituados***" (KERMAN, 1987, p.268, itálico nosso).

Outro recurso interpretativo útil é o conceito de Abdução, que Eco desenvolve com o objetivo de se encontrar os possíveis significados de uma obra, especialmente quando não podemos consultar o autor diretamente. Para esse autor, a abdução é a adoção provisória de uma explicação passível de verificação experimental e que visa encontrar, juntamente com o caso, também a regra (ECO, 2000, p.201-202). Existem, segundo o teórico, pelo menos quatro tipos de abdução:

- Hipercodificada: quando um fenômeno isolado confirma uma regra geral⁷²;
- Hipocodificada: quando uma regra é provisória, à espera de uma comprovação⁷³;
- Criativa: quando há invenção de uma nova lei⁷⁴;
- Meta-abdução: quando há comparação entre abduções pessoais e todo um universo de experiência consolidado⁷⁵.

Acrescentamos que a abdução em interpretação musical pode constituir uma chave de acesso a algum dos aspectos inerentes de uma obra, e que os diferentes tipos descritos por Eco podem ser escolhidos a partir da disponibilidade de informações referentes à obra cuja interpretação está sendo construída. Talvez seja este o elemento primordial da busca interpretativa, sem o qual não é possível aprofundar a leitura. Todo tipo de pesquisa (filológica, histórica, biográfica etc.) auxilia o intérprete nessa busca incessante, cujo maior prazer reside justamente no fato de ser um processo rico e inesgotável.

Considerações finais

A interpretação musical não é um mero conhecimento teórico, mas um saber operativo, ou seja, um processo dinâmico, condutor e realizador de um potencial musical que se esconde entre as notas do pentagrama, no qual

72 Na abdução hipercodificada, as pistas levam à regra geral, semelhante ao método dedutivo, ou seja, as informações coletadas ao longo de uma investigação podem levar a uma conjectura próxima da realidade de uma situação que não foi presenciada pelo interpretante. Podemos comparar esse processo à análise que fizemos sobre a Balada Op.10 N°1 de Brahms.

73 Na abdução hipocodificada, as referências são escassas, o que exige a criação de uma regra geral, semelhante ao método indutivo. No caso da música barroca, por exemplo, em que as partituras não contêm indicações expressivas, é necessária uma intervenção interpretativa mais incisiva.

74 Na abdução criativa, o intérprete usa sua experiência para completar informações, como na improvisação jazz.

75 A meta-abdução, comumente utilizada nas investigações criminais e nas descobertas científicas, é o próprio processo de posicionamento do intérprete diante da tradição.

o intérprete abandona a Potência do ilimitado para limite do Ato consumado⁷⁶. A liberdade e fidelidade na interpretação musical, porém, conforme se depreende da leitura dos textos de Pareyson e Eco, não são excludentes, mas complementares. Tal oposição é um falso dilema, afinal a execução musical não pode ser tomada parcialmente enquanto fenômeno, tal como as acepções extremas de teóricos como Heinrich Schenker, que entendia a interpretação musical como atividade supérflua e que uma composição não necessita de uma execução para existir (SCHENKER, 2003, p.5); ou como preconizava Gisèle Brelet ao sustentar que a música existe apenas no momento de sua execução e, portanto, o virtuose é o único músico verdadeiro por ser capaz de extrair o significado mais completo e abrangente possível de cada detalhe da partitura (BRELET, 1951). É notório observarmos que todos os argumentos que justificam essa dualidade apresentam contradições e equívocos, pois, por se tratar de um fenômeno único, não-dualista, a interpretação que privilegia uma visão parcial denota sempre uma incapacidade de se enxergar o fenômeno como um todo. Essas divisões, na realidade, possuem estreita relação com o conceito de Abertura ao Mundo de Heidegger, acima discutido.

É compreensível o fato do compositor reivindicar seus privilégios, até mesmo como extensão da mentalidade mercantilista decorrente dos Direitos Autorais, e o intérprete pretender que sua maneira de compreender a obra seja também respeitada e levada em consideração como um processo recreativo. Porém, uma vez que o intérprete possua suficientes habilidades para captar em profundidade a lei interna de uma obra, juntamente com a sensibilidade de transmitir o que ela pretende comunicar, não há dúvidas de que o fará partindo de suas idéias pessoais, da mesma maneira que fez o autor durante o ato de criação. Em outras palavras, os direitos do compositor são idênticos aos do intérprete no ciclo produtivo musical (talvez as responsabilidades deste último sejam até maiores).

Destacamos que o equilíbrio entre liberdade e fidelidade na interpretação musical não é tarefa fácil de se atingir, pois ela exige não apenas altas habilidades físicas, mas também um forte senso perceptivo e a anos de experiência para se atingir o ponto de expressão correto e ser capaz de cumprir todas as exigências do processo interpretativo com naturalidade balanceada. A atitude equilibrada e espontânea está também atrelada ao crescimento pessoal e ao amadurecimento do músico: o executante que passou por ambas as experiências e conhece bem as diferentes nuances próprias de cada estilo é capaz de chegar a uma síntese que incorpore os aspectos positivos de uma abordagem e elimine os seus aspectos negativos.

76 Trocadilho com a conhecida teoria do Ato e Potência de Aristóteles, sendo Ato entendido como a manifestação atual do ser (aquilo que ele já é, por exemplo, a árvore é uma semente em ato) e Potência, enquanto as possibilidades do ser (aquilo que ainda não é, mas que poderá vir a ser: a semente é uma árvore em potência).

A proposta de fusão entre fidelidade e liberdade na interpretação musical busca sempre manter a essência e a unidade da obra executada, sem o aniquilamento da personalidade do executante. O equilíbrio é atingido na perfeita dosagem entre texto e expressão: menor intervenção sobre a fonte e maior criatividade na expressão da mensagem contida na obra. Ressaltamos que a medida exata entre texto e expressão pode eventualmente partir de legados anteriores (tradição), sem os quais não poderíamos dialogar com o conhecimento acumulado e propor novos modelos. E isso não anula a validade de nenhuma dessas interpretações, pois de acordo com o conceito de multiplicidade de Pareyson e de pertinência de Eco, uma obra admite diversas leituras, mesmo que aparentemente opostas (desde que intrínsecas à obra), não havendo uma verdade final a ser alcançada.

Refletir sobre os caminhos e possibilidades de interpretação musical significa transitar num terreno repleto de questionamentos, ratificando tal ação como Ciência e implicando na real necessidade da atividade do intérprete como pesquisador. Os pressupostos aqui levantados não têm como foco trazer um arcabouço de regras com a finalidade de um resultado fechado e definitivo, nem tampouco único, mas apenas contribuir com indagações que possam ampliar a consciência deste universo, na procura de um equilíbrio entre questões objetivas e subjetivas deste rico e ilimitado processo: a Interpretação Musical.

REFERÊNCIAS

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2004.

----- . Interpretação musical: Um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de (org.). **Performance & interpretação: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa 2006.

BOM JESUS NETO, Antonio Almeida do. **A hermenêutica da obra de arte: a experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta em Gadamer**. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

BRELET, Gisèle. **L'interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

CROCE, Benedetto. **Breviário de estética/Aesthetica in nuce**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

ECO, Humberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- **Os limites da interpretação.** Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo. Parte I.** Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada.** Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SCHENKER, Heirich. **The Art of Performance.** Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SILVA, Alessandro Pereira da. **Interpretação Musical: Tendências e Perspectivas do Fenômeno Criativo.** Riga: Novas Edições Acadêmicas, 2018.

Capítulo 8

Prelúdios para piano de claude debussy: um projeto performático

FABIO LUZ⁷⁷

Reveladores de um “mistério ambiental em que estão imersas as coisas”, os Prelúdios de Debussy são a linguagem do mistério ontológico (Jankélévitch, 1949), verdadeiro microcosmo debussyniano, onde estão representadas esplendidamente todas as correntes da sua linguagem, que abrangem as principais vias (Natureza, Lenda e Mistério); os quatro Elementos (terra, água, fogo e ar); as interações e referências extramusicais (literatura, poesia, pintura, dança); as evasões geoculturais – excursões e homenagens à Espanha, à Itália, ao Oriente, à Grã Bretanha; a evocação e simbologia na contemplação de imagens da antiguidade, de figuras mitológicas, de divertimento no humor e no jazz.



⁷⁷ **Fabio Luz** é considerado pela crítica internacional como um dos melhores intérpretes da sua geração. Membro do júri de importantes concursos internacionais, dentre os quais os de Hamburgo, Genebra, o de Composição ICOMS de Turim. Atuou sob a regência de Ligia Amadio, Guilherme Bernstein, João Maurício Galindo, Gabriel Rhein-Schirato (2018), além de Celibidache, Andreescu, Nanut, Mathauser, Noheil, dentre outros, em recitais e concertos junto a prestigiosas instituições do Brasil, da Europa e dos Estados Unidos. Seu imenso repertório compreende as obras integrais de Debussy e Ravel. Mestre em Música Francesa pela Université Musicale Internationale de Paris. No Brasil sua discografia é produzida pela L'Art- Rio de Janeiro, na Itália por Vittorio Viggiano Editore que publicou de sua autoria o Álbum para a juventude “Il Giardino degli Angeli”, e uma coletânea de Doze peças célebres transcritas por ele para piano solo. Prix International Debussy na França em 1978, grande parte de sua atividade tem sido dedicada à divulgação de obras de autores contemporâneos, muitas das quais foram escritas para ele. Seus cursos de aperfeiçoamento e excelência pianística tem lugar no âmbito do Festival del Golfo de San Marco di Castellabate (Salerno). Desde 2010 é Presidente da Fundação Franz Liszt, com sede na França. Discografia completa, edições e programas no site fabioluz.com.

Debussy compôs a primeira série (Livro I)⁷⁸ em um tempo impressionantemente breve - entre dezembro de 1909 a fevereiro de 1910. A primeira edição Durand data de abril do mesmo ano e Debussy mesmo a estreou tocando em Paris em maio. Já, a segunda série⁷⁹ foi realizada no espaço de quase três anos seguintes, até dezembro de 1912 - quatro meses antes que Stravinsky apresentasse em Paris a histórica estreia de *Le Sacre du Printemps*.

Mais que um desdobramento de análises estéticas e estruturais, já amplamente efetivadas em mais de cem anos de maravilha, de adoração e máximo respeito para com essa imensa obra que tanto suscita e inspira a criação musical, desde o seu aparecimento até sempre, para a eternidade, neste trabalho que entendo como artesanal, espontâneo, tento compartilhar com estudantes de piano e estudiosos da grande obra de Debussy o conhecimento, aquela experiência pessoal cultivada com devoção, respeitosa intimidade e estudo cuidadoso de mais de 40 anos.

A performance é, portanto, o enfoque principal deste comentário sobre o estudo de cada um dos 24 Prelúdios especialmente quanto à técnica, à memorização, o cuidado com a polifonia, os planos sonoros, a rítmica avançada, os pedais. Espero que minhas considerações venham a ser úteis e que promovam a difusão sempre maior destes preciosos Prelúdios.

Da técnica:

São necessários e já se terão adquirido com o estudo sistemático da técnica pianística, meios aptos a garantir a precisão do tempo, da intensidade, das articulações e dos deslocamentos, desde o fundamental Czerny (*Le vent dans la plaine*, *La danse de Puck*) já reverenciado no Primeiro Estudo do autor *Pour les cinq doigts*, incluindo Clementi, por sua vez lembrado no *Doctor Gradus ad Parnassum*, primeira peça da *Children's corner*, que não prescinde de toda a imensa gama de recursos que se desenvolvem desde Chopin (*Brouillards*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, *Lestierces alternées*), Liszt (*Les fées sont d'exquises danseuses*, *Ondine*, *Feux d'artifice*), inclusive Rachmaninoff (*Les collines d'Anacapri*, *Cequ'à vu le vent d'ouest*, *Feux d'artifice*).

78 **Livro I:** 1- *Danseuses de Delphes*, 2- *Voiles*, 3- *Le vent dans la plaine*, 4- *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Charles Baudelaire), 5- *Les collines d'Anacapri*, 6- *Des pas sur la neige*. 7- *Cequ'à vu le vent d'Ouest*, 8- *La fille aux cheveux de lin*, 9- *La sérénade interrompue*, 10 - *La Cathédrale engloutie*, 11-*La danse de Puck*, 12- *Minstrels*.

79 Livro II: 1- *Brouillards*, 2- *Feuilles mortes*, 3- *La Puerta del Vino*, 4- *Les Fees sont d'exquises danseuses*", 5- *Bruyères*, 6- *General Lavine – eccentric*, 7- *La terrasse des audiences du clair de lune*, 8 – *Ondine*, 9- *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, 10 *Canope*, 11- *Les tierces alternées*, 12- *Feux d'Artifice*.

Da memorização:

O exercício da memorização nesses Prelúdios é mais que necessário. Ele é indispensável e ainda hoje complexo, porque simplesmente não creio seja possível executar grande parte deles sem ser decor. Note-se, porém, que não são os prelúdios mais difíceis tecnicamente os que apresentam maior dificuldade na memorização, mas sim os menos difíceis e mais curtos: *Voiles*, *Des pas sur la neige*, *Feuilles mortes*, *Canope*...

Ao estudioso que almeja realizar a série completa ou seleção de vários Prelúdios (o que é perfeitamente possível, pois, em princípio, eles não foram concebidos para serem tocados todos em seguida, ao contrário dos Prelúdios de Chopin que formam uma inteira obra e seguem um projeto em que é de grande importância o ciclo das tonalidades) sugiro o estudo de não mais que três por semana, pois, de tal maneira, facilitamos o exercício mental. Estudar mentalmente é o que mais conta: “Ver de olhos fechados, sentir a linguagem e percorrê-la intimamente” (Luz, 2004).

