

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**GUILHERME FURTADO BARTZ**

**A BUSCA PELA EXCELÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL**  
**Uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre, em**  
**Porto Alegre, RS**

Porto Alegre

2022

**GUILHERME FURTADO BARTZ**

**A BUSCA PELA EXCELÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL**

**Uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre, em  
Porto Alegre, RS**

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Bartz, Guilherme Furtado

A BUSCA PELA EXCELÊNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL: Uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre, em Porto Alegre, RS / Guilherme Furtado Bartz. -- 2022.

555 f.

Orientador: Ruben George Oliven.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Performance musical. 2. Música erudita. 3. Improvisação livre. 4. Excelência. 5. Comparação. I. Oliven, Ruben George, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).



ATA PARA ASSINATURA Nº \_\_\_\_\_

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social  
ANTROPOLOGIA SOCIAL - Doutorado  
Ata de defesa de Tese

Aluno: Guilherme Furtado Bartz, com ingresso em 12/03/2018  
Título: **A busca pela excelência na performance musical: uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre, em Porto Alegre, RS**  
Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

Data: 30/11/2022  
Horário: 14:00  
Local: IFCH

Banca Examinadora	Origem
Arllei Sander Damo	UFRGS
Sonia Regina Albano de Lima	UNESP
Rogério Luiz Moraes Costa	USP

Porto Alegre, 30 de novembro de 2022

Membros	Assinatura	Avaliação	Indicação de Voto de Louvor
Arllei Sander Damo	<u>por VIDEOCONFERÊNCIA</u>	<u>APROVADO</u>	<u>SIM</u>
Sonia Regina Albano de Lima	<u>por VIDEOCONFERÊNCIA</u>	<u>APROVADO</u>	<u>SIM</u>
Rogério Luiz Moraes Costa	<u>por VIDEOCONFERÊNCIA</u>	<u>APROVADO</u>	<u>SIM</u>

Conceito Geral da Banca: ( ) APROVADO Correções solicitadas: ( ) Sim (X) Não  
Indicação de Voto de Louvor: (X) Sim ( ) Não

**Observação:** Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.

por VIDEOCONFERÊNCIA  
Aluno

[Assinatura]  
Orientador

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social  
Av. Bento Gonçalves, 9500 Prédio 43322 - 205D - Bairro Agronomia - Telefone 33088220  
Porto Alegre - RS

*Para Maria Aurora, minha filha*

## AGRADECIMENTOS

A realização desta tese não teria sido possível sem o apoio de várias pessoas que, de uma forma ou outra, contribuíram para que ela se consumasse. Por isso, os agradecimentos que se seguem são uma das partes mais relevantes de tudo o que, por estas páginas, escrevi.

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha esposa Carolina Fernandes Martins, que me apoiou ao longo dos quatro anos e meio do doutorado, além dos dois anos do mestrado, estando ao meu lado em todos os momentos de alegria e dificuldade. Sua ajuda foi essencial, sobretudo, nos últimos dois semestres do curso, quando nossa filha Maria Aurora nasceu. Finalizar uma tese de doutorado com um bebê em casa está longe de ser uma tarefa fácil, mas ela não poupou esforços para me garantir as condições necessárias para que eu pudesse me dedicar a minha pesquisa. Sou grato à Carolina e Maria Aurora por terem suportado minha ausência por muitas e muitas horas, quando precisava me isolar no quarto para ler e escrever.

Agradeço ao meu orientador, Ruben George Oliven, pelos quase oito anos de orientação, somando o mestrado e o doutorado. Nunca esquecerei a parceria que desenvolvemos ao longo deste período, uma relação que hoje posso chamar de amizade. Sou grato especialmente pela confiança que ele depositou em mim desde o princípio, acreditando na proposta de trabalho que eu almejava desenvolver. Suas contribuições foram essenciais para o aprimoramento de minhas pesquisas, e seu exemplo como pessoa sempre servirá de inspiração para mim.

Sou grato a Adolfo Silva de Almeida Junior, professor do Laboratório de Improvisação Musical Livre da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por ter aberto as portas de seu núcleo a mim, aceitando-me como participante ativo de suas aulas por cinco semestres letivos consecutivos. Os ensinamentos que ele me transmitiu a respeito da improvisação livre, nas noites de segunda-feira, representaram uma vivência fundamental para a etnografia que aqui é apresentada. Agradeço também às dezenas de alunos que, nesses dois anos e meio, tocaram e cantaram junto com ele e comigo, fornecendo-me uma parte significativa da experiência que adquiri nesse universo musical.

Agradeço aos pianistas Alexandre Dossin, Ariel Lima, Eduardo Monteiro, Erika Ribeiro, Luis Fernando Rayo, Miguel Proença e Olinda Allessandrini por terem

aceitado participar desta pesquisa, tocando sua música e disponibilizando seu precioso tempo para que eu pudesse entrevistá-los. Os trechos mais importantes de seus depoimentos estão inseridos ao longo da segunda parte desta tese.

Sou grato a toda minha família pelo incentivo que recebi no decorrer deste longo período de estudos, especialmente minha mãe e minha sogra, que cuidaram de minha filha no último ano do curso, nos momentos em que eu e minha esposa não podíamos ficar com ela. Espero que minha família, sobretudo minha mãe e minha irmã, desculpem-me pela minha ausência nos dias em que não pude vê-las, porque precisava me dedicar à tese.

Agradeço aos professores Arlei Sander Damo e Luciana Prass, que participaram de minha banca de qualificação, realizada em 23 de novembro de 2020, pelas valiosas sugestões que me formularam naquela ocasião – muitas das quais foram incorporadas no presente trabalho. Do mesmo modo, expresso meus agradecimentos a todos os colegas do Grupo de Antropologia da Economia e da Política (GAEP) que, ao longo dos quatro anos e meio de meu doutorado, leram vários trechos desta tese para, nas reuniões que tivemos, oferecer contribuições e questionamentos extremamente relevantes, que me fizeram encarar muitos de meus problemas de pesquisa sob ângulos que eu sequer havia imaginado.

Sou agradecido aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, sobretudo àqueles com os quais cursei disciplinas no mestrado e doutorado, e também antes de ingressar na pós-graduação: Ana Luiza Carvalho da Rocha, Ari Pedro Oro, Arlei Sander Damo, Bernardo Lewgoy, Ceres Gomes Víctora, Cornelia Eckert, Emerson Giumbelli, Fabíola Rohden, Jean Segata, Maria Eunice de Souza Maciel, Ruben George Oliven e Sergio Baptista da Silva. Os ensinamentos que eles generosamente me transmitiram foram essenciais para minha formação como antropólogo. Agradeço, também, ao professor Caleb Faria Alves pelas orientações durante meu estágio docente do doutorado.

Por fim, sou extremamente grato aos professores da minha banca de defesa do doutorado, Arlei Sander Damo, Rogério Luiz Moraes Costa e Sonia Regina Albano de Lima, por terem se disponibilizado a avaliar meu trabalho. As referências bibliográficas de Rogério e Sonia que aproveitei nesta tese constituíram uma contribuição teórica fundamental para partes importantíssimas desta investigação.

*E o que poderíamos fazer na vida além de dar o máximo de nós mesmos? Toda arte que merece esse nome é prova da vontade de atingir o máximo, da decisão de alcançar limites, trazendo o signo e as cicatrizes do utmost<sup>1</sup>.  
(MANN, 2001, p. 125).*

*A questão é somente esta: como enquadrar o fenômeno, como denominá-lo, como esclarecê-lo? [...] se desejo ordenar e denominar a vossa e a nossa experiência, não o faço porque goste de dissolver a realidade e a beleza na abstração e generalização, mas porque quero anotá-las e retê-las o mais determinada e claramente possível. Se eu viajando ouço um camponês ou criança sussurrando uma melodia que não conheça, isto é para mim uma vivência. E se tento logo que puder e tão exatamente quanto possível escrevê-la na pauta, isto não é pôr de parte nem deixar de considerar a minha vivência, pelo contrário, é honrá-la e perpetuá-la.  
(HESSE, 2015, p. 268).*

*[...] tudo se processou como se ele, tornando-se músico e Mestre de Música, tivesse escolhido a música como um dos caminhos à disposição do homem em busca de sua meta mais sublime, de sua liberdade interior, pureza e perfeição. Sua vida evoluiu, como se desde então ele nada mais tivesse a fazer senão deixar-se penetrar sempre mais intensamente pela música, transmutando-se e purificando-se. E assim impregnado pela harmonia musical, desde suas hábeis e inteligentes mãos de cimbalista, desde sua memória musical prodigiosa e potente até as últimas partes e órgãos do corpo e da alma, até na pulsação e na respiração, no sono e no sonho, ele agora era apenas um símbolo, verdadeiramente uma expressão, uma personificação da própria música. Pelo menos eu senti absolutamente como uma música aquilo que dele irradiava e que entre ele e eu oscilava como uma respiração ritmada. Era uma música totalmente imaterial, esotérica, que enfeitiçaria quem quer que caísse no seu encanto, do mesmo modo que uma peça polifônica aprisiona uma nova voz.  
(HESSE, 2015, p. 269-270).*

---

<sup>1</sup> Grau extremo ou limite.



## RESUMO

Entre os objetivos mais importantes almejados pelos músicos que atuam como performers está a aquisição de uma excelência nos desempenhos musicais, visto que, nessas situações, os artistas frequentemente se mostram empenhados em dar o melhor de si, buscando atingir níveis elevados de atuação. No entanto, os caminhos que conduzem a essa excelência sempre dependem das regras – ou ausência delas – encontradas no interior de cada campo estético-sonoro: cada contexto de performance musical apresenta princípios particulares de regulação dos desempenhos, que oferecem graus maiores e menores de liberdade e restrição para as atuações artísticas. Essas dicotomias aparecem bastante evidenciadas nos campos performáticos da música erudita e da improvisação livre, que constituem o foco desta investigação. Neste trabalho, esses dois campos são descritos, etnografados e comparados. A escolha pela música erudita e pela improvisação livre ocorreu em função das características antagônicas que marcam os desempenhos musicais efetivados nesses universos: enquanto na música de concerto predominam convenções, determinações e certezas, no improviso livre são priorizadas as experimentações, imprevisibilidades e indefinições. No primeiro campo, uma infinidade de regras regula o modo pelo qual os músicos devem colocar em prática seu fazer musical, enquanto no segundo campo praticamente não existem diretrizes rigorosas sobre a forma pela qual os músicos devem produzir a música. Nesta tese, as análises desenvolvidas no âmbito musical erudito basearam-se em entrevistas com solistas brasileiros de música de concerto, etnografia de recitais e concertos realizados em Porto Alegre entre 2019 e 2022, e em pesquisa bibliográfica. A investigação relativa à improvisação livre envolveu, além de referências bibliográficas, uma observação participante realizada pelo autor junto ao Laboratório de Improvisação Musical Livre da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), empreendida entre 2020 e 2022. Os resultados apresentados neste trabalho evidenciam que a excelência performática assume contornos bastante distintos, muitas vezes opostos, conforme os campos musicais analisados, o que permite expandir os argumentos aqui desenvolvidos para outros tipos de práticas musicais nos quais o fenômeno da busca pela excelência também é entrevisto como uma característica relevante das performances.

**Palavras-chave:** performance musical; música erudita; improvisação livre; excelência; comparação.

## ABSTRACT

Among the most important goals pursued by musicians who act as performers is the acquisition of excellence in musical performances, since, in these situations, artists often show themselves committed to giving their best, seeking to reach high levels of performance. However, the paths that lead to this excellence always depend on the rules – or lack thereof – found within each aesthetic-sound field: each musical performance context presents particular principles of performance regulation, which offer greater and lesser degrees of freedom and restriction for artistic performances. These dichotomies appear quite evident in the performance fields of classical music and free improvisation, which constitute the focus of this investigation. In this work, these two fields are described, ethnographed and compared. The choice for classical music and free improvisation was due to the antagonistic characteristics that mark the musical performances carried out in these universes: while in classical music conventions, determinations and certainties predominate, in free improvisation experimentation, unpredictability and indefiniteness are prioritized. In the first field, an infinity of rules regulates the way in which musicians must practice their making of music, while in the second field there are practically no strict guidelines about the way in which musicians must produce music. In this thesis, the analyzes developed in the erudite musical scope were based on interviews with Brazilian classical music soloists, ethnography of recitals and concerts held in Porto Alegre, Brazil, between 2019 and 2022, and on bibliographic research. The investigation related to free improvisation involved, in addition to bibliographic references, a participant observation carried out by the author at the Laboratory of Free Musical Improvisation of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), between 2020 and 2022. The results presented in this work show that performance excellence takes on very different, often opposing, contours, according to the musical fields analyzed, which allows expanding the arguments developed here to other types of musical practices in which the phenomenon of the search for excellence is also seen as a relevant characteristic of performances.

**Keywords:** musical performance; classical music; free improvisation; excellence; comparison.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FOTOGRAFIAS

Foto 1 – Recital de piano de Luis Fernando Rayo na Casa da Música Poa (11.08.19) .....	39
Foto 2 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (25.07.22) .....	50
Foto 3 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (15.08.22) .....	52
Foto 4 – Recital de piano de Ariel Lima na Casa da Música Poa (01.09.19).....	247
Foto 5 – Concerto de abertura da temporada 2020 da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), com a participação do Coro Sinfônico da OSPA e do pianista Alexandre Dossin, na Casa da OSPA (07.03.20).....	375
Foto 6 – Pianista Alexandre Dossin em concerto com a OSPA e o Coro Sinfônico da OSPA (07.03.20) .....	375
Foto 7 – Foto 7 – Concerto do pianista Alexandre Dossin com a OSPA e o Coro Sinfônico da OSPA (07.03.20) .....	376
Foto 8 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (09.05.22) .....	437
Foto 9 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (25.07.22) .....	439
Foto 10 – Exercício guiado de improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (22.08.22).....	443
Foto 11 – Exercício guiado de improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (29.08.22).....	445
Foto 12 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (15.08.22) .....	447
Foto 13 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (19.09.22) .....	449
Foto 14 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (05.09.22) .....	450
Foto 15 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (15.08.22) .....	461

### PARTITURAS

Partitura 1 – Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (edição de 1915).....	120
Partitura 2 – Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (edição de c. 1839).....	131
Partitura 3 – Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini (edição de c. 1900).....	136
Partitura 4 – Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini (manuscrito de 1817).....	149
Partitura 5 – Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (edição de 1915, com marcações em vermelho).....	160
Partitura 6 – Quatro primeiros compassos do Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (com marcações em vermelho).....	225

## LISTA DE TABELAS

### QUADROS DE TEXTO

Quadro 1 – Etnografia de uma performance de música erudita: recital de piano de Luis Fernando Rayo na Casa da Música Poa (11.08.19) .....	36
Quadro 2 – Autoavaliação da performance: trechos da entrevista com Luis Fernando Rayo (12.08.19).....	41
Quadro 3 – Trechos das entrevistas: a cobrança pela excelência performática.....	62
Quadro 4 – Trechos das entrevistas: a coerência interpretativa .....	74
Quadro 5 – Trechos das entrevistas: diferenças entre tocar sozinho e em grupo.....	76
Quadro 6 – Trechos das entrevistas: o amadurecimento na interpretação de uma mesma obra.....	173
Quadro 7 – Trechos das entrevistas: a aceitação do erro performático .....	174
Quadro 8 – Trechos das entrevistas: os erros performáticos mais comuns .....	179
Quadro 9 – Trechos das entrevistas: os erros performáticos mais grosseiros já cometidos.....	187
Quadro 10 – Trechos das entrevistas: a emoção do intérprete e do público.....	215
Quadro 11 – Trechos das entrevistas: a expressividade como algo além da racionalidade da notação.....	219
Quadro 12 – Trechos das entrevistas: a descoberta da própria singularidade artística .....	237
Quadro 13 – Etnografia de uma performance de música erudita: recital de piano de Ariel Lima na Casa da Música Poa (01.09.19). Autoavaliação da performance: trechos da entrevista com Ariel Lima (02.09.19) .....	244
Quadro 14 – Trechos das entrevistas: algumas estratégias de estudo .....	248
Quadro 15 – Trechos das entrevistas: a concorrência .....	251
Quadro 16 – Trechos das entrevistas: é possível atingir a perfeição na performance musical?.....	263
Quadro 17 – Trechos das entrevistas: alguns problemas inesperados .....	276
Quadro 18 – Trechos das entrevistas: as performances realizadas em gravações .....	277
Quadro 19 – Trechos das entrevistas: cada performance musical é única .....	283
Quadro 20 – Relato de uma experiência pessoal de performance, feito pelo próprio autor desta tese .....	284
Quadro 21 – Trechos das entrevistas: o controle das variáveis.....	285
Quadro 22 – Trechos das entrevistas: o relaxamento muscular .....	307
Quadro 23 – Trechos das entrevistas: a relevância do domínio técnico.....	311
Quadro 24 – Trechos das entrevistas: a disciplina no estudo.....	320
Quadro 25 – Trechos das entrevistas: inícios precoces.....	322
Quadro 26 – Trechos das entrevistas: “inspiração” e “transpiração” .....	326
Quadro 27 – Trechos das entrevistas: automatismos .....	330

Quadro 28 – Trechos das entrevistas: diferenças entre os sexos .....	337
Quadro 29 – Trechos das entrevistas: a adaptação do corpo ao instrumento.....	346
Quadro 30 – Trechos das entrevistas: a superação dos próprios limites .....	347
Quadro 31 – Etnografia de uma performance de música erudita: concerto do pianista Alexandre Dossin com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre na Casa da OSPA (07.03.20). Autoavaliação da performance: trechos da entrevista com Alexandre Dossin (08.03.20) .....	371
Quadro 32 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: apresentação dos alunos do Laboratório no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS (04.12.19) .....	427
Quadro 33 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: exercícios guiados de improvisação .....	431
Quadro 34 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: análise formal de um improviso livre .....	433
Quadro 35 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: a experiência de improvisar num instrumento musical desconhecido .....	448
Quadro 36 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: balbucio de bebê aproveitado como material sonoro para um improviso livre .....	452
Quadro 37 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: como desvirtuar um improviso livre.....	463
Quadro 38 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: uma referência musical involuntária.....	464

## **TABELAS**

Tabela 1 – Pianistas entrevistados e recitais e concertos etnografados .....	48
Tabela 2 – Exemplo de classificação empregada pelos hanunoo do sul das Filipinas .....	88
Tabela 3 – Classificações musicais .....	90
Tabela 4 – Notas musicais e suas frequências em Hertz.....	99
Tabela 5 – Dinâmicas musicais e decibéis .....	101
Tabela 6 – Figuras de notas e pausas, e suas equivalências .....	106
Tabela 7 – Durações das figuras musicais .....	108
Tabela 8 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo pianista na interpretação do Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin.....	122
Tabela 9 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo pianista na interpretação do Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, considerando apenas o nome da nota, independentemente da oitava em que ela aparece .....	122
Tabela 10 – Quantidade de notas efetivamente tocadas no Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin.....	125

Tabela 11 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo violinista na interpretação do Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, considerando todas as repetições de seções assinaladas na partitura. ....	138
Tabela 12 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo violinista na interpretação do Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, considerando todas as repetições de seções assinaladas na partitura, e considerando apenas o nome da nota, independentemente da oitava em que ela aparece .....	138
Tabela 13 – Quantidade de notas escritas na partitura do Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini.....	140

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRA PARTE – INTRODUÇÃO</b> .....	17
1. Sobre o autor.....	18
1.1. <i>Uma lembrança da infância</i> .....	18
1.2. <i>Fazendo escolhas de vida, construindo um caminho</i> .....	19
2. Sobre a tese .....	23
2.1. <i>Problema, objeto e método de pesquisa</i> .....	23
2.2. <i>O escopo investigativo e a pesquisa de campo</i> .....	34
2.2.1. <i>Música erudita</i> .....	34
2.2.2. <i>Improvisação livre</i> .....	48
3. Sobre o autor e a tese.....	53
3.1. <i>Proximidades e distanciamentos</i> .....	54
3.2. <i>Referências bibliográficas e interseção de disciplinas</i> .....	56
<b>SEGUNDA PARTE – A PERFORMANCE NA MÚSICA ERUDITA</b> .....	59
4. O intérprete e o compositor: grau de exposição e tempo de criação.....	60
5. Partituras: determinismo e indeterminismo nas performances musicais .....	66
6. Classificações.....	77
7. A classificação do som a partir de seus parâmetros básicos.....	92
7.1. <i>Altura</i> .....	94
7.2. <i>Intensidade</i> .....	100
7.3. <i>Duração</i> .....	104
7.4. <i>Timbre</i> .....	110
7.5. <i>Transformações do som ao longo de sua duração</i> .....	114
8. A representação dos parâmetros sonoros na notação musical .....	117
8.1. <i>Análise de duas partituras de uma obra de Chopin para piano solo</i> .....	119
8.2. <i>Análise de duas partituras de uma obra de Paganini para violino solo</i> .....	135
9. A partitura e a notação musical enquanto sistemas simbólicos classificatórios: entre o erro, a impureza, o acerto e a pureza nas performances de música erudita .....	152
10. Liminaridades e ambiguidades estéticas e sonoras .....	191
11. Em busca da excelência na performance musical: emoção e historicidade na interpretação.....	210
11.1. <i>Transcender a partitura para alcançar a expressividade musical</i> .....	210
11.2. <i>A interpretação musical para além da objetividade da notação e da subjetividade do intérprete: o problema da historicidade</i> .....	227
12. Uma visão pragmática sobre a excelência musical, seguida de uma contribuição da literatura e do esporte.....	238

13. É possível aplicar o conceito de <i>perfeição</i> ao campo da performance musical erudita?.....	262
14. A técnica instrumental e corporal como meio para atingir a excelência artística.....	289
14.1. <i>Sobre a técnica humana</i> .....	291
14.2. <i>A técnica na música e na performance musical</i> .....	305
15. Aspectos sociais, culturais e rituais das performances na música erudita .....	351
<b>TERCEIRA PARTE – A PERFORMANCE NA IMPROVISAÇÃO LIVRE</b> .....	377
16. A improvisação no cotidiano da vida do ser humano .....	378
17. A improvisação na música .....	380
18. A improvisação musical livre .....	396
19. O Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS.....	426
<b>QUARTA PARTE – COMPARAÇÕES</b> .....	465
20. Dois universos performáticos em perspectiva: música erudita e improvisação livre .....	466
20.1. <i>É válido comparar práticas musicais?</i> .....	467
20.2. <i>Igualdade de tratamento</i> .....	470
20.3. <i>Um mundo com muitas regras, outro mundo quase sem regras</i> .....	472
20.4. <i>Som</i> .....	474
20.5. <i>Pureza e impureza</i> .....	480
20.6. <i>Erro, acerto e risco</i> .....	482
20.7. <i>Intencionalidade</i> .....	486
20.8. <i>Liberdade e restrição</i> .....	494
20.9. <i>Indefinições entre os papéis de compositor, intérprete e improvisador</i> .....	498
20.10. <i>Tempo</i> .....	502
20.11. <i>Permanência e impermanência</i> .....	504
20.12. <i>Unicidade das performances musicais</i> .....	506
20.13. <i>Perfeição</i> .....	508
20.14. <i>Valores simbólicos invertidos</i> .....	511
20.15. <i>Ambições utópicas</i> .....	514
20.16. <i>Técnica</i> .....	517
20.17. <i>Especialista, amador e leigo</i> .....	521
20.18. <i>Ensaio e prática</i> .....	523
20.19. <i>Performers e público</i> .....	526
20.20. <i>A busca pela excelência na performance da música erudita e da improvisação livre</i> .....	532
<b>QUINTA PARTE – CONCLUSÃO</b> .....	535
21. Considerações finais .....	536
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	546



## **PRIMEIRA PARTE – INTRODUÇÃO**

## 1. Sobre o autor

Este capítulo inicial é uma espécie de relato autobiográfico do autor. Ao começar a tese escrevendo um pouco sobre mim, busco introduzir o leitor nos temas que aqui serão debatidos. Creio que, ao fazer isso, ajudo aqueles que leem estas linhas a formar uma imagem mental a respeito de quem as escreveu, o que poderá tornar um pouco menos impessoal a experiência de leitura deste trabalho. Além disso, como se verá ao longo dos próximos capítulos, as entrevistas que fiz com vários músicos foram um componente essencial desta pesquisa: nas conversas que tive com meus interlocutores, os relatos de vida e as recordações de experiências musicais significativas foram dois aspectos recorrentes em suas falas. Isso me estimulou a, de alguma forma, tentar fazer o mesmo comigo, esboçando, logo de início, uma tentativa de autoanálise sobre minha formação acadêmica, que aparece atravessada por algumas recordações de vivências marcantes em minha vida.

### *1.1. Uma lembrança da infância*

Recordo-me de uma das experiências musicais mais significativas de meus tempos de criança: foi quando eu tinha por volta de sete ou oito anos de idade e assisti, pela primeira vez, ao vivo, a uma orquestra sinfônica e a um solista.

Na época, o colégio no qual eu estudava, o Colégio Americano, costumava participar de um projeto da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) que, periodicamente, levava alunos de escolas de Porto Alegre para assistir a seus ensaios e concertos. Foi numa dessas circunstâncias que, no início dos anos 1990, eu e meus colegas de turma, acompanhados de dois ou três professores, fomos ao antigo Teatro da OSPA, localizado na Av. Independência, no Bairro Bom Fim, para conhecer a maior e mais prestigiada orquestra da cidade.

Não me lembro de muitos detalhes daquele dia, mas ainda carrego comigo uma vívida recordação do pianista que tocou com a orquestra. Sua performance me pareceu, na época, tão maravilhosa que era como se eu observasse algo irreal. Além da exuberância da orquestra, formada por dezenas de músicos, recordo-me que, ao ver e ouvir o pianista, perguntava-me, bastante impressionado: como alguém era capaz de realizar, diante de tantos espectadores, tamanhas proezas

musicais? Como seria possível extrair sons tão bonitos daquele imenso instrumento instalado solenemente em frente da orquestra? Como aquele pianista conseguia mover suas mãos e dedos com tanta velocidade e destreza sobre as dezenas de teclas brancas e pretas – teclas que, à distância, pareciam tão pequenas e estreitas, mal excedendo a largura de seus dedos?

Naquele dia perdido em minha infância, contemplei, pela primeira vez, duas entidades que, em cima do palco, amalgamavam-se – piano e pianista –, dois seres que se tornavam um só, demandando toda a atenção dos espectadores. Era como se a orquestra estivesse a serviço deles e, junto com eles, constituísse um organismo maior, pulsante de sons e vida.

Naqueles instantes musicais, experimentei novas sensações, emoções e sentimentos. Ainda com olhos e ouvidos infantis, fui agraciado com uma experiência sublime – uma inesquecível vivência estética e artística. Passados quase trinta anos, relembro aquele momento, com todos os exageros ou distorções que essa lembrança possa ter sofrido ao longo do tempo, como um acontecimento singular que marcou minha infância.

## *1.2. Fazendo escolhas de vida, construindo um caminho*

Por volta daquela mesma época, com nove anos de idade, comecei a aprender formalmente música no conservatório que existia nas dependências de meu colégio – o Conservatório de Música Leo Schneider. Apesar de já ter aulas de música como disciplina regular no ensino fundamental, com essa idade passei a fazer aulas particulares de música, graças ao conselho de uma professora da escola que, ao ver que eu possuía algum talento, comentou com minha mãe que seria bom se eu comesse a estudar algum instrumento musical, conselho que foi prontamente seguido.

Assim, ao longo dos nove anos seguintes – ou seja, até o término do colégio – tive aulas particulares de música. Nos cinco primeiros anos (dos nove aos quatorze), estudei teclado eletrônico e, nos últimos quatro (dos quinze aos dezoito), piano e violino. Desses últimos anos, recordo-me principalmente das tardes que passava nas dependências do conservatório, praticando piano e violino. Aquele era um ambiente que eu amava: deixava-me cativar pela aura antiga do prédio

centenário, com suas salas, objetos e os vários pianos envelhecidos pela passagem do tempo. Naquele local, as horas pareciam não andar e tudo se resumia à música. Foi com tristeza que me despedi do querido conservatório, pois na mesma época em que concluí o colégio aquela instituição musical foi fechada.

A próxima etapa de minha formação correspondeu à entrada na faculdade e, quando chegou o momento de escolher um curso superior, não tive dúvidas: queria música. Seguindo esse desejo, em 2004 ingressei no Bacharelado em Composição da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O período na faculdade representou, para mim, a possibilidade de aprofundamento nos estudos musicais, uma verdadeira imersão naquilo que eu mais gostava de fazer. No ambiente universitário, conheci pessoas que tinham os mesmos interesses que eu – a mesma paixão pela música. Como trabalho de conclusão de curso, finalizado em 2008, compus um quarteto de cordas, peça que foi ensaiada e apresentada por quatro colegas da faculdade no exame final.

Entretanto, paralelamente ao interesse que eu vinha cultivando desde cedo pela música, comecei a amadurecer um segundo desejo, uma vontade de expandir meus horizontes e experiências. Na época, recordo-me que passei a ter certo receio de que meus conhecimentos se tornassem demasiadamente limitados ao campo da música e que, no futuro, eu ficasse restrito ao mundo das partituras, dos compositores, da teoria musical etc., não conhecendo nada além desse universo.

Por isso, com vinte e um anos, imaginei que a área do jornalismo poderia ser a melhor oportunidade que eu teria para adquirir um olhar mais amplo e prático sobre o mundo, um olhar que me permitisse compreender melhor tudo aquilo que estava além do fenômeno sonoro e musical. Assim, no segundo semestre de 2007, prestes a concluir a faculdade de música, ingressei no curso de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Essa segunda faculdade representou para mim uma abertura em relação a tudo que eu havia vivido até então. Foi uma época em que conheci novas pessoas, oriundas de diversas áreas – indivíduos que cultivavam interesses bastante distintos dos meus, sobretudo interesses não artísticos. Passei a conviver com colegas e professores que transitavam por áreas como política, economia, esportes, cultura etc. Isso acabou me levando a novas descobertas pessoais, tais como o prazer por

ler e escrever e um desejo de ouvir e contar histórias de outras pessoas, colocando no papel suas vozes e experiências.

Como trabalho de conclusão de curso do jornalismo, terminado em 2012, decidi abordar, como problema de pesquisa, a crítica de música erudita<sup>2</sup> no jornalismo impresso, a fim de compreender os motivos que levavam à ausência, naquela época, desse tipo de crítica nos jornais porto-alegrenses. Novamente, o campo da música me atraía, ainda que agora atravessado pelo olhar teórico da comunicação e do jornalismo.

Depois de concluir essa segunda graduação, iniciei outra etapa de vida, atuando, por um período de quatro anos, na área da música e do jornalismo – época na qual pude experimentar o mercado de trabalho e colocar em prática um pouco do que havia aprendido nas duas disciplinas.

Entretanto, aos poucos senti vontade de retornar aos estudos acadêmicos e, em 2015, decidi cursar, na UFRGS e na PUCRS, algumas cadeiras de graduação como aluno especial, mas desta vez na área da antropologia. Mais uma vez, abria-se para mim um novo campo de estudos, um novo leque de possibilidades. Por aquela época, planejei realizar um mestrado nessa área, o que se alinhava com o meu antigo desejo, ainda não plenamente satisfeito, de expandir minhas vivências e conhecimentos pessoais.

Desde 2015, portanto, a antropologia vem se apresentando para mim como o caminho que encontrei para pesquisar e escrever sobre os temas que são do meu interesse, bem como sobre pessoas e suas histórias – graças, sobretudo, à *etnografia*, método de pesquisa característico dessa disciplina. Nesse sentido, é certo que, na prática jornalística, eu já havia experimentado algo parecido com o que se faz na antropologia, em especial no que se refere à realização de entrevistas e reportagens jornalísticas. Porém, a natureza dessa prática, na antropologia, revelou-se para mim como bastante distinta daquilo que é feito a partir da área da

---

<sup>2</sup> O termo “música erudita”, assim como “música clássica” e “música de concerto”, são problemáticos. A expressão mais conhecida e popular “música clássica”, como aponta Nestrovski (2005, p. 14), sugere pompa e rigidez, distância e reverência, remetendo à tradição e à força do passado sobre o presente. Além disso, é tecnicamente incorreta, visto que a música clássica abrange vários outros períodos além do período clássico (século XVIII). “Música de concerto”, por sua vez, exclui toda a tradição de música litúrgica (cantatas, missas, réquiens, corais, motetos), assim como todas as obras compostas ao longo de centenas de anos, quando ainda não existia nada parecido com o que hoje se conhece por “concerto”. Por fim, “música erudita” parece conter certa arrogância: o que não é classificado como “música erudita” é “música ignorante”? Mesmo assim, apesar desses complicadores, e por falta de uma terminologia mais adequada em língua portuguesa, nesta tese será priorizado o termo “música erudita”.

comunicação, especialmente quanto ao aprofundamento necessário para a realização de um bom trabalho de campo e uma boa pesquisa.

Ao tomar os primeiros contatos com a antropologia, aprendi que, dali em diante, precisaria mergulhar mais a fundo nos meus interesses e objetos de pesquisa. Isso pressupunha, por exemplo, estreitar os laços com os interlocutores, observando-os em suas ações de modo muito mais atento e questionador. Também descobri que todos esses processos eram facilitados se acompanhados da desnaturalização de nossos próprios hábitos e condicionamentos, bem como dos comportamentos e crenças daqueles que buscamos compreender. Ao final, um dos objetivos desses esforços poderia ser desvendar o que havia por trás dos fenômenos sociais e culturais que atravessavam aqueles que eram considerados como objeto de estudo do pesquisador. Assim, foi com base nesses e em outros aprendizados que o ano de 2015 representou, para mim, uma introdução a esse novo campo, a antropologia.

No ano seguinte, 2016, fui aprovado no mestrado em Antropologia Social da UFRGS, curso que concluí em 2018. Ao longo dos dois anos do mestrado, tive a oportunidade de, além de cursar uma série de disciplinas antropológicas, escrever uma dissertação (BARTZ, 2018) resultante de uma etnografia sobre a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), de Porto Alegre. Novamente, o campo da música erudita tornava-se o foco de minha investigação, e, por coincidência ou decisão inconsciente, mais uma vez uma orquestra despertava minha curiosidade e interesse – tal como havia ocorrido certa vez em minha infância.

Concluída essa etapa, em 2018 dei continuidade aos estudos na área da antropologia, dessa vez como estudante de doutorado no mesmo programa de pós-graduação. Desde então, pude cursar mais disciplinas antropológicas e aprofundar leituras que, em grande parte, acabaram ecoando neste trabalho. O que relato nestas próximas páginas, portanto, corresponde ao resultado final de minha pesquisa mais recente, que também está ligada ao campo da música.

O breve relato autobiográfico exposto até aqui, portanto, visa a revelar minha trajetória de formação e as minhas influências epistemológicas, apontando os caminhos e escolhas pessoais que me conduziram até o momento em que me encontro hoje, escrevendo estas linhas. Em função de minha história de vida, julgo importante destacar, por conseguinte, que esta pesquisa carrega uma parte

importante dos aprendizados que obtive em cada uma das três áreas pelas quais transitei: principalmente a antropologia e a música, mas também, ainda que em menor medida, o jornalismo.

É importante frisar, portanto, que esta tese foi elaborada principalmente sob o aparato teórico da antropologia, campo que fornece a maior parte do suporte teórico e conceitual para este trabalho. Contudo, em cada concerto e recital que assisti, havia também o ouvido de alguém que era músico; em cada entrevista que realizei, havia também o olhar de um jornalista. Por isso, ao longo do processo de pesquisa e escrita da tese, decidi aceitar de bom grado a contribuição que cada disciplina poderia me fornecer, visto que, como pesquisador, não consigo separar meu lado antropológico de meu lado musical ou jornalístico. Na verdade, vejo essa mescla com bons olhos, pois não seria justamente a *pluralidade de perspectivas* uma das maiores aspirações da antropologia?

## 2. Sobre a tese

Após a apresentação desse sucinto relato autobiográfico, introduzo a seguir a temática da tese.

### 2.1. *Problema, objeto e método de pesquisa*

Alguém que, tendo pouco ou nenhum conhecimento musical, assiste a um concerto ou recital de música erudita, ao vivo e pela primeira vez, pode se perguntar se o que os músicos tocam é uma invenção deles do momento ou se, de alguma forma, eles sabem, de antemão, o que devem fazer. Da mesma forma, quando alguém observa um músico improvisando, pode se questionar se o que o improvisador faz é algo espontâneo ou se foi ensaiado anteriormente. Em ambas as situações, estamos diante de ações essencialmente previsíveis ou imprevisíveis, ou, dito de outro modo, defrontamo-nos com o esperado e o inesperado que envolve cada ato humano.

Tais perguntas são legítimas e compreensíveis em múltiplos sentidos. Elas levantam uma série de questionamentos pertinentes sobre as performances musicais, tais como: quais são os limites, para o músico, de sua criatividade? Até

que ponto os atos musicais dos músicos são pré-determinados por algo externo a esses próprios atos? As ações musicais são sempre planejadas ou podem ocorrer de maneira espontânea durante uma performance? Como separar o que é planejado e programado daquilo que é espontâneo ou involuntário?

Muitas vezes, manter um mistério em torno de assuntos dessa natureza é o que faz com que muitas performances musicais, a partir dos mais variados gêneros e estilos, tornem-se mais “inescrutáveis” do que aparentemente poderiam ser. Os músicos frequentemente tendem a ocultar certos segredos sobre aquilo que fazem e sobre o modo como engendram a música. Em certa medida, isso contribui para valorizar sua atividade artística e profissional, pois mostra que eles dominam certos saberes e práticas que só podem ser completamente compreendidos e assimilados após muitos anos de estudos teóricos e treinamento empírico. Os melhores músicos são pessoas que adquiriram certos conhecimentos incorporados que não são, na maior parte das vezes, rapidamente acessíveis a qualquer um, o que reforça a especificidade de seu *métier*.

A presente pesquisa de doutorado tem a intenção de se debruçar sobre aspectos dessa natureza, tendo como objetivo principal analisar determinadas situações de performances musicais e certos problemas antropológicos que as cercam, a fim de abrir certas “caixas-pretas” desse campo. A finalidade primordial deste trabalho – para colocar o problema de forma direta e sucinta – é compreender a *busca pela excelência na performance musical* a partir de dois contextos ou universos artísticos bastante contrastantes: a música erudita e a improvisação livre<sup>3</sup>.

Todavia, antes de aprofundar esse ponto central, é importante fazer uma breve digressão. Autores como Becker (2010, p. 27-29, 54), através da noção de “mundos da arte”<sup>4</sup>, e Small (1998, p. 8-14), com o conceito de “musicking”<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> O tema da busca pela excelência no universo musical envolve a noção de *valoração*, mas, nesta tese, essa ideia se restringe à atividade da performance musical. Isso significa que o objetivo deste trabalho não é compreender, por exemplo, a busca pela excelência na atividade de composição de obras musicais, nem as formas de “valorar” a qualidade de obras, gêneros ou estilos musicais. Para reflexões em torno da valoração ou avaliação da música em geral, ver, por exemplo, *The Evaluation of Music*, de Davies (2003, p. 195-212).

<sup>4</sup> Becker (2010, p. 27-29, 54) emprega o termo “mundos da arte” para designar todas as pessoas que, sob distintos graus de envolvimento e participação, cooperam para a criação e perpetuação das obras de arte. Tendo a obra de arte como polo aglutinador de sociabilidades, o autor busca descobrir como cada pessoa envolvida com uma obra desempenha um determinado “feixe de tarefas” (BECKER, 2010, p. 32), dentro de uma ampla divisão do trabalho (BECKER, 2010, p. 37), que acaba influenciando na criação, difusão, avaliação e conservação das obras. Nesta proposta, Becker considera todas as manifestações artísticas: música, artes plásticas, teatro, literatura, dança, cinema, arquitetura, entre outras.



procuram mostrar que a ideia de envolvimento ou participação em performances musicais não se restringe apenas aos músicos que executam a música, mas estende-se por uma rede muito maior de humanos e não humanos, que pode ser ampliada quase sem limites no espaço e no tempo: público ouvinte, compositores e arranjadores, editores de partituras, funcionários de um teatro (indivíduos encarregados da segurança, limpeza, venda de ingressos, iluminação, sonorização etc.), dançarinos, fabricantes de instrumentos musicais, os próprios instrumentos, o local onde ocorre a performance e, dependendo dos contextos culturais, até mesmo animais, espíritos, deuses, entre outros entes.

Isso levanta questões interessantes, tais como: a pessoa responsável pela manutenção do telhado de um teatro é alguém envolvido na performance musical realizada nesse local? Ou ainda: o cozinheiro que faz a comida ingerida pelo músico antes de uma apresentação é alguém implicado na performance da música? Em certo sentido, sim, mas o impacto direto e concreto desses envolvimento costuma ser pouco significativo, a menos que as coisas não saiam conforme o previsto – se, no momento do espetáculo, chover, e a água pingar de uma goteira não consertada, molhando o músico e atrapalhando-o em seu desempenho, ou se os ingredientes utilizados pelo cozinheiro no preparo da comida estiverem estragados, prejudicando fisicamente o músico quando este for tocar.

Tais vínculos podem ser estendidos *ad infinitum*, envolvendo uma cadeia ilimitada de humanos e não humanos que, supostamente, estariam comprometidos com a performance da música. A partir do exemplo acima, isso nos levaria a investigar o dono da ferragem onde o funcionário responsável pela manutenção do telhado do teatro compra suas ferramentas e material de trabalho, ou os agricultores que cultivam os alimentos preparados pelo cozinheiro, assim como toda a cadeia logística implicada na produção e distribuição de insumos e alimentos. Em vista dessas impossibilidades práticas de pesquisa, em algum momento será preciso, como destaca Strathern (2014, p. 295-320), “cortar a rede”, rompendo os vínculos

---

<sup>5</sup> Small (1998, p. 9), de forma bastante criativa, transforma o substantivo “música” em verbo, “musicar”, a fim de abarcar conceitualmente todos os sujeitos envolvidos no ato de uma performance musical, sejam eles músicos ou não. Ao formular uma visão holística do fenômeno da performance da música, o autor almeja desvendar a multiplicidade de relações estabelecidas por aqueles implicados numa performance, relações estas que podem ser traçadas entre as pessoas presentes ou ausentes no momento da performance, entre os indivíduos e a sociedade, cultura e período histórico a que pertencem, entre os ouvintes e as sonoridades produzidas etc.

entre os diferentes atores humanos e não humanos envolvidos num determinado processo social – caso contrário a pesquisa se torna inexecutável.

A rede é uma imagem adequada para descrever a maneira pela qual se pode ligar ou enumerar entidades díspares sem fazer suposições sobre níveis ou hierarquia. Os pontos numa narrativa podem ser de qualquer material ou forma, e a rede parece ser uma frase neutra para a sua interconexão. (STRATHERN, 2014, p. 304).

O poder de tais redes analíticas, contudo, é também seu problema: teoricamente, elas não têm limites. Se elementos diversos compõem uma descrição, eles parecem tão extensíveis ou intrincados quanto é extensível ou intrincada a própria análise. A análise se mostra capaz de levar em consideração, e assim criar, tantas quantas sejam as novas formas. E podem-se sempre descobrir redes dentro de redes; é esta a lógica fractal que faz de qualquer comprimento um múltiplo de outros comprimentos ou de um elo numa cadeia uma cadeia de outros elos. E no entanto a análise, assim como a interpretação, deve ter um fim; deve se realizar como lugar de parada. (STRATHERN, 2014, p. 305).

As implicações desse necessário recorte, para esta tese, significam que o foco de investigação foi centrado exclusivamente sobre os músicos que efetuam as performances musicais, já que estes são os indivíduos mais fortemente ligados ao objeto de pesquisa deste trabalho. Reconheço a relevância de outros atores sociais que, de maneira mais direta ou indireta, impactam na atividade performática, mas eles não integraram o escopo principal desta investigação. Isso não significa que certas reflexões sobre eles não sejam elaboradas, mas isso será feito apenas de modo secundário, e somente quando tais desvios forem produtivos para a elucidação da problemática fundamental desta tese.

Retomando, afirmo que o propósito primordial desta investigação é compreender a *busca pela excelência na performance musical* a partir de dois contextos ou universos artísticos bastante contrastantes: a música erudita e a improvisação livre, tendo como foco os músicos que atuam nesses campos. A escolha desses dois domínios justifica-se, para os objetivos deste trabalho, principalmente devido às suas características antagônicas.

Grosso modo, poder-se-ia definir o campo da música erudita e a performance que é realizada nesse contexto como uma instância dominada por uma série de convenções, determinações e certezas, ao passo que a improvisação livre, bem como a performance realizada nesse âmbito, caracteriza-se justamente por uma oposição a tudo isso, ou seja, por liberdades, imprevisibilidades e incertezas. De um lado, portanto, há um universo artístico fortemente regido por “regras”; de outro, um mundo quase “sem regras”.

A busca pela excelência musical é o fator comum que, segundo minha compreensão, conecta esses dois universos. Isso porque, como norma geral de conduta artística, os músicos sempre tenderão a oferecer o melhor desempenho possível em suas atuações, independentemente das vertentes, gêneros ou estilos musicais pelos quais transitem. Em respeito a si mesmos, a sua arte e ao seu público, os artistas sempre se empenham no sentido de apresentar boas atuações, pois, como lembra Becker (2010, p. 288), o trabalho do artista implica colocar a *reputação* pessoal em jogo.

Isso é particularmente evidente, em especial, em apresentações ao vivo, porque o público que frequenta eventos desse tipo o faz, obviamente, porque espera apreciar boas performances artísticas. As pessoas não costumam ir a shows, recitais, concertos ou *jam sessions* com expectativas muito baixas, antes pelo contrário: os ouvintes presumem que os músicos tentarão se empenhar ao máximo para dar o melhor de si, fazendo a experiência estética valer a pena.

Tal constatação nos permite elaborar o seguinte argumento: a situação de apresentar-se em público produz uma espécie de “contrato” entre os artistas e o público, na medida em que esses últimos sempre esperam que os primeiros cumpram, de modo satisfatório, o papel a que se propõe a desempenhar, dada a situação social que propicia o encontro entre as duas partes. Tal contrato não é materializado com a assinatura de ambos os envolvidos numa folha de papel, mas isso não quer dizer que o acordo não exista – ele é tácito e subentendido. Se a apresentação musical não atinge minimamente as expectativas, pode ser que os ouvintes não peçam um reembolso do ingresso, mas isso não significa que a decepção não esteja instaurada.

Observa-se, portanto, nas situações de performances musicais ao vivo, a criação de *expectativas* e uma vontade de que elas *sejam* cumpridas, fato que interfere e tem enorme peso sobre a *qualidade* das performances. O público espera que um certo nível de excelência performática seja, idealmente, sempre atingido.

Tal cobrança, entretanto, não parte apenas do público. Em primeiro lugar e antes de tudo, origina-se dos próprios artistas, os indivíduos que, ativamente, mais se preocupam e se empenham no sentido de atingir a excelência. São os artistas que precisam demonstrar e comprovar seu valor perante o público, já que este último age, especialmente em certos contextos performáticos, de modo passivo, ou

seja, como mero recebedor e avaliador do trabalho dos primeiros – como bem ressalta Small para o contexto da música erudita (1998, p. 23-27, 43-44, 73, 155)<sup>6</sup>. Aos artistas cabe a tarefa de atingir as metas predeterminadas por eles próprios e por seus ouvintes e espectadores.

Nesse sentido, os músicos se comprometem a apresentar bons desempenhos artísticos porque, dentre outros fatores, sabem que é o seu nome, seu trabalho, sua honra e reputação que estão em jogo no momento da efetivação do referido “contrato social” – a performance. Caso não consigam cumprir, de modo satisfatório, a tarefa que se comprometeram a realizar, as expectativas do público são rompidas e instala-se, em ambos os lados da relação, um sentimento de decepção e frustração. Isso ocorre porque a parte que deveria fornecer o produto ou serviço que a outra espera receber não o faz, o que gera uma sensação de desapontamento<sup>7</sup>.

Todavia, seria errôneo imaginar que tais expectativas são sempre as mesmas em qualquer tipo de situação artística. Na realidade, essas expectativas modificam-se tanto em termos de *intensidade* quanto em sua *essência* ou *natureza*, dependendo dos contextos performáticos. Em outras palavras, a perspectiva ou o desejo de apreciar bons desempenhos artísticos, bem como os critérios empregados para definir o que é, nesse sentido, “bom” ou “ruim”, variam enormemente de acordo com as circunstâncias e os contextos estéticos.

Talvez não se exija, por exemplo, de uma criança que tenha começado a aprender música há pouco tempo um desempenho excepcional numa primeira apresentação, ainda mais se ela decidir tocar uma peça difícil para o seu nível de aprendizado. Possivelmente, o simples fato de o jovem estudante de música enfrentar sua primeira exposição pública já poderá ser considerado uma grande vitória, algo a ser comemorado pela plateia independentemente do resultado musical. Assim, talvez uma boa parte dos espectadores seja condescendente em

---

<sup>6</sup> Obviamente estou excluindo, nesse caso, performances artísticas que demandam uma participação mais ativa do público – shows de rock, por exemplo. Refiro-me mais especificamente à situação da música erudita, na qual o público deve manter-se em silêncio durante os espetáculos. Nesses casos, com exceção das palmas nos momentos apropriados, as interferências mais contundentes do público tendem a ser malvistas, sendo convencionalmente desencorajadas. Esses e outros tópicos semelhantes serão abordados mais adiante, num capítulo específico sobre os aspectos sociais, culturais e rituais das performances de música erudita.

<sup>7</sup> A pressão dos pares também é outro fator que pesa na busca pela excelência performática: músicos profissionais também se esforçam para apresentar bons desempenhos porque desejam ser bem-vistos por seus colegas de profissão.

relação aos erros que, por ventura, o jovem músico venha a cometer, pois valorizará muito mais sua disposição e coragem de subir ao palco.

Entretanto, o mesmo não se poderá dizer a respeito de um músico profissional com vasta experiência de carreira que também resolvesse apresentar-se num recital: dele, esperar-se-ia uma performance artística à altura de seu status. Nesse caso, a plateia certamente não estaria avaliando somente sua suposta coragem de estar no palco, mas principalmente a *qualidade* de seu desempenho. Esse exemplo demonstra, portanto, que as expectativas do público variam, em termos de *intensidade* ou *níveis de cobrança*, de acordo com as circunstâncias e contextos musicais.

As avaliações performáticas, todavia, não tendem a oscilar somente de acordo com a experiência de carreira de cada músico. Os próprios contextos musicais são, também, responsáveis por determinar o modo como as performances devem ser apreciadas e julgadas, já que eles mesmos especificam os critérios estéticos a serem empregados para as análises e avaliações. Nesse sentido, dependendo dos gêneros ou estilos musicais, os padrões e critérios avaliativos podem ser, inclusive, fortemente contrastantes.

Por isso, um elemento sonoro, musical ou técnico valorizado como positivo num dado universo musical pode ser malvisto em outro. Para citar apenas um exemplo, pode-se imaginar uma *desafinação* na execução de uma melodia qualquer, tocada por um instrumento, durante uma performance de música erudita: isso certamente seria considerado, dependendo do grau da desafinação, *inaceitável* nesse contexto, tendo em vista o conjunto de expectativas criadas em torno da qualidade das performances a serem realizadas nesse âmbito artístico.

Contudo, num show de uma banda de *punk rock*, a desafinação pode ser um elemento característico da própria linguagem estética de tal gênero musical ou do grupo que se apresenta. Mais do que ser algo aceito, tal efeito estético pode ser inclusive exigido e demandado pelos músicos e pelo público. Tocar de maneira afinada é que passaria a ser o modo “errado” de tocar. Isso nos permite afirmar, portanto, que a avaliação das performances e, por consequência, a busca pela excelência artística, variam conforme uma série de fatores que não são necessariamente os mesmos em todos os universos musicais.

Todavia, mais do que apenas tentar apreender as regras – ou a ausência delas – que norteiam as performances musicais em cada um dos dois campos em análise nesta pesquisa (a música erudita e a improvisação livre), interessa para esta investigação buscar compreender como os seres humanos – nesse caso, os músicos – transitam em cada um desses territórios, cumprindo ou não aquilo que se espera que eles façam.

Para empreender uma análise desse tipo, deve-se pensar não apenas a partir de uma perspectiva musical, mas a partir de um olhar expandido que busca ver certas ações humanas – nesse caso, ações musicais e artísticas – como estando orientadas ou não por fatores externos a esses próprios atos. No fundo, trata-se de estudar os músicos como indivíduos que realizam atos condicionados ou imprevisíveis, ações planejadas ou irrefletidas.

A fim de elucidar tais problemas, o presente trabalho aparece estruturado, em sua proposta básica, a partir do método comparativo. Nesse sentido, vale lembrar que a *comparação* foi, desde os primórdios da antropologia, uma técnica de estudo fundamental para essa disciplina. Evans-Pritchard (2021, p. 1), no texto intitulado *O método comparativo em Antropologia Social*, originalmente publicado em 1965, afirma que “a comparação é, obviamente, um dos procedimentos essenciais de toda ciência e um dos procedimentos elementares do pensamento humano”, constatação que ecoa na própria antropologia, uma vez que, para aquele autor, nessa área de estudos, num sentido amplo – e certamente com certo exagero –, “não existe outro método”<sup>8</sup>. Radcliffe-Brown (1978, p. 57-58), por sua vez, num texto anterior, originalmente publicado em 1951, cujo título é idêntico ao artigo de Evans-Pritchard, aborda uma problemática semelhante, aclarando as diferenças entre o que se

---

<sup>8</sup> Para que se tenha uma ideia da relevância dessa técnica para os antropólogos, é interessante consultar Lewis (1955), que analisa uma amostra considerável de escritos antropológicos publicados entre 1950 e 1954 – ao todo, 248 trabalhos, incluindo livros, artigos e dissertações – a fim de mostrar como a comparação foi utilizada nas produções publicadas nesses cinco anos. É certo que esse artigo é antigo – tem quase 70 anos –, mas ele ao menos é útil para dimensionar historicamente a relevância e a popularidade do método comparativo no campo da antropologia. Isso porque, como o próprio Lewis (1955, p. 260) escreve, “a maioria dos escritos antropológicos contém comparações. Mesmo as monografias que são principalmente descritivas geralmente fazem comparações com uma literatura anterior, e muitas têm um capítulo final comparativo. Livros didáticos usam comparações como ilustrações, artigos teóricos comparam métodos, pontos de vista e escolas de pensamento, ou revisam a literatura de uma área de forma comparativa. Há comparações entre traços culturais únicos, entre instituições, entre subculturas, entre áreas, nações e civilizações. Há comparações sincrônicas e diacrônicas, controladas e não controladas, localizadas e globais, formais e funcionais, estatísticas e tipológicas. Os tipos de comparações feitas pelos antropólogos parecem ser de uma variedade de fato infinita”.

denominava, então, como “método histórico” e “método comparativo”, duas formas complementares, segundo ele, de estudo do “particular” e do “geral”.

Recentemente, Marilyn Strathern vem retomando a temática da comparação na antropologia, mas com enfoque sobre o conceito de *relação* – substantivo que, em inglês (*relation*), também se refere a *parentes* e *afins*. Em suas reflexões, a autora salienta a relevância dos estudos de parentesco para a antropologia britânica praticada na primeira metade do século XX, em especial por W.H.R. Rivers e seu aluno Radcliffe-Brown, que colocaram em prática o projeto de “entender a totalidade da vida social de acordo com os termos de sua própria ordenação interna, denominada “organização social”” (STRATHERN, 2014, p. 271).

Esses pesquisadores acreditavam que, ao compreender o modo como as pessoas de uma determinada sociedade se *relacionavam* – através do parentesco –, poderiam descobrir as regras que organizavam aquela sociedade (quem podia se casar com quem, a quem era preciso mostrar respeito, quem tinha direitos sobre certos recursos ou não etc.). Procuravam elucidar, assim, ao mesmo tempo, as relações *entre* pessoas e as relações *entre* regras e sistemas de parentesco que estruturavam as diferentes sociedades estudadas:

[...] os estudos de parentesco lhes proporcionaram uma ferramenta concreta para conceber nesses termos a complexidade da organização social. Eles estavam lidando com um duplo ordenamento das relações: os modelos nativos de parentesco como uma classificação de segunda ordem dos laços estabelecidos por meio da consanguinidade e do casamento, além dos seus próprios modelos de relações sociais, que lhes permitiram discutir o papel estruturante dos sistemas de parentesco na sociedade em geral. (STRATHERN, 2014, p. 274).

Evidenciava-se, assim, a transposição do conceito de *relação* (*relation*), tal como era empregado para “pessoas”, para a ideia de relação *entre* ideias, sistemas, organizações sociais etc. Ao teorizar sobre esse conceito, a Strathern explica que:

O conceito de relação pode ser aplicado a qualquer forma de conexão; esta é sua primeira propriedade. A relação é holográfica por ser uma instância do campo que ocupa, sendo que cada uma de suas partes contém informações sobre o todo e há informações sobre o todo envoltas em cada uma de suas partes. Imaginar que é possível estabelecer conexões em toda parte constitui um efeito holográfico, pois a relação modela fenômenos de modo a produzir instâncias de si mesma. Poderíamos chamá-la de uma construção autossemelhante, uma figura cujo poder de organização não é afetado pela escala. Independentemente do nível ou da ordem, a demonstração de uma relação, seja por meio de semelhança, causa e efeito ou contiguidade, reitera o fato de que as relações podem ser demonstradas mediante práticas relacionais – classificação, análise, comparação. Essas relações funcionam sobretudo como modelo do tipo de conhecimento secular iniciado com a convicção – característica dos séculos XVII e XVIII – de que o mundo (a natureza) é passível de um exame minucioso, visto que as relações são

produzidas por meio da própria atividade da compreensão quando essa compreensão tem de ser produzida a partir de um movimento interno, isto é, quando as coisas do mundo só podem ser comparadas a outras coisas que existem no mesmo plano terreno. (STRATHERN, 2014, p. 277-278).

A autora complementa:

A relação tem uma segunda propriedade: ela precisa que outros elementos a completem, visto que sempre há de se perguntar entre quais elementos as relações se estabelecem. Isso faz com que as suas funções conectivas sejam *complexas*, pois a relação sempre convoca outras entidades diferentes dela própria. Mais uma vez, isso é fato independentemente dessas entidades serem preexistentes (de a relação se dar “entre” elas) ou de serem trazidas à existência pela relação e, portanto, existirem “dentro” dela. – Quando não se vê apenas as relações entre as coisas, mas as coisas como relações. – Isso fica formalmente evidente na própria percepção das relações como uma questão de explicitação de conexões. Podemos dizer que a relação é uma figura de organização que detém a capacidade de segunda ordem de organizar tanto o semelhante como o dessemelhante. Pai e filho são semelhantes na medida em que são definidos por sua relação recíproca, e dessemelhantes na medida em que são definidos por critérios diferentes (para os falantes de língua inglesa, toda pessoa é um filho, mas não necessariamente um pai). A relação como modelo de fenômenos complexos, portanto, tem o poder de conjugar ordens ou níveis dessemelhantes de conhecimento, sem deixar de conservar a sua diferença. (STRATHERN, 2014, p. 279).

Por meio de relações e comparações que são traçadas entre dois objetos em análise, é possível evidenciar, por exemplo, aspectos desses objetos que, a princípio, estão ocultos, já que muitas vezes é somente por meio do *contraste* de ambos que certas diferenças e semelhanças se revelam.

Nossa incapacidade para apreender determinadas características ou elementos aparentemente tão evidentes (ou tão obscuros) de certos objetos ocorre, por vezes, porque tais aspectos podem estar demasiadamente assimilados e naturalizados em nossa percepção, o que os faz passarem despercebidos. De modo contrário, eles podem estar tão afastados de nossa experiência cotidiana que se tornam, em função disso, inapreensíveis. A *comparação*, posta em prática através da *relação*, é, portanto, uma técnica que permite trazer as coisas à luz, revelando o que é difícil de ser notado quando se considera os objetos de forma isolada.

Comparar uma cultura ou sociedade com outra se tornou um procedimento de pesquisa usual para a antropologia. Essa estratégia permitiu descobrir, ao longo da história da disciplina, o que havia, por exemplo, de extraordinário e banal em cada conjuntura cultural e social, inclusive no que se referia àqueles contextos mais próximos da realidade dos próprios antropólogos. Era inevitável que isso acontecesse, pois o “novo” só pode ser apreendido, num primeiro momento, a partir de uma ótica interpretativa que já se conhece e domina, o que sem dúvida pode



gerar distorções e mal-entendidos – que foram sendo corrigidos durante o desenvolvimento da disciplina antropológica.

Ao longo de suas trajetórias profissionais, inúmeros antropólogos compararam sociedades complexas com sociedades simples, culturas ditas “avançadas” com culturas ditas “primitivas”, formas de vida tradicionais com configurações sociais modernas, e assim por diante. Desse modo, por exemplo, um hábito ou comportamento social que, num primeiro momento, parecia ser simplesmente excêntrico e bizarro, aos poucos se tornava compreensível e aceitável, ao passo que configurações extremamente familiares poderiam começar a parecer um tanto quanto inusitadas e estranhas.

O método comparativo, portanto, foi o que permitiu à antropologia relativizar uma série de crenças e conhecimentos tidos como “óbvios” e “universais”. Ele impulsionou a disciplina em direção a questionamentos nunca antes formulados por nenhuma outra área do conhecimento humano, como bem demonstra a história da disciplina e os resultados que ela alcançou desde seus primórdios, na medida em que colocou em suspenso certos fundamentos e preceitos até então pouco contestados, tais como as ideias de *evolução* e *modernização*.

É com esse mesmo espírito questionador, portanto, que me debruço, neste trabalho, sobre meus problemas de investigação. Adotando o método comparativo de inspiração antropológica, busco contrastar a música erudita com a improvisação livre, mostrando as diferenças e as semelhanças observadas entre esses dois universos musicais, especialmente no que se refere ao ponto central desta pesquisa, a *busca pela excelência performática*.

Nesse sentido, visto que o se entende por “música erudita” constitui-se num campo extremamente vasto, faz-se necessário um novo recorte. Neste trabalho, considero especialmente o segmento da música erudita conhecido como Prática Comum (formado pelos períodos Barroco, Clássico e Romântico, o que compreende aproximadamente três séculos de história – XVII, XVIII e XIX) e a performance desse tipo de repertório. Esse recorte representa o repertório tido como mais “tradicional”, mais admirado e conhecido do grande público que aprecia a música erudita. Coloco-o lado a lado com a improvisação livre, um campo de criação e atuação musicais de

surgimento bem mais recente (década de 1960) que, na comparação com o primeiro, recebeu significativamente menos estudos até o momento<sup>9</sup>.

Como mencionado, a escolha desses dois domínios performáticos não ocorre por acaso: eles são contextos musicais bastante distintos. Cada um é dotado de características e regras de funcionamento próprias, muitas delas antagônicas. Como se verá, tais oposições reforçam, por si só, o contraste que procuro enfatizar, o que potencializa a comparação na medida em que revela que a busca pela excelência performática pode variar enormemente de acordo com os contextos de ação humanos.

## 2.2. O escopo investigativo e a pesquisa de campo

Como já referido, a presente pesquisa de doutorado apoia-se em dois contextos performáticos musicais distintos, a saber, a música erudita e a improvisação livre. A seguir, explico como foi realizada a pesquisa de campo e a etnografia em cada uma dessas duas áreas.

### 2.2.1. Música erudita

No que se refere à música erudita, a pesquisa de campo que desenvolvi pode ser dividida em duas etapas distintas, mas complementares.

A primeira etapa corresponde à observação e registro, em áudio, de performances musicais ao vivo, notadamente recitais e concertos. Desde o segundo semestre de 2019, frequentei eventos desse tipo em Porto Alegre, não apenas como ouvinte e espectador, mas também no papel de pesquisador. A escolha de eventos dessa natureza ocorreu porque eles correspondiam às situações nas quais era

---

<sup>9</sup> É importante destacar, desde já, que esta pesquisa procura alcançar uma igualdade de tratamento entre os dois campos performáticos aqui pesquisados. Isso significa que se evitou, ao máximo, dar prioridade a um universo, em detrimento do outro. O maior número de páginas dedicado à música erudita justifica-se pelo seguinte motivo: esse campo apresenta um embasamento teórico-musical bastante especializado, que necessita de explicações mais aprofundadas para a sua plena compreensão – especialmente para os leitores leigos em música. Além disso, a terceira parte desta tese, dedicada à improvisação livre, foi escrita a partir de vários conceitos (tais como *processos de classificação humanos*, *parâmetros básicos do som*, *técnica*, *performance*, entre outros) já abordados na primeira e segunda partes, não havendo, portanto, necessidade de explicá-los novamente ali. Esses fatores justificam, portanto, o maior número de páginas da segunda parte, na comparação com a terceira.

possível observar os músicos em ação, numa tentativa de apresentar bons desempenhos artísticos.

Os recitais e concertos são as ocasiões nas quais todo o trabalho do músico é posto à prova, já que boa parte de seu esforço artístico prévio (estudo, ensaios etc.) é planejado para culminar no momento da apresentação ou performance. É nesse estágio final que o artista assume a missão de mostrar ao público toda a sua excelência performática, num modelo de atuação que poderia ser definido como extremamente “transparente” e “genuíno”. O ato de tocar ao vivo caracteriza-se como uma situação de “sinceridade expositiva” porque o músico tem apenas uma chance para fazer com que tudo dê certo, e esse é, justamente, o fator que distingue as performances ao vivo daquelas performances que são realizadas, por exemplo, para gravações.