Nessa prática, alguns elementos de análise são particularmente úteis à contextualização e memorização:

1. distinguir acordes simples de acordes derivados e acordes complexos (*Danseuses de Delphes*, *Les sons et les parfums...*, *Des pas sur la neige*, *La fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*, *Hommage à Pickwick*... *Canope*)
2. Polifonia e planos sonoros devem ser percebidos, ouvidos pelo próprio intérprete e “entendidos” do ponto de vista gestual. Cada voz, cada plano será concebido e interiorizado como uma “entidade” sonora que o pianista deve conhecer individualmente, bem como o seu papel no tecido musical completo. Assim como o regente de coral e de orquestra, o pianista deve ter plena consciência de cada parte e também do todo.
3. Frases e episódios devem ter seus desenhos bem claros. Nessa qualidade especial da linguagem musical, especialmente em Debussy, a respiração e a consciência da amplitude das frases e dos episódios tem enorme papel na comunicação e realização eficaz das idéias (Calvino, 1993). Mudanças de situações ocorrem com grande frequência, diferentemente do procedimento composicional ao qual nos habituáramos até pouco antes da criação desses Prelúdios. Desde Bach, Scarlatti, Mozart, e ainda por séculos, as idéias musicais distinguem-se com 1º Tema, 2º Tema, desenvolvimento (Um argumento por vez, uma sintaxe, um início-meio-e-fim). Nada disso existe nestes Prelúdios. Tema, qual tema? Com poucas exceções, não temos sequer um tema,

mas um elemento rítmico ou uma célula melódica tratada como tema (Microtema – Boulez, 2014). Quase sempre temos a ausência de desenvolvimento que dá lugar a uma concatenação de idéias, não necessariamente conseqüentes, dando lugar a diversidade na linearidade, forma na não-forma.

Da rítmica:

Revelam-se na rítmica avançada de Debussy elementos “inquietantes” que representam um dos principais “desafios” para a interpretação e a performance. Note-se que separo as duas coisas. Interpretação será resultado da análise, da compreensão, da consciência das partes e do todo, do respeito de cada detalhe grafado pelo compositor. Já, constituem a performance, a interiorização das idéias, a exaustiva preparação técnica e a eficácia na comunicação.

Voltando aos desafios, primeiro o da determinação ou exatidão da colocação das idéias no tempo-espço (Calvino, 1993), a performance dá a segurança e dispõe do domínio do tempo. Qual tempo, quanto tempo? Quase sempre, essa decisão será tomada na hora da performance pelo intérprete. Certa vez o grande violoncelista Josip Stojanovic, mentor do Quarteto Zagreb, disse-me a propósito do 2º movimento do Quinteto de Brahms para piano e cordas: Você tem que decidir tocar o segundo compasso...

Dentre os pontos principais da rítmica debussyniana, temos a alternância freqüente entre o tempo binário e ternário. Às vezes cabe ao intérprete optar (ou não!) por uma divisão ou por outra. Inúmeros exemplos apresentam a questão da indeterminação, justaposição, alternância ou ainda sobreposição de $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$ (Les collines d’Anacapri – parte B, La sérénade interrompue, já referendados também nas obras Masques, Danse – Tarentelle styrienne, L’isle joyeuse)

Polirritmia e polimetria são também aspectos constantes dessas mesmas peças citadas e de muitas outras, por vezes não de forma explícita.

Pulsção é outra questão delicada. Sejam os andamentos lentos, moderados ou rápidos, temos que ter consciência e controle de uma pulsção, muitas vezes física, ao ponto de se tornar organicamente autogerada, procedendo por inércia ou quase, resultado de um continuum que evoca um movimento eterno. Muito raras são as indicações de *rallentando* ou de *accelerando*, justamente por esse motivo. Como bem observou Sequeira Costa, a pulsção em Debussy já existia antes da obra começar e continua depois que ela termina. Sequeira Costa executou integralmente esses prelúdios. Volto a falar sobre esse particular ao comentar cada um dos Prelúdios especificamente.

Dos pedais

O papel importantíssimo dos pedais na música de Debussy afasta a possibilidade de eles serem utilizados de forma intuitiva, sem premeditação. Há que se definir quase que compasso por compasso, quando e como utilizá-los (ou não). Justamente, muitos dos Prelúdios prescindem do uso contínuo do pedal forte, bem como da surdina. Há controvérsias quanto à oportunidade ou não de se usar o pedal tonal. Pessoalmente eu não uso, antes de mais nada porque meus pianos nunca o tiveram, e nem sequer os de Debussy... O emprego cuidadoso dos pedais torna perfeitamente possível a execução em todas as situações em que, havendo dois ou mais planos sonoros, um deles se mantém com o pedal forte, que pode ser trocado parcialmente ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$,), além do que os dedos podem agir como “pedal tonal” mantendo determinadas notas ou acordes “presos”, se necessário.

Na performance, será elemento qualitativo de grande relevância a decisão de usar ou não os pedais, de identificar os pedais harmônicos com clareza, segurar com os dedos determinados planos para que outros soem límpidos, sem pedal. A imensa gama de timbres que os Prelúdios sugerem será enriquecida por essa prática consciente.

Danseuses de Delphes

Lent et grave

Trata-se de uma dança sacra. Inspirado por uma imagem vista no Museu do Louvre, que dedicou exposição à Grécia, Debussy contemplou as sacerdotizas de Delfos num ritual, em forma de dança solene. Planos sonoros amplos e distintos abrangem toda a extensão do teclado. Gestualmente a execução deve ser bem controlada, a fim de que em cada plano se reconheça um timbre diferenciado. Com só dois momentos de maior intensidade de som, o prelúdio se desenvolve entre piano e pianíssimo (até ppp) na sua total verticalidade.

Voiles

Modéré

Dans un rythme sans rigueur et caressant...très doux, expressif, toujours pp, très souple...

Que mais comentar? Todas estas indicações já nos primeiros compassos deixam bem claro o caráter extremamente sutil e refinado deste Prelúdio que considero um dos mais difíceis quanto ao controle do som. Há que se escolher de forma adequada a sobreposição das mãos (direita por cima ou por baixo), de acordo com a conformação de cada um, evitando toda e qualquer sensação de incomodidade. O intervalo de 3^a é um dos elementos mais presentes na estrutura da peça, tanto nos desenhos melódicos quanto na construção

dos acordes e nos deslocamentos verticais. A pulsação pendular denota estaticidade, a delicada gama de timbres produz harmônicos extraordinários por si só, quase que por magia... Graças a essa fantástica transparência, ouve-se inclusive o que não está escrito na partitura! Na última página ouvem-se acordes que podem evocar Ravel (*Le Gibet*, que por acaso foi composta no mesmo ano). Ambas as peças foram criadas em 1909 e tem algo em comum.

Le vent dans la plaine

Animé

Aussi légèrement que possible... já nos diz muita coisa! Trabalho principal é o das articulações dos intervalos de 2ª, presentes em toda a peça. Dedos e pulso muito soltos e muito perto do teclado.

A mão direita conduz as sextinas com máximo legato, de forma que se possa usar pouco pedal. Os acordes descendentes (Fig.2), sempre ornados por intervalos de 2ª, sempre pertíssimo do teclado e com toque non legato, resultam timbricamente homogêneos, sem “cantar” a nota superior. Trocas muito precisas de meio-pedal (de baixo para cima) e toque também na metade das teclas (sempre na metade inferior, não deixando-as subir completamente).



Fig.2

Nos sistemas finais (Fig.3) não é necessário segurar os acordes da mão direita. Somente o uso preciso de meio-pedal é suficiente. Os três últimos compassos são um pouco mais lentos: un peu retenu não significa rallentando. Deixar vibrar a última nota segurada, sem pedal.



Fig.3

“Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”

- Charles Baudelaire

Modéré

Harmonieux et souple – flexível, portanto, numa pulsação organicamente envolvente, grças inclusive à inflexão em 5/4 do motivo temático.

Note-se a morfologia dos acordes tanto simples quanto complexos, as relações entre maiores e menores, os intervalos internos dos mesmos – seqüências de 5as, de 4as aumentadas (ou 5as diminuídas) e toda a construção da peça na qual predomina o intervalo de 3^a.

Extraordinariamente rico como a própria referência poética, este Prelúdio tem, no total, 55 compassos e 57 indicações de expressão, tempo e dinâmica!

Les collines d’Anacapri

Très modéré – Vif

Alternam-se o tempo moderado e o vivo neste início sensacional da peça que rende homenagem efusiva à Itália e principalmente à luminosidade do Golfo de Nápoles. Representação do sol ofuscante, entre dança animada em 12/16 e canção popular em 6/8 temos um dos mais belos exemplos de veneração do intervalo de 9^a.

A polimetria na parte B merece especial atenção e requer desdobramento e independência que valorizarão a sobreposição de $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$. O caráter forte e incisivo das recorrentes notas repetidas será melhor expresso com a utilização do mesmo dedo (3 – 3, 2 – 2, na maioria dos casos).

Jankélévitch (1949) define este Prelúdio como: “interminável introdução... uma tarantela interrompida e descontínua que se emaranha entre os pés de laranja, dá voltas, se entristece e revigora outra vez”.

Des pas sur la neige

Triste et lent

Talvez o mais íntimo dos Prelúdios, contem revelações de sentimentos da esfera pessoal, como raramente acontece na obra de Debussy. *Triste et lent*, *Comme un tendre et triste regret...* com indicações inusitadas quais en animant surtout dans l'expression, ou seja, cada vez mais intensamente expressivo porém mantendo o Tempo. Mais de 15 indicações de Tempo e expressão em somente duas páginas! A célula temática – ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé - fundada sobre o intervalo de 2ª que se desenvolve por toda a peça (mais de 50 vezes) e requer especial cuidado no controle do som - legatissimo, mantendo timbre coerente. Varia a intensidade, não a cor! Pedal na 2ª maior, não na 2ª menor (meio-pedal por vezes) evitando cacofonia de semitons. Sugiro inversão não indicada por Debussy das mãos em certas frases, confiando à mão esquerda a parte superior, enquanto a mão direita se mantém no centro (Fig. 4 e 5).



Fig.4



Fig.5

Curioso enigma: já no 2º compasso temos ré – mi – sib que estão para D – E – B ... et ainsi de suite...

Ce qu'à vu le vent d'Ouest

Animé et tumultueux

Dentre os mais extensos e de grande empenho técnico, este prelúdio teve seu título inspirado em Christian Andersen e apresenta formidáveis inovações pianísticas do início até o final. Clareza na articulação para evitar um som “pastoso” e excessivamente aglomerado, meios-pedais nas trocas de harmonia, timbres diferenciados nas partes evidenciadas por sinal marcato (un peu marqué); intenso vigor nos acordes em sequência, sem necessariamente “cantar” as notas superiores, mas imprimindo igual intensidade em todas as notas dos mesmos, acordes plenos! No episódio Un peu retenu, “p” mais en dehors et angoissé, as semicolcheias podem ser feitas todas com a mão esquerda, deixando a direita livre para realizar as 8as quebradas com timbre diferenciado.



Fig.6

O toque permanece em geral non legato por toda a peça e o efeito sem pedal é preferível nas partes com mãos alternadas. Fig.7:

Fig.7

Serrez et augmentez levando ao final, tem indicação de staccato cujo caráter será valorizado pelo toque preciso, bem de perto e seco.

La fille aux cheveux de lin
Très calme et doucement expressif

Sans rigueur... recomenda Debussy neste breve e refinadíssimo prelúdio. O Intervalo de 7ª menor está presente quase o tempo todo. Valorizar todos os elementos harmônicos sem forçar variações de cor, de timbre, nem de intensidade. Do p ao *più p* chegando apenas ao *mf* que logo retrocede ao *pp* até o final. Coerência e delicadeza sem deixar lacunas. Tudo deve ser ouvido!

La sérénade interrompue
Modérément animé

Quasi guitarra... comme en préludant que estaria para “como improvisado”, com caráter forte e nítido, apesar do frequente *pp*. Notas repetidas e mãos alternadas requerem pouquíssimo uso do pedal forte, dosado apenas para “construir timbres” por vezes para uma só nota. Possíveis trocas de mãos em momentos oportunos para facilitar a clareza com gestualidade calibrada.

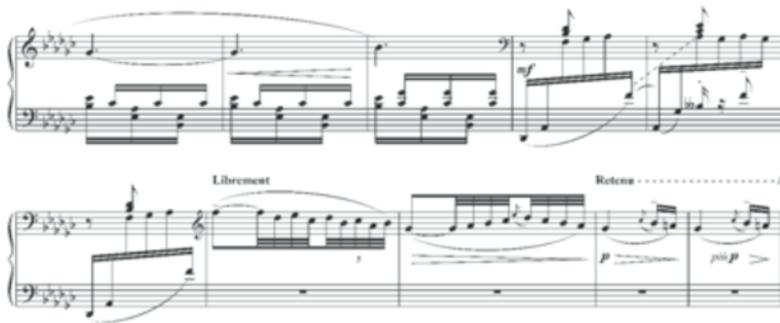


Fig.8

Bem evidentes os contrastes de intensidade – do *pp* lointain(ré maior) ao *f* Rageur (raivoso).

No Rubato que leva ao final, *doux et harmonieux*, pequenos toques de pedal (meio-pedal) serão suficientes. O 5º dedo (m.d.) pode segurar quase sempre a nota superior, enquanto a m.e., mantendo se possível a forma da 10ª (pedal com os dedos...) permitirá o não-uso do pedal forte e uma qualidade superior da definição dos planos sonoros, como se fossem instrumentos diferentes ou canto acompanhado.

La Cathédrale engloutie
Profondément calme
dans une brume doucement sonore

Um dos mais emblemáticos dos Prelúdios, da antiga lenda celta, obra-prima do repertório pianístico, este Prelúdio, em particular, evoca a orquestra

sinfônica com grande amplitude de sons. Acordes plenos – ornados quase sempre de 2as, com exceção do magnífico Tutti ff (sonore sans dureté) - sem ressaltar a parte superior; coerência tímbrica de cada frase; pulsação controlada e projetada para as grandes linhas.