Há uma grande diferença entre apresentar-se ao vivo, para uma plateia, e realizar uma gravação, sem público, para um CD ou DVD, ou mesmo um simples vídeo caseiro para ser divulgado na internet<sup>10</sup>. Se, no primeiro caso (performances ao vivo), é impossível corrigir ou reparar a execução incorreta de certos atos performático-musicais, no segundo caso (gravações) sempre existe a possibilidade, posteriormente ao momento do registro, de algum tipo de edição, o que impede, por parte de terceiros, uma análise confiável de materiais dessa natureza no que se refere a sua “pureza” – especialmente no caso de gravações que passaram por um processo mais intenso de pós-produção antes de serem divulgadas ou comercializadas<sup>11</sup>.

Como se sabe, edições dessa natureza são impossíveis em performances ao vivo, pois em tais situações o artista só tem uma única chance de fazer tudo da maneira correta – uma vez que é impossível voltar no tempo para corrigir ou apagar notas ou trechos musicais que não tenham sido bem executados. Por mais que um

---

<sup>10</sup> Excluo aqui, obviamente, as transmissões musicais ao vivo, seja pela internet, TV ou rádio.

<sup>11</sup> Isso não significa que não existam gravações fidedignas de apresentações ao vivo, mas em muitos casos é difícil saber se um dado material sofreu ou não algum tipo de manipulação – o que muitas vezes é feito justamente para consertar ou apagar erros de execução musical. Além disso, nada garante que, por exemplo, um músico tenha feito somente um *take* de uma obra: ele pode ter realizado várias execuções de uma mesma música e escolhido aquela que julgou ser a melhor, ou pode ter mesclado vários trechos de distintas interpretações a fim de formar uma única versão – que, aparentemente, teria sido feita “sem cortes”. Além do mais, na maioria das vezes sequer ficamos sabendo a respeito de gravações que definitivamente não deram certo e que, por isso, logo foram descartadas. Muitas vezes o material que o ouvinte ou espectador tem acesso passou por algum tipo de edição ou seleção, não sendo, portanto, um retrato tão fiel assim de determinados desempenhos musicais, tal como eles de fato ocorreram.

músico resolva recomeçar ou repetir a performance de uma música ou um trecho musical que não tenha saído conforme o esperado, quando toca ao vivo ele dificilmente pode “enganar” o público.

Uma performance ao vivo é, portanto, como o próprio tempo: um processo contínuo e incessante que não aceita retrocessos. Tocar ao vivo é seguir um caminho que apresenta apenas uma direção: é como uma estrada de mão única que conduz sempre em frente. Por isso, pode-se dizer que em desempenhos musicais ao vivo a busca pela excelência é tensionada em seu limite máximo – fato que justifica, no contexto deste trabalho, a análise específica de situações desse tipo.

Todavia, as gravações não foram completamente abolidas nesta parte da pesquisa, especialmente como ferramenta para a coleta de dados em campo. Como a música é algo efêmero que desaparece tão logo é captada por nossa audição, julguei necessário produzir algum tipo de registro dos recitais e concertos que assisti, para que eu pudesse, posteriormente, revisitar auditivamente essas mesmas situações performáticas.

O objetivo desses registros, contudo, não visava à divulgação para terceiros, mas foi simplesmente uma tentativa de criar uma documentação particular restrita às finalidades deste trabalho. É importante ressaltar, nesse sentido, que todas as gravações dos recitais e concertos realizadas ocorreram sob a autorização dos músicos<sup>12</sup>. O mesmo aconteceu em relação às fotos que, por vezes, fiz de algumas apresentações, que também possuíam uma intenção meramente documental.

**Quadro 1 – Etnografia de uma performance de música erudita: recital de piano de Luis Fernando Rayo na Casa da Música Poa (11.08.19)**

No início de agosto de 2019, soube que um ex-colega da faculdade de música da UFRGS ofereceria um recital de piano em Porto Alegre. Imaginei que essa poderia ser uma boa oportunidade para começar meu trabalho de campo, pois eu já conhecia o músico que iria se apresentar, o que facilitava minha abordagem com aquele que se tornaria, naquele momento, o meu primeiro sujeito de pesquisa. Além do mais, fazia tempo que não me encontrava com Luis Fernando, e gostaria de revê-lo. Seu recital seria uma ótima chance para prestigiar quem eu considerava, nos tempos da graduação, um dos melhores alunos de piano da faculdade.

Luis Fernando Rayo se apresentaria na Casa da Música Poa no dia 11 de

<sup>12</sup> Quando ia aos recitais e concertos, levava comigo um pequeno gravador de áudio que colocava ao meu lado, discretamente, na cadeira, de modo que outras pessoas da plateia não o vissem. O aparelho gravava em MP3 320 Kbps, uma qualidade boa para um registro musical. Sempre explicava aos músicos que não divulgaria o áudio para terceiros e que meu objetivo com a gravação era apenas ter uma documentação das apresentações.

agosto, poucos dias depois de eu saber de seu recital. Logo entrei em contato com ele, perguntando-lhe se aceitaria participar de minha pesquisa. Para minha satisfação, sua resposta foi afirmativa. Na conversa, expliquei-lhe que gostaria de gravar sua performance e que queria entrevistá-lo no dia seguinte. Ele aceitou. Como Luis Fernando estaria em Porto Alegre por poucos dias - ele estava no período de férias de seu doutorado em piano, que cursava nos Estados Unidos -, sua estadia na cidade seria breve, pois logo regressaria ao exterior.

No dia do recital, cheguei ao local onde ocorreria a apresentação cerca de meia hora antes do início do espetáculo, que começaria às 18h. Fiquei ouvindo, de longe, Luis Fernando ensaiar piano. Naqueles instantes, ele repassava alguns trechos das obras que, em breve, tocaria ao público. O pequeno auditório ficava na parte de cima do antigo casarão e, por isso, as pessoas que chegavam sentavam-se em velhas cadeiras para aguardar o momento em que seria permitido acessar o recinto - ou seja, uns dez minutos antes do início do espetáculo.

Naquele instante, lembrei-me de dois recitais de Luis Fernando que eu havia assistido alguns anos atrás: o primeiro havia sido seu recital de meio de curso da graduação; o segundo, sua apresentação de final de curso. Em ambas as ocasiões, o que mais havia chamado minha atenção em suas performances era o ímpeto com o qual ele tocava piano - Luis Fernando era um pianista que não temia seu instrumento musical. Em suas apresentações, costumava dar tudo de si, impressionando o público por seu ardor, vitalidade e virtuosidade.

Às 17h50, fomos autorizados a acessar o pequeno auditório. Ao todo, éramos um grupo de cerca de 20 pessoas, o que representava aproximadamente metade da lotação da sala. Pelo tipo de conversa que muitos levavam, percebi que vários ali presentes eram parentes ou amigos de Luis Fernando. Outros - deduzi - provavelmente eram desconhecidos que ficaram sabendo do recital por meio da divulgação do espetáculo em algum jornal da cidade ou pelas redes sociais.

Quando entrei no pequeno auditório, escolhi uma cadeira que me permitiu visualizar as mãos de Luis Fernando. Em recitais e concertos de piano, tenho esse hábito: gosto de, ao mesmo tempo, ouvir a música e ver a movimentação dos dedos dos instrumentistas, pois isso auxilia na apreciação e avaliação das performances. Naqueles instantes que antecediam o início da apresentação, Luis Fernando estava numa sala ao lado do pequeno auditório, concentrando-se. Ninguém o havia visto ainda, o que estava de acordo com os procedimentos rituais que cercam as performances da música erudita: o primeiro impacto do público é sempre com a entrada do artista no palco.

Peguei o programa impresso do recital para conferir as obras que seriam interpretadas: de Frédéric Chopin (1810-1849), os *Estudos para piano*, Op. 10, n° 1 (*Allegro*), n° 4 (*Presto*), n° 5 (*Vivace*) e n° 12 (*Allegro com fuoco*); de Franz Liszt (1811-1886), a *Sonata para piano em Si menor*; de Radamés Gnattali (1906-1988), *Canhoto*; de Hermeto Pascoal (1936-), *Capivara* e *Chorinho pra ele*; de Ernesto Nazareth (1863-1934), *Fon-fon!*, *Labirinto* e *Sarambeque*; e, por fim, de Zequinha de Abreu (1880-1935), *Tico-tico no fubá*. Era um programa formado por obras difíceis, estruturado em dois blocos: a primeira parte consistia num repertório erudito de viés tradicional - obras famosas de Chopin e Liszt -, enquanto a segunda era dedicada à música brasileira - apresentando compositores que transitavam entre os universos erudito e popular.

De súbito, Luis Fernando entrou no recinto, sendo prontamente aplaudido pelo público. Nesse instante, de forma discreta, liguei meu gravador, pois se iniciava o recital. Subindo ao palco, o artista agradeceu os aplausos e proferiu algumas breves palavras que contextualizaram as obras do primeiro bloco de músicas. Informou que, após essa primeira parte, haveria um intervalo de dez minutos, e então aconteceria a segunda etapa de sua performance.

Luis Fernando sentou-se ao piano, conferiu a altura e a distância da

banqueta, concentrou-se por alguns poucos segundos e, com ímpeto, atacou as notas iniciais do primeiro estudo do Op. 10 de Chopin – uma peça que impressiona devido a seus amplos arpejos, que devem ser tocados rapidamente pela mão direita, em movimentos sempre ascendentes e descendentes, por várias oitavas do piano.

A execução das quatro primeiras peças<sup>13</sup> – os *Estudos* nº 1, 4, 5 e 12 do Op. 10 de Chopin – ocorreu sem grandes problemas, com apenas algumas ligeiras omissões de notas, notas erradas e esbarrões, perceptíveis em alguns poucos trechos. No último estudo, houve um equívoco mais explícito: a repetição de um compasso da música, talvez devido a um breve lapso de memória do pianista. Porém, Luis Fernando respondeu tão rapidamente ao problema que, creio, poucas pessoas notaram, naquele momento, a falha. A execução dos quatro estudos foi marcada pelo virtuosismo, o que, em alguma medida, compensou os erros.

Após o término do último estudo de Chopin, o público aplaudiu. Luis Fernando levantou-se e agradeceu. Em seguida, retirou-se do recinto para livrar-se de seu paletó, que o estava deixando com calor. Poucos segundos depois, retornou ao auditório para continuar a performance.

Na *Sonata em Si menor* de Liszt, que era, de longe, a obra mais desafiadora da noite devido a seus aproximadamente 30 minutos ininterruptos de música, os pequenos deslizos foram semelhantes aos já observados anteriormente: sutis omissões de notas, algumas poucas notas erradas e leves esbarrões. Praticamente todos esses equívocos se deram em passagens rápidas, o que faz sentido quando se leva em conta o fato de que, em trechos desse tipo, a probabilidade de erros de execução aumenta. Quando tocou a seção da partitura assinalada como *Più mosso*, houve uma falha um pouco mais nítida: Luis Fernando precisou recomeçar uma passagem rápida, mas foi tão veloz nessa reentrada que o equívoco foi atenuado. Novamente, a interpretação como um todo foi marcada pelo virtuosismo e pela entrega emocional do artista. Encerrada essa obra, houve novos aplausos do público. Nesse ponto, o pianista retirou-se para descansar por alguns minutos, aproveitando o momento do intervalo.

Na segunda parte do recital, formado por músicas de compositores brasileiros, a primeira peça tocada foi *Canhoto*, de Gnattali. Nessa performance, não houve nenhum erro perceptível. A música foi seguida de aplausos da plateia. As três peças seguintes do programa acabaram sendo tocadas na sequência, praticamente sem pausas entre uma e outra.

Na primeira delas – *Capivara*, de Hermeto Pascoal – houve um solo improvisado de Luis Fernando. Em *Chorinho pra ele*, do mesmo compositor, nos trechos virtuosísticos houve algumas poucas omissões de notas e esbarrões em certas notas agudas tocadas pela mão direita do pianista. Em *Fon-fon!*, de Nazareth, o ritmo do acompanhando, durante alguns saltos da mão esquerda, não saiu com a precisão esperada, mas isso não chegou a comprometer a compreensão da música. Ao final dessa peça, o público novamente aplaudiu.

Em *Labirinto*, também de Nazareth, Luis Fernando optou por não executar a seção intitulada como *Trio*, o que acabou encurtando a música original. Em *Sarambeque*, do mesmo compositor, por vezes se notaram leves esbarrões e algumas omissões de notas nas passagens rápidas. Após tocar essa peça, Luis Fernando agradeceu a presença de todas as pessoas da plateia e dedicou o recital a seu pai – que estava presente –, pois naquele dia comemorava-se o Dia dos Pais.

Por fim, como encerramento, o pianista tocou *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu. Nesse momento, ocorreu aquela que seria a maior falha do recital: Luis Fernando tocou o primeiro compasso da peça e parou, pois

<sup>13</sup> Para a análise do desempenho de Luis Fernando naquele dia, além das impressões que tive do recital ao vivo, consultei a gravação em áudio que fiz da apresentação e também as partituras das obras. Porém, não fui capaz de localizar as duas músicas de Hermeto Pascoal – *Capivara* e *Chorinho pra ele* – nas versões exatamente tocadas por Luis Fernando. Nesses dois casos, portanto, a análise baseou-se exclusivamente nas minhas impressões do dia e no registro em áudio.

havia esbarrado numa nota. Sem titubear, pediu desculpas e recomeçou a música, indo até o final sem problemas. Creio que esse equívoco aconteceu porque, após ele ter falado com o público, pode ter se desconcentrado. Terminada essa última música, surgiram os aplausos finais do público e a apresentação estava encerrada. Não houve bis.

Achei o recital, como um todo, excelente. Eu conhecia a maioria das obras interpretadas por Luis Fernando, o que me ajudou, em parte, a apreciar sua performance. Excluindo-se dois ou três erros mais evidentes, seu desempenho foi bastante impressionante, tendo em vista a dificuldade de execução de grande parte do repertório apresentado. Como imaginado, Luis Fernando impressionou o público com sua impetuosidade ao tocar.

Quando todos compreenderam que o evento havia terminado, algumas pessoas levantaram-se para ir embora, enquanto outras permaneceram em pé a fim de cumprimentar o pianista. Quando tive a oportunidade de falar com Luis Fernando, felicitei-o pela apresentação e por revê-lo. Combinamos o horário da entrevista que seria realizada no dia seguinte, 12 de agosto, na minha casa, e despedimo-nos.



Foto 1 – Recital de piano de Luis Fernando Rayo na Casa da Música Poa (11.08.19)

Todo o trabalho de campo descrito até aqui, entretanto, representou apenas metade dos procedimentos desta primeira parte da pesquisa, referente à música erudita. Houve ainda a segunda etapa, igualmente importante: as entrevistas com os músicos.

Nesse sentido, optei por seguir uma determinada estratégia de abordagem com alguns de meus sujeitos de pesquisa: costumava entrar em contato com os músicos que queria entrevistar alguns dias antes da data de suas apresentações, explicando-lhes brevemente minha pesquisa e pedindo-lhes sua autorização para

assisti-los e gravá-los enquanto tocavam. Em todas as situações nas quais adotei esse procedimento, os músicos consentiram em participar, demonstrando interesse pelo meu trabalho.

Assim, após o recital ou concerto, em geral no dia seguinte à apresentação, eu tinha uma entrevista agendada com o músico. Nessa conversa, que também registrava em áudio, seguia um roteiro de entrevista com tópicos que abordava de maneira aberta e livre. Eram perguntas sobre uma série de assuntos que tratavam da formação musical do entrevistado, sua visão a respeito da interpretação musical, sua experiência de carreira, sua rotina de estudos e trabalho, entre outros temas<sup>14</sup>.

A aplicação do roteiro nunca ocorria da mesma maneira com todos os músicos, pois cada artista apresentava suas particularidades, certa experiência de vida, interesses específicos etc. Assim, havia pontos do roteiro que acabavam sendo mais explorados com alguns interlocutores, enquanto outros temas rendiam melhor com outros entrevistados. A decisão sobre os rumos que a conversa tomava acontecia no momento em que ela era realizada, conforme o andamento singular de cada interação.

Havia um tópico, porém, que sempre procurava abordar com profundidade nessas entrevistas. Era a parte em que pedia aos músicos que avaliassem seu desempenho musical no dia anterior. Meu objetivo, com isso, era ouvir dos próprios artistas uma análise – sincera, na medida do possível – sobre sua performance, já que não havia ninguém melhor do que eles mesmos para efetuar tal exame<sup>15</sup>. Consegui, desse modo, comparar as expectativas que os músicos tinham sobre como eles imaginavam que deveriam ser (ou que seriam) suas performances com a realidade de seus desempenhos artísticos, ou seja, com a forma que suas atuações realmente tomaram no recital ou concerto do dia anterior.

---

<sup>14</sup> Infelizmente, nem todos esses tópicos puderam ser incorporados nesta tese, mas esse rico material será aproveitado em publicações futuras que pretendo escrever.

<sup>15</sup> Há um fundamento cognitivo e sensorial para essa afirmação. O público (os ouvintes) é capaz de avaliar a performance do músico a partir do resultado sonoro e visual do desempenho do artista. O músico, entretanto, avalia seu próprio desempenho sob esses mesmos critérios, mas também a partir do aspecto *tátil* – já que é ele quem mobiliza o sentido tátil de tocar o instrumento musical. Por mais que certos ouvintes sejam músicos e que também toquem o mesmo instrumento do artista, é impossível que eles se coloquem “na pele” do músico que executa a obra *naquele instante performático*. O público é mero *espectador* das ações do artista. Por isso, a avaliação da performance, por parte do músico, sempre tenderá a ser mais aprofundada que qualquer outra análise. Esse é, portanto, um dos motivos principais que faz com que a avaliação de uma performance seja sempre mais aguçada quando realizada pelo próprio artista que efetuou essa performance.



A opção por tentar realizar algumas entrevistas no dia seguinte às apresentações, portanto, não ocorria por acaso, mas era planejada de modo estratégico. Pensei que tal abordagem seria a ideal porque a memória sobre a performance musical tenderia a estar bastante viva no pensamento do músico, o que lhe permitiria refletir em detalhes sobre como havia sido seu desempenho. Isso, de fato, foi o que aconteceu, pois os músicos foram capazes de lembrar, às vezes em minúcias, muitos momentos da apresentação.

**Quadro 2 - Autoavaliação da performance: trechos da entrevista com Luis Fernando Rayo (12.08.19)**

- Como tu avalia a tua apresentação no recital de ontem, Luis Fernando Rayo?

- Antigamente, eu gostava de tocar tudo muito rápido. Os trechos rápidos eram as minhas partes favoritas nas músicas. Hoje, venho preferindo as partes lentas, como algumas passagens da *Sonata* de Liszt. Ontem eu toquei bem essas partes. Teve algumas partes rápidas dessa sonata que eu também gostei.

"Em relação às peças brasileiras, consegui dar um *swing*, construí um clima bonito, agradável e festivo. Toquei-as bem "solto". O *Estudo nº 1* de Chopin, achei que toquei bem. Comecei essa primeira música me sentindo meio tenso, porque era a primeira peça. Estava morrendo de calor, mas, depois que toquei as quatro músicas de Chopin, tirei o paletó e fiquei mais confortável. Em vários momentos da apresentação, consegui me sentir bem relaxado.

[...]

"A *Sonata* de Liszt, por exemplo, eu comecei a estudar em setembro do ano passado. Toquei essa obra em maio desse ano e ainda estava meio "capenga". Só agora que começo a me sentir mais confortável com essa peça. Precisei de um ano para chegar lá. E isso que já toquei essa sonata em quatro recitais! Acho que ontem foi a minha melhor performance dessa obra. Certas músicas precisam de bastante tempo para que tu te sintas confortável para tocá-las em público.

"Outro exemplo: o *Estudo nº 5* de Chopin, das teclas pretas, que era o que eu estava mais confortável para tocar ontem... Fiquei uma semana sem estudá-lo e, ontem, chegou na hora e eu cometi alguns erros. Por outro lado, o clímax da *Sonata* de Liszt, onde têm aquelas oitavas, aquilo saiu muito bem, porque ontem e anteontem eu estudei essa parte<sup>16</sup>.

As entrevistas nunca foram feitas antes dos recitais ou concertos porque, além de ser impossível ter um *feedback* de algo que ainda não havia acontecido, eu receava que uma conversa prévia com os artistas poderia, de algum modo, interferir na qualidade de suas performances – o que de modo algum eu desejava que acontecesse, pois não era minha intenção prejudicá-los em sua atividade

<sup>16</sup> Ao longo da tese, apresentarei outras descrições de apresentações musicais eruditas que assisti e trechos das avaliações que os músicos fizeram a respeito de seus desempenhos artísticos.

profissional. Não gostaria de, talvez, provocar nos músicos um nervosismo além do que o que eles naturalmente já poderiam sentir antes da situação performática.

Assim, quando ia a um recital ou concerto, procurava me comportar como mais um ouvinte da plateia – alguém que, em alguns casos, o músico só conheceria pessoalmente após a apresentação. Depois do encerramento do recital ou concerto, costumava ir ao encontro do músico para felicitá-lo pela apresentação e para combinar os detalhes (local, horário etc.) da entrevista que realizaríamos no dia seguinte.

Esses foram, portanto, os dois procedimentos de pesquisa de campo que adotei no contexto de investigação das performances na música erudita: primeiro, a observação, apreciação e registro sonoro e visual dos recitais e concertos; depois, a entrevista com os músicos<sup>17</sup>. Entretanto, nesse ponto é importante fazer uma ressalva.

Com relação a alguns músicos, fiz apenas a parte da entrevista. Tive que agir assim pelo seguinte motivo: por vezes, desejava muito entrevistar algum artista, mas não havia uma perspectiva imediata de que conseguiria assisti-lo tocar de maneira presencial. Isso ocorreu especialmente no caso de um artista que residia no Rio de Janeiro e no caso de uma musicista que, mesmo morando em Porto Alegre, realizaria recital ou concerto nessa cidade somente numa data muito posterior àquela conveniente para mim, o que prejudicaria o andamento de minha pesquisa.

Além disso, 2020 e 2021 foram os piores anos da pandemia de coronavírus, fato que trouxe impactos negativos não apenas para esta pesquisa, mas para a totalidade das outras pesquisas acadêmicas que, por força do destino, tiveram que ser desenvolvidas sob circunstâncias tão hostis. Em meu próprio trabalho, os efeitos desse cenário adverso puderam ser sentidos de duas formas principais: a) houve o cancelamento total, a partir de março de 2020, de recitais e concertos com público em Porto Alegre – situação que durou cerca de um ano e meio –, pois eventos

---

<sup>17</sup> Como o leitor deve ter notado através do exemplo da descrição do recital de Luis Fernando Rayo e da autoavaliação que esse artista fez de sua performance, tais conteúdos textuais apareceram emoldurados em um quadro separado do texto principal. Ao longo desta tese, há vários quadros como esses, que contêm relatos etnográficos de outras apresentações musicais, trechos de entrevistas que realizei ou experiências pessoais que vivenciei ao longo desta pesquisa. Tais quadros textuais, apesar de poderem ser lidos de forma independente, foram posicionados em locais estratégicos, condizentes com o conteúdo do texto principal – às vezes servindo como exemplo prático e empírico do que ali se discute. A intenção desse procedimento não é interromper o fluxo da leitura, mas propiciar um descanso para o leitor, algo semelhante a uma retranca num jornal impresso. Aqueles que não se interessarem por ler esses quadros podem pulá-los, pois isso não trará prejuízos à compreensão do texto principal, que segue seu fluxo de maneira autônoma.

desse tipo geram aglomeração de pessoas, o que facilitava a propagação do vírus<sup>18</sup>; b) os atrasos na vacinação da população brasileira e as sucessivas ondas de contágio impediram, por vários meses, a circulação segura das pessoas – incluindo a minha<sup>19</sup> –, o que me impossibilitou de entrevistar pessoalmente os músicos, fazer deslocamentos para assistir a concertos e recitais etc.<sup>20</sup>.

Como consequência de todos esses fatores, mesmo diante da desvantagem de não poder assistir a um determinado artista tocar ao vivo, julguei que seria importante, pelo menos, tentar entrevistá-lo, mesmo que pela internet. Nesses casos, o tópico do roteiro referente à avaliação da apresentação realizada no dia anterior foi substituído por uma análise de apresentações recentes, ou mesmo mais antigas (pré-pandemia), que o músico houvesse feito.

Ainda dentro do campo da música erudita e sobre a pesquisa que desenvolvi nessa área, é importante acrescentar mais algumas observações. Em primeiro lugar, saliento que priorizei entrevistas com músicos *solistas*, isto é, com artistas que se apresentassem sozinhos em recitais ou que atuassem como solistas com orquestras. Isso se justificou, em termos metodológicos, a partir da seguinte explicação.

Na música erudita, seria possível dividir as atuações musicais em dois tipos. De um lado, existem as performances nas quais um músico toca sua parte de forma

---

<sup>18</sup> Isso, por óbvio, comprometeu significativamente o bom andamento da pesquisa de campo que eu havia planejado realizar. É certo que, passados os meses iniciais da pandemia, algumas poucas instituições começaram a promover recitais ou concertos eruditos on-line, mas eventos desse tipo, como expus acima, fugiam de meu escopo de investigação, já que meu objetivo era etnografar presencialmente as apresentações musicais. Como já frisado, gravações de performances, sejam elas em áudio ou vídeo (mesmo aquelas transmitidas ao vivo, mas *sem público*), costumam envolver outras dinâmicas de atuação, que afetam de modo diferente a busca pela excelência por parte dos músicos.

<sup>19</sup> Tomei a primeira dose da vacina contra o coronavírus em julho de 2021, a segunda dose em setembro desse mesmo ano, a terceira dose em janeiro de 2022 e a quarta dose em setembro de 2022. Para a primeira dose, entrei na vacinação pelo critério da faixa etária (35 anos na época), pois os estudantes de doutorado não haviam sido elencados como grupo prioritário na campanha de vacinação – mesmo aqueles que, como eu, faziam pesquisas de campo *com pessoas*. Assim, só pude retomar com relativa segurança minha pesquisa de campo após ter sido imunizado com a segunda dose, ou seja, nos últimos meses de 2021. Como se meu próprio temor pessoal pelo contágio não bastasse, em janeiro de 2021 minha esposa engravidou, entrando para o grupo de risco. Na época, percebi que precisava ter o dobro de cuidado com a pandemia, pois, além de não poder me contaminar, não poderia correr o risco de contagiá-la. Felizmente (para saciar a curiosidade do leitor), sua gravidez transcorreu sem grandes percalços: nossa filha Maria Aurora – a quem esta tese é dedicada – nasceu em 15 de outubro de 2021, Dia do Professor, saudável e de olhos bem abertos, ainda sem entender muito bem – tal como nós – em que mundo tinha vindo parar.

<sup>20</sup> Em vista disso, não seria exagero afirmar que o cenário pandêmico comprometeu fortemente, por três semestres seguidos, o trabalho de campo que eu havia planejado fazer. Mesmo assim, creio que foi possível coletar dados suficientes para a concretização desta pesquisa, ainda que a orientação da tese tenha tomado, talvez, um rumo mais teórico do que empírico.

isolada, ou seja, quando não há nenhum outro músico tocando, ao mesmo tempo, as mesmas notas que ele. O recital solo seria um exemplo típico desse tipo de atuação, mas também se poderiam acrescentar, nessa categoria, as apresentações de música de câmara, nas quais, frequentemente, cada instrumentista é responsável por uma parte específica da obra.

Nesse último caso, se um músico, por exemplo, for excluído do grupo, a interpretação musical da obra ficará com partes faltando. É por isso que é impossível apreciar integralmente um quarteto de cordas – por exemplo, de Haydn (1732-1809) – se não houver a participação de todos os quatro integrantes. Nesse tipo de obra, cada músico é essencial, caso contrário a música fica incompleta.

Por outro lado, existem performances nas quais vários músicos executam sua parte em conjunto com outros colegas. Nesses casos, há vários músicos tocando as mesmas notas, ao mesmo tempo. Tal situação ocorre, por exemplo, em orquestras sinfônicas, como, por exemplo, em relação aos instrumentos que compõem a família das cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), pois normalmente os naipes de cordas são formados por muitos músicos<sup>21</sup>.

Numa orquestra sinfônica, se excluirmos algum músico pertencente ao naipe dos primeiros violinos, dificilmente sentiremos, auditivamente, sua ausência, a não ser, talvez, por uma leve diminuição na dinâmica geral do naipe. Haveria outros músicos tocando a mesma parte que a do instrumentista afastado, e isso seria mais do que suficiente para atenuar ou mesmo omitir sua ausência<sup>22</sup>.

Assim, diante dessas duas circunstâncias performáticas, pode-se afirmar que a busca pela excelência no desempenho musical pode ser pensada, no caso da música erudita, a partir das seguintes orientações: de um lado, para as performances nas quais os músicos tocam sua parte de forma isolada; de outro, para as performances nas quais as mesmas partes musicais são compartilhadas por dois ou mais músicos.

---

<sup>21</sup> No caso da percussão e dos sopros (tanto as madeiras quanto os metais) isso nem sempre ocorre, pois no contexto orquestral há instrumentistas desses naipes que, muitas vezes, tocam sozinhos.

<sup>22</sup> Na verdade, uma situação parecida com essa acontece a todo o momento nas orquestras: quando existe a necessidade de virar as páginas das partituras. O público percebe esses gestos, muitas vezes, apenas visualmente, e não tanto auditivamente – por uma eventual diminuição do volume da música. Como os instrumentistas que compõem a família das cordas, nas orquestras sinfônicas, em geral tocam em duplas, um dos músicos sempre fica responsável por, rapidamente, parar de tocar e virar as páginas, enquanto o outro segue tocando. Essa divisão de tarefas faz com que a performance geral da música nunca seja interrompida, ainda que o volume sonoro corra o risco de ser levemente afetado por breves instantes.

Na etnografia que realizei no mestrado com os músicos de uma orquestra de Porto Alegre, descobri que a preocupação com a excelência performática tendia a ser maior no primeiro tipo de situação, e não tanto no segundo (BARTZ, 2018, p. 170-171). Isso ocorre porque, no primeiro caso, o músico sempre toca “descoberto”, isto é: um solista não compartilha a responsabilidade pelos erros ou acertos musicais com mais ninguém. Em caso de deslizes, ninguém poderá auxiliá-lo, já que ele estará musicalmente sozinho.

De modo contrário, ao se considerar, por exemplo, a família das cordas numa orquestra, quando um músico desse tipo comete um deslize, o erro muitas vezes sequer é notado pelo público, pois os acertos dos demais colegas acabam encobrindo a maioria das falhas individuais. A menos que muitos músicos errem ao mesmo tempo, normalmente os pequenos equívocos individuais tendem a não comprometer o desempenho musical geral.

Entretanto, numa performance na qual um músico toque sozinho uma parte específica da música – sem o apoio de outros colegas que, com ele, dividam as responsabilidades –, acaba sendo muito mais difícil disfarçar qualquer tipo de erro. Essa “transparência” se potencializa cada vez mais se o número de músicos que dividem o palco for, paulatinamente, reduzindo-se. Pode-se dizer, nesse sentido, que quanto menos músicos estiverem tocando juntos, mais atenção e avaliação do público cada artista recebe. Na realidade, existe um contínuo que conduz do anonimato do instrumentista da orquestra – ou cantor de um grande coro – ao estrelato do solista, o que justifica o grau maior de responsabilidade que essa última categoria de artista sempre assume ao se apresentar<sup>23</sup>.

Pode-se afirmar, em resumo, que quanto *mais exposto* estiver um músico numa performance, *maior* será a pressão que ele sofrerá no sentido de *ter* que apresentar bons desempenhos, pois a responsabilidade aumenta, já que não pode ser compartilhada com outros músicos. De modo contrário, quanto *menos exposto* estiver um artista, *menor* será seu compromisso com a busca pela excelência, pois nesses casos a responsabilidade diminui, já que pode ser dividida com outros colegas<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Em minha pesquisa de mestrado, os instrumentistas com frequência me diziam que não se sentiam nervosos quando integravam as orquestras. Mas, quando precisavam apresentar solos, seu grau de preocupação e ansiedade aumentava significativamente.

<sup>24</sup> Não quero dizer, com isso, que músicos de orquestra – ou cantores de coros – não assumam compromissos no sentido de apresentar bons desempenhos artísticos, ou que solistas estejam

Por esse motivo, tendo em vista que a presente investigação adota como problema central justamente a busca pela excelência na performance musical, justifica-se o fato de que os esforços sejam concentrados, principalmente, sobre aqueles músicos que se encaixam na categoria de “solistas”. Isso porque, como já argumentado, são esses os indivíduos que, como regra geral, estão mais preocupados com a aquisição de altos níveis de desempenho artístico.

Essa busca pela excelência decorre, contudo, não apenas da maior exposição que eles sofrem, mas também das exigências mais elevadas que caracterizam o repertório musical que lhes é destinado, repertório esse que tende a ser marcado pelo virtuosismo. Por promoverem um papel na linha de frente da interpretação musical, muitas obras exigem dos solistas esforços técnicos e expressivos à altura de sua condição: num espetáculo, o solista é aquele que deve brilhar, demonstrando todo o seu talento e competência na realização de feitos musicais que, muitas vezes, visam, sobretudo, impressionar os ouvintes – algo relacionado ao que Gell (2005) denomina como “encanto da tecnologia”, o poder de fascinação que certos processos técnico-artísticos exercem sobre quem os testemunham. Por isso, não é à toa que, quando se apresenta com uma orquestra, o solista geralmente se coloca ao centro e à frente do palco, assumindo uma posição de destaque: ele é a verdadeira estrela, alguém que, em termos de status, talvez só se equipare ao maestro<sup>25</sup>.

Além disso, a escolha por priorizar os solistas nesta pesquisa também se deve a outro motivo. A etnografia que realizei no mestrado (BARTZ, 2018) me permitiu coletar uma boa quantidade de dados referentes à performance da música erudita em contextos coletivos de atuação musical, notadamente em espaços orquestrais. Assim, não haveria sentido repetir, neste momento, o mesmo tipo de investigação, ainda que fosse com uma orquestra diferente daquela que etnografei<sup>26</sup>.

---

constantemente obcecados com a excelência em sua atuação. Interessa-me aqui, na realidade, enfatizar esse componente externo – o grau de *exposição* do artista – como fator que o pressiona no sentido de *ter que atingir* bons desempenhos performáticos.

<sup>25</sup> Nettl (2015, p. 382) assinala que um concerto de música erudita se constitui, de modo geral, num enorme exercício de destreza mental e técnica. Por trás de eventos desse tipo frequentemente está presente a ideia de realizar algo muito difícil, de performer uma música que requer grande habilidade e domínio técnico. Isso é válido para todos os músicos que participam desse tipo de espetáculo, mas, num grau maior ainda, para os solistas.

<sup>26</sup> Acredito que os novos dados que eu poderia coletar, caso enveredasse pelo mesmo caminho, não seriam substancialmente diferentes daqueles que já possuo e que tentei aproveitar nesta tese. Esse argumento, portanto, também reforçou minha decisão de concentrar meus esforços sobre os músicos solistas, categoria profissional e artística que tive poucas chances de estudar durante o mestrado.

Ainda sobre esse mesmo tema, outra decisão metodológica se apresentou para mim: quais músicos pesquisar? Tal dúvida se manifestou porque, na música erudita, vários foram os instrumentos que, historicamente, assumiram o papel de solistas em obras de diversos gêneros, seja quando se considera o repertório para instrumento solo (para os mais diversos instrumentos musicais), seja no caso da música de câmara ou orquestral<sup>27</sup>. Contudo, pode-se afirmar que, em termos históricos, dentro do período da Prática Comum, dois instrumentos acabaram apropriando-se, de modo mais contundente, do papel de solistas: o piano<sup>28</sup> e o violino.

Não pretendo me demorar, aqui, sobre as razões históricas que levaram a essas preferências, mas, dentre os motivos mais evidentes e relevantes, podem-se citar a versatilidade técnica e as nuances expressivas que esses dois instrumentos apresentam, o que lhes coloca num papel de destaque perante a maioria dos outros instrumentos musicais empregados no universo da música erudita. Ambos são dotados de propriedades e possibilidades sonoras e acústicas que os distinguem dos demais instrumentos, fato que estimulou sua preeminência em muitas obras eruditas.

Além disso, as razões para a proeminência do piano e do violino também podem ser aferidas quando se observa a extensão e relevância histórica do repertório musical que lhes foi destinado, ao longo dos últimos três séculos ou mais, pelos mais renomados compositores da música erudita. Grande parte desse repertório possui uma qualidade estética e artística unanimemente reconhecida por musicólogos e pelo público – leigo e especializado – que aprecia a música de concerto. Esta pesquisa, portanto, adota como escopo de análise e estudo a performance musical efetuada a partir desses dois instrumentos<sup>29</sup>. No entanto, um

---

<sup>27</sup> Vale destacar também o papel do canto nesse sentido.

<sup>28</sup> Leitores mais atentos notarão que o piano não era um instrumento empregado no período Barroco (apenas do Classicismo em diante), visto que ainda não havia sido inventado com as características que possui hoje. Entretanto, no século XVII havia outros instrumentos de teclado, tais como o cravo. Por isso, é aceitável, hoje em dia, tocar o repertório barroco no piano, mesmo que isso avilte a fidelidade histórica.

<sup>29</sup> Isso não significa que reflexões sobre a performance musical de outros instrumentos (ou mesmo do canto) não apareçam ao longo desta tese. Entretanto, elas não correspondem ao foco principal da presente investigação.

novo recorte precisou ser feito em relações aos entrevistados: foram priorizados, por determinadas razões, somente os pianistas<sup>30</sup>.

Por fim, é necessária uma última observação sobre o sexo e a faixa etária dos entrevistados. Na escolha dos interlocutores desta pesquisa, procurei conversar com músicos de ambos os sexos, de diferentes faixas etárias e com distintos níveis de experiência de carreira. Ao fazer isso, pretendi descobrir uma gama mais ampla de opiniões a respeito da música erudita e da busca pela excelência na performance realizada nesse âmbito. Diante disso, o perfil dos entrevistados, de modo geral, poderia ser dividido em três tipos: o estudante em estágio avançado de formação musical profissional, o performer experiente e o músico em final de carreira<sup>31</sup>.

A tabela a seguir apresenta os pianistas que colaboraram com esta pesquisa:

<b>Nome do músico</b>	<b>Data do recital ou concerto</b>	<b>Local da apresentação</b>	<b>Data da entrevista</b>	<b>Idade no dia da entrevista</b>
Luis Fernando Rayo	11.08.19	Casa da Música Poa	12.08.19	31
Ariel Lima	01.09.19	Casa da Música Poa	02.09.19	24
Olinda Allessandrini	---	---	04.03.20	70
Alexandre Dossin	07.03.20	Casa da OSPA	08.03.20	49
Miguel Proença	---	---	24.10.20	81
Eduardo Monteiro	12.03.22	Casa da OSPA	20.08.22	55
Erika Ribeiro	19.03.22	Casa da OSPA	27.08.22	40

Tabela 1 – Pianistas entrevistados e recitais e concertos etnografados

### 2.2.2. *Improvisação livre*

No item anterior, descrevi o modo como desenvolvi a pesquisa de campo no contexto da música erudita. Neste capítulo, farei o mesmo tipo de detalhamento, mas em relação à pesquisa de campo que realizei no âmbito da improvisação livre.

Esta segunda investigação foi conduzida junto ao grupo de música improvisada vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esse grupo, liderado pelo professor Adolfo Silva de Almeida Junior, destina-se, basicamente, a dois tipos de atividades paralelas, funcionando tanto como uma

<sup>30</sup> Minha intenção inicial também era entrevistar violinistas que atuam como solistas, mas como alguns contatados não se dispuseram a colaborar com minha investigação, acabei optando por focar apenas nos pianistas. Ressalto que os sete pianistas que contatei aceitaram, prontamente, participar desta pesquisa.

<sup>31</sup> O critério para a escolha dos músicos foi muito variado: entrevistei instrumentistas que conhecia pessoalmente, outros que admirava, mas que nunca tinha entrado em contato antes, e outros que não conhecia, mas que, por estarem se apresentando em Porto Alegre, por acaso se tornaram alvo desta investigação.



disciplina regular do currículo da Graduação em Música da UFRGS<sup>32</sup> quanto como um Curso de Extensão<sup>33</sup>. Os encontros são realizados uma vez por semana – nas segundas-feiras à noite – e têm duração de uma hora e meia.

Minha entrada nesse campo de pesquisa estava programada para março de 2020, quando teriam início as aulas da universidade, correspondentes ao primeiro semestre letivo daquele ano. Porém, nesse mesmo mês a pandemia de coronavírus chegou a Porto Alegre, o que levou à suspensão total das aulas. Por cinco meses, a situação manteve-se inalterada e, no final de agosto de 2020, a universidade decidiu pela retomada do semestre letivo, mas em formato virtual. Nesse mês, inscrevi-me na disciplina Laboratório de Improvisação Musical Livre I, como aluno convidado, a fim de dar início à minha investigação – após um atraso, portanto, de cinco meses no cronograma da pesquisa.

Como consequência desse cenário pandêmico adverso, dos cinco semestres letivos relativos à etnografia que realizei no âmbito da improvisação livre, os três primeiros (que abrangeram o período de agosto de 2020 a novembro de 2021) ocorreram num formato totalmente virtual, o quarto semestre (que transcorreu de janeiro a maio de 2022) aconteceu num formato híbrido – com aulas à distância e presenciais –, e o último (que vigorou entre junho e outubro de 2022) se deu na modalidade presencial<sup>34</sup>.

É importante ressaltar que meu envolvimento com a improvisação livre ocorreu, nesse campo, não apenas como alguém que observou de fora as performances, mas como alguém que participou ativamente delas – mergulhei nessa investigação como músico, tocando junto com os demais colegas do Laboratório de Improvisação Musical Livre. Isso me permitiu vivenciar por dentro a experiência da improvisação livre, o que significou enfrentar os mesmos desafios que os outros

---

<sup>32</sup> Na verdade, são duas disciplinas complementares, que se alternam sucessivamente a cada semestre: Laboratório de Improvisação Musical Livre I e Laboratório de Improvisação Musical Livre II.

<sup>33</sup> Denominado como Projeto de Extensão Núcleo de Música Improvisada.

<sup>34</sup> Como se observa, a interrupção das aulas da universidade por cinco meses, devido à pandemia, afetou diretamente o calendário acadêmico da UFRGS, defasando-o em relação ao calendário regular. Isso fez com que o semestre letivo ficasse deslocado de sua periodicidade habitual. Com a retomada das aulas, inicialmente em formato virtual e, depois, presencial, os períodos de férias entre os semestres foram encurtados a fim de compensar os cinco meses de interrupção. O planejamento da UFRGS era que, em 2023, o calendário acadêmico novamente se adequasse ao seu padrão pré-pandemia. No entanto, a presente pesquisa foi encerrada antes dessa data, o que me impediu de comprovar se tal feito se concretizou. O importante a se atentar é que, apesar dos desalinhamentos temporais, a pesquisa de campo que efetuei compreendeu, de fato, um período de cinco semestres letivos da universidade: comecei assistindo as aulas da disciplina *Laboratório de Improvisação Musical Livre I*, depois as do *Laboratório de Improvisação Musical Livre II*, depois novamente as do I, do II e, por último, mais uma vez as do I.

participantes do grupo. O que relatarei nos capítulos concernentes a essa parte da pesquisa, portanto, resultam dessa imersão profunda no campo.



Foto 2 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (25.07.22). Dueto de fagote e clavinova, com o professor Adolfo Silva de Almeida Junior sentado ao fundo (o autor desta tese é quem toca a clavinova). Nesta época o uso de máscaras era obrigatório nas aulas.

A experiência de participar do Núcleo de Música Improvisada de forma virtual e presencial apresentou certas similaridades e diferenças, e esse tópico será abordado em detalhes na terceira parte desta tese. Por ora, limito-me a assinalar que meu envolvimento nas disciplinas do Laboratório foi semelhante a de um aluno regularmente matriculado na disciplina, o que fez com que eu me dedicasse às seguintes atividades: a) leitura de textos que versavam sobre improvisação livre e temas correlatos; b) escuta de repertório musical atrelado a esse universo musical; c) apreciação de vídeos com músicos improvisando livremente; d) realização de improvisações em formato solo, com outros colegas ou com o professor da disciplina; e) discussão e avaliação coletivas sobre as improvisações realizadas.

Dessas cinco atividades, considero que apenas a quarta (“d”) – não por acaso a mais importante – sofreu impactos significativos quando se compara os contextos virtual e presencial das aulas do Laboratório de Improvisação Musical Livre. Em relação às demais (“a”, “b”, “c” e “e”), não verifiquei variações significativas considerando o meio de interação entre os participantes: os alunos poderiam ler os textos, ouvir as músicas ou ver os vídeos tanto em casa, pela internet, quanto no ambiente físico da faculdade, sem grandes distinções em cada caso. Da mesma

forma, as improvisações realizadas pelos estudantes eram debatidas e avaliadas, tanto nos encontros virtuais quanto nos presenciais, sem diferenças significativas, pois as conversas funcionavam muito bem tanto pela internet quanto presencialmente. Isso mostra que a pandemia não trouxe grandes prejuízos no tocante a quatro dos cinco tipos de atividades demandadas pela disciplina.

Todavia, a experiência de improvisar livremente (item “d”) ao vivo ou por meio de gravações se revelou completamente distinta em cada caso, e nesse aspecto o contexto pandêmico impôs restrições e adaptações consideráveis às aulas do Laboratório, que precisaram se adequar às novas contingências do momento. As duas situações trouxeram desdobramentos diferentes sobre a performance musical colocada em prática pelos músicos e, conseqüentemente, sobre a busca pela excelência mobilizada a partir de cada um dos dois cenários. Em minha investigação, logo percebi que seria impossível ignorar tais diferenças, e as duas situações se tornaram alvo de análise e comparação<sup>35</sup>.

Outro ponto relevante é que, assim como nos diversos tipos de performances da música erudita, observei enormes diferenças entre improvisar sozinho ou com outra(s) pessoa(s). Quando se considera a liberdade do músico, na improvisação livre este fator também tende a ser maior quando o indivíduo toca sozinho, pois, fazendo uma analogia, é como se o improvisador executasse a música como se estivesse criando um “monólogo”, e não formulando uma “conversa” com uma ou mais pessoas – situação na qual a concepção das sonoridades sempre fica um pouco dependente das propostas e respostas de outros indivíduos.

Havia ainda outra peculiaridade desse meu segundo campo etnográfico que merece destaque: todos os livres improvisadores com os quais interagi, com exceção do professor Adolfo, eram “estudantes”. Isso significava que havia certo igualitarismo nas relações pessoais, pois todos estavam ali sob uma mesma condição. As origens e preferências musicais dos participantes, a maioria deles estudantes da graduação em Música da UFRGS, eram as mais diversas: alguns tinham vínculos mais fortes com a música popular brasileira ou o jazz, outros, com o rock ou o blues, e outros, ainda, com a música evangélica ou a música erudita. Dentro da proposta conceitual da improvisação livre, essa pluralidade de orientações era benéfica, uma vez que enriquecia e diversificava as interações musicais.

---

<sup>35</sup> No entanto, esse ainda não é o momento de tratar desse assunto. Na terceira parte desta tese abordarei, em detalhes, tais tópicos.

Assim, se no campo da música erudita meus interlocutores eram exclusivamente músicos profissionais, nessa minha segunda investigação muitas vezes era difícil rotular alguém como “profissional” ou “amador”, pois todos frequentavam o Laboratório – assim como eu – com o objetivo de descobrir uma proposta estético-musical que, para a grande maioria de nós, de início se mostrava como completamente desconhecida. Nesse sentido, era fácil constatar como o termo “laboratório”, utilizado para nomear a disciplina, era bastante adequado: as aulas da disciplina se constituíam num espaço voltado para incessantes experiências, testes e descobertas – não *científicas*, mas sim *musicais*.



Foto 3 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (15.08.22). Quinteto de voz, pífano (professor Adolfo), violino, prato quebrado de bateria tocado com arco e bumbo leguero.

A pesquisa que efetuei junto ao Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS – ao contrário da estratégia que adotei para a pesquisa no universo da música erudita – não envolveu entrevistas, ou melhor, envolveu apenas uma entrevista de cunho mais formal com o professor Adolfo<sup>36</sup>. Os dados que obtive nesse campo foram oriundos, portanto, principalmente do contexto das aulas e das performances musicais ali efetuadas. Em função disso, o que apresentarei na terceira parte desta tese baseia-se, especialmente, em minha própria experiência

<sup>36</sup> Essa entrevista foi realizada já nos meses finais da escrita da tese, apenas para que eu pudesse coletar certas informações que, ao longo dos cinco semestres letivos, não havia sido capaz de colher.

como membro do Laboratório, e não na visão de outros músicos a respeito do que ali se desenvolvia. Isso, em certa medida, apresenta um contraste importante em relação à primeira parte da pesquisa (referente à música erudita), e tal estratégia de pesquisa foi proposital.

Um último tópico diz respeito aos recitais que, ao final de cada semestre acadêmico, sempre eram apresentados pelos integrantes do Laboratório, normalmente no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS. Durante a pandemia, tais eventos simplesmente não ocorreram – por razões óbvias, já enumeradas. Felizmente, tive a sorte de assistir e participar, como ouvinte e performer, do último recital oferecido pelo grupo antes da chegada da pandemia em Porto Alegre, ocorrido em 4 de dezembro de 2019. Naquela época, ainda não estava oficialmente matriculado como aluno da disciplina, mas foi justamente naquele dia que comecei a fazer a pesquisa junto ao grupo – como descreverei mais adiante.

O fato de ter podido presenciar e participar de somente uma apresentação pública do Laboratório sem dúvida trouxe prejuízos à minha investigação, pois, com exceção daquele único recital, não pude etnografar qualquer outra situação de performance de música livremente improvisada oferecida pelo grupo a ouvintes externos, isto é, a uma plateia que não fosse composta exclusivamente por seus próprios integrantes. Não obstante essa limitação – que extrapolou completamente o poder de controle deste pesquisador –, creio que as observações que teço, nesta tese, sobre a busca pela excelência performática nesse universo musical seguem válidas, uma vez que as cerca de quatrocentas performances musicais produzidas pelos alunos que passaram pelo Laboratório ao longo desses cinco semestres – incluindo as que foram gravadas para as aulas virtuais e as que foram performadas ao vivo nos encontros presenciais – compensaram essa carência, pois representaram uma fonte riquíssima de material que pude analisar, a fundo, no intuito de descobrir como a busca pela excelência performática podia ser pensada nesse âmbito estético-musical específico.

### 3. Sobre o autor e a tese

Após explicitar como aconteceu a formulação desta tese, resta agora esboçar uma reflexão sobre a natureza das ligações que se estabeleceram entre o autor

deste trabalho e os objetos de pesquisa aqui investigados, bem como um breve comentário sobre as referências bibliográficas empregadas e a interseção de disciplinas resultante da seleção desse material.

### *3.1. Proximidades e distanciamentos*

No capítulo anterior, detalhei como realizei a pesquisa de campo nos contextos da música erudita e da improvisação livre. Neste capítulo, passo a refletir sobre o quanto cada campo revelou-se como estando mais próximo ou mais afastado de mim, considerando minha própria experiência como músico e antropólogo. Nesse sentido, preciso admitir que, entre o campo da música erudita e o da improvisação livre, o primeiro universo musical sempre me foi mais familiar que o segundo. Essa proximidade se deveu, principalmente, à minha própria formação musical, formação esta que estive, desde o início, bastante calcada numa educação musical tida como mais “tradicional” – alinhada com os propósitos e objetivos da música de concerto, portanto.

Como explicitado no início desta tese, desde cedo tive contato com um tipo de aprendizado musical que se poderia considerar como mais “formal”. Na adolescência, fiz aulas em um conservatório, estudando piano e violino, e, posteriormente, na graduação, iniciei-me na composição. Isso significa que o modo pelo qual, desde criança, eu aprendi a me relacionar com a música sempre envolveu conhecimentos sobre teoria musical, leitura e escrita de partituras, domínio de aspectos técnicos e expressivos da execução instrumental, entre outros procedimentos.

Não que eu nunca houvesse tido contato com o campo da improvisação musical antes de iniciar esta pesquisa. Essa aproximação, todavia, não chegou a ocorrer com a mesma intensidade que o meu mergulho em experiências musicais que se aproximavam daquelas comumente encontradas no universo da música erudita. Mesmo assim, recordo-me de algumas poucas vivências marcantes nesse sentido: lembro-me, por exemplo, de uma professora de piano, que me deu aulas durante a adolescência, que me passava exercícios empíricos nos quais eu precisava explorar elementos de improvisação musical, e, mesmo na faculdade, cheguei a cursar algumas disciplinas nesse campo.

Por ter feito uma graduação em composição, desde o princípio soube reconhecer a importância da improvisação para essa área, na medida em que, muitas vezes, é justamente por meio de processos improvisatórios, geralmente realizados em algum instrumento musical, que o compositor descobre e elabora ideias incipientes que poderão ser aproveitadas e desenvolvidas em futuras obras. Na criação musical, muitas músicas são imaginadas e aprimoradas a partir de improvisações e descobertas feitas, muitas vezes, ao acaso.

Entretanto, como enfatizado, todas essas minhas experiências pessoais com a improvisação musical não poderiam ser colocadas no mesmo nível daquelas que eu tive com os procedimentos, mais tradicionais, encontrados no universo da música erudita. Esse último campo sempre representou, para mim, o território no qual eu conseguia me mover com maior desenvoltura.

Tais particularidades de minha vida e de minha formação musical revelam-se, portanto, como extremamente relevantes porque é por meio delas que eu me relaciono com os contextos artísticos que investiguei nos últimos quase cinco anos. Não posso me libertar de meu passado musical e de minha própria identidade, pois o modo como sou interfere diretamente na maneira como encaro e interpreto, hoje, os objetos e problemas de pesquisa que são do meu interesse. É importante esclarecer isso logo de início para os leitores, pois fazendo isso consigo demarcar com mais precisão a origem e a direção do meu olhar.

Desse modo, tendo em vista o que expus, ressalto que, ao longo desta pesquisa, vi-me diante de dois campos: um que me era bastante familiar e outro que, até o começo desta investigação, era-me praticamente desconhecido<sup>37</sup>. Isso me forçou a adotar dois tipos de abordagens, ou, dito de outro modo, duas disposições investigativas distintas.

Por um lado, necessitei fazer um movimento no sentido de *exotizar o familiar* e, por outro, uma tentativa de *familiarizar-me com o exótico* (DAMATTA, 1978, p. 28-29). Em termos antropológicos, isso não representa nenhuma novidade: é uma estratégia de ação e um procedimento metodológico bastante comum na antropologia, visto que o antropólogo frequentemente se vê obrigado a adotar uma ou outra das duas posturas em seu trabalho de campo e em sua aproximação com seu objeto de estudo. A presente investigação, contudo, por estar baseada numa

---

<sup>37</sup> Refiro-me não tanto ao campo da improvisação, visto de um modo geral, mas mais especificamente à improvisação livre.

*comparação* entre dois universos – que são, em termos artísticos e performáticos, bastante distintos –, levou-me a adotar *ambas* as orientações de maneira simultânea, visto que eu possuía graus de proximidade e distanciamento diferentes em relação a cada um desses dois mundos<sup>38</sup>.

Nesta pesquisa, portanto, procurei realizar um esforço no sentido de me aproximar da improvisação livre e de suas propostas performáticas, buscando compreender, por dentro, seu modo de funcionamento: ou seja, como alguém engajado na própria experiência de tocar e participar das performances, e não apenas como um observador à parte, olhando o fenômeno de fora. Por outro lado, procurei enxergar, de maneira mais distanciada, o universo da música erudita, sendo ele tão próximo a mim, já que esse foi o único modo que encontrei para desnaturalizar certos vícios perceptivos que, eventualmente, eu pudesse ter, ainda que inconscientes – pois, como afirma Strathern (2014, p. 153), a autoantropologia, ou seja, a antropologia feita “em casa”, sempre tem “suas próprias vantagens e ciladas”, e é importante que o pesquisador esteja atento a isso.

Ao agir assim – *aproximando* e *estranhando* –, penso que consegui aguçar um pouco melhor minha capacidade analítica e meu olhar antropológico, abordando certos problemas empíricos e teóricos de forma mais penetrante. Confesso que o esforço nem sempre foi fácil, mas, como a empreitada antropológica *exige* tais disposições de espírito dos pesquisadores, esse foi um fator que me estimulou a, pelo menos, tentar fazer isso da melhor maneira possível.

### 3.2. Referências bibliográficas e interseção de disciplinas

É necessário tecer, aqui, por fim, algumas breves ponderações sobre as referências bibliográficas utilizadas nesta tese. Isso porque os campos de

---

<sup>38</sup> Nettl (2015, p. 161) aborda esse mesmo problema, no campo da etnomusicologia, através dos conceitos de *insider* e *outsider*, afirmando que o pesquisador pode se debruçar sobre um objeto de estudo pertencente à sua própria cultura ou sociedade – assumindo, assim, o rótulo de *insider* – ou se dedicar à compreensão de um objeto de estudo exterior à sua cultura ou sociedade – adotando a posição de *outsider*. É claro que, em muitas situações de pesquisa, essas duas categorias não são tão opostas quanto podem parecer, uma vez que não é simplesmente a distância geográfica que produz as diferenças (NETLL, 2015, p. 201). Um pesquisador pode se sentir um *outsider* em relação à música feita na esquina de sua casa, mas ser um *insider* no que diz respeito à música produzida num local muito mais distante – em outro continente, por exemplo. Para Nettl, no entanto, tanto a perspectiva do pesquisador *insider* quanto a do *outsider* são igualmente válidas e relevantes, na medida em que têm o potencial de trazer olhares e interpretações diferentes sobre um mesmo objeto de estudo.



conhecimento com os quais este trabalho dialoga podem parecer, a princípio, bastante distintos. Todavia, essa escolha ocorreu de modo proposital, pois sempre acreditei que alargar o olhar investigativo tende a ser mais vantajoso do que simplesmente restringi-lo a alguns poucos ângulos.

Assim, além de autores da antropologia, outros pensadores relevantes, de outras áreas, também foram invocados, neste trabalho, como subsídio teórico. É o caso de nomes vinculados aos campos da acústica, estética da música, etnomusicologia, improvisação musical, improvisação musical livre, filosofia, filosofia da música, musicologia, performance, performance artística, performance musical, teoria da música, semiologia, sociologia e, até mesmo, literatura. Essa escolha de disciplinas e autores tão diversos justifica-se porque o tema da busca pela excelência na performance musical pode – e, em minha opinião, *deve* – ser abordado sob diferentes óticas, visto que tal fenômeno é bastante complexo. A seguir, explicitarei como cada um desses campos se relacionou com esta pesquisa.

Em primeiro lugar, foi necessário que eu me debruçasse sobre o tema principal desta tese, considerando minha linha de pesquisa, sob o amparo teórico da antropologia, visto que esta investigação foi desenvolvida e pensada, fundamentalmente, a partir dessa disciplina. Da mesma forma, a sociologia surgiu como uma segunda área de interseção, devido à sua proximidade histórica e temática com a antropologia. Isso justificou a ênfase que a contribuição teórica dessas duas áreas assumiu neste trabalho.

Ao mesmo tempo, levando em conta o fato de que esta pesquisa tem como objeto de investigação o campo da música, não pude desconsiderar a vasta literatura produzida por essa área, especialmente aquele segmento cujo foco de análise é a interpretação e a performance musicais. Nesse sentido, também a musicologia, a etnomusicologia, a teoria musical, a filosofia da música e a estética da música forneceram certas contribuições para este trabalho.

Todavia, o campo da música não é o único espaço onde ocorrem performances. O aspecto performático caracteriza as ações de seres humanos a partir dos mais variados contextos sociais e culturais, dos rituais às performances artísticas. Por isso, certas considerações sobre essas outras manifestações também mereceram um pequeno espaço nesta tese – como forma de atrelar a arte musical a esse fenômeno mais amplo.

No levantamento bibliográfico para esta tese, descobri também certa literatura que versava sobre os campos da música erudita e da improvisação livre, mais especificamente uma produção voltada para a investigação da performance realizada a partir desses dois contextos. Isso me mostrou que eu não era o único pesquisador interessado em tais fenômenos – ainda que, talvez, fosse o único interessado em efetuar, em termos antropológicos, uma comparação mais aprofundada entre as duas áreas.

Há ainda, nesta tese, referências bibliográficas oriundas da filosofia, da semiologia e da literatura, disciplinas que, a princípio, situam-se mais distantes de meu objeto de investigação. Contudo, a partir de um olhar mais atento, essa impressão não se confirma, pois a leitura de certos filósofos, semiólogos e romancistas me revelou aspectos interessantes relacionados direta ou indiretamente ao fenômeno musical e a âmbitos que apresentam certas similaridades com alguns temas abordados nesta tese, o que também justificou a inclusão de autores dessas áreas neste trabalho.

## **SEGUNDA PARTE – A PERFORMANCE NA MÚSICA ERUDITA**

#### 4. O intérprete e o compositor: grau de exposição e tempo de criação

O tema da busca pela excelência na música erudita pode ser pensado, basicamente, a partir de duas orientações: na criação das obras e na reprodução, ao vivo, dessas obras. No primeiro caso, temos a figura do compositor, responsável pela criação dos repertórios da música de concerto. No segundo, encontramos a figura do intérprete, indivíduo que se incumbem da execução desses repertórios.

No trabalho e atuação dessas duas figuras verifica-se a busca pela excelência artística: é do interesse do compositor conceber obras relevantes sob o ponto de vista estético e sonoro, pois é o seu nome que está em jogo nesse processo de criação – as obras carregam sua assinatura. Da mesma forma, é do interesse do intérprete de música erudita apresentar a melhor execução possível dessas músicas, já que também é a sua reputação que é colocada à prova nesse segundo processo criativo.

Em síntese, pode-se dizer que ambas as figuras, compositor e intérprete, de modo geral sempre pretenderão, em suas atuações profissionais e artísticas, apresentar um trabalho de qualidade, dando o melhor de si na parte que lhes cabe. Esse anseio por transmitir a melhor imagem de si remete às reflexões de Goffman (2014), no sentido de que os indivíduos sempre procurarão apresentar aos outros a melhor impressão de si mesmos em suas interações sociais, seja quando se consideram aspectos como aparência e comportamento, ou mesmo no caso de ações, realizações, feitos pessoais etc.

Todavia, é necessário efetuar uma importante distinção entre o compositor e o intérprete, na medida em que o trabalho do primeiro tende a realizar-se nos “bastidores” – para empregar um termo de Goffman (2014) –, enquanto a atividade do segundo ocorre, em geral, à vista de todos, isto é, na presença de outros indivíduos: público, plateia, audiência etc. O compositor busca demonstrar seu valor individual, social e artístico essencialmente através de suas obras, enquanto o intérprete coloca-se à prova perante os ouvintes no momento em que toca e interpreta as criações do primeiro. O grau de exposição, em cada caso, é, portanto, de natureza bastante distinta, ainda que em ambas as situações se possa observar um anseio por atingir a excelência artística, conforme o papel que cada figura está disposta e autorizada a desempenhar.

Entretanto, existe outro fator que diferencia enormemente o tipo de trabalho que cada uma dessas duas personagens desenvolve: o *tempo*. A essência do tempo que influencia a criação das obras é diferente da natureza do tempo relacionado com sua execução e apresentação. Isso porque o compositor tem a seu favor, em certo sentido, um tempo mais *largo* ou *estendido*: em sua atividade, ele pode lidar com a música de forma flexível – pode modificá-la, voltar atrás, apagar, reescrever, alterar, recomeçar tudo de novo etc., até atingir aquilo que considera ser a versão final de sua criação. Em certa medida, o compositor *dispõe* livremente do tempo – mesmo que exista uma data final para entregar alguma obra que, por exemplo, tenha sido encomendada. Em suma, ele pode manejar o tempo como bem quiser, empregando-o a seu favor para atingir a excelência artística.

No caso do intérprete, a relação com o tempo é outra, bem diferente. Aqui, na verdade, seria possível falar de dois tipos de tempo: o tempo destinado aos estudos e ensaios e o tempo destinado às apresentações. No primeiro caso, o intérprete trabalha de uma forma bastante semelhante a do compositor: ele é livre para estudar a peça como bem quiser, podendo repetir certos trechos, voltar atrás, recomeçar, tocar mais rápido ou mais devagar etc. Todas essas manipulações temporais são estratégias de estudo que auxiliam na conquista de bons desempenhos musicais, algo essencial para os músicos.

Porém, quando chega o momento da apresentação – o recital ou concerto –, o intérprete precisa lidar com um tempo que pode ser visto, em certo sentido, como seu “inimigo” ou “algoz”. É um tempo que corresponde exatamente à duração da obra musical que ele deve interpretar, obra esta que precisa ser tocada, do início ao fim, sem interrupções e sem erros. O tempo da performance equivale ao tempo de execução da música, sem qualquer tipo de retrocesso – em termos ideais, é claro.

Vale frisar que, esteticamente, numa performance de música erudita não se admite, em relação às músicas, recomeços, saltos temporais, repetições não planejadas etc. O tempo musical, numa apresentação ao vivo, é um fator implacável que impõe limites rígidos à conquista da excelência na atuação musical. Nesses casos, ele pode ser visto como uma “linha reta” que deve ser seguida à risca pelo músico, sem qualquer desvio, atalho ou corte.

Desse modo, se no trabalho do compositor o tempo é, em certo sentido, um aliado para a conquista da excelência artística, podendo ser manipulado de forma

bastante livre e flexível, no caso do intérprete ele também pode ser percebido assim, mas apenas no que se refere aos estudos e ensaios, já que, nas apresentações, o tempo se torna um fator limitador dessa mesma busca, pois é um tempo que *não perdoa o erro*. Um erro de execução ou interpretação musical, numa apresentação ao vivo, não pode ser apagado ou corrigido, já que fica gravado na memória dos ouvintes, manchando a performance artística.

Nesse sentido, a apresentação musical, no contexto da música erudita, pode ser entendida como o momento no qual o intérprete se coloca à prova, mostrando a todos se é capaz ou não de executar uma determinada peça ou conjunto de peças musicais – que frequentemente vinculam-se ao repertório canônico e consagrado da música de concerto. São composições que muitas vezes demandam desempenhos técnicos e expressivos de altíssimo nível por parte dos instrumentistas que se aventuram a tocá-las em público. O risco que esses músicos assumem é grande: podemos vê-los como indivíduos que se incumbem de um enorme desafio, enfrentando uma espécie de “provação” ou “sacrifício público” realizado em nome da arte e da música. No momento em que performam ao vivo para uma plateia, os músicos precisam lidar com a ansiedade e nervosismo que a situação de exposição pode lhes causar, ao mesmo tempo que devem se empenhar na conquista da excelência performática<sup>39</sup>.

**Quadro 3 – Trechos das entrevistas: a cobrança pela excelência performática**

– Luis Fernando Rayo, como tu lidas com a cobrança, que todo o músico erudito enfrenta, em ter que apresentar sempre performances perfeitas?

– Lido mal com a cobrança pela performance perfeita. Mas todo o músico é assim. Até o Nelson Freire, que provavelmente é o maior pianista brasileiro, ele às vezes comenta que não gosta de ouvir suas próprias apresentações<sup>40</sup>. Se ele ouve a gravação do recital, vai achar que tocou mal, ficará frustrado. Então ele prefere nem ouvir, porque já sabe que vai ficar frustrado. Todo músico é assim. Tu vais cumprimentar os músicos depois das apresentações e nenhum deles está satisfeito. Eu me sinto assim

<sup>39</sup> No filme *A Última Nota* (título original em inglês: *Coda*), lançado em 2019, o personagem principal, o pianista Henry Cole – interpretado pelo ator Patrick Stewart –, após terminar um recital para uma grande plateia, profere a seguinte frase numa conversa (a cena acontece aos quatro minutos do filme): “Tem ideia da imprudência que é tocar na frente de uma plateia? É por isso que estão aqui. Como aquelas pessoas que pulam de penhascos na TV. Até gostam do espetáculo, mas, na verdade, é o desastre iminente que deixa especial”. Pode parecer exagerado, mas a descrição do personagem reflete bem o clima que paira sobre muitas performances musicais eruditas.

<sup>40</sup> Na época desta entrevista, o pianista Nelson Freire ainda era vivo. Infelizmente, aquele que sem dúvida foi um dos maiores pianistas brasileiros de todos os tempos – talvez o maior – faleceu em 1 de novembro de 2021, aos 77 anos.

também.

“Às vezes, quando toco, acho que ficou muito ruim, mas, depois, quando vou ouvir, vejo que não ficou assim tão mau. Houve aquele errinho aqui ou ali, que na hora tu achas que foi gigantesco, mas que, depois, ouvindo a gravação, tu vês que foi quase imperceptível. Mas, às vezes, também acontece o contrário: tu achas que tocaste bem e na verdade fostes muito mal.

– Alexandre Dossin, tu sentes algum nervosismo quando tocas em público?

– Depende do que você considera nervosismo. Sempre há a sensação de excitação antes de um momento especial. Ansiedade, talvez eu sinta um pouco. Pode ser que o nervosismo seja simplesmente a sensação de responsabilidade. Eu sempre tenho aquele desejo da perfeição – uma coisa que, no fundo, não existe. Sempre entro no palco com aquela expectativa: “hoje quero fazer um concerto ideal”. Mas, mesmo que eu toque todas as notas certas, sempre vai haver aspectos que queria ter feito melhor: uma frase aqui, um pedal ali etc. Por vezes, vem um pensamento do tipo: “será que vou conseguir fazer isso?”. Ao mesmo tempo, tento não deixar que isso sobressaia porque, se você vai com esse estado de espírito e alguma nota não sai do jeito que você quer, pode atrapalhar tudo. Acho que o músico sente um tipo de ansiedade com a qual aprende, aos poucos, a lidar. Não é um nervosismo no sentido de: “oh, meu Deus, será que vou conseguir fazer isso?”. Não, isso não existe. Quer dizer, acho que não existe num nível elevado de performance.

“O nervosismo está diretamente relacionado com a preparação. Quanto mais preparado você estiver, menos nervoso vai ficar. Aqueles músicos que ficam nervosos, no início da carreira, sentem isso porque não estão tão preparados, porque ainda não aprenderam a aprontar uma obra. Preparar uma obra é uma habilidade, é preciso saber quando uma obra está pronta para ser apresentada. Essa é uma competência que você desenvolve com o tempo.

– Olinda Allesandrini, como tu encaras a busca pela perfeição na performance de obras de música erudita?

– É como o milho na frente do burrinho: ele nunca vai pegar o milho, que vai estar sempre na frente dele. A perfeição, por mais que a gente se aproxime dela, estará sempre um pouco além.

[...]

– A expectativa do músico é sempre no sentido de dar o seu melhor na performance, correto?

– Sim, sempre. Sempre buscamos fazer um pouco mais perfeito.

– Isso não acaba gerando um sentimento de frustração?

– Tu achas que fazemos música por quê? Qual é o nosso perfil? Somos absolutamente frustrados porque sempre achamos que há alguma coisa para melhorar. O ser humano funciona assim. Os problemas são a chave para a motivação. Se tu não tiveres problemas, como vais querer resolver algo, como vais crescer? Os músicos são eternos frustrados. Dificilmente um músico sai de uma apresentação dizendo: “hoje eu toquei como nunca mais vou tocar”. A própria frase já diz: “nunca mais vou tocar assim”. A frustração do músico é contínua.

[...]

– Tu sentes algum tipo de nervosismo quando te apresentas em público?

– No decorrer dos anos, fui ficando mais tranquila em relação ao resultado musical. Já tive tantas experiências, já sei como vou me sentir, como devo me preparar... À medida que vamos envelhecendo, a performance passa a ser um grande prazer. Cada vez mais, aprendemos a não deixar os ruídos de fora interferirem. Criamos um mundo ao redor da gente: não um mundo de proteção, mas um mundo no qual o que vale é o que está saindo do meu cérebro e indo para a ponta dos meus dedos. Nesse sentido, dificilmente eu senti nervosismo. O que existe é um sentimento de antecipação ao concerto. Mas quando tu olhas um círculo dourado de luz no

palco, um piano dentro dele, e um teclado no qual tu estás habituado a tocar por grande parte da tua vida, o nervosismo vai embora. Às vezes, fico um pouco mais angustiada, mas isso não é frequente.

“Eu acho que as grandes performances são aquelas nas quais o músico está tocando à vontade, onde o público não percebe o artista, em certos momentos, pensando coisas do tipo: “ai, meu Deus, será que vou conseguir?”. Essa é a voz que precisa calar. Se começa a vir aquela voz que te diz: “está chegando aquele trecho da música onde aquela terça nunca está no lugar certo”; tu tens que pensar: “fica quieta, estou aqui trabalhando, fazendo o meu melhor”. A performance é o momento em que tu tentas fazer o teu melhor, compartilhando todo o teu trabalho com o público. O trabalho do músico é muito estressante, muito difícil.

– Eduardo Monteiro, como tu lidas com o momento da performance?

– É muito difícil responder, porque não existe uma regra. Eu já passei por situações em que estava muito seguro, sabia muito bem a música, e na hora da performance toquei preocupado, com medo, tenso. Também existe o oposto, muito mais raro, que é quando você não está muito bem preparado e... Na verdade, não estar preparado não existe: estou errando tudo e na hora da performance a música sai maravilhosamente bem. Isso não existe. Mas tem peças que você sabe o suficiente para tocar, o que não é o mesmo que estar muito bem preparado. Nesses casos, você sabe que está andando na corda bamba, que a qualquer momento pode cair para um lado ou outro.

“Já passei por situações em que não estava tão bem preparado e toquei muito bem, com autoridade e tranquilidade. Mas a tendência é que, quando você está seguro, toca bem, e quando está inseguro, toca mal. Mas isso não é, necessariamente, uma relação objetiva e direta. Você pode estar muito seguro, saber muito bem a peça, e quando chega na hora sente um nervosismo.

“Eu, geralmente, tenho uma sensação que hoje será meu dia. Não quer dizer que, não sendo o meu dia, tocarei mal. Mas sou aquele tipo de pianista que precisa estar inspirado. Com alguns músicos isso não faz a menor diferença: faça chuva ou sol, a pessoa sempre toca maravilhosamente bem. Existe gente assim. O músico pode não estar muito conectado, mas a performance é maravilhosa. O próprio Nelson Freire era um caso. Ele podia não estar no seu melhor dia, inspirado, mas sempre era maravilhoso.

“Eu, pessoalmente, tenho momentos em que me sinto pleno. Sei que vou tocar bem. É quando realmente me solto. E tem dias em que estou seguro da peça, mas com certa cerimônia, sem me sentir absolutamente livre. Mas, como falei, não acho que exista uma regra.

– Ariel Lima, como é tocar ao vivo para uma plateia? Tu te sentes estressado, pressionado, nervoso?

– Isso varia bastante de apresentação para apresentação. Já houve concertos em que eu estava absolutamente tranquilo e não foi bom, porque toquei como toco em casa. Eu não estava totalmente focado. Algum grau de nervosismo é sempre bom, certa adrenalina. [...] Os sentimentos, quando se toca ao vivo, variam muito. Já houve vezes em que eu estava muito nervoso e, em outras, quase nada. Muito nervoso também não é bom. Na verdade, tu ficas muito nervoso quando estás mal preparado. Acho que varia muito conforme o teu estado de espírito no dia, conforme a plateia, o local da apresentação, ou se tu sabes que tem alguém específico na plateia te observando. Enfim, há muitos fatores. De maneira geral, quando toco em público, fico ligeiramente nervoso. Às vezes, tenho a impressão de que “desse ponto eu não passo, vou fazer alguma besteira e daqui não vou conseguir sair”.

– Deve ser desesperador sentir isso.

– Isso já me aconteceu uma vez. É um nervosismo de a gente fazer uma grande besteira.

– Erika Ribeiro, o que significa estar num palco tocando diante de



várias pessoas? Tu sentes nervosismo nessas horas?

– Sim, fico muito nervosa, muito ansiosa. Existem muitos pensamentos que podem passar pela cabeça. Por isso gosto de meditar antes de tocar. Os pensamentos entram na frente do elo que precisa se formar entre você e o público, no instante em que estamos fazendo a música. Às vezes você fica pensando coisas do tipo: "ah, será que estou no tempo ou será que estou atrasada? Será que estão gostando da música? Será que o piano está projetando o som?". Se você fica muito nesse tipo de pensamento, perde o momento da performance. Gosto de entrar num "modo música": quando você alcança esse nível, está fazendo a música e vivenciando aquele instante. Nesses momentos você não está se julgando, está deixando o som acontecer. Isso é o ideal.

"Claro que, às vezes, isso não acontece. Ficamos perdidos nesse outro mundo dos pensamentos. Mas muitas vezes vamos para esse outro lugar ideal. Tenho me esforçado para que minha preparação me deixe muito segura para que eu possa viajar nesse sentido. Nesses casos, é muito bom. Geralmente o público gosta mais, o concerto é mais bem-sucedido. Para mim, sucesso é o público gostar, não importa se só duas pessoas assistiram, ou duzentas, ou três mil. Quando o público gosta e se sente contemplado, sinto-me bem-sucedida em meu ofício.

"Não gosto de pensar que já está dado: "ah, já toquei duzentas vezes esse concerto". Não, desta vez eu ainda não toquei: neste piano, com estas pessoas, neste palco... Então, porque o momento da performance é muito especial e imprevisível, fico nervosa. Mas tento me acalmar, respirar. Vai muito da sua mente, por isso que a pessoa tem que ter uma cabeça boa para ser músico. É lógico que tem que estudar, ter experiência etc. Mas quando você vai realmente colocar em prática esse ofício, é importante ter a perspectiva de que você está servindo ao público e à música. Não é sobre você. Isso me acalma.

O recital ou concerto corresponde ao estágio final de uma longa cadeia do fazer musical, processo que se inicia nas primeiras ideias do compositor e se conclui na apresentação final da obra pelo intérprete – ainda que com desdobramentos posteriores na percepção e memória dos ouvintes. O intérprete, estando na ponta final de todo o processo, em certo sentido é a figura que assume a maior responsabilidade, pois precisa fazer jus à obra do compositor, apresentando-a conforme o nível de excelência que ela requer, ou fazendo até mais do que isso, já que sua missão também é a de valorizar a obra perante o público, através das contribuições criativas que sua imaginação e sua técnica corporal são capazes de fornecer à música.

O fator *tempo*, portanto, revela como a busca pela excelência ocorre de forma distinta de acordo com cada ponto referencial dentro da longa cadeia do fazer musical erudito. O estágio final em todo esse extenso processo – isto é, a apresentação ao vivo das obras musicais –, por representar a *situação limite* na conquista da excelência artística, corresponde ao objeto sobre o qual esta pesquisa concentra sua problemática.

## 5. Partituras: determinismo e indeterminismo nas performances musicais

Sabe-se que, no contexto da música erudita, as partituras<sup>41</sup> são artefatos de suma importância, elementos indissociáveis da prática musical realizada nesse universo artístico. São as partituras que possibilitam a execução e a interpretação das obras da música de concerto, na medida em que tais obras sempre vêm inscritas sob um código ou linguagem musical específico<sup>42</sup>. As partituras informam aos intérpretes como devem ser formuladas as sonoridades, dado que uma das responsabilidades do músico erudito é, justamente, ser capaz de decifrar tal linguagem escrita, transmutando-a para o nível sonoro e expressivo<sup>43</sup>.

As partituras correspondem ao suporte físico das obras musicais. São elas que, há séculos, permitiram – e permitem – a conservação e a divulgação das obras no contexto da música erudita. Para que se possa entender esse processo em toda a sua magnitude, deve-se lembrar que, por muitos séculos, não existiu qualquer tecnologia que permitisse gravações sonoras, tais como discos, fitas cassetes, CDs

---

<sup>41</sup> Qualquer análise precisa começar por algum ponto, mesmo que isso não retrate a realidade de modo integral. Nesta tese, começo analisando a performance musical erudita a partir desse artefato tão relevante, a partitura, pois entendo que muitas vezes é a partir desse suporte físico que tem início o trabalho do intérprete. A partitura é, portanto, como que o “marco zero” em minha análise. Contudo, é importante oferecer dois comentários que contradizem essa visão. Primeiro: a partitura não surge do nada – ela é fruto da atividade criativa de outro indivíduo, o compositor, e frequentemente sofre intervenções de outra pessoa, o editor. Desse modo, o trabalho do intérprete começa no ponto em que termina o trabalho do compositor e do editor – é como numa corrida de revezamento, na qual um corredor entrega o bastão ao outro. Segundo: o aprendizado de uma obra, por parte do intérprete, nem sempre começa a partir de uma relação direta e exclusiva com a partitura, visto que o músico pode, antes de chegar até esse estágio, *ouvir* a música antes de aprender a tocá-la (através de apresentações ou gravações feitas por outros músicos, por exemplo). Ao fazer isso, o músico adquire um conhecimento auditivo prévio da obra, que será complementado, posteriormente, pelo estudo de seu registro notacional.

<sup>42</sup> As partituras, em sua forma de inscrição mais comum, representam apenas um tipo de notação musical. Existem vários outros códigos de registro e simbolização sonora, tais como os neumas, o baixo contínuo, as tablaturas e as cifras – para ficar apenas no contexto da música ocidental.

<sup>43</sup> Ao comparar a escrita tradicional com a notação musical, Ingold (2015b, p. 30) observa o seguinte: “Tanto o escritor, ao produzir um texto, quanto o compositor, ao produzir uma partitura, fazem marcas gráficas de um tipo ou outro numa superfície de papel. Em ambos os casos, as marcas podem ser tomadas como representações de sons. Mas quando vamos ao encontro das marcas, elas fogem em direções opostas. Reconhecemos as marcas da escrita como letras e palavras – isto é, como projeções da imagem sonora saussuriana – impressas na superfície do papel, assim como supostamente foram impressas na superfície da mente. Estas, por sua vez, levam-nos imediatamente ao que deveriam representar, ou seja, ideias ou conceitos. No entanto, na partitura musical reconhecemos notas e frases em vez de letras e palavras. E elas não estão no lugar de ideias ou conceitos, mas *no lugar dos próprios sons*. Em suma, se compararmos linguagem e música percebemos que a direção do processo de significação se inverte. Ler um escrito é um exemplo de cognição, de *assimilação* dos significados inscritos no texto; a leitura musical é, ao contrário, um exemplo de execução, de *representação* das instruções inscritas na partitura. O primeiro caso, se você preferir, nos leva para dentro, para os reinos do pensamento reflexivo; o último nos leva para fora, para a atmosfera sonora que nos cerca”.

e, mais recentemente, arquivos digitais. Assim, quando o conhecimento, o saber oral e a memória, por si só, eram insuficientes ou ineficazes para a transmissão e conservação musicais, as anotações realizadas sobre folhas de papel ou suportes semelhantes foram, por muito tempo, os únicos recursos materiais que permitiram o registro e a divulgação de músicas.

Não está entre os objetivos desta tese refletir sobre as origens da notação musical no Ocidente – para isso, ver Treitler (1982, 1984, 1992). Mas é importante assinalar que, quando das primeiras tentativas de escrita musical – refiro-me aos registros que sobreviveram até nossos dias, principalmente certos cantos gregorianos do final do século IX e início do século X –, havia uma forte tradição oral, então em voga na Europa, de transmissão litúrgica desses cantos, o que demonstra que os primeiros registros musicais não surgiram desvinculados da oralidade, mas foram um complemento desse processo, que era muito mais antigo.

A visão que temos hoje a respeito das partituras, enquanto entidades autônomas e autossuficientes, é, portanto, muito diferente da concepção que vigorava há mil anos na Europa, quando tais artefatos surgiram. Na realidade, nossa visão atual sobre esse tópico deriva do Romantismo, quando as obras musicais começaram a adquirir autonomia própria e as partituras passaram a ser percebidas como o registro dos sinais que efetivamente representavam e materializavam as obras: conjuntos de instruções que guiavam a performance dos intérpretes. Por isso, como lembra Treitler (1992, p. 131-135), é essencial manter uma perspectiva histórica sobre tais transformações.

Entretanto, ao longo de todos os estágios de desenvolvimento dos registros musicais, é importante ressaltar uma falha intrínseca na função cumprida pelos recursos notacionais: por mais vantajosos que eles sejam, no fundo sempre existe um inevitável hiato na passagem efetuada entre o código escrito e o seu resultado sonoro, pois a transferência realizada de um meio a outro dificilmente é feita com absoluta fidelidade. Isso porque, mesmo sabendo que os registros musicais tradicionalmente utilizados no Ocidente foram, ao longo dos séculos, bastante aperfeiçoados, no fundo eles nunca chegaram a alcançar um nível incontestável de precisão informativa.

Prova disso é o fato de que podemos encontrar, numa simples pesquisa na internet, múltiplas performances musicais de uma mesma obra – interpretações que

podem variar de maneira muito sutil ou marcadamente contrastante –, sendo que muitas delas, apesar de suas diferenças sonoras, acabam sendo percebidas como versões *corretas* e *coerentes* de uma mesma obra musical. O fato de gostarmos ou não de determinadas orientações e escolhas interpretativas não significa que elas não sejam válidas – significa apenas que, como seres humanos, temos preferências estéticas diferentes. E, como seres humanos intrinsecamente diferentes, somos capazes de interpretar uma mesma obra musical a partir de distintos olhares (e ouvidos), apesar de o suporte notacional ser, em muitos casos, exatamente o mesmo<sup>44</sup>.

Se não fosse assim, todos os intérpretes da música de concerto estariam sempre errados, já que nenhum deles saberia interpretar corretamente – da “única” forma viável e possível – uma obra musical qualquer, registrada em partitura. No máximo, tal feito seria exclusividade de um único músico, um artista “iluminado” e dotado de talento inigualável, capaz de decifrar, da forma mais verdadeira e absoluta possível, a notação de uma determinada peça musical, expressando-a, em termos sonoros, da única maneira concebível. Obviamente, tal hipótese transcendente não se sustenta, por mais que alguns músicos talvez acreditem, ingenuamente, nessa possibilidade.

O outro caminho é afirmar que os códigos musicais – a escrita musical e, por consequência, as partituras – funcionam, de uma maneira por vezes bastante imprecisa, como *indicações* sobre o modo como uma determinada obra deve ser transformada em som. Ainda que alguns compositores tenham pretendido diminuir o papel do intérprete na performance musical<sup>45</sup>, defendendo que, em certas circunstâncias, os músicos deveriam tocar respeitando estritamente as orientações das partituras, não há como negar que sempre existirá certa mediação e

---

<sup>44</sup> Nesse ponto, pode-se fazer um paralelo com a linguagem: os símbolos notacionais das partituras assemelham-se, guardadas as proporções, às letras que formam fonemas e palavras. Apesar de a palavra “português”, por exemplo, ser escrita de uma única forma na língua portuguesa, a maneira como ela é pronunciada pode variar consideravelmente. Alguns indivíduos, ao falá-la, podem arrastar a letra “r”, outros podem emitir o “o” de forma mais fechada ou aberta, outros podem, ainda, prolongar o “s” final, e assim por diante. Mesmo diante de um mesmo conjunto de letras, há várias possibilidades de emissões sonoras (sotaques). Com a notação musical ocorre algo semelhante. Um sinal de *staccato* numa partitura, por exemplo, pode expressar diversos conteúdos sonoros dependendo do contexto musical, da preferência do intérprete, do instrumento musical, e assim por diante.

<sup>45</sup> Schoenberg e Stravinsky, por exemplo, defenderam, em certas ocasiões, a não interferência dos intérpretes na execução e interpretação de suas composições (COOK, 2006, p. 5), como se devesse existir uma linha de comunicação direta entre a concepção do compositor e a execução da obra, através de processos que não sofressem qualquer intervenção de terceiros – no caso, dos intérpretes.

interferência humana no processo de criação musical. A própria ideia de conceber uma partitura já representa, no fundo, um estágio intermediário nesse processo – uma *mediação* entre as ideias e pensamentos do compositor e a execução musical real.

Assim, o que se deduz é que, no contexto da música erudita, muitas vezes as partituras devem ser compreendidas como suportes que estão *além* de um simples conjunto fechado e inequívoco de especificações a serem seguidas à risca no momento da execução musical. Uma partitura não é como uma equação matemática em busca de um resultado único e incontestável. O que se deve compreender, nesse sentido, é que as partituras transmitem mensagens que são, ao mesmo tempo, paradoxalmente abertas e fechadas.

A ideia de abertura e fechamento das obras de arte foi explorada, de forma genérica, por Eco (2015) em *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, e as contribuições desse autor merecem ser evocadas aqui. Nesse livro, Eco ressalta, em várias passagens, a abertura interpretativa que as obras de arte naturalmente oferecem:

[...] a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. (ECO, 2015, p. 24).

[...] a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo. (ECO, 2015, p. 27).

[...] qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2015, p. 69-70).

[...] uma “abertura” baseada na colaboração *teorética, mental*, do fruidor, o qual deve interpretar livremente um fato de arte *já produzido*, já organizado segundo uma completude estrutural (ainda que estruturado de forma a tornar-se indefinidamente interpretável). (ECO, 2015, p.79).

[...] *cada* obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal. (ECO, 2015, p. 94).

[...] nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis. (ECO, 2015, p. 97).

Se não existisse a abertura interpretativa das obras de arte, a própria palavra “intérprete”, no caso da música erudita, deveria ser ressignificada ou, em último

caso, até mesmo abolida, pois o intérprete cumpriria, nesse âmbito, a função de meramente transpor ou traduzir fidedignamente uma linguagem (escrita) em outra (sonora). Nessa passagem, sua individualidade e subjetividade não teriam qualquer relevância, já que o caminho a ser percorrido nessa tarefa já estaria, em princípio, dado de antemão<sup>46</sup>.

Nessa hipótese, qualquer intérprete, caso tivesse a competência suficiente para fazê-lo, poderia percorrer tal caminho – que seria concebido como uma linha reta a ser seguida da mesma forma por todos, como um percurso que não gerasse qualquer tipo de hesitação ou dúvida. O resultado disso seria que todas as execuções musicais soariam exatamente iguais em seus mínimos detalhes, pois a linguagem e os códigos musicais possibilitariam apenas uma única interpretação, impedindo qualquer incerteza sobre seus reais significados. Obviamente, não é isso que a realidade musical empírica nos revela, como já enfatizado.

O termo “intérprete”, no caso da música erudita, na verdade apresenta uma conotação que está muito além do significado mais básico que geralmente atribuímos a expressões como *decifração* ou *tradução*. Ser capaz de interpretar uma obra musical, mais do que simplesmente conseguir ler os sinais e informações de uma partitura, equivale a saber executar os sons de uma maneira expressiva e esteticamente coerente, com intenção e sentido musicais, o que demanda, inevitavelmente, uma valorização da própria subjetividade, isto é, do próprio *ponto de vista* interpretativo.

Se isso não fosse verdade, uma simples máquina ou programa de computador seria capaz de interpretar e executar qualquer tipo de partitura musical, substituindo os seres humanos nessa tarefa que, no fundo, é *essencialmente* humana. Todavia, pelo menos até o presente momento, tal feito ainda não foi atingido com a devida qualidade por nenhum tipo de robô ou inteligência artificial:

---

<sup>46</sup> Davies (2003, p. 245-263), no ensaio *The Multiple Interpretability of Musical Works*, vai ainda mais longe, empregando o termo “interpretação” não apenas em relação ao músico que “lê” a notação de uma determinada obra musical, mas também sob outros quatro vieses: interpretação editorial (o trabalho do editor que prepara a edição de uma partitura); interpretação performática (as decisões que o músico toma ao performar uma música); interpretação como descrição da obra (alguém que descreve em palavras o conteúdo ou forma de uma obra musical, seja em termos técnicos, poéticos etc.); interpretação como descrição da performance (alguém que descreve em palavras o conteúdo ou forma de uma performance musical, seja em termos técnicos, poéticos etc.). Segundo o autor, em nenhuma dessas circunstâncias é possível conceber *uma única interpretação correta*. Para uma discussão mais ampla em torno da possibilidade de interpretações plurais ou unívocas em outras manifestações artísticas, ver Krausz (2002), onde este mesmo texto de Davies foi originalmente publicado.

seres humanos seguem sendo os únicos capazes de interpretar e performar obras musicais de uma maneira convincentemente expressiva ou, dito de outro modo, *humana* – pois, como enfatiza Blacking (2006, p. 143), a música performada caracteriza-se por apresentar sons que são “humanamente organizados”.

As partituras, portanto, além de possibilitarem a preservação de obras musicais, podem ser vistas também como os suportes que propiciam as infinitas releituras e reinterpretações dessas mesmas obras. Isso porque elas ainda não correspondem à música propriamente dita, sendo apenas uma espécie de “veículo” que permite a realização ou efetivação dos sons. Para que esse processo se concretize, uma partitura não basta por si só, mas exige a interferência de seres humanos dispostos a se debruçar sobre seus códigos: músicos que possam interpretar as informações que elas oferecem, transmutando para o nível acústico e sonoro uma linguagem musical que, até aquele momento, só existe num formato codificado, muitas vezes materializado em folhas de papel.

Todavia, há também o outro lado da moeda. Apesar de tudo o que foi exposto até aqui, não se deve ignorar que a interpretação musical, no contexto erudito, apresenta um caráter que se poderia definir como sendo fortemente *lógico* e *determinista*. Isso porque as partituras, apesar de não indicarem, de maneira inequívoca e integral, um único caminho interpretativo a ser seguido, nem por isso permitem a escolha de *qualquer* caminho. No fundo, é como se elas revelassem um percurso – à espécie de um mapa –, mas deixassem em aberto, em muitos sentidos, a forma de percorrê-lo, cabendo a cada músico a definição sobre os detalhes do itinerário.

Novamente, tal ideia aparece esboçada, de forma generalizada, em Eco (2015), que ressalta que a interpretação das obras de arte, apesar de apresentar um componente de “abertura”, encontra-se sempre limitada por um feixe de possibilidades:

[...] nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (ECO, 2015, p. 71).

[...] a obra de arte como mensagem aberta a diferentes interpretações, mas sempre regida por leis estruturais que, de algum modo, punham vínculos e direções à leitura. (ECO, 2015, p. 48).

O que se percebe, na realidade, é que a performance desenvolvida no contexto da música erudita apresenta uma dimensão profundamente objetiva, rigorosa e formal – fatores que, em parte, distinguem-na das performances realizadas em outros gêneros ou estilos musicais, na medida em que essas últimas tendem a ocorrer, muitas vezes, a partir de propostas muito mais “livres” e “abertas”. O caráter determinista da música erudita transparece, em primeiro lugar, na própria notação musical, recurso que, como assinalado, tendeu, ao longo dos séculos, a se aperfeiçoar no sentido de uma maior *precisão informativa*.

Isso faz com que os músicos eruditos, em suas performances e interpretações, sejam *obrigados* a respeitar inúmeras indicações e orientações presentes no material escrito que lhes serve de fundamento para seus desempenhos musicais. Refiro-me, aqui, a uma série de códigos e símbolos notacionais que não deixam espaço para dúvidas, já que carregam significados bem definidos, que são globalmente aceitos<sup>47</sup>.

As partituras, portanto – apesar de não informarem, de maneira integral, como deve se dar a atuação musical dos intérpretes, ou seja, todos os seus atos musicais –, impõem aos artistas limites estreitos dentro dos quais eles podem se mover. Isso nos permite afirmar que, na música de concerto, espera-se que exista, na realidade, uma forte conexão entre a música, o intérprete e o material escrito que lhe serve de base para seu desempenho artístico. Esses três elementos encontram-se, nesse contexto artístico, inseparavelmente entrelaçados, sendo muito difícil desembaraçar todos os elos e conexões formados entre eles.

Essas constatações remetem novamente a Eco (2015), que resume deste modo a dialética entre “abertura” e “fechamento” interpretativo das obras de arte:

Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-

---

<sup>47</sup> Os próximos capítulos desta tese se debruçarão sobre esse ponto, a fim de elucidá-lo.



se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquele* sinal com aquele significado específico). Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2015, p. 67-68).

Desse modo, retornando ao tema das partituras e considerando a relevância da notação musical para as performances eruditas, pode-se afirmar que, diante do determinismo e indeterminismo informativo que caracterizam tal notação, a atuação dos músicos eruditos nunca corresponde a um ato neutro, como se os intérpretes simplesmente “colocassem em som”, de forma fiel e exata, tudo o que lhes está sendo apresentado graficamente nas partituras. No fundo, sempre há uma parcela de subjetividade em todo esse processo, como bem destacam Barenboim & Said (2003, p. 48) e Godlovitch (1998, p. 3). Apesar de muitos símbolos musicais carregarem mensagens com significados bastante rigorosos, por trás da decifração desses códigos sempre há um ser humano diferente de qualquer outro – alguém que, portanto, lê e interpreta tais mensagens de forma singular.

Isso não é apenas benéfico, mas *necessário* para a interpretação musical erudita, pois, para que uma obra ganhe vida e expressividade, tornando-se interessante em termos estéticos, o músico deve ser capaz de acrescentar algo de si à interpretação da música, tocando-a conforme *ele mesmo* imagina que ela deva soar. Tocar uma obra respeitando estritamente o que a partitura informa, ou seja, de uma maneira excessivamente “fechada”, faz com que a execução musical corra sérios riscos de soar mecânica e sem vida, igual àquela que um programa de computador rudimentar poderia realizar. Em muitos casos, ser muito literal na interpretação de uma partitura leva a resultados sonoros por vezes bastante insatisfatórios e incongruentes, que desumanizam a experiência auditiva da música.

Na interpretação musical, por conseguinte, deve existir, sempre, um ténue equilíbrio entre *obediência* e *liberdade*, entre *respeito* e *criatividade*. O músico erudito se move ponderando as fronteiras do determinismo e do indeterminismo que orientam seus atos musicais. Ele é alguém que precisa estar, a todo o instante, consciente dos riscos e possibilidades que cada escolha pode lhe trazer – caso

contrário, a balança pode pender demais para um lado ou outro, o que geralmente não é bom.

Um dos riscos de desconsiderar esses limites pode ser, por exemplo, incorrer no oposto do “fechamento” interpretativo, que é o excesso de “abertura” – que pode levar à completa descaracterização de uma determinada obra musical. Nesse caso, a execução da obra seria percebida e ouvida pelos ouvintes não mais como a interpretação da obra “x”, mas, talvez, como uma mera caricatura desfigurada dessa mesma obra<sup>48</sup>.

#### **Quadro 4 – Trechos das entrevistas: a coerência interpretativa**

– Miguel Proença, o que você tem a dizer sobre o respeito que o intérprete precisa ter em relação às partituras?

– Isso é o principal. As informações estão escritas na partitura, o compositor pediu. Mas se você vai tocar de uma forma que ele não pediu, aparece na hora. Se você está contrariando... Tem gente que resolve tocar uma obra três vezes mais lento, para bancar que é um intérprete original. É ridículo, uma coisa que dá pena. Às vezes, são grandes talentos, que querem ser diferentes, tocar mais lento, ou muito rápido... Fecha os olhos para notar se está aparecendo o que o músico está sentindo. Não está. Deve-se ter respeito pela partitura. Está escrito, tem que seguir o que o compositor quis. Não é destruindo o fraseado que o compositor propõe que você será melhor. Será pior. A música não acontece. É uma coisa óbvia: texto, sonoridade e fraseado. Com isso você constrói tudo.

– Ariel Lima, como equilibrar a liberdade interpretativa com as exigências das partituras?

– O músico tem a tentação constante de impor a sua marca na interpretação das obras. Temos que deixar isso acontecer, mas sem esquecer a música. Uma vez que tu aches a tua linguagem, é preciso adequá-la à obra. Senão pode virar uma colcha de retalhos de várias ideias boas, mas que, em conjunto, não fazem o menor sentido. Pode parecer que a intenção do músico é simplesmente mostrar as grandes ideias que ele teve – ideias que podem até ser muito interessantes, mas que não estarão de acordo com o compromisso de conduzir o público do início ao fim da música, criando um universo coerente.

Nesse sentido, é importante questionar se o grau de liberdade interpretativa de um músico erudito se altera conforme as situações específicas observadas em cada contexto performático. Penso que a resposta para essa pergunta é: sim, se altera. Isso porque o ato de tocar sozinho ou em grupo influencia diretamente o modo como é pensada a interpretação e execução de uma obra, na medida em que tal fator interfere diretamente no grau de liberdade criativa dos artistas.

<sup>48</sup> Num capítulo posterior, voltarei a esse ponto.

Refiro-me, aqui, especificamente, ao número de músicos que estejam tocando juntos numa mesma performance musical. Quando um intérprete toca sozinho, sua liberdade criativa tende a ser muito maior se comparada à situação de tocar em grupo. Isso porque os músicos, quando tocam juntos no contexto da música erudita, via de regra precisam agir de forma coordenada – tal como se observa em performances de música de câmara e orquestral.

Para facilitar a compreensão dessas duas situações, pode-se pensar numa analogia: é como se comparássemos o ato de caminhar sozinho (performance solo) de um ponto “A” a um ponto “B” com o ato de efetuar esse mesmo trajeto em companhia de outras pessoas (performance coletiva), mas tendo, dessa vez, a obrigação de sincronizar todos os passos com os companheiros, sendo que as passadas precisam ter distâncias iguais e um mesmo intervalo de duração.

Durante o trabalho de campo que realizei no mestrado com os músicos de uma orquestra porto-alegrense, pude observar como grande parte dos ensaios consistia numa busca incessante pela *homogeneidade* de todos os atos musicais individuais, em seus mínimos detalhes. Se um músico estivesse tocando ligeiramente mais rápido que os outros, precisava se ajustar; se estivesse tocando mais forte, deveria diminuir seu volume; se estivesse desafinando, era obrigado a corrigir a afinação em concordância com o grupo; e assim por diante. O maestro era o líder responsável por comandar essa uniformização, conduzindo todos os membros da orquestra em direção a uma *coerência interpretativa* – pensada não apenas em termos técnico-musicais, mas também quanto à expressividade musical (BARTZ, 2018, p. 96-106).

No caso de uma performance solo, contudo, as exigências que recaem sobre o intérprete são mais flexíveis, pois ele não precisa coordenar suas atos musicais com os atos de outros músicos. O solista, até certo ponto, toca de forma livre, já que executa sua parte sozinho. Ele deve, é claro, obediência às partituras, mas não *diretamente* a outros músicos.

É claro que, se estivermos falando de um solista que esteja se apresentando, por exemplo, com uma orquestra, essa liberdade estará um pouco reduzida, visto que, em determinados momentos da performance, seus atos musicais deverão se

combinar com as ações dos demais instrumentistas da orquestra. Contudo, mesmo aqui o músico ainda dispõe de uma significativa liberdade de ação<sup>49</sup>.

**Quadro 5 - Trechos das entrevistas: diferenças entre tocar sozinho e em grupo**

- Ariel Lima, como é tocar sozinho e em grupo?

- Tocar sozinho te traz, naturalmente, mais liberdade. Tu podes tocar as músicas do jeito que tu quiseres. [...] Na música de câmara, existem algumas amarras. Até um grupo de câmara chegar num nível em que tu não vais ceder à ideia de outro músico, ou vice-versa, mas que vocês vão naturalmente encontrar uma ideia musical que siga na mesma direção, isso pode demorar meses ou anos para acontecer. Demora muito para desenvolver esse tipo de conexão profunda. Tive a oportunidade de tocar recentemente em São Paulo com uma violinista, só que nós tocamos pela primeira vez juntos numa segunda-feira, para nos apresentarmos no sábado. Acabou sendo um trabalho de juntar as partes, às vezes um cedendo à ideia do outro, porque não tivemos tempo de desenvolver uma concepção unívoca das obras.

"Tocar com orquestra, por outro lado, é como fazer parte de um grande esforço coletivo - um empenho em nome de algo maior. É como a sensação de fazer música de câmara, mas multiplicada. Quando toquei o *Concerto nº 2* de Beethoven junto com uma orquestra, procurei atingir essa sensação, essa ideia de estar "dentro" da orquestra, de fazer parte daquele corpo.

"Mas, em termos de tomada de decisões, é mais fácil tocar sozinho, porque a gente não precisa convencer outros músicos sobre nossas ideias musicais.

Em vista dessas constatações, de forma resumida se poderia afirmar que, no contexto da música erudita, quanto maior o número de músicos que estiverem tocando juntos, maior serão as exigências no sentido da integração e homogeneidade, o que, por sua vez, diminui o grau de liberdade e possibilidade de escolhas por parte de cada artista. De modo contrário, quanto mais isolado tocar um artista - e o limite disso é a performance solo -, mais liberdade e possibilidades de escolhas ele terá, pois não precisará coordenar seus atos musicais com mais ninguém.

---

<sup>49</sup> Há, inclusive, uma forte simbologia por trás da dicotomia entre solista e orquestra, que pode ser interpretada como uma representação reduzida da oposição, mais ampla, entre indivíduo e sociedade. Na música erudita, esse antagonismo desponta, especialmente, nas composições que levam o nome de *concerto*: "A luta que é representada por cada obra que atende pelo nome de concerto é aquela que na sociedade ocidental se supõe que ocorra entre o indivíduo, com sua necessidade de liberdade e mobilidade, e a necessidade de preservar a integridade do tecido social. [...] O indivíduo nitidamente definido é colocado contra o grupo grande e anônimo, e sua energia e poderosa individualidade transgressora ameaçam rasgar o tecido social" (SMALL, 1998, p. 181). O mesmo autor continua: "o concerto é uma das poucas formas instrumentais populares no século XVII que sobreviveu até o presente. A representação do conflito entre forças desiguais, da luta do indivíduo heróico para não ser oprimido e da sociedade para conter a energia do indivíduo, que ameaça despedaçá-lo, parece ser um drama perenemente emocionante para o público de concertos" (SMALL, 1998, p. 181-182).

Isso não significa dizer, porém, que, ao tocar sozinho, o músico erudito seja completamente livre para fazer o que bem quiser, pois, como enfatizado ao longo deste capítulo, as partituras são a instância principal que acabam guiando, de maneira contundente, seu desempenho musical, indicando-lhe a forma geral que sua performance deve tomar.

## 6. Classificações

O tema da notação musical e do determinismo que ela acarreta para as performances nos conduz a outro assunto, mais amplo, que diz respeito aos processos classificatórios humanos. Isso porque a escrita musical pode ser compreendida como uma tentativa de sistematização, em todos os níveis – ou, ao menos, dos principais níveis –, do fenômeno sonoro, fenômeno este que necessita ser organizado e conceituado simbolicamente para que, no contexto da música erudita, seja possível a realização das performances das obras. A notação musical funciona, na verdade, como uma espécie de representação *crystalizada*, em forma de sinais gráficos, do material sonoro – uma matéria-prima que, por sua própria natureza, é intangível e intrinsecamente mutante.

Os símbolos e códigos que compõem a linguagem da música erudita nem sempre foram os mesmos ao longo dos séculos, e as convenções<sup>50</sup> adotadas hoje em dia representam apenas um estágio dentro de um longo processo de desenvolvimento, processo este que propendeu em direção a uma unificação dos significados conceituais. Mesmo hoje, tal processo ainda não se encontra completamente concluído, pois, por mais abrangente e extensiva que a notação musical contemporânea tenha se tornado, periodicamente ela recebe sugestões para eventuais aperfeiçoamentos: por vezes, através de iniciativas pessoais de

---

<sup>50</sup> A noção de “convenção” remete a Becker (2010, p. 49-50), que evidencia a importância desse conceito para a efetivação dos processos artísticos. De modo geral, pode-se afirmar que as convenções facilitam as atividades artísticas porque correspondem a procedimentos que já foram postos em prática e, que, comprovadamente, funcionam. Isso reforça sua reaplicação contínua, já que auxiliam na atividade coletiva ao proporcionarem uma considerável economia de tempo, energia e recursos. Isso é válido não apenas em relação à padronização vislumbrada na notação musical, mas para várias outras instâncias artísticas, que se tornam “convencionalizadas”: as leis da perspectiva na pintura, o uso de materiais na escultura, a duração apropriada para espetáculos e filmes, as tipografias empregadas em obras literárias etc.

compositores e teóricos musicais, mas também por meio de processos normativos institucionalizados, mais amplos, que buscam estabelecer certas convenções<sup>51</sup>.

Todavia, mesmo considerando essa relativa unanimidade, pode-se dizer que, hoje em dia, a notação musical, em seu modelo tradicional mais encontrado e mais empregado, tornou-se amplamente reconhecida dentro dos vários países que cultivam a tradição da música de concerto. Ela constitui-se num código que, em grande medida, almeja se tornar global, já que transcende as línguas e dialetos. É graças a essa sua capacidade que, por meio de uma mesma partitura, um músico japonês pode, por exemplo, interagir musicalmente com um músico brasileiro, mesmo que ambos não falem uma única palavra em comum.

Todavia, nem sempre isso foi assim. Conforme ressaltado, é possível interpretar as transformações históricas da escrita musical, no contexto da música erudita, como uma evolução no sentido da aquisição de uma maior precisão informativa. Muitos compositores, ao longo dos séculos, tenderam a adotar formas de notação musical planejadas para serem, em certo sentido, mais extensivas e totalizantes, ao mesmo tempo que capazes de retratar, mais fielmente, a música por eles concebida. Na verdade, sempre existiu um caminho de mão dupla: do mesmo modo que a imaginação musical força a notação em direção a novas adaptações e convenções (BOUSSEUR, 2014, p. 7), certos padrões de escrita, já firmados, também fomentam novas ideias musicais que são, a sua maneira, igualmente inovadoras.

Um dos objetivos da busca pela padronização notacional foi, por exemplo, evitar, por parte dos intérpretes, dúvidas sobre como as informações e as intenções musicais, presentes numa partitura, deveriam ser compreendidas e executadas, considerando o contexto de cada obra. Os editores de partituras<sup>52</sup>, no geral, também

---

<sup>51</sup> Um exemplo dessas tentativas de padronização são os livros que se propõem a ser guias para a notação musical convencional (GOULD, 2011) ou para a notação contemporânea de cunho mais experimental (STONE, 1980).

<sup>52</sup> Neste ponto é importante fazer algumas observações sobre o trabalho do editor, pois há várias formas de editar uma partitura. Esse trabalho pode ser feito: a partir dos originais (manuscritos) de um compositor; com base na primeira edição de uma obra; levando em conta as correções que o próprio compositor ou os copistas fizeram sobre esses materiais; a partir da comparação de diferentes cópias ou edições de uma obra; etc. Grosso modo, as edições musicais podem ser divididas em três tipos: *fac-símile* (reprodução fotográfica das fontes originais de uma obra musical), *Urtext* (versão cujo objetivo é reproduzir o texto original do compositor, tão exatamente quanto possível, sem alterações) e *interpretativa* (versão que contém a opinião pessoal do editor sobre como interpretar e executar uma obra). Nesse último caso, o editor pode acrescentar à partitura informações que julgar essenciais – mas que não constam no original – ou, até mesmo, em casos mais extremos, alterar a criação autêntica do compositor a respeito de certas particularidades da

seguiram pelo mesmo caminho, pois a adoção de uma escrita musical padronizada também lhes era vantajosa na medida em que contribuía para uma maior divulgação e recepção das músicas enquanto produtos a serem comercializados em formato impresso<sup>53</sup>.

Nesse sentido, é sabido também que muitos elementos notacionais, hoje normatizados e encontrados em grande número nas partituras contemporâneas, não eram assinalados em períodos históricos mais antigos. Isso ocorria, em parte, porque os intérpretes do passado – penso, por exemplo, na dinâmica, baixo contínuo e ornamentação da música barroca<sup>54</sup> – já sabiam, por convenção, como algo deveria ser interpretado e tocado, mesmo que várias informações não estivessem explicitamente indicadas. A tradição oral, tanto antigamente como ainda hoje, tinha o papel de complementar as instruções que não estivessem visivelmente registradas<sup>55</sup>.

No entanto, na medida em que as partituras e, por consequência, as músicas, passaram a transitar por regiões geográficas mais extensas, nas quais certos saberes orais não eram mais de domínio comum, surgiu, cada vez mais forte, a necessidade de inscrever o máximo de informações que um músico qualquer precisaria ter à sua disposição a fim de ser capaz de executar uma determinada

---

música, a fim de direcionar a interpretação e execução da obra para uma determinada concepção que ele mesmo acredita ser a mais “correta”. Isso já representa uma intervenção mais contundente sobre aquilo que o compositor inicialmente concebeu. O intérprete, por sua vez, pode concordar ou discordar das sugestões do editor. Caso não concorde, pode agir também como uma espécie de “segundo editor”, modificando certos detalhes da obra. Na verdade, é exatamente isso que se espera que o intérprete faça ao se debruçar sobre edições fac-símile ou Urtext, visto que tais materiais, pela própria natureza de sua proposta, sofrem pouquíssima ou nenhuma interferência por parte dos editores. A respeito das edições Urtext, Cook (2015, p. 120) comenta, até com certa ironia: “Essa ideologia tradicional – estou tentado a dizer “oficial” – de edição musical tem tudo a ver com autoridade. O texto oficial representa a obra original conforme concebida pelo compositor, incorporando-a na forma mais autêntica e abrangente; é, portanto, baseado na suposição de que existe algo como um original, seja na forma de um autógrafo real ou hipotético, ou na forma ainda mais hipotética das intenções do compositor. A confiança tradicional de editores e intérpretes historicamente informados nas supostas intenções dos compositores revela até que ponto o objetivo não é simplesmente reconstruir um texto, mas recuperar o significado que [...] o compositor “selou em sua obra”. Dentro desse paradigma, os editores aspiram ao manto da autoridade composicional – a mesma autoridade à qual os intérpretes se submetem de acordo com a doutrina modernista da *Werktreue*, o dever de fidelidade do intérprete às exigências da obra musical incorporadas no texto autoritário. E a qualidade ética e até espiritual dessa concepção se reflete no termo sob o qual as editoras comercializam edições que aspiram a tal autoridade desde meados do século XX: *Urtext*, termo emprestado dos estudos bíblicos”.

<sup>53</sup> Um fator que contribuiu diretamente para essa padronização foi o aparecimento da imprensa em meados do século XV, como destaca Bosseur (2014, p. 51).

<sup>54</sup> Para uma discussão sobre problemas dessa natureza e outros empecilhos semelhantes na música barroca, ver Cyr (2016).

<sup>55</sup> Ver, por exemplo, novamente Treitler (1992) sobre a importância da oralidade no contexto medieval do canto gregoriano.

obra. A busca foi, portanto, ao mesmo tempo no sentido de uma maior universalização da linguagem e de uma padronização no tocante à codificação e interpretação de todos os símbolos notacionais, ou, ao menos, dos elementos mais importantes<sup>56</sup>.

Tal necessidade, contudo, não se deveu apenas a fatores geográficos, mas também temporais. Muitos compositores se viram diante da necessidade de pensar à frente de sua época, concebendo registros escritos de obras que, por sua exatidão, poderiam perdurar no tempo de modo a preservar, com bastante fidelidade, as ideias originais de seus criadores, ou algo muito próximo disso<sup>57</sup>. Nesse sentido, não se pode esquecer que vários compositores conceberam explicitamente algumas de suas obras não apenas para o público de sua época, mas também para os ouvintes do futuro – Beethoven (1770-1827) foi um caso paradigmático dessa ambição.

Esse esforço no sentido de uma mais ampla identificação, classificação e organização do fenômeno sonoro e musical, em todos os seus níveis – representada muito claramente, em termos visuais, por meio dos sinais gráficos padronizados que, essencialmente, constituem as partituras –, remete, de uma forma um tanto quanto primordial, a um desejo humano, mais geral, no sentido da compreensão perceptiva e conceituação intelectual do mundo. É para essa direção que me voltarei agora, já que a antropologia, por meio do trabalho de vários antropólogos, tentou demonstrar que é da essência humana buscar compreender os fenômenos que a cercam, valendo-se, para isso, de processos cognitivos sistematizadores.

Refiro-me, aqui, não apenas às tentativas de estruturação encontradas no contexto sonoro e musical, mas à organização perceptiva de todas as coisas que cercam os sentidos e o intelecto humanos. O desejo por tudo classificar e ordenar, que pode ser chamado, verdadeiramente, de “universal”, já que aparece em todas

---

<sup>56</sup> Foge ao escopo desta tese apresentar uma descrição mais detalhada das principais etapas de desenvolvimento da notação musical no Ocidente. Para isso, ver o livro de Bousseur (2012), que apresenta, de forma resumida, mas ricamente ilustrada, o amadurecimento da notação musical ao longo dos séculos – desde sua origem na Grécia (século III A.C.) até os dias atuais.

<sup>57</sup> No século XX, de maneira curiosa, observa-se um fenômeno contrário a esse, com alguns compositores de vanguarda buscando deliberadamente não a clareza e precisão informativas no registro de suas obras, mas uma maior “abertura” interpretativa das mesmas – inclusive incorporando processos de múltipla escolha, aleatoriedade, acaso e improvisação. Alguns nomes ficaram internacionalmente conhecidos por essas abordagens: John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), entre outros. No Brasil, pode-se citar o trabalho de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Para mais exemplos nesse sentido, ver Bousseur (p. 91-133).



as sociedades e culturas (NEEDHAM, 1979, p. 19), foi um tema importante de especulação para a antropologia, e essa contribuição merece ser invocada aqui.

Needham (1979, p. 17) explica que as classificações simbólicas são importantes para os seres humanos não apenas porque possibilitam pensar sobre o mundo, mas porque permitem agir sobre ele. Através de processos classificatórios, os fenômenos sociais e naturais são separados e agrupados em classes, de acordo com suas semelhanças e conexões simbólicas. No entanto, apesar de o anseio por classificar ser algo comum a toda a humanidade, as formas de ordenamento empregadas nem sempre são idênticas, uma vez que variam conforme as particularidades e interesses de cada sociedade e cultura (NEEDHAM, 1979, p. 7).

Um aspecto que parece ser comum a todas as classificações, contudo, diz respeito à economia simbólica que elas expressam (NEEDHAM, 1979, p. 60-61). Em qualquer cultura, muitas coisas são, em geral, classificadas – em tese, não há limite para o número de coisas às quais uma mesma configuração ordenadora pode se estender. Mas a ampla e complexa variedade de referentes simbólicos costuma aparecer subsumida em um número restrito de categorias, fato que aponta para a multivocalidade inerente a cada símbolo.

Outro aspecto curioso é que, nas mais variadas sociedades e culturas ao redor do mundo, certos recursos simbólicos tendem a ser mais empregados que outros – tais como as seguintes dualidades: direita/esquerda, masculino/feminino, duro/mole, ossos/sangue, claro/escuro, ímpar/par, leste/oeste, sol/lua, entre outras. É como se tais marcadores surgissem para os seres humanos como pontos “naturais” de atração do pensamento (NEEDHAM, 1979, p. 62), dando asas à imaginação e especulação.

Vários estudos antropológicos comparativos demonstraram que existem semelhanças notáveis entre diversas formas de classificações simbólicas empregadas pelos seres humanos, em todos os períodos da história e em todas as partes do mundo (NEEDHAM, 1979, p. xi). Um bom modo de organizar esse enorme volume de material etnográfico é indagar sobre o número de divisões que cada sociedade ou cultura costuma empregar em seus procedimentos ordenadores. Isso, porém, não é o mesmo que afirmar que mais de uma configuração não possa ser encontrada no âmbito de uma mesma sociedade; tal arranjo apenas demonstra que parecem existir preferências que predominam com mais ênfase.

Needham (1979, p. 7-15) fornece vários exemplos nesse sentido, a começar pelas classificações duais, que são encontradas, por exemplo, em todas as sociedades que separam os indivíduos em duas metades (cada pessoa que nasce no interior do grupo social em questão acaba sendo associada a uma ou outra metade) ou nas já mencionadas categorizações baseadas em polos opostos (onde tanto pessoas quanto aspectos ou fenômenos da natureza são relacionados a um dos dois lados). As classificações triplas são entrevistas, por exemplo, segundo Needham, nos casos em que um determinado elemento (um animal, uma pessoa, um fenômeno natural etc.) não pode ser facilmente encaixado no dualismo predominante, por estar numa condição marginal ou ambígua, ou seja, *entre* duas categorias estabelecidas. Nesses casos, uma terceira categoria normalmente acaba sendo criada para que o elemento estranho seja absorvido em termos conceituais.

As classificações quádruplas aparecem, por exemplo, nas sociedades que dividem seus membros em quatro seções (como os Kariëra da Austrália, talvez o caso mais famoso desse tipo). Classificações quádruplas, por sua vez, podem ser encontradas em Java, onde tanto aspectos da sociedade quanto da natureza são associados aos quatro pontos cardeais e ao centro: a cada uma dessas grandes divisões é relacionada uma cor, um metal, uma profissão, certos bens, características arquitetônicas, fenômenos naturais, um dia da semana (de acordo com o calendário *Pasaran*, que apresenta a semana com cinco dias) etc. Classificações por sete são empregadas, por exemplo, pelos Zuñi do Novo México, que tradicionalmente repartem o espaço em sete regiões – norte, sul, leste, oeste, zênite, nadir e centro –, relacionando tudo que existe no universo a uma ou outra dessas categorias. Por fim, classificações por nove são encontradas em Bali, onde os pontos cardeais são associados a deuses, sílabas mágicas, cores etc.

Outro antropólogo que também se mostrou interessado pelo problema das classificações simbólicas foi Mauss, notadamente no texto *Categorias Coletivas e Categorias Puras*, de 1934, onde são elaboradas reflexões a respeito das classificações espaciais empregadas por seres humanos de inúmeras sociedades e culturas (MAUSS, 2009, p. 392-394). Em suas elucubrações, Mauss especula não apenas sobre o problema da categorização das direções espaciais, mas também sobre as tentativas feitas pelos seres humanos no sentido de estabelecer *relações* entre os diversos elementos categorizados – o que já representa, em certo sentido,

um segundo estágio de progresso intelectual, pois uma coisa é simplesmente *separar e individualizar*, e outra é *associar e agrupar*.

O ato de relacionar elementos conduz inevitavelmente, por sua vez, a um terceiro nível classificatório: a elaboração de *hierarquizações*. Nesse sentido, em *Algumas Formas Primitivas de Classificação – Contribuição para o Estudo das Representações Coletivas*, um texto de 1903, Mauss, escrevendo em coautoria com Durkheim, assinala:

[...] classificar [...] não é apenas constituir grupos: é dispor estes grupos segundo relações muito especiais. Nós os representamos como coordenados ou subordinados uns aos outros, dizemos que estes (as espécies) estão incluídos naqueles (os gêneros), que os segundos agrupam os primeiros. Há os que dominam, outros que são dominados, outros que são independentes entre si. Toda classificação implica uma ordem hierárquica [...]. (MAUSS, 2009, p. 402-403).

Outro ponto importante para esses dois autores é que as classificações, relações e hierarquizações, para terem validade, precisam ser compartilhadas social e culturalmente<sup>58</sup>. Um símbolo só adquire sentido se seu significado se torna partilhado e reconhecido por outros seres humanos, o que já é um indicativo da busca por uma *racionalidade* (MAUSS, 2009, p. 398).

Sobre o tema do reconhecimento público dos símbolos, Mauss e Durkheim assinalam:

[...] há [...] em toda a língua, em todo o símbolo escrito ou não, figurado ou não figurado, pensado ou mesmo apenas subconsciente, em toda a maneira de agir e de pensar – e todos supõem no homem a vida em comum – há sempre ao lado de uma lógica imposta, prévia, às vezes animista, outro valor. É um valor “comum”, pois quem diz símbolo, diz significação comum para os indivíduos – naturalmente agrupados – que aceitam esse símbolo, que escolheram mais ou menos arbitrariamente, mas com unanimidade, um rito, uma crença, um modo de trabalho em comum, um tema musical, uma dança. Em todo o acordo há uma verdade subjetiva e uma verdade objetiva; e, em toda a sequência de acordos simbólicos, um mínimo de realidade, a saber, a coordenação destes acordos. E mesmo se símbolos e cadeias de símbolos só correspondem imaginária e arbitrariamente às coisas, correspondem ao menos às pessoas que as compreendem e nelas crêem, e

---

<sup>58</sup> Este ponto também é trabalhado por Foster (1994, p. 366-368), que explica que um símbolo é qualquer entidade que tenha um significado socialmente compartilhado. Para a autora, cada símbolo divide partes de seu significado com outros símbolos, formando ressonâncias semânticas que fundamentam a institucionalização e preservação de redes de símbolos socialmente constituídas e convencionalmente manipuladas. Os símbolos tendem a ser agrupados em classes graças às semelhanças que compartilham uns com os outros, o que permite as generalizações. A possibilidade de generalização é o que garante a institucionalização dos símbolos. Nesse sentido, a cultura se constitui como um elaborado sistema de organização e classificação, mesmo que arbitrário ou parcial, cujas unidades são os símbolos. A cultura pode ser compreendida como uma generalização de significados simbólicos compartilhados dentro de uma sociedade e mobilizados durante as interações sociais. Por isso, como os símbolos formam uma teia de significados para os membros de qualquer cultura, nenhum símbolo adquire significado de forma independente, isto é, fora do contexto de suas relações com outros símbolos daquela mesma cultura.

para as quais servem de expressão total concomitantemente destas coisas e de suas ciências, de suas lógicas, de suas técnicas, ao mesmo tempo que de suas artes, de suas afetividades. E quando se trata das técnicas e mesmo das artes – origens das ciências mil vezes mais evidentes do que os ritos – seus símbolos têm sempre algum valor, visto que elas têm como fiador o efeito técnico ou estético procurado. (MAUSS, 2009, p. 397).

Diante dessas reflexões, como não vinculá-las aos símbolos musicais empregados na música erudita? A notação musical constitui-se, essencialmente, de uma seleção de códigos e símbolos “arbitrários” que adquiriram ampla relevância porque se tornaram, com o tempo, extensivamente partilhados. Nesse aspecto, diferem pouco de uma língua ou dialeto que encontra sua expressão gráfica através de letras e outros sinais gráficos – elementos que se tornam uma representação cristalizada dos sons emitidos pela fala.

Naquele mesmo ensaio, Durkheim e Mauss ainda especulam sobre as razões que permitem aos seres humanos classificar outros seres vivos, objetos inanimados, fenômenos da natureza, indivíduos, grupos sociais, períodos de tempo, direções espaciais etc. Nesse sentido, a análise dos autores se atém ao fenômeno do totemismo, mas também busca transcender esse tema.

Oferecendo exemplos etnográficos de sociedades australianas, melanésias, indígenas da América do Norte, além da cultura chinesa, indiana, entre outras fontes, Mauss e Durkheim concluem que as classificações sociais constituem a base para todos os outros tipos de classificações concebidas pelos seres humanos. É como se a sociedade agisse como um “espelho” que inspirasse todos os demais processos classificatórios (MAUSS, 2009, p. 451-455)<sup>59</sup>. Tal ideia aparece expressa, por exemplo, nos seguintes excertos:

Com efeito, vimos como estas classificações foram modeladas segundo a organização social mais próxima e fundamental. A expressão é até insuficiente. A sociedade não foi simplesmente um modelo segundo o qual o pensamento classificador teria trabalhado; foram seus próprios quadros que serviram de quadros ao sistema. As primeiras categorias lógicas foram categorias sociais; as primeiras classes de coisas foram classes de homens nas quais tais classes foram integradas. Foi porque os homens estavam agrupados e viam-se em pensamento em forma de grupos que agruparam idealmente os outros seres, e as duas maneiras de agrupamento começaram a confundir-se a ponto de se tornar indistintas. (MAUSS, 2009, p. 451).

---

<sup>59</sup> No caso da música, essa suposta origem “social” das classificações remete à palavra “família”, empregada como forma de designar certos grupos de instrumentos musicais ocidentais que apresentam características físicas e sonoras em comum. É como se os instrumentos que compõem, por exemplo, a *família das cordas* (violino, viola, violoncelo e contrabaixo, mas também violão, harpa etc.) fossem “parentes” uns dos outros. Como se observa, nesse caso também se utiliza uma categoria eminentemente social para denotar um fenômeno de outra ordem – musical.

Não só a forma exterior das classes, mas as próprias relações que as unem umas às outras são de origem social. É porque os grupos sociais se encaixam uns nos outros, o sub-clã, o clã na fratria, a fratria na tribo, que os grupos de coisas se dispõem de acordo com a mesma ordem. A extensão regularmente decrescente, à medida que se passa do gênero à espécie, da espécie à variedade, etc., vem da extensão igualmente decrescente que apresentam as divisões sociais, à medida que a gente se afasta das mais amplas e das mais antigas para aproximar-se das mais recentes e das mais derivadas. E se a totalidade das coisas é concebida como um sistema uno, é porque a própria sociedade é concebida da mesma maneira. Ela é um todo, ou antes ela é o todo único ao qual tudo é referido. Assim a hierarquia lógica não é mais do que outro aspecto da hierarquia social e a unidade do conhecimento não é outra coisa senão a própria unidade da coletividade, estendida ao universo. (MAUSS, 2009, p. 452).

Mais do que entrar no mérito se Mauss e Durkheim tinham ou não absoluta razão em sua argumentação que buscava aclarar as origens dos processos classificatórios humanos<sup>60</sup>, interessa para esta pesquisa reforçar a ideia de que o ímpeto por elaborar classificações, relações e hierarquizações parece ser algo realmente universal aos seres humanos – trata-se de um modo de raciocinar que independe de culturas e sociedades, apesar de variar com elas. Isso porque, tanto no pensamento dito “primitivo” quanto no “civilizado”, tal ambição se manifesta, o que torna explícitas certas semelhanças encontradas nessas duas esferas:

As classificações primitivas não constituem, portanto, singularidades excepcionais, sem analogia com aquelas que estão em uso entre povos mais cultivados; ao contrário, parecem ligar-se, sem solução de continuidade, às primeiras classificações científicas. Com efeito, por mais profundamente que difiram destas últimas sob certos aspectos, todavia não deixam de ter todos os seus caracteres essenciais. Em primeiro lugar, exatamente como as classificações dos cientistas, são sistemas de noções hierarquizadas. As coisas não são dispostas simplesmente sob a forma de grupos isolados uns dos outros, mas tais grupos mantêm entre si relações definidas e seu conjunto forma um só e mesmo todo. Ademais, estes sistemas, exatamente como os da ciência, têm uma finalidade totalmente especulativa. Têm como objeto, não facilitar a ação, mas fazer compreender, tornar inteligíveis as relações existentes entre os seres. Dados certos conceitos considerados fundamentais, o espírito experimenta a necessidade de ligar a eles as noções que forma das outras coisas. Tais classificações são, pois, destinadas, antes de tudo, a unir as ideias entre si, a unificar o conhecimento; a este título, pode-se dizer sem inexatidão que são obra de ciência e constituem uma primeira filosofia da natureza. (MAUSS, 2009, p. 450-451).