La danse de Puck Capricieux et léger

Delicioso Prelúdio de dimensões maiores, podendo também ser um Estudo, esta dança very scottish, que faz referência a Shakespeare tem a cativante gaité que em Debussy não é comum. Requer adequada preparação técnica, pois a mudança frequente de movimentos que exigem muita independência e flexibilidade, o tornam um dos mais difíceis. “A técnica precede a arte, e portanto é para ser examinada e adquirida primeiro...” observa Gyorgy Sandor (1981).

Curioso emprego de movimentos e articulações que fariam pensar “Beethoven ao contrário”, atribuindo à mão esquerda o que normalmente o grande gênio alemão escreve para a direita (desenho melódico + trillo ou + tremolo), ritmo estático na parte aguda em lugar da grave...

Procure-se a clareza do desenho linear, evitando desdobrar partes, isto é, não devem aparecer mais vozes onde há uma só voz. O emprego parcimonioso do pedal forte irá ajudar nesse sentido; muito frequentes os momentos sem pedal ou com emprego vertical, em notas precisas, de meio-pedal.

Minstrels Modéré Nerveux et avec humour

Clownesco, artista de rua, hábil e refinado, surpreendente, elegantíssimo, este Prelúdio moqueur conclui o Primeiro Livro com uma classe excepcional. Rico de surpresas e suspense, requer muita atenção à grande variedade de articulações. A mesma frase aparece em legato, tutto staccato, em parte de uma maneira em parte de outra, ainda variada, legato novamente... e outra vez staccato!

Pedal portanto somente vertical e precisamente em determinados acordes, quase nunca por mais de duas colcheias. Fascinante seqüência de acordes maiores nas duas mãos com dinâmica pp < pp > ppp .

Brouillards Modéré – extrêmement égal et léger

“la main gauche un peu en valeur sur la main droite” vale para toda a peça. Por isso a divisão das mãos já é cuidadosa e muito eficaz. De grande efeito, este Prelúdio tem elementos sui generis e requer boa preparação técnica para os arpejos, igualdade do toque e muito controle do som. Sugiro que as

8as arpejadas (Fig. 9) sejam feitas de cima para baixo, coerentemente com as demais, quando escritas em fusas.



Fig.9

Pedal “com as mãos” no final: retomar as mínimas com a m.d. para saírem as tríades sem pedal.

Feuilles mortes ***Lent et mélancolique***

Doucement soutenu et très expressif... denso de acordes complexos que alternam modo maior e menor, com planos sonoros bem distintos, este Prelúdio “vertical” tem grande profundidade e ampla gama de timbres. Acontece inteiramente entre pe ppp .

La Puerta del Vino ***Mouvement de Habanera*** ***avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur***

Forte e áspero, tem no intervalo de 5^a sua principal característica; nele são fundadas a pulsação, a orientação harmônica, a ornamentação com efeito de “cordas soltas” do violino (sol-ré-lá-mi).

Sugiro toque bem aderente e no fundo do teclado na mão esquerda para o acompanhamento rítmico em 5as (ré b – lá b), enquanto a direita realiza sem pedal o desenho melódico.



Fig.10

“Les Fées sont d’exquises danseuses”

Rapide et léger

Muito rápido e técnico, este delicadíssimo Prelúdio necessita de boa preparação das articulações dos cinco dedos e dos arpejos para atingir máxima igualdade do toque e regularidade do ritmo (Sandor, 1981), principalmente na mão direita. Quase inteiramente na faixa do p ao pp, só brevemente chega ao mf. Emprego aconselhável de meio-pedal com precisão e premeditação especialmente nas mudanças dos baixos.

Arpejo final rarefeito, diáfano na dominante de si b, sobrepõe-se à ressonância do arpejo anterior em ré b.

Bruyères

Calme – doucement expressif

Outro maravilhoso Prelúdio que seria uma “longa introdução”, Bruyères sempre foi um dos meus preferidos. Certa vez Charles Doubler me perguntou: Quantos personagens há nesta peça? Resposta dele mesmo: Nenhum!.

O compositor bem como o intérprete e o ouvinte são observadores, contemplam, não se encontram dentro, mas fora do quadro, ou diante do objeto observado. (Halbreich, 1972)

Entre o p, pp, e por breves momentos mf, os planos sonoros bem distintos devem ser cuidados com projeção gestual e os arpejos tratados com muita igualdade no toque.

Quando possível a mão esquerda podendo alcançar a 10^a (lá b – mi b – do) tornará mais fluida a chegada da m.d. no fá.



Fig.11

Acordes graves, que ressoam de um compasso para outro, são mantidos com meio-pedal. Levando ao final, En retenant com sutil controle do som dará efeito de três mãos!

“Général Lavine” – eccentric
Dans le style et le Mouvement d’un Cake Walk

Strident! Forte e seco, notas repetidas muito nítidas e precisas. Observar atentamente a alternância de acordes (tríades) maiores e menores, com mãos alternadas e não.

As articulações indicadas são importantes: legato e staccato fazem muita diferença e definem o caráter.

Efeito “banda sinfônica” muito interessante na realização dos planos distintos nas três regiões do teclado. O baixo em 8as não segue necessariamente a dinâmica indicada para o centro, mas dá ótimo resultado em crescendo.



Fig.12

La terrasse des audiences du clair de lune
Lent

Segundo H. Halbreich (1972) este prelúdio foi o último a ser composto; grande diversificação de timbres e cores, este poema em homenagem à lua (ou ao clarão da lua) tem inspiração oriental com aspectos de raga e amplitude orquestral.

Possíveis trocas de mãos na distribuição de acordes como no 6/8 Un peu animé – léger. Extraordinário efeito sui generis na verticalidade extremizada da sublime frase em mi b (Mouvement du début pp) para a qual sugiro que a dinâmica seja mais explícita nos baixos, do que nos outros dois planos.

Aconselho segurar os fás # da m.e. nos compassos que levam ao final para poder mudar meio-pedal com as 5as no agudo.

Ondine
Scherzando

Na sequência oriental, temos outra obra-prima que evoca raga, sitar... Velocidade e contrastes requerem boa preparação técnica dos cinco dedos e de arpejos. “[...] estudo das partes separadamente, ou seja por pentagrama: baixo, médio e alto. Procure-se evidenciar as inflexões com escrupuloso respeito das partes fortes e fracas em cada compasso e em cada tempo, obtendo assim um toque legato também entre notas repetidas e um fraseado natural e rico de nuances. O pedal pode ser empregado livremente, guiado pelo controle auditivo das harmonias”(Luz, 2010).

Trocas de meio-pedal serão importantes para segurar notas longas enquanto acontecem as fusas leves e nítidas. No final não há rallentando.

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.

Grave – Peu à peu animé

Não somente por ironia, citar o hino inglês bem como o hino francês ao final dos Fogos de Artifício, mas sim a homenagem a um estilo e uma cultura nos quais Debussy se inspirou. Referindo-se aqui a Samuel Pickwick personagem de Charles Dickens (1836), o Prelúdio apresenta dois caracteres principais: um solene e formal, outro animado, leve e scherzoso, brincalhão...

Importante observar bem as diferenças de articulações: marcato, legato, staccato, puntato (pontuado rápido e preciso) passando de pp a ff. Poucos momentos requerem pedal, em geral onde prevalece a verticalidade.

Canope

Très calme et doucement triste

Novamente vertical, evocando modos orientais, dentre os mais misteriosos dos Prelúdios, “Canope” pode ter vários significados: divindade das águas e também cidade do antigo Egito, vaso funerário antropomorfo etrusco, estrela mais brilhante da constelação de Carina (Canopus), e mais ainda.

p e **pp** por toda a peça, planos sonoros harmoniosos e plenos. Sequências de acordes fundamentais alternam modo maior e menor e aqui os pedais (forte e surdina) terão papel importante mesmo onde há staccato.

Les tierces alternées

Modérément animé – Un peu plus animé

Sabidamente indicado légèrement détaché sans sécheresse... Les notes marquées - doucement timbrées já define completamente o toque necessário para este Prelúdio-Estudo de média dificuldade, porém de grande efeito. Bem pouco pedal é necessário, contando com dedos leves e soltos. Escolher com atenção as posições das mãos sobrepostas – há que se pensar se a m.e. fica por baixo ou por cima, de acordo com o tipo de desenho que deverá ser o mais

linear possível, evitando desdobramento de vozes. Nas 3as cromáticas que levam ao final, sugiro a m.d. quase legato e a m.e. não, para evitar acrobacias e garantir clareza, sem pedal.

Feux d'artifice
Modérément animé
léger, égal et lointain

Emblemático e genial, este último Prelúdio, simplesmente espetacular, denota bagagem de estudos cuidadosos da técnica pianística avançada, empregada por Chopin, Liszt, Ravel, Rachmaninoff e a maioria dos grandes compositores-pianistas. Um compêndio de virtuosidade que necessita de ótima preparação de mãos separadas e de prontidão nas mudanças frequentes de tipos de movimento. Sugiro o episódio Scherzando praticamente sem pedal. O tremolo na m.e. deve funcionar no fundo do teclado, sem deixar as teclas voltarem completamente, inclusive no pedal do baixo final (re b – la b). Já o tremolo que alterna tom e semi-tom, com mudanças de 8ª (Fig. 13) pode ser tratado como trillo separado a cada tempo (inusual 4/8). Mantenha-se uma pulsação coerente, evitando mudanças de tempo não indicadas, e note-se também que não há acelerando nem rallentando.



Fig.13

Contrastes do pp ao ff em todas as regiões do teclado, quase concomitantes! “A força da imaginação criadora sobressai à lógica construtiva, na construção livre que vem a parecer improvisação: destas porém afloram recursos múltiplos, sobrepondo-se à tonalidade, como modalidade, politonalidade, pentafonia, hexafonia, além da singular penetração colorística do som individual [ou individualidade do som]”(Gregorat, 1990).

Concluo o presente texto com uma frase do saudosíssimo amigo Manoel Bellotto: “...esculpir, valorizar, desvendar... a magia da luz, o mistério essencial da água, a representação temerária do fogo, o ânimo da morte, o êxtase pelo existir e amar.” (Marcondes & Luz, 2004)

Referências

- BOULEZ, Pierre. **Edition Critique Claude Debussy**, Durand-Salabert-Eschig, 2014
- CALVINO, Italo. **Lezioniamericane /Esattezza /Molteplicità** Ed. Mondadori, 1993
- DICKENS, Charles. **The Pickwick papers**, 1836 e edições seguintes
- GREGORAT, Claudio. **L'esperienza spirituale della musica**, Ed. Terra biodinamica, 1990
- HALBREICH, Harry. **Catalogue commenté..., Debussy**, Ed. Hachette, 1972
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Debussy et le mystère** Ed. Baconnière, 1949
- LUZ, Fabio, **Il Giardino degli Angeli / Lotus**, Ed. Vittorio Viggiano, 2010
- LUZ, Fabio. As qualidades da linguagem e seus contrários / Elementos e Temperamentos. **Conferências**, 2004
- MARCONDES, Neide & LUZ, Fábio. **O Êxtase do Martírio**, São Sebastião em Bernini e Debussy, Ed. São Paulo, 2004
- SANDOR, Gyorgy. **On Piano playing – Motion, Sound and Expression**, Ed. Schirmer, 1981

Capítulo 9

AÏS: três momentos de uma performance

FÁBIO MIGUEL⁸⁰

Introdução

Sou músico - um cantor e regente coral - que atua tanto no âmbito solo quanto no coral há vários anos, dentro e fora da universidade. Ao receber a incumbência de escrever um capítulo a respeito de performance musical, fiquei um tempo refletindo acerca do que escreveria diante das diversas experiências de atuação musical ao longo de minha carreira. Decidi então escrever a respeito do processo de construção da performance na obra AÏS (1980) de Iannis Xenakis (1922-2001) que cantei em maio de 2018, numa estreia brasileira da peça.

Devo dizer que foi um enorme privilégio estrear essa obra pois, no Brasil, parece ser cada vez mais rara a oportunidade de cantar com uma orquestra e ainda mais, quando se trata de realizar uma peça da segunda metade século XX que nunca tivera sido realizada no Brasil. A preparação e execução dessa peça me trouxe vários desafios musicais que gostaria de compartilhar com o leitor, evidenciando os caminhos e descaminhos na elaboração da performance de uma obra. O presente relato que aborda desde o convite, passando pela preparação da peça até a execução da mesma, tem como objetivo "... ampliar a compreensão das relações entre aspectos práticos e teóricos na performance, os quais são indissociáveis na pesquisa" (RAY, 2005, p. 57). Com esse texto busco evidenciar o quanto, como intérprete, necessitei estabelecer uma ampla pesquisa acerca da obra e seu contexto, para que pudesse executá-la de modo preciso e coerente.

80 Cantor, Professor de Canto, Preparador Vocal e Regente Coral. Bacharel em Regência pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Mestre e Doutor em Música pela mesma universidade. Atualmente é professor no Instituto de Artes da UNESP, na graduação e pós-graduação. Pesquisa, ainda, acerca da Expressão Vocal em diferentes contextos. Líder do GEPPEVOZIA (Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da UNESP). Fez, em maio de 2018, a estreia brasileira da obra AÏs de Iannis Xenakis, com a soprano Manuela Freua e o percussionista Rubens Lopes, junto a Orquestra Jovem do Estado, sob a regência do maestro Cláudio Cruz.

O Convite

Recebi o convite, por e-mail, da coordenação de produção da EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim), em 21/02/2018, para cantar a peça *AÏS*, com a Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, dirigida pelo Maestro Claudio Cruz. As apresentações estavam previstas para os dias 05 e 06 de maio de 2018. Respondi que tinha interesse em cantar, mas precisava analisar a partitura para dar uma resposta definitiva. No dia 27/02/2018, recebi em PDF a parte de barítono. Somente com a redução para barítono não era possível perceber a peça como um todo. No dia 28/02/2018, pedi a grade completa para que pudesse ter uma ideia geral da peça e, em 01/03/2018, a recebi e comecei a examiná-la com maior detalhamento.