---

<sup>60</sup> Lévi-Strauss (1976, p. 247) discorda dessa explicação: “[...] não perfilhamos, por isso, a tese de Durkheim da origem social do pensamento lógico. Se bem que exista, indubitavelmente, uma relação dialética entre a estrutura social e o sistema das categorias, o segundo não é um efeito, ou um resultado do primeiro: traduzem um e outro, à custa de laboriosos ajustamentos recíprocos, certas modalidades históricas e locais das relações entre o homem e o mundo, que formam seu substrato comum”.

Lévi-Strauss, fundador da antropologia estruturalista<sup>61</sup>, na esteira das reflexões de Mauss e Durkheim, também direcionou parte de suas preocupações para o problema das classificações<sup>62</sup>, inclusive com o intuito de mostrar que, no fundo, não existe separação fundamental entre o pensamento dito “primitivo” e o “civilizado”, já que ambos são fundamentalmente lógicos e racionais. Em *O Pensamento Selvagem*, livro publicado em 1962, o autor expõe:

[...] esta exigência de ordem está na base do pensamento que nós chamamos de primitivo, mas somente na medida em que está na base de qualquer pensamento [...]. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 30).

De uma só vez achava-se superada a falsa antinomia entre mentalidade lógica e mentalidade pré-lógica. O pensamento selvagem é lógico, no mesmo sentido e da mesma forma que o nosso, mas como o é apenas o nosso quando se aplica ao conhecimento de um universo a que reconhece, simultaneamente, propriedades físicas e propriedades semânticas. Uma vez que dissipado este mal-entendido, não é menos verdade que, contrariamente à opinião de Lévy-Bruhl, este pensamento progride pelas vias do entendimento, não da afetividade: com o auxílio de distinções e de oposições, não por confusão e participação. Se bem que o termo não tivesse ainda entrado em uso, numerosos textos de Durkheim e Mauss mostram que eles haviam compreendido que o pensamento dito primitivo era um pensamento quantificado. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 304-305).

Para Lévi-Strauss, a extensão e generalidade social e cultural dos processos classificatórios humanos explicam-se, em parte, por uma razão muito simples: “[...] a classificação, qualquer que seja, possui uma virtude própria em relação à falta de

---

<sup>61</sup> Sobre Lévi-Strauss e o estruturalismo, é interessante citar Leach (1977, p. 23), na medida em que suas palavras reforçam o que aqui se pretende explicitar: “O que é e o que pretende o “Estruturalismo”? O argumento geral é formulado mais ou menos nos seguintes termos: O que sabemos sobre o mundo externo é apreendido através de nossos sentidos. Os fenômenos que percebemos têm as características que lhes atribuímos por causa do modo como o cérebro humano está organizado para ordenar e interpretar os estímulos que recebe. Uma característica muito importante desse processo de ordenação é que cortamos o contínuo de espaço e tempo que nos cerca em segmentos, pelo que estamos predispostos a conceber o meio circundante como se este consistisse num vasto número de coisas separadas, pertencentes a determinadas classes, e a pensar sobre a passagem do tempo como se fossem consequências de eventos separados. Correspondentemente, quando construímos, como homens, coisas artificiais (artefatos de todas as espécies), ou inventamos cerimoniais, ou escrevemos histórias do passado, imitamos a nossa apreensão da Natureza; os produtos da nossa cultura são segmentados e ordenados”. Leach (1977, p. 27-28) prossegue: “[...] o objeto fundamental do exercício consiste em descobrir como as relações que existem na natureza (e como tal são apreendidas pelos cérebros humanos) são usadas para gerar produtos culturais que incorporam essas mesmas relações. [...] A Natureza, para Lévi-Strauss, é uma realidade autêntica “af fora”; é governada por leis naturais que são acessíveis, pelo menos em parte, à investigação científica humana mas a nossa capacidade de apreender a Natureza é severamente limitada pela natureza do aparelho através do qual apreendemos. A tese de Lévi-Strauss é que, ao notarmos *como* apreendemos a Natureza, ao observarmos as qualidades das classificações que usamos e o modo como manipulamos as categorias resultantes, estaremos aptos a inferir fatos decisivos sobre o mecanismo do pensamento”.

<sup>62</sup> Em *Totemismo Hoje*, livro originalmente publicado em 1962, Lévi-Strauss já sinalizava certa preocupação com o problema das classificações, especialmente na intersecção desse fenômeno com o totemismo. Ver, por exemplo, as classificações e relações estabelecidas pelo autor entre natureza, cultura, grupo e indivíduo (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 26-27).

classificação” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 29), pois “toda classificação é superior ao caos [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 36).

Através de dezenas de exemplos retirados de trabalhos etnográficos de outros antropólogos, Lévi-Strauss detalha, em *O Pensamento Selvagem*, o modo como diversas sociedades “primitivas” classificam animais, plantas, fenômenos da natureza etc. Nesse sentido, o conceito de *espécie* merece destaque, já que pode ser interpretado como uma chave de leitura, ao mesmo tempo real e artificialmente elaborada, do mundo concreto:

[...] a “distintividade” natural das espécies biológicas não fornece ao pensamento um modelo definitivo e imediato, mas, principalmente, um meio de acesso a outros sistemas distintivos, que vêm, por sua vez, repercutir sobre o primeiro. No fim das contas, se as tipologias zoológicas e botânicas são utilizadas mais frequente e voluntariamente do que as outras, só o pode ser em virtude de sua posição intermediária, a igual distância lógica entre as formas extremas de classificação, categóricas e singulares. Na noção da espécie, com efeito, o ponto de vista da extensão e o da compreensão se equilibram: considerada isoladamente, a espécie é uma coleção de indivíduos; mas, em relação a outra espécie, é um sistema de definições. E não é tudo: cada um desses indivíduos, cuja coleção, teoricamente ilimitada, forma a espécie, é indefinível em extensão, já que constitui um organismo, que é um sistema de funções. A noção de espécie possui, portanto, uma dinâmica interna: coleção suspensa entre dois sistemas, a espécie é o operador que permite passar (e obriga mesmo a isso) da unidade de uma multiplicidade à diversidade de uma unidade. [...] a diversidade das espécies dá ao homem a imagem mais intuitiva de que ele dispõe e ela constitui a mais direta manifestação, que ele possa perceber, da descontinuidade derradeira do real: é a expressão sensível de uma codificação objetiva. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 162-163).

A noção de *espécie*, portanto, é uma categoria analítica que permite conectar o *geral* e o *singular*, e vice-versa. Ao mesmo tempo que unifica elementos dispersos que são, em essência, únicos, ela distingue-os de outros conjuntos de elementos. É uma construção intelectual, até certo ponto artificial, mas que se apoia nas evidências do real.

Nesse sentido, a título de exemplo, transcrevo a seguir uma citação de Lévi-Strauss<sup>63</sup>, que pode ser compreendida como uma ilustração do que acima foi exposto:

Os hanunoo do sul das Filipinas dividem o universo em seres que podem, ou não, ser denominados. Os seres denominados distinguem-se em coisas, ou, então, em pessoas e animais. Quando um hanunoo pronuncia a palavra “planta”, exclui, portanto, que a coisa a que se refere seja uma pedra ou um objeto manufaturado. A classe “planta herbácea” exclui, por sua vez, outras classes de plantas, tais como “planta lenhosa” etc. Entre as plantas herbáceas, a expressão “pé de pimenta” é diferencial em relação a “pé de arroz” etc. “Pimenta doméstica” exclui “pimenta silvestre” e “pimenta-do-

---

<sup>63</sup> A seguir, farei um paralelo musical com esse exemplo etnográfico que Lévi-Strauss apresenta.

chile doméstica” exclui “pimenta verde doméstica”; enfim, “pênis-de-gato” precisa tratar-se de um indivíduo que não procede das 5 outras variedades ou taxa, distinguidas pela cultura indígena, dentro do grupo das pimentas domésticas. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 164).

A tabela abaixo é um resumo das etapas classificatórias que o autor descreve:

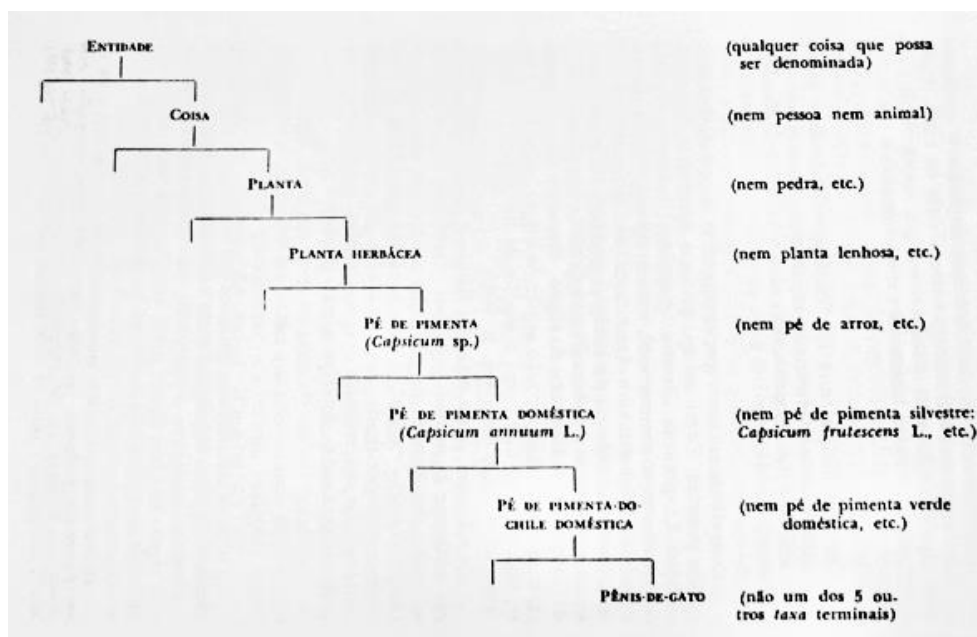


Tabela 2 – Exemplo de classificação empregada pelos hanunoo do sul das Filipinas (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 166)

Tal exemplo explicita, portanto, como o ato de classificar exige agrupamentos e separações, seleções e exclusões. Partindo-se de níveis gerais, chega-se a níveis mais específicos. Num extremo, há a totalidade; no outro, a singularidade ou individualidade<sup>64</sup>.

O conjunto de ideias e citações exposto acima, retirado de Needham, Mauss, Durkheim e Lévi-Strauss, por tratar de processos gerais de classificação humana, revela-se como uma inspiração útil para a compreensão das classificações empregadas em contextos musicais, especialmente aquelas encontradas no universo da música erudita. Isso porque, nesse âmbito, também são formuladas uma

<sup>64</sup> Um exemplo popular desse tipo de procedimento intelectual pode ser encontrado naquele tipo de brincadeira em que alguém é solicitado a adivinhar a identidade de um objeto escolhido de forma muitas vezes aleatória. A pessoa incumbida de resolver o desafio pode começar perguntando: “É algo vivo?”. Se a resposta for negativa, as possibilidades se dividem em duas classes, e a próxima pergunta pode ser: “É algo grande?”. As divisões continuam sucessivamente, até levar, por vezes, ao palpite correto (KARTOMI, 1990, p. 29).



série de distinções, relações e hierarquizações conceituais do fenômeno sonoro. Os sinais notacionais presentes nas partituras podem ser interpretados, de modo geral, justamente como tentativas de alcançar essa meta.

Além disso, enquanto símbolos que almejam atingir níveis de comunicação e compreensão precisos e abrangentes, tais sinais necessitam ser, como destacam Mauss e Durkheim, obrigatoriamente *compartilhados*. Essa é justamente uma das ambições desses códigos, que, como já referido para o contexto da música erudita, buscam se constituir como uma linguagem musical comum, eficaz e extensiva em termos geográficos e temporais<sup>65</sup>.

A exemplo do que nos mostra Lévi-Strauss em relação ao pensamento zoológico e botânico de várias sociedades tradicionais, na música erudita também se costuma agrupar e separar categorias, selecionar e excluir elementos, partindo-se de patamares gerais para alcançar níveis específicos. A fim de ilustrar esse ponto, esboço a seguir um esquema classificatório nos moldes daquele empregado por Lévi-Strauss no caso já mencionado das pimentas (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 164).

Para isso, começo explicando que, no universo acústico e sonoro, existem sons e silêncios. No que se refere aos sons, há aqueles com altura definida, que podem apresentar diferentes frequências sonoras. Dentre todas as frequências sonoras captadas pelo ouvido humano, algumas são selecionadas pela teoria musical e pelos músicos para compor certos sistemas de afinações. Dentre todos os sistemas de afinações existentes, há aqueles que especificam que as distâncias entre as frequências das notas devem ser as mesmas, tomando-se como base um intervalo de oitava<sup>66</sup>. Dentre todas as divisões intervalares equitativas possíveis dentro de uma distância de oitava, destaca-se aquela composta por doze notas, chamada de *temperamento igual*, que é amplamente empregada, há pelo menos três séculos, na música erudita ocidental.

---

<sup>65</sup> É certo que esse êxito malogra quando tal “código” é utilizado para a decifração e representação de outros tipos de música – por exemplo, músicas tradicionais do Oriente –, pois nesses casos observa-se uma descontinuidade entre o fenômeno sonoro e a representação gráfica. Para outras estéticas e sistemas musicais, muitas vezes são necessárias outras formas de escrita, outros símbolos, outras estratégias notacionais, outros significados etc. Mas o ponto central, aqui, não é exatamente esse, pois o que pretendo ressaltar é que cada símbolo almeja uma eficácia dentro do contexto musical que lhe diz respeito.

<sup>66</sup> O intervalo de oitava é aquele no qual as medidas de duas frequências, em Hertz, apresentam uma relação de dobro ou metade: se um som possui 100 Hz, o som que está situado uma oitava acima dele deve possuir 200 Hz, enquanto o som localizado uma oitava abaixo dele precisa ter 50 Hz.

Todavia, nas composições da música erudita, na maioria das vezes não são utilizadas todas as doze notas de maneira igualitária<sup>67</sup>, mas sim uma seleção dessas notas. Se forem selecionadas apenas cinco das doze notas, dir-se-ia que se trata de uma escala pentatônica; se forem empregadas seis notas, tratar-se-ia de uma escala hexatônica; sete notas, escala heptatônica; e assim por diante. Dentre as escalas heptatônicas possíveis de serem elaboradas, caso os intervalos entre as notas forem dispostos numa certa sequência de tons e semitons, teremos a escala *diatônica*, que se desdobra em sete tipos de escalas, os *modos*.

Historicamente, dois modos ganharam precedência sobre os demais, dando origem às escalas *maiores* e *menores*, amplamente empregadas hoje em dia no Ocidente. As escalas menores, por sua vez, dividem-se, basicamente, em três tipos: natural, harmônica e melódica. Para cada uma das doze notas musicais que cabem dentro da oitava seria possível derivar uma escala menor correspondente, dentre elas, digamos, a escala de *mi menor natural* – que seria, dentro desse raciocínio, um dos 36 tipos possíveis de escalas menores (12 x 3 = 36).

O processo classificatório, tal como descrito em todas as suas etapas, pode ser expresso da seguinte forma – nos moldes da tabela que Lévi-Strauss emprega para ilustrar a classificação das pimentas:

<b>Universo acústico e sonoro</b>	Composto por sons e silêncios
<b>Sons</b>	Com alturas definidas, indefinidas e ruídos
<b>Sons com altura definida</b>	Múltiplas possibilidades para formar sistemas de afinações
<b>Sistemas de afinações</b>	Múltiplas possibilidades, como aquelas que resultam numa relação intervalar equidistante entre as frequências sonoras
<b>Relações intervalares equidistantes entre as frequências sonoras (notas)</b>	Dividem o intervalo de uma oitava em porções iguais (2, 3, 4, 5 notas etc.); a divisão em 12 notas é chamada de <i>temperamento igual</i>
<b>Temperamento igual</b>	Permite a formação de inúmeras escalas

<sup>67</sup> Nesse caso, tratar-se-ia do sistema dodecafônico, que emprega tal procedimento.

<b>Escalas</b>	Classificadas conforme o número de notas que empregam: pentatônicas, hexatônicas, heptatônicas etc.
<b>Heptatônicas</b>	Várias possibilidades, dentre elas as que originam a escala diatônica, que por sua vez resulta nos modos
<b>Modos</b>	Sete possibilidades básicas, dentre as quais duas que mais se destacam, gerando as escalas maiores e menores
<b>Menores</b>	Três tipos de escalas menores: naturais, harmônicas e melódicas
<b>Naturais</b>	12 opções, uma para cada nota musical
<b>Escala de mi menor natural</b>	Exemplo final, um dos 36 tipos possíveis de escalas menores

Tabela 3 – Classificações musicais

O exemplo acima permite observar como, partindo da totalidade mais ampla (universo acústico e sonoro), pode-se chegar à individualidade mais específica (escala de mi menor natural), passando por categorizações em doze níveis que vão afunilando as possibilidades, até restar somente um elemento final. Tal como na botânica ou zoologia de certas sociedades tradicionais, cada um desses níveis equivale ao conceito de *espécie*, pois agrupa conjuntos de elementos que apresentam características em comum, ao mesmo tempo que os diferencia de outros conjuntos que possuem características distintas.

Ainda dentro do tema das classificações, outro tópico interessante de ser retomado no contexto musical diz respeito às oposições binárias, mencionadas tanto por Needham (1979, p. 8) e Lévi-Strauss (1976, p. 168), quanto por Leach (1978). A respeito desse tema, esse último autor traz o exemplo bastante elucidativo das cores branca e preta que, quando aplicadas ao véu utilizado por mulheres, denotam significados simbólicos opostos, que se desdobram numa infinidade de elementos binários subsidiários:

Enquanto alguns conceitos originam-se como descrições de objetos e fatos do mundo externo [...], outros (por exemplo, a distinção entre *bom* e *mau*) são gerados na mente, sem qualquer referência a coisas e fatos particulares do mundo externo. Mesmo assim, pelo uso de signos e símbolos, podemos projetar esses conceitos gerados mentalmente em coisas e ações do mundo externo. Por exemplo, quando vestimos uma noiva com um véu branco e uma viúva com um véu muito parecido, porém preto, estamos usando a oposição *branco/preto* para exprimir não somente a oposição *noiva/viúva*,

mas também *bom/mau*, assim como uma série inteira de metáforas harmônicas subsidiárias, como *feliz/triste*, *puro/contaminado*. (LEACH, 1978, p. 27).

Tomando o excerto acima como inspiração, poder-se-ia citar, no caso da música erudita, uma série de pares opostos que se assemelham à antinomia branco/preto: nota (som)/silêncio (pausa), agudo/grave, consonante/dissonante, maior/menor, *solo/tutti*, forte (*forte*)/fraco (*piano*), lento/rápido, repetição/variação ou desenvolvimento, entre outros.

Todas essas conceituações são formas básicas de classificação do fenômeno sonoro, oposições que, apesar de serem bastante simples – na medida em que contrastam dois elementos claramente distinguíveis entre si –, já funcionam como um primeiro estágio de organização da percepção acústica e da compreensão intelectual do universo sonoro e musical.

Em suma, o que se buscou mostrar neste capítulo é que as classificações empregadas no mundo sonoro e musical tendem a ser estruturalmente bastante aparentadas às classificações encontradas em outros domínios que, da mesma forma, despertam o interesse humano (espaço, tempo, natureza, cultura, sociedade etc.), já que também são regidas por princípios básicos, tais como: separação, individualização, relação, associação, agrupamento, oposição, hierarquização etc. Nada surpreendente, pois a mente humana que perscruta cognitivamente o evento sonoro é a mesma que investiga os demais fenômenos do mundo<sup>68</sup>.

## 7. A classificação do som a partir de seus parâmetros básicos

É impossível abordar o tema da busca pela excelência na performance musical, no contexto da música erudita, sem levar em conta os parâmetros ou

---

<sup>68</sup> Uma tentativa importante de compreensão do fenômeno das classificações no âmbito musical é, por exemplo, o estudo organológico de Kartomi (1990), que compara os procedimentos de classificação que diversas culturas e sociedades realizam sobre os instrumentos musicais e os conjuntos instrumentais que utilizam. Segundo aquela autora, as formas pelas quais os grupos humanos classificam seus instrumentos musicais tendem a expressar os pressupostos culturais de seus criadores, o que faz com que distintas sociedades selecionem diferentes elementos de sua concepção sobre o que é um instrumento musical para servir como critério de divisão: nesse sentido, algumas classificações organológicas nativas enfatizam elementos específicos da prática da performance, enquanto outras refletem certas ideias religiosas ou sociais, e outras ainda combinam aspectos sociais e/ou musicais gerais e específicos. Tais classificações podem ser feitas através da analogia com árvores e galhos, com certas partes do corpo humano, com a oposição masculino/feminino etc. Também podem se basear na morfologia dos instrumentos musicais, nos modos de produção do som, nas propriedades acústicas dos instrumentos, em suas possíveis origens mitológicas, em sua função secular ou religiosa, entre outros critérios (KARTOMI, 1990, p. 277-279).

atributos que compõem o som – o elemento mutante que é modelado pelos músicos durante o fazer artístico. Ao tocar, os músicos são compelidos a se orientar pela forma como tais parâmetros ou atributos são comumente estruturados, já que o fazer artístico no âmbito da música erudita, para adquirir sentido estético, deve obedecer às regras que tal campo especifica e valoriza.

A fim de aclarar o modo pelo qual o processo da busca pela excelência é efetivado, é necessário, portanto, mergulhar a fundo na própria estrutura do som<sup>69</sup>, compreendendo como essa “matéria bruta” é conceituada, organizada e classificada: primeiro, em termos teórico-musicais, e, depois, no nível da prática musical. Como o tema é extenso, a melhor forma de abordá-lo é partindo dos parâmetros ou atributos *fundamentais* do objeto sonoro, que são classificados em número de três ou quatro, dependendo da orientação teórica adotada.

Existe um consenso sobre três desses parâmetros ou atributos serem os mais fundamentais (altura, intensidade e duração), mas há discordância sobre se o quarto parâmetro (timbre) integra essa categoria ou não, visto que alguns autores entendem que o timbre não deve ser encarado como um parâmetro ou atributo básico, mas sim como uma *resultante* da inter-relação entre os outros três. Nesta tese, para fins conceituais, sigo a argumentação de Menezes (2003, p. 95-96, 199, 201 e 205-207), que entende que o timbre é, na realidade, uma resultante e não um atributo ou parâmetro sonoro básico.

Nas próximas páginas, tecerei alguns comentários sobre esses quatro elementos, começando pela *altura*. Na sequência, abordarei a *intensidade*, a *duração* e, por último, o *timbre*<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Nesta tese, como se verá ao longo dos capítulos, optei por começar analisando a performance musical erudita a partir de suas menores partes constituintes – a estrutura do som –, ampliando a perspectiva até chegar ao todo da performance – sua dimensão social, ritual, cultural etc. A outra opção seria fazer o caminho inverso: partir dos aspectos mais amplos para os mais ínfimos. Isso implicaria, obviamente, inverter toda a ordem deste trabalho. Registro apenas que essa opção também teria sido possível.

<sup>70</sup> Neste ponto, é necessário dar um aviso aos leitores para os quais esta tese se destina. Como já mencionado, esta pesquisa desenvolve-se no âmbito da antropologia, tendo uma forte convergência com o campo da música. Isso não me autoriza a presumir que todos os possíveis leitores deste trabalho tenham um domínio sobre esse último campo, conhecendo a fundo, por exemplo, a teoria musical, os símbolos notacionais da escrita musical e a leitura de partituras. Por isso, este capítulo e os próximos destinam-se, principalmente, a leitores que não tenham um grande aprofundamento nessa área. Eles servem como uma introdução conceitual imprescindível sobre a qual os capítulos posteriores estão embasados.

## 7.1. Altura

O ouvido humano é capaz de perceber uma ampla gama de frequências, das mais graves às mais agudas. Quanto mais grave for a frequência de um som, menor será sua medida em Hertz (Hz); quanto mais aguda, maior será seu indicador numérico. Nosso ouvido escuta sons de 20 Hz a 20.000 Hz. Sons abaixo de 20 Hz são chamados de *infrassom*, enquanto sons acima de 20.000 Hz são denominados *ultrassom*.

O campo frequencial captado pela audição humana pode ser entendido como um feixe contínuo que conduz imperceptivelmente de uma frequência à outra, sem saltos. Isso pode ser demonstrado, na prática, quando se pega, por exemplo, a corda mais grave de um contrabaixo, fazendo com que o dedo deslize gradualmente de uma extremidade à outra da corda enquanto ela vibra – por meio do atrito do arco manuseado pela outra mão. Em relação a esse movimento incessante das alturas – que pode se dar do grave ao agudo ou vice-versa – e ao próprio ato de fazê-lo, dá-se o nome de *glissando*. Alguém que escuta um som desse tipo nota, portanto, que um feixe de frequências é percorrido num processo ininterrupto.

Como a corda mais grossa do contrabaixo, quando tocada solta, faz soar uma frequência bastante grave, ela permite um *glissando* que compreende uma ampla gama de frequências sonoras: das muito graves até algumas bem agudas. Mas o mesmo efeito também pode ser obtido utilizando-se as demais cordas desse instrumento, ou as cordas de um violoncelo, viola ou violino, que, nessa ordem, restringem-se, cada vez mais, às frequências mais agudas.

As obras da música erudita, entretanto, não se valem de *glissandi* a todo o momento, pelo contrário: esse é um recurso pouco utilizado, especialmente quando se considera o repertório mais tradicional ou canônico da música de concerto, enquadrado na chamada Prática Comum. O habitual nesse tipo de repertório – ou seja, o que se tornou historicamente *convencional*<sup>71</sup> – foi dividir o espectro frequencial captado pela audição humana em marcos específicos, cada um deles correspondendo a uma nota que pode ser medida em Hertz.

Na música erudita, portanto, a mudança ou passagem de uma altura (frequência sonora) para outra ocorre por meio de *saltos*, e não através de

---

<sup>71</sup> Sobre a ideia de *convenção* na arte, ver Becker (2010, p. 49-50).

transições contínuas. Essa opção por “recortar” o espectro frequencial pode ser interpretada, em primeiro lugar, como uma tentativa de *classificação* das alturas. Nesse processo, algumas frequências ou eixos frequenciais acabam sendo privilegiados em detrimento de outros, resultando em sistemas de afinação.

Nesse sentido, o ser humano, em seu desejo por ordenar, delimitar e categorizar – a exemplo do que ressalta Needham, Mauss, Durkheim, Lévi-Strauss e Leach –, aplicou princípios classificatórios precisos em relação ao parâmetro das alturas sonoras, o que fica explícito quando se considera o fato de que cada frequência, encarada sob o ponto de vista da música ocidental, acaba sendo relacionada ao *nome* de uma nota específica: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si<sup>72</sup>.

Essa tentativa de segmentar o *continuum* das frequências sonoras remete a algumas reflexões de Leach (1978), que menciona o fato de o ser humano constantemente formular *fronteiras* que demarcam sua experiência biológica e temporal. Novamente, o que se observa na música parece ser o reflexo de uma manifestação psicológica, cultural e social muito mais ampla, esboçada de modo semelhante em relação a outras instâncias fenomênicas:

Quando usamos símbolos (tanto verbais como não verbais) para distinguir uma classe de coisas ou ações de uma outra, estamos criando fronteiras artificiais num campo que é “naturalmente” contínuo. (LEACH, 1978, p. 44).

O fluxo biológico-temporal da experiência física é contínuo; estamos “todo o tempo” ficando cada vez mais velhos. Mas, a fim de dar uma dimensão a essa experiência temporal, temos que idealizar relógios e calendários, que dividirão o *continuum* em segmentos – segundos, minutos, horas, dias, semanas. (LEACH, 1978, p. 44).

Aplica-se o mesmo princípio ao progresso do indivíduo através da totalidade de sua existência socialmente reconhecida. Ele (ela) passa de um *status* social a outro, numa série de saltos descontínuos – criança para adulto, solteiro para casado, vivo para morto, doente para são. (LEACH, 1978, p. 45).

Quando delineamos a distinção social que existe entre uma criança e um adulto, a fronteira é artificial. Não há um ponto biológico de descontinuidade, portanto temos que criar um. (LEACH, 1978, p. 74).

Retornando à música, é importante ressaltar que o modo como as frequências ou eixos frequenciais sonoros foram selecionados para compor os sistemas classificatórios das alturas variou bastante ao longo da história da música erudita, sendo que alguns obtiveram maior relevância e aplicabilidade do que outros. Não interessa, para esta pesquisa, explicitar as particularidades matemáticas que

---

<sup>72</sup> Sem esquecer as eventuais alterações dessas mesmas notas, permitidas por meio do uso de sustentidos, dobrados sustentidos, bemóis, dobrados bemóis e bequados.

caracterizam alguns dos principais sistemas históricos de afinação<sup>73</sup>, nem o modo como eles são estruturados. De momento, basta mencionar o nome de alguns sistemas que ficaram mais conhecidos: pitagórico, mesotônico e justo<sup>74</sup>. Cada um desses modelos de afinação apresenta certas vantagens e desvantagens teóricas e práticas.

Com o tempo, mais especificamente a partir do século XVII, começou a ganhar destaque na Europa um sistema de afinação que ficou conhecido como *temperamento igual*. Sua proposta era que o intervalo de oitava, convencionalmente dividido em 12 partes, contivesse as mesmas distâncias intervalares entre cada um de seus marcos divisórios. Como consequência, uma nota musical qualquer teria sua nota vizinha superior (mais aguda) localizada, em termos auditivos, a igual distância de sua nota vizinha inferior (mais grave). O mesmo fenômeno repetir-se-ia em relação a todas as demais notas musicais, que deveriam estar espaçadas, portanto, a igual distância umas das outras.

Weber (1995) dedicou-se a compreender a gênese do temperamento igual no contexto musical do Ocidente, relacionando-a com processos sociais mais amplos – tal como as transformações no campo religioso – definidos por ele como *modernos* e *racionais*. Para esse autor, o temperamento igual correspondeu a uma *racionalização* das alturas sonoras, procedimento que não se restringiu apenas ao âmbito teórico e conceitual da música ocidental, mas invadiu a própria prática musical. Assim, os instrumentos musicais tiveram que ser construídos ou adaptados para se adequar às exigências desse novo sistema de afinação, os músicos precisaram modificar seu modo de tocar e ouvir em respeito aos novos princípios, os ouvintes tiveram que se acostumar às novas possibilidades sonoras, e assim por diante.

É claro que isso tudo não se passou de um dia para outro, mas correspondeu a um longo desenvolvimento marcado por idas e vindas, avanços e retrocessos. Para Weber (1995), o temperamento igual pode ser interpretado como uma etapa central dentro do extenso processo de racionalização da música ocidental, fato que contribuiu para a *autonomização* dessa esfera artística dentro da sociedade. Quanto mais a música se racionalizou no Ocidente, mais independente ela se tornou de

---

<sup>73</sup> Para isso, ver Menezes (2003, p. 233-276) e Lindley & Turner-Smith (1993).

<sup>74</sup> Para um entendimento a respeito do desenvolvimento histórico dos principais sistemas de afinação, ver Gaínza (2004).



outras esferas, tais como a religião, chegando ao ponto de adquirir relevância e estatuto próprio como disciplina de conhecimento e como fonte legítima de prazer estético.

Para Weber (1995), a música ocidental tendeu, grosso modo, ao longo dos tempos, a trabalhar com uma racionalização pensada em termos harmônicos, enquanto o Oriente tratou a racionalização musical sob um ponto de vista melódico. Essa chave de leitura explicaria, segundo Weber, o surgimento do sistema do temperamento igual no Ocidente, já que sua descoberta e aplicabilidade possibilitou resolver uma série de problemas acústicos para os quais, até então, não haviam sido encontradas soluções realmente satisfatórias.

O problema central, conforme Weber, era a *coma pitagórica*, uma pequena discrepância intervalar resultante da sobreposição de doze quintas justas (razão frequencial de 3:2) e sete oitavas (razão de 2:1) – obstáculo acústico intransponível que dificultava, por exemplo, as modulações e transposições. Sobre isso, o autor explica:

Toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava (relação de frequências 1:2) e a divide nos dois intervalos de quinta (2:3) e quarta (3:4), portanto em duas frações do esquema  $n/n+1$ , chamadas “frações próprias”, que também estão na base de todos os nossos intervalos musicais abaixo da quinta. Portanto, se a partir de um som inicial subirmos ou descermos em “círculos”, primeiro em oitavas, em seguida em quintas, quartas ou em alguma outra relação determinada “propriamente”, então as potências dessas frações nunca poderão encontrar-se em um mesmo som, até onde se possa continuar esse procedimento. A décima-segunda quinta justa, igual a  $(2/3)^{12}$ , é, por exemplo, uma coma pitagórica maior do que a sétima oitava, igual a  $(1/2)^7$ . Esse inalterável estado de coisas, e a circunstância de que a oitava é decomposta por frações próprias em apenas dois grandes intervalos diferentes, constituem os fatos fundamentais de toda a racionalização da música. (WEBER, 1995, p. 53-54).

O advento do sistema temperado como marco regulatório das alturas sonoras ocorreu, principalmente, portanto, com o objetivo de eliminar a coma pitagórica, fazendo com que a sobreposição de doze intervalos de quinta justa resultasse numa frequência sonora idêntica àquela derivada da sobreposição de sete intervalos de oitava justa. Do mesmo modo, seguindo outro princípio fortemente racional, todas as 12 notas que compõem uma oitava também passaram a contar com distâncias intervalares idênticas entre si, ou seja, cada nota, dentro desse novo modelo de afinação, deveria ser afinada como estando acusticamente equidistante de suas notas vizinhas.

O sistema temperado, entretanto, especifica apenas o *modo* como devem ser estruturadas as *relações* intervalares entre as notas, mas não o valor, em Hertz, de cada nota. Para isso, é preciso tomar uma nota como base, definindo uma medida frequencial para ela, a fim de que todas as demais frequências das outras notas possam ser derivadas. Convencionalmente, a nota lá, localizada acima do dó central do piano, foi tomada como referência para a afinação geral. No entanto, o que se observa é que, historicamente, a frequência dessa nota variou bastante ao longo dos tempos.

O apetrecho geralmente utilizado para medir a frequência dessa nota lá específica é o *diapasão*, um objeto metálico, em forma de forquilha, que foi inventado pelo inglês John Shore (1662–1752) em 1711. Shore foi um trompetista que trabalhou a serviço do compositor Georg Friedrich Händel (1685-1759), e o diapasão que esse compositor utilizava apresenta a frequência de 422,5 Hz, conforme uma pesquisa recente apontou. Imagina-se que, por essa e outras evidências, naquela época o lá acima do dó central era comumente afinado numa frequência que variava de 415 Hz a 428 Hz (MENEZES, 2003, p. 271).

Com o passar do tempo, todavia, a frequência dessa nota acabou se elevando, provavelmente com a intenção de trazer um maior “brilho” às sonoridades dos instrumentos de cordas. No final do século XIX, o lá acima do dó central chegou a medir aproximadamente 460 Hz, uma ascensão considerável – de aproximadamente 40 Hz – em relação ao diapasão de Händel. Tais oscilações, entretanto, apresentavam certas desvantagens, pois, na medida em que a frequência de base aumentava, todas as demais notas precisavam ser reajustadas em respeito ao temperamento igual, o que gerava uma subida gradual em direção aos agudos<sup>75</sup>.

Assim, a fim de padronizar as afinações, a Organização Internacional de Standards recomendou, em 1953, a adoção internacional do lá acima do dó central do piano como devendo ter 440 Hz<sup>76</sup>. Com essa padronização, hoje é possível derivar precisamente a frequência de todas as notas do espectro sonoro captado

---

<sup>75</sup> Isso era ruim, por exemplo, para os instrumentos de cordas, já que uma afinação mais aguda tensiona mais fortemente as cordas, gerando um risco maior de que elas arrebentem. Da mesma forma, muitos cantores se viram prejudicados, pois precisavam cantar notas demasiadamente agudas nas músicas que interpretavam, o que muitas vezes estava além dos limites de sua capacidade vocal (MENEZES, 2003, p. 271).

<sup>76</sup> Mais uma vez, observa-se nessa iniciativa institucional uma tentativa de padronizar e sistematizar processos artísticos e musicais por meio de convenções.

pela audição humana – notas que são estruturadas de acordo com as relações intervalares preconizadas pelo sistema do temperamento igual. A tabela a seguir mostra a frequência de todas as notas em Hertz (de 16,35 Hz a 15.793 Hz) a partir da nota lá em 440 Hz, utilizada como referência:

Oitava	-2	-1	1	2	3	4	5	6	7	8
Dó	16,35	32,70	65,41	130,8	261,6	523,3	1047	2093	4186	8371
Dó <sup>#</sup> ou Ré <sup>b</sup>	17,32	34,65	69,30	138,6	277,2	554,4	1109	2217	4435	8869
Ré	18,35	36,71	73,42	146,8	293,7	587,3	1175	2349	4699	9395
Ré <sup>#</sup> ou Mi <sup>b</sup>	19,45	38,89	77,78	155,6	311,1	622,3	1245	2489	4978	9954
Mi	20,60	41,20	82,41	164,8	329,6	659,3	1319	2637	5274	10545
Fá	21,83	43,65	87,31	174,6	349,2	698,5	1397	2794	5588	11171
Fá <sup>#</sup> ou Sol <sup>b</sup>	23,12	46,25	92,50	185,0	370,0	740,0	1480	2960	5920	11835
Sol	24,50	49,00	98,00	196,0	392,0	784,0	1568	3136	6272	12538
Sol <sup>#</sup> ou Lá <sup>b</sup>	25,96	51,91	103,8	207,7	415,3	830,6	1661	3322	6645	13282
Lá	27,50	55,00	110,0	220,0	<b>440,0</b>	880,0	1760	3520	7040	14071
Lá <sup>#</sup> ou Si <sup>b</sup>	29,14	58,27	116,5	233,1	466,2	932,3	1865	3729	7459	14907
Si	30,87	61,74	123,5	246,9	493,9	987,8	1976	3951	7902	15793

Tabela 4 – Notas musicais e suas frequências em Hertz

Os números presentes na tabela acima sugerem que existe um outro número, implícito, que especifica o intervalo que conduz de uma nota ou frequência à outra. Este número é 1,0594. Conforme se multiplique ou se divida a frequência de qualquer nota por esse número, obtém-se a nota vizinha logo acima ou logo abaixo dela. Tal número é, portanto, a razão para a obtenção do *semitom temperado*. Como esse número é sempre constante, os intervalos entre todas as frequências sonoras que compõem esse sistema de afinação são percebidos pelo ouvido humano como tendo, sempre, as mesmas distâncias (MENEZES, 2003, p. 265).

Matematicamente, pode-se dizer que a progressão de semitons temperados na razão de 1,0594 é uma progressão aritmética, linear, enquanto seu resultado em frequências é logarítmico, exponencial (MENEZES, 2003, p. 267). Essa é a base racional e matemática por trás da afinação das frequências preconizada pelo temperamento igual. Todavia, as medições não param por aí, pois é possível avançar mais a fundo no microcosmo das alturas.

Existe outra medida, denominada *cent*, que divide o semitom temperado em 100 partes iguais – um *cent* pode ser representado, portanto, como 1/100 de semitom (MENEZES, 2003, p. 102 e 266). Esse é um recurso mais preciso que possibilita uma imersão ainda mais detalhada no parâmetro das alturas sonoras, já que permite diferenciações frequenciais numa escala realmente microscópica.

Na prática musical habitual, entretanto, o que vale é o intervalo de semitom temperado, que separa uma nota da outra. Isso porque certas diferenças em *cents*, especialmente quando se tratam de distâncias muito pequenas, acabam sendo, por vezes, imperceptíveis ao ouvido humano – que se vê incapaz de diferenciar sons com frequências muito parecidas. Nesse ponto, pode-se afirmar que a racionalidade conceitual e científica ultrapassa as fronteiras perceptíveis comuns ao sentido auditivo humano.

## 7.2. Intensidade

Da mesma forma que ocorre em relação às alturas, o ouvido humano é capaz de discriminar uma ampla gama de variações no volume de um som ou, comparativamente, no volume de vários sons. No entanto, ao contrário do que acontece com as alturas, o reconhecimento objetivo e absoluto das intensidades, em termos perceptivos, revela-se de difícil conceituação, pois esse parâmetro é avaliado de maneira bastante singular por cada pessoa.

Isso faz com que nem sempre a mensuração precisa e absoluta do volume de um som – a partir da unidade de medida *Bel*, usualmente *decibel* – resulte numa percepção sonora e valoração igualmente precisas e absolutas por parte dos ouvintes. Como ressalta Menezes (2003, p. 140-141):

Ainda que sejamos capazes de perceber mudanças sutis de intensidades e apesar de nosso mecanismo fisiológico ser extremamente sofisticado, reagindo a ínfimas variações de pressão das ondas sonoras, nossa capacidade de reflexão, intelecção e discernimento consciente é muito mais limitada no campo dinâmico que no campo frequencial. Por mais que possamos distinguir variações relativamente pequenas entre as dinâmicas ([...] variações de, em média, 1,5 decibel são percebidas nitidamente pelo ouvido, e variações ainda menores (na ordem de 0,2 a 0,4 dB) podem ser captadas pela audição), dificilmente teremos consciência de cada uma dessas variações enquanto unidades *cardinais* [...], hierárquicas, se articuladas num contexto musical mais complexo.

Isso ocorre, em grande medida, porque as pessoas têm capacidades distintas de percepção das intensidades sonoras. Um som que alguém considera como tendo uma intensidade média pode ser percebido por outra pessoa, por exemplo, como de baixa intensidade. Além disso, a compreensão dos volumes varia de acordo com as circunstâncias, mesmo considerando um único ouvinte: um mesmo som que alguém defina como tendo um volume baixo num dia pode ser percebido, em outro dia, pelo mesmo indivíduo, como possuindo um volume mais elevado. Por outro lado, a

percepção de um som também pode se alterar se ele for seguido de outro som com intensidade contrastante<sup>77</sup>.

Outro fator que faz com que a compreensão das intensidades não seja algo absoluto para todos os seres humanos é o fato de que a sensibilidade auditiva em relação a esse parâmetro sonoro tende a decrescer com o passar dos anos, conforme o corpo envelhece. Um indivíduo jovem pode ouvir um som e considerá-lo como *forte*, mas, ao envelhecer e perder parte de sua capacidade auditiva, pode simplesmente classificá-lo (esse mesmo som) como de *baixa* intensidade.

Menezes (2003, p. 168) menciona ainda outro fator relacionado com a subjetividade desse tipo de apreciação – um recurso visual empregado pelos músicos em apresentações que frequentemente induz os ouvintes:

Salientemos [...] que o gesto instrumental é igualmente responsável pela percepção subjetiva das intensidades: um gesto exacerbado pode induzir-nos à percepção de um som mais forte do que um outro som de mesmo volume (mesma intensidade em decibéis) tocado sem exagero.

Esses são, portanto, alguns exemplos que demonstram que a percepção das intensidades pelo ouvido humano, ao contrário do que ocorre com as alturas, não acompanha de perto gradações *absolutas* – calculadas cientificamente por meio da unidade de medida Bel. Isso significa que, apesar de ser possível mensurar com precisão o volume de um som, tal medida não refletirá, de forma homogênea, a percepção ou capacidade auditiva de todos os ouvintes.

Mesmo diante dessa limitação, houve tentativas de criar uma correspondência que, pelo menos em termos teóricos, vinculasse a unidade de medida Bel ou decibel com a classificação das intensidades usualmente empregada no contexto da música erudita. Nesse campo, os sons costumam ser categorizados numa escala que vai dos mais fortes (*fff – fortississimo*) aos mais fracos (*ppp – pianississimo*). A tabela a seguir é uma possibilidade de traçar essa correlação<sup>78</sup>:

Dinâmica musical	Volume em decibéis
<i>fff – fortississimo</i>	100
<i>ff – fortissimo</i>	90
<i>f – forte</i>	80

<sup>77</sup> Nesse último caso, quando se ouve, por exemplo, um som de volume muito alto e, na sequência, um som levemente mais baixo. Nessas circunstâncias, por vezes é criada a impressão de que o segundo som possui um volume bem menor do que de fato ele tem, já que a diferença entre os dois, na realidade, pode ser bastante pequena.

<sup>78</sup> Esse exemplo foi retirado de Menezes (2003, p. 140).

<i>mf – mezzo forte</i>	70
<i>mp – mezzo piano</i>	60
<i>p – piano</i>	50
<i>pp – pianissimo</i>	40
<i>ppp – pianississimo</i>	30

Tabela 5 – Dinâmicas musicais e decibéis

Como se observa na tabela acima, 10 dB correspondem à diferença necessária para que um som enquadrado numa certa categoria seja, em âmbitos musicais, compreendido como tendo um grau dinâmico mais forte ou mais fraco do que um som pertencente à categoria vizinha. Tal faixa de volumes (10 dB) é suficiente para, grosso modo, dar conta dos oito níveis dinâmicos usualmente empregados na notação e prática musicais. Isso ocorre porque, como destaca Menezes (2003, p. 169):

[...] por mais que possamos, do ponto de vista fisiológico, perceber um por um dos 60 graus dinâmicos de um mesmo som senoidal que se inicia com 100 dB (*fff*) e decresce até 40 dB (*pp*), caso este som for apresentado à nossa percepção de forma sequencial em gradações diminutivas de 1 dB [...], nossa memória não será capaz de registrar e fixar, tal como o faz com relação às alturas, esses valores de maneira precisa, de forma que acabamos por amalgamar todas essas gradações em [...] 8 gradações musicais de dinâmica.

Todavia, quando se considera a prática musical, surgem alguns problemas de adequação das dinâmicas. Os instrumentos musicais, em sua maioria, são incapazes de produzir, em termos de intensidade, sons como os especificados na tabela acima, já que cada instrumento, devido à sua própria constituição física e características acústicas, possui uma gama de intensidades mais limitada, dentro da qual consegue transitar<sup>79</sup>.

Suponha-se que, hipoteticamente, um instrumento musical consiga emitir sons com frequências estáveis a partir de um volume que inicia em 40 dB e vai até 75 dB – sendo estes, respectivamente, seus limites *mínimo* e *máximo* de potência sonora<sup>80</sup>. Nesse caso, os oito níveis dinâmicos precisariam ser adaptados ao

<sup>79</sup> Além disso, a distância de um ouvinte em relação à fonte sonora também influencia a percepção da intensidade de um som, pois, quanto mais longe o indivíduo estiver dessa fonte, mais fraco ele perceberá o som. As características acústicas do ambiente no qual uma música é performada também são outro fator que contribui para amplificar ou atenuar as intensidades sonoras.

<sup>80</sup> A fim de simplificar o argumento, nesse exemplo imagino um instrumento musical que fosse capaz de emitir, de maneira homogênea, qualquer nota de sua extensão em qualquer um dos oito níveis de intensidade, o que obviamente não ocorre na realidade empírica, pois os instrumentos acústicos apresentam distintas regiões frequenciais a partir das quais é possível extrair, naturalmente, sons mais fortes ou mais fracos.

alcance do instrumento. Assim, *ppp* equivaleria a 40 dB; *pp*, 45 dB; *p*, 50 dB; e assim por diante, até *fff* com 75 dB. Observa-se como, nesse caso, cada nível dinâmico compreenderia uma distância de 5 dB, e não de 10 dB.

Quando se toma como exemplo outro instrumento musical, também hipotético, cujo limite *mínimo* de volume seja, por exemplo, 50 dB, e cujo limite *máximo* seja 71dB, caso dividíssemos a diferença de 21 dB entre esses limites em oito níveis, teríamos que 3 dB corresponderia à distância que separaria cada nível dinâmico. A divisão dos níveis seria a seguinte: *ppp*, 50 dB; *pp*, 53 dB; *p*, 56 dB; até *fff* com 71 dB.

Desse modo, ainda que os passos que conduzissem de um nível dinâmico a outro, em cada um dos dois instrumentos musicais mencionados, fossem proporcionalmente iguais, as medidas absolutas, comparando um instrumento com o outro, seriam distintas.

As complexidades, entretanto, não param por aí. Se o primeiro instrumento musical e o segundo fossem empregados para tocar, cada um, uma obra *solo*, eles poderiam explorar muito bem toda a variedade de seus respectivos níveis dinâmicos, de acordo com as instruções fornecidas pela partitura<sup>81</sup>. No entanto, se ambos os instrumentos formassem um *duo*, seria necessário realizar certos ajustes, caso contrário haveria o risco de que o instrumento detentor da maior potência sonora sobrepujasse o de menor potência, tornando-o mais “apagado” na execução da música. Provavelmente, nesse caso os músicos buscariam combinar, da melhor forma possível, suas respectivas gradações dinâmicas, de modo que ambos os instrumentos pudessem ser ouvidos com a mesma relevância, ou a partir do melhor equilíbrio dinâmico exequível<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Na realidade, seria exatamente isso que se esperaria que acontecesse, pois a multiplicidade de volumes é um dos fatores que auxilia na conquista da expressividade musical. Como enfatiza Menezes (2003, p. 169): “Em geral admite-se [...] que a discriminação exigida pelo cérebro será menos dificultosa se os graus dinâmicos decorrerem de alterações mais pronunciadas em intensidade. E tal é, de fato, um dos requisitos do virtuose: a ampliação do âmbito dinâmico de sua execução, distanciando de forma clara os extremos dinâmicos e facilitando ao cérebro a detecção de nuances em intensidade”.

<sup>82</sup> Tal equilíbrio é, justamente, um dos principais problemas acústicos enfrentados pelas orquestras. Na etnografia que realizei no mestrado com uma orquestra de Porto Alegre (BARTZ, 2018), pude observar como uma das preocupações fundamentais do maestro, durante os ensaios, era dosar o volume entre todos os naipes. Como o regente postava-se ao centro e à frente da orquestra, ele ficava numa posição privilegiada para avaliar o volume sonoro emitido por cada naipe, bem como o volume geral do grupo. Por vezes, nos ensaios, eu o via sinalizar aos violoncelistas para que tocassem mais *piano*; em outros momentos, indicava aos primeiros violinistas para que tocassem tocar mais *forte*; e assim por diante em relação a cada naipe.

Esses exemplos práticos mostram que, na realidade, não existe uma correlação exata e absoluta entre os níveis dinâmicos empregados na notação musical e as medições em Bel/decibel. A correspondência entre as duas escalas de intensidade, portanto, depende sempre dos contextos e circunstâncias musicais, nos quais comumente deverão ocorrer adaptações e ajustes.

Há um ponto, entretanto, que deve ser ressaltado: os oito níveis dinâmicos seguem existindo sob quaisquer circunstâncias, apesar das adequações. Eles representam, portanto, a *estrutura* a partir da qual as intensidades sonoras são pensadas, organizadas e conceituadas. Assim, da mesma forma que em relação às alturas, mantém-se firme, nesse caso, a exigência por *gradações* escalonadas em *distâncias iguais*. Observa-se, por conseguinte, que também no domínio das intensidades foram feitas tentativas no sentido de estabelecer princípios classificatórios<sup>83</sup>.

### 7.3. Duração

Se procedimentos classificatórios podem ser vislumbrados de forma explícita no caso das *alturas* e *intensidades*, a mesma estratégia pode ser encontrada em relação ao terceiro parâmetro sonoro básico, as *durações*. Novamente, nesse quesito o pensamento humano esforçou-se por estabelecer correlações, classificações e tipologias úteis à prática musical, especialmente quando se considera o contexto da música erudita.

Como se sabe, o tempo é uma grandeza passível de ser medida e dividida. Sabe-se que um milênio possui mil anos, que um ano possui, em geral, 365 dias, que um dia possui 24 horas, que uma hora possui 60 minutos, que um minuto possui 60 segundos, que um segundo possui mil milissegundos etc. A cada nível temporal, novas subdivisões são criadas.

---

<sup>83</sup> Sobre as origens da especificação das dinâmicas na notação musical, Bosseur (2014, p. 77) lembra que “[...] no que se concerne aos conjuntos de intensidade, [já] encontramos abreviaturas para *forte*, *piano* ou para efeitos de *crescendo* e *decrescendo* nos *Madrigali* de Mazzocchi (1638), [e que] os sinais gráficos atuais usados para indicá-los datam do final do século XVIII (cf. os *Prime Sonate* de Geminiani, com barras oblíquas abrindo para o *crescendo* e fechando para o *diminuendo*)”. O autor complementa: “Mais frequentemente, na escrita instrumental, as intensidades são anotadas por níveis e será a partir das produções musicais da Escola de Mannheim [segunda metade do século XVIII] que poderemos observar um uso cada vez mais correto de dinâmicas progressivas” (BOSSEUR, 2014, p. 77). Isso não significa que as sutilezas e os contrastes de dinâmica não fossem empregados antes desses períodos, significa apenas que tais informações não eram registradas nas partituras, pois sua transmissão oral bastava para dar conta das necessidades performáticas.



No entanto, apesar dessa objetividade e precisão classificatória, muitas vezes a percepção humana da passagem do tempo ocorre de forma bastante subjetiva e imprecisa. Por vezes, parece que uma hora demora muito a findar, enquanto um dia pode passar com uma rapidez assustadora. Tudo depende de como o tempo é *preenchido* e *percebido* por nosso corpo e mente. A realização de atividades interessantes, que prendem nossa atenção, tende a nos causar a impressão de que o tempo passa mais rápido; de modo contrário, atividades entediadas parecem retardar o tempo, gerando a sensação de que ele se arrasta.

Na música erudita também se observam fenômenos análogos. O tempo musical é passível de ser minuciosamente calculado e subdividido, mas a percepção desse tempo muitas vezes varia, já que aparece atrelado à subjetividade de cada indivíduo. Uma música de cinco minutos pode parecer nunca chegar ao fim, enquanto uma sinfonia de meia hora pode aparentar ter apenas metade dessa duração. Novamente, tudo depende de como o tempo – nesse caso, o tempo musical – é preenchido, despertando interesse ou não nos ouvintes que apreciam uma determinada música.

Nesse sentido, é interessante notar, em relação ao tema das durações, certas particularidades da percepção auditiva humana. Experimentos indicam que somos capazes de perceber ínfimas diferenças nas durações de sons muito curtos, mas que somos ineptos para distinguir essas mesmas diferenças em sons mais longos. Como ressalta Menezes (2003, p. 186):

[...] para que uma sensação equivalente de diferença persista independentemente da dimensão das durações, será necessária uma diferença bem mais pronunciada entre durações longas do que entre durações breves. Ou seja, mínimas diferenças de tempo entre durações bem curtas já podem ser devidamente apreciadas pelo ouvido, enquanto que, para discriminar diferenças substanciais entre durações mais longas, será necessário que tais diferenças de tempo sejam proporcionalmente mais acentuadas.

Menezes (2003, p. 187) prossegue:

Nota-se que, em durações de cerca de 8", o ouvido começa a ter dificuldades em perceber pequenas diferenças de durações, por exemplo na ordem de 0,1", diferenças estas que são mais que suficientes para que a percepção se dê conta da distinção entre um som de duração de 1" e um outro de 1,1". Assim é que o ouvido terá enorme dificuldade em distinguir as durações de dois sons contendo, respectivamente, 8" e 8,1".


Mesmo com essas e outras limitações inerentes à nossa capacidade auditiva, no contexto da música erudita cada porção de tempo musical é passível de ser conceituada e representada por uma figura. Cada figura, por sua vez, pode ser

subdividida em porções menores, simbolizadas por outras figuras. Na teoria musical, pode-se subdividir uma figura (uma porção de tempo) em quantas partes se desejar, ainda que, na prática, as subdivisões “em dois” sejam as mais empregadas. Na verdade, são essas últimas divisões que estruturam todo o sistema de notação dos tempos musicais.

Imagine-se, por exemplo, que a figura denominada *semínima* seja utilizada, numa partitura, para representar sons cujas durações equivalham a 1 segundo. Caso se queira indicar um som cuja duração deva ser de 2 segundos, é necessário utilizar a figura denominada *mínima*, que possui o dobro do valor da semínima. De modo contrário, se houver a necessidade de representar um som cuja duração deva ser de meio segundo, é preciso empregar uma *colcheia*, figura que, por definição, tem metade do valor da semínima.

Esse exemplo demonstra que, na música erudita, todas as figuras que simbolizam os sons – as *notas* – são essencialmente estruturadas e hierarquizadas numa relação de *dobro* ou *metade*. O mesmo ocorre em relação à representação dos silêncios, isto é, as *pausas*, que também são concebidas a partir dessa mesma relação<sup>84</sup>.

A tabela a seguir explicita tais relações estruturais, tomando como base o exemplo acima, no qual a semínima – e a pausa de semínima – apresentam a duração de um segundo:

Nome das notas	Nome das pausas	Figuras <sup>85</sup> (notas e pausas)	Duração em segundos (considerando a semínima = 1s)
<i>Máxima</i>	<i>Pausa de máxima</i>		32s

<sup>84</sup> Este capítulo concentra-se no som e em seus aspectos constituintes, mas, nesse ponto, é necessário fazer duas breves observações a respeito dos silêncios – as pausas. Em primeiro lugar, o silêncio absoluto não existe, pois, como demonstrou o compositor John Cage, mesmo numa câmara anecoica (local que isola qualquer tipo de som externo) ouvimos os ruídos do funcionamento do nosso corpo (batidas do coração, sangue correndo nas veias etc.). Pode-se dizer, portanto, que *tudo* é som. O silêncio, na teoria da música, é, portanto, uma abstração que se refere apenas à ausência dos sons musicais, e não aos sons concretos do mundo. Em segundo lugar, o silêncio, ao contrário do som, possui apenas uma dimensão, um parâmetro – a *duração*. O silêncio não possui altura, intensidade ou timbre, pois diz respeito somente ao próprio tempo. O silêncio tem início com a interrupção do som, e tem fim com o seu retorno.

<sup>85</sup> Algumas figuras apresentam mais de uma grafia possível. Nesse caso, optou-se por uma das alternativas disponíveis.

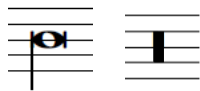
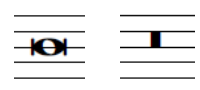
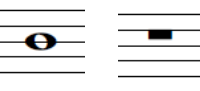

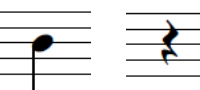
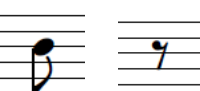

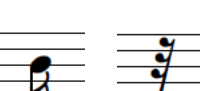
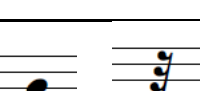
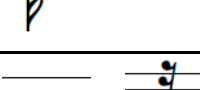
<i>Longa</i>	<i>Pausa de longa</i>		16s
<i>Breve</i>	<i>Pausa de breve</i>		8s
<i>Semibreve</i>	<i>Pausa de semibreve</i>		4s
<i>Mínima</i>	<i>Pausa de mínima</i>		2s
<b>Semínima</b>	<b>Pausa de semínima</b>		1s
<i>Colcheia</i>	<i>Pausa de colcheia</i>		1/2s
<i>Semicolcheia</i>	<i>Pausa de semicolcheia</i>		1/4s
<i>Fusa</i>	<i>Pausa de fusa</i>		1/8s
<i>Semifusa</i>	<i>Pausa de semifusa</i>		1/16s
<i>Quartifusa</i>	<i>Pausa de quartifusa</i>		1/32s

Tabela 6 – Figuras de notas e pausas, e suas equivalências

Quando se observa, na tabela acima, a coluna da direita, torna-se explícito o rigor matemático que estrutura cada um dos níveis que especificam as durações dos sons e silêncios musicais. Essas proporções e equivalências também podem ser expressas a partir do seguinte gráfico:

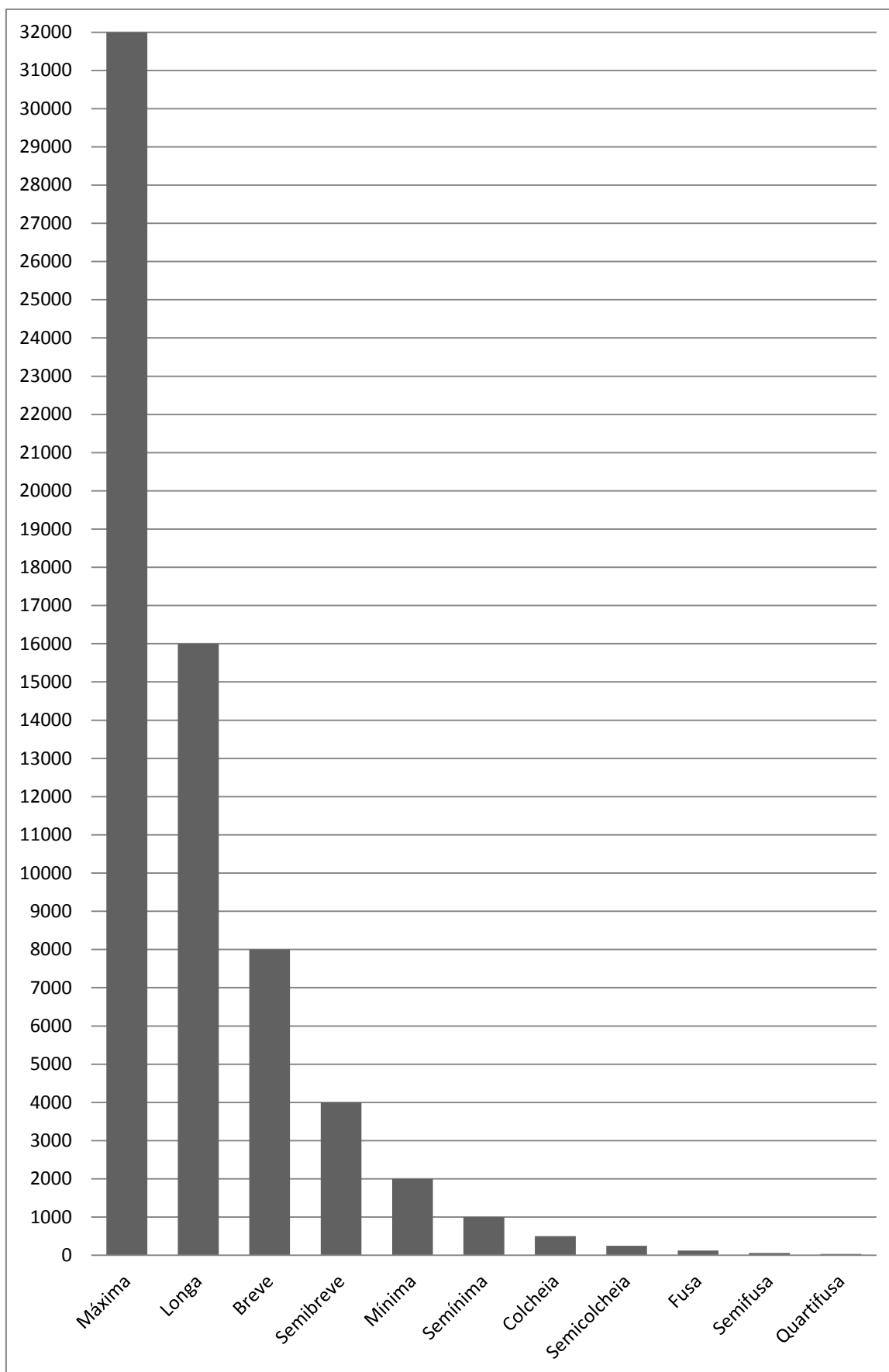


Tabela 7 – Durações das figuras musicais, tomando-se como exemplo a semínima com duração de 1000 milissegundos (1 segundo)

Em relação à prática musical contemporânea, entretanto, duas observações são necessárias. Em primeiro lugar, nem todas as 11 figuras que representam as notas (assim como as 11 figuras que simbolizam as pausas) costumam ser utilizadas na notação musical moderna, pois os valores extremos – muito longos ou muito curtos – aparecem com pouca frequência em partituras atuais<sup>86</sup>.

Em segundo lugar, nem sempre, nas músicas, as semínimas duram exatamente um segundo, como no exemplo acima. Na realidade, tal figura apresenta duração *variável* conforme cada música, e o que interessa reter, antes de qualquer outra coisa, são as *relações de proporcionalidade* existentes entre todos os símbolos, relações estas que se mantêm sempre constantes.

Assim, deve-se saber, por exemplo, que são necessárias quatro colcheias para preencher o tempo de uma mínima, ou que é preciso 16 semicolcheias para completar a duração de uma semibreve. Se, numa música, a duração de uma semínima for alterada para, por exemplo, 0,7 segundo, todas as outras notas também terão suas durações modificadas, bem como as pausas correspondentes. Contudo, as relações de dobro ou metade *serão mantidas*. Tal relação de proporcionalidade, na verdade, é a base que estrutura todo o sistema notacional das durações.

Por meio desse sistema, também é possível combinar figuras de notas e pausas a fim de criar durações distintas das acima especificadas – que são, em si, muito limitadas. Assim, ainda tomando a semínima como equivalente a 1 segundo, seria possível representar um som de 1,5 segundo por meio da soma de uma semínima com uma colcheia; ou então uma pausa de 2,25 segundos através da soma de uma pausa de mínima com uma pausa de semicolcheia. Como se pode deduzir a partir desses exemplos, múltiplas combinações são possíveis.

Por fim, é necessário um último comentário. Apesar de as divisões “por dois” – conforme se desce de nível – serem a base do sistema notacional, há outras

---

<sup>86</sup> Hoje em dia, as figuras menos empregadas são as *máximas*, *longas*, *breves*, *fusas* e *semifusas*, ou seja, as de maior e menor duração, localizadas nos limites extremos. Se, nos primórdios, a notação musical ocidental empregava majoritariamente notas brancas, aos poucos a preferência passou para as notas pretas. Sobre isso, Bosseur (2014, p. 37) explica: “[...] no decorrer dos séculos, o valor “absoluto” de cada nota mudará consideravelmente, e no sentido de um alongamento de durações. Por exemplo, por volta de 1225, a breve designava o valor mais curto, ao passo que, na prática, ela constituiu no século XVI o valor mais longo. Deste fato decorreu que na primeira metade do século XIII, a unidade de tempo era a longa, na segunda metade era a breve, de 1300 a 1450 mais ou menos era a semibreve, de 1450 a 1600 a mínima, e de 1600 até os dias atuais a semínima”. Isso explica o motivo de, atualmente, a *breve*, a *semibreve* e a *mínima* serem, na maioria dos casos, as figuras que especificam as *maiores* durações numa partitura.

divisões possíveis, tais como aquelas realizadas a partir dos números 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17 etc., divisões estas que não estão compreendidas na tabela<sup>87</sup>. Todavia, quanto maior for esse número, mais rara será sua aparição numa música ou partitura. Como já enfatizado, o que prepondera, via de regra, é a aplicação do sistema estruturado a partir das relações de *dobro* e *metade*.

Desse modo, novamente observa-se como, no contexto da música erudita, o pensamento humano buscou conceituar racionalmente o fenômeno da *duração* dos sons, tal como fez com os parâmetros das *alturas* e das *intensidades*. O esforço, aqui, foi no sentido de criar relações matemáticas precisas, definidoras dos próprios símbolos notacionais, que ganham sentido apenas se compreendidos como parte de um conjunto fechado e coerente, onde cada elemento relaciona-se com outro a partir de rígidas relações de proporcionalidade.

#### 7.4. Timbre

Como mencionado no início deste capítulo, nesta tese o timbre é compreendido, em termos conceituais, como algo *resultante* da inter-relação entre os três parâmetros ou atributos sonoros básicos já analisados (altura, intensidade e duração), e não como um quarto parâmetro ou atributo básico. Independentemente disso, contudo, algumas considerações são necessárias a respeito do timbre.

Geralmente, define-se o timbre como a característica que permite diferenciar um som de outro quando ambos possuem a mesma altura e intensidade. Desse modo, se um violino e um trompete executarem uma mesma nota sob uma intensidade idêntica, saberemos quando um ou outro instrumento estiver tocando porque o violino possui um *timbre* diferente do trompete.

Cada instrumento musical apresenta um timbre característico (violões diferenciam-se de trombones, que se distinguem de clarinetes etc.), ainda que, individualmente – isto é, de instrumento para instrumento –, pequenas variações tímbricas também possam ser percebidas (violinos, entre si, possuem timbres levemente diferenciados, por exemplo). Nesse sentido, Menezes (2003, p. 200) explica que:

[...] para definir o timbre de um instrumento, ao mesmo tempo em que se levarão em conta as oscilações internas de um som tônico, responsáveis

---

<sup>87</sup> Ou seja, todas as divisões que não ocorram com base em 2, 4, 8, 16, 32 etc.

em grande parte por sua caracterização, será igualmente considerada a *permanência* de tais variações na emissão de sons distintos emitidos por esse mesmo agente instrumental em registros diferentes, conferindo certa unidade (pela permanência estatística de fatores variáveis) aos sons distintos de tal ou qual instrumento. É somente por tal prisma que sons em princípio tão distintos como o de uma nota grave e o de uma nota aguda de um piano podem ser classificados como oriundos de um mesmo “timbre”, qual seja: o do piano.

Isso significa que, apesar de existirem diferenças de timbre em relação a cada nota emitida por um único instrumento musical, o ouvido humano é capaz de perceber todas elas como pertencendo a – ou tendo origem em – um único “grupo de timbres”. Nosso ouvido, portanto, é capaz de categorizar timbres, atribuindo origens comuns a sons com características tímbricas semelhantes.

Outro ponto importante é que não se deve ter uma visão *estática* sobre o timbre, como se ele fosse algo estanque que não se modificasse no decorrer da duração de um som. Na medida em que o timbre resulta do comportamento dos três parâmetros básicos, ele tende a variar de acordo com as alterações na própria altura, intensidade e duração. O timbre deve ser compreendido, portanto, como algo em constante mutação, mesmo que tal fenômeno muitas vezes escape à nossa percepção auditiva.

A noção de timbre também está diretamente relacionada com os *espectros sonoros*. Uma nota tocada num piano, por exemplo, não apresenta apenas a frequência fundamental que a identifica (por exemplo, a nota lá de 440 Hz), mas uma série de outras frequências mais agudas, muitas delas inaudíveis, que soam em conjunto com a frequência mais forte. Denomina-se esse conjunto de frequências que acompanham a frequência fundamental de *espectro sonoro*.

Ocorre que, na realidade, todos os sons (com exceção de um, como se verá a seguir) possuem espectros sonoros, o que permite afirmar que existem infinitas possibilidades de configurações tímbricas – uma para cada tipo de som. A multiplicidade de timbres existentes ou possíveis de serem criados é praticamente ilimitada, já que são inúmeras as possibilidades de estruturação dos espectros sonoros.

No entanto, em âmbitos teóricos, há duas categorias de sons que não apresentam timbre, sendo que ambos podem ser elaborados, idealmente, apenas por meios eletrônicos. O primeiro, chamado de *som senoidal*, não apresenta espectro sonoro, não tendo, em tese, portanto, qualquer timbre. O segundo,

chamado de *ruído branco*, é composto por todas as frequências sonoras possíveis, contendo um espectro sonoro saturado em seu limite máximo, o que também invalida a noção de timbre. Como aponta Menezes (2003, p. 199):

[...] [falar] de timbre significa [falar] da *forma como se constitui um dado espectro composto, complexo ou ruidoso*. Cada som que se situe na região intermediária entre o som mais puro (senoidal) e o mais ruidoso (ruído branco) – nos quais inexistem timbre, seja pela quantidade mínima, seja pela quantidade máxima de informação sonora, respectivamente – organiza-se de um modo específico no que tange à sua constituição espectral, constituindo um espectro tônico (composto, harmônico), complexo (inarmônico) ou um ruído com características específicas. Para tais sons, será o timbre o fator resultante que os distinguirá de quaisquer outros sons de espectro composto, complexo ou ruidoso.

O espectro sonoro remete, ainda, a outro tópico interessante: a ideia de *grão* sonoro. Sobre esse tema, Menezes (2003, p. 224) escreve:

[...] referimo-nos, aqui, às microvariações de percurso de um som, não conscientemente detectáveis pela escuta atenta, mas somente apreciáveis enquanto qualidade tímbrica da *microestrutura* da matéria sonora. Se ínfimas saliências constituem a textura do som, enquanto microfenômenos que se organizam de forma mais ou menos “porosa” ou “lisa”, podemos dizer que estamos defronte à constituição “granular” do espectro, em uma palavra, a seus *grãos*.

Menezes (2003, p. 224) prossegue:

A noção de *grão* sonoro [...] está pois associada à maneira pela qual apreendemos a textura do objeto sonoro, globalizando, de forma qualitativa, os microfenômenos “inaudíveis a ouvido nu”. Trata-se [...] da percepção internalizada de “choques distintos” que constituem a própria textura sonora. Em analogia à visão, é como se olhássemos para uma foto digitalizada em alta definição em uma tela de computador. De modo geral, olhamos para a foto e a apreendemos de modo global apreciando sua textura como extremamente bem definida e de alta qualidade, e pontuando, ainda, os inúmeros detalhes provenientes da alta definição fotográfica. À medida, porém, que ampliamos consideravelmente a foto na tela, concentrando-nos em porções cada vez mais reduzidas da imagem, percebemos cada vez mais os pontos (*pixels*) que de fato a compõem, “estouramos” a imagem na tela e revelamos o quão “grosseiro” é o processo de sua digitalização. O *grão* revela-se como pertencente a um domínio de atuação sensorial no qual as inúmeras irregularidades de detalhe que afetam a superfície dos objetos ainda são apreendidas por uma percepção global e qualitativa. A noção de *grão* encerra assim a percepção dos “vestígios rítmicos” presentes na constituição interna dos espectros, percebidos não como eventos rítmicos em si, mas antes como elementos da textura mais ou menos fina ou grossa da matéria sonora.

Nesse ponto, adentramos na microanálise do fenômeno sonoro, algo estudado e explorado, em termos científicos e artísticos, principalmente pela música eletroacústica, que utiliza programas de computador para a criação e transformação dos sons. Mas essa já é uma dimensão que escapa à percepção humana



convencional, localizada no nível dos sentidos: é como se quiséssemos observar átomos a olho nu.

Instrumentistas não têm controle consciente sobre a manipulação dos grãos sonoros quando tocam seus instrumentos musicais, o que indica que a partir desse ponto avançamos num campo de problemas que está além daqueles que dizem respeito aos atos humanos envolvidos numa performance musical – um aspecto que, portanto, foge ao âmbito desta tese.

Entretanto, algumas últimas observações importantes sobre o timbre ainda se fazem necessárias. Ao contrário do que ocorre em relação aos três parâmetros sonoros básicos (altura, intensidade e duração), não há como *medir* o timbre<sup>88</sup>. Não existe uma escala de valores que defina, com precisão inequívoca, as transformações que por ventura ocorram nesse âmbito. Tal impossibilidade de mensuração constitui, em parte, justamente um dos fatores que fazem com que certos autores considerem o timbre não como um parâmetro ou atributo básico do som, mas simplesmente como o *resultado* das inter-relações entre os três parâmetros principais.

Não há como representar devidamente, por meio da notação musical, o timbre e suas transformações. Menezes (2003, p. 207) explica que “inexistem “escalas de timbre” pelo simples fato de inexistir univocidade do caminho de transformação entre os infinitos timbres distintos”. Sobre isso, ele comenta:

[...] compreende-se bem a distinção fundamental entre os atributos do som e o timbre enquanto resultante desses mesmos atributos: enquanto que de uma frequência à outra o caminho de transformação é inequívoco (ao agudo ou ao grave), da mesma forma como de uma intensidade à outra (*crescendo* ou *diminuendo*), ou de uma duração à outra (*accelerando* ou *ritardando*), podendo tal percurso de transformação unidimensional variar apenas em “resolução” (relação entre os “passos” de transformação pelos quais se opta e a velocidade da transformação em si, consistindo tal transformação em uma evolução linear ou exponencial), nunca poderemos dizer que a transformação de um timbre em outro se dará inequivocamente por um caminho específico e indiscutível. Ainda que tentativas tenham existido no sentido de configurar a transformação de um timbre em outro de modo orgânico e efetivo, tal como tipicamente o caso da chamada *síntese cruzada* (*cross synthesis*) no contexto da música eletroacústica – em que dados de um espectro são paulatinamente transformados nos dados relativos a um outro espectro sonoro, resultando numa gradual passagem de um timbre a outro [...], sempre haverá a possibilidade de uma tal transformação ocorrer por um caminho substancialmente diverso, pelo viés da mutação de outros aspectos sonoros. Não existe, assim, unilateralidade e univocidade de

---

<sup>88</sup> Sobre isso, Menezes (2003, p. 205) escreve: “Altura, intensidade e duração constituem atributos unidimensionais do som: medimos e representamos tais propriedades com números precisos, a partir de medidas correspondentes (Hz, dB, segundos etc.). O timbre, ao contrário, demonstra-se como uma resultante *multidimensional*, decorrente da inter-relação dos demais atributos”.

percurso transformacional na metamorfose de um timbre em outro, ao contrário dos parâmetros frequencial, de intensidade e de duração dos sons. (MENEZES, 2003, p. 206-207).

Nesse quesito, portanto, o pensamento humano classificatório e estruturante encontrou um obstáculo difícil de ser transposto. Como não existe caminho unívoco que conduz de um timbre a outro, torna-se impossível delimitar etapas a respeito de algo que sequer pode ser identificado.

Assim, se o intelecto humano, no contexto da música erudita, logrou elaborar marcos classificatórios que organizam a percepção das alturas, intensidades e durações, não conseguiu fazer o mesmo em relação ao timbre – aspecto do som que é de difícil análise e compreensão, graças a sua extrema complexidade.

#### 7.5. Transformações do som ao longo de sua duração

Como já referido, o som é um fenômeno que se transmuta ao longo de sua “vida” ou “existência” temporal, seja ela curta ou longa. Isso vale para a maioria dos sons encontrados na natureza, bem como para os sons emitidos por instrumentos musicais ou pela voz humana. Conforme enfatiza Menezes (2003, p. 36, 103-104, 222-223), sons completamente estáticos em seus parâmetros básicos somente podem ser obtidos por meios eletrônicos. Diante disso, o habitual é que um som sofra transformações no decorrer de sua duração, transformações estas que podem acontecer no nível das alturas, das intensidades ou dos timbres.

Um mesmo som pode, por exemplo, subir de uma frequência mais grave à outra mais aguda, ou descer de uma frequência mais aguda até uma mais grave; pode, também, ter seu volume aumentado ou diminuído; ou, ainda, ter seu timbre alterado. Tais mudanças podem ser claramente percebidas pela audição ou serem imperceptíveis, dependendo, é claro, da extensão das transformações. A respeito desse tema, denominam-se como *flutuações* as mínimas alterações que um som sofre. Sobre esse tópico, Menezes (2003, p. 36) explica que:

Ínfimas *flutuações* [...] são inerentes à grande maioria dos sons existentes, e em particular àqueles gerados por seres humanos, dando margem a constantes deslocamentos nas relações de fase entre sons distintos e simultâneos. Como alterar a relação de fase implica diminuição ou aumento do tamanho do período, e como o tamanho do período está relacionado à frequência do som, deduzimos que existem constantes variações em frequência, ainda que mínimas, de sons que julgamos, a princípio, estáveis frequencialmente.

Como já referido, alterar a frequência de um som, bem como sua intensidade, são processos que interferem no timbre. Em relação a esse ponto, Menezes comenta (2003, p. 230) que:

As flutuações [...] implicam sobretudo variações ora no domínio das frequências, ora no das amplitudes, mas são avaliadas pela escuta como elementos de *caracterização tímbrica*, portanto como traços gerais e resultantes das oscilações mais ou menos periódicas às quais se submete um determinado som em meio a seu regime de sustentação.

Outra ideia importante, dentro desse mesmo tema, é o conceito de *transiente*:

A rigor, toda evolução dinâmica presente no decurso da vida de um som pode ser caracterizada como sendo um transitório ou transiente. Uma vez que praticamente inexitem sons nem absolutamente periódicos, nem totalmente estáveis do ponto de vista dinâmico (a não ser sons gerados eletronicamente com este propósito), todo som, mesmo em se tratando de um som tônico em regime de sustentação e relativa estabilidade, está imbuído, quase que o tempo todo, de “transientes”, os quais revelam-se necessários para a caracterização do timbre, uma vez que [...] um som cujo timbre e intensidade permanecem constantes no tempo perde em certa medida sua característica própria. É como se o som necessitasse de microvariações durante toda a sua existência para que, de alguma forma, mantenha seu interesse. (MENEZES, 2003, p. 222-223).

Seja por meio de *flutuações* ou *transientes*, é importante enfatizar que o som experimenta, continuamente e em graus diversos, transformações ao longo de sua “vida” ou “existência” temporal, o que ocorre tanto em níveis microscópicos quanto macroscópicos. Especificamente em relação a essa última escala analítica, foram feitas algumas tentativas no intuito de classificar, de modo mais global, as diversas fases – em grande medida perceptíveis por meio da audição – que em geral caracterizam tais mudanças, o que originou o conceito de *envelope dinâmico* ou *envelope sonoro*. Sobre a evolução dessa ideia, Menezes (2003, p. 31) explica que:

De acordo com o modelo de envelope dinâmico traçado por Herrmann Helmholtz (1821-1894) [...], o som possui, em geral, três fases essenciais, correspondentes a seu início, meio e fim; *ataque*, *regime estacionário* e *extinção*. Com o passar dos tempos, um maior detalhamento na morfologia sonora ocasionou uma descrição mais atenta, ainda que genérica, do envelope dinâmico, em que o som passa a ter, *grosso modo*, quatro fases principais: o *ataque* (em inglês: *attack*), momento inicial do som; a *primeira queda* ou *decaimento* (*decay*), perda de energia ocorrida logo após a grande energia liberada em geral no transiente de ataque; o *regime estacionário*, de *permanência* ou *sustentação* (*sustain*); e a *queda final* ou *extinção* (*release*), momento de esvaecimento do som. [...] de modo esquemático, essas quatro fases [...] correspondem, em geral, a todo o desenvolvimento temporal de um som.

A noção de *envelope dinâmico* permite classificar os diferentes sons emitidos, por exemplo, pelos instrumentos musicais, e também possibilita traçar uma comparação entre eles. Assim, uma nota tocada numa flauta pode ser executada

sem apresentar quase nenhum ataque, e sua intensidade pode ser sustentada praticamente sem alterações por um longo período de tempo, conforme o fôlego do flautista. Além disso, esse instrumento, dependendo da forma como for soprado, possibilita também aumentar e diminuir o volume de um único som através de *crescendi* e *decrescendi*.

O som de um piano ou de um violão, por outro lado, caracteriza-se por apresentar um ataque pronunciado, mas nenhuma sustentação. É impossível, nesses instrumentos, manter constante a intensidade de um som ao longo de toda a sua duração, ou mesmo aumentar e diminuir seu volume de forma intencional. Isso ocorre porque as cordas do violão e do piano, quando postas para vibrar, a partir do momento em que atingem naturalmente sua intensidade máxima começam a decrescer, até o estágio no qual se verifica a completa extinção do som – quando a corda para completamente de vibrar.

No piano e no violão, portanto, não há como controlar o volume de um som a partir do momento em que o impulso inicial para a vibração de uma corda já foi dado. Nesses casos, no que se refere ao *envelope sonoro*, não podemos falar em *sustentação*, pois tal estágio se funde com o *decaimento* e a *extinção*.

No que diz respeito ao parâmetro das *alturas*, algumas diferenças no comportamento dos sons emitidos pelos instrumentos musicais também merecem ser sublinhadas. Há instrumentos nos quais é possível alterar intencionalmente a frequência de um som durante sua existência temporal: o violino é um dos melhores exemplos disso.

Como esse instrumento não possui trastes em seu espelho, o violinista precisa afinar as notas colocando os dedos exatamente nos locais adequados, já que a mínima imprecisão nesse posicionamento pode alterar a frequência de uma nota. Trata-se de distâncias realmente milimétricas que fazem a diferença. Mas isso também permite que um mesmo som possa ter sua altura modificada conforme o desejo do músico: ora em direção ao grave, ora em direção ao agudo.

O mesmo tipo de efeito, todavia, não pode ser realizado, por exemplo, por um pianista, já que esse músico não tem qualquer controle direto sobre a altura das notas que executa – considerando o momento seguinte ao acionamento das teclas – , uma vez que as cordas do piano, estando afinadas ou não, apresentam-se como algo “dado” para o pianista.

Os exemplos acima permitem ilustrar como um som sofre, na realidade, constantes mutações, considerando sua mais breve ou mais longa existência temporal. Tais transformações, muitas delas perceptíveis a “ouvido nu”, podem ser pensadas sob o ponto de vista de dois parâmetros básicos (altura e intensidade) e na resultante desses parâmetros (o timbre).

O conceito de *envelope sonoro*, por sua vez, possibilita compreender esquematicamente as diferenças existentes entre as sonoridades características dos vários instrumentos musicais empregados na música erudita, diferenças estas que são passíveis – ou não – de serem controladas pelos instrumentistas, fato que depende, é claro, das características sonoras e acústicas de cada instrumento.

Alguns sinais gráficos usualmente empregados nas partituras de música erudita podem ser interpretados como tentativas de representação do comportamento do som ao longo de sua duração, pois são símbolos que indicam o modo como as notas devem ser executadas pelo instrumentista ou cantor. Refiro-me, aqui, especificamente aos símbolos que dizem respeito à *articulação* das notas.

Alguns desses sinais estipulam, por exemplo, o modo como uma nota deve ser *atacada* (ou seja, o primeiro dos quatro estágios do envelope sonoro) ou *sustentada* (o terceiro estágio, nessa mesma classificação). Esse seria o caso, respectivamente, dos *acentos* e *marcados*, e dos *tenutos*<sup>89</sup>. Todavia, como as propriedades e limitações acústicas de cada instrumento são distintas, em geral tais símbolos notacionais são interpretados a partir do contexto performático de cada instrumento musical.

## 8. A representação dos parâmetros sonoros na notação musical

Nos capítulos anteriores foi possível observar de que maneira os três parâmetros básicos que conformam o som são conceituados, organizados, estruturados e hierarquizados no âmbito da música erudita. A respeito desses atributos, o pensamento de cunho racional e classificatório especificou relações, marcos e fronteiras, representando graficamente todas essas propriedades nas partituras.

---

<sup>89</sup> Alguns desses sinais estão presentes nas partituras analisadas no próximo capítulo.

Nesse sentido, viu-se que as *alturas* dos sons – frequencialmente medidas em Hertz – são relacionadas a notas específicas, que recebem nomes que as identificam e distinguem umas das outras: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si<sup>90</sup>. No que se refere às *intensidades* – calculadas, cientificamente, em decibéis –, os sinais *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e *fff* permitem distinguir oito níveis dinâmicos para a execução das notas. Quanto às *durações* dos sons e silêncios, as 22 figuras que representam as notas e as pausas são organizadas a partir de divisões e multiplicações baseadas nas relações de dobro e metade.

Mesmo o conceito de *envelope dinâmico*, que se refere ao comportamento do volume de um som ao longo de sua duração, também encontra certa representação gráfica nas partituras que empregam uma notação mais “tradicional”<sup>91</sup>, através de sinais como *acento*, *marcato*, *tenuto*, *staccato* e *staccatissimo*. A única exceção a tudo isso, como explicado, é o *timbre*, aspecto sonoro que não passa por um processo muito bem definido de estruturação e classificação, devido a sua própria complexidade interna.

Assim, diante de tudo o que foi exposto até aqui, e com o objetivo de detalhar o modo como as várias propriedades sonoras aparecem representadas conjuntamente numa partitura de música erudita, apresento a seguir, como exemplos a serem analisados, duas obras selecionadas desse universo artístico: o *Prelúdio*, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (1810-1849), e o *Capricho*, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini (1782-1840). A primeira é uma peça curta para piano solo e a segunda é uma peça curta para violino solo<sup>92</sup>.

A escolha dessas músicas, nesta tese, ocorre principalmente por duas razões. Em primeiro lugar, foi mencionado anteriormente que esta pesquisa adota como foco de investigação as performances de música erudita realizadas, principalmente, no piano e no violino, que são os instrumentos musicais que

---

<sup>90</sup> E também suas variantes, que utilizam o bemol, dobrado bemol, sustenido, dobrado sustenido e bequadro.

<sup>91</sup> Ao longo do século XX, novas formas notacionais foram sugeridas com o intuito de especificar aspectos da execução musical e do comportamento sonoro que a notação de cunho mais tradicional tende a deixar de lado. Assim é que, em muitas obras contemporâneas, vários compositores indicam, numa espécie de glossário, o conjunto de símbolos que utilizarão na partitura de uma obra e os significados específicos desses símbolos no contexto daquela composição. Como, para muitos desses recursos gráficos, não existe um emprego consensual, a estratégia normalmente adotada costuma ser essa, ou seja, conceituar individualmente cada símbolo, a fim de não gerar dúvidas nos intérpretes sobre a aplicabilidade de cada sinal.

<sup>92</sup> Novamente, é importante lembrar que este capítulo da tese destina-se principalmente àqueles leitores que não têm um domínio satisfatório sobre a teoria musical, os símbolos notacionais da escrita musical e a leitura de partituras.

tradicionalmente assumiram de maneira mais explícita o papel de solistas. A seleção de duas composições destinadas a esses dois instrumentos, portanto, justifica-se a partir dessa explicação.

Em segundo lugar, ambas são obras breves que ilustram de forma satisfatória muitos dos tópicos acima abordados. Certamente, inúmeras outras obras poderiam ser selecionadas no lugar destas, já que a intenção principal deste capítulo não é desenvolver uma análise demasiadamente aprofundada sobre composições eruditas específicas, mas simplesmente mostrar, de modo palpável, como se encontram combinadas, nas partituras de música erudita, as representações notacionais dos vários elementos sonoros acima explicitados.

Sobre as análises que apresentarei a seguir, é importante ressaltar que, em primeiro lugar, abordarei os símbolos notacionais que estão mais diretamente vinculados aos três parâmetros sonoros básicos, ou seja, altura, intensidade e duração. Num segundo momento, tratarei do timbre e do envelope sonoro. Por último, concentrar-me-ei sobre outros aspectos notacionais das partituras – símbolos que, ainda que não estejam diretamente relacionados com os atributos sonoros básicos, são igualmente relevantes para a compreensão e interpretação das obras em questão. O objetivo dessas abordagens é estabelecer uma base para a posterior análise que farei a respeito da *excelência performática na música erudita* – o problema central desta tese.

Examinarei, na realidade, duas versões do *Prelúdio* e duas do *Capricho*. A intenção, com isso, é elaborar uma comparação entre duas edições de uma mesma composição, a fim de mostrar como existem várias formas possíveis de representar, em partitura, uma mesma obra musical.

Começo, portanto, com a peça para piano solo de Chopin. Em seguida, debruçar-me-ei sobre a peça de Paganini para violino solo.

### 8.1. Análise de duas partituras de uma obra de Chopin para piano solo

A primeira partitura a ser analisada é uma edição do *Prelúdio*, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, datada de 1915, ano de sua edição. O objetivo da análise, acima de tudo, será desvendar os símbolos notacionais presentes nesse material escrito. A segunda partitura – outra versão da mesma música –, datada de

c. 1839, corresponde à primeira edição da obra, e ela será útil no sentido de proporcionar uma comparação com o primeiro material<sup>93</sup>.

Começemos, portanto, com a partitura de 1915:

**Prélude**

Edited and fingered by  
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 28, No. 4

**Largo**

4. *p* *espressivo* *tenuto sempre*

25454

Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

Partitura 1 – Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (New York: G. Schirmer, 1915).  
Editor: Rafael Joseffy (1852-1915).

<sup>93</sup> Há várias edições dos 24 Prelúdios, Op. 28, de Chopin, muitas delas de domínio público, como é o caso dos dois exemplos aqui apresentados. Para uma abordagem mais completa sobre todos os prelúdios de Chopin, ver Edlund (2013) e Leikin (2015).



Sobre essa partitura, em primeiro lugar é importante destacar que, no que se refere às *alturas* dos sons que conformam a música, é possível observar como todas as notas aparecem dispostas nos pentagramas<sup>94</sup> de duas formas: ora sobre as linhas, ora nos espaços existentes entre as linhas. Isso corresponde a uma convenção de notação musical amplamente utilizada, válida para inúmeros instrumentos musicais empregados na música erudita, e também para instrumentos utilizados em outros estilos musicais. Tal disposição faz com que cada nota tenha sua localização específica dentro do pentagrama, ganhando, em função disso, um nome particular: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si.

Por vezes, algumas notas aparecem acompanhadas de sustenidos, bemóis e bequadros, símbolos que alteram suas alturas originais – considerando a tonalidade da música, mi menor. Essa tonalidade, determinada pelo sustenido colocado logo após as claves de sol e fá (e posicionado sobre a linha da nota fá), indica que a composição estrutura-se, principalmente, a partir do seguinte conjunto de notas (considerando a escala de *mi menor natural*<sup>95</sup>): mi, fá sustenido, sol, lá, si, dó e ré. A preponderância, ao menos em teoria, de tais notas não impede, entretanto, que outras notas, diferentes dessas, não possam ser utilizadas na obra, como de fato acontece.

Na realidade, Chopin emprega nesta breve composição todas as doze notas musicais que cabem numa oitava, ainda que dispostas, muitas delas, por diferentes regiões do teclado do piano. Em outras palavras, há na música muitas notas com o mesmo nome, embora com frequências sonoras distintas. A tabela a seguir (baseada na Tabela 4) mostra o número de ocorrências de cada nota na música<sup>96</sup>, o que permite ter uma ideia de como são empregadas, neste caso, as diferentes frequências sonoras, tendo em vista o padrão de afinação estabelecido pelo sistema do temperamento igual<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Pentagrama é o conjunto de cinco linhas paralelas.

<sup>95</sup> Sobre isso, rever o exemplo dado na Tabela 3.

<sup>96</sup> Deve-se atentar para o fato de que o piano não contém todas as notas – frequências sonoras – presentes nessa tabela, visto que esse instrumento possui, normalmente, 88 teclas, entre brancas e pretas. As notas que não existem no piano estão assinaladas com um hífen (-).

<sup>97</sup> Por vezes, algumas notas são tocadas ora pela mão direita do pianista, ora pela mão esquerda. Nesse sentido, deve-se ler a tabela desta forma: a nota lá<sub>3</sub>, por exemplo, ao longo da performance da peça deve ser tocada três vezes pela mão esquerda e 13 vezes pela mão direita – o que aparece representado assim: 3/13.

Oitava	-2	-1	1	2	3	4	5	6	7	8
Dó	-	0	0	33/0	34/1	0/9	0/1	0	0	-
Dó <sup>#</sup> ou Ré <sup>b</sup>	-	0	0	2/0	4/0	0	0	0	-	-
Ré	-	0	0	16/0	18/0	0/3	0	0	-	-
Ré <sup>#</sup> ou Mi <sup>b</sup>	-	0	0	15/1	15/2	0/3	0	0	-	-
Mi	-	1/0	1/0	77/2	29/8	0/4	0	0	-	-
Fá	-	0	0	24/0	0	0	0	0	-	-
Fá <sup>#</sup> ou Sol <sup>b</sup>	-	0	1/0	33/2	4/9	0/1	0	0	-	-
Sol	-	0	0	41/1	0/1	0/2	0	0	-	-
Sol <sup>#</sup> ou Lá <sup>b</sup>	-	0	0	16/0	0/1	0	0	0	-	-
Lá	0	0	1/0	64/0	<b>3/13</b>	0	0	0	-	-
Lá <sup>#</sup> ou Si <sup>b</sup>	0	0	1/0	4/0	0/5	0	0	0	-	-
Si	0	3/0	34/0	38/5	0/18	0	0	0	-	-

Tabela 8 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo pianista na interpretação do Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin. Nos casos em que há dois números separados por uma barra, o número da esquerda refere-se às notas tocadas pela mão esquerda, enquanto o número da direita refere-se às notas tocadas pela mão direita.

A próxima tabela especifica o número de vezes em que cada uma das doze notas musicais deve ser tocada pelo intérprete (considerando apenas o nome da nota, independentemente da oitava em que ela aparece), bem como a primeira vez que cada nota surge na música (a partir do número do compasso):

Notas	Número de vezes que a nota é tocada pela mão esquerda	Número de vezes que a nota é tocada pela mão direita	Total de vezes que a nota é executada, considerando ambas as mãos	Número do compasso em que a nota aparece pela primeira vez
Dó	67	11	78	1 – mão direita
Dó <sup>#</sup> ou Ré <sup>b</sup>	6	0	6	4 – mão esquerda
Ré	34	3	37	3 – mão esquerda
Ré <sup>#</sup> ou Mi <sup>b</sup>	30	6	36	2 – mão esquerda
Mi	108	14	122	1 – mão esquerda
Fá	24	0	24	3 – mão esquerda
Fá <sup>#</sup> ou Sol <sup>b</sup>	38	12	50	2 – mão esquerda
Sol	41	4	45	1 – mão esquerda
Sol <sup>#</sup> ou Lá <sup>b</sup>	16	1	17	3 – mão esquerda
Lá	68	13	81	2 – mão esquerda
Lá <sup>#</sup> ou Si <sup>b</sup>	5	5	10	4 – mão direita
Si	75	23	98	Anacruse – mão direita

Tabela 9 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo pianista na interpretação do Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, considerando apenas o nome da nota, independentemente da oitava em que ela aparece.

Considerando apenas o número de vezes em que cada uma das doze notas é empregada na música – e deixando de lado, portanto, os *contextos* em que elas são

utilizadas, como, por exemplo, o contexto harmônico<sup>98</sup> ou melódico –, pode-se observar como certas notas são mais utilizadas que outras. Quando se colocam as doze notas numa ordem decrescente de ocorrência, temos a seguinte disposição: mi (122 vezes), si (98), lá (81), dó (78), fá<sup>#</sup> ou sol<sup>b</sup> (50), sol (45), ré (37), ré<sup>#</sup> ou mi<sup>b</sup> (36), fá (24), sol<sup>#</sup> ou lá<sup>b</sup> (17), lá<sup>#</sup> ou si<sup>b</sup> (10) e dó<sup>#</sup> ou ré<sup>b</sup> (6).

Essa constatação nos permite elaborar o seguinte argumento: a nota que mais aparece na música é o mi (122 vezes), justamente a primeira nota da escala de mi menor, que é, em teoria, a mais importante dessa tonalidade (chamada, por isso, de *tônica*). Em segundo lugar, temos o si (98), a quinta nota da escala de mi menor e a segunda mais importante (chamada de *dominante*). Em terceiro lugar, temos o lá (81), a quarta nota da escala e a terceira mais importante (chamada de *subdominante*).

No contexto da música erudita tonal<sup>99</sup>, tais notas – *tônica*, *dominante* e *subdominante* – correspondem, nessa ordem, às principais notas em qualquer escala maior ou menor. Por isso, não é à toa que são justamente elas que adquirem maior relevância no *Prelúdio*, sendo mais empregadas que as demais. De modo contrário, as cinco notas menos utilizadas são justamente aquelas cinco que não pertencem à escala de *mi menor natural*, qual seja: ré<sup>#</sup> ou mi<sup>b</sup> (36 vezes)<sup>100</sup>, fá (24), sol<sup>#</sup> ou lá<sup>b</sup> (17), lá<sup>#</sup> ou si<sup>b</sup> (10) e dó<sup>#</sup> ou ré<sup>b</sup> (6).

Não pretendo me deter aqui numa exposição em torno das razões harmônicas que levam à primazia de certas notas, em detrimento de outras, no contexto da música erudita baseada no tonalismo, pois isso desviaria sobremaneira o foco deste trabalho. Por ora, o importante a destacar é que, nesse âmbito, as doze notas acabam sendo, em grande medida, *hierarquizadas* – o que pode ser aferido, por exemplo, pelo número de vezes em que cada nota é empregada.

---

<sup>98</sup> Para uma análise harmônica desse prelúdio de Chopin, ver Aitken (1997, p. 17-28).

<sup>99</sup> Até agora, viu-se que a música erudita estrutura-se a partir de sistemas classificatórios que organizam o fenômeno sonoro a partir de suas principais instâncias formadoras: alturas, intensidades, durações, timbres e transformações desses parâmetros ao longo do tempo. Porém, a ideia de *estrutura* e *sistema* também pode ser empregada sob um ponto de vista mais amplo – quando se fala, por exemplo, em “sistema tonal”. Esse é um tipo, dentre outros, de sistema harmônico (há também o sistema *modal*, *atonal*, *dodecafônico* etc.). A maioria dos compositores eruditos da chamada Prática Comum construiu suas obras a partir do sistema tonal, e esse é o sistema harmônico que predomina ainda hoje na maioria das sociedades ocidentais. Mesmo assim, é interessante ressaltar que, especialmente a partir do século XX, certos compositores procuraram criar obras a partir de outras propostas harmônicas, pressionando e até mesmo ultrapassando as fronteiras do sistema tonal.

<sup>100</sup> Ainda assim, o ré<sup>#</sup> é a sétima nota da escala de mi menor harmônico, o que também justifica sua relevância.

É certo que existem exceções que contradizem tal sistemática, mas, via de regra, sempre irá preponderar certa hierarquização dos sons dentro do contexto tonal. Dito de outro modo, na música tonal as frequências sonoras não são tratadas como *iguais*, mas como tendo níveis diferentes de *relevância*<sup>101</sup>.

Dando prosseguimento à análise da partitura, é importante ressaltar que há dois pentagramas que, unidos por uma chave, formam o que se denomina *sistema*. Tal junção indica que ambos os pentagramas devem ser lidos ao mesmo tempo pelo pianista, já que as duas mãos tocam juntas. O pentagrama superior, que, nesse caso, quase sempre apresenta a clave de sol<sup>102</sup>, destina-se às notas que devem ser executadas pelos dedos da mão direita do pianista; o pentagrama inferior, que nessa obra sempre vem acompanhado da clave de fá, refere-se aos dedos da mão esquerda.

As claves de sol e fá, por sua vez, são símbolos que indicam as duas regiões do piano (respectivamente, aguda e grave) nas quais as notas devem ser executadas. Nesse sentido, nas músicas para piano em geral a mão direita encarrega-se da metade superior do teclado, tocando notas que possuem frequências mais agudas, enquanto a mão esquerda movimenta-se pela metade inferior, tocando notas com frequências mais graves.

O *Prelúdio nº 4* inicia com um compasso incompleto (chamado de *anacruse*), que é seguido de 25 compassos completos. A performance dessa obra exige um total de 604 notas a serem efetivamente tocadas pelo pianista, das quais 92 devem ser executadas pelos dedos da mão direita e 512, pelos dedos da mão esquerda<sup>103</sup>. A tabela a seguir detalha o número de notas presentes em cada compasso, bem como a distribuição das notas de acordo com cada mão:

---

<sup>101</sup> O dodecafonismo propõe exatamente o contrário disso, ou seja, que as doze notas sejam tratadas como iguais, isto é, como tendo a mesma importância numa composição.

<sup>102</sup> Uma exceção a isso são os dois últimos compassos da música, momento no qual uma clave de fá orienta a execução das notas escritas no pentagrama da mão direita.

<sup>103</sup> Deve-se atentar para o fato de que nem todas as notas efetivamente grafadas na partitura devem ser executadas, uma vez que algumas podem conter ligaduras que as unem a outras notas, o que indica que a segunda nota não deve ser tocada. Por outro lado, há notas não grafadas que devem ser executadas, tais como as que integram ornamentos (ver o ornamento presente no compasso 16 da partitura, por exemplo).

Número do compasso	Número de notas tocadas pelos dedos da mão direita	Número de notas tocadas pelos dedos da mão esquerda	Total de notas tocadas, considerando ambas as mãos
Anacruse	2	0	2
1	2	24	26
2	2	24	26
3	2	24	26
4	2	24	26
5	2	24	26
6	2	24	26
7	3	24	27
8	2	24	26
9	6	24	30
10	2	24	26
11	3	24	27
12	9	3	12
13	2	24	26
14	2	24	26
15	2	24	26
16	10	24	34
17	8	27	35
18	7	22	29
19	3	24	27
20	2	24	26
21	2	18	20
22	2	24	26
23	1	3	4
24	8	5	13
25	4	2	6
<b>Total</b>	<b>92</b>	<b>512</b>	<b>604</b>

Tabela 10 – Quantidade de notas efetivamente tocadas no Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, de acordo com a partitura em análise (New York: G. Schirmer, 1915. Editor: Rafael Joseffy).

Ainda no que se refere às alturas, é importante salientar que, muitas vezes, nessa partitura há notas que aparecem sozinhas (principalmente na mão direita), enquanto outras estão sobrepostas, umas sobre as outras (principalmente na mão esquerda). Nesse segundo caso, as notas devem ser tocadas simultaneamente, formando *intervalos* e *acordes*, o que gera justaposições de várias frequências sonoras.

Em muitos trechos da música, há quatro sons simultâneos (três notas na mão esquerda e uma na direita), mas também sobreposições de três, cinco e seis sons – até o limite de sete sons simultâneos, tal como vislumbrado no segundo acorde do penúltimo compasso (onde há três notas na mão esquerda e quatro na direita). Todas essas combinações de notas podem, por sua vez, formar intervalos e acordes que apresentam diferentes níveis de consonância e dissonância, resultantes da afinidade ou não das várias frequências sonoras concomitantes.

Se o piano no qual um intérprete performar o *Prelúdio nº 4* estiver bem afinado – dentro do padrão de afinação estipulado pelo temperamento igual –, todas as notas escritas na pauta corresponderão, obviamente, a sons que se encaixam nesse modelo específico de afinação. Como já referido, não cabe ao pianista se preocupar com a afinação das notas no momento em que as toca, uma vez que a afinação do instrumento é algo que já está dado, para ele, de antemão. No caso do piano, portanto, o ajuste das frequências sonoras sempre *precede* a performance das músicas.

Passemos agora para o segundo parâmetro sonoro básico. No que diz respeito às *intensidades* dos sons, pode-se observar como alguns sinais de dinâmica (tais como aqueles expostos na Tabela 5) encontram-se presentes na partitura em análise. É o caso do *pp* (compasso 24), *p* (anacruse e compassos 13 e 19) e *f* (compasso 17). Além disso, há também *crescendi* e *decrescendi* – símbolos semelhantes, respectivamente, aos sinais < e >, mas mais alongados, que indicam aumentos e diminuições graduais do volume ao longo de uma certa sequência de notas.

Existe também o sinal *dim.* (abreviatura de *diminuendo*), encontrado no compasso 18, que sugere uma diminuição progressiva da dinâmica naquele trecho. O sinal *smorz.* (abreviatura de *smorzando*), por sua vez, localizado no compasso 21, quer dizer “apagando-se”, “morrendo aos poucos”, o que também é uma sugestão para uma diminuição gradual do volume nos últimos compassos da peça.

No que se refere ao terceiro parâmetro, as *durações* dos sons e silêncios, a música apresenta as seguintes figuras (tal como expostas na Tabela 6): notas grafadas como semibreves, mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias, bem como pausas de semínima e mínima. Contudo, outras durações também foram empregadas por Chopin nessa obra, tais como mínimas pontuadas, semínima pontuada, colcheias pontuadas<sup>104</sup> e tercinas<sup>105</sup> de colcheias. Vale acrescentar, ainda em relação à duração de algumas notas e pausas, a utilização de ligaduras de duração em algumas notas (compassos 8-9 e 20) e do símbolo conhecido como *fermata*<sup>106</sup> (nos compassos 23 e 25).

---

<sup>104</sup> Na teoria musical, um ponto colocado à direita da nota aumenta sua duração em 50%, ou seja, uma mínima pontuada equivale à soma de uma mínima e uma semínima; uma semínima pontuada equivale à soma de uma semínima e uma colcheia; e assim por diante.

<sup>105</sup> As *tercinas* correspondem à divisão “por três” de uma determinada figura musical.

<sup>106</sup> Esse sinal sugere um prolongamento, ao gosto do intérprete, da duração de pausas e notas.

Ainda sobre o tema das durações dos sons, foi mencionado anteriormente que uma das figuras que representam as notas costuma ser utilizada, nas músicas em geral, como referência para a determinação da pulsação. No caso específico deste prelúdio de Chopin, a *mínima* é a nota de referência.

Sabe-se disso devido à presença de um símbolo semelhante a um “C” cortado, denominado *alla breve* (“dois por dois”), encontrado logo após as claves de sol e fá, presente no início do primeiro sistema. Esse sinal indica que em cada compasso da música existem duas mínimas<sup>107</sup>, e que cada mínima equivale a um pulso – há, portanto, dois pulsos por compasso.

Por fim, outro termo encontrado na partitura que remete diretamente à duração dos sons é a palavra *stretto* (empregada no compasso 16), que especifica que a velocidade de execução das notas precisa ser um pouco mais rápida naquele trecho, pois ali há um clímax.

Sobre o *timbre*, é possível tecer duas observações. Em primeiro lugar, esse prelúdio, em termos sonoros e performáticos, deve ser executado ao piano, o que exclui os timbres que caracterizam quaisquer outros instrumentos musicais (violino, clarinete, violão, trompete etc.)<sup>108</sup>.

Em segundo lugar, na execução dessa obra o intérprete deve utilizar os pedais do piano, especialmente o pedal da direita (chamado de *sustain*), que serve para prolongar a duração dos sons, tornando-os mais ligados entre si. Pode ser que alguns pianistas ainda queiram utilizar, somado ao pedal de *sustain*, o pedal da esquerda (chamado de *una corda*), na medida em que tal dispositivo suaviza a intensidade dos sons produzidos pelo instrumento. Todos esses recursos, por sua vez, interferem diretamente nos timbres dos sons do piano, tornando-os, respectivamente, ora mais “brilhantes”, ora mais “aveludados”.

A respeito do comportamento dos sons ao longo de suas durações (o *envelope sonoro*), deve-se lembrar que o piano é um instrumento que não permite alterações na altura e intensidade das notas após as teclas que geram a vibração das cordas terem sido acionadas pelo instrumentista. Em outras palavras, uma vez que uma corda foi posta em vibração pelo pianista, só lhe restam duas opções:

---

<sup>107</sup> A única exceção a isso é justamente o início da peça, que começa com uma *anacruse*. Em outras palavras, o começo da obra apresenta um compasso incompleto. Entretanto, longe de ser um “erro” do compositor, essa escolha é intencional.

<sup>108</sup> Isso não impede que se façam arranjos ou transcrições desse prelúdio para outros instrumentos, mas nessa análise considero apenas a obra original de Chopin.

deixá-la vibrar o tempo que quiser ou fazê-la parar de vibrar – seja soltando a tecla ou liberando o pedal de *sustain*. Isso significa que não há como alterar o curso de vibração natural de uma corda do piano, isto é, não há como modificar a frequência ou o volume de sons já produzidos, remodelando seus *envelopes sonoros*<sup>109</sup>.

Mesmo assim, na partitura em análise existem alguns sinais que indicam o modo como certas notas devem ser executadas em seu *ataque*, isto é, em seu impulso inicial. Nesse sentido, a expressão *tenuto sempre* (“sempre sustentado”), encontrada logo no primeiro compasso da peça, indica que as notas da música devem ser tocadas pelo pianista com uma certa disposição e atitude: utilizando uma articulação que valorize a plena duração dos sons. Isso, sem dúvida, é uma informação que incide sobre o modo como o intérprete deve pensar o comportamento dos sons ao longo de suas durações.

Outro sinal de articulação encontrado nessa partitura do *Prelúdio nº 4* são os *acentos* (“>”) anotados nos compassos 8 e 12 (respectivamente posicionados sobre as notas sol<sup>#</sup> e dó, ambas tocadas pela mão direita). Nesse caso, tais símbolos indicam que aquelas duas notas devem ser atacadas com mais força do que as outras notas vizinhas a elas.

Por fim, para complementar a análise dessa partitura, é necessário apresentar algumas últimas considerações sobre certos aspectos notacionais que, apesar de não dizerem respeito exclusivamente aos parâmetros sonoros básicos, nem ao timbre e ao envelope sonoro, são igualmente fundamentais para a compreensão e interpretação dessa música.

Nesse sentido, deve-se atentar, em primeiro lugar, para o termo *Largo*, presente logo no início do primeiro sistema: ele se refere ao *andamento* da música, ou seja, à velocidade que a pulsação básica deve tomar. A palavra *Largo* remete a um andamento vagaroso, indicando que a música que deve soar de forma *lenta*.

Após algumas audições do Prelúdio, Op. 28, nº 4, de Chopin – gravações de renomados pianistas disponíveis no Youtube –, pode-se constatar que o tempo médio de execução da peça oscila em torno de dois minutos, considerando o instante do ataque da primeira nota e o momento da extinção sonora do último

---

<sup>109</sup> A não ser que o pianista manipule diretamente as cordas do piano, seja com a mão ou com algum objeto, mas esse recurso corresponde a uma *técnica estendida* que é pouquíssima utilizada no repertório convencional da música erudita. Mais à frente voltarei ao tópico das técnicas estendidas.



acorde<sup>110</sup>. Como a obra é formada por uma anacruse e 25 compassos inteiros, pode-se calcular que a duração média de execução de cada compasso fica em torno de 5 segundos. Devido ao fato de, nessa música, existirem dois pulsos (duas mínimas) por compasso, cada pulso dura, em média, portanto, dois segundos e meio.

Neste ponto, é necessária uma breve digressão: ainda em relação aos andamentos musicais e às pulsações, vale destacar que houve tentativas de estabelecer, por parte de alguns teóricos musicais, correlações entre o nome dos andamentos e uma medição precisa dos pulsos, calculada em *batidas por minuto* (BPM)<sup>111</sup>. Esse é mais um exemplo de *classificação* encontrado no campo da música erudita: desta vez, uma tentativa de padronização aplicada à velocidade de execução das músicas a partir de um pulso fixo.

Med (1996, p. 189-190), em seu livro sobre teoria musical, apresenta algumas possíveis correspondências entre os nomes de certos andamentos e as batidas por minuto: *Largo* (44-48 BPM), *Lento* (50-54), *Adagio* (54-58), *Andante* (63-78), *Moderato* (88-92), e assim por diante.

Tais iniciativas, entretanto, apesar de interessantes, não costumam ser consensuais entre os músicos eruditos, uma vez que é muito difícil estabelecer uma correlação, válida para todos os casos, entre os nomes dos andamentos e as BPM. As divergências acontecem, principalmente, devido ao modo como cada intérprete *sente* uma determinada música: um músico pode imaginar que uma obra deve ser tocada mais rapidamente, pois em termos estéticos ela soa melhor assim, enquanto outro pode imaginar que uma execução mais lenta seja a ideal. Nesse sentido, tomando como exemplo o *Prelúdio nº 4* de Chopin e as várias interpretações de conceituados pianistas, pode-se afirmar que, dentro da noção de *Largo*, existem na realidade vários “andamentos” possíveis.

Tais constatações explicam, em parte, as inúmeras variações temporais percebidas nas durações das interpretações de obras musicais eruditas, principalmente em relação àquelas cujas partituras informam apenas o *nome* do

---

<sup>110</sup> Para essa análise, as interpretações ouvidas, em ordem crescente de tempo de duração, foram as seguintes: Arthur Rubinstein (1'46"), Martha Argerich (1'52"), Vladimir Ashkenazy (1',54"), Claudio Arrau (2'01"), Grigory Sokolov (2'20") e Sviatoslav Richter (2'31"). A média desses seis tempos ficou em 2'04".

<sup>111</sup> O metrônomo, inventado por volta de 1812 por Dietrich Nikolaus Winkel (1777-1826) e patenteado em 1815 por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), é o aparelho que mostra aos músicos as pulsações em BPM, por meio de sinais sonoros – e às vezes também visuais – emitidos de modo constante.

andamento e não um número exato em BPM. Se variações de mais de 40 segundos são percebidas em relação à interpretação de uma obra cuja duração média é de dois minutos, como no caso desse prelúdio de Chopin, o que dizer de obras musicais cuja duração ultrapassa vinte, trinta ou quarenta minutos?

Nesse sentido, pode-se concluir que, na interpretação da música erudita, em geral a indicação do andamento é percebida pelos músicos simplesmente como um eixo de pulsação em torno do qual a execução musical deve oscilar, e não tanto como uma medida a ser respeitada à risca, sem qualquer tipo de desvio.

Por último, há ainda outro conjunto de informações relevantes, presentes nessa edição do *Prelúdio nº 4*: são os vários números posicionados ora acima de algumas notas, ora abaixo delas. Eles fazem referência aos números dos dedos que o pianista pode utilizar para tocar as notas (caso queira seguir as orientações do editor – Rafael Joseffy). Isso porque, ao tocar, o pianista precisa utilizar seus dez dedos, que são numerados da seguinte forma: 1 – polegares; 2 – indicadores; 3 – médios; 4 – anelares; 5 – mínimos.

Na execução de uma música, o ideal é que o intérprete já saiba, de antemão, todos os dedos que precisará utilizar para tocar cada uma das notas. Isso lhe traz segurança na performance, pois a repetição dos mesmos movimentos físicos faz com que, com o tempo, a música acabe sendo decorada pela mente e pelo corpo do intérprete<sup>112</sup>. Por isso, para facilitar esse processo, um dos papéis do editor de uma partitura é, por vezes, sugerir um dedilhado confortável para o intérprete, que pode optar por segui-lo fielmente ou apenas em parte na performance<sup>113</sup>.

Por fim, vale sublinhar ainda o termo *espressivo*, encontrado logo no primeiro compasso da obra, que indica que o caráter interpretativo da música deve ser construído nesse sentido, ou seja: a peça deve ser executada com expressividade, com sentimento, e não de forma meramente mecânica, com indiferença, impessoalidade etc. Nesse ponto, observa-se como algumas orientações presentes nas partituras por vezes visam até mesmo interferir na *disposição de alma* ou *disposição de espírito* do intérprete. Informações como essas sugerem que o músico

---

<sup>112</sup> Nas entrevistas que realizei para esta pesquisa, alguns músicos comentaram bastante sobre esse ponto, como se verá ao longo desta tese.

<sup>113</sup> Como os pianistas, e também outros tipos de instrumentistas, possuem mãos e dedos que, comparativamente, são maiores ou menores, às vezes os dedilhados sugeridos na partitura precisam ser adaptados a fim de se ajustarem às limitações e possibilidades de cada músico.

deve, idealmente, colocar-se numa certa condição emocional para poder expressar fielmente o “espírito” da obra.

Ainda sobre esse tema, vale mencionar que esse prelúdio de Chopin chegou a receber algumas alcunhas que procuravam descrever os sentimentos ou as imagens poéticas que sua sonoridade despertava. O pianista Hans von Bülow (1830-1894), por exemplo, chamou-o de “sufocação”, enquanto o pianista Alfred Cortot (1877-1962) intitulou-o como “sobre um túmulo”. Tais metáforas extramusicais podem contribuir, em alguma medida, para os caminhos interpretativos que um performer queira adotar, caso deseje reproduzir musicalmente os sentimentos ou imagens evocados por von Bülow ou Cortot.

Concluída a análise dessa primeira partitura, apresento a seguir a segunda versão desse mesmo prelúdio de Chopin – uma outra partitura que corresponde, na realidade, à primeira edição da obra, datada de aproximadamente 1839:

Nº 4.

Largo.

espress.

stretto

f

dim. p smorz. pp

Ped. Fine.

6088.

Partitura 2 – Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (Leipzig: Breitkopf & Härtel, c. 1839).

A respeito dessa segunda partitura, farei a seguir algumas considerações no sentido de salientar, principalmente, algumas *diferenças* existentes entre ela e a versão anterior, já analisada. Nesse sentido, logo de início é importante destacar que, apesar de ambas as partituras representarem uma *mesma* obra musical, há aspectos notacionais que são bastante distintos, perceptíveis logo num primeiro olhar.

Em primeiro lugar, chama a atenção o tamanho reduzido dessa segunda partitura: há apenas quatro sistemas – e não seis, como na edição de 1915. Tal disposição faz com que haja mais compassos dentro de cada sistema<sup>114</sup>. Por ser uma partitura mais compacta, talvez alguns pianistas encontrem maiores dificuldades em interpretá-la, visto que seu tamanho é significativamente menor na comparação com a versão anterior. Longe de parecer um simples detalhe editorial, esse fator é realmente importante, mesmo porque isso pode despertar ou inibir o interesse do músico para o material escrito que tem à sua disposição<sup>115</sup>.

Em relação às *alturas* dos sons, quando se compara de forma detalhada a partitura de c. 1839 com a edição de 1915 verifica-se que não há nenhuma alteração: todas as 604 notas que constituem o referido prelúdio estão originalmente presentes aqui. O que há, simplesmente, é uma escolha por abreviar a notação de alguns acordes<sup>116</sup>, que, ao invés de terem todas as suas notas grafadas, são representados de uma forma sucinta no que diz respeito às suas repetições.

Tal constatação remete a um aspecto notacional interessante: ainda que, nessa segunda partitura, haja claramente *menos* notas efetivamente grafadas – quando se compara esta versão com a de 1915 –, a execução da peça, a princípio, deve ser *a mesma* em ambos os casos. O que se verifica, na realidade, são duas opções de escrita ou grafia musical – que conduzem, ambas, a um mesmo resultado sonoro. Esse exemplo nos permite deduzir, portanto, que na notação musical muitas vezes pode haver duas ou mais formas de transmitir uma mesma mensagem ou

---

<sup>114</sup> Dado que o número de compassos se mantém o mesmo, ou seja, uma anacruse e 25 compassos completos.

<sup>115</sup> Fazendo uma comparação, pode-se imaginar um livro escrito numa fonte demasiadamente pequena: materiais desse tipo costumam ser menos atrativos para o leitor do que livros que apresentam fontes com tamanhos ideais para a leitura – que não cansam tanto os olhos, por exemplo. Algumas opções editoriais, portanto, acabam facilitando ou dificultando o trabalho de leitores, músicos etc., que podem se sentir, logo de início, estimulados ou desestimulados na decifração dos códigos que tais suportes carregam.

<sup>116</sup> A primeira vez que isso acontece é no compasso 4, mas também nos compassos 5-11, 13, 15 e 19-22, sempre no pentagrama da mão esquerda.

informação: o que muda é que uma opção pode ser mais efetiva ou mais compreensível do que outra.

Em relação às *intensidades*, cabe destacar que, na versão em análise, inexistente a informação sobre a dinâmica a partir da qual o pianista deve começar a tocar a música (na versão de 1915, consta um *p* na anacruse). Na partitura de c. 1839, o primeiro sinal de dinâmica aparece somente no compasso 17 (um *f*), o que talvez possa ser interpretado como um erro ou esquecimento do editor. O fato é que tal informação ausente é relevante para o intérprete, que pode sentir falta dessa indicação. Certamente, diante dessa inconsistência, um pianista atento se perguntaria: “Com qual volume devo começar a tocar essa música?”.

Diante da inexistência dessa informação, e caso desconhecesse completamente a obra, o intérprete precisaria decidir por conta própria a partir de qual dinâmica seria adequado começar a música. Se não quisesse recorrer a gravações para se certificar da melhor opção, o músico poderia, por exemplo, fazer tal escolha baseado em seu “instinto” musical ou após efetuar uma análise mais detalhada da composição como um todo. O fato é que, por um caminho ou outro, tal decisão precisaria ser tomada por ele.

O exemplo acima nos permite vislumbrar que, em muitos casos, o músico nem sempre encontrará disponível, numa partitura, todas as informações necessárias para a produção dos sons que constituirão a música, por mais essenciais que elas possam ser. Na realidade, são poucas as vezes em que absolutamente todas as informações relevantes estarão a sua disposição. Quando algo que parece importante está ausente, pode ser devido a uma escolha consciente do compositor ou do editor – que presumem que o intérprete saberá como algo deverá ser feito, ou ainda porque desejam deixar algumas decisões a cargo do performer –, ou por causa de erros e esquecimentos.

Uma partitura, como um texto ou um livro, não está imune a erros editoriais. Diante de situações desse tipo, muitas vezes o intérprete acaba não sabendo o motivo pelo qual uma informação importante está faltando. Mas também há casos mais graves: quando algumas informações contidas numa partitura claramente estão erradas ou são insuficientes. Em ambas as situações, portanto, a responsabilidade por tomar a decisão final a respeito da interpretação da obra acaba recaindo sempre sobre o intérprete – o último elo na cadeia da produção musical.

No que se refere às *durações* dos sons e silêncios presentes na partitura de c. 1839, observa-se como a execução de notas e pausas deve ser a mesma que a proposta na edição de 1915. Como já enfatizado em relação à escrita abreviada de certos acordes, num primeiro olhar pode parecer que, nessa partitura mais antiga do *Prelúdio nº 4*, haja diferenças rítmicas. Contudo, tal constatação não se confirma, uma vez que a escrita abreviada, referente à repetição de certos acordes, deve gerar uma execução exatamente igual àquela proposta na versão anteriormente analisada.

Sobre o *timbre*, nota-se que os sinais para pressionar e soltar o pedal de *sustain* são os mesmos que na edição de 1915. A respeito do comportamento dos sons ao longo de suas durações (o *envelope sonoro*), contudo, percebe-se que a expressão *tenuto sempre* está ausente na versão de c. 1839. Os *acentos* anotados nos compassos 8 e 12, todavia, são os mesmos da outra edição.

A respeito dos símbolos notacionais não diretamente vinculados aos parâmetros sonoros básicos, nem ao timbre e ao envelope sonoro, em primeiro lugar nota-se que o termo *Largo*, relativo ao andamento, é o mesmo da edição de 1915. Contudo, a versão de c. 1839 não apresenta qualquer sugestão de dedilhados, o que nos permite afirmar que um intérprete, diante desse material, deverá tomar, por conta própria, a decisão sobre quais dedos utilizar na execução de cada nota da música. Por fim, a palavra *espressivo*, relativa ao caráter da obra, é a mesma da versão publicada posteriormente.

Encerrada a análise das duas partituras do *Prelúdio*, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, para piano solo, passo agora para a análise das duas partituras do *Capricho*, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, para violino solo. Como se verá a seguir, a comparação das duas partituras para piano com as duas partituras para violino proporcionarão algumas observações sobre as particularidades que caracterizam a escrita para piano e para violino, explicitando certas diferenças notacionais encontradas nas partituras que se destinam a um ou outro desses instrumentos musicais.

## 8.2. Análise de duas partituras de uma obra de Paganini para violino solo

Sobre as análises que apresentarei a seguir a respeito das partituras do *Capricho*, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, para violino solo, é importante destacar que procederei abordando os tópicos na mesma ordem efetuada em relação ao *Prelúdio nº 4* de Chopin. Assim, em primeiro lugar discorrerei sobre os símbolos notacionais da partitura que estão mais diretamente vinculados aos três parâmetros sonoros básicos, ou seja: altura, intensidade e duração. Num segundo momento, tratarei do timbre e do envelope sonoro. Por último, concentrar-me-ei sobre os outros aspectos notacionais que, ainda que não estejam diretamente relacionados com os atributos sonoros básicos, são igualmente relevantes para a compreensão e interpretação da obra em questão.

A primeira partitura que analisarei é uma versão do *Capricho nº 13* datada de c. 1900, ano de sua edição. O objetivo principal dessa análise será examinar os símbolos notacionais presentes nesse material. A segunda partitura – outra versão da mesma música – é o manuscrito da obra, de punho do próprio Paganini, datada de 1817, que será útil no sentido de proporcionar uma comparação com o primeiro material<sup>117</sup>.

Começemos, portanto, com a partitura de c. 1900:

---

<sup>117</sup> Há várias edições dos 24 Caprichos, Op. 1, de Paganini, muitas delas de domínio público, como é o caso dos dois exemplos aqui apresentados.

### XIII.

Allegro.

*dolce*

*f* *p* *f* *Fine.*

III<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup>

III<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup>

*dolce*

*f* II<sup>a</sup> e III<sup>a</sup>

I<sup>a</sup> e II<sup>a</sup>

III<sup>a</sup> e I<sup>a</sup> III<sup>a</sup>

*D. C. senza replica.*

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro.' and the dynamic 'dolce'. The first staff features a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3) and a slur. The second staff continues the melody with dynamics 'f' and 'p'. The third staff concludes the first phrase with 'f' and 'Fine.'. The fourth and fifth staves are marked 'III<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup>' and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The sixth staff is marked 'dolce' and continues the eighth-note pattern. The seventh and eighth staves are marked 'II<sup>a</sup> e III<sup>a</sup>' and feature a similar rhythmic pattern. The ninth and tenth staves are marked 'I<sup>a</sup> e II<sup>a</sup>' and 'III<sup>a</sup> e I<sup>a</sup> III<sup>a</sup>' respectively, showing more complex rhythmic patterns. The piece ends with the instruction 'D. C. senza replica.'

Edition Peters.

9708

Partitura 3 – Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini (Leipzig: C.F. Peters, (c. 1900)). Editor: Carl Flesch (1873-1944).

Em primeiro lugar, na partitura acima se pode observar que, tal como ocorre no *Prelúdio nº 4* de Chopin, as notas aparecem dispostas ora sobre as linhas do pentagrama, ora nos espaços existentes entre as linhas. Quando há notas que



ultrapassam a abrangência do pentagrama, acrescentam-se linhas suplementares inferiores e superiores<sup>118</sup>, respectivamente em direção ao grave e ao agudo, que têm a função de especificar exatamente a posição das notas.

Outros sinais que interferem na altura dos sons são os vários sustenidos, bemóis e bequardos encontrados ao longo da partitura, símbolos que, considerando a tonalidade principal de si bemol maior, modificam as frequências das notas que constituem essa tonalidade.

Sabe-se que a tonalidade principal da composição é si bemol maior devido à *armadura*, que é o conjunto de acidentes presentes logo após a clave de sol<sup>119</sup>. Nesse caso, a armadura assinala dois bemóis: um na nota si e outro no mi. Isso remete à escala de si bemol maior, que apresenta as seguintes sete notas em sua formação: si bemol, dó, ré, mi bemol, fá, sol e lá.

Entretanto, Paganini também desenvolve duas seções deste capricho na tonalidade de sol menor, cujas notas da escala (considerando a sua forma *natural*) são as seguintes: sol, lá, si bemol, dó, ré, mi bemol e fá. Si bemol maior e sol menor são, portanto, escalas *relativas*, o que significa dizer que ambas são constituídas exatamente pelas mesmas notas, ainda que dispostas numa ordem distinta.

Todavia, isso não impede que, ao longo da música, outras notas, diferentes dessas sete, não possam ser empregadas, como de fato acontece. Na realidade, tal como fez Chopin em seu *Prelúdio nº 4*, Paganini utiliza nesse *Capricho nº 13* as doze notas que cabem numa oitava, ainda que dispostas, várias delas, por diferentes regiões do violino. Dito de outro modo, há na música muitas notas com o mesmo nome, embora com frequências sonoras distintas.

A tabela a seguir (baseada na Tabela 4) mostra o número de ocorrências de cada nota nessa música<sup>120</sup>, o que permite ter uma ideia de como são empregadas,

---

<sup>118</sup> Linhas suplementares são os pequenos segmentos de linhas.

<sup>119</sup> E também porque, nesse caso, o último acorde da música é um acorde de si bemol maior.