AÏS é uma obra para barítono (amplificado), percussionista solista e orquestra de 92 músicos⁸¹. A linha vocal é bastante extensa – Fál a Sol4 – de modo que as notas mais agudas foram escritas para serem entoadas no registro⁸² de falsete e as mais graves no registro misto ou de peito. Tamanha amplitude no âmbito vocal da peça é compreendida ao saber que a obra foi composta para Spyros Sakkas (1938), um barítono grego que possui uma voz com as características exigidas para a obra. Evaggelia Vagopoulou, em sua tese intitulada: “Cultural Tradition and Contemporary Thought in Iannis Xenakis’s Vocal Works”, de 2007, escreveu que Xenakis conheceu Sakkas, ao final dos anos de 1960, em uma universidade em Paris, quando o primeiro ouviu o segundo cantando uma peça, chamada *Canção Helênica*, de um aluno de Messiaen, chamado George Kouroupos (p. 160-161). Em vários momentos da História da Música, os compositores escreveram obras para um determinado cantor ou instrumentista valorizando suas habilidades. Cito, como por exemplo, o ciclo de canções *Sea pictures* (1897-1899) de Edward Elgar (1857-1934) escrita para a contralto Clara Butt (1872-1936) (HENRIQUE, p. 374, 1987). Dessa forma, quando outros intérpretes buscam realizá-las, é sempre um desafio pois, as habilidades e especificidades vocais de cada intérprete são diferentes. Na medida do possível, adaptações serão sempre necessárias para que a peça possa ser realizada por outro cantor.

81 *AÏS* – o mundo dos mortos, sombras do Hades como Xenakis escreveu no prefácio da partitura - foi o primeiro trabalho do compositor para voz solo e primeira parte escrita para Sakkas. Foi encomendado pelo Bayerischen Rundfunk de Munique e estreou em 13 de fevereiro de 1981 (VAGOPOULOU, p. 167, 2007).

82 Um registro é uma série de sons consecutivos e homogêneos produzidos por um mecanismo, que difere essencialmente da outra série de sons igualmente homogêneos produzido por outro mecanismo, o que implica em modificações do timbre, e na força que o registro pode oferecer. Cada um dos três registros tem sua extensão e sonoridade própria que varia de acordo com o sexo do indivíduo e natureza do órgão (GARCIA, 1924). Sugiro ao leitor que quiser conhecer mais acerca do assunto, consultar os seguintes livros: *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto* (2015) (p. 82-84; p.308-309) de Johan Sundberg; *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal* (2008) (p. 49-50) dos autores Silvia Pinho e Paulo Pontes.

Em função da tessitura da peça, me considerei inapto a realizá-la, porque não tinha a época falsete na região de dó4 para cima. Contudo, observei que no lado direito da partitura individual de barítono, havia a seguinte informação: “écrit en notes réelles, peut être éventuellement, remplace por um baryton et une soprano”. Diante disso, respondi que cantaria a obra se uma soprano fizesse as partes mais agudas. Essa ideia foi repassada ao maestro que a aceitou prontamente. Em 04/04/2018, fizemos uma reunião com o regente, para decidir quais seriam os trechos do soprano e do barítono. A divisão ficou assim definida: compasso 04-39, soprano; compasso 38-65, barítono; anacruse do compasso 66-2º. tempo compasso 67, soprano; 2º. tempo compasso 67-96, barítono; compasso 97-99, soprano; compasso 100-168, barítono; compasso 176-190, soprano.

Reitero que essa notável obra, de um importante compositor como Xenakis, seria executada pela primeira vez no Brasil, o que aumentou ainda mais a responsabilidade dos intérpretes em executá-la com o mais alto rigor e qualidade.

A Preparação

Além da questão da ampla tessitura, a obra apresenta outros desafios aos intérpretes tais como: o idioma – grego antigo, questões rítmicas bem complexas, bem como o perfil melódico nada previsível e o uso de gestos vocais não convencionais.

Durante o processo de estudo e preparação, minha primeira preocupação foi buscar compreender a temática da peça e o sentido do texto empregado pelo compositor. Encontrei no livro intitulado Xenakis: his life in music (2004) de James Harley, da página 129 a 133, uma análise e algumas informações acerca da obra. De modo geral, o autor aponta que Xenakis, preocupado com a prosódia e o grego antigo, compõe a sua primeira obra solo – AÏS (Hades), na qual utiliza extrato da Odisseia de Homero, sobre a visita de Ulisses ao mundo dos mortos (Canto 11, versos 36-37; Canto 11, versos 205-208), um fragmento da poesia de Safo (fragmento 95) e um extrato da Ilíada de Homero (Canto 16, versos 855-857), no qual Aquiles lamenta a morte de Pátroclos (p. 129). Outro detalhe destacado por Harley é que, além da voz do barítono Spyros Sakkas, o grito arrepiante de uma ave marinha mediterrânea, denominada kestrel, ouvida na Córsega e na Grécia, por Xenakis, foi uma inspiração para compor AÏS (p. 130). A sonoridade desse pássaro é evocada, principalmente, na introdução da peça, que termina no compasso 38. Contudo, para mim, a referência ao som desse pássaro, fica ainda mais evidente no desenho melódico e rítmico dos compassos 23-29 que, na partitura, vem acompanhado da indicação de non legato. Um grande desafio desse trecho é a precisão rítmica e a agilidade vocal requerida do cantor na realização do perfil melódico escrito pelo compositor.

Excerto extraído das Éditions Salabert

Depois de um interlúdio orquestral de 04 compassos, nos compassos 34-38, são utilizados diferentes vogais, com e sem trêmulos, na região de fa1-sol4, com dinâmicas em fff. Como esse trecho foi realizado pela soprano, obviamente, ela partiu da nota mais grave de sua tessitura (fá2), para construir o perfil melódico definido pelo compositor.

Excerto extraído das Éditions Salabert

A seguir coloco uma ou duas traduções dos textos utilizados na obra com breves comentários acerca do texto, da relação texto/música e especificidades musicais e técnico-vocais.

Odisseia, canto 11, versos 36-37

“O sangue negribuloso escorre. Do Érebo, afluem as almas dos perecidos...” (Odisseia, p. 320).

Outra possibilidade de tradução:

“Na cova, o sangue corria como nuvens negras, e das profundezas do Érebo reuniam as almas dos definitivamente mortos”. (Tradução e adaptação realizada a partir do inglês do livro de James Harley)

Esse texto é empregado a partir da anacruse do compasso 40 até 43. A emissão vocal é feita com a voz no registro de peito, explorando a região médio-grave da voz de barítono, em torno da nota la1-sib1, com a dinâmica em *fff*. Essa parte, também, apresenta um desafio na compreensão e execução do ritmo, que esmiuçarei mais adiante.

No - c - ova - o m - pe - e - dya - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -
do - o - t - ro - m - re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -
- re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -
- re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -

Excerto extraído das Éditions Salabert

Nos compassos 44-51, há um perfil melódico que emprega diferentes vogais com ou sem indicação de trêmulo, abrangendo a tessitura de fá#1 a Sol4, no registro de falsete, misto e peito, com indicação de dinâmica (*fff* e *ffff*), sendo que no compasso 47, há a indicação de “*cris rouques*”, na região de sol4, que traduzi como “grito estridente”. Na segunda metade do compasso 51 até 57, um fragmento do texto é retomado, “*REE D’HAIMA KELAINEPHES EREBEUS KATATETHNEE OOTON NEKUOON*”⁸³ (sangue corria como nuvens negras, e das profundezas do Érebo reuniam as almas dos definitivamente mortos), intercalado no compasso 54, pela vogal “o”, com e sem trêmulos na nota sol4.

- re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -
- re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -
- re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -
- re - e - d - i - a - i - ma - re - sa - i - ne - q - u - a - i - da - te - no - m - to - o - tu - u -

Excerto extraído das Éditions Salabert

83 O texto está transliterado como na partitura.

Nos compassos 71-76 e depois de 91-96, que antecedem a próxima entrada com texto, também é empregado diferentes vogais, acrescido da informação “voix éraillée”, que traduzi como “voz rouca/desgastada”. Entre os compassos antes mencionados há um interlúdio orquestral de 14 compassos.

The image shows a musical score for voice and orchestra, measures 71-96. The score includes vocal lines and orchestral accompaniment. Key markings include "voix éraillée", "Cris", "Bourdon", and "ff". The vocal line features various notes and rests, with some notes marked with "ff" and "Cris". The orchestral accompaniment includes a section marked "(tuba 1.4)" and "Bourdon".

É importante pensar a respeito de tal indicação, “voz rouca/desgastada” na partitura, assim como o grito no compasso 7 e 47, pois tais gestos vocais estão inseridos numa vocalidade⁸⁴ da música moderna e contemporânea. Dificilmente haveria a solicitação de tal uso da voz num repertório do Bel Canto. Nessa obra, escrita na segunda metade do século XX, há a possibilidade de usar a voz de modo não convencional, no qual são incluídos como gestos vocais, constituintes da expressão vocal nesse contexto, gritos, gritos estridentes, vogais atacadas com certa raspagem da garganta, além da necessidade de mudanças bruscas de registros do peito para o falsete em diversos momentos. Há, portanto, uma busca pela ampliação da concepção do uso da voz e da sonoridade vocal e de seus meios de expressão.

The image shows two musical examples illustrating vocal techniques. The first example shows a vocal line with the marking "Cris horrible" and "fff". The second example shows a vocal line with the marking "cri" and "ffff".

84 Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso (ZUMTHOR, p. 21, 1993)

Como um cantor treinado na escola de canto lírico convencional, busquei caminhos para realizar os gestos vocais solicitados na partitura sem, no entanto, fatigar a minha voz. Para que a expressão vocal nesse repertório seja efetiva é necessário construir um caminho, é preciso de técnica que nasça de uma concepção estilística. Tenho defendido, há algum tempo, que em cada modelo de canto⁸⁵ que se pretende adentrar é preciso conhecer o estilo⁸⁶ que cerca tal modelo para que se possa pensar em técnica. Ilustro o que acabei de afirmar com a maneira como desenvolvi um caminho para emitir o falsete na região de dó4-sol4: ao invés de pensar a emissão sonora durante a expiração, produzia o som por sucção, durante o ato inspiratório.

Sapho, fragmento 95

“Morrer, um anseio me detém, ver as margens do Acheron cheias de lótus e orvalho”. (Tradução e adaptação realizada a partir do inglês do livro de James Harley)

Esse texto é empregado dos compassos 97-109. Os compassos 97-99 estão escritos em notas agudas (fá#3-do4), previstos para serem emitidos no registro de falsete. Essa parte foi cantada, como já fora explicitado na primeira parte deste texto, pela soprano. Nos compassos 100-109, ele mistura o uso da voz no registro de peito com o de falsete, abrangendo a tessitura de láb1 a lá3. Os compassos 110-116, retornam ao uso de diferentes vogais, na tessitura de lá1-fá3. A dinâmica varia entre f-ff-fff.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line with lyrics in Portuguese and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Morrer, um anseio me detém, ver as margens do Acheron cheias de lótus e orvalho". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line is primarily in the falsetto register, with some passages in the chest register. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Excerto extraído das Éditions Salabert

- 85 “[é] um certo tipo de expressão vocal na performance musical, cujos aspectos técnicos, estéticos e socio-culturais possam ser estabelecidos categoricamente como distintos – pelo todo ou pela parte – de outros tipos categóricos de expressão vocal que se apliquem a algum tipo de música” (MATTOS, p. 37, 2012).
- 86 Estilo é o conjunto dos caracteres que diferenciam uma determinada forma expressiva das outras. No campo da música, estilo é o conjunto de características que são próprias a um compositor, uma época, uma corrente estética, uma maneira de interpretar, um modo de tocar, um modo de cantar, que os distinguem de outros (GABRIEL, p. 80, 2014)

Excerto extraído das Éditions Salabert

Ilíada, canto 16, versos 855-57

“Enquanto assim falava, cobriu-o o termo da morte. A alma evolou-se do corpo e foi para ao Hades, chorando seu destino deixando para trás a virilidade e a juventude”. (p. 396, do livro Homero - Ilíada. Tradução de Frederico Lourenço. Penguin – Companhia das Letras, 2005)

Esse texto é utilizado do compasso 127-151. Os compassos 127-129 empregam notas em torno de lá1-sib1, no registro de voz de peito, semelhante a seção I e II da obra. Ao final do compasso 129 e começo do 130, tem-se a vogal “a”, na região de fá4, com trêmulo. Nos compassos 134-136, há um retorno para a região de sol#1-sib1. A dinâmica prevista para esse trecho é de ff-fff.

Excerto extraído das Éditions Salabert

A próxima aparição da voz, depois de um interlúdio orquestral de 09 compassos, acontece nos compassos 161-168, é realizada por meio de distintas vogais, sendo que dos compassos 161-165, a emissão vocal se aproxima mais da fala, buscando efeitos vocais, por intermédio de ataques vocálicos mais bruscos, como os que estão indicados na nota explicativa, no topo da partitura de barítono. Embora não esteja indicado na partitura, penso que a emissão vocal nessa seção, corroborado pelas células rítmicas empregadas, evoca uma sonoridade vocal desgastada, como a que foi indicada nos compassos 71-76. Já nos compassos 166-168, há um retorno a uma emissão vocal mais cantada, dentro do âmbito de fá#2-fá3. Nos compassos 176-190, que ficaram a cargo da soprano, diferentes vogais são novamente utilizadas, na região de fá4-si2, com trêmulos e glissandos, na dinâmica de *fff*, de modo semelhante ao compasso 12 e 19, com anacruse até 22, com apenas um diferencia no âmbito utilizado que é de fá1-fá#4.

Excerto extraído das Éditions Salabert

Excerto extraído das Éditions Salabert

A pronúncia do texto em grego foi resolvida pelo conhecimento que tenho do IPA (International Phonetic Alphabet), auxiliado pela transliteração do texto que consta na partitura. Além disso, me servi da experiência que tive com outra obra de Xenakis, *Kassandra* (1987), em 2016 que, também é em grego. É uma peça para voz, saltério e percussão que foi escrita, também, para o barítono Spyros Sakkas e o percussionista Silvio Gualdas.