<sup>120</sup> Deve-se atentar para o fato de que o violino não contém todas as notas (frequências sonoras) presentes na tabela, visto que esse instrumento possui uma extensão aproximada de 50 notas. As notas que não podem ser executadas nesse instrumento estão assinaladas na tabela com um hífen (-). Contudo, deve ser feita uma ressalva em relação às notas mais agudas do violino, que podem ultrapassar o limite aqui estabelecido, sol<sub>6</sub>, já que alguns violinistas mais habilidosos conseguem atingir notas um pouco mais agudas que essa.

nessa composição, as diferentes frequências sonoras, tendo em vista a afinação baseada no sistema do temperamento igual<sup>121</sup>.

Oitava	-2	-1	1	2	3	4	5	6	7	8
Dó	-	-	-	-	10	37	29	0	-	-
Dó <sup>#</sup> ou Ré <sup>b</sup>	-	-	-	-	6	12	15	0	-	-
Ré	-	-	-	-	56	77	37	0	-	-
Ré <sup>#</sup> ou Mi <sup>b</sup>	-	-	-	-	12	51	12	0	-	-
Mi	-	-	-	-	6	13	2	0	-	-
Fá	-	-	-	-	54	54	7	0	-	-
Fá <sup>#</sup> ou Sol <sup>b</sup>	-	-	-	-	34	30	6	0	-	-
Sol	-	-	-	28	89	65	10	0	-	-
Sol <sup>#</sup> ou Lá <sup>b</sup>	-	-	-	14	12	22	0	-	-	-
Lá	-	-	-	4	52	60	0	-	-	-
Lá <sup>#</sup> ou Si <sup>b</sup>	-	-	-	10	61	50	0	-	-	-
Si	-	-	-	0	0	13	0	-	-	-

Tabela 11 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo violinista na interpretação do Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, considerando todas as repetições de seções assinaladas na partitura.

A tabela abaixo, por sua vez, estabelece o número de vezes em que cada uma das doze notas aparece na música (considerando apenas o nome da nota, independentemente da oitava), bem como a primeira vez que cada nota surge na obra (a partir do número do compasso ou anacruse):

Notas	Total de vezes que a nota é executada na música	Número do compasso ou anacruse em que a nota aparece pela primeira vez
Dó	76	Compasso 1
Dó <sup>#</sup> ou Ré <sup>b</sup>	33	Compasso 1
Ré	170	Primeira anacruse
Ré <sup>#</sup> ou Mi <sup>b</sup>	75	Primeira anacruse
Mi	21	Compasso 2
Fá	115	Primeira anacruse
Fá <sup>#</sup> ou Sol <sup>b</sup>	70	Compasso 2
Sol	192	Primeira anacruse
Sol <sup>#</sup> ou Lá <sup>b</sup>	48	Compasso 1
Lá	116	Compasso 1
Lá <sup>#</sup> ou Si <sup>b</sup>	121	Compasso 1
Si	13	Compasso 1

Tabela 12 – Número de vezes em que cada nota deve ser executada pelo violinista na interpretação do Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, considerando todas as repetições de seções assinaladas na partitura, e considerando apenas o nome da nota, independentemente da oitava em que ela aparece.

<sup>121</sup> É importante assinalar que, na elaboração desta tabela, foram considerados todos os sinais de repetição indicados na partitura, ou seja, contaram-se todas as notas que um músico deveria executar na performance da obra caso respeitasse todas as repetições de seções.

Tendo em vista apenas o número de vezes em que cada uma das doze notas é empregada na música – e deixando de lado, portanto, o *contexto* em que elas são usadas, como, por exemplo, o contexto harmônico ou melódico –, pode-se observar como no *Capricho nº 13* certas notas são mais utilizadas que outras. Quando se colocam as doze notas numa ordem decrescente de ocorrência, temos a seguinte disposição: sol (aparece 192 vezes), ré (170), lá<sup>#</sup> ou si<sup>b</sup> (121), lá (116), fá (115), dó (76), ré<sup>#</sup> ou mi<sup>b</sup> (75), fá<sup>#</sup> ou sol<sup>b</sup> (70), sol<sup>#</sup> ou lá<sup>b</sup> (48), dó<sup>#</sup> ou ré<sup>b</sup> (33), mi (21) e si (13).

Essa disposição nos permite elaborar o seguinte argumento, lembrando que a peça transita por duas escalas relativas, si bemol maior e sol menor: a nota que mais aparece na música é o sol (192 vezes), justamente a primeira nota da escala de sol menor, que é, em teoria, a mais importante dessa tonalidade (chamada, por isso, de *tônica*)<sup>122</sup>. Em segundo lugar, o ré (170), a quinta nota da escala de sol menor e a segunda mais importante (chamada de *dominante*)<sup>123</sup>. Em terceiro lugar, o lá<sup>#</sup> ou si<sup>b</sup> (121), a primeira nota da escala de si bemol maior e a mais importante (chamada de *tônica*)<sup>124</sup>.

Assim como o *Prelúdio nº 4* de Chopin, o *Capricho nº 13* de Paganini respeita as convenções da música tonal, contexto no qual as notas *tônica* e *dominante* são as duas mais importantes em qualquer escala maior ou menor. Por isso, não é à toa que as três notas que adquirem maior incidência no *Capricho nº 13* são justamente aquelas que podem ser classificadas sob essa rubrica.

De modo contrário, observam-se como as cinco notas menos empregadas na composição são exatamente aquelas cinco que não pertencem nem à escala de *si bemol maior*, nem à escala de *sol menor natural*, quais sejam: fá<sup>#</sup> ou sol<sup>b</sup> (70)<sup>125</sup>, sol<sup>#</sup> ou lá<sup>b</sup> (48), dó<sup>#</sup> ou ré<sup>b</sup> (33), mi (21) e si (13).

Outro ponto importante, ainda referente à notação da altura dos sons, é o fato de que na partitura do *Capricho nº 13* há apenas um pentagrama, que vem sempre acompanhado da clave de sol. Diferentemente das partituras para piano, que geralmente apresentam uma clave de sol (para a mão direita do pianista) e uma clave de fá (para a mão esquerda), as partituras para violino contêm apenas a clave

---

<sup>122</sup> O sol também é a sexta nota da escala de si bemol maior.

<sup>123</sup> O ré também é a terceira nota da escala de si bemol maior.

<sup>124</sup> O si<sup>b</sup> também é a terceira nota da escala de sol menor.

<sup>125</sup> Ainda assim, o fá<sup>#</sup> é a sétima nota da escala de sol menor harmônico, o que também justifica sua relevância.

de sol. Isso ocorre porque os sons que podem ser produzidos nesse instrumento concentram-se numa região mais aguda de frequências sonoras, justamente aquelas abarcadas por essa clave.

Foi aludido anteriormente que este capricho divide-se em seções, e que algumas delas devem ser repetidas pelo intérprete durante a performance da obra. A tabela a seguir detalha cada uma dessas seções, bem como a quantidade de compassos e o número de notas presentes em cada anacruse, compasso e seção:

<b>Seções, tonalidade e total de notas</b>	<b>Anacruses e compassos</b>	<b>Total de notas por anacruse e por compasso</b>
Seção A – Si bemol maior (80 notas)	Primeira anacruse	4
	Compasso 1	12
	Compasso 2	12
	Compasso 3	8
	Compasso 4	8
	Compasso 5	12
	Compasso 6	12
	Compasso 7	9
Seção B – Si bemol maior (88 notas)	Compasso 8	3
	Segunda anacruse	4
	Compasso 9	12
	Compasso 10	12
	Compasso 11	12
	Compasso 12	12
	Compasso 13	12
	Compasso 14	12
Seção C – Sol menor (82 notas)	Compasso 15	9
	Compasso 16	3
	Terceira anacruse	2
	Compasso 17	12
	Compasso 18	12
	Compasso 19	12
	Compasso 20	6
	Compasso 21	12
Seção D – Sol menor (191 notas)	Compasso 22	12
	Compasso 23	12
	Compasso 24	2
	Quarta anacruse	2
	Compasso 25	14
	Compasso 26	14
	Compasso 27	14
	Compasso 28	13
	Compasso 29	12
	Compasso 30	12
	Compasso 31	12
	Compasso 32	12
	Compasso 33	12
Compasso 34	12	
Compasso 35	12	
Compasso 36	12	
Compasso 37	12	
Compasso 38	12	

	Compasso 39	12
	Compasso 40	2

Tabela 13 – Quantidade de notas escritas na partitura do *Capricho*, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini (Leipzig: C.F. Peters, (c. 1900). Editor: Carl Flesch (1873-1944)). Aqui, contou-se apenas a quantidade de notas efetivamente grafadas na partitura, desconsiderando, portanto, os sinais de repetição.

Observando-se a tabela acima, pode-se verificar que o *Capricho nº 13* é formado por quatro seções, assinalas, nesta análise, com as letras A, B, C e D. Contudo, deve-se atentar para o fato de que, na partitura, existem sinais de repetição em cada seção, que indicam que a obra deve ser performada da seguinte forma: o intérprete precisa executar duas vezes a seção A, duas vezes a seção B, duas vezes a seção C, duas vezes a seção D, e mais uma vez a seção A e a seção B. Isso produz o seguinte esquema:  $(A \times 2) + (B \times 2) + (C \times 2) + (D \times 2) + A + B$ .

Considerando o número de notas presentes em cada seção, tem-se:

$$(80 \times 2) + (88 \times 2) + (82 \times 2) + (191 \times 2) + 80 + 88 = 1050$$

Para executar o *Capricho nº 13*, portanto, o violinista, caso decida obedecer todos os sinais de repetição, precisa tocar 1050 notas.

Nem todas essas pouco mais de mil notas, contudo, são executadas isoladamente, isto é, uma depois da outra. Em muitos momentos, especialmente nas seções A e B, há pares de notas que devem ser tocadas juntas. Elas formam intervalos, muitos deles de terça, mas também de quinta, sexta e oitava. Os dois últimos acordes das seções A e B, contudo, contêm três notas cada, o que suscita um breve comentário sobre uma impossibilidade incontornável do violino.

Para extrair o som do instrumento, o violinista precisa segurar o arco com a mão direita, fazendo a crina deslizar sobre as cordas enquanto posiciona os dedos da mão esquerda sobre elas, pressionando-as contra o espelho. Como o cavalete que eleva as cordas possui certa curvatura, as quatro cordas só podem ser tocadas uma a uma, ou, no máximo, duas a duas, dependendo do ângulo de inclinação do arco<sup>126</sup>.

Isso faz com que as notas que formam acordes de três sons não possam, via de regra, ser tocadas ao mesmo tempo, mas somente com um ligeiro atraso no

<sup>126</sup> Se o cavalete fosse reto, somente seria possível tocar, de forma isolada, a primeira e a quarta corda, ou então as quatro cordas simultaneamente.

ataque de alguns sons. Ao tocar, o violinista produz certa “ilusão” na execução dos acordes, pois notas que deveriam ser simultâneas acabam soando um pouco defasadas. Esse fenômeno pode ser observado no *Capricho nº 13*, por exemplo, nos dois últimos acordes da seção A, e também nos dois últimos acordes da seção B<sup>127</sup>. Em outras palavras, na prática, ao longo da execução dessa obra, sempre estaremos ouvindo notas isoladas ou intervalos de duas notas, mesmo quando, na partitura, estiverem escritos acordes de três sons.

Assim como observado no *Prelúdio nº 4* de Chopin, todas as combinações de notas simultâneas encontradas nesta composição de Paganini podem gerar intervalos que possuem diferentes níveis de consonância e dissonância, resultantes da maior ou menor afinidade das várias frequências sonoras concomitantes. Além disso, algumas combinações de notas afastam-se bastante da tonalidade principal que estrutura cada trecho (si bemol maior ou sol menor).

Um exemplo interessante nesse sentido ocorre logo nos dois primeiros compassos da seção A: há aqui uma sequência cromática de 12 intervalos de terça descendentes, que se assemelham a um “riso” ou “risada”. Não é à toa que essa música ganhou a alcunha de “riso do diabo” ou “risada do diabo”, o que lhe rendeu certa fama.

Ainda sobre o tema da altura dos sons, nesse ponto da análise é importante ressaltar uma diferença fundamental entre o violino e o piano. Se, no caso do piano, todas as 88 alturas já estão *dadas* – uma vez que as cordas são afinadas dentro do sistema do temperamento igual, restando ao pianista apenas acionar as teclas que fazem as cordas vibrar –, no caso do violino apenas as quatro frequências das cordas soltas<sup>128</sup> estão *dadas* – e, ainda assim, somente a frequência da corda mais grave realmente está dada, pois também é possível imitar a frequência das demais cordas soltas em outras posições do espelho, pressionando diretamente os dedos sobre as cordas. Todas as demais notas, entre 40 ou 50 (ou até um pouco mais que isso, dependendo da habilidade do músico), precisam ser minuciosamente afinadas pelo violinista *durante* o ato de tocar.

No violino, a afinação é obtida quando o instrumentista ajusta os dedos da mão esquerda em locais precisos, isto é, em pontos exatos a partir dos quais as

---

<sup>127</sup> Na realidade, são os mesmos acordes nos dois casos: fá maior e si bemol maior.

<sup>128</sup> As cordas soltas do violino são, da mais grave a mais aguda, sol<sub>2</sub>, ré<sub>3</sub>, lá<sub>3</sub> e mi<sub>4</sub>, conforme a classificação apresentada na Tabela 4.

cordas são pressionadas<sup>129</sup>. Um milímetro para cima ou para baixo, ao longo do espelho, pode resultar em grave desafinação. No caso do violino, portanto, pode-se dizer que as alturas e afinações dos sons nunca estão *dadas a priori* (excluindo-se, é claro, as cordas soltas), mas precisam ser reguladas durante o próprio ato de tocar.

Em vista disso, percebe-se como, no violino – mas também nos instrumentos a ele aparentados, tais como a viola, o violoncelo e o contrabaixo –, a produção sonora passa por todos os atributos básicos do som (altura, intensidade e duração), também compreendendo o envelope sonoro e o timbre. Isso significa que um violinista, ao contrário de um pianista, consegue manipular com muito mais versatilidade todos esses cinco aspectos sonoros – o que lhe garante, por um lado, uma grande autonomia e liberdade interpretativa, mas também uma gama mais ampla de fatores a serem controlados e dominados durante a performance.

Caso deseje tocar de acordo com a afinação estabelecida pelas relações intervalares que caracterizam o sistema de temperamento igual, o violinista precisa prestar extrema atenção à altura de todos os sons que produz em seu instrumento, uma vez que é muito fácil desafinar. Nesse sentido, alguns sons podem sair com a frequência um pouco acima ou um pouco abaixo do esperado, destoando do padrão estipulado pelo temperamento igual. Por isso, tocar de maneira *afinada* é um dos maiores desafios que um violinista enfrenta ao longo de sua formação e carreira: é uma habilidade conquistada somente com muitos anos de prática e estudo.

Para concluir o tópico das alturas, deve-se lembrar que no violino emprega-se amiúde o *vibrato*, técnica que consiste em fazer oscilar sutilmente a altura de um som, alterando-a em direção ao agudo e ao grave. Porém, como ressalta Menezes (2003, p. 229), “nota-se que o vibrato não é, em geral, percebido como uma “variação de altura”, mas sim de “timbre” de um som”.

Na realidade, tudo depende da faixa frequencial dentro da qual o *vibrato* oscila: se os pontos frequenciais máximo e mínimo estiverem muito distantes, há o risco de o efeito soar, na verdade, como uma evidente desafinação. Para evitar isso, o violinista deve saber dosar cuidadosamente a amplitude de seu *vibrato*.

A utilização do *vibrato* varia conforme a prática musical e o contexto performático, podendo ser mais ou menos empregado também de acordo com o

---

<sup>129</sup> É importante lembrar que no violino não existem *trastes*, tais como os encontrados, por exemplo, no braço do violão.

gosto de cada intérprete. Por vezes, algumas partituras indicam expressamente quando o *vibrato* deve ser utilizado ou não. No caso do *Capricho nº 13*, não existe tal informação, mas isso não significa que o violinista não possa servir-se desse recurso.

Nesse sentido, vale salientar que sons mais longos tendem a receber mais efeito de *vibrato* que sons mais curtos, visto que, nesse último caso, por vezes sequer existe tempo hábil para fazer oscilar a frequência de uma nota, de tão rápida que ela precisa ser tocada.

Em relação às intensidades dos sons que constituem o *Capricho nº 13*, é possível observar que há dois sinais de dinâmica grafados na partitura em análise: *f* e *p*. Esses sinais alternam-se ao longo da música, indicando que certos trechos precisam ser contrastados em termos de volume: algumas passagens devem ser executadas de maneira mais suave; outras, mais forte. O termo *dolce* – cuja tradução é “doce” –, encontrado logo na primeira anacruse da partitura, também sugere uma dinâmica mais fraca.

Sobre as durações dos sons, na partitura em análise novamente podem-se encontrar alguns símbolos que constam na Tabela 6. Paganini emprega, na composição desta peça, notas grafadas como semínimas, colcheias e semicolcheias, bem como pausas de colcheia. Todavia, outras durações também são utilizadas por ele, tais como semínimas pontuadas.

Ainda em relação à duração de alguns sons, é importante sublinhar a utilização de *staccatos*, sinais que, apesar de dizerem respeito, principalmente, à articulação das notas, também precisam ser enquadrados no tópico das durações, uma vez que indicam um encurtamento do tempo de determinadas notas. Os *staccatos* são representados por pequenos pontos colocados ora acima das notas, ora abaixo delas, podendo ser encontrados, por exemplo, logo no início da seção C.

Ainda dentro do tema das durações, nesta partitura se percebe que uma das figuras é utilizada como referência para a determinação da pulsação geral da música. No *Capricho nº 13*, a *semínima pontuada* é a nota de referência. Sabe-se disso devido à presença do número 6 posicionado acima do número 8, ambos localizados logo após a primeira clave de sol.



Tal *fórmula de compasso* (“seis por oito”) indica que em cada compasso da música existem seis colcheias<sup>130</sup>, e que elas estão reunidas em dois grupos de três. Quando se soma a duração de três colcheias, tem-se uma semínima pontuada – justamente a figura que equivale a um pulso nesta peça. Como, em cada compasso, cabem duas semínimas pontuadas, pode-se afirmar que esta composição contém dois pulsos por compasso.

Sobre o *timbre*, novamente é possível tecer duas observações – do mesmo modo que explicitado na análise do *Prelúdio nº 4*, de Chopin. Em primeiro lugar, em termos sonoros esta obra deve ser executada ao violino, o que exclui os timbres que caracterizam quaisquer outros instrumentos musicais (piano, flauta, harpa, trombone etc.)<sup>131</sup>.

Em segundo lugar, diferentemente do piano, no violino é possível explorar uma gama mais vasta de timbres, uma vez que esse instrumento permite extrair sons com características bastante distintas. Tal variedade tímbrica é conquistada, por exemplo, quando o violinista utiliza diferentes partes ou porções do arco para tocar; quando varia a pressão que deposita, com o arco, sobre as cordas; quando toca sobre diferentes partes ou segmentos das cordas; etc.

Além disso, o violinista também pode dedilhar as cordas com os dedos (*pizzicato*), produzir *harmônicos*, tocar sobre o cavalete (*sul ponticello*), tocar sobre o espelho (*sul tastò*), tocar com a parte de madeira do arco (*col legno*), entre outros recursos técnicos. Todos esses procedimentos, quando necessários para a interpretação de uma obra, tendem a aparecer especificados na partitura.

Contudo, para a execução do *Capricho nº 13* o violinista não precisa empregar uma variação tão ampla de timbres, uma vez que a emissão dos sons deve se dar, na íntegra, por meio do contato da crina do arco com as cordas, cabendo ao violinista decidir quais segmentos do arco deverão ser utilizados para cada sequência de notas. Para definir isso, o músico precisa levar em conta os sinais de dinâmica e os sinais de articulação (*tenutos, acentos, legatos e staccatos*) estipulados na partitura.

---

<sup>130</sup> As únicas exceções a isso são justamente o início da peça, que começa com uma *anacruse*, e o último compasso da partitura, que também não está completo. Em outras palavras, se no começo da obra há um compasso incompleto, o último compasso da partitura é complementado justamente por esse início, visto que o intérprete, ao chegar ao final, precisa retomar a música do princípio (o que é indicado pelo termo *D.C.*, ou seja, *Da Capo*, que significa “do início”).

<sup>131</sup> Novamente, isso não impede que se façam arranjos ou transcrições desse capricho para outros instrumentos. Nessa análise, contudo, considero apenas a obra original.

Nesse sentido, também é importante lembrar que o movimento do arco, no caso do violino, é pensado em duas direções básicas: para cima e para baixo. Na partitura, o sinal “V” indica “arco para cima”, e o sinal “Π” assinala “arco para baixo”. Ao tocar, o violinista precisa calcular quantas notas efetuará enquanto estiver subindo com o arco e em que ponto deverá descer, e vice-versa. Tais movimentos não podem ser realizados de modo aleatório, pois há o risco de que, ainda tendo notas para tocar, não haja mais extensão de arco disponível.

A respeito do comportamento dos sons ao longo de suas durações (o *envelope sonoro*), é importante lembrar que o violino, ao contrário do piano, permite variações em um mesmo som tanto no que se refere à altura quanto à intensidade e ao timbre. Em outras palavras, um violinista pode, por exemplo, aumentar ou diminuir a frequência de um mesmo som enquanto o toca, ou então aumentar e diminuir o seu volume, ou ainda alterar o seu timbre. Esses três tipos de efeitos também podem ser realizados de maneira concomitante.

Obviamente, efeitos desse tipo tendem a ser mais bem percebidos em sons que apresentam durações mais longas, uma vez que não é fácil, para o ouvido humano, notar alterações dessa natureza em sons demasiadamente curtos. Os símbolos da partitura no *Capricho nº 13* que mais explicitamente relacionam-se com o envelope sonoro são os sinais de articulação, tais como os já mencionados *tenutos*, *acentos*, *legatos* e *staccatos*, que interferem nas intensidades e nas durações dos sons. Os *acentos* (“>”) encontrados, por exemplo, nas seções B, C e D, indicam que o ataque das notas que recebem essa marcação deve ser mais pronunciado.

Todavia, há alterações no comportamento de um som que não aparecem especificadas de maneira explícita nesta partitura, mas que, mesmo assim, podem ser efetuadas pelo violinista se ele assim o desejar. Um exemplo claro disso são as notas finais que encerram cada uma das quatro seções do *Capricho nº 13*.

Tomando-se como exemplo o acorde de si bemol maior que finaliza as seções A e B, o intérprete poderia escolher, basicamente, dois caminhos para executar essas notas: a primeira opção seria manter o volume constante dos sons do acorde durante toda a sua duração (um pulso, ou seja, uma semínima pontuada);

a segunda alternativa seria fazer a dinâmica das notas decrescer gradualmente ao longo desse mesmo período de tempo<sup>132</sup>.

Em ambos os casos – é importante notar –, não haveria qualquer alteração significativa nas alturas, durações ou timbre dos sons, mas apenas no que se refere às *intensidades*. Assim, se no primeiro caso as intensidades se manteriam constantes, no segundo caso elas sofreriam um *decrescendo*.

A instrução para realizar um ou outro desses efeitos sonoros não aparece especificada na partitura, cabendo ao intérprete tomar tal decisão. Um violinista pode pensar, por um lado, que o primeiro efeito seria o ideal, pois combinaria melhor com a dinâmica *f* assinalada nesse trecho. Porém, outro músico pode imaginar que realizar um leve *decrescendo* seria a melhor opção porque tal efeito transmitiria mais claramente a ideia de “conclusão” da seção.

Como se percebe por meio desse simples exemplo, nem todas as ações musicais que o performer precisa realizar aparecem inscritas nas partituras, cabendo ao músico escolher certos caminhos interpretativos que não estão explicitamente indicados<sup>133</sup>.

Por fim, para completar a análise desta partitura do *Capricho nº 13*, é necessário apresentar algumas últimas considerações sobre outros aspectos notacionais que, apesar de não dizerem respeito exclusivamente aos três parâmetros sonoros básicos, nem ao timbre e ao envelope sonoro, são igualmente fundamentais para a compreensão e interpretação da obra.

Nesse sentido, deve-se atentar, em primeiro lugar, para o termo *Allegro*, presente logo acima da primeira anacruse. Como visto em relação ao termo *Largo* do *Prelúdio nº 4* de Chopin, tal palavra se refere ao *andamento* da música, ou seja, à velocidade que a pulsação básica deve tomar. *Allegro* remete a um andamento rápido, indicando que a peça que deve ser tocada de maneira acelerada.

Após algumas audições desta música – gravações de renomados violinistas disponíveis no Youtube –, pode-se constatar que o tempo médio de execução da obra oscila em torno de dois minutos e meio, considerando o instante do ataque da

---

<sup>132</sup> Haveria ainda uma terceira opção: produzir um aumento no volume. Mas essa alternativa certamente seria rechaçada pela maioria dos violinistas, pois tal efeito não transmitiria tão bem a ideia de “conclusão” das seções.

<sup>133</sup> Esse ponto continuará a ser amplamente abordado nos próximos capítulos.

primeira nota e o momento de extinção sonora do último acorde<sup>134</sup>. Como essa peça é constituída por 96 compassos completos, a duração média de execução de cada compasso fica em torno de 1,6 segundo. Devido ao fato de, nessa música, existirem dois pulsos (duas semínimas pontuadas) por compasso, cada pulso dura, portanto, em média, 0,8 segundo.

Outro conjunto de informações apresentadas na partitura são os vários números posicionados ora acima de algumas notas, ora abaixo delas. Eles fazem referência aos números dos dedos que o violinista deve utilizar para tocar as notas (caso queira seguir as orientações do editor, Carl Flesch). Isso porque, ao tocar, o violinista utiliza quatro dedos da mão esquerda para pressionar as cordas, que são numerados da seguinte forma: 1 – indicador; 2 – médio; 3 – anelar; 4 – mínimo. O dedo polegar não pressiona nenhuma corda, servindo apenas como apoio<sup>135</sup>.

Além disso, em algumas partes da partitura também aparecem sinais como I<sup>a</sup>, II<sup>a</sup>, III<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup>, que indicam em qual corda certas sequências de notas devem ser executadas.

Como ocorre em relação às performances pianísticas, o ideal é que o violinista já saiba, de antemão, todos os dedos (e cordas) que precisará utilizar para tocar cada uma das notas. Isso lhe traz certa segurança, pois a repetição dos mesmos movimentos faz com que, com o tempo, a obra seja decorada.

Nesse sentido, um dos papéis do editor da partitura, como já frisado, é o de sugerir um dedilhado confortável para o intérprete, que pode optar por segui-lo fielmente ou apenas em parte. Contudo, é importante destacar que as opções de dedilhado, no caso do violino, costumam ser mais restritas quando comparadas com as possibilidades oferecidas pelo piano, já que esse último instrumento permite a execução das notas a partir de vários movimentos e sequências de dedos.

Em relação ao *Prelúdio nº 4* de Chopin, viu-se que a palavra *espressivo* indicava o caráter a partir do qual a obra deveria ser interpretada. Neste *Capricho nº*

---

<sup>134</sup> Todas as interpretações ouvidas respeitaram integralmente as repetições assinaladas na partitura, ou seja: considerando as quatro seções da música, elas seguiram a forma AABBCDDAB. Isso fez um total de 96 compassos. Há interpretações, também disponíveis no Youtube, nas quais os violinistas não repetem, por exemplo, a seção D, o que obviamente encurta a execução da obra em 16 compassos. Entretanto, essas últimas gravações não foram consideradas para o estabelecimento do tempo médio aqui especificado. As interpretações ouvidas, em ordem crescente de tempo de duração, foram, portanto, as seguintes: Ruggiero Ricci (2'15''), Julia Fischer (2'23''), James Ehnes (2'29''), Itzhak Perlman (2'33''), Michael Rabin (2'45'') e Shlomo Mintz (2'54''). A média desses seis tempos ficou em 2'33''.

<sup>135</sup> Como se percebe, a numeração dos dedos, no caso do violino, é diferente daquela estipulada para o piano.

13 de Paganini, o termo *dolce*, que consta logo no início das seções A e D, em certa medida desempenha um papel semelhante, pois se refere ao *modo* de tocar a música.

Tocar de forma *dolce* pode ser interpretado como tocar de maneira leve, com sentimento. Novamente, nesse caso observam-se como algumas orientações das partituras visam a interferir na *disposição de alma* ou *disposição de espírito* do intérprete, que deve atingir, idealmente, certo estado emocional para conseguir expressar o “espírito” da obra.

Concluída a análise dessa partitura, apresento a seguir a segunda versão do mesmo capricho de Paganini, uma partitura datada de 1817 que é, na realidade, o manuscrito da obra.



Partitura 4 – Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini (manuscrito de 1817).

A respeito desta segunda partitura, farei algumas considerações no sentido de salientar, principalmente, certas diferenças gráficas e visuais observadas entre o manuscrito e a versão anterior. É importante destacar, novamente, que, apesar de ambas as partituras representarem uma *mesma* obra musical, há elementos notacionais que são, em termos visuais, bastante distintos, o que se evidencia logo num primeiro olhar.

Em primeiro lugar, o manuscrito transmite a impressão de que as notas foram escritas de modo apressado pelo compositor, que não se preocupou tanto com a *legibilidade* da notação musical. Talvez Paganini estivesse, naquele momento, mais empenhado em simplesmente fixar suas ideias no papel do que em produzir uma partitura “limpa”, que fosse facilmente compreensível para quem não estivesse habituado com sua caligrafia. O fato é que, após uma observação mais atenta do manuscrito, percebemos que todas as notas da partitura anteriormente analisada estão ali, apesar de existirem algumas diferenças notacionais marcantes.

Uma dessas diferenças é o fato de que Paganini não assinalou, em todos os pentagramas, a clave de sol e a armadura (ele fez isso apenas no primeiro pentagrama), mas abreviou esses sinais por meio de dois riscos colocados logo no início dos pentagramas subsequentes. Outra diferença é que alguns grupos de notas, ao serem repetidos, não foram novamente grafados na íntegra, mas abreviados por dois riscos diagonais e paralelos (como, por exemplo, nos compassos 17, 21, 29 e 39).

Por último, algumas poucas ligaduras e sinais de articulação estão ausentes no manuscrito de 1817, quando se compara esse material com a edição de c. 1900. Talvez, em relação a esse ponto, Paganini supusesse que, se algo já houvesse sido assinalado por ele de uma certa maneira, nos casos em que surgisse uma repetição do mesmo trecho o intérprete deveria saber como proceder, executando a passagem da mesma forma que da primeira vez.

Isso ocorre, por exemplo, nas terças cromáticas dos compassos 1-2, que são abarcadas por uma ligadura; porém, quando esse mesmo trecho reaparece nos compassos 5-6 e 13-14, não há qualquer ligadura. Um intérprete atento, contudo, certamente deduziria que a ligadura “está ali”, mesmo sem estar explicitamente fixada.

Algo interessante ocorre no compasso 36 do manuscrito. Esse compasso contém doze notas, sendo que a décima nota aparece assinalada, conforme se depreende a partir da convenção adotada por Paganini<sup>136</sup>, como sendo um lá<sup>b</sup>. Na

---

<sup>136</sup> Pelo que deduzo da análise deste manuscrito, para Paganini um acidente assinalado para uma nota numa oitava específica vale para todas as notas de mesmo nome dentro do mesmo compasso, ainda que dispostas em oitavas diferentes. A regra de notação musical vigente na atualidade não segue essa orientação, pois acidentes em notas de mesmo nome dispostas em oitavas diferentes dentro de um mesmo compasso devem ser novamente assinalados.

edição de c. 1900, a mesma nota é um lá natural, o que indica que o editor efetuou uma correção em relação ao manuscrito, removendo a ambiguidade.

Possivelmente, Paganini se esqueceu de adicionar um *bequadro* nessa nota lá – erro percebido pelo editor, que decidiu reparar o equívoco. Dentro do contexto melódico e harmônico deste trecho, é certo que o lá natural realmente soa melhor que o lá<sup>b</sup>. Assim, por meio desse exemplo percebe-se como o editor também atua como um *revisor* das obras, reparando possíveis ambiguidades, esquecimentos ou falhas do compositor.

Essas discrepâncias entre as duas partituras aqui analisadas remetem novamente às observações de Becker (2010, p. 49-50) a respeito das convenções encontradas nos mundos da arte, especialmente quando o autor se refere às transformações dessas convenções ao longo do tempo. Não se pode esquecer que as duas versões apresentadas do *Capricho nº 13* de Paganini foram criadas com aproximadamente 80 anos de diferença, o que já faz aflorar certas divergências. Não há dúvida que as convenções que regem a notação musical transformam-se com o tempo – aspecto que fica claro a partir do que foi exposto acima.

Todavia, excluindo-se esses pequenos detalhes, apesar de, num primeiro olhar, as duas partituras parecerem representar músicas completamente diferentes, tanto o manuscrito de 1817 quanto a edição de c. 1900 coincidem praticamente na íntegra. Ambas carregam as *mesmas informações musicais*, ainda que expressas, por vezes, a partir de diferentes opções notacionais. O que mais diferencia um material do outro, na realidade, é a *legibilidade* da notação – aspecto que facilita ou dificulta a compreensão das informações que ambas as versões carregam.

No manuscrito de 1817, pode-se observar, por exemplo, como Paganini não se preocupou em escrever as linhas suplementares a partir de distâncias equivalentes às do pentagrama: tais linhas são simplesmente riscos tortos “empilhados” uns sobre os outros (como no compasso 25). Por vezes, alguns *acentos* não são colocados exatamente sobre as notas às quais dizem respeito, pois não sobrou espaço na folha de papel (por exemplo, nos compassos 25 e 26). Por fim, destaca-se a enorme rasura no final do compasso 8, um borrão de tinta que salta aos olhos tão logo olhamos o manuscrito.

Diante de tudo isso, percebe-se como uma das tarefas do editor é elaborar uma partitura legível a partir do material bruto produzido pelo compositor, tornando-o

graficamente acessível e compreensível. Outra de suas incumbências é revisar todas as informações da partitura original, atentando para eventuais erros e correções.

Por fim, o editor também pode sugerir alguns caminhos ou informações musicais que o compositor não pensou ou não quis estipular. Como se observa em relação à partitura de c. 1900, o editor (Carl Flesch) inscreveu sugestões de arcadas, dinâmicas e dedilhados, bem como especificou as cordas a serem utilizadas para a execução de certas passagens. Todas essas informações, contudo, não constam no manuscrito de Paganini, o que revela, mais uma vez, a importância do trabalho do editor no sentido de tornar *acessível* uma dada partitura, facilitando a sua abordagem por parte dos intérpretes.

#### 9. A partitura e a notação musical enquanto sistemas simbólicos classificatórios: entre o erro, a impureza, o acerto e a pureza nas performances de música erudita

Antes de avançar na problemática deste capítulo, julgo necessário recapitular resumidamente o que foi exposto até aqui. Até esse ponto, procurei demonstrar como, no contexto da música erudita, existe uma forte preocupação em organizar e estruturar o fenômeno sonoro a partir de suas múltiplas instâncias constitutivas. A sistematização do som, nesse universo artístico, ocorre principalmente com base nos três parâmetros fundamentais que o conformam, isto é: altura, intensidade e duração. Todos esses atributos acabam sendo marcados por processos classificatórios que têm a intenção de tornar compreensível, a partir de uma certa orientação conceitual, a percepção auditiva desenvolvida dentro desses domínios.

Assim, o parâmetro das alturas, calculado em Hertz, é pensado, musicalmente, a partir de pontos ou eixos frequenciais empregados na constituição das diversas afinações. Desde os últimos três séculos, como frisado, o *temperamento igual* foi o modelo de afinação que, no âmbito ocidental, preponderou, adquirindo, por isso, maior relevância que as demais matrizes de afinação. Ele especifica que os sons – as notas – devem ser dispostos a partir de intervalos equidistantes entre si, o que gera um recorte simétrico de todo o espectro frequencial, com o intervalo de oitava sendo dividido em 12 partes equivalentes.



Em relação às intensidades, medidas em Bel ou decibel, o pensamento musical erudito ocidental estruturou a gama de volumes em oito níveis dinâmicos principais – *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff* –, a partir dos quais se conceitua tal parâmetro sonoro<sup>137</sup>. Essa classificação, apesar de não encontrar uma aplicação unívoca em toda e qualquer circunstância musical – já que o volume é um aspecto subjetivo da percepção auditiva, que muda também de acordo com as possibilidades acústicas de cada instrumento –, revelou-se como uma instância válida de sistematização das intensidades sonoras.

Quanto às durações, aspecto este relacionado ao *tempo musical*, as iniciativas individuais e coletivas de músicos e instituições lograram produzir símbolos representativos de sons e silêncios – respectivamente, notas e pausas – hierarquizados a partir de relações de dobro e metade. Nesse esquema, cada figura representa certa porção de tempo, e por meio da combinação de várias figuras é possível reproduzir distintos recortes temporais. Em relação a esse parâmetro sonoro, portanto, observa-se como o pensamento de cunho racional pôde se desenvolver com grande ímpeto, inclusive ganhando propensões matemáticas.

Ao se deparar com o fenômeno do timbre, contudo, o desejo humano por tudo classificar acabou encontrando um obstáculo difícil de ser transposto, na medida em que tal atributo sonoro, ao contrário dos três anteriores, não apresenta uma unidirecionalidade constitutiva. Se, em relação às alturas, podemos falar em termos de *grave* e *agudo*, em relação às intensidades, em *fraco* e *forte*, e, em relação às durações, em *breve* e *longo*, no que se refere às classificações tímbricas não é possível elaborar uma divisão simples em dois polos opostos e contrastantes. Isso porque o percurso que conduz de um timbre a outro nem sempre é unívoco ou unidimensional, podendo ser percorrido a partir de vários caminhos. Por ser compreendido, por alguns teóricos, como uma *consequência* da combinação dos três parâmetros básicos, o timbre ainda hoje é descrito como uma “resultante enigmática”, um aspecto do som difícil de ser inequivocamente organizado em níveis ou categorias.

---

<sup>137</sup> Alguns compositores empregaram, em algumas de suas obras, sinais de dinâmica que ultrapassam os limites aqui apresentados, utilizando, por vezes, quatro ou cinco “*p*” para denotar sonoridades extremamente fracas, ou então quatro ou cinco “*f*” para indicar volumes absurdamente fortes. Contudo, tais casos são excepcionais – exemplos que fogem do uso habitual dos sinais de dinâmica mais utilizados.

Entretanto, no que se refere ao comportamento do som ao longo de sua duração, novamente o pensamento racional, orientado musicalmente, obteve certo êxito classificatório. No que diz respeito às variações de volume que ocorrem num único som, o *envelope dinâmico* (ou *envelope sonoro*) surgiu como um conceito que buscou descrever a “vida” de um som a partir de quatro fases principais: ataque, decaimento, sustentação e extinção. Além disso, não se pode esquecer que as transformações no percurso de um som também podem ocorrer no âmbito das alturas e do próprio timbre, ou ainda em todos esses atributos de maneira simultânea.

Todos esses cinco níveis classificatórios do fenômeno sonoro – altura, intensidade, duração, timbre e transformações ao longo da existência de um som –, longe de terem apenas uma relevância teórica e intelectual para a música erudita, impactam diretamente no próprio fazer musical realizado nesse campo. Isso porque a compreensão do fenômeno sonoro a partir dessas cinco instâncias orienta diretamente a prática e a apreciação da música erudita, influenciando e formatando tanto as performances quanto as fruições estéticas.

Como mencionado num capítulo anterior, a história da notação e escrita musicais, no contexto ocidental, pode ser compreendida, de modo geral, como uma busca em direção a mais ampla e rigorosa representação simbólica e gráfica dos cinco níveis acima referidos. Esse desenvolvimento foi longo, compreendendo vários séculos, e as minúcias desse percurso não interessam para esta pesquisa<sup>138</sup>. Mais importante do que isso é perceber, para os objetivos desta tese, que os códigos musicais usualmente empregados na atualidade não se apresentaram, logo de início, como *dados*, mas resultaram de um processo marcado por frequentes aperfeiçoamentos e padronizações.

Tampouco esse desenvolvimento apresenta-se, hoje, como plenamente concluído, pois compositores e teóricos musicais frequentemente propõem novas mudanças na escrita musical ocidental, conforme surgem novas demandas estéticas e sonoras. São sugestões que, no futuro, podem vir a ser adotadas de maneira ampla ou ficar limitadas às obras ou tratados musicais nos quais são empregadas. De modo genérico, pode-se dizer que, quanto mais específica se revela uma nova proposta de notação, ou seja, quanto menos emprego geral ela puder oferecer, mais

---

<sup>138</sup> Para uma história resumida da notação musical no Ocidente, ver novamente Bosseur (2014).

restrito tenderá a ser o seu uso, pois sua aplicação será adequada apenas a um número limitado de obras musicais. E o contrário também é verdadeiro: uma notação de caráter polivalente, que se adeque a várias propostas estético-musicais, tenderá a ser encampada por um maior número de músicos – desde que sua abrangência possua, é claro, limites razoáveis.

Os capítulos anteriores – nos quais foram analisadas duas partituras do *Prelúdio*, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, bem como duas partituras do *Capricho*, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini – tiveram a intenção de oferecer uma amostra de como todos os elementos simbólicos da notação musical aparecem combinados numa mesma partitura. Longe de querer esgotar o tema com apenas dois breves exemplos, o objetivo dessas análises foi apenas ilustrar, na prática, como esse tipo de material escrito é apresentado aos músicos.

Outro ponto a ser ressaltado é que, em vista de sua característica material e perdurável<sup>139</sup>, as partituras possibilitaram – na verdade, possibilitam até hoje – a criação e perpetuação das obras musicais através dos tempos<sup>140</sup>. Logo, se a própria música é algo efêmero que desaparece de nossa percepção tão logo é captada pela audição, as partituras são os suportes físicos que garantem, em parte, uma alternativa a essa fugaz extinção, na medida em que se constituem, para os compositores, como um meio eficaz de registro, mais ou menos fiel, das ideias musicais. Como enfatiza Menezes (2003, p. 94), ao longo dos séculos:

[...] dá-se início a uma cada vez maior especificidade dos distintos aspectos do som pelas vias de sua notação gráfica, tais como altura e duração e, bem posteriormente, intensidade. O som, que a rigor é uma *totalidade de aspectos*, passa a ser suscetível de uma fragmentação ou de uma *decomposição* em *parâmetros* ou *atributos* distintos, aspectos estes que serão justamente “postos de forma conjunta” – do latim *componere* (= pôr junto) – por aquilo que passa a ser designado, com bastante pertinência, por *composição musical* propriamente dita. Ou seja, para haver *composição* é preciso que haja antes *decomposição* dos sons, processo este historicamente garantido ao compositor pela própria notação musical [...].

---

<sup>139</sup> Apesar de, hoje em dia, meios e suportes digitais também serem utilizados na produção e leitura de partituras, é importante lembrar que, em toda a história da música ocidental, esse é um capítulo bastante recente. Ao longo dos séculos, o papel foi o principal meio de registro musical, o que segue valendo até hoje, pois grande parte dos músicos eruditos ainda prefere tocar olhando para uma partitura impressa. Basta lembrar o caso das orquestras, onde os músicos geralmente performam tendo estantes que sustentam as partituras impressas a sua frente.

<sup>140</sup> Não é à toa que os exemplos aqui apresentados possuem aproximadamente duzentos anos de existência: Chopin compôs seus 24 Prelúdios, Op. 28, entre 1835 e 1839, enquanto Paganini compôs seus 24 Caprichos, Op. 1, entre 1802 e 1817.

Concluída essa breve recapitulação, é importante enfatizar que a intenção principal deste capítulo é ir além dos aspectos teóricos relacionados exclusivamente com a notação musical e as partituras, avançando, a partir de agora de maneira cada vez mais incisiva, para o campo da *prática musical*. Isso porque, se as partituras da música erudita se propõem a representar simbolicamente o fenômeno sonoro em toda a sua complexidade, esses mesmos símbolos gráficos não podem ser, em si, confundidos com a música.

Na realidade, para que a música se efetive, é necessária a *produção* de sons – e também silêncios. Pelo fato de ela ser, como ressalta Blacking (2006, p. 143), uma atividade intrinsecamente humana, é preciso que certos indivíduos se debrucem sobre os códigos simbólicos materializados pelas partituras a fim de elevar tais mensagens a outro nível, isto é, ao nível sonoro, musical e expressivo. Nessa mesma linha de raciocínio, Barenboim (BARENBOIM & SAID, 2003, p. 119) comenta, até com certo humor, que:

A música é diferente da palavra escrita porque só existe quando se cria o som. Quando Beethoven escreveu a Quinta Sinfonia, ela existia simplesmente como fruto da sua imaginação e estava sujeita a leis físicas que só existiam na cabeça dele. E depois ele usou o único sistema de notação conhecido, que consiste em manchas pretas num papel branco. E ninguém vai me convencer de que aquelas manchas pretas num papel branco são a Quinta Sinfonia. A Quinta Sinfonia só existe quando uma orquestra, em algum lugar do mundo, decide tocá-la. Portanto, a peculiaridade da música reside no fato de que há esse fenômeno do som [...].

A música é, por óbvio, essencialmente som, mas não se deve minimizar a estreita relação de interdependência existente entre, de um lado, esse mesmo som, e, de outro, a notação musical e as partituras – especialmente no contexto da música erudita. Dentro desse universo artístico, como visto, essas duas instâncias orientam diretamente as execuções musicais, na medida em que congregam sistemas simbólicos classificatórios que precisam ser sonoramente efetivados pelos músicos. Na realidade, a notação musical e as partituras podem ser compreendidas como uma expressão estética e artística de diversos sistemas sonoros que são *humanamente* construídos, e é nesse sentido que se pode teorizar a respeito de um *sistema das alturas* sonoras, um *sistema das durações* e um *sistema das*

*intensidades*<sup>141</sup> – cada um sendo representado de acordo com convenções e códigos específicos.

As orientações que tais códigos transmitem especificam a maneira como deve se dar a performance da música, indicando o que precisa ser feito pelo intérprete para que uma determinada composição musical possa ser efetivada em seu nível sonoro. Todavia, na medida em que tais símbolos trazem especificações bastante claras, também *excluem* toda uma gama de ações musicais que *não* devem ser realizadas pelo músico. É importante atentar para esse último ponto, pois as próximas páginas deste capítulo atêm-se, sobretudo, à investigação desse problema.

Vejam-se alguns exemplos: onde consta uma nota sol numa partitura, o intérprete não pode tocar um ré. Se um trecho da música está assinalado para ser tocado em *piano*, o mesmo não deve ser executado com a dinâmica *forte*. Se um acorde está escrito com *mínimas*, ele não deve soar com a duração de *colcheias*. Se um trecho de uma composição para violino está marcado com a palavra *pizzicato*, não se deve tocá-lo com o arco. Se uma ligadura informa que é preciso tocar certa frase em *legato*, não se deve tocá-la em *staccato*. E assim por diante. É evidente que, por vezes, as orientações não são tão rígidas como tais exemplos sugerem, mas, via de regra, grande parte das instruções de uma partitura devem ser sempre respeitadas.

Portanto, na medida em que existem caminhos lógicos a seguir na interpretação e execução das obras, existem também escolhas que podem ser consideradas *equivocadas*, sejam elas imprecisões ou erros inegáveis, como uma nota tocada de maneira errada numa música, ou preferências passíveis de uma avaliação *subjetiva*, como, por exemplo, um andamento considerado mais lento que o habitual ou esperado. Porém, a fronteira que separa um erro inequívoco de uma opção aceitável, ainda que discutível, nem sempre é clara, o que pode levar a debates infundáveis nos quais cada lado da disputa procurará mobilizar argumentos relevantes e, talvez, igualmente válidos. Ambas as situações serão analisadas a seguir, mas, em primeiro lugar, concentrarei a análise sobre aquelas circunstâncias que denomino como “erros inegáveis”.

---

<sup>141</sup> Em menor medida, também se poderia aludir a um sistema notacional que classifica o som a partir de seu comportamento ao longo de sua existência, e, talvez de modo mais livre, a um sistema organizador dos timbres.

A fim de começar abordando tal problemática, recorro a uma citação de Douglas (2014, p. 50), que, em seu livro *Pureza e Perigo*, originalmente publicado em 1966, argumenta que:

Sujeira [...] não é nunca um acontecimento único, isolado. Onde há sujeira há sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados. Esta ideia de sujeira leva-nos diretamente ao campo do simbolismo e promete uma ligação com sistemas mais obviamente simbólicos de pureza.

Douglas aborda, em seu livro, o tema da *sujeira/limpeza* e da *pureza/impureza* no âmbito da religião, mostrando como tais categorias recebem conteúdos e significados que variam de acordo com as situações, especialmente em contextos ritualísticos e dogmáticos – dois dos principais temas religiosos tratados na obra. Definir algo como “sujo” ou “impuro”, ou como “limpo” e “puro”, depende, inevitavelmente, de processos comparativos, já que tais rótulos nunca são absolutos: eles não pairam acima de aplicações práticas, mas ganham sentido justamente quando relacionados a elementos específicos. Por isso a antropóloga ressalta que “o que é limpo em relação a uma coisa pode ser sujo em relação à outra e vice-versa. O idioma de poluição adequa-se a uma álgebra complexa que leva em consideração as variáveis de cada contexto” (DOUGLAS, 2014, p. 21). Para a autora:

Podemos reconhecer nas nossas próprias noções de sujeira que estamos usando uma espécie de *omnibus compendium* que inclui todos os elementos rejeitados de sistemas ordenados. É uma ideia relativa. Sapatos não são em si sujos, mas é sujeira colocá-los na mesa da sala de jantar; comida não é sujeira em si, mas é sujeira deixar utensílios de cozinha no quarto, ou deixar comida salpicada na roupa; do mesmo modo, equipamento do banheiro na sala de visitas; roupa pendurada nas cadeiras; coisas que são para ser deixadas fora da casa dentro da casa; coisas do primeiro andar no térreo; roupa de baixo aparecendo, e assim por diante. Resumindo, nosso comportamento de poluição é a reação que condena qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais. (DOUGLAS, 2014, p. 50-51).

Falar de sujeira e impureza, portanto, implica falar de coisas que estão fora de seus lugares convencionais. Faz-se referência, nesses casos, a elementos que aparecem *deslocados* quando se leva em conta determinados contextos simbólicos classificatórios. Como resume Douglas (2014, p. 55-56), “impureza ou sujeira é aquilo que não pode ser incluído, se se quiser manter um padrão”. Além disso, “como se sabe, a sujeira é, essencialmente, desordem. [...] A sujeira ofende a ordem” (DOUGLAS, 2014, p. 12).

Vinculando tais ideias com o campo da performance na música erudita, é possível elaborar toda uma gramática que define o que é certo e errado, ou, em outras palavras, o que é “puro” ou “impuro” nesse universo artístico. Os erros performáticos, em tal contexto musical, acabam aparecendo como uma espécie de *poluição* sonora a ser evitada, pois correspondem a *impurezas* que maculam ou perturbam o reconhecimento e apreciação das obras. Nesse sentido, é interessante constatar que o “idioma da pureza/impureza” é empregado, muitas vezes, pelos próprios músicos na avaliação de seus desempenhos<sup>142</sup>.

Muitas dessas impurezas podem ser detectadas quando comparamos as informações contidas numa partitura com a performance efetivada a partir do texto musical. Ainda que certas liberdades interpretativas possam ser tomadas em relação a determinados aspectos da música, há uma multiplicidade de ações musicais em performances que, quando ocorrem, podem ser definidas de forma explícita como *equivocadas* – porque não estão previstas na partitura ou porque colidem frontalmente com certas instruções ali apresentadas. Nesse sentido, a notação musical representa um dos meios que o ouvinte tem a sua disposição para avaliar se um músico foi bem-sucedido ou não em seu desempenho artístico.

É possível afirmar que, em grande medida, as partituras permitem avaliar, em muitos casos com bastante exatidão, a *qualidade* de uma performance musical, pois elas possibilitam analisar o quanto um músico se manteve fiel ao que se esperava que ele fizesse em relação à obra, ou se, por outro lado, efetuou muitos desvios no que diz respeito a essa expectativa. Como já frisado, tais desvios podem ser entendidos de duas formas básicas: enquanto caminhos interpretativos válidos ou enquanto erros inequívocos de execução e interpretação. Esses últimos, por sua vez, podem ser de diversos tipos, tendo em vista os cinco níveis já detalhados: erros que maculam as alturas dos sons, as intensidades, as durações, os timbres ou os comportamentos dos sons ao longo de suas existências.

Para detalhar melhor esses cinco tópicos e alguns erros performáticos correspondentes, retorno à primeira partitura do *Prelúdio nº 4* de Chopin, já analisada, a fim de imaginar alguns equívocos que um pianista desatento – ou que

---

<sup>142</sup> Alguns exemplos dessa utilização aparecem em alguns trechos selecionados das entrevistas, ao longo desta tese. O pianista Ariel Lima, por exemplo, emprega os termos “limpar” e “limpo” quando avalia seu desempenho no recital que etnografei (ver mais à frente).

tenha estudado pouco a obra – poderia cometer ao tocar essa música<sup>143</sup>. Nessa situação fictícia, sugiro, de forma esquemática, cinco erros, um para cada parâmetro sonoro – indicados a seguir com as letras A, B, C, D e E.

**Prélude**

Edited and fingered by  
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 28, No. 4

**Largo**

25454

Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

Partitura 5 – Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin (New York: G. Schirmer, 1915).  
Editor: Rafael Joseffy (1852-1915). Em vermelho, alguns erros hipotéticos que um pianista poderia cometer na execução dessa peça.

<sup>143</sup> Seria possível efetuar uma análise semelhante com o *Capricho nº 13* de Paganini, mas creio que o exemplo do *Prelúdio nº 4* de Chopin já é suficiente para sustentar meu argumento.



O círculo vermelho assinalado com a letra A, que diz respeito ao parâmetro das *alturas* sonoras, corresponde a um erro que poderia ocorrer se, naquele ponto específico da música, o pianista não tocasse a nota dó<sub>5</sub> escrita na partitura, mas sim, digamos, a nota si<sub>4</sub>, localizada logo abaixo desta. Como, nesse trecho, existe um salto de sétima separando o dó<sub>5</sub> da nota que o antecede e também da nota que o sucede – ambas um ré<sup>#</sup><sub>4</sub> –, e como o dedo mais adequado para tocar essa tecla dó<sub>5</sub>, dadas as circunstâncias, é o 5 (dedo mínimo, indicado na partitura), caso o pianista não estenda os dedos da mão direita na medida certa, pode não alcançar devidamente a tecla designada, indo apenas até o si<sub>4</sub>, ou então pressionando ambas juntas, o si<sub>4</sub> e o dó<sub>5</sub>, o que também seria considerado um erro.

O equívoco assinalado com a letra B, referente ao parâmetro das intensidades, poderia acontecer se, naquele momento da execução musical, o pianista não tocasse os três acordes finais com a dinâmica *pianissimo* (*pp*), indicada na partitura, mas numa intensidade maior do que essa, por exemplo, *forte* (*f*). Em termos estéticos e interpretativos, terminar a música dessa segunda forma provavelmente não soaria tão bem quanto finalizá-la num volume bem mais baixo, como designado na partitura, visto que essa última opção confere à música uma sensação mais clara de *conclusão* – o que também combina com a expressão *smorz.* (abreviatura de *smorzando*), que, como já visto, quer dizer “apagando-se” ou “morrendo aos poucos”.

A letra C, indicativa de um erro concernente ao parâmetro das durações sonoras, faz referência a uma nota grafada como semicolcheia, o que significa que esse som deve aparecer *após* a efetivação do último acorde deste compasso, executado pela mão esquerda. Em termos ideais, essa nota deve ser tocada exatamente na metade da distância temporal que separa o referido acorde do acorde seguinte, presente já no próximo compasso. Um pianista desatento poderia, por exemplo, não atentar para esse fato, tocando a nota circulada em vermelho *junto* com o acorde que a antecede, o que seria, evidentemente, um grave erro rítmico que impactaria na duração dessa nota: nesse caso, ela acabaria soando como uma colcheia e não como uma semicolcheia.

O erro D, referente ao timbre, poderia ocorrer, por exemplo, se o pianista se esquecesse de utilizar o pedal de *sustain* naquele ponto da música. A indicação do pedal, assinalada pela abreviatura *Ped.*, localiza-se exatamente no ápice da

composição, pois naquele trecho tudo converge para um clímax. A utilização do pedal nesse ponto, portanto, é fundamental não apenas para enriquecer o timbre dos sons da melodia e dos acordes, mas também para permitir uma execução *legato* de todo o trecho, visto que o salto que deve ser efetuado pela mão esquerda naquele instante – de um intervalo de oitava formado por  $si_{-1}$  e  $si_1$  até um acorde de quatro sons na região central do teclado –, por si só, é impossível de ser efetivado sem um “corte” na sonoridade, ou seja, sem a incidência de uma pausa. Não empregar, portanto, o pedal naquele ponto seria um erro significativo que comprometeria esteticamente a interpretação da música.

Por fim, o erro E, concernente ao comportamento dos sons ao longo de suas durações, refere-se aqui a um *acento* marcado sobre uma nota  $dó_3$  a ser executada pela mão direita do pianista, um sinal que sugere ao músico que essa nota deve ser tocada de modo mais forte que as demais, considerando o contexto da frase melódica onde ela está inserida. Como se viu, no piano não há como alterar o comportamento de um som após uma tecla ter sido acionada, ou, em outras palavras, após as cordas terem sido postas em vibração. Mas isso não impede que o pianista interfira no estágio *inicial* do envelope sonoro, isto é, no *ataque* do som, o que também acaba gerando impactos sobre o seu desdobramento futuro. Por isso, desconsiderar aquele *acento* em certo sentido também poderia ser interpretado como um erro de execução musical, ainda que não tão grave quanto os demais equívocos já mencionados.

Apesar de alguns pianistas talvez considerarem tais erros hipotéticos como bastante grosseiros, eles são uma prova daquilo que *não* deve ser feito durante a performance dessa obra específica. Sem dúvida, haveria inúmeros outros equívocos imagináveis e possíveis, mas o objetivo, aqui, é apenas ilustrar um tipo de erro pertencente a cada uma das cinco categorias. Em todas essas hipóteses, o pianista estaria infringindo expressamente as instruções da partitura, o que poderia ser interpretado, simbolicamente, como “impurezas” ou “sujeiras” na performance da música – para retomar as expressões empregadas por Douglas (2014).

Generalizando o argumento, pode-se dizer que, a partir de certo ponto de vista, a execução das obras musicais eruditas deve, idealmente, ser a mais “pura” ou “limpa” possível, já que um dos objetivos principais do intérprete é tornar transparente e compreensível o sistema musical – ou os sistemas musicais – a partir

dos quais uma determinada música foi composta. É por isso que o músico, ao tocar, precisa, mesmo usufruindo de certa liberdade interpretativa: respeitar as alturas das notas indicadas; evidenciar a gama de intensidades sugeridas; obedecer aos ritmos assinalados para cada nota; construir um timbre adequado para cada parte da música; e prestar atenção ao comportamento dos sons ao longo de suas durações<sup>144</sup>.

Pode-se afirmar, portanto, que cada um desses cinco níveis abarca um sistema classificatório formado por marcos precisos – pontos reguladores que especificam o que faz parte do padrão estabelecido, bem como, por exclusão, o que não faz parte das normas. Tudo aquilo que não integra os modelos classificatórios instituídos, e também tudo aquilo que não está assinalado na partitura, corre o risco de ser interpretado como “impureza” ou “sujeira”. Nesse ponto, contudo, é necessário fazer uma sutil diferenciação entre os dois tipos de situação.

Em primeiro lugar, tomando novamente como exemplo o erro assinalado com a letra A, caso o pianista tocasse a nota  $si_4$  ao invés do  $dó_5$  grafado na partitura, ele não estaria desobedecendo a afinação geral estipulada pelo sistema temperado, pois, a menos que essa nota do piano estivesse desafinada em relação às demais, é fato que o som correspondente à nota  $si_4$  faz parte desse sistema classificatório das alturas. Todavia, na partitura não consta um  $si_4$ , mas sim um  $dó_5$ , e nesse sentido a execução dessa nota estaria completamente equivocada. Em outras palavras, temos, nesse caso, um erro do segundo tipo e não do primeiro, já que a infração ocorre em relação às informações da partitura e não no tocante ao sistema classificatório entendido em sua totalidade.

Para demarcar bem as diferenças entre as duas situações, imaginemos um violinista que, ao tocar o *Capricho nº 13* de Paganini, desafinasse de modo grosseiro

---

<sup>144</sup> Foge aos objetivos desta tese refletir sobre como os conceitos de *pureza* e *impureza* podem ser aplicados à composição de uma obra musical. Mas isso não impede um breve comentário a respeito do assunto. Em primeiro lugar, é importante nuançar a ideia de pureza e impureza quando se trata da performance musical e da composição musical. Um compositor pode, por exemplo, utilizar elementos sonoros a fim de transmitir uma sensação estética de impureza (por exemplo, um *cluster* numa obra fortemente tonal, ou então um *acorde perfeito maior* numa obra claramente atonal). Dentro dos parâmetros estéticos de uma determinada composição, portanto, um determinado material sonoro pode adquirir um caráter “puro” ou “impuro”. Entretanto – este é o segundo ponto –, defendo que a execução desses mesmos elementos, por parte do intérprete, deve ocorrer, via de regra, sempre de uma forma “pura”: é como se os músicos precisassem tocar de maneira “pura” o que é “impuro” no âmbito da composição. Não é porque uma obra possui um artifício de impureza que o intérprete também deve executá-lo de forma “desleixada” (impura) – mesmo porque, se fizer isso, corre o risco de diminuir o potencial desse efeito na obra. O assunto é complexo, e não pretendo me estender no tema. Todavia, creio que a busca pela pureza na execução musical também se aplica àqueles elementos tidos como abertamente “impuros” numa obra, tendo em vista sua estética reguladora.

em algumas notas. Nesse caso, seus erros poderiam ser enquadrados no primeiro tipo, já que o músico estaria desrespeitando o próprio sistema classificatório a partir do qual as alturas sonoras deveriam estar estruturadas. Não haveria, aqui, erros de notas – onde umas estariam sendo trocadas por outras, como no caso do piano –, mas sim equívocos na própria emissão das notas, que não poderiam ser encaixadas no padrão frequencial estipulado pelo temperamento igual.

Nesse sentido, é interessante pensar que as frequências derivadas de certas notas musicais não são, em si, *afinadas* ou *desafinadas*, mas só podem ser consideradas como tais em relação a certos padrões classificatórios que as acolhem como pertencentes ao sistema ou as rejeitam como estando fora dele. Para elucidar esse ponto, tome-se como exemplo a nota lá<sub>3</sub>, que é consensualmente afinada, na atualidade, com base na frequência de 440 Hz.

Se um músico tocar, em seu instrumento, uma nota exatamente nessa frequência, ela será considerada como precisamente afinada. Porém, se o mesmo músico executar um som na frequência de 435 Hz, ainda que este se assemelhe ao som de 440 Hz, não poderia ser considerado como um lá<sub>3</sub> exatamente afinado. O que ocorre é que a altura de tal nota estaria um pouco abaixo do que é exigido; logo, ela seria percebida como estando fora do padrão classificatório – estaria *desafinada*.

Todavia, se empregássemos a frequência de 435 Hz como referência para a afinação do lá<sub>3</sub><sup>145</sup>, obviamente um som que respeitasse essa altura específica seria considerado como um lá<sub>3</sub> precisamente afinado. Nesse caso, o som de 440 Hz seria o que estaria fora do sistema classificatório, pois apresentaria uma altura acima do requerido: agora ele seria o som *desafinado*.

Em ambos os casos, portanto, não se poderia falar de elementos – frequências ou alturas sonoras – *puros* ou *impuros em si*: como aspectos desconectados de qualquer padrão classificatório. Na realidade, são justamente tais padrões estruturais que permitem definir os elementos como “puros” ou “impuros”, de acordo com as circunstâncias. Como salienta Douglas (2014, p. 55-56), impureza é tudo aquilo que não pode ser incluído se o objetivo for manter um determinado padrão.

---

<sup>145</sup> Como visto, o diapasão de Händel (1685-1759) apresentava o lá<sub>3</sub> com a frequência de 422,5 Hz. O exemplo acima, portanto, com o lá<sub>3</sub> em 435 Hz, é perfeitamente plausível em termos históricos, pois em certa época essa nota certamente soou como tendo essa frequência específica, antes de alcançar os atuais 440 Hz.

Desse modo, observa-se claramente como “pureza” e “impureza” são categorias relativas e não rótulos absolutos. Conforme o exemplo acima, pode-se deduzir que, no âmbito da música erudita, tocar de modo *afinado* é sinônimo de atingir um estado de *pureza*, enquanto tocar de maneira *desafinada* equivale a tornar *impura* a performance de uma música<sup>146</sup>. O status daquilo que é sujo e impuro só pode ser aferido, portanto, através do contraste com elementos que se apresentam como *mais limpos e puros* – ou então como *mais sujos e impuros* – do que aquilo que se quer caracterizar.

O exemplo acima, referente às afinações das notas, diz respeito ao parâmetro das alturas dos sons, mas também é possível estender a mesma linha de raciocínio para os demais atributos sonoros. No que se refere, por exemplo, às intensidades, a ideia de comparar elementos pertencentes a um mesmo conjunto é útil porque permite descobrir o que destoa do padrão estabelecido, sendo percebido, novamente, como uma espécie de impureza ou sujeira musical.

Imaginemos uma sequência de notas que conformam uma melodia tocada por um pianista, notas estas que, na partitura da música, aparecem marcadas com o sinal de dinâmica *p* (que significa “fraco”, “suave”). Suponhamos que a primeira frase da melodia seja formada por 26 notas, mas que, logo na quarta ou quinta nota, o músico, por engano ou descuido, ao invés de emitir um som de baixo volume, pressione a tecla do piano com uma força excessiva, produzindo um som *f* ou *ff*. Logo em seguida, porém, ao se dar conta do engano, ele prontamente retorna à dinâmica *p*.

O erro, aqui, não estaria no volume do som *em si*, mas no rompimento da relação que esse elemento deveria manter com os sons vizinhos, uma relação que se poderia caracterizar como (devendo ser) de *homogeneidade*. O pianista, nesse caso, não teria respeitado uma suposta coerência na execução da dinâmica das notas, pois o som tocado por ele de forma demasiadamente forte seria percebido como um elemento destoante, tendo em vista o padrão de volumes estabelecido na

---

<sup>146</sup> Refiro-me aqui, é claro, às composições musicais que exigem que as notas performadas pelos músicos estejam bem afinadas, o que de fato é válido para a maioria das obras eruditas, ainda que existam algumas exceções a isso – como, por exemplo, certas obras contemporâneas que pedem que os músicos explicitamente *desafinem* em certos trechos.

partitura. Dito de outro modo, teríamos aqui uma “sujeira” na execução e apreciação da melodia da música<sup>147</sup>.

Todavia, se esse mesmo som *forte*, considerando estritamente o seu volume, fosse inserido na melodia de uma outra música que, segundo as orientações da partitura, devesse ser tocada com a dinâmica *f* ou *ff*, certamente encontraríamos uma coerência estrutural entre essa pequena parte e o todo, pois todos os elementos constituintes do conjunto seriam percebidos como estando *integrados* ao novo padrão classificatório. Assim, pode-se notar que, mais uma vez, o elemento *em si* (volume sonoro) não se alterou: simplesmente modificou-se o contexto classificatório que o abarcaria, contexto este que, agora, passaria a acatar o mesmo elemento enquanto um componente harmonioso.

Considerando os três parâmetros sonoros básicos, resta ainda tratar das durações. Em relação a esse tópico, pode-se considerar, como exemplo, o ritmo das notas numa música – que também não apresentam valores absolutos *em si*, mas dependem de contextos rítmicos que lhes conferem sentidos e conteúdos específicos. Tais contextos mantêm relação direta, por exemplo, com as várias fórmulas de compasso e os diversos pulsos e andamentos musicais. Isso porque, dependendo da combinação de uns e outros, as 22 figuras (apresentadas na Tabela 6) podem adquirir aplicações práticas e sentidos bastante distintos.

É necessário dar um exemplo mais preciso aqui: se, numa música cuja partitura apresenta uma fórmula de compasso *W* e um pulso ou andamento *X*, a semínima durar dois segundos, em outra música cuja partitura possui a fórmula de compasso *Y* e o pulso ou andamento *Z*, a mesma figura (semínima) pode durar, digamos, meio segundo<sup>148</sup>. Observa-se, desse modo, como *uma mesma figura*, isto é, *um mesmo símbolo musical* – assim como todas as demais figuras indicativas de notas e pausas –, não apresenta durações fixas e imutáveis, válidas para qualquer caso: na verdade, como já explicado, os valores temporais atribuídos aos sinais de duração de sons e silêncios são sempre relativos, apesar de as relações estruturais que os organizam serem constantes.

---

<sup>147</sup> Tal situação hipotética poderia ocorrer, por exemplo, no *Prelúdio nº 4* de Chopin, onde a mão direita do pianista toca uma primeira frase melódica de 26 notas, grafada com um *p*. O exemplo que aqui apresento, portanto, inspira-se, novamente, nessa pequena peça do famoso compositor polonês.

<sup>148</sup> Veja-se o exemplo concreto: num compasso “quatro por oito” (*W*), com a colcheia a 60 BPM (*X*), a semínima durará dois segundos; num compasso “três por dois” (*Y*) com a mínima a 60 BPM (*Z*), a semínima durará meio segundo.

Desse modo, se, numa obra, um músico executar em seu instrumento musical uma semínima de meio segundo, sendo que ela deveria durar, na realidade, dois segundos, o erro não estaria na duração do som *em si*, mas na duração que esse som de fato deveria ter dentro do contexto rítmico especificado pela partitura. Nesse caso, o instrumentista não teria respeitado o tempo correto da nota, tendo em vista o seu símbolo identificador. Poder-se-ia afirmar, portanto, que o padrão classificatório – nesse caso um padrão *rítmico* – teria sido desacatado pelo performer.

Conceituando de maneira mais ampla o exemplo acima, é possível dizer que um som – uma nota – sempre pode ser executado por um instrumentista, numa música, de modo mais curto ou mais longo que o exigido, o que em ambos os casos constitui-se num equívoco, pois o indivíduo mostra-se incapaz de tocar de acordo com o padrão rítmico, o pulso ou o andamento definido para a composição. Nesses casos, dir-se-ia, numa linguagem coloquial, que o músico “correu” ou “atrasou-se”, já que não observou a correta duração que a nota deveria ter<sup>149</sup>.

Entretanto, se a nota originalmente encurtada fosse deslocada para uma música que possuísse, digamos, um pulso mais rápido, ela poderia, conforme as circunstâncias, encaixar-se de maneira impecável, pois estaria ajustada dentro do novo padrão rítmico. O mesmo se poderia dizer, é claro, de uma nota tocada com uma duração maior que a desejada, nota esta que, no entanto, seria considerada compatível, em termos de sua temporalidade, caso a mesma música fosse interpretada num andamento mais lento. De novo, trata-se simplesmente de diferentes padrões classificatórios.

Em resumo, observa-se como as durações dos sons não são, *em si*, o problema central na análise desse tipo de erro performático: o verdadeiro problema é compreender como as durações se encaixam dentro dos mais variados sistemas classificatórios concernentes às temporalidades sonoras, que os aceitam ou rejeitam como pertencentes ou não aos diferentes esquemas ordenadores.

Seguindo essa linha de raciocínio, de modo amplo se pode teorizar que quando os sons – considerando seus parâmetros sonoros básicos, isto é, alturas, intensidades e durações – ajustam-se adequadamente aos padrões classificatórios estabelecidos pela teoria musical e, mais especificamente, ao contexto interpretativo

---

<sup>149</sup> Obviamente, o que vale para os sons também vale para os silêncios – representados pelas pausas –, que também precisam ser atentamente medidos, devendo ser executados a partir de temporalidades musicais específicas.

particular de cada música (sem esquecer as partituras e as informações que elas transmitem), estamos autorizados a falar, simbolicamente, de situações de *pureza* nas performances musicais: um estado simbólico e artístico que, frequentemente, é muito valorizado no âmbito da música erudita.

De modo contrário, quando certos elementos ou aspectos constituintes do fenômeno sonoro são efetivados pelo músico de maneira equivocada, destoando daquilo que se espera que aconteça, surgem situações de *impureza* nas performances musicais, momentos nos quais os sistemas classificatórios organizadores das sonoridades são em parte infringidos ou frontalmente desrespeitados, o que acaba por gerar os erros *inequívocos* de execução musical. Em casos desse tipo, não restam dúvidas que o músico equivocou-se, pois “maculou” a performance da obra.

O que os exemplos acima revelam é que os erros em performances musicais precisam ser considerados como tais apenas quando se coloca em primeiro plano os sistemas e parâmetros sonoros gerais que norteiam a execução musical. Tais sistemas e parâmetros, no fundo, *obrigam* as sonoridades a se encaixarem dentro de seus marcos classificatórios, muitas vezes de forma bastante indubitável. Nesse processo, não se deve esquecer, tal como frisado na Introdução desta tese, a influência dos contextos específicos de execução e apreciação musical, que demandam certos níveis de coerência em relação aos diversos aspectos sonoros que conformam uma determinada música.

A exigência aqui, portanto, constantemente origina-se de dois lados: existe uma imposição pelo lado da teoria musical, por meio de suas regras, e também uma demanda pelo lado do contexto performático que modela a execução de uma determinada obra musical, contexto este que efetua adaptações e ajustes em relação às regras teóricas mais “estanques”. Em outras palavras, é como se a teoria musical fornecesse as estruturas e os padrões classificatórios do fenômeno sonoro, enquanto a prática musical ajustasse essas regras às circunstâncias específicas de cada desempenho artístico – momento no qual tais normas acabam sendo explicitadas em âmbitos sonoros.

Esse processo pode ser mais bem compreendido quando se analisa diretamente a *natureza* ou *configuração* das estruturas que organizam cada um dos três parâmetros sonoros básicos. Em primeiro lugar, veja-se o caso das alturas:



pode-se dizer que a estrutura que determina a afinação das notas, dentro do sistema de temperamento igual, é rígida e fixa. Ela é como uma régua que pode ser movimentada mais para cima ou mais para baixo, mas que não permite alterar as distâncias que separam cada um de seus níveis ou marcos classificatórios.

É por isso que, nesse caso, os passos que distanciam um nível do outro são mantidos, sempre, a igual distância uns dos outros – o que se comprova pela equivalência entre todos os *semitons*, a regra de ouro preconizada pelo sistema do temperamento igual. Tal sistema de afinação permite, sim, alterar a frequência de uma nota específica (o  $l\acute{a}_3$ , por exemplo), mas ele também exige que, realizado esse procedimento, todas as frequências das demais notas sejam proporcionalmente reajustadas, caso contrário não se poderá manter a configuração original da estrutura.

Em relação às durações sonoras – considerando aqui principalmente as figuras de notas e pausas –, contudo, é possível definir a estrutura classificatória que embasa esse parâmetro do som como uma espécie de mola: seus marcos reguladores podem ser livremente afastados ou aproximados, o que faz com que as distâncias que os separam não sejam sempre as mesmas dependendo das circunstâncias. Todavia, apesar de oscilarem, tais distâncias, proporcionalmente falando, acabam sendo sempre equivalentes entre si. É por isso que se pode, por exemplo, aumentar ou diminuir a duração de uma semínima, mas se o pulso de uma música for mantido sempre constante, também será preciso aumentar ou diminuir, proporcionalmente, a duração de todas as outras figuras representativas de sons e silêncios. Se isso não for feito, a estrutura classificatória que organiza as durações, como um todo, perderá sua coerência interna – sua eficácia simbólica.

Uma mesma estrutura em formato de mola pode ser vislumbrada no que se refere às intensidades: novamente, temos aqui um padrão classificatório bastante flexível, que pode ser esticado ou comprimido conforme as circunstâncias ou necessidades musicais. Entretanto, as distâncias que separam seus pontos referenciais precisam, proporcionalmente, ser mantidas<sup>150</sup>, a exemplo do que ocorre com a estrutura que regula as durações sonoras.

---

<sup>150</sup> Nesse sentido, rever os exemplos da seção 7.2, no qual foi mencionado que os instrumentos musicais possuem limites específicos de volume sonoro para a execução dos sons, o que significa dizer que os oito níveis dinâmicos (*ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e *fff*) precisam ser ajustados à capacidade de cada instrumento.

A respeito do timbre, todavia, não há como pensar numa estrutura em formato de régua ou mola, pois é impossível, como já explicado, teorizar sobre esse aspecto sonoro em termos de “escalas” ou “níveis”. O timbre não apresenta uma estrutura unidimensional que leva do ponto A ao B através de um único caminho, visto que a transformação tímbrica que conduz de uma etapa a outra não é, necessariamente e em todos os casos, unívoca, mas sim múltipla e, muitas vezes, imprevisível.

Por fim, quanto ao comportamento do som ao longo de sua duração, também encontramos configurações multiformes, isto é, infinitas possibilidades de alterações tanto na altura de um som quanto em sua intensidade ou timbre, ou ainda transformações simultâneas em todos esses aspectos sonoros, o que também impede um raciocínio num formato escalonado, por etapas ou níveis.

Diante de todas essas configurações estruturais, é importante, neste ponto da exposição, matizar um pouco mais a noção de *erros* e *acertos* em performances musicais. Isso porque, em certa medida, tudo o que defini até aqui como “erro”, “sujeira” ou “impureza” faz pleno sentido no campo da teoria da música e dos sistemas classificatórios que organizam os parâmetros sonoros, e também em relação às partituras e à notação, mas tudo isso precisa ser mais bem nuançado quando se analisam a prática e o fazer musicais.

Nesse âmbito, os julgamentos sobre o que é realmente “certo” ou “errado” nem sempre são tão categóricos quanto uma análise mais fria do problema pode dar a entender. Uma coisa é abordar a questão sob um viés teórico, outra é tratá-la em termos práticos. Isso porque, quando os símbolos notacionais se transmutam em sons, a passagem de um nível para outro pode se tornar, por vezes, bastante nebulosa – como já enfatizado no Capítulo 5. Para elucidar essa problemática, sugiro retomar a divisão dos erros performáticos em dois grupos ou tipos básicos.

Primeiro, seria possível falar dos erros *evidentes* e *indiscutíveis*. A essa categoria pertencem todos aqueles equívocos performáticos derivados, por exemplo, de descumprimentos explícitos de determinadas informações básicas contidas na partitura. São erros que ninguém questionaria ou confundiria com “acertos”, pois qualquer músico concordaria na análise do mesmo problema. Um exemplo clássico nesse sentido seria, digamos, tocar uma nota ao invés de outra. Nesse tipo de situação, todos admitiriam que o músico de fato equivocou-se na performance, pois uma instrução óbvia da partitura foi frontalmente desobedecida. São erros desse tipo

que, muitas vezes, acabam gerando resultados sonoros bastante desagradáveis – não planejados pelo compositor da obra, nem pelo intérprete.

Em segundo lugar, há os erros que poderiam ser chamados de *subjetivos* ou *não consensuais*. Isso porque, como as partituras permitem, para o performer que atua no âmbito da música erudita, certas liberdades interpretativas, nem todas as decisões que um músico toma na interpretação de uma determinada música são unânimes – resultado de um *consenso geral*. Certas escolhas performáticas podem não propiciar avaliações ou julgamentos equânimes por parte de todos os outros músicos ou do público, o que não raro gera controvérsias.

Em casos assim, mesmo que a maioria dos ouvintes considere uma determinada decisão interpretativa como “equivocada”, o intérprete ainda encontra meios de defender seu ponto de vista, pois pode argumentar que está atuando dentro de uma certa “margem de manobra”. Um exemplo clássico desse tipo ocorre, por exemplo, na execução de uma música a partir de um andamento mais lento ou mais rápido que o habitual ou esperado. Muitos podem criticar escolhas desse tipo por acharem que certas músicas, se tocadas muito lenta ou rapidamente, ficam esteticamente ruins, mas há vários casos que não permitem afirmar, de forma categórica, que o músico esteja completamente equivocado em sua decisão.

Nesse sentido, é interessante atentar para o fato de que interpretações situadas nos limites extremos dessas diversas “margens de manobra” – considerando, aqui, principalmente os *andamentos*, mas também muitos outros aspectos musicais – são aquelas que tendem a receber mais críticas, apesar de, ao mesmo tempo, muitas vezes serem vistas, por alguns, como desempenhos “inusitados” e “inovadores”. Certamente, o fato de determinadas escolhas interpretativas serem pouco comuns contribui para que se crie certa surpresa em torno de sua ousadia. Todavia, as chances de rejeição também tendem a ser maiores nesses casos, pois poucos concordarão com a nova proposta, que muitas vezes acaba sendo rotulada como radical demais.

Outro ponto importante a se ressaltar, dentro do tema central em toda esta discussão, é que o julgamento sobre o que é *certo* e *errado* na performance de uma música não parte apenas dos ouvintes, mas se origina, principalmente, dos próprios artistas. No processo pessoal de criação, cada músico acaba estabelecendo para si certos parâmetros qualitativos a partir dos quais passa a avaliar seu desempenho.

São critérios que lhe permitem compreender o que seria “certo” e “errado” segundo *suas próprias* convicções, o que pode valer tanto para a concepção interpretativa de uma única obra musical quanto para um conjunto de obras.

Os intérpretes, em sua atividade profissional, acabam criando concepções particulares sobre como deve ser realizada a interpretação de certas obras, e, ao performar tais músicas, eles também podem acabar cometendo erros performáticos nesse segundo sentido – erros que poderíamos chamar de *personais* ou *subjetivos*, pois dizem respeito aos critérios de julgamento e avaliação do próprio artista. São erros que não pertencem, portanto, necessariamente à categoria anteriormente analisada – que denominei como *erros consensuais* ou *inegáveis*.

O que as entrevistas com os instrumentistas me mostraram é que, dentro da liberdade interpretativa que as partituras oferecem aos músicos – liberdade esta que é sempre limitada em algum nível –, cada artista acaba formulando, para si, um *parâmetro de excelência* a partir do qual julga seus desempenhos. E é justamente esse padrão de excelência – em essência *subjetivo* – que serve muitas vezes como medida para o artista perceber onde ocorreram falhas em sua performance musical. São erros que, por vezes, nem o público, nem mesmo outros músicos, percebem – já que é impossível, por óbvio, julgar uma performance a partir dos critérios particulares empregados pelo próprio artista. Trata-se, aqui, de sistemas simbólicos classificatórios que, em sua microestrutura interna, são únicos, justamente por serem *personais*.

Além disso, tais critérios pessoais tendem a ser, também, mutantes, pois, mesmo quando se considera um único artista, é possível vislumbrar transformações em seus padrões avaliativos ao longo do tempo. Isso acontece porque, conforme um músico adquire maturidade, ou conforme sua interpretação de uma determinada música amadurece, tendem a surgir novas valorações e prioridades. Um exemplo: às vezes o artista sabe exatamente aonde quer chegar, mas, ao atingir o nível desejado, acaba expandindo o limite inicialmente autoimposto, tornando ainda mais rigorosos seus critérios avaliativos.

**Quadro 6 - Trechos das entrevistas: o amadurecimento na interpretação de uma mesma obra**

- Olinda Allestrandrini, o músico sempre está renovando sua interpretação de uma obra?

- Tu podes achar que estás interpretando maravilhosamente bem uma música, mas, se tu deixas por três anos uma obra parada, quando vais retomá-la, tens outras ideias, descobre outros detalhes mínimos que, para o músico, fazem a diferença. Para o público, talvez esses aspectos não importem tanto, mas, para o artista, são relevantes. [...] Sempre temos coisas novas para descobrir numa música - aquilo que não está escrito na partitura, o que está nas "entrelinhas", os contrastes a serem criados para tornar a obra interessante etc.

[...]

"Cada vez que tu pegas uma música para estudar de novo, descobres coisas novas dentro da interpretação que tu já criaste. Sempre aparece alguma sutileza, uma pequena respiração no final de uma frase, um *staccato* que vai brilhar no agudo etc. Sempre surgem pequenos detalhes que tu vais acrescentando.

"É muito fácil tu veres isso, por exemplo, com os grandes artistas. Barenboim, que gravou as sonatas de Beethoven para piano quando era jovem, depois as gravou novamente quando tinha uns 30 anos, e, agora, com 70, está gravando todas elas de novo. Ao longo da vida, tudo o que tu vivencias - não só em termos musicais, mas em relação a tudo o que está ao teu redor - influencia nas tuas ideias interpretativas. Acho que a ideia básica, aquilo que tu construístes dentro de ti, o que está associado àquela música, essa ideia não muda, mas pequenos detalhes sempre são descobertos e acrescentados.

- Erika Ribeiro, tu acreditas que exista uma versão definitiva para a execução que se pode conceber para uma obra musical? Ou a interpretação de uma música sempre estará se transformando no decorrer do tempo?

- Está sempre se transformando. Quando eu era mais jovem, achava que tocaria uma determinada música sempre melhor. Isso é mais ou menos verdade. Acho que a interpretação vai para lugares diferentes, que não são nem melhores, nem piores. Ela se torna diferente.

"Recentemente, por exemplo, estava relembrando a terceira *Balada* de Chopin, que estudei quando tinha uns 19 anos. Fui tocá-la de novo e me perguntava: "como eu fazia isso?". Não estava mais conseguindo executar alguns trechos. Por outro lado, outras passagens dessa música, que eu lembrava que eram muito difíceis, pareceram fáceis.

Como esses processos são particulares a cada artista, podem também variar substancialmente de acordo com cada indivíduo: alguns músicos são mais exigentes consigo mesmos, cobrando-se no sentido de apresentar altos desempenhos em todo e qualquer recital ou concerto, enquanto outros podem ser mais tolerantes, aceitando que erros performáticos por vezes acontecem e que não há grandes problemas com isso. Na música, como em todas as atividades humanas, há pessoas que prezam mais ou menos pela excelência de seus empreendimentos.

#### Quadro 7 – Trechos das entrevistas: a aceitação do erro performático

– Como é errar numa performance musical ao vivo, Luis Fernando Rayo?

– Já houve momentos em que eu errei uma nota numa música e isso estragou a música inteira. Tudo depende da nossa autoestima: um erro pode te deixar frustrado pelo resto da música ou não. Na *Sonata* de Liszt, por exemplo, eu consegui superar isso. Tu sabes que vai errar alguma nota nessa música, porque são muitas notas. Hoje eu consigo superar isso, eu simplesmente aceito.

– Ariel Lima, como tu enxergas o problema dos erros nas performances musicais?

– A gente sabe que precisa controlar os erros, senão a música vira um “nada”. Se o músico começa a errar demais, uma hora acaba se perdendo totalmente. Claro que o erro é permitido, mas somente como um acidente de percurso. Se o músico está errando por displicência, certamente sequer está preocupado com a sonoridade. Se ele está errando notas, provavelmente não está prestando atenção no som, que é algo muito mais difícil de construir e controlar.

“Quando começo a me cobrar no sentido de acertar todas as notas de uma música, a obra começa a se revelar mais facilmente para mim. Isso é um aspecto extremamente mecânico – tocar todas as notas –, mas o simples fato de eu insistir em fazer todas as notas exatamente como elas devem ser faz com que a música naturalmente apareça. Nesse ponto, passo a me perguntar: o que farei com essa música? O que preciso transmitir com ela? Que som preciso buscar? Assim, acho que não deveríamos ser tão exigentes com os erros, mas também não podemos ser tão permissivos.

– Erika Ribeiro, como fazer para contornar os erros que normalmente acontecem numa performance musical?

– Isso depende da sua preparação. Quando você está bem preparado, consegue contornar os pequenos erros. Às vezes as coisas não saem como você esperava, e você improvisa, no sentido de que não vai parar de tocar. Você vai fazer alguma coisa, como pegar a música logo ali na frente. Isso acontece comigo. Mais recentemente, quando realmente comecei a improvisar no piano, assumindo uma postura mais ativa em relação ao improviso, isso também passou a me ajudar bastante, porque sinto que, se algo não sai como eu esperava, tenho várias opções para contornar o problema. Não é como se eu tivesse preparado apenas uma solução. Tenho várias opções.

“A preparação significa o músico estar precavido para o erro. Todo mundo vai errar numa apresentação. Não existe concerto perfeito. Mas o fluxo da música te leva. Se você está solando com uma orquestra, é preciso estar mais atento para tocar junto com os outros músicos. Se você toca sozinho, é melhor, mas nesses casos você também está mais exposto. Cada situação requer um tipo diferente de preparação. Mas o improviso pode auxiliar em todas, no sentido de que você pode tocar mais lento, mais rápido, não executar o baixo, tirar um acorde num momento em que você não conseguiu tocar... Todos os pianistas fazem isso. Quando estamos bem preparados, nossa preparação segura os erros.

Em suma, para resumir, seria possível teorizar a respeito de erros em performances musicais num sentido mais *absoluto* – erros que todos reconheceriam como tal – e também num sentido mais *particular* ou *subjetivo* – erros que dependeriam da avaliação que o próprio músico efetuará sobre seu desempenho. Obviamente, equívocos pertencentes a essa segunda categoria são aqueles que

costumam suscitar debates mais acalorados, pois o que é considerado *incorreto* para um músico pode ser percebido, por outro, como *correto*. Nesse ponto, entramos em zonas analíticas bastante turvas, nas quais afirmações categóricas são quase impraticáveis, visto que é impossível o emprego de argumentos objetivos – somente podemos lidar, aqui, com pontos de vista *subjetivos*.

Ainda sobre o tema da dificuldade em definir o que é realmente um *erro* ou *acerto* em performances musicais, tendo em vista as informações contidas nas partituras, deve-se atentar para o fato de que o músico nem sempre encara todas as informações notacionais do mesmo modo, pois determinadas instruções podem ser percebidas por ele não como *ordens* a serem seguidas à risca, mas simplesmente como *sugestões* para a interpretação musical. Aqui, novamente é muito difícil especificar quando estamos diante de uma situação ou outra, pois é difícil saber se um artista, ao tocar uma música, desrespeitou uma determinada instrução da partitura porque não soube realizá-la ou interpretá-la adequadamente ou porque entendeu que ela era apenas uma sugestão – algo opcional a ser feito.

Um exemplo nesse sentido seriam os pequenos *crescendi* e *diminuendi* que por vezes povoam algumas partituras, informando como deve ser realizada a dinâmica interna de certas frases melódicas: mesmo que tais sinais estejam efetivamente grafados, o intérprete pode, por decisão própria, ignorá-los ou até mesmo subvertê-los. De forma ampla, situações parecidas com essa por vezes acontecem em relação às intensidades sonoras em geral, visto que alguns músicos podem tocar contrariando certas indicações explícitas de dinâmica, dependendo do caráter que queiram imprimir em certos trechos musicais ou mesmo em obras inteiras.

Contudo, seria errôneo generalizar essa ideia de “sugestão” para todas as indicações que conformam as partituras. Nem tudo é “opcional”, muito antes pelo contrário: excluir ou acrescentar notas na execução de uma obra erudita, por exemplo, costuma ser algo bastante malvisto no âmbito das performances realizadas nesse campo. Dependendo da época na qual uma determinada obra tenha sido composta, nenhum intérprete desejaria, por decisão própria, realizar tal procedimento, pois isso seria percebido como um grave erro performático<sup>151</sup>. Fazer

---

<sup>151</sup> Excluo dessa afirmação, por exemplo, o baixo contínuo e a ornamentação da música barroca, nos quais, em geral, existe uma maior liberdade de criação e execução por parte do intérprete. Tais processos confundem, curiosamente, o papel típico atribuído ao intérprete e ao compositor. Como

isso seria o equivalente a alterar uma obra original, modificando, talvez, a sua essência: ao agir assim, o intérprete abandonaria, simbolicamente, seu papel de intérprete, para se colocar no lugar do compositor – algo impróprio no âmbito das convenções artísticas atualmente vigentes no campo da música erudita, que tendem a separar de forma bastante explícita – ao contrário do que se fazia no passado – a figura do compositor e do intérprete.

Diante de todos esses dilemas, a grande questão para o músico, no fundo, é sempre decidir como certos sinais notacionais presentes nas partituras devem ser interpretados: enquanto informações que devem ser respeitadas e seguidas o mais fielmente possível ou como meras sugestões que podem ser relevadas ou até mesmo subvertidas? As respostas, aqui, nem sempre são unívocas, pois, em certa medida, dependem das inclinações e convicções pessoais de cada músico – de sua ousadia ou conservadorismo, da forma pela qual cada um prefere abordar uma determinada partitura etc.

Outro aspecto interessante e importante de ser sublinhado, dentro do grande tema dos erros e acertos em performances musicais, é que o reconhecimento daquilo que é certo ou errado sempre depende de quem efetua o julgamento – ou melhor, da *percepção* ou *conhecimento* daquele que realiza a avaliação. Quanto mais capacitado, em termos musicais, for um ouvinte, mais nuances da performance musical ele será capaz de perceber, podendo, em função disso, identificar mais claramente o que foi bem feito ou não pelo músico. De modo contrário, quanto menos conhecimento musical tiver um ouvinte, menos capacidade analítica ele terá – fator que certamente dificultará seu reconhecimento sobre o que de fato são erros e acertos performáticos.

Nesse sentido, quando empregamos a categoria *ouvinte*, na realidade referenciamos um conjunto de apreciadores musicais que podem ser muito diversos entre si. A esse respeito, Levinson (2011, p. 379) esboça alguns perfis, apontando

---

aponta Kivy (1995, p. 129), “realizar um baixo contínuo e ornamentar uma linha melódica são, claramente, habilidades composicionais – no primeiro caso, a arte de compor em três ou mais partes; no último, a arte da variação temática. No exercício dessas habilidades, o intérprete barroco era, então, um certo tipo de artista, a saber, um compositor de música [...]”. O autor prossegue: “Na execução barroca, onde o baixo contínuo é realizado pelo intérprete ou onde o intérprete ornamenta uma linha melódica, as notas são literalmente adicionadas às que o compositor escreveu; e as notas que o compositor escreveu são literalmente alteradas, substituídas por outras notas. Nada parecido com isso é permitido na execução da música clássica, romântica ou na maioria das músicas do século XX, onde o objetivo é tocar apenas as notas que estão escritas, sem acréscimos ou omissões. Adicionar ou omitir não é performar, mas vandalizar” (KIVY, 1995, p. 132).



que a performance de uma obra musical pode atingir pessoas que a escutam pela primeira vez ou indivíduos que a ouvem pela segunda, terceira, quarta, ou centésima vez. Num extremo, há ouvintes que desconhecem completamente a música performada; no outro, existem pessoas que já preveem todos os rumos da composição. Além disso, num evento performático podem estar presentes certos ouvintes especializados, que também são músicos: outros intérpretes – que podem, inclusive, já ter executado o repertório em questão –, compositores – talvez o próprio compositor da obra –, musicólogos, etnomusicólogos, e assim por diante. Cada ouvinte, tendo em vista seus perfis, é capaz de apreciar e avaliar a performance sob um ângulo distinto, conforme seu conhecimento específico.

Na realidade, tudo depende da *profundidade* da avaliação: se a análise for muito geral e superficial, ela só poderá captar erros performáticos bastante evidentes e marcantes; se for detalhista e minuciosa, será capaz de detectar erros bastante sutis. Por óbvio, análises mais refinadas exigem, por parte dos ouvintes, conhecimentos mais profundos a respeito dos códigos e normas que orientam as performances no campo da música erudita, bem como sobre as particularidades das obras apresentadas, que mobilizam esses mesmos códigos e normas de formas idiossincráticas.

Tais conhecimentos, por sua vez, podem ser de natureza pouco específica (por exemplo, alguém que possui um gosto genérico por música erudita, um apreço pelas obras mais famosas dos grandes compositores etc.) ou de orientação extremamente especializada (alguém que tem um domínio rigoroso sobre uma determinada obra musical, sobre sua notação em partitura, sobre as várias possibilidades interpretativas que a obra oferece, e assim por diante). É como se falássemos de ouvintes posicionados, simbolicamente, muito “próximos” de uma música, ou então muito “afastados” dela.

Nessa linha que conduz do maior afastamento do ouvinte a maior proximidade, o indivíduo mais acercado da apreciação estética da performance musical é o próprio músico, pois não há ninguém melhor do que ele para julgar seu próprio desempenho<sup>152</sup>. Isso porque, em tese, um artista competente está habilitado

---

<sup>152</sup> Nessa afirmação considero, obviamente, um ambiente *profissional* de fazer musical. É certo que um estudante de música (ou um músico amador) poderá tocar uma obra sem ter plena consciência da qualidade de seu desempenho, e que seu professor terá muito mais capacidade para avaliar esse desempenho do que o próprio indivíduo que o realizou. Mas não se trata disso: refiro-me a um fazer musical de elevada qualidade artística, feito por músicos com grande nível de excelência.

a avaliar, em detalhes, tudo o que a partitura de uma determinada obra lhe exige, sabendo os deveres que ela lhe impõe, até que ponto ela lhe permite imprimir sua assinatura na interpretação da obra, e quais são os limites dentro dos quais sua liberdade criativa pode ser exercida.

No extremo oposto dessa grande proximidade avaliativa estaria um ouvinte que não conhecesse absolutamente nada de música erudita, alguém que nunca houvesse entrado em contato com nenhuma obra musical desse universo artístico – ou mesmo alguém que absolutamente não gostasse de música. Tal indivíduo seria, provavelmente, incapaz de compreender os aspectos mais importantes envolvidos numa performance musical desenvolvida nesse âmbito, não podendo, por isso, efetuar julgamentos verdadeiramente objetivos sobre a qualidade dos desempenhos musicais a serem apreciados. É como se alguém desejasse avaliar um falante de uma língua estrangeira, mas sem ter qualquer conhecimento sobre o idioma a ser analisado.

O mesmo argumento no sentido de “distanciamento” e “proximidade” vale, na realidade, para qualquer apreciação artística – teatro, dança, artes plásticas etc. –, pois um julgamento criterioso e objetivo sobre falhas ou adequações de obras pertencentes a esses distintos universos, ou no *desempenho* dessas obras, sempre depende de conhecimentos específicos a respeito desses mesmos campos estéticos. Como regra geral, pode-se dizer que mais preciso será um julgamento se mais desenvolvida for a percepção do ouvinte ou espectador a respeito daquilo que julga, já que, para alcançar certa perspicácia avaliativa, é necessário estar habituado aos códigos que regem o funcionamento de um determinado campo artístico<sup>153</sup>.

Outro ponto relevante, ainda dentro do tema dos erros e acertos em performances de música erudita, é que a natureza desses erros nem sempre é a mesma, especialmente quando se considera os diversos instrumentos usualmente empregados nesse âmbito artístico. Na realidade, poder-se-ia afirmar, generalizando, que os inúmeros tipos de erros performáticos variam conforme cada instrumento musical.

---

<sup>153</sup> Com isso, não quero insinuar que opiniões sobre obras ou performances artísticas devam ser feitas somente por especialistas. É lógico que qualquer pessoa pode emitir opiniões sobre qualquer assunto – nossa vida cotidiana demonstra isso –, mas não se deve esquecer que certas análises possuem mais peso que outras.

#### Quadro 8 – Trechos das entrevistas: os erros performáticos mais comuns

– Luis Fernando Rayo, quais são os erros mais comuns em performances de pianistas?

– Um dos problemas é a precisão na hora de tocar. Ao invés de tocar uma tecla, por exemplo, tu tocas duas ao mesmo tempo. Outro aspecto é o “inesperado”: tu nunca sabes onde e quando vai acontecer um lapso de memória, um momento de dúvida.

[...]

“Sobre os erros de notas, é muito chato: parece que não tem como evitá-los! Por mais que tu estudes, parece que eles sempre estarão lá. Eu espero chegar num estágio em que estarei cada vez mais tranquilo, com a técnica cada vez mais consolidada, de forma que esses erros de notas desapareçam.

– Mas existe também a ausência de notas, que é quando alguma nota não é tocada pelo pianista.

– Sim, quando a tecla falha na hora de tocar, ou então quando algumas notas de um acorde não soam. Além disso, os saltos também são sempre difíceis: a gente treina, treina, treina, mas nunca sabe se na hora vai sair corretamente.

– Ariel Lima, quais são os erros mais comuns de serem cometidos pelo pianista?

– Os erros mais comuns são quando esbarramos nas teclas. [...] Muitas vezes também ocorrem problemas com o som, como quando se toca muito “batido” as teclas. Nesse sentido, outra dificuldade é equilibrar os sons das notas que constituem os acordes, por exemplo. Pode ficar um som muito chapado, sem profundidade, quando todas as vozes do acorde não estão de fato equilibradas. Isso é algo sutil, mas acho que faz mais diferença do que os esbarrões nas teclas, no que se refere à impressão do público. Isso diz respeito ao som, é a qualidade do som. [...] Há também as falhas de memória, que são bem comuns para muitos pianistas.

– Olinda Allesandrini, nas performances pianísticas, quais são os erros mais comuns?

– São os esbarrões: por exemplo, quando um dedo toca duas teclas. Outro erro comum é quando o pianista toca uma nota errada. Do ponto de vista técnico, essas seriam as falhas mais perceptíveis. São erros que não devem ocorrer, mas que independem da nossa vontade.

“Mas existem também outros erros, que muitas vezes o público não percebe, que precisam ser corrigidos ao longo da performance musical. São aspectos menos perceptíveis, como, por exemplo, começar um *crescendo* cedo demais, ou então um problema rítmico, como quando o músico toca algo fora do padrão, ou ainda um *rallentando* iniciado muito antes. Essas são falhas que precisam ser corrigidas na hora, equívocos que ocorrem no percurso de execução da obra e que muitas vezes somente o músico percebe como sendo um erro.

“Há também as falhas de memória. Para tocar piano, temos que nos apoiar em cinco tipos de memória. Há a memória *digital*, que é a memória que mais pode falhar – pode surgir, por exemplo, uma confusão de dedos: “qual dedo devo usar para tocar essa nota?”. Tem a memória *auditiva*, que é aquela que vai te ajudar nas pequenas correções que são feitas ao longo do desempenho da obra. Existe a memória *formal*, que te diz onde tu estás na música, para onde vais, qual o caminho que precisas seguir etc. Há a memória das *harmonias*, ou seja, tocar sabendo que a música está sobre um padrão harmônico que tu estudaste. E ainda a memória *visual*, fotográfica, que é quando tu visualizas a partitura. Pequenas falhas de memória podem, eventualmente, acontecer. Para evitar isso, procuro estudar as músicas fixando muito bem o aprendizado dentro desses cinco pilares que mencionei. Desse modo, tu fazes a tua memória relembrar cada nota, cada detalhe. O

bom, ao tocar, é estabelecer as “âncoras” da memória, sejam parâmetros visuais, auditivos, táteis etc.<sup>154</sup>

Para efetuar uma análise desse tipo, de novo é conveniente pensar a partir dos cinco níveis que conformam o fenômeno sonoro (alturas, intensidades, durações, timbres e transformações do som ao longo de sua existência), considerando o que cada instrumento permite realizar dentro de cada um desses quesitos – de acordo com as várias possibilidades e limitações técnicas, sonoras e acústicas que cada instrumento oferece. Vejamos alguns breves exemplos nesse sentido.

Instrumentistas que tocam violino, viola, violoncelo e contrabaixo, por exemplo, frequentemente estão sujeitos a incorrerem em desafinações na emissão das notas, o que significa um descumprimento, portanto, do parâmetro das *alturas* sonoras. Isso ocorre porque a afinação, nesses instrumentos, depende da habilidade do músico em posicionar precisamente os dedos em pontos específicos das cordas, já que a mínima inexatidão traz consequências desagradáveis que comprometem a acuidade dos marcos que regulam as alturas<sup>155</sup>.

Esse é um problema que pianistas ou violonistas, por exemplo, não enfrentam, pois a afinação das cordas, no caso do piano e do violão, sempre antecede o momento propriamente dito da performance musical. Pianistas e violonistas, ao tocar, não estão fundamentalmente preocupados com as afinações dos sons, pois não são responsáveis *diretos* pela manutenção desse parâmetro, uma vez que ele já está dado de antemão – tendo em vista as próprias

---

<sup>154</sup> Para um melhor entendimento sobre como os solistas memorizam as obras musicais, ver Chaffin & Logan (2006).

<sup>155</sup> Na etnografia que realizei no mestrado (BARTZ, 2018), pude observar, por horas e horas, muitos violinistas, violistas, violoncelistas e contrabaixistas da orquestra ensaiando. Quando eles tocavam alguma nota desafinada, logo tentavam “consertar” a afinação, movendo rapidamente o(s) dedo(s) até atingirem o posicionamento correto da nota. Esse ajuste costumava ocorrer numa fração de segundo, pois assim que percebia o erro o músico logo tentava corrigir a altura do som. Isso acontecia *enquanto* eles tocavam. Assim, é importante pensar a emissão de certas notas, no caso dos instrumentos que não possuem alturas definidas, não apenas como sons com alturas que são sempre estáticas – ou seja, como sons que, desde seu início, são fixos –, mas como sons que, muitas vezes, estão “em busca” de uma afinação ideal. Quanto maior for a habilidade do instrumentista, menos ajustes desse tipo serão necessários, pois o músico terá mais certeza e precisão na emissão correta de todas as notas que tocar. A visão em torno do ajuste da altura de um som tão logo tem início sua emissão pode ser ampliada, portanto, para todos aqueles instrumentos musicais que não apresentam sons pré-afinados, ou seja, para os instrumentos que exigem a manipulação das alturas por parte dos músicos.

características desses dois instrumentos musicais<sup>156</sup>. Pode-se perceber, com isso, que os instrumentos, conforme suas características físicas, demandam dos músicos mais ou menos atenção em relação a esse parâmetro sonoro básico.

Quanto às *intensidades*, os erros performáticos que ocorrem nesse quesito devem ser pensados, essencialmente, tendo em vista os instrumentos musicais nos quais tal parâmetro já está dado de antemão, e aqueles em que isso não acontece. No caso do órgão de tubos, por exemplo, as intensidades de todos os sons já estão pré-definidas, variando apenas de acordo com os diferentes registros acionados pelo organista antes ou durante a performance de uma obra, mas não em função da pressão de seu toque sobre as teclas, como no piano. Isso significa que no órgão não há como alterar diretamente, através do toque, a dinâmica dos sons.

Contudo, em relação a todos os demais instrumentos musicais nos quais a intensidade sonora não aparece como um aspecto dado de antemão – a maioria dos instrumentos, na realidade –, obviamente existe a possibilidade de ocorrerem erros de execução musical em relação a esse parâmetro. Isso porque o músico sempre corre o risco de extrair um som mais forte ou mais fraco do que o desejado ou esperado.

Sobre as *durações*, pode-se dizer que todos os instrumentos musicais são suscetíveis de propiciarem falhas nesse quesito, uma vez que tal parâmetro sonoro não aparece como dado em nenhum instrumento. Todos os instrumentos musicais permitem que o instrumentista interfira de forma mais ou menos direta na duração dos sons que produz, seja para prolongá-los (ao deixar um dedo pressionando uma tecla, ao permitir que uma corda vibre por mais tempo, ao soprar por mais tempo, ao aumentar a intensidade do ataque do som etc.) ou para encurtá-los (ao retirar o dedo de uma tecla, ao abafar a vibração de uma corda, ao abreviar o sopro, ao realizar o ataque do som de forma mais branda etc.). Por isso, devido ao fato de que em todos os instrumentos musicais é possível gerar algum tipo de interferência na duração dos sons produzidos, pode-se afirmar que nenhum deles isenta o músico de incorrer em erros nesse quesito sonoro específico.

No que se refere ao *timbre*, novamente é preciso observar quais instrumentos possibilitam uma manipulação tímbrica dos sons e quais não permitem que isso seja feito, pois somente nos primeiros casos realmente haverá o risco de acontecerem

---

<sup>156</sup> No piano, o acionamento das teclas produz a vibração das cordas, que *já estão* afinadas; no violão, os trastes garantem a afinação das notas após as cordas terem sido pré-afinadas pelo músico.

falhas de execução instrumental. No caso do piano, por exemplo, a manipulação dos timbres, pelo pianista, é muito restrita, o que faz com que seja mais difícil falar de erros desse tipo em performances pianísticas<sup>157</sup>.

Entretanto, quando se compara o piano com certos instrumentos de sopro, como, por exemplo, o saxofone, as diferenças evidenciam-se claramente, pois um saxofonista consegue interferir diretamente no “colorido” ou “textura” dos sons que produz. No saxofone, é possível deixar a sonoridade mais “aberta” ou “fechada”, mais “brilhante” ou “opaca”, e assim por diante. Por consequência, em casos como esses a chance de emitir sons contendo timbres inadequados é maior do que no primeiro exemplo, já que o intérprete, quando performa uma música, se vê diretamente envolvido no controle desse aspecto sonoro em particular.

Por fim, no que diz respeito às *transformações do som ao longo de sua duração*, também se faz necessário comparar alguns instrumentos musicais nos quais manipulações desse tipo são impossíveis ou pouco praticáveis com outros instrumentos que permitem abertamente o controle desse quesito sonoro. Como pertencentes ao primeiro grupo, pode-se mencionar, por exemplo, o órgão de tubos e o piano; ao segundo, os instrumentos de sopro e cordas em geral. Vejamos as duas possibilidades.

No caso do piano, após a emissão de um som, não há como aumentar ou diminuir sua frequência, nem alterar sua intensidade ou seu timbre – isto é, não há como *interferir* no comportamento de um som já produzido, que segue sempre seu curso natural. Num violão, pelo contrário, é possível modificar levemente a altura de um som durante sua existência temporal (realizando um *bend*, por exemplo), mas não sua intensidade ou seu timbre. Um violino, por sua vez, permite alterar todos esses três aspectos simultaneamente, ou apenas um ou dois, se o músico assim o desejar.

---

<sup>157</sup> A esse respeito, Menezes (2003, p. 32) escreve que “uma longa discussão se desenvolve [...] sobre as possíveis interferências do toque pianístico (também designado *touché*) no timbre do instrumento. Se em geral pode-se afirmar que o pianista não pode exercer controle minucioso sobre a qualidade de emissão dos sons do piano (como o faz, por exemplo, um violinista), com exceção de sua amplitude e do fraseado entre as diversas notas, pesquisas recentes demonstram, ao contrário, que percutir uma tecla com maior força altera, na realidade, a amplitude de oscilação das cordas respectivas, produzindo um maior volume sonoro mas também diminuindo proporcionalmente o tempo de contato do martelo com as próprias cordas, de forma que se fará notar um considerável aumento da proporção de harmônicos superiores (que seriam abafados pelo feltro do martelo). Em consequência disso, o timbre torna-se mais brilhante”.

Como se observa a partir desses três exemplos, as possibilidades de alteração do comportamento de um som produzido podem ser impossíveis, restritas ou ampliadas, variando de acordo com as possibilidades oferecidas por cada instrumento. Em suma, quanto mais variáveis estiverem envolvidas na produção e manutenção dos sons, maiores serão as chances de ocorrerem erros de execução, pois muitos serão os fatores sobre os quais o músico precisará exercer um controle.

Pensar os erros performáticos em relação aos vários instrumentos musicais implica levar em consideração, portanto, as capacidades e potencialidades desses mesmos instrumentos, pois, em relação àqueles nos quais certas manipulações diretas são pouco praticáveis ou mesmo impossíveis, é difícil teorizar a respeito de erros de desempenho ou interpretação. Se, dependendo do instrumento, certos parâmetros sonoros já aparecem como dados de antemão, *não há* como produzir interferência sobre eles; por outro lado, quanto mais amplas as possibilidades de manipulação dos cinco parâmetros sonoros, maiores serão as chances de ocorrerem erros performáticos durante um desempenho musical. Em síntese, o erro pode aparecer apenas onde o músico é capaz de interceder.

Outro ponto importante de ser escrutinado diz respeito ao “peso” simbólico, mas também concreto, que cada um desses cinco tipos de erros musicais apresenta dentro do contexto da performance da música erudita. Foi mostrado, mais acima, como cada erro corresponde a uma quebra na expectativa do desempenho musical, um rompimento de algum padrão estético classificatório. Porém, desconsiderando por enquanto a gravidade ou extensão dessa quebra ou rompimento, e levando em conta apenas os três parâmetros sonoros principais e uma comparação entre eles, pode-se notar que equívocos de *intensidade* (a menos que sejam muito evidentes) tendem a ser menos graves que erros de *altura* ou *duração*. Isso ocorre, em parte, porque a exigência sobre o cumprimento de diretrizes rítmicas e de afinação parece ser, no contexto performático da música erudita, mais acentuada do que a cobrança no sentido da exatidão dos volumes.

Numa orquestra, por exemplo, as dinâmicas entre os vários instrumentos musicais, considerando um mesmo naipe, sempre se *somam* umas às outras: assim, mesmo que um instrumentista toque num volume um pouco mais fraco ou mais forte do que os outros músicos, isso não gerará grandes impactos no resultado sonoro geral. Em contrapartida, se um instrumentista tocar de modo levemente desafinado

em relação a seus colegas, a falha geralmente aparecerá, pois esse erro *contrastará* frontalmente com a correta afinação dos demais sons. O mesmo ocorre em relação às durações, pois se um instrumentista tocar fora do ritmo, não atacando as notas no mesmo instante que seus colegas, toda a sincronia do conjunto acabará comprometida. Esse exemplo orquestral permite vislumbrar, portanto, com nitidez, como cada tipo de erro apresenta uma relevância diferente no contexto das performances musicais coletivas (especialmente naquelas em que os vários músicos tocam partes iguais).

Contudo, em performances individuais como, por exemplo, um recital solo, por ser impossível contrastar um material com outro – ou melhor, uma execução musical com outra idêntica a ela –, o único parâmetro comparativo que temos à disposição para fazer a avaliação são os próprios padrões estruturais e classificatórios gerais que organizam o fenômeno sonoro, o que em certa medida contribui para *equiparar* a relevância das várias categorias de erros, sejam as inexatidões nas alturas, intensidades e durações – considerando aqui apenas os três níveis principais.

Entretanto, mesmo nesses casos talvez se possa dizer que, dentre os três parâmetros sonoros principais, os equívocos nas intensidades sejam os erros menos graves, isto é, aqueles que, em geral, geram menos prejuízos às performances<sup>158</sup>. Por outro lado, pequenas imprecisões na execução de alturas e durações já tendem a ser mais facilmente notadas pelos ouvintes – mesmo aqueles com pouco conhecimento musical –, pois mínimos deslizos nesses dois últimos quesitos correspondem, normalmente, a falhas facilmente perceptíveis.

É importante salientar, além disso, que, em alguns momentos, durante um desempenho musical, pode ocorrer uma *soma* de vários erros performáticos. Isso acontece quando no mínimo dois parâmetros sonoros tornam-se simultaneamente comprometidos – por exemplo, altura e intensidade. Veja-se o seguinte caso: um violinista que, além de desafinar numa nota, toca essa mesma nota num volume mais forte ou mais fraco que o desejado. Aqui, dois parâmetros sonoros básicos são infringidos. Ampliando esse exemplo, seria possível imaginar a soma de três, quatro e, no limite, de todos os cinco níveis sonoros mencionados.

Nesse último caso, haveria falhas múltiplas que comprometeriam, ao mesmo tempo, todos os cinco aspectos conformadores do fenômeno sonoro – altura,

---

<sup>158</sup> A menos, é claro, que se considerem erros muito marcantes, tais como tocar em *p* uma passagem que deveria ser em *f*, ou vice-versa



intensidade, duração, timbre e comportamento do som ao longo de sua duração –, o que em geral é raro de acontecer (mas não impossível) no ambiente profissional da música erudita.

De modo hipotético, simplesmente para ilustrar a situação acima, pode-se imaginar um flautista que, além de desafinar na altura de uma nota, emitisse esse som num volume mais forte e mais curto que o necessário, a partir de um sopro impreciso que afetaria o timbre, e com um ataque e decaimento muito desequilibrados, que comprometeriam o comportamento desse som ao longo de sua existência. Como se depreende, haveria aqui um equívoco performático bastante grave, já que a execução da nota seria prejudicada em todos os seus principais aspectos.

Todavia, para cada um desses cinco níveis, considerados isoladamente ou de forma conjunta, podem existir erros que vão dos mais sutis aos mais grosseiros, dos quase imperceptíveis até aqueles que todos os ouvintes notam. Na realidade, se analisada em seus mínimos detalhes, toda e qualquer performance musical, quando desempenhada ao vivo, incorre em falhas, sendo praticamente impossível – a menos que se “afrouxe” demasiadamente os critérios avaliativos – encontrar alguma que, de fato, possa ser qualificada como “perfeita” em todos os seus pormenores.

Tal constatação conduz a outro tópico interessante, que diz respeito à profundidade analítica ou, dito de outro modo, à capacidade de discriminação perceptiva empregada durante a análise de um desempenho musical. Quanto mais a fundo mergulharmos nas minúcias do fenômeno sonoro, considerando, por exemplo, as micro-oscilações na altura dos sons, ou as microvariações em sua intensidade, ou ainda as microalterações em sua duração, mais chances teremos de encontrar imperfeições. No limite dessa investigação extremamente minuciosa, chegaremos num ponto em que nossa percepção auditiva (humana) não será mais capaz de distinguir o certo do errado – mesmo se colocarmos, para fins de comparação, dois elementos lado a lado –, de tão insignificantes que poderão ser as diferenças<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Pode-se traçar um paralelo disso com a água, valendo-se, novamente, do conceito de *pureza* e *impureza*. A água pode ser pensada a partir de diferentes níveis de pureza, dependendo do contexto analítico. Em termos gastronômicos, se vamos a um restaurante e pedimos um copo de água para beber, queremos uma substância pura, ou seja, uma água que não esteja misturada com nenhuma outra bebida e que não contenha partículas estranhas observáveis a olho nu (caso contrário, diríamos que a água está “suja”). Em termos químicos, porém, uma água pura exigiria um nível maior de pureza – seria uma água destilada. Trata-se, neste último caso, portanto, de um tipo de pureza que *escapa* ao sentido comum da visão.

Um exemplo pode ser dado nesse sentido: é muito difícil, se não impossível, diferenciar um lá<sub>3</sub> de 440 Hz de outro lá<sub>3</sub> tocado com a frequência de 441 Hz. Apesar de o primeiro som se adequar precisamente à convenção vigente na atualidade, o ouvido humano, na prática, muitas vezes é incapaz de perceber o erro quando escuta o segundo som – mesmo se ouvir, um após o outro, os dois lás.

Por meio desse exemplo, pode-se deduzir que em toda a interpretação e execução musicais há inúmeros aspectos sonoros que *escapam* à percepção sensorial natural de um ser humano normal, por mais treinada que ela seja. Nosso sentido auditivo frequentemente encontra barreiras cognitivas intransponíveis, limites que nos fazem amalgamar, sob uma mesma categoria, elementos sonoros que, em sua microconstituição, são heterogêneos. Sofremos com uma espécie de ilusão sensorial que nos faz perceber como iguais elementos que, em seus detalhes formadores, frequentemente são distintos.

Essas constatações nos revelam, mais uma vez, que, no fundo, a identificação de erros e acertos em performances musicais depende sempre da *escala analítica* empregada. Critérios muito amplos de avaliação e julgamento equivalem a olhares *afastados* que só conseguem abarcar o todo em detrimento das pequenas partes, enquanto avaliações e julgamentos pormenorizados correspondem a olhares *aproximados*, que se atêm à minúcia das partes, mas que correm o risco de não reparar no todo. Como sempre podem existir critérios *mais* ou *menos* rígidos de análise, as fronteiras entre o que acaba sendo considerado “erro” ou “acerto” em performances musicais – mesmo em relação àqueles erros que denominei como sendo de natureza mais “objetiva” – são, em última instância, sempre fluídas.

A respeito dos erros mais evidentes – os equívocos que mesmo quem não está habituado a assistir a performances musicais eruditas é capaz de notar –, pode-se citar, por exemplo, aqueles momentos constrangedores nos quais o músico para de tocar, seja porque esqueceu-se da música ou porque se desconcentrou<sup>160</sup>, ou então aquelas situações nas quais o artista repete uma ou mais vezes o mesmo trecho na esperança de fazer com que a performance “entre nos eixos” novamente. Situações como essas, ao mesmo tempo que podem ser percebidas como uma

---

<sup>160</sup> Uma situação desse tipo aparece retratada no filme *A Última Nota*, quando o pianista Henry Cole – interpretado pelo ator Patrick Stewart – tem uma crise de ansiedade durante um recital. Na cena, o músico sofre um lapso de memória, esquecendo-se do que deve tocar: ele fica em silêncio por alguns segundos e decide finalizar a música ali mesmo. A cena ocorre aos 40 minutos do filme.

soma fabulosa de pequenos erros isolados, também são vistas, frequentemente, como *os grandes erros performáticos por excelência* – os equívocos mais temidos por todos os músicos que tocam ao vivo. Isso porque, quando surgem, não há como *disfarçá-los*: erros dessa magnitude são percebidos de forma inequívoca pelo público, escancarando a “incompetência”, mesmo que momentânea, do artista.

**Quadro 9 – Trechos das entrevistas: os erros performáticos mais grosseiros já cometidos**

– Ariel Lima, tu já passaste pela situação de “travar” numa performance musical?

– Sim. É desesperador. A última vez em que isso aconteceu foi recentemente, num recital em São Paulo, quando toquei a *Grande Sonata* de Tchaikovsky. [...] Eu estava muito preocupado com o terceiro e o quarto movimentos dessa sonata, que são os mais difíceis tecnicamente. Estudei muito eles. O primeiro e o segundo movimentos estavam bons, eu os tocava de vez em quando. Mas o segundo movimento tem um trecho específico, que sempre foi difícil para mim, e eu sempre passava “raspando” por ele.

“Quando toquei essa sonata no mês passado em São Paulo, travei nesse trecho. Não conseguia seguir em frente. Normalmente, estudo toda a música e tenho uma visão global da peça, pois, caso ocorra algum problema, sou capaz de continuar. Dessa vez, não consegui. Tentei recuperar, mas não deu. Então, parei, voltei de onde foi possível e continuei.

“Mas a pior situação desse tipo foi em abril do ano passado, quando toquei o 3º *Concerto* de Prokofiev com a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, em Belém do Pará. Nesse concerto, tem um trecho em que há uma subida dos graves aos agudos, uma melodia de quatro compassos. A melodia repete três vezes o mesmo padrão – só a mão esquerda que varia um pouco. Mas é o mesmo trecho por três compassos, e, no quarto, as notas mudam. Então os violinos pegam essa melodia e continuam. Até começar essa quarta parte, é praticamente só o piano que toca, a orquestra mal o acompanha.

“Eu comecei essa apresentação estando muito nervoso, então esse erro não foi por falta de estudo, pois eu estava bem preparado. O problema foi o nervosismo. [...] Quando chegou naquele trecho específico, eu toquei a primeira parte, toquei a segunda e, sem querer, pulei para a quarta, que é quando a melodia muda. Então, travei, e a orquestra continuou. O pior é que eu ainda tentei recuperar, mas ficou mais feio ainda. Foi muito vergonhoso. Na hora, não consegui continuar, não sabia onde a música estava. Isso durou até o final daquele trecho, quando os violinos finalmente entraram. Foi terrível, terrível... Acho que o meu coração congelou na hora.

“Naquele momento, eu não tinha como me “esconder” na massa sonora da orquestra, pois nenhum instrumento estava tocando, era praticamente só o piano. Naquele instante, esperei o momento em que os violinos entravam para continuar, pois aquele era o meu ponto de referência. Então, pensei: “pior do que está, não fica”. Com isso, relaxei, e a partir daí passei a tocar muito mais solto. Toquei muito bem todo o resto do concerto, deu tudo certo até o final.

Nesse momento da entrevista, Ariel me mostrou, em seu celular, o vídeo dessa última apresentação, e o trecho que ele havia descrito. Ao ver a gravação, comentei com ele como, temporalmente, aquele erro havia sido pequeno, durando apenas alguns poucos segundos.

– Para mim, pareceu que aquela situação durou uns cinco anos! Mas são só alguns segundos. Como fiquei tentando me achar, é muito claro que eu estava perdido. Se eu tivesse parado e esperado a orquestra, talvez

tivesse me saído melhor. Mas, como tentei recuperar, ficou ainda pior, porque visivelmente se nota que eu não consigo fazer isso. Então, sobre travar e não conseguir continuar, que eu me lembre, foram essas as duas piores situações que já enfrentei.

– Olinda Allessandrini, quais foram os erros mais graves que tu já cometeste numa apresentação ao vivo? Como fez para contorná-los?

– Basicamente, o que ocorrem são pequenos esbarrões. Mas aconteceu comigo uma falha de memória no ano retrasado. Nunca tinha tido. Foi com a OSPA, no *Concerto em Fá maior* de Gershwin, que já toquei inúmeras vezes. Toco de cor esse concerto. Lembro exatamente como foi. Em certo momento da música eu pensei: “aqui a orquestra poderia fazer um *rubato*”. E, então, onde eu estava? Tive uma falha de memória. O que eu fiz? Esperei tranquilamente. Até me admirei com a minha tranquilidade, pois eu deveria ter ficado apavorada diante do público. Os músicos sabiam que eu havia parado, pois tínhamos ensaiado e eles conheciam a obra. Então esperei, o maestro deu a entrada para a próxima seção da música e eu entrei tocando. A partir daí, fui até o final do concerto sem nenhum outro problema.

“Isso foi um alerta para mim. Depois desse concerto, venho estudando muito mais a parte da memorização. Eu me esforço para pegar a obra de qualquer ponto, para pensá-la em blocos, sabendo exatamente onde estou. Cuido bastante para não me desconcentrar. Aquela falha me doeu muito. Mas, fora esse episódio, o que acontecem são pequenos esbarrões aqui e ali, nada muito sério. Nada que eu tivesse que parar de tocar ou que não soubesse como ir adiante. Claro que eu me preparo muito do ponto de vista técnico e interpretativo – esses aspectos já estão muito solidificados em mim.

Voltemos, porém, à análise do erro performático tendo em vista sua microconstituição sonora. Nesse sentido, diante do que foi exposto até aqui – que análises mais criteriosas requerem uma experiência e conhecimento mais aprofundados por parte de quem efetua a avaliação, na medida em que a percepção de certas sutilezas de interpretação e execução musicais somente pode ser alcançada após vasto treinamento e grande concentração –, e diante do fato de que tais julgamentos e análises detalhadas sempre dependem da rigidez dos parâmetros valorativos empregados, pode-se afirmar que, no que se refere à microconstituição dos sons, não existem critérios *absolutos*, válidos para todos os casos, de identificação de erros e acertos em performances musicais. Na realidade, o que há são múltiplas possibilidades avaliativas, que variam conforme o rigor dos padrões empregados.

Sem dúvida, ainda sobre esse tema, também não se pode esquecer o fato de que os próprios campos artísticos, com suas estéticas e valores particulares, contribuem para moldar esses mesmos critérios avaliativos. Como já mencionado na Introdução, o que é percebido como um erro inequívoco num universo musical nem

sempre é visto, em outro, da mesma forma, pois o significado que ele adquire nesse novo contexto pode ser, inclusive, diametralmente oposto<sup>161</sup>.

O campo da música erudita – guardadas todas as subdivisões históricas que compõem esse termo genérico<sup>162</sup> – tende a apresentar critérios avaliativos e valorativos que são, em geral, bastante explícitos, o que se confirma quando se observa, com atenção, o rigor empregado na estruturação de seus vários esquemas classificatórios. Como procurei demonstrar até aqui, a música erudita preocupa-se com uma definição clara dos principais parâmetros sonoros, e as performances musicais são, em grande parte, valorizadas na medida em que põem em prática tais ordenamentos e prerrogativas.

Na realidade, esse fenômeno não é específico da música erudita, já que cada contexto musical e performático apresenta sua própria *gramática* reguladora, isto é, certos conjuntos de regras e normas que *ditam* o que pode ou não ser feito dentro das fronteiras estéticas do campo. Tais gramáticas exigem certos tipos de desempenhos artísticos ao fomentarem expectativas que precisam ser cumpridas. Por isso, as performances que não alcançam os níveis desejados acabam sendo desconsideradas enquanto modelos de excelência. De um lado, portanto, observam-se estruturas gramaticais – explícitas, mas também ocultas – e, de outro, performances que, para serem bem aceitas e valorizadas num determinado campo, necessitam se adequar aos padrões instituídos.

A música erudita apresenta-se como um campo fascinante para o estudo desse tipo de fenômeno estético na medida em que contém uma gramática bastante complexa que regula diretamente todas as performances musicais realizadas dentro de seus domínios. Nesse contexto, “erros” e “acertos” são categorias que, muitas vezes, não se confundem, o que evidencia, em parte, a clareza das normas que estruturam e orientam o fazer musical desenvolvido nesse âmbito. De modo genérico – não encarando o problema apenas do ponto de vista musical –, trata-se de seres humanos tentando agir de modo adequado às expectativas depositadas sobre eles. O maravilhoso desse processo reside justamente na inevitável incerteza de que tais ações possam ser sempre cumpridas de modo satisfatório.

---

<sup>161</sup> Para retomar uma ideia de Douglas (2014), o que é “impuro” num dado contexto pode ser considerado como “puro” em outro – a ponto de, dependendo das circunstâncias, a própria impureza ser valorizada como tal. Retornarei a esse ponto na quarta parte da tese.

<sup>162</sup> Refiro-me, aqui, àquelas subdivisões que segmentam esse universo de acordo com diferentes períodos históricos (música medieval, renascentista, barroca, clássica, romântica, moderna e contemporânea).

Por isso, não é raro que um sentimento de beleza, fascínio e admiração nos comova quando vemos e ouvimos um ser humano – um músico – tocar ao vivo, com maestria, uma obra musical. Se um robô, comandado por um programa de computador, desempenhasse a mesma tarefa com total perfeição, isso provavelmente nos pareceria algo “frio” demais, um exercício demasiadamente “fácil” para uma máquina realizar. Num processo mecânico como esse, a chance do erro performático acabaria praticamente reduzida a zero, o que impediria, por parte do espectador, qualquer expectativa ou surpresa sobre o sucesso ou insucesso dos atos musicais postos em prática. O risco que permeia toda a ação humana em empreendimentos performáticos e artísticos – na verdade, em qualquer ato humano – é o que, portanto, verdadeiramente cativa e comove os espectadores.

Em situações como as encontradas em performances musicais ao vivo, um ser humano se põe numa situação de desafio a si próprio, na medida em que confronta diretamente a possibilidade do erro e do acerto. Ao final desse processo, o indivíduo pode sair como um herói, como alguém que simplesmente cumpriu a tarefa de modo satisfatório, ou como um derrotado. É claro que existem meios-termos entre essas três definições, mas tal caracterização rudimentar já permite vislumbrar os principais desfechos.

Retomando o título do livro de Mary Douglas (2014), *Pureza e Perigo*, no caso da performance da música erudita, onde estaria o “perigo” de incorrer na “impureza”? O perigo seria o de manchar a própria imagem pessoal de artista, revelando uma incapacidade na execução da obra musical. Mas também se poderia falar do perigo de profanar a aura que envolve tanto a obra<sup>163</sup> quanto o compositor que a criou.