Depois de buscar compreender o contexto e o texto da obra, debruçei-me sobre a partitura, observando outras indicações nela contidas. Há uma nota ao lado esquerdo da partitura do barítono, com as seguintes orientações que, curiosamente não constam na partitura de orquestra que recebi: 1-Sem vibrato;

Essa indicação é comum na obra de Xenakis, segundo Vagopoulou (2007), que cita em sua tese um excerto de uma conversa entre Morton Feldman e Xenakis, em que ele afirma:

Eu odeio o vibrato porque tende a ser mecânico. Soa tão bobo estraga a música - ou o padrão melódico ou o estilo da composição [...] Se, no entanto, você pode controlá-lo, o vibrato pode ser uma ferramenta estética muito interessante, pois somos muito sensíveis a ele (tradução nossa, p. 67)

Ratificando essa visão acerca do vibrato transcrevo um excerto da entrevista feita por Vagopoulou, com o cantor Spyros Sakkas, para o qual Xenakis escreveu a peça:

Xenakis sempre pede uma performance sem vibrato. Por que você acha que ele foi tão insistente nisso? [...] A indicação "sem vibrato" significa que devemos deixar de lado nossas emoções pessoais ou o que nós aprendemos em escolas de música e deixarmos o som ser o mais primitivo possível - um som que não é reservado mas tem um ethos distinto e consistência sonora para que a vogal, o som resultante, não seja diferente.... (tradução nossa, p. 212).

1. O Sinal “[” significa atacar a vogal que segue por uma raspagem áspera do fundo da garganta;
2. O Sinal “crescendo”, significa abertura continua (o decrescendo, fechamento contínuo) da cavidade bucal para passar de uma vogal a outra sem pular (exemplo: i.....u.....a.....o);
3. Valores das vogais e das consoantes;
 - a. E=effort; U=”ou”, francês; “u”, italiano; OE=oeufs, öl; â=Inter; H=buch, alemão
4. Consoantes bem articuladas.

Outras indicações são encontradas, ainda, como no compasso 7, “grito horrível”, na região de fá4. Em minha concepção esse grito está relacionado ao primeiro texto apresentado na obra, ante a visão que Ulisses tem ao adentrar o mundo dos mortos. No compasso 39, onde o barítono canta o primeiro texto, em torno das notas lá1-sol#1-sib1, a seguinte indicação: “voz de bronze: grave, colocar livremente no melhor do timbre do barítono”. Compreendi que esta indicação tem como objetivo reforçar o caráter do texto. A mesma indicação é colocada no compasso 127, que está na mesma região vocal do trecho anteriormente mencionado que, em minha visão tem, também, como função sublinhar o teor do texto. No compasso 47, há outra indicação de grito, agora na região do sol4. No compasso 77, está indicado “voz rouca/voz desgastada” que, em minha concepção tipifica a voz de alguém, no caso Ulisses, que tenta sem sucesso, estabelecer contato com sua mãe, como menciona o texto: “pegar a alma de minha finada mãe. Três vezes lancei-me, e pegá-la o ânimo pedia, três vezes de minhas mãos, como sombra ou sonho voou”.



Excerto extraído das Éditions Salabert

No compasso 142 está indicado “muito mais devagar” que, em minha visão, essa indicação de mudança de caráter e de andamento reforça o lamento, no qual Aquiles chora a morte de Pátroclos, na guerra de Tróia.



Excerto extraído das Éditions Salabert

Há algumas indicações na partitura, para as quais não há uma nota explicativa. Diante disso, mediante o conhecimento do estilo e do repertório moderno e contemporâneo, escolhas são feitas. As escolhas estão sempre presentes num processo performático e são estabelecidas pelo conhecimento e experiência do interprete. Nesse sentido concordo com a musicista e pesquisadora Sonia Regina Albano de Lima que relata: “Sob uma perspectiva bastante genérica, a performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante (LIMA, 2006, p. 15). Por exemplo, o sinal “+” nos compassos 101-102 e 142, que depreeni como sendo uma indicação para elevar a nota escrita em um quarto de tom. Essa dedução se deu com base na informação de que o canto microtonal é uma sonoridade típica nos trabalhos vocais de Xenakis (VAGAPOULOU, p. 108, 2007). Essa variação microtonal está prevista, nos compassos 101-102, na palavra que designa a flor de lótus que como consta no fragmento da poesia de Sapho, citado anteriormente, está às margens do Acheron. Há, portanto, uma conexão de um elemento musical – o uso do microtom⁸⁸ – com o texto, colocando a palavra em destaque no contexto da frase. Outro exemplo, é o símbolo que está nos compassos 162-165 que, pela região em que as notas estão escritas, compreendi que se tratava de uma emissão vocal mais próxima da voz falada.



Excerto extraído das Éditions Salabert

88 Para o leitor interessado acerca do uso de microtons na voz, sugiro a leitura das pg. 73 a 76 do livro de Sharon Mabry, intitulado: *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire*

54 *mf* *rit.* *rit.*
 ME... TRES... E... MES... VV... XEN... PE... AS... E... IN... DA... TE... PHN... V... I... RE... TP... DE
 ME... TRES... E... MES... POU... KEN... ME... LE... E... IN... DA... TE... TON... U... I... ES... TH... IS

60 *rit.*
 MEN... E... PH... PH... PH... AS... E... IN... TE... ME... PH... A... NO... O... GH... I... TH... IS... DE... PH...
 PH... E... PH... ME... TH... PH... LE... E... IN... TE... ME... TH... A... NO... O... GH... I... TH... IS... DE... PH...

62 *rit.*
 — OF... XE... I... PH... ON... XE... I... KE... AN... E... KA... O... NE... I... RA... O... E... PH... TE... NO...
 — OF... XE... I... PH... ON... XE... I... KE... AN... E... KA... O... NE... I... RA... O... E... PH... TE... NO...

63 *rit.*
 — OF... DA... XE... O... IV... TE... NE... DA... KE... TO... PH... O... MA... AA... AN...
 — OF... DA... XE... O... IV... TE... NE... DA... KE... TO... PH... O... MA... AA... AN...

Excerto extraído das Éditions Salabert

64 (percussion) *mf* *rit.* *rit.* *Baryton* *Viv. A. common*
 — IN... E... I... PO... ON... TA... TE... AN... O... BA... DA... TO... I... O... KA... IV... YE...
 — IN... E... I... PO... ON... TA... TE... AN... O... TH... NA... TO... I... O... KA... LU... PSE...

65
 — PA... DA... A... PA... ME...
 — RO... OS... A... RA... MI...

Excerto extraído das Éditions Salabert

66 *mf* *rit.* *rit.* *Baryton*
 VV... YH... GEX... KE... GE... CAN... ITA... ME... NH... A... I... DO... DE... PH... H... RE...
 POU... KHE... DEK... KE... THE... ON... PIA... ME... NE... A... I... POS... DE... RE... RE... E... RE...

67 (percussion solo) *mf* *rit.* *rit.*

Excerto extraído das Éditions Salabert

Para os compassos 39-43, a questão foi resolvida ao pensar num agrupamento de sextinas, onde a primeira nota do compasso é articulada após a primeira semicolcheia da sextina. Para os compassos 58-65, abordei de duas maneiras diferentes: a primeira ao compreender, que se tratava de um sete contra cinco fiz, por meio de regra de três simples, a relação de 04 semicolcheias para semínima em 46 bpm e 07 semicolcheias para semínima em “X”, resultando em 07 semicolcheias para semínima 80,5 bpm. Dentro dessa marcação metronômica contava as semicolcheias nos agrupamentos rítmicos em cada compasso, buscando ouvir a resultante da linha. Depois, com a resultante na memória, realizava o desenho rítmico, dentro da marcação metronômica de semínima em 46 bpm. A segunda forma, foi ouvir os áudios gravados, desse trecho, pelo percussionista Rubens Lopes, nos quais ele agrupou da seguinte forma: 1) linha da voz do barítono ao teclado, percussão da orquestra, com metrônomo em semínima a 46 bpm; 2) linha voz do barítono ao teclado e metrônomo marcando a colcheia em 46 bpm; 3) linha da voz do barítono ao teclado e metrônomo marcando semínima em 46bpm; 4) linha da voz do barítono ao teclado e percussão da orquestra; 5) percussão da orquestra, com metrônomo em semínima em 46 bpm.

Já executei variados repertórios de diferentes épocas e estilos, mas nenhum deles tinha a complexidade rítmica que encontrei em AÏS, o que me levou a repensar acerca da maneira de como trabalhar com a parte rítmica de uma peça para se obter o máximo de precisão na execução.

A Execução

O primeiro ensaio, com duração de aproximadamente 03 horas, se deu em 01/05/2018, no Teatro Caetano de Campos, com a soprano Manuela Freua, eu e o percussionista, Rubens Lopes. Fizemos esse ensaio com o intuito de organizarmos nossas partes e as relações entre elas, antes do primeiro ensaio com a orquestra e, em minha visão, foi fundamental para a realização dos ensaios seguintes.

Nos dias 02, 03 e 04/05/2018, realizamos os ensaios com a orquestra, no mesmo local. Esses ensaios, em geral, não ultrapassaram 60 min. O primeiro ensaio foi realizado sem amplificação o que tornou a execução da obra um pouco difícil pois não era possível ouvir as vozes em meio aos instrumentos que soavam fortemente. Nos demais ensaios essa questão foi superada com amplificação, atendendo ao que estava indicado na partitura. Em alguns trechos a atenção tinha que ser redobrada, como por exemplo, ao término da introdução, no compasso 38, quando na anacruse do compasso 39, começa o texto e, como já foi mencionado, a parte rítmica é bem complexa. Outro trecho que exigiu bastante atenção foi ao final dos compassos 56 e 57, com notas longas, para a

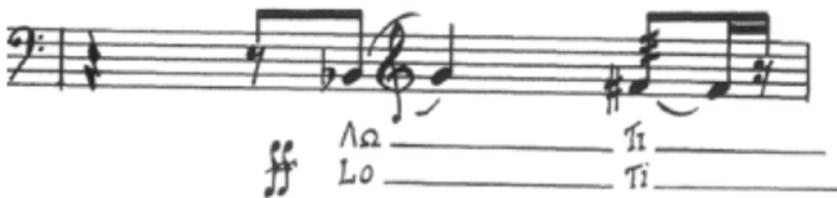
parte que vai do compasso 58-65, no qual o elemento rítmico é muito denso envolvendo uma polirritmia entre a linha do barítono, da percussão da orquestra e da percussão solista. Qualquer descuido poderia gerar um desencontro entre as partes envolvidas. Em outros momentos a atenção voltou-se para notas que tomei como referência deixadas por algum instrumento para entrada da voz, como por exemplo o Si4, na linha do primeiro violino, que tomei como apoio para atacar o do# ao final do compasso; outro exemplo, de nota referência, foi percebida no compasso 90, pela nota sol deixada pelas cordas e trompas; um último exemplo desse tipo de ocorrência, se deu no compasso 100, quando na 2ª. metade do 2º. tempo, o tímpano e barítono atacavam juntos, a nota Sib1.



Excerto extraído das Éditions Salabert



Excerto extraído das Éditions Salabert



Excerto extraído das Éditions Salabert

Os concertos foram realizados em 05 e 06/05/2018. O primeiro foi realizado na sala Acrísio de Camargo do CIAEI (Indaiatuba), às 20h e o segundo na sala São Paulo às 16h. No primeiro dia o maestro falou ao público acerca da obra e, no segundo, eu trouxe informações a respeito da peça e concluí minha fala com a mensagem que Mákhi Xenakis, filha de Xenakis, enviou ao Rubens, percussionista solista, quando soube que íamos realizar a obra de seu pai no Brasil: “Vão com tudo, é uma grande batalha cheia de energia que vocês devem transmitir! A vida que vence a morte! ”.

Referências

- GABRIEL, Vitor. Clínicas de Regência Coral (**Apostila**). Guri Santa Marcelina, 2014
- GARCIA, Manuel. Art of Singing: **A compendious method of instruction**. Traduzido por Albert Garcia. Leonard & Co. Londres, 1924.
- HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais** (1987). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- Homero, c. 750-650 a.C. **Odisseia/Homero**; edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino – São Paulo; Editora 34, 2014 (3ª. edição)
- LIMA, Sonia Albano (org.). **Performance [e] interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa, 2006.
- MATTOS, Wladimir. A pronúncia do português brasileiro e os modelos de canto. In: **Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada** / Heloísa de A. Duarte Valente e Juliaba Coli (Org.). São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 35-47.
- MABRY, Sharon. **Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire**. New York : Oxford University Press, 2002,
- PINHO, Sílvia M. Rebelo. **Músculos intrínsecos das laringe e dinâmica vocal** / Sílvia Pinho; Paulo Pontes. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.
- RAY, Sonia (org.) **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Ed. Vieira, 2005.
- SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto** – tradução e revisão: Gláucia Laís Salomão. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- VAGOPOULOU, Evaggelia. Cultural Tradition and Contemporary Thought in

Iannis Xenakis's Vocal Works. Volume I. **Tese de doutorado**. Universidade de Birstol, 2007.

XENAKIS, Iannis. AÏS (pour Baryton (amplifié, percussionniste soli et orchestre de 92 musiciens. Baryton Solo. Editions Salabert. Paris, 1980. **Partitura** (editada, 07 p.). Material em pdf concedido pela produção da EMESP para estudo.

XENAKIS, Iannis. AÏS (pour Baryton (amplifié, percussionniste soli et orchestre de 92 musiciens. Partition. Editions Salabert. Paris, 1980. **Partitura** (editada, 17 p.). Material em pdf concedido pela produção da EMESP para estudo.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**; tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Capítulo 10

A representação simbólica no discurso musical

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA⁸⁹

A comunicação entre as pessoas e a leitura de mundo não se dá apenas por meio da palavra, ela também está presente nas artes que se configuram enquanto formas sensíveis e subjetivas de retratar a humanidade e a diversidade cultural que permeia o mundo.

Canclini afirma que a Arte abrange todas as atividades ou aspectos de atividades de uma cultura em que se trabalha o “sensível” e o “imaginário” com o objetivo de alcançar o prazer e desenvolver a identidade simbólica de um povo ou de uma classe social, em função de uma prática transformadora (CANCLINI, 1984, p. 207).

Martins et allium (1998, p. 24) relatam que as produções artísticas são ficções reveladoras, criadas pelos sentidos, imaginação, percepção, sentimento, pensamento e, por conta disso, refletem a memória simbólica do ser humano. O artista, quando se debruça sobre o seu universo interior e exterior, une a *techné* (capacidade de operar os meios com sabedoria) com a *poiesis* (capacidade de criação), desvelando verdades presentes na natureza e na vida que ficariam submersas sem a sua presença.

A arte não imita objetos, ideias ou conceitos. Ela cria algo novo, porque não é cópia ou pura reprodução, mas a representação simbólica de objetos e ideias, que podem ser visuais, sonoras, gestuais, corporais, presentificadas em uma nova realidade.

89 Doutorado em Comunicação e Semiótica - Artes (PUC/SP, 1999); pós-doutorado em interdisciplinaridade e educação pelo GEPI-PUC/SP, pós-doutorado em música no IA-UNESP, pós-graduação lato sensu em práticas instrumentais e música de câmara FMCG/SP; bacharelado em instrumento - piano (FMCG/SP); bacharelado em direito (USP, 1973). Foi professora de piano, diretora e coordenadora da Escola Municipal de Música (EMM) e da FMCG/SP. Atua no Programa de Mestrado e Doutorado em Música do IA-UNESP desde 2005. Autora e organizadora de livros, coletâneas e textos de revistas científicas voltadas para a interdisciplinaridade, performance e educação musical. É integrante do comitê científico da Revista Tulha e da Revista Epistemus de Buenos Aires e presidente da ANPPOM, desde 2015.

É nosso interesse neste artigo pesquisar de que maneira tem se processado esta representação simbólica e como esse conceito evoluiu historicamente.

Na Antiga Grécia, durante longo período, um dos recursos estéticos mais empregados nas artes para representar o mundo e os sentimentos humanos intitulou-se mimese ou mímesis. O pesquisador Lewis Rowell (2005, p.55), reportando-se a esse conceito, relata que os filósofos gregos viam na Arte um meio de purgar e purificar a mente. A ela não foi outorgada a chancela da criação, pois o ato criativo era um atributo divino, contudo, ela podia ensinar uma ficção, uma ilusão na mente, ou comunicar um ato de reconhecimento ou descoberta, sempre que o indivíduo tomasse consciência das semelhanças entre a obra de arte e seu modelo na natureza. Esse comportamento estético levou os Antigos Gregos a utilizarem com frequência a mímesis, só questionada a partir de 1700. O filósofo Marc Jimenez assim se pronuncia quanto ao fato:

A própria ideia de criação artística é recusada visto que criar é o privilégio de Deus. Ao produzir uma obra, o homem, prisioneiro de sua finitude, revela apenas o poder infinito do Todo-Poderoso. O tema edênico da Gênese, que origina, durante séculos, múltiplas interpretações teogônicas, assim como numerosas disputas teológicas, exprime claramente a ideia de que a criação permanece no monopólio de Deus; o homem, mesmo detentor de uma liberdade que lhe é própria, não criou o Paraíso terrestre. Ele foi colocado no Jardim de Éden, tendo como única tarefa cultivá-lo (JIMENEZ, 1999, p. 34).

O grande propagador do recurso da mímesis no cenário artístico foi Aristóteles. Diferentemente de Platão, admitiu a imitação como um ato legítimo, natural aos homens, presente desde a infância. Através dela os indivíduos podiam adquirir novos conhecimentos e tinham na ação de imitar um ato de prazer. Para L. Rowell (2005) e M. Jimenez (1999), Aristóteles, diversamente de seu antecessor, não só se recusou a separar o mundo inteligível do mundo sensível, como também associou o prazer à imitação artística da natureza:

Longe de submeter a arte à autoridade da filosofia e do político, ele (Aristóteles) não deseja excluir da Cidade os artistas inconvenientes; pelo contrário, devolve às artes suas cartas de nobreza e atribui à poesia, à música, à pintura e à escultura, virtudes benéficas tanto para o indivíduo quanto para a sociedade (JIMENEZ, 199, p. 210-11).

Platão, até então, havia considerado que ao lado do mundo da beleza ideal - transcendente e divina, existia o mundo da experiência concreta da arte, vivido pelo indivíduo e pela sociedade. De um lado a perfeição absoluta - uma esfera do sublime, de outro, o mundo sensível, imperfeito, perfectível graças à filosofia. Como bem relatado por Jimenez: “Estes dois aspectos determinam a ambiguidade da heteronomia artística. Tomando as expressões da famosa

alegoria da Caverna, poderíamos opor a fase solar, luminosa, do belo, à face oculta, tenebrosa, do desejo que anima a arte” (JIMENEZ, 1999, p. 209).

Inversamente, para Aristóteles o mundo sensível era igualmente real e o indivíduo era considerado a primeira e mais alta realidade ou substância. Imitar, copiar, representar não se configuravam degradações de um mundo ideal; a imitação para este filósofo era pensada como um ato legítimo, uma tendência natural:

Em primeiro lugar, imitar, tendência natural, concerne a coisas ou ações concretas e não mais a ideias abstratas. O prazer que dela deriva é uma das primeiras etapas em direção à felicidade; [...] Aristóteles admite uma evolução possível das formas artísticas; elas cessam de obedecer a uma forma de beleza imutável e eterna. (Ibid, p. 219).

Para Marc Jimenez a adoção desse recurso estético permitiu um avanço considerável nas criações artísticas. A partir de Aristóteles a imitação não se propagou como simples cópia dos objetos e das coisas existentes na natureza, já que ela poderia criar novas ideias, novos conceitos, pois se consagrara como uma possibilidade de representação do mundo, manifestando e se reproduzindo de forma diversificada e sob perspectivas múltiplas. Mesmo assim, durante alguns séculos, as artes tiveram de se submeter a uma ação coercitiva de imitação da natureza:

[...] durante século, a imitação se transforma em um dogma coercitivo. Ela se torna mesmo um princípio acadêmico que impõe, até o século XIX, uma verdadeira ideologia da representação baseada no reconhecimento, sobretudo nas artes plásticas: somente valem as obras “figurativas”, aquelas nas quais se reconhecem o objeto ou o sujeito representado de maneira “natural” ou “realista”. Assim a poesia é filosófica, mas a arte em geral é antes de tudo uma técnica (JIMENEZ, 1999, p. 226).

Lewis Rowell, embasado no trabalho de Wladislaw Tarkiewicz, apresentou 4 passos na evolução deste conceito na Grécia Antiga, o que ensejou inúmeras reflexões de ordem filosófica e pragmática:

- Trata-se de um conceito que expressa uma realidade interna por meio de ações ritualísticas. Não está presente nas artes visuais nem busca reproduzir a realidade externa.
- Ele imita a forma como funciona a natureza, como exemplo: o canto de um grilo na música, de um pássaro, etc.
- É uma cópia da aparência das coisas – um tipo de descrição (visão platônica do mundo).
- É a criação de uma obra de arte baseada na seleção que um artista realiza dos elementos gerais, típicos e essenciais da natureza humana (visão aristotélica) (ROWELL, 2005, p. 56).

Se o conceito comportou reflexões diversas nas artes, elas se multiplicaram quando se estenderam para o campo musical. É bastante razoável imaginarmos que um pintor, escultor, dramaturgo ou ator possa imitar uma paisagem, um corpo humano ou uma personalidade. Será que a música detém esse mesmo poder? Aristóteles, por exemplo, retirou a música da lista das artes miméticas, pois entendeu que a alegria de imitar na música concentrava-se no próprio fenômeno musical e não na representação que ela produzia, pensamento que consagra a música como uma arte não representativa.

Na Antiguidade Grega a utilização do conceito de imitação negou independência à música, pois no ato de representar algo, ela sempre se apoiou em uma fonte ou um modelo externo. O musicólogo Enrico Fubini assim se expressa com relação à sua aplicabilidade:

A la luz de esta concepción del arte como agradable imitación de la naturaleza-razón-verdad a través de la ficción poética, únicamente la poesía puede admitirse en el reino de las artes; de ninguna manera la música, que no puede imitar la naturaleza en modo alguno por no ser más que un gratificante juego sonoro capaz, a lo sumo, de acariciar el sentido auditivo. La música, objeto de placer y de diversión, no se presta, debido a su naturaleza, a ejercer otra función más elevada que la de ser un mero estímulo emotivo. Mientras no se llega a interpretar con mayor elasticidad el principio de la imitación de la naturaleza, la música continuará desterrada del reino de las bellas artes por parte de los filósofos, siendo, con mucho, aceptada como ornamento de la poesía (FUBINI, 1999, 177-8).

Foram muitas as tentativas de justificar o emprego da mimesis no cenário musical, o que exigiu por parte dos estudiosos, um tratamento um tanto diferenciado:

Varios autores han llegado a extremos en sus esfuerzos por justificar a la música como imitación; de números abstractos, de tipos de movimiento y gestos físicos, de pasiones, de humores, de estados mentales, de sonidos naturales y mecánicos, de imágenes cósmicas y cosmogonias (surgimento, apocalipses, apoteosis), de sentimientos, de palabras, de significados de palabras y a veces quizás hasta de sí misma! Ha sido una creencia común y popular la de pensar si uno está preparado para pasar por alto sus dificultades. La música tiene un extraordinario poder para sugerir asociaciones, imágenes, tal vez inclusive sentimientos, pero si es en verdad una clase de imitación, depende de la definición propuesta. Defender una teoría mimética de la música exige afirmar una semejanza entre el modelo y la representación, una semejanza que sea verificable de manera objetiva (ROWELL, 2005, p. 57).

O filósofo Luigi Pareyson (1989), ao abordar o problema da arte representativa e da arte abstrata, admite a necessidade de se discutir mais intensamente as relações entre arte e natureza, considerando-se que sob essas circunstâncias fica evidente a antítese entre o conceito de mimesis e o de abstração:

[...] a imagem artística é, de um lado, signo – isto é, figuração do real - de outro é autônoma – isto é, criação ex novo. No fundo, estes significados extremos estão contidos na definição tradicional da arte como imitação da natureza, definição que, pouco a pouco, foi se concretizando em significados muito diversos e, às vezes, opostos. [...] Esta definição pesou sobre todo o curso da história da estética, envolvendo-a, pelo menos até o romantismo, numa série de dificuldades, talvez dignas de melhor causa. [...] o que está em jogo não é uma definição geral da arte, mas um programa de arte, e trata-se sempre de relações da imagem artística com a realidade natural, mesmo quando tais relações vêm negadas, como nos casos de deformação e de abstração ou de invenção surrealista, onde a relação não é superada, mas apenas polemicamente revirada (PAREYSON, 1989, P. 67).

Para Pareyson, o que se espera de um artista é que ele possa produzir um objeto novo que antes não existia e que passará a existir como coisa entre as outras coisas, ou seja, o que importa nas artes é que a imagem artística se reja unicamente pela sua própria estrutura. Fazer arte é, em primeiro lugar, realizar; sua significação virá posteriormente. Sendo assim, pensar arte como imitação da natureza, conforme pregavam os antigos filósofos gregos, tornou-se uma questão bastante problemática, principalmente na música, considerando-se que ela não tem nada de mimético, impossibilitando qualquer possibilidade de cópia. A música pode imitar os movimentos da alma, contudo no plano estético essa situação é desprovida de sentido. Ela, entretanto, pode ser o resultado de uma imitação, ou de uma idealização, ou de uma invenção, ou de uma pura criação:

Quem pode falar a sério de uma música descritiva? Uma peça de música vale pelos seus valores puramente musicais e não por uma capacidade muito problemática de “descrever” a natureza em música. A Pastoral de Beethoven é válida enquanto resolve os seus conteúdos na matéria sonora, configurando-a numa forma acabada. Contudo, quem ousaria negar que a natureza está aí presente? É certo que traduzida em valores puramente musicais, mas presente (PAREYSON, 1989, p. 69).

Assim relatado, Pareyson vê nas artes a imitação da natureza sob uma perspectiva inovadora, capaz de incrementar a realidade, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou heterocósmico, seja porque no mundo natural acrescenta às formas existentes, novas possibilidades capazes de aumentar a nossa realidade. Diante disso, a Arte se manifesta transgressora,

já que amplia nossas próprias referências para além da realidade dos fatos e das relações habitualmente esperadas.

Diante dos argumentos traçados, é correto afirmar que um fato externo ou um sentimento exposto em uma obra de arte não se configura uma simples imitação, conforme veiculada pela Antiguidade Greco-Latina. Caberia, entretanto, indagar: Que tipo de relação esta obra estabelece com o fato ou sentimento traçado? Como reconhecer na música a relação que ela estabelece com um fato externo?

É certo que as composições musicais, a partir de uma notação gráfica diferenciada, refletem o movimento histórico, estético, cultural e os elementos semânticos de suas propostas. Ao lado da dimensão gramatical, a música guarda uma dimensão semântica, que pode ser própria ou derivada. Própria quando se restringe ao universo musical, derivada quando se correlaciona com os demais setores do mundo da cultura, exigindo uma verificação a posteriori, que não interfere no reconhecimento da sua significação própria (LIAN, 2005, p. 6).

Gustav Mahler foi um dos compositores que conseguiu trazer para suas produções, referências de variadas esferas da cultura expressas em códigos musicais diversificados:

[...] não é possível ouvir o discurso musical mahleriano como sequências de raciocínios puramente musicais. [...] À medida que o conhecimento sobre o compositor é ampliado, tanto em seus aspectos biográficos quanto musicológicos, aumenta também o alcance da escuta e o universo de referências encontráveis em sua obra, reconhecendo-se uma miríade de citações, paródias, efeitos descritivos e “metáforas” (LIAN, 2005, p. 10).

Bem expressivo o relato de Lian ao declarar que Mahler colocou o seu discurso musical a favor de causas não especificamente musicais, transformando sua música em uma grande divagação filosófica sobre o sentido e o destino do homem:

[...] em Mahler a obra de arte deixa de ser um suporte para a comunicação de uma ideia para, pioneiramente, transformar-se ela mesma, na própria ideia. Ao ouvinte mahleriano impõe-se um problema adicional, pois além de ser convidado ao deleite estético e a possível compreensão de uma informação de natureza estética, ele é chamado a se posicionar e resolver problemas de natureza ética, frente à simulação de mundo (vida e morte) que a obra carrega (Ibid, p. 94).

É plenamente aceitável que a Sinfonia n. 7 em Dó maior, opus 60, do compositor russo Dmitri Shostakovich, produzida no século XX e dedicada à cidade de Leningrado (1941) representa um símbolo de resistência ao totalita-

rismo militar nazista, transformando-se numa condenação da invasão alemã à União Soviética. Depois da guerra, a reputação da sinfonia decresceu substancialmente, devido à percepção do público como sendo uma propaganda de Guerra (In:<http://www.marxist.com/shostakovich-consciencia-musical-revolucao-russa.htm>).

Depreende-se, então, que a linguagem musical, embora dotada de signos bastante diferenciados, é capaz de reproduzir simbolicamente cenários, sentimentos, emoções, padrões estéticos e a histórica cultural da humanidade.

Se a produção musical é capaz de revelar o mundo, a cultura, a história e o próprio pensamento humano, resta-nos avaliar de que forma ela se processa e em que proporção se relaciona com o conceito de imitação. Como bem expressa Jimenez, atualmente imitar a natureza não significa copiá-la servilmente, mas imitá-la transfigurada pelo gênio (1999, p. 213). Diante desta argumentação, parece-nos mais apropriado, no campo musical, recorrermos ao conceito de representação simbólica e atribuir ao termo mimesis (imitação), um sentido diverso daquele empregado na Antiguidade Clássica.

É sensato afirmar que a música vocal oferece muito mais atributos para expressar os sentimentos e fenômenos da natureza do que a música instrumental, uma vez que está ancorada em um texto verbal. O canto pressupõe a palavra e é no dizer que o homem expressa com maior objetividade seus sentimentos. A representação simbólica faz-se mais complexa na música instrumental. Muitos são os estudiosos que admitem que a linguagem musical é carente de qualquer vinculação aos fenômenos físicos. Para eles os sons que compõem uma obra musical, via de regra, nada representam. Certas obras musicais, ritmos ou melodias podem até sugerir a representação de um fenômeno da natureza ou de um sentimento qualquer, mas essa representação ainda é muito discutível.

O pesquisador Rudolf Arnhem (1989), por exemplo, tem pesquisado nas diversas formas de arte, suas interações com o intelecto e a mente. Na música suas preocupações estão muito mais ligadas ao sentido epistemológico do som na mente humana e suas relações tonais do que com o seu poder de representação:

[...] pela própria natureza do meio auditivo, os sons são percebidos não como objetos, mas como atividades, geradas por alguma fonte de energia. Enquanto os objetos permanecem fora da dimensão do tempo, a não ser que se movam ou sejam percebidos num contexto de movimento ou mudança, os sons estão sempre acontecendo no tempo, e isto constitui um vetor dinâmico fundamental da música. A persistente presença de um som é ouvida não como a existência contínua de uma entidade estática, mas como um evento em curso. Os sons carecem, portanto, da principal característica dos "objetos". São

forças corporificadas, mesmo que nossas relações com a música escrita nos incitem a pensar nos acontecimentos, no tempo como objetos no espaço. [...] Acompanhamos um som se mover ao longo de uma trajetória melódica da mesma forma que acompanhamos um inseto rastejar de um lugar para outro. Só de forma secundária a ação melódica no tempo constitui uma configuração espacial, o que é visto pelo olho da mente como um todo simultâneo, atravessado por uma flecha indicadora de direção (ARNHEIM, 1989, p. 228-9).

Arnheim (1989, p. 236-239) admite que o fato da música expressar um sentimento qualquer, como relatam alguns pesquisadores, deixa de ser um problema, quando compreendemos que a expressão musical não se baseia numa comparação de dois meios díspares, ou seja, o mundo do som e o mundo dos estados mentais, mas numa única estrutura dinâmica inerente a ambas as esferas de experiência que se comunicam continuamente. Ele define expressão como a capacidade que um padrão perceptivo específico tem de ilustrar, a partir de sua dinâmica, a estrutura de um tipo de comportamento que a experiência humana poderia manifestar em qualquer parte ou ação. No campo musical ele exemplifica esse raciocínio analisando diversas obras musicais, nas quais discute o padrão composicional utilizado pelo autor para expressar determinados sentimentos:

Os músicos sabem que uma composição musical não é simplesmente um evento linear, no qual as várias entidades tonais, cada uma delas alterando sua feição à medida que tomam a forma de acordes, seguem seus caminhos do princípio ao fim. [...] uma frase não revela sua estrutura antes de ser conhecida como um todo, quando, por exemplo, ela sobe até um clímax e em seguida desce. [...] Os teóricos que admitem que a música tem conteúdo, geralmente se referem a “emoções”. Mas as emoções, como comumente se compreende o termo, são uma categoria de estado mental limitado demais para explicar a expressão musical. [...] O fato de o significado da música não poder ser limitado a estados mentais parece-nos ainda mais importante. As estruturas dinâmicas, tais como as expressas nas percepções auditivas da música são muito mais abrangentes. Elas se referem a padrões de comportamento que podem ocorrer em qualquer domínio da realidade, quer mental ou físico. [...] Embora nós, seres humanos, admitamos um interesse particular pelas atividades da alma, a música, em princípio, não se compromete com tais aplicações específicas. Ela apresenta os padrões dinâmicos como tais (Ibid, p. 238-239).

O relato de Rudolf Arnheim deixa claro a importância de não se conferir a música um sentido puramente emocional separado de uma estrutura gramatical que se coaduna com a representação simbólica que o compositor quer expressar.

A composição *Ma Mère l'Oye*, para piano a quatro mãos, de Maurice Ravel, por exemplo, contempla 5 peças infantis inspiradas em contos de fada, dedicadas a duas crianças afetas ao compositor - Mimie e Jean Godebski. São elas: I- *Pavane de la Belle au bois dormant*; II - *Petit Poucet*; III - *Laideronnette*, *Impératrice des pagodes*. IV - *Les entretiens de la Belle et de la Bête*; V- *Le jardin féérique*. Em cada uma, Ravel procura representar musicalmente um momento importante dos contos eleitos, a partir de um preâmbulo narrativo.

Na peça intitulada *Petit Poucet*, do conto de fada de Ch. Perrault, a narrativa exposta no início da peça aponta para a surpresa do jovem polegar ao perceber que os pássaros comeram todas as migalhas de pão que ele havia jogado ao longo do caminho percorrido, para que pudesse retornar ao início de sua caminhada com segurança. No piano secondo, durante toda a peça, assistimos a um conjunto de colcheias em graus conjuntos, com sucessivas alterações de compasso que vão desde 2/4; 3/4; 4/4; até 5/4, num andamento bastante lento - *Très modéré*, o que nos faz intuir se tratar do caminhar do pequeno polegar em direção ao seu destino. Tanto a mão esquerda como a mão direita caminham em terças paralelas sugerindo um caminhar equilibrado e uniforme. No piano secondo, de uma sequência escalística a outra, desenrola-se esta ação corporal envolta por uma melodia bastante expressiva presente no piano primo, que retrata as emoções deste jovem desde a euforia incontida no início de sua caminhada até sua apreensão e ansiedade quando se depara com o ecoar dos pássaros (compasso 51 a 54).⁹⁰

II. Petit Poucet

Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette: les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. (Ch Perrault.)

The image displays a musical score for the piece "Petit Poucet" from Maurice Ravel's "Ma Mère l'Oye". It features two piano parts, Piano 1 and Piano 2, and a vocal line. The score is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of "Très modéré" and a metronome marking of quarter note = 66. The lyrics are in French, describing the boy's predicament of having lost his breadcrumb trail. The Piano 1 part includes a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a performance instruction "au peu ou absent et bien expressif". The Piano 2 part consists of a steady accompaniment of eighth notes in parallel thirds. The vocal line begins with a dynamic marking of *f*.

90 Os exemplos musicais foram editados pelo trompista Valdemir Aparecido

Vejam os como Maurice Ravel representa musicalmente esse ecoar dos pássaros e a apreensão do menino:

A partir do compasso 55, o piano primo e o piano secundo desenvolvem um diálogo contendo inúmeras alterações fraseológicas sem tantas alterações de compasso, com uma melodia em progressão escalar ascendente e contínua, sugerindo um discurso musical que só pontua perguntas sem respostas.

Do compasso 67 até o compasso 74 o desenho cromático traçado no piano secundo, funde-se no piano primo a uma melodia composta de semínimas pontuadas e colcheias, em compasso 2/4, descendo em intervalos de 5ª, esboçando o desconforto do jovem na solução do problema existente. A utilização de figuras de maior duração (semínimas pontuadas), traz ao discurso musical um apreensivo silêncio que não ocorreria se adotadas figuras com valores menores.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Piano 1' and 'Piano 2'. The score is divided into three systems of staves. The first system covers measures 67 to 70. The second system covers measures 71 to 74. The third system covers measures 75 to 79. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp*. The text 'Un peu retenu' is written above the staves in the third system, indicating a tempo change. The score concludes with a fermata over the final notes in measure 79.

Do compasso 74 até o 79 o piano segundo evoca um retorno à caminhada inicial do jovem que é retomada no compasso 78 pelo piano primo, proporcionando um final musical sem uma cadência conclusiva.

This image provides a detailed view of the musical score for measures 75 to 79, focusing on the interaction between Piano 1 and Piano 2. The score is written for two staves per piano. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4. The notation shows a complex rhythmic pattern in the right hand of Piano 2, with a *pp* dynamic marking. The text 'Un peu retenu' is written above the staves, indicating a tempo change. The score concludes with a fermata over the final notes in measure 79.

É necessário afirmar que a leitura que idealizei para esta peça foi traçada com base no discurso musical desenvolvido pelo compositor, contudo, outras tantas representações simbólicas poderão ser idealizadas, sem que nenhuma de-

las seja melhor ou pior. É nesse sentido que muitos pesquisadores consideram a música uma arte não representativa, já que não produz uma representação única e precisa do objeto representado. Mesmo assim, é possível atribuir ao discurso musical um sentido simbólico que pode estar apoiado em um texto literário, em um conto, ou mesmo em uma situação emocional determinada. Nesse contexto, conforme relatado por R. Arnheim, a música funde-se a representação simbólica que o compositor quer expressar, unificando os dois discursos.

Sob uma perspectiva um tanto diferenciada daquela expressa por Rudolf Arnheim, o maestro Sérgio Magnani, ao se reportar a linguagem musical (1996), vê na obra musical uma condução epistemológica própria, carente de qualquer conceito da lógica que não seja os de tempo e espaço. A música para este regente tem uma autonomia abstrata e, apesar de ter sido definida como “arte do tempo”, possui grandes afinidades com a arquitetura que é a arte do espaço:

De fato, as analogias entre música e arquitetura – na corrente terminologia técnica e crítica – são de todos os momentos; fala-se em volumes sonoros, peso sonoro, arco melódico, aspectos horizontais e verticais do discurso musical, extensão sonora, pontos de apoio e pontos culminantes, colunas ou pilastras harmônicas etc. É escusado dizer que todos esses conceitos implicam num espaço e em outras tantas volumetrias, atuando sobre ele. [...] Outros termos auferidos da linguagem arquitetônica são de emprego diário em matéria de música: construir, erguer, edificar, edifício sonoro etc. [...] De outro lado, a aproximação entre a arquitetura e música foi testada frequentemente no terreno da abstração, isto é, das formas puras, [...] Subsiste a sua relação com a natureza não mais como cópias mais ou menos idealizadas, mas tão-somente, em muitos casos, como soluções de continuidade espacial (MAGNANI, 1996, p. 42-3).

É longo o seu discurso referendando essas duas características da música – o tempo e o espaço. Para ele a música configura-se arte dos movimentos sonoros no espaço-tempo a ela peculiares. É somente neste espaço sonoro que se movimentam o curso das emoções e sentimentos humanos, sob uma perspectiva pluridimensional:

Analisemos uma estrutura musical e encontraremos, em primeiro lugar, a antinomia som-silêncio, representada, quer na dimensão longitudinal (desenho melódico) quer na vertical (relação das linhas polifônicas e das partes harmônicas) e, ainda no sentido da perspectiva (função dos timbres e das intensidades). [...] A condensação e rarefação da massa sonora apoiam-se na consistência espacial dos silêncios. A intensidade dos pontos culminantes é, enfim, valorizada pelos silêncios progressivamente preenchidos. [...] escute-se uma obra de Webern ou de Boulez, e perceber-se-á que o silêncio adquire uma consistência de espaço sonoro real, no qual o compositor edifica suas obras (MAGNANI, 1999, p. 47-8).

Para demonstrar a espacialidade presente na linguagem musical, Magnani dá como exemplo um intervalo de sexta que apresenta um desnível de altura bem maior do que um intervalo de terça. O efeito psicológico resultante dessa abertura será mais aceitável se pensado em termos de espaço e relacionado com o parâmetro básico da escala humana:

[...] em música, o intervalo não tem um caráter absoluto, e seus efeitos imaginados não passam de uma ilusão ou sugestão psicológica. Básica, ao contrário, no plano do sentimento, é a sintaxe da frase; nela uma sequência regular de intervalos espacialmente bem distribuídos nos transmitirá a sensação de ordem, de calma, e a amplitude dos intervalos terá sobretudo o valor de escala arquitetônica, ao passo que uma sequência de intervalos abertos, diferentes e imprevistos, colocará a nossa consciência diante de um drama espacial, feito de chocantes surpresas. Da sintaxe espacial nasce o ritmo das tensões e dos relaxamentos, a ordem das resoluções naturais ou excepcionais, com os decorrentes efeitos emotivos. O mesmo intervalo pode configurar-se como um espaço normal, caso inserido em uma certa estrutura, ou como um espaço dilatado ou comprimido, se inserido em outra estrutura (MAGNANI, 1999, p. 48).

Magnani também afirma que cada uma das vozes no contraponto contempla uma faixa estrutural separada das demais por espaços internos. Os espaços vazios e verticais existentes entre elas se enchem das vibrações dos sons harmônicos de todas as notas reais nos diferentes planos, criando os planos de profundidade da perspectiva sonora. Assim exposto, conclui-se que o conceito espacial na música está presente nos movimentos produzidos no espaço sonoro e se completam com a fração de tempo preestabelecida pelo compositor que é fixada pelo intérprete.

Sob a mesma questão, o pianista e regente D. Barenboim em conversa com E. W. Said fala do espaço sonoro sob duas perspectivas:

(Barenboim) Eu vejo o espaço de duas formas: como algo concreto e como metáfora. Se uma obra como o movimento lento da Nona Sinfonia de Beethoven é executada com um mínimo senso de tensão que está sendo criada pelas harmonias, obviamente você vai precisar de um andamento mais rápido do que se tivesse todas as tensões internas das harmonias dentro dos acordes puxando, empurrando, roçando umas nas outras. Nesse caso você vai precisar de mais espaço e vai precisar de mais tempo. (Said) [...] Você está tentando aproximar mais as notas para obter uma espécie de tensão, que de outra forma talvez não existisse? (Barenboim) Isso mesmo. Também é um pouco o equivalente da perspectiva na pintura: embora haja um único plano, você tem a impressão de que alguns elementos estão mais próximos e

outros estão mais distantes. Dá para fazer isso tonalmente. [...] É uma questão de disposição no espaço e é uma questão da pressão do vertical sobre o horizontal. Pode-se fazer isso; e também com o piano, que é realmente o instrumento da ilusão: tudo o que se faz no piano é ilusão. Você cria a ilusão de um crescendo. Você cria a ilusão de um diminuendo numa única nota. Você toca mediante o conhecimento harmônico (BARENBOIM; SAID, 2003, p. 86).

Barenboim em outra publicação (2008) afirma que para se fazer música não basta adotar um ponto de vista puramente subjetivo, mas se pautar em um respeito total às informações contidas na partitura, uma compreensão das manifestações físicas do som e uma compreensão da interdependência de todos os elementos da música. Ou seja, devemos respeitar conjuntamente, a harmonia, a melodia, o ritmo, o volume e a velocidade: “Las tres preguntas que debe formularse siempre un músico son: por qué, cómo y con qué propósito. La incapacidad o escasa disposición a formularse estas preguntas es sintomática de una fidelidad irreflexiva a la letra y de una infidelidad inevitable al espíritu” (BARENBOIM, 2008, p. 27-28).

Independentemente de comprovar na linguagem musical a existência de parâmetros espaço-tempo, o maestro Sergio Magnani não ignora que a música é uma arte essencialmente simbólica, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categoria de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica (MAGNANI, 1999, p. 51). Para esse maestro a autonomia abstrata da música é sua grande virtude, veículo de comunicação com o inexprimível e o eterno e comunicável ao mundo conforme idealização de seu fruidor. Um signo musical portador de tensões pode estabelecer a comunicação do indivíduo com o produto musical:

O signo musical é portador de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-tímbricas [...] Tais tensões, recebidas e reelaboradas no ato de fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, o aspecto de uma Gestalt ou forma do sentimento. Isso explica porque, para a assimilação da mensagem sonora, não é indispensável o conhecimento exato da linguagem musical, bastando o exercício de uma sensibilidade apurada, capaz de transformar o jogo das tensões sonoras em uma atividade espiritual subjetiva, quase uma recriação. [...] O jogo das tensões é a própria natureza da música, cuja história poderia ser elaborada inteiramente sobre essa base (MAGNANI, 1999, p.56-57).

O cromatismo que se segue mostra de que maneira F. Chopin codificou um sentimento a partir de um jogo de tensões harmônicas:



Balada n. 4. c. 215 de F. Chopin

Alice Abrill (1988), ao se debruçar sobre a questão da comunicação humana relata que a base de qualquer comunicação é determinada pela função simbólica que lhe foi atribuída. É ela que permite a troca de ideias entre indivíduos do mesmo grupo social ou diferenciados, seja pela linguagem escrita e falada, seja por meio das artes. É importante ao ser humano simbolizar as experiências por ele vividas, a fim de memorizá-las para si mesmo ou transmiti-las aos outros:

O que define o homem como ser racional é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida. A função simbólica dá ao homem a possibilidade de captar a sua vivência, expressando-a, a fim de memorizá-la para si mesmo ou transmiti-la aos outros. É, portanto, a comunicação entre os homens que está na base da função simbólica, possibilitando a troca de ideias entre indivíduos do mesmo grupo social, através de códigos tais como a linguagem escrita e falada e as artes (ABRILL, 1988, p. 35).

Do que foi exposto até agora, fica evidente o poder de comunicação da música e a sua capacidade de representar os sentimentos humanos e os fenômenos da natureza de forma autônoma. Seu poder de representação manifesta-se inefável, indeterminado, dependendo da compreensão do seu agente fruidor. De um ideal estético veiculado na Antiguidade Grega, denominado mimesis, podemos afirmar que a representação musical tem uma dimensão comunicativa capaz de criar novos conhecimentos e sugerir novas formas de compreender e conhecer o mundo. Ela não é uma cópia do que está presente no universo, mas a representação de algo que está contido na própria obra e que espera ser revelado por quem lhe der vida.

Seja na música instrumental, vocal ou abstrata, ela pode estar presente, pois viceja indiscutivelmente a compreensão e o ordenamento das sensações sonoras que a própria música evoca. Nesse sentido, mitos são musicados por inúmeros compositores sob perspectivas bastante diferenciadas, sentimentos indeterminados e muitas vezes indescritíveis estão subscritos em inúmeras

obras musicais, fenômenos naturais são recriados musicalmente. Mesmo as composições que objetivam fazer da música uma arte autônoma, não deixam de comunicar uma ideia contemplada pelo seu idealizador.

Fubini ao se deter na discussão entre significado e estrutura musical relata que embora a obra musical contemple uma estrutura sintática-gramatical própria e específica, também detém uma comunicabilidade fruto de abstrações intelectuais:

[...] el significado emerge siempre del juego de relaciones que contraponen entre sí los dos niveles de articulación en el interior de la estructura de toda obra; es por este motivo que hay que decir, de una vez por todas, que el significado no es determinable ni fijable jamás; se trata de un proceso histórico de formación, que se tangibiliza en cada obra considerada por separado de las demás, así como en la cultura y en el lenguaje musical propios de cada época (FUBINI, 2001, p.85).

Estas abstrações intelectuais presentes, tanto nas representações musicais criadas pelos compositores, pelos ouvintes ou intérpretes, são capazes de reviver momentos da história, entrar em contato com outras artes e outras culturas:

La música procede de outro modo: estilemas antiquísimos continúan viviendo y encuentran sin cesar via fresca y nueva. Y esto sucede no sólo en los cantos populares, en los que la distancia de diez o más siglos queda anulada como por encanto; los modos gregorianos, por ejemplo, han sobrevivido no a causa de un prurito intelectualista neoclásico, sino por un proceso de revalorización y actualización histórica sin parangón en las demás artes. [...] cantos, estilos y palabras del Norte, se han visto transportados sin embarazo al Sur y viceversa: ¡elementos de la tradición popular y oral transplantados a la culta, y maneras de la música culta hechos patrimonio popular! (FUBINI, 2004, p.47).

Assim relatado, podemos compreender porque tantas obras extrapolam o tempo histórico, antecipam padrões musicais, evocam emoções diversas, mitos, trazem contextos culturais de povos distantes e retratam modelos cognitivos variados. Mesmo dotada de uma estrutura gramatical específica, a música consegue se comunicar com o mundo e com os indivíduos sob perspectivas diversas.

Um exemplo bastante elucidativo da riqueza contida nas representações simbólicas relacionadas à música está presente na obra intitulada “Le Chaos” de Jean-Féry Rebel, cravista, alaudista, maestro e compositor, nascido na França em 1666, falecido no ano de 1747. Muitas de suas composições são bastante originais, contendo ritmos complexos e harmonias muito audaciosas para a época.

“Le Chaos” foi composto em 1737, quando o compositor criou sua própria versão para a ópera-balé “Les Éléments” de Destouches e De Lalande, que descreve

a criação do mundo, transformando-a em uma sinfonia balé, onde a relação entre a música e a dança dos espetáculos não tinha a intermediação de um libreto. Adicionada a esta sinfonia, “Le Caos” revela-se um prólogo não dançado.

Embora Rebel tenha elaborado uma música descritiva, retratando a confusão que reinava entre os elementos terra, ar, água e fogo antes da criação do mundo, a linguagem musical adotada traçou alguns procedimentos vanguardistas que marcaram a música do início do século XX. A ênfase atribuída ao discurso harmônico, o cuidado com a escolha dos timbres, prenunciam padrões composicionais inovadores para a época, embora não fosse essa a intenção primeira deste compositor. Sua preocupação era compor uma obra descritiva, acompanhando a estética dominante da época – o Barroco. O editor da Revista Osesp, Ricardo Teperman, assim se reporta a este fato:

Os clusters⁹¹ que abrem “O Caos” poderiam ser vistos como uma notável prefiguração de procedimentos vanguardistas que marcariam a música do início do século XX. No entanto, a peça não apresenta um esforço de desenvolvimento da linguagem tonal, mas uma tentativa de fazer música descritiva. O próprio Rebel anotou que essa introdução, com todas as notas de uma oitava tocadas simultaneamente, era “o próprio caos”: a confusão que reinava entre os elementos – terra, ar, água e fogo – antes da criação.

O tema do caos é repetido sete vezes ao longo do movimento, expressando a luta dos 4 elementos que ao longo da peça vão se harmonizando. As oitavas do início da obra que representam o caos anterior à criação, terminam em perfeita sintonia.

Para caracterizar cada um dos elementos da natureza, Rebel fez uso de uma timbrística própria; os contrabaixos representavam a terra, as flautas o murmúrio da água corrente, as notas seguidas de trêmulos nos piccolos prenunciam o ar e os violinos, com frases vivas e brilhantes, simbolizam a atividade do fogo (TEPERMAN, 201, p. 28).

Rebel, mesmo pretendendo compor uma peça descritiva, não deixou de inovar sua forma de compor, trazendo para a obra, padrões harmônicos e timbrísticos que ainda não haviam sido contemplados na época.

Tal perspectiva traz à tona a historicidade cambiante da música que segue itinerários bastante diferenciados. Conforme descrito em artigo anterior (LIMA, 2017), a música não tem consciência de sua historicidade e as causas desta realidade são variadas. Padrões estéticos, composicionais e interpretativos vão e voltam na linha do tempo, transitam de uma cultura para outra, assumem dimensões complexas e diversas e seu poder de representação sempre se

91 Acorde musical composto de semitons cromáticos consecutivos.

aloja na figura do fruidor. Cabe ao intérprete incorporar em sua execução essa realidade, para que sua interpretação seja mais rica e consciente da proposta veiculada pelo compositor. A representação simbólica integrada ao discurso musical traz para a obra executada contextos inovadores e confere à produção musical um poder de comunicação que de forma subjetiva agrega-se à abstração própria dessa Arte.

Referências

- ABRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward S. **Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade**. São Paulo: Cia da Letras, 2003.
- BARENBOIM, Daniel. **El sonido es vida: el poder de la música**. Bogotá: Grupo Editorial Norma. 2008.
- CANCLINI, Néstor Gracia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- FUBINI, Enrico. **Estética de la música**. Madrid: A. Machado Livros, 2004.
- FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial. 1999
- FUBINI, Enrico. **Música y lenguaje en la estética contemporânea**. Madrid: Alianza Música, 2001.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. Unisino, 1999.
- LIAN, Henrique. **Semântica e retórica na Sinfonia Titã**. São Paulo: Perspectiva, Campinas, São Paulo: Editora Sanasa, 2005.
- LIMA, Sonia R Albano. A historicidade cambiante das práticas musicais. In: Baptista, Ana Maria Haddad et allium. (org.) **Signos Artísticos em Movimento**. São Paulo: BT Acadêmica, 2017.
- MAGNANI, Sergio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PICOSQUE, Gisa, GUERRA, M. Terezi-nha Telles. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte**. São Paulo: FTD, 1998.
- RAVEL, Maurice. **Ma mère l' Oye – 5 pieces enfantines pour piano à 4 mains**. Durand S.A. Editions Musicales.
- ROWELL, Lewis. **Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos**. Barcelona. Editorial Gedisa, 2005.
- TEPERMAN, Ricardo. Reportagem. **Revista OSESP**, edição n. 5, 2016, agosto/setembro, p. 28.



Queremos que os autores publiquem seus livros e que os leitores passem por uma experiência inesquecível. Para isso, repensamos o modelo editorial e chegamos em um formato moderno, simples e criativo.

Um autor tem histórias para contar e nós pensamos nas formas possíveis de conta-las...

...e até nas impossíveis.

Saiba mais em www.cartagoeditorial.com.br



Publicado por Cartago Editorial.
Impresso no Brasil.
Junho de 2019.



A presente coletânea procurou reunir textos de pesquisadores nacionais e internacionais que abordam a performance sob múltiplas perspectivas, enriquecendo sbremaneira esta área, seja como “modos operandi” ou como pesquisa aplicada.

AUTORES

Marcos Nogueia & Midori Maeshiro

Favio Shifres Y Daniel Gonnet

Renata Pompêo do Amaral

Nancy Lee Harper

Amilcar Zani, Heloisa Zani, Branca de Oliveira

Flávio Apro & Alfeu Araújo

Fabio Luz

Fábio Miguel

Sonia Regina Albano de Lima

ISBN 978-85-5988-001-4



9 788559 880014