O fato é que, ao tocar, o músico erudito constantemente enfrenta o imponderável, já que, numa performance ao vivo, tudo pode acontecer. O jogo, no fundo, consiste justamente em evitar que o inesperado se concretize, pois isso pode arruinar as expectativas em torno da excelência artística. A dificuldade, para o músico erudito, está em conseguir manter tudo sempre sob o seu controle – de acordo com aquilo que ele ensaiou, ou até melhor do que isso. Porém, como se diz que “errar é humano”, em todos os atos artísticos o erro pode se fazer presente, o

---

<sup>163</sup> Sobre a ideia de “aura” nas obras de arte, ver Benjamin (2017, p. 55-58).

que faz com que o *risco* seja o elemento que realmente fascina nas performances desenvolvidas no contexto da música erudita.

## 10. Liminaridades e ambiguidades estéticas e sonoras

Como visto no capítulo anterior, no contexto da música erudita o fenômeno sonoro passa por um escrutínio teórico que busca esmiuçar seus principais parâmetros formadores, o que produz estruturas classificatórias que influenciam diretamente o modo como são realizadas as performances musicais. Ao tocar, o músico erudito precisa, em certo sentido, trazer à tona os sistemas classificatórios que organizam os sons – e também os silêncios –, respeitando as instruções fornecidas pelas partituras, que são os artefatos que orientam as interpretações musicais. Porém, quando certas expectativas de desempenho artístico acabam, por vezes, sendo frontalmente quebradas, surgem situações que, simbolicamente, podem ser caracterizadas como de “impureza” ou “sujeira” – os já referidos *erros performáticos*: falhas de execução instrumental que, em maior ou menor medida, comprometem a apreciação estética de uma obra, na medida em que correspondem a violações dos padrões classificatórios.

Entretanto, também foi mencionado que as instruções fornecidas pela notação musical, apesar de serem, muitas delas, bastante precisas, nem sempre são inequívocas, visto que, ao tocar, o músico *interpreta* os sinais gráficos a partir de convenções globalmente aceitas, mas também seguindo uma abordagem pessoal, podendo dispor, nesse processo, inclusive de alguma liberdade criativa. Esse fator faz com que, no âmbito da música erudita, cada performance seja, em essência, única, uma vez que cada ser humano se acerca da música de forma singular.

Além disso, foi ressaltado que os critérios empregados para definir o que pode ou deve ser considerado como “acerto” ou “erro” numa performance musical variam conforme o rigor analítico empregado, o que, no caso de uma avaliação minuciosa, pensada em seu limite máximo, esbarra na própria capacidade perceptiva humana – que também apresenta, naturalmente, certas limitações cognitivas impossíveis de serem transpostas, por mais treinamento que se exerça sobre elas.

Esses são, portanto, alguns fatores que, muitas vezes, fazem com que, num desempenho musical, as fronteiras que separam o “certo” do “errado” se tornem, em alguma medida, imprecisas. Nesse sentido, talvez fosse mais conveniente falar de elementos a serem compreendidos como *mais corretos* que outros, ou então como *mais incorretos*, o que corresponde a uma análise baseada em *gradações* e não tanto em *oposições absolutas*<sup>164</sup>.

Nessa mesma linha de raciocínio, deve-se atentar para o fato de que, nas performances de música erudita, nem todos os elementos sonoros precisam obrigatoriamente se ajustar, à risca, aos padrões classificatórios que regulam as alturas, as intensidades, as durações, os timbres e os comportamentos dos sons ao longo de suas existências. Há aspectos ou efeitos musicais que frontalmente colidem com os padrões normativos mais rígidos, mas que, nem por isso, são rejeitados como “erros” ou “impurezas” estéticas. Pelo contrário: são aspectos aceitos e valorizados como recursos interpretativos essenciais que enriquecem as performances.

Na realidade, quando, numa análise minuciosa, enfatizam-se os *regramentos*, os elementos que não se adequam às normas mais rigorosas acabam sendo vistos como *transgressões*. Mas, ao mesmo tempo, por serem comumente utilizados, podem ser definidos como *transgressões permitidas*. Isso resulta numa situação ambígua, na qual certos elementos ou efeitos sonoros – apesar de, por um lado, corresponderem a violações diretas de várias normas ordenadoras – tornam-se parte das convenções que, no contexto da música erudita, regulam as práticas musicais. Trata-se de ambiguidades sonoras amplamente empregadas nesse campo artístico, a ponto de ser impossível imaginar a interpretação de inúmeras obras sem a utilização mais ou menos explícita de tais recursos – que inclusive acabam ganhando representação notacional nas partituras. A partir de agora, este capítulo da tese examinará alguns casos desse tipo.

Para sistematizar a investigação desses materiais, inicialmente retomarei os três atributos sonoros básicos – altura, intensidade e duração – a fim de mostrar alguns procedimentos musicais ambíguos que infringem as classificações mais “duras” que organizam cada um desses três parâmetros. Como frisado, esses

---

<sup>164</sup> Pode-se dar um exemplo nesse sentido: tomando como base o lá<sub>3</sub> com a frequência padrão de 440 Hz, teríamos que um lá<sub>3</sub> tocado em 441 Hz seria considerado *mais correto* que um lá<sub>3</sub> de 442 Hz. Esse último seria *mais correto* que um lá<sub>3</sub> de 443 Hz. E assim por diante...



atributos sonoros principais têm em comum o fato de serem unidimensionais: em relação às alturas, podemos falar em termos de *grave* e *agudo*; em relação às intensidades, em *fraco* e *forte*; e, em relação às durações, em *breve* e *longo*. Desta forma, pode-se pensar cada um desses parâmetros sonoros como uma espécie de linha que conduz de um ponto a outro, por um único caminho.

Como explicitado, cada uma dessas três linhas acaba sendo recortada com demarcações que correspondem, respectivamente, à estrutura classificatória do sistema das alturas, das intensidades e das durações sonoras. Idealmente, as performances, no âmbito da música erudita, precisam respeitar tais estruturas ordenadoras, pois as próprias obras musicais, representadas pelas partituras, são construídas a partir desses âmbitos normativos. Entretanto, nem todas as ações performáticas sinalizadas por meio da notação musical são efetuadas pelos músicos estritamente *sobre* ou *a partir* desses pontos referenciais, e, nesse sentido, a ideia de imaginar uma “linha” é útil para começar abordando o problema. Vejamos, em primeiro lugar, o caso das alturas sonoras.

Sabe-se que o espectro frequencial captado pela audição humana equivale a uma linha contínua que se inicia em aproximadamente 20 Hz e vai até cerca de 20.000 Hz. O que o sistema de afinação que ficou conhecido como *temperamento igual* faz é demarcar essa linha com pontos igualmente espaçados, onde cada marca corresponde à afinação de uma nota específica. As alturas sonoras, na música erudita, são concebidas, portanto, a partir desses marcos reguladores, o que faz com que a mudança ou passagem efetuada de uma altura sonora à outra ocorra por meio de saltos, e não através de transições contínuas. É por isso que sons que respeitam mais fielmente os marcos frequenciais estipulados são considerados como mais “puros” do que aqueles que não obedecem a tais indicações. Esses últimos são qualificados, em função do não cumprimento da regra, como mais “impuros” – são as *desafinações*.

No entanto, os efeitos conhecidos como *glissando* ou *portamento* equivalem a uma explícita infração dessa norma, na medida em que podem ser descritos não como um salto ou uma sequência de saltos que levam de uma frequência estipulada à outra, mas como uma transição contínua entre dois marcos frequenciais. Caso se pegue dois pontos (A e B) quaisquer da linha que forma o espectro frequencial, o *glissando* e o *portamento* consistem numa transição ininterrupta de A até B,

*passando por todas as frequências que separam essas duas posições.* Aqui há claramente uma transgressão do sistema demarcador das alturas, pois, por meio desses efeitos, escutam-se não apenas as frequências integradas ao sistema, mas também aquelas que *não fazem parte* da classificação hegemônica.

Obviamente, a realização dos *glissandi* e *portamenti* dependem das possibilidades técnicas oferecidas pelos instrumentos musicais. Em especial, deve-se levar em conta, nessa análise, o fato de um instrumento permitir ou não a livre manipulação das alturas sonoras, o que contribui para alterar as características essenciais do efeito. Um violino, por exemplo, possibilita um *glissando* contínuo e sucessivo, mas um piano, não. Um *glissando* no piano, tal como esse termo é empregado no contexto performático desse instrumento, consiste num simples deslizar de um dedo por várias teclas: como todos os sons possíveis de serem emitidos pelas teclas do piano correspondem a notas precisamente afinadas, não se pode falar, aqui, de um real descumprimento em relação ao sistema organizador das alturas. No violino, contudo, o *glissando* pode ser efetuado tanto dessa mesma maneira – isto é, respeitando as distâncias entre os tons ou semitons – quanto de modo a explorar integralmente os interstícios frequenciais que separam os marcos classificatórios das alturas.

Os *glissandi* – e também os *portamenti* –, mesmo não sendo empregados de maneira frequente em obras de música erudita, são efeitos sonoros que, apesar de representarem infrações diretas nos padrões estruturantes das alturas sonoras, são considerados recursos estéticos e expressivos consensualmente *aceitos*, inclusive sendo representados, graficamente, nas partituras. Temos aqui, portanto, um exemplo de descumprimento normativo que, não obstante esse fato, torna-se validado, aprovado e regulamentado em termos estéticos, expressivos e musicais. Em certo sentido, tal efeito é uma espécie de “impureza” admitida e valorizada como tal.

Vejamos, agora, outro efeito semelhante, mas relativo ao parâmetro das intensidades sonoras. Como destacado, é útil pensar nesse atributo como uma linha que conduz do som de volume mais fraco àquele de volume mais forte – ou vice-versa –, considerando a capacidade auditiva humana. Cada instrumento musical também apresenta, a exemplo do ouvido humano, seus próprios limites: uma extensão dinâmica que varia conforme a própria constituição física do instrumento.

Dentro dessas margens – que podem ser imaginadas como uma espécie de traçado contínuo que leva de um extremo a outro –, a teoria da música tende a dividir toda a gama de volumes em oito níveis demarcatórios – *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e *fff* – que, idealmente, precisam estar igualmente espaçados.

Todavia, na prática, as músicas nem sempre são tocadas, de maneira estrita, com base nesses parâmetros<sup>165</sup>. O que ocorre, muitas vezes, é que as partituras – na realidade, os compositores e editores – sugerem efeitos de *transição gradual* de um nível de volume a outro, o que acaba produzindo processos sonoros semelhantes àqueles anteriormente observados em relação aos *glissandi* e *portamenti*. Desse modo, a linha de intensidade que conduz de um ponto específico a outro acaba sendo percorrida não por saltos, mas por movimentos deslizantes.

A isso se dá o nome, na teoria musical, de *crescendo* ou *decrescendo* – conforme o volume sonoro, respectivamente, aumente ou diminua. Aqui, os marcos classificatórios principais são novamente desrespeitados, pois os sons percorrem os *espaços intersticiais* que separam um nível de volume do outro. Esse processo pode ocorrer em relação a qualquer par de sinais de dinâmica: por exemplo, pode-se ter um *crescendo* que leva do *pp* ao *mf*, ou então um *decrescendo* do *fff* ao *f*, e assim por diante.

Tanto no caso dos *crescendi* quanto dos *decrescendi* há, portanto, uma violação do padrão classificatório das intensidades sonoras – o que, não obstante esse fato, é visto como um procedimento válido e convencional, sendo amplamente empregado por compositores e intérpretes. Em certo sentido, encontramos aqui, mais uma vez, “impurezas” autorizadas e institucionalizadas que contribuem diretamente para o incremento da expressividade musical.

Por fim, resta-nos analisar um último tipo de quebra nos padrões regulatórios, referente ao parâmetro das durações. No que diz respeito à estrutura que organiza as temporalidades sonoras, foi frisado que as notas e as pausas são pensadas, primordialmente, a partir de relações de *dobro* e *metade*. Dependendo da *fórmula de compasso* e do *andamento* empregados numa composição, cada figura recebe um conteúdo temporal específico que, em tese, é fixo, considerando o contexto

---

<sup>165</sup> Tais parâmetros, no fundo, funcionam mais como “eixos” que orientam as performances do que como diretrizes a serem seguidas à risca. Mesmo assim, todos esses sinais existem por algum motivo, e não seria correto, num desempenho musical, por exemplo, confundir o *mp* com o *mf*. Deve haver, na verdade, certo contraste entre as duas indicações para que a diferença de volume possa ser acusticamente percebida. Isso é válido para todos os oito níveis de volume.

interpretativo de cada obra. Essa estrutura estática forma o sistema que regula as durações sonoras numa determinada música.

Todavia, as durações sonoras nem sempre são efetivadas pelo músico, na prática, de maneira estrita, ou seja, sem nenhum tipo de desvio. Por vezes, há indicações da notação musical que tornam o *andamento* – ou *pulso* – da música gradualmente mais lento ou mais rápido, o que faz com que o conteúdo temporal originalmente atribuído a cada figura se altere. Por conseguinte, as notas podem se tornar gradativamente mais encurtadas ou mais alongadas. Nas partituras, tais acelerações e desacelerações do pulso são chamadas, respectivamente, de *accelerando* (ou *stringendo*) e *rallentando* (ou *ritardando*), sendo representadas por meio dessas palavras em italiano ou por suas abreviaturas (*accel.*, *string.*, *rall.* e *rit.*).

O que acontece, nesses dois procedimentos, é algo um pouco diferente dos exemplos dados acima – relativos ao parâmetro das alturas e intensidades –, pois o que acaba sendo infringido não é a estrutura que organiza os marcos reguladores das durações sonoras, mas a própria referência temporal (o *pulso*) que permite a aplicação e efetivação dessa mesma estrutura. Mesmo assim, dado que esses dois efeitos também resultam em processos de *transição*, ou seja, numa gradual *transformação* que conduz de um nível a outro – no caso, a passagem de um pulso a outro –, o paralelo permanece válido.

Desse modo, em relação às durações sonoras também são permitidos procedimentos musicais transformadores que conduzem de um nível a outro – processos que, da mesma forma que os outros já mencionados (*glissandi*, *portamenti*, *crescendi* e *decrescendi*), são validados e consensualmente autorizados em âmbitos expressivos, estéticos e musicais. Num sentido bastante livre, porém, eles também poderiam ser percebidos como “impurezas” que afetam o padrão regulador do pulso de uma música, e, por consequência, das durações sonoras – caso se considerasse esse padrão como devendo ser, idealmente, *fixo*. Contudo, seria impossível imaginar algo assim em relação à execução de inúmeras obras musicais, que seriam completamente descaracterizadas caso não houvesse uma aplicação explícita de *accelerandi* e *rallentandi* – visto que, muitas vezes, as próprias partituras especificam a utilização de tais efeitos.

Ainda dentro do tema das durações sonoras, é interessante mencionar outro efeito ou procedimento musical que, este sim, equivale a uma real deturpação do

padrão classificatório mais rigoroso que organiza a temporalidade das notas e pausas. É o *rubato*<sup>166</sup>, um modo de tocar que poderia ser descrito como uma *flutuação constante* do pulso básico de uma música. Sob o *rubato*, o pulso não é mais seguido de maneira estrita, rígida, mas sofre constantes acelerações e desacelerações, o que produz um efeito interpretativo que lembra uma “hesitação” ou “indeterminação” – uma espécie de ambiguidade rítmica. Bastante empregado na execução de obras do período romântico da música erudita, esse estilo de tocar poderia ser aplicado, proveitosamente, por exemplo, no *Prelúdio nº 4* de Chopin.

O *rubato* é um recurso mais transgressor das normas classificatórias porque faz com que os mesmos sons e silêncios – apesar de serem representados graficamente da *mesma forma* numa partitura, considerando estritamente suas durações – recebam conteúdos temporais distintos. Isso leva a situações como esta: uma semínima, num determinado trecho de uma música, pode durar 1 segundo, enquanto, em outro trecho, a mesma figura pode ter 1,2 segundo, e, em outro, 0,8 segundo. É como se existissem, permanentemente, pequenos *accelerandi* e *rallentandi*, o que nos permite afirmar que o *rubato* pode ser compreendido como uma *exacerbação* desses dois efeitos primordiais ao longo de uma seção musical ou mesmo de uma obra inteira. Nesse caso, portanto, a transgressão em relação à estrutura classificatória básica que organiza as durações sonoras ocorre de maneira mais enfática.

A ampla possibilidade de variabilidade nas durações sonoras efetivadas sob o efeito do *rubato* explica, também, o porquê desse recurso interpretativo ser de difícil registro notacional numa partitura, pois um detalhamento fiel e preciso de onde e em quê medida devem se dar esses pequenos *accelerandi* e *rallentandi* é algo realmente difícil de ser calculado. Assim como ocorre em relação a outros aspectos interpretativos da notação musical, a aplicação do *rubato*, em essência, costuma ficar a critério do intérprete, sendo este um dos fatores principais que permitem diferenciar uma interpretação musical de outra – conforme esse recurso seja mais ou menos empregado pelo músico. Trata-se, portanto, de um efeito interpretativo de natureza bastante subjetiva, algo difícil de ser padronizado em termos notacionais.

Todos os exemplos dados até aqui, como se percebe, correspondem, em maior ou menor medida, a violações explícitas das estruturas classificatórias básicas

---

<sup>166</sup> “Rubato”, em italiano, significa “roubado”, o que pode ser interpretado como o ato de “roubar” um pouco da duração de algumas notas para dar a outras.

que regulam os parâmetros das alturas, intensidades e durações. Contudo, como enfatizado, são transgressões aceitas e regulamentadas, muitas vezes prescritas pela própria notação musical usualmente empregada no contexto da música erudita.

Como todos os três atributos sonoros principais examinados até agora são unidimensionais – permitem ir de um ponto A até um ponto B –, eles apresentam um percurso marcado por marcos reguladores, mas também por *zonas liminares*: interstícios de indefinição e imprecisão classificatória. Essas são zonas de risco e incerteza, o território perigoso de onde, muitas vezes, podem emergir as impurezas estéticas e musicais. Tais tópicos nos levam ao conceito de *liminaridade*, ideia clássica explorada há décadas pela antropologia que merece ser retomada aqui como forma de aprofundar o estudo desse problema no contexto da música erudita e das performances musicais efetivadas dentro desse campo.

Victor Turner (2013), no livro *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, originalmente publicado em 1969, aborda o tema da *liminaridade* em atividades rituais humanas. Adotando como foco principal de pesquisa etnográfica o povo ndembu, da Zâmbia, Turner interessou-se, entre outras coisas, pelas fases de transição que separam posições sociais distintas, bem como pelo status decorrente de cada posição. A liminaridade corresponde, para esse autor, ao momento da passagem de um estado cultural bem definido e articulado para outro, igualmente bem delimitado. Pessoas em situação de transição, contudo, não se localizam nem “aqui”, nem “lá”, o que pode ser interpretado, ao mesmo tempo, como um rompimento das normas estabelecidas e como a possibilidade para o exercício da criação e da criatividade – o que pode representar, também, um perigo para a manutenção da lei e da ordem.

Retomando as ideias de Arnold van Gennep, outro autor clássico da antropologia que também refletiu sobre os ritos de passagem<sup>167</sup>, Turner (2013, p. 97) detalha as três fases que em geral caracterizam os rituais:

---

<sup>167</sup> Em *Os ritos de passagem*, livro originalmente publicado em 1909, Gennep (2013, p. 160) escreve: “Vimos o indivíduo classificado em diversos compartimentos, sincrônica ou sucessivamente, e, para passar de um ao outro a fim de poder reunir-se com indivíduos classificados em outros compartimentos, obrigado a submeter-se, do dia do nascimento ao da morte, a cerimônias frequentemente diversas pelas formas, mas semelhantes pelo mecanismo. Ora o indivíduo estava só diante de todos os grupos, ora figurava como membro de um determinado grupo separado de todos os outros. As duas grandes divisões primárias tinham ou base sexual, estando os homens de um lado e as mulheres de outro, ou tinham base mágico-religiosa, estando o profano de um lado e o sagrado do outro. Estas duas divisões atravessam todas as sociedades, de uma extremidade do mundo e da história à outra. Em seguida há grupamentos especiais, que apenas atravessam algumas sociedades

Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de “transição” caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou *limen*, significando “limiar” em latim) e agregação. A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou ainda de ambos. Durante o período “limiar” intermédio, as características do sujeito ritual (o “transitante”) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consoma-se a passagem. O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e “estrutural”, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições.

Concentrando-se nas situações de liminaridade, Turner (2013, p. 98) explica que:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.

Turner ressalta, nesse último excerto, que a condição de liminaridade que afeta pessoas que passam de um status a outro tende a ser ambígua porque é de difícil entendimento e definição. Da mesma forma que nos exemplos musicais anteriormente mencionados, tais processos sociais podem ser descritos como a passagem realizada de um ponto A até um ponto B, onde A e B são marcos classificatórios ou estados culturais estáveis, e onde a região espaço-temporal que os separa corresponde à situação de liminaridade, na qual certas definições categóricas são momentaneamente suspensas.

---

gerais, sociedades religiosas, grupos totêmicos, irmandades, castas, classes profissionais. No interior de cada sociedade aparece depois a classe de idade, a família, a unidade político-administrativa e geográfica restrita (província, comuna). Ao lado deste mundo complexo dos vivos existe o mundo anterior à vida e um outro, posterior à morte. Estas são as constantes, a que se acrescentam os acontecimentos particulares e temporários, a gravidez, doenças, perigos, viagens, etc. Sempre uma mesma finalidade condicionou uma mesma forma de atividade. Para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar, limiares do verão ou do inverno, da estação ou do ano, do mês ou da noite, limiar do nascimento, da adolescência ou da idade madura, limiar da velhice, limiar da morte e limiar da outra vida – para os que acreditam nela”.

Tomando emprestadas as ideias de Turner a fim de aplicá-las, mais livremente, ao campo da música, gostaria de, a partir de sua explicação, retornar ao tema do som analisado em sua microconstituição para, em seguida, expandir o mesmo argumento em direção à performance integral de uma obra musical – a fim de mostrar como a condição ou status do músico, após a performance, deriva diretamente da forma como ele realizou seu desempenho artístico. Em outras palavras, proporei dois tipos de análises performáticas opostas, mas complementares: uma que se baseia na execução do som em sua microcomposição, e outra que se concentra na performance integral de uma obra, ou mesmo de um conjunto de obras.

Nesses dois casos, o conceito de *liminaridade*, e também a noção de *oscilação* – que apresentarei a seguir –, serão úteis para compreender como se pode avaliar a busca pela excelência no desempenho musical. Mas, para isso, primeiro será necessário nuançar a própria ideia de liminaridade, introduzindo situações de liminaridade *dentro do próprio conceito de liminaridade*.

Em primeiro lugar, começo propondo uma análise do som em sua microconstituição, começando pelo parâmetro da altura. Tomando como referência a frequência padrão de 440 Hz para a nota lá<sub>3</sub>, um músico que toque, em seu instrumento musical, um som que apresente exatamente essa altura estará tocando um lá<sub>3</sub> perfeitamente afinado, o que será bem avaliado por todos. O mesmo poder-se-ia dizer, por exemplo, em relação à nota localizada logo acima desse lá<sub>3</sub>, um sib<sub>3</sub> de 466,2 Hz: ninguém contestará que um instrumentista que produza um som de 466,2 Hz em seu instrumento estará tocando, de fato, um sib<sub>3</sub> minuciosamente afinado.

Todavia, o que acontece se um músico tocar, em seu instrumento musical, um som numa frequência fixada exatamente na metade da distância entre essas duas notas? Esse som não seria, em essência, nem um lá<sub>3</sub>, nem um sib<sub>3</sub>, mas estaria localizado no meio do caminho que separa a primeira nota da segunda<sup>168</sup>. Porém, se esse mesmo som apresentasse uma altura levemente abaixo desse “meio do caminho”, ele já passaria a ser mais bem identificado com a frequência do lá<sub>3</sub>, ainda que estando desafinado. Da mesma forma, se fosse tocado numa frequência um

---

<sup>168</sup> Esse som seria denominado, na teoria musical, como “quarto de tom”, uma categoria que não faz parte do sistema de temperamento igual que divide o intervalo de oitava em 12 partes equidistantes, já que o emprego de quartos de tom resulta numa divisão em 24 partes iguais da oitava.



pouco acima da metade do caminho que separa as duas notas de referência, ele passaria a ter uma afinidade maior com o sib<sub>3</sub>, ainda que também fosse considerado desafinado.

Pode-se perceber, com isso, que os sons, tendo em vista o parâmetro das alturas, possuem *identidades* frequenciais que os vinculam a notas específicas, pré-determinadas pelo sistema classificatório. A identidade frequencial de um som, portanto, será tanto mais forte quanto mais esse som se aproximar de uma medida de referência absoluta, e, ao contrário, será tanto mais fraca quanto mais se afastar desse modelo – o que, no limite dessa situação, já lhe colocaria na zona de identificação da nota seguinte, ou seja, a região do próximo semitom, processo que pode ocorrer tanto em direção ao grave quanto ao agudo. Nesse último caso, ao ultrapassar a linha fronteira, o som já não teria mais uma “identidade enfraquecida de X”, mas passaria a ter uma “identidade enfraquecida de Y”, isto é, a identidade da nota vizinha, do semitom vizinho.

Basicamente, pode-se pensar a execução musical das alturas sonoras, dentro do sistema temperado, como apresentando sempre esses dois tipos de identidades primordiais: uma *identidade inequívoca* – quando o som ajusta-se exatamente à frequência de uma nota que integra o padrão classificatório – ou então uma *identidade enfraquecida* – quando esse som não alcança o padrão de referência estipulado, ficando mais ou menos próximo da medida de referência. Retomando as ideias de Turner, teríamos, no primeiro caso, um som com um status claramente definido, e, no segundo, um som *liminar*, dotado de um status *ambíguo*.

Obviamente, na execução instrumental de uma música como, por exemplo, uma obra para violino<sup>169</sup>, as alturas sonoras nem sempre coincidirão exatamente com as frequências padronizadas. Os sons, em sua minúcia constitutiva, tenderão a flutuar em torno das frequências de base, fato que remete ao segundo conceito mencionado acima, a ideia de *oscilação*, que defino aqui como *as variações que ocorrem a partir ou em torno de um eixo ou marco regulador*. Nesse sentido, o violinista será progressivamente mais bem avaliado por sua performance musical na medida em que conseguir fazer com que o máximo de notas emitidas por seu violino se aproxime dos padrões estabelecidos. Dito de outro modo, o músico será mais

---

<sup>169</sup> Como já explicitado, o violino é um instrumento no qual as alturas das notas não estão dadas de antemão, mas precisam ser reguladas pelo músico durante o ato de tocar.

bem julgado por seu desempenho se for capaz de tocar o mais *afinado possível* cada nota.

Retomemos, então, o exemplo da nota localizada exatamente entre o  $l\acute{a}_3$  e o  $sib_3$ . Esse som corresponde à *ambiguidade máxima*, pois sua identidade não pende nem para um lado, nem para outro: o som situa-se exatamente sobre o ponto que *separa* duas zonas classificatórias. Assim, é preciso perguntar: como classificá-lo, como defini-lo? Tal som corresponde à liminaridade extremada, é o exemplo absoluto da própria ambiguidade frequencial encontrada no sistema do temperamento igual que divide a oitava em 12 notas equidistantes<sup>170</sup>.

A partir daqui, porém, é importante relativizar a noção de *liminaridade*, introduzindo uma ideia ampliada de liminaridade *dentro do próprio conceito de liminaridade*. Para isso, é útil pensar os marcos regulatórios das alturas sonoras como pontos de atração dos sons: existe uma zona liminar que “contorna” ou “orbita” ao redor de cada frequência pré-definida. Essas zonas liminares se enfraquecem conforme se afastam da frequência de base – que lhes serve, por assim dizer, como uma espécie de “centro de gravidade”.

Se considerarmos o  $l\acute{a}_3$  como devendo ter 440Hz, um músico que toque um som numa frequência de 444 Hz estará mais próximo desse centro de referência do que um outro instrumentista que execute um som de, por exemplo, 448 Hz. Nesse exemplo, o primeiro músico estaria tocando de modo mais *afinado* que o segundo. Numa performance musical, dependendo do nível de exigência, tocar um  $l\acute{a}_3$  numa frequência de 444 Hz (quando o padrão é 440 Hz) pode não ser um erro tão grave, mas tocá-lo a 448 Hz pode equivaler a uma inegável “impureza”<sup>171</sup>.

Os exemplos oferecidos acima dizem respeito ao parâmetro das alturas, mas a mesma linha de raciocínio poderia ser aplicada no exame das intensidades e durações. No que diz respeito às dinâmicas sonoras, também poderíamos imaginar

---

<sup>170</sup> Todavia, é importante lembrar que essa condição de liminaridade máxima não é intrínseca ao próprio som, mas faz sentido apenas dentro do padrão classificatório pré-estabelecido pelo sistema.

<sup>171</sup> Nesse exemplo, contudo, ressalto que estou considerando, isoladamente, apenas o parâmetro das alturas sonoras. O que torna mais ou menos evidente a desafinação de uma nota numa música, todavia, não é apenas a desafinação da nota em si, mas o modo como seus outros parâmetros sonoros também se comportam. Assim, se a nota desafinada – no caso de uma performance solo, por exemplo – for tocada numa dinâmica mais forte e por um longo período de tempo, a chance de ela ser notada pelo intérprete e pelo público é muito maior do que se a mesma nota (com o mesmo grau de desafinação) for tocada numa dinâmica mais fraca e com uma duração mais breve. Assim, em termos de frequência sonora, a desafinação, nas duas situações, apesar de ser idêntica, provavelmente não será percebida da mesma forma – possivelmente o erro se evidenciará mais caso se aumente a dinâmica e a duração do som, já que esses dois fatores podem contribuir para acentuar ou mitigar o erro.

zonas liminares cujos “centros gravitacionais” seriam os oito sinais principais de dinâmica: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e *fff*. Quando um músico toca, por exemplo, dentro de uma sequência de notas que deveriam ter o mesmo volume, uma nota fora do padrão, isto é, um som com um volume mais forte ou mais fraco que o esperado, isso provavelmente significa que ele avançou para mais longe na zona liminar, ou que penetrou numa região de volume já vinculada a outro sinal de dinâmica – vizinho ao indicado, como, por exemplo, tocar próximo de *mf* onde deveria ser *mp*, ou mais distante ainda, como tocar perto de *f* onde deveria ser *fff*.

Em relação ao parâmetro das durações, por sua vez, também se poderia teorizar a respeito de zonas liminares, especialmente quando se considera a execução rítmica das notas numa música. Nesse caso, os centros gravitacionais equivalem à exatidão no ataque dos sons, que precisam começar a soar em momentos específicos – nunca *antes* ou *depois* do esperado. Quando essas últimas situações ocorrem, é como se o músico adentrasse em zonas liminares mais afastadas, zonas de *imprecisão* no ataque das notas.

É por isso que tocar uma sequência de notas num ritmo impreciso – onde, na verdade, deveria haver uma perfeita exatidão – é percebido como um erro de execução musical. Isso ocorre, por exemplo, quando os músicos estão atrasados ou adiantados em relação a uma linha temporal que regula o pulso de uma música. Nos ensaios orquestrais, tal situação é comum de acontecer, como pude observar durante a pesquisa que realizei no mestrado (BARTZ, 2018). Porém, com o auxílio do maestro – o indivíduo responsável por reger o grupo –, os instrumentistas em geral logo se corrigem, executando as notas no momento exato em que elas devem surgir na música<sup>172</sup>.

A ideia de *liminaridade*, emprestada de Genep (2013) e Turner (2013), e trabalhada até aqui a partir do nível microscópico do som (considerando as alturas, intensidades e durações), pode ser expandida para um âmbito maior – macroscópico –, que diz respeito à performance de obras musicais inteiras. A esse respeito, junto com a noção de liminaridade, retomo o conceito de *oscilação*, recém-apresentado.

---

<sup>172</sup> No que diz respeito às durações dos sons e aos ritmos das notas, o rigor na análise de erros ou imprecisões vai sempre depender do andamento da música e da figura que se utilize como padrão comparativo. Assim, por exemplo, numa música que apresente a semínima a 60 BPM como referência do pulso (ou seja, exatamente um segundo cada semínima), uma imprecisão rítmica no nível de uma colcheia (meio segundo) pode ser considerada um erro bastante grave num contexto musical profissional. Entretanto, se essa imprecisão for do nível de uma quartifusa (ou seja, 1/32 de segundo), esse “erro” sequer será notado.

Sobre essas duas ideias, ressalto que, ainda que elas sejam semelhantes, existe uma diferença importante: se a noção de *liminaridade* se refere à zona intersticial que separa um estado A de B – espaço esse que desestabiliza os processos classificatórios convencionais –, a concepção de *oscilação* refere-se à zona liminar que “orbita” ao redor de *um único* estado.

Pode-se pensar, nesse sentido, em termos metafóricos, num planeta e em sua força gravitacional que tudo atrai para o seu centro: quanto mais nos afastamos do ponto central, mais a zona liminar se enfraquece, o que faz com que a identidade dos elementos localizados nesses distintos espaços se torne, paulatinamente, mais debilitada.

Aplicando a ideia de *oscilação* à performance da música erudita, deve-se ressaltar que um músico, antes de uma apresentação ao vivo, costuma construir uma concepção de como deverá ocorrer seu desempenho: ele almeja atingir certo nível de excelência ao tocar. Posteriormente à apresentação, o músico tende a avaliar sua performance, comparando o formato que ela de fato tomou com aquilo que ele imaginava ou desejava que acontecesse. Nessa avaliação, o artista pode se perguntar: “ocorreram “desvios” em relação ao padrão inicialmente idealizado por mim?”.

Nesse processo, é como se houvesse um centro de referência a partir do qual a performance concreta *oscilasse*, e o objetivo do artista, ao tocar, fosse fazer com que uma música ou um conjunto de obras se adequassem ao que foi inicialmente concebido por ele. Contudo, o que muitas vezes se observa é que a qualidade do desempenho real fica abaixo da projeção preliminarmente arquitetada, o que gera um descompasso entre as duas formatações.

Nesse tipo de situação, fazendo outro paralelo, é como se houvesse uma imagem original e uma cópia dessa imagem: a cópia (a performance real) pode apresentar uma qualidade semelhante ou não a da imagem original (a performance planejada). Se a cópia estiver danificada aqui ou ali, ou se perder definição em certos pontos, acabará sendo percebida como uma representação descaracterizada da imagem que lhe deu origem, o que impedirá seu pleno reconhecimento e valorização. Entretanto, se a cópia for capaz de expressar, de forma fiel, os detalhes da imagem original, ela será reconhecida como de grande valor.

Com a apresentação musical ao vivo ocorre algo semelhante, uma vez que uma performance desse tipo pode, por um lado, refletir bastante bem os detalhes da performance pré-concebida pelo artista, o que será visto, por ele, como algo positivo, ou então não corresponder a esses anseios, o que será visto como algo negativo, já que nesse último caso nem todas as expectativas foram realmente atingidas<sup>173</sup>.

O fato é que se pode pensar em *zonas liminares* também nesse sentido macroscópico da performance musical, uma vez que a cópia da imagem (a performance real) pode distanciar-se *mais* ou *menos* da imagem original (a performance planejada). Em outras palavras, a performance real muitas vezes pode acabar adentrando gradualmente em zonas liminares mais afastadas que corresponderão a resultados cada vez mais desastrosos, conforme a música se desvia de um suposto “centro de referência” – a performance idealiza. No limite dessa oscilação, teríamos uma performance que descaracterizaria completamente uma obra musical, fruto da incompetência de um intérprete mal preparado. Seria uma execução que retiraria grande parte dos “contornos” mais importantes de uma música, prejudicando sua “definição”.

Nesse processo, é como se existissem duas imagens, uma a ser colocada sobre a outra: se os contornos de ambas corresponderem exatamente ou de forma muito aproximada, grande parte das expectativas artísticas terão sido atingidas. Porém, se a cópia da imagem (a performance ao vivo) se apresentar como demasiadamente “borrada” ao ser colocada sobre a imagem primordial (a performance idealizada), é porque, provavelmente, houve uma quebra nas expectativas, um decréscimo na qualidade – devido, por exemplo, aos *erros performáticos*.

Expandindo essa mesma ideia para a condição social do artista, temos que, antes da performance, o músico também almeja passar uma certa imagem de si ao público – uma imagem que precisa ser respaldada pela *qualidade* de seu desempenho. Nesse processo, tal como enfatiza Goffman (2014), não são importantes apenas os atributos visuais do artista (sua vestimenta, seu modo de agir, sua atitude no palco etc.), mas, principalmente, a forma como é realizada a sua performance.

---

<sup>173</sup> Nesse argumento, obviamente estou considerando artistas que possuem expectativas *positivas* sobre o seu desempenho. Artistas que, por natureza, são pessimistas – que imaginam que suas performances sempre serão mal sucedidas – e que costumam se surpreender com o resultado final, porque esperavam o *pior*, são um caso à parte que escapa da minha linha argumentativa.

Antes da apresentação, o artista sempre é percebido como uma *promessa* pelo público: criam-se expectativas a seu respeito que, após terminada a apresentação, acabam sendo atingidas na íntegra ou apenas em parte. Isso pode ser interpretado como o ato de ser “bem-sucedido” ou não numa determinada circunstância social – no caso, uma situação performática e artística. O que há, portanto, nesse caso, são também duas imagens que podem ou não coincidir: primeiro, há a projeção inicial de status do músico, concernente ao momento que antecede a performance, e, segundo, há o status que esse mesmo músico carregará após o término da apresentação (que pode ajustar-se bem ou mal àquilo que foi inicialmente previsto por ele). Assim, é importante ressaltar que a avaliação mais “técnica” da performance confunde-se com o próprio julgamento social que, posteriormente, será feito a respeito do músico, pois um aspecto está diretamente atrelado ao outro.

A partir daqui, contudo, desejo reaproveitar a noção de *oscilação* para retomar a avaliação de outros fenômenos sonoros e processos musicais que podem ser descritos como flutuações em torno de certos padrões de referência. Num sentido mais estrito, tais fenômenos e processos correspondem a violações explícitas nos padrões classificatórios, mas são infrações que, não obstante esse fator, tornam-se globalmente aceitas e regulamentadas no próprio fazer musical erudito, consistindo, como já referido, numa espécie de “impureza” com valor estético reconhecido.

Em primeiro lugar, pode-se mencionar o *vibrato*, efeito que consiste numa oscilação da frequência principal de um som. Nos instrumentos de cordas, tal como o violino, o *vibrato* é obtido quando o instrumentista movimenta rapidamente o dedo sobre uma posição fixa na corda, o que gera uma sutil desafinação da nota, que passa a oscilar rapidamente entre uma frequência mais grave e outra mais aguda, tendo como referência um eixo frequencial específico – este sim pertencente ao padrão classificatório estabelecido para as alturas sonoras.

Tal efeito normalmente é empregado para trazer maior expressividade às execuções e interpretações musicais, variando conforme as convenções que regem os repertórios performados – que podem permitir ou restringir a aplicação desse recurso. Contudo, dentro de uma visão estritamente racional, o *vibrato* não deixa de ser um exemplo de “poluição” ou “sujeira” *autorizada* no universo da música erudita,

algo que claramente contraria os padrões regulatórios mais rígidos, visto que *borra* as classificações inequívocas.

Em alguma medida, o *vibrato* nada mais é que uma espécie de “exacerbação” do que naturalmente já ocorre com a frequência de qualquer som, na medida em que é praticamente impossível obter sons instrumentais ou vocais com frequências absolutamente estáticas e imutáveis. Nesse sentido, Menezes (2003, p. 103-104) explica que:

[...] não há total estabilidade frequencial em sons que não sejam gerados eletronicamente, e as alterações de amplitude facilitam a emergência de oscilações da frequência da nota emitida. Por razões de praticidade, no entanto, assume-se que uma frequência fixa corresponde sempre a uma altura definida e praticamente invariável.

Há aqui, novamente, uma “ilusão perceptiva”, pois essas microvariações na frequência dos sons muitas vezes *escapam* à percepção auditiva normal do ser humano, por mais treinada que ela seja. É por isso que tendemos a perceber como homogêneos e coerentes elementos sonoros que, em sua microconstituição, são heterogêneos – visto que sofrem, a todo o instante, pequenas mutações.

Na realidade, o fenômeno sonoro é, em si, permanentemente marcado pela *mudança* e pela *instabilidade*: todo o som tende a sofrer ínfimas alterações, seja em sua altura fundamental, seja em seu espectro frequencial ou em sua intensidade. São mudanças que escapam à ação consciente dos músicos<sup>174</sup>.

Todas essas alterações, todavia, por serem muitas vezes insignificantes, passam despercebidas mesmo diante de audições extremamente atentas e conscientes, o que nos leva a compreender como “estáticos” sons que, na realidade, estão em permanente transformação. Por isso, pode-se falar de sons que naturalmente *oscilam* ao redor de eixos referenciais, avançando a todo o instante para zonas *liminares* que circunscrevem esses mesmos eixos.

Retomando a exposição anterior, seria possível estender o conceito de *vibrato* – que diz respeito à oscilação de uma altura sonora – para o parâmetro da intensidade e para o timbre. Ainda que tais efeitos raramente sejam empregados no

---

<sup>174</sup> Como explicitado, são justamente essas flutuações que influenciam a definição do *timbre* de um som: “De importância muito mais pronunciada para a caracterização do próprio timbre é o fato [...] de que os sons de altura definida não são estritamente periódicos: os componentes senoidais constituintes do espectro harmônico nem sempre são exatamente múltiplos de uma fundamental fixa, mas se submetem, isto sim, a pequenas flutuações em alturas (em geral acompanhadas de ligeiras alterações de amplitude e ocasionando, assim, pequenos transientes ou transitórios em meio ao regime estacionário “quase-periódico”), e isto durante todo o tempo do som tônico” (MENEZES, 2003, p. 228).

contexto performático da música erudita (especialmente no período da Prática Comum), nada impede sua efetiva utilização na performance de obras musicais que se valham de tais recursos.

No primeiro caso, teríamos flutuações no volume de um som: pode-se imaginar, por exemplo, um som *mf* que oscilasse, rapidamente, entre um volume um pouco abaixo desse padrão referencial e um volume um pouco acima dele. O eixo central seria o nível *mf*, mas tal dinâmica seria constantemente “borrada” por uma zona de volume liminar e circundante. Ainda que tal efeito seja pouquíssimo utilizado de forma consciente na música erudita, não há nada que impossibilite sua aplicação, desde que os instrumentos musicais permitam uma manipulação consciente da intensidade dos sons.

Quanto ao timbre, também seria possível teorizar a respeito de um “*vibrato* tímbrico”: nesse caso, teríamos uma oscilação em torno de um determinado timbre, que sofreria rápidas alterações em direção a outros timbres, mas sempre retornando ao padrão original. Esse efeito, ainda que raramente utilizado na música erudita, também poderia ser executado em qualquer instrumento musical que permitisse certa maleabilidade tímbrica.

Por fim, resta avaliar um último fenômeno sonoro, o *chorus effect*, um efeito ou resultado musical observado em orquestras e coros que, numa visão estritamente racional, pode ser considerado como mais um tipo de “poluição” ou “sujeira” musical institucionalmente aceita no universo da música erudita. Na realidade, a respeito desse efeito não restaria outra opção a não ser admiti-lo como inevitável, caso contrário a própria prática musical coletiva seria completamente inviabilizada, logo de antemão.

Numa orquestra, tomando como exemplo a família das cordas, pode-se afirmar que os instrumentistas nunca tocam absolutamente afinados entre si, nem a partir de volumes ou timbres exatamente idênticos. Se todos os violinistas, por exemplo, tocassem de modo perfeitamente igual, na realidade não ouviríamos o som de vários violinos simultâneos, mas o som de um único violino com o volume amplificado.

Logo, são as sutis assincronias dos instrumentos que garantem a uma orquestra – principalmente nos naipes das cordas – o som encorpado que lhe é característico. Se todos os instrumentistas de um mesmo naipe fossem capazes de



tocar, a todo o instante, de modo absolutamente idêntico, a vantagem de tocar em conjunto restringir-se-ia a um mero incremento no volume, e não à transformação da textura ou do “colorido” das sonoridades. Portanto, como se observa, uma sutil “poluição” sonora é, nesse caso, aceita e valorizada – mesmo porque, na prática, isso jamais poderia ser evitado<sup>175</sup>.

Entretanto, em relação a esse consentimento também são impostas fortes restrições: não é permitido *qualquer tipo* de fluuabilidade, mas apenas modestas variações individuais. É por isso que pequenas heterogeneidades nas alturas, intensidades e timbres, seja numa orquestra ou num coro, devem respeitar, novamente, certos eixos referenciais em torno dos quais é lícito oscilar.

Se um violino, numa orquestra, começar a desafinar sobremaneira dentro de seu naipe, ou se um cantor decidir cantar muito mais forte que a média do coro, o regente não hesitará em pedir que o músico se adeque à “margem de manobra” estabelecida. Mesmo assim, os músicos, por mais que se empenhem, nunca conseguirão atingir uma completa homogeneidade entre si, e essa dificuldade aumenta conforme se amplia o número de instrumentistas ou cantores que tocam e cantam juntos.

Isso tudo revela, na verdade, que o contexto da música erudita é *obrigado* a tolerar certas imprecisões e inexactidões, pois em muitos casos não há como impedir que isso de fato ocorra, por mais esforços que sejam feitos. No entanto, as discrepâncias são aceitas apenas até certo ponto, pois se os limites de tolerância forem ultrapassados, o resultado pode ser uma evidente violação dos sistemas classificatórios principais. Nesses casos, os elementos sonoros transgressores

---

<sup>175</sup> Ofereço mais dois exemplos de “poluição sonora inevitável”. Primeiro, cito as notas emitidas por alguns instrumentos de sopro que, devido a sua própria constituição acústica, não se adequam exatamente ao padrão do temperamento igual. Quando integram orquestras, é preciso aceitar o fato de que alguns desses instrumentos simplesmente irão destoar, em termos de afinação, de outros instrumentos presentes no conjunto, e que nada poderá ser feito para resolver completamente esse problema. Sobre essa dificuldade, Menezes (2003, p. 269) escreve: “[...] é impossível construir um instrumento de sopro no qual absolutamente *todas* as notas estejam afinadas de acordo com o temperamento igual. Se havíamos pontuado [...] que um tubo reproduzirá a série harmônica natural de uma determinada fundamental, é de esperar que desvios bem proeminentes se façam presentes em certas passagens do contexto musical, desvios estes que, nos instrumentos de sopro, podem ser eventualmente minimizados ou evitados mediante o uso das chaves desses instrumentos. Nesse contexto, aliás, a própria necessidade prática de usar o mesmo orifício ou a mesma chave para mais de uma nota em um determinado instrumento exige certos compromissos no que tange à entonação, e a emissão exata da frequência temperada é por vezes sacrificada”. O segundo exemplo são os ruídos ocasionados pelo deslizar da mão do violonista no deslocamento pelas cordas, um ruído que se assemelha a um som “arranhado”. Trata-se, também, de uma imperfeição sonora inevitável, inerente à execução desse instrumento musical.

passam a ser percebidos como erros performáticos inegáveis – sonoridades que correm o risco de comprometer a apreciação estética das obras musicais.

## 11. Em busca da excelência na performance musical: emoção e historicidade na interpretação

Este capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, são analisados os fatores expressivos e emocionais que permeiam as performances musicais eruditas. Na segunda, são examinados os aspectos históricos que atravessam essas performances. Tais análises têm o objetivo de mostrar como esses dois elementos entram em jogo na busca que o músico realiza no sentido de atingir a excelência performática.

### 11.1. *Transcender a partitura para alcançar a expressividade musical*

Os capítulos anteriores mostraram como, no contexto da música erudita, o fenômeno sonoro é organizado e estruturado. Essa sistematização é obtida tanto através da utilização de parâmetros rígidos – definidores das alturas, intensidades, durações, timbres e transformações do som ao longo do tempo – quanto de procedimentos mais fluidos – que denominei, genericamente, como efeitos de *transição* e *oscilação*. Todos esses processos acabam ganhando representação notacional nas partituras, o que reforça seu caráter convencionado e instituído<sup>176</sup>.

As análises apresentadas até aqui possuíam uma orientação racional e técnica, na medida em que procuraram examinar o som a partir de suas mínimas partes constituintes. No entanto, observa-se que existe, na performance musical erudita, certa distância entre a teoria e a prática, pois os músicos, ao tocar, não costumam efetuar um escrutínio tão profundo – tal como as análises que foram aqui elaboradas – para cada obra que decidem interpretar. Ao menos, não costumam fazer isso de forma plenamente consciente ou tão fundamentada.

---

<sup>176</sup> A dimensão racional da música erudita pode ser vislumbrada não apenas em relação a essas instâncias, mas também no que diz respeito a algumas formas composicionais (especialmente a fuga, o cânone, a forma sonata etc.), à construção dos instrumentos, à padronização das técnicas corporais empregadas para tocar esses mesmos instrumentos, ao comportamento dos artistas no palco e do público que assiste às performances etc. Algumas dessas dimensões receberão uma atenção maior nos próximos capítulos desta tese.

O que as entrevistas me mostraram é que existem músicos que são mais práticos do que teóricos, o que não representa, necessariamente, nenhum demérito. Afirmar isso não é o mesmo que dizer que eles não conhecem os inúmeros procedimentos normativos que regem sua atividade – significa apenas dizer que eles não se prendem tanto a eles, o que pode ser, inclusive, um bom sinal. Muitos intérpretes entendem que a atividade musical está, no fundo, no fazer musical, e que é para essa problemática que seus esforços devem ser dirigidos.

Quando começam a buscar uma fluência na execução das obras, os músicos já não costumam ficar tão presos aos pequenos detalhes sonoros, às minúcias que caracterizam cada nota que executam. Assim, se, no início do estudo de uma peça, é fundamental ter uma atenção voltada para todas as particularidades sonoras, a partir do momento em que a compreensão da obra amadurece, os músicos procuram, muito mais, fazer a música fluir do início ao fim, ao invés de atentar, exclusivamente, para cada pequeno ponto da interpretação. Isso significa, por exemplo, trabalhar as sonoridades da obra como um todo e não somente os seus aspectos microconstituintes.

Por isso, se, por um lado, uma abordagem teórica inicial é de suma importância para o músico conseguir tocar bem uma determinada obra, a partir do momento em que ele já consegue executá-la com certa segurança e confiança, é como se a literalidade dos símbolos notacionais fosse, aos poucos, perdendo relevância – deixando de interferir diretamente na interpretação –, porque o que passa a valer, a partir de certo estágio interpretativo, é a qualidade empírica das sonoridades. A obra passa a ser encarada como um organismo pulsante de vida que precisa se sustentar de pé graças às suas próprias virtudes sonoras.

A partir de certa etapa da construção interpretativa, a própria música – enquanto entidade *sonora* – começa a ganhar mais relevância do que a sua instância notacional e informacional. Nesse processo, conforme o estudo da obra avança, o músico procura, aos poucos, construir um equilíbrio ideal das sonoridades, dotando-as de beleza e qualidade acústicas e estéticas, ao mesmo tempo que concebe uma “narrativa musical” – como se contasse uma história através dos sons. Tal construção deriva diretamente da notação evidenciada nas partituras, mas, em alguma medida, já não está tão presa a ela: é como se a interpretação musical

passasse a adquirir uma espécie de vida própria, libertando-se dos símbolos impressos.

Desse modo, vislumbram-se dois estágios distintos – mas sem fronteiras definidas – na interpretação musical. O primeiro corresponde ao momento no qual o intérprete está mais apegado às informações notacionais, lutando para decifrá-las corretamente. No segundo, o artista começa a se libertar dessas amarras, pensando mais na música enquanto entidade sonora e naquilo que ele pode agregar à interpretação da obra, já que essa interpretação é fruto de sua subjetividade.

Nesse segundo estágio, o músico entra em outro mundo, um universo que não pode ser abarcado pela representação notacional convencional, visto que os sinais gráficos usualmente empregados pela teoria da música são incapazes de retratar todas as nuances informacionais agenciadas pelo performer. A *musicalidade* que caracteriza a atividade de um bom intérprete, tendo em vista toda a sutileza, complexidade e imperscrutabilidade que podem ser mobilizadas por um artista competente, é impossível de ser conceituada, teorizada e simbolizada na partitura. Essa é uma habilidade que está além de qualquer representação notacional.

É como se a notação fosse capaz de representar os sons musicais apenas até certo nível informativo, bastante rudimentar. Tal estado representativo é insuficiente para fazer a música “acontecer” de fato, já que o fechamento informativo desses mesmos símbolos não possibilita, ao músico, agenciar uma dimensão esteticamente expressiva – *humanamente* expressiva. Para que isso seja possível, o artista deve ser capaz de transcender as informações contidas na partitura, ultrapassando várias das restrições que os sinais lhe impõem, pois só assim poderá vislumbrar territórios sonoros inexplorados, que sejam musicalmente expressivos. Não há um meio termo aqui: toda a busca pela excelência performática exige esse salto. É necessário que esse abismo seja transposto para que uma obra musical se torne interessante e atrativa do ponto de vista estético.

O músico que toca de forma muito rígida, preso à literalidade da notação, tende a ser rotulado como um artista “mediano”, “medíocre” – alguém incapaz de compreender e transmitir a verdadeira mensagem da música, que estaria localizada muito além da esterilidade da partitura e da teoria. Por isso, compreender a dimensão racional da música representa apenas metade do caminho a ser percorrido pelo artista que busca atingir a excelência performática: a outra metade

corresponde à conquista da sensibilidade e expressividade musicais<sup>177</sup>. Mas como sentir e transmitir emoções através dos sons?

O tópico que envolve a representação das emoções na música é extenso e já foi motivo de muito debate filosófico. Não pretendo, aqui, aprofundar-me nesse tema, pois isso desviaria sobremaneira a problemática central desta tese. Por ora, para resumir a discussão, registro, citando Budd (1985, p. xi-xii), que existem basicamente duas correntes de pensamento opostas que se debruçam sobre o assunto<sup>178</sup>:

[...] as filosofias da música podem ser divididas em dois campos. Por um lado, existem aquelas teorias que sustentam que o valor da música como uma forma de arte e os diferentes valores musicais de diferentes obras musicais devem ser explicados por referência à relação da música com algo fora da música e no qual temos um interesse independente. E, de longe, o fenômeno extramusical mais comum ao qual se pensa que o valor da música está ligado é a emoção. Pois a emoção é algo de grande preocupação extramusical para nós; é inegável que a música tem o poder de nos levar à emoção; e no caso de certas obras musicais – aquelas que sentimos como expressando emoção – ouvimos uma qualidade emocional na própria música. Portanto, a emoção é uma candidata natural para o papel pressuposto pelas teorias neste campo: o papel daquilo que existe fora da música e que determina o valor da música de acordo com a relação que a música tem para ela. No campo oposto estão as teorias que afirmam que o valor essencial da música como forma de arte é puramente musical: a importância da música como forma de arte não reside em qualquer função que ela desempenhe que envolva uma referência a algo não musical; o valor musical de cada obra musical é independente de qualquer conexão entre a obra e qualquer coisa externa à música; e, conseqüentemente, é sempre desnecessário experimentar uma obra musical relacionada a algo extramusical para entender a obra e apreciar seu valor como música. E, portanto, o valor da música é essencialmente alheio às emoções.

Small (1998, p. 135) sintetiza o problema de forma semelhante, também indicando a existência de duas vertentes teóricas opostas:

A primeira sustenta que a música se preocupa com a “comunicação” ou a “expressão” ou a “representação” de emoções ou grupos de emoções, permitindo que sejam passadas de uma pessoa, o compositor, a outra, o

---

<sup>177</sup> Os músicos que, ao tocar, prendem-se demasiadamente aos aspectos racionais e técnicos de uma obra talvez façam isso porque, no fundo, são incapazes de atingir o âmbito expressivo e emocional dos repertórios que interpretam. Nesses casos, a racionalidade da interpretação pode funcionar como um “escudo” que oculta uma profunda inaptidão comunicativa. Mas o contrário também pode ocorrer: uma sobrevalorização dos aspectos expressivos e emocionais pode esconder uma incapacidade no domínio do lado mais técnico e racional. Na realidade, deve-se pensar a interpretação musical como um equilíbrio entre essas duas esferas, que não são opostas, mas complementares, na medida em que ter um domínio técnico sobre os aspectos mais racionais de uma música é o primeiro passo para conseguir empreender uma gama variada de recursos expressivos, ao mesmo tempo que buscar a expressividade e a emoção na interpretação também serve como um estímulo para a aquisição de uma visão mais técnica a respeito de uma determinada obra.

<sup>178</sup> Todas as citações retiradas de bibliografia em inglês e espanhol foram traduzidas para o português pelo autor desta tese, o que pode ser conferido pelos títulos dos livros e artigos que constam nas Referências.

ouvinte, através de um mediador, o intérprete. [...] Aqueles que defendem tais pontos de vista são conhecidos [...] como expressionistas.

A visão oposta, conhecida como formalismo, nega que as emoções tenham algo a ver com a apreciação adequada da música (ninguém, é claro, pode negar o fato óbvio de que a música desperta emoções, mas a importância disso é minimizada e seu valor depreciado como sendo, de alguma forma, indigno da missão sublime da música) e sustenta que o propósito adequado da música é a experiência “estética” pura e desinteressada, sem nenhum conteúdo além da contemplação da beleza dos padrões e formas tonais e das combinações surpreendentes de sons que o compositor trouxe à existência. Em sua forma extrema e mais puritana, essa visão até nega qualquer valor para o prazer sensível do som musical.

Small (1998, p. 135) ainda chama a atenção para o surgimento de uma terceira corrente, posterior às outras duas, que tentou, sem muito sucesso, reconciliar as visões opostas precedentes. Entretanto, devido ao fato de todas essas teorias estarem, em sua maior parte, alicerçadas na música erudita ocidental, existe um problema em torno do caráter universal de sua validade e aplicabilidade. Small (1998, p. 136) afirma que:

[...] elas falham em reconhecer que o estilo representacional no qual virtualmente todas as obras da tradição de concerto ocidental desde o século XVII foram escritas é apenas isso – um estilo de música, um estilo entre muitos. Generalizar a partir dessas obras para toda música humana é impor os ideais desse estilo a formas de música com as quais eles nada têm a ver.

Falta-me espaço para analisar, com mais detalhes, cada uma dessas teorias, por isso me restrinjo a mencionar o nome de alguns autores relevantes que se debruçaram sobre o problema da relação entre música e emoções. Dentre aqueles que argumentaram no sentido de que o valor da música reside apenas nela mesma, pode-se citar Eduard Hanslick (1825-1904), Edmund Gurney (1847-1888) e Carrol C. Pratt (1894-1979). Dentre aqueles que defenderam que a experiência musical se relaciona com as emoções e sentimentos, Arthur Schopenhauer (1788-1860), Susanne Langer (1895-1985) e Deryck Cooke (1919-1976). Por fim, Leonard Meyer (1918-2007) foi um autor que tentou conciliar as duas vertentes. No entanto, como demonstra Budd (1985), todas essas visões apresentam certas falhas argumentativas internas que enfraquecem sua viabilidade<sup>179</sup>.

Sem esquecer a contribuição dessas reflexões filosóficas, creio que foi mais importante para os objetivos desta tese perguntar aos próprios músicos

---

<sup>179</sup> O livro de Budd (1985), *Music and the emotions: the philosophical theories*, que é uma referência no tema que envolve música e emoções, traz uma análise detalhada das teorias dos autores mencionados, mostrando seus pontos fortes e fracos. Limito-me aqui, portanto, a sugerir para aqueles que buscam um aprofundamento na matéria a leitura dessa densa obra.

entrevistados o que eles pensavam a respeito da relação entre a música e as emoções, e como eles faziam para colocar em prática, no ato de interpretar uma obra, essa conexão.

**Quadro 10 - Trechos das entrevistas: a emoção do intérprete e do público**

- Olinda Alessandrini, qual o papel do intérprete na música?

- Para mim, o mais importante é fazer com que a música seja como uma linguagem, fazer com que ela "fale", ainda que sem palavras. É fazer com que isso chegue aos ouvintes, de modo que eles possam se sentir privilegiados por estarem em contato com a música. É fazer com que a música possa atuar dentro deles, causando emoções, evocações, lembranças etc. A música ao vivo tem esta característica: a pessoa que ouve está com o celular desligado, ela deixa de lado a interferência das coisas do dia a dia, as dificuldades de casa, os problemas políticos e financeiros. O ouvinte reserva um tempo para sentar na plateia e receber alguma coisa em troca, e essa troca tem a ver com trabalhar o interior da pessoa, sua sensibilidade, sua espiritualidade.

"A música precisa *chegar* até as pessoas. O intérprete tem a obrigação de abrir a sua alma, de tocar com o coração aberto, compartilhando aquele momento com o público. É importante fazer as pessoas se emocionarem. Quando alguém vem falar comigo depois da apresentação, com lágrimas nos olhos, sinto que ganhei a noite.

[...]

"Uma performance tem que ser sempre cheia de vida. A gente tem que se arriscar: tu tens que correr o risco de, talvez, ultrapassar a tua medida, mas isso vai provocar uma reação inédita em ti que acaba se transmitindo ao público. Não sei como isso acontece, mas sentimos um magnetismo da plateia, que transferimos de volta.

"Tu tens que conseguir cativar o público logo nos primeiros dois ou três minutos da apresentação. Se tu não consegues fazer isso, o concerto corre o risco de ser "gelado" até o final: tu tocas o que tens que tocar, o público aplaude o que precisa aplaudir, e acabou o concerto. Não existe a sensação de troca de energias. Talvez eu seja meio fantasiosa nesse sentido, mas é como vejo.

- Miguel Proença, gostaria que tu refletisses sobre o momento da performance: o que significa tocar para um público?

- Não existe nada mais fantástico que isso, se você está preparado. O contato com o público é a coisa mais maravilhosa que existe, para o que você pensou ser como músico. Não há nada mais forte e mais maravilhoso do que você tocar para o público. [...] O que me emociona é sentir que estão ouvindo, ou que vão ouvir, o que quero transmitir. E isso é um milagre, na hora. Você tem a base do estudo, mas então você tem a fantasia, de você começar a fazer, você mesmo, a performance. [...] Antes, claro, você tem que estar preparado, mas na hora é preciso produzir o fenômeno da comunicação verdadeira. É você já colocar uma nota, um acorde, um timbre...

[...]

"Eu ensinei na Alemanha durante cinco anos. Começava trabalhando com cada aluno, estudantes maravilhosos, premiados... Cada um tocava para mim um noturno de Chopin, por exemplo. Aí eu pegava eles: "você estão tocando as notas, não estão cantando. Onde está o canto?". Eu mostrava: "está aqui". Tem que ser premeditado, pensado antes, e sentido na hora. Esse ataque na nota deve ser feito em busca de uma coisa imaginária, que eu chamo de *semente*. É aquilo ali que você tem que achar: é o núcleo do som. É o núcleo do ataque. Vai sair lá na cauda do piano, até chegar à última

fila do teatro. É um negócio meio maluco, é muito doido! Eu não toco apenas para ouvir o que estou fazendo. Isso eu já sei. Eu quero descobrir a “química”... [...] Consegui grandes momentos na minha carreira, grandes momentos de emoção das pessoas. [...] Eu procuro a verdade quando toco. Eu me emociono profundamente com a verdade, com quem está dizendo a verdade. Os músicos talentosos conseguem dizer a verdade.

[...]

“No fundo, você tem que descobrir um ponto e dali é que nasce tudo, nasce a sonoridade... Você tem todos os timbres de verdade na sua mão, que você projeta... Isso é muito louco! No fundo, resumindo didaticamente, é o seguinte: *imaginação* e *fraseado*. Duas coisas são importantes: sonoridade e fraseado. Essa é a base. A técnica você consegue. A verdadeira apreciação é por aí. Ninguém me convence que não é isso.

– Eduardo Monteiro, como tu enxergas a relação entre a busca pela excelência na performance musical erudita com a expressão das emoções através da música?

– As pessoas tendem a achar, sobretudo quando não são da área da música, que a excelência está em tocar tudo certo. Excelência não é necessariamente isso. Excelência é a capacidade que você tem de atingir o seu ouvinte.

[...]

“Percebo que as pessoas pensam que a excelência está apenas em errar ou acertar as notas. Isso já está há muito tempo desoperado, pois um profissional evidentemente toca certo. É claro que todo mundo está sujeito a um acidente. Mas não é que você não sabe se vai tocar certo ou errado. Você vai tocar certo. Você pode sofrer um acidente: pousou uma mosca no meio do teclado, você se desconcentrou e errou. Mas o músico vai tocar direito, vai tocar as notas corretas. Então, a excelência não está em tocar as notas certas ou erradas, está na capacidade que você tem de transmitir uma mensagem, fazendo o ouvinte, de alguma forma, ser movido pela música. Está em fazer com que aquilo que você toca tenha algum significado, tenha propriedade. Existem pessoas que tocam tudo muito perfeito, mas que não transmitem intensidade, profundidade, nenhum tipo de mensagem musical. É tecnicamente perfeito, mas isso, para mim, está longe de ser excelência.

Muitas falas dos músicos entrevistados estavam em sintonia com o argumento de Deschaussées (2009, p. 9-11), que inicia seu livro *El intérprete y la música* criticando as execuções musicais que, apesar de serem consideradas tecnicamente impecáveis, podem ser incompletas por carecerem de algo essencial: uma transcendência superior. A autora censura, ao longo do livro, as performances que denomina como “frias”, “assépticas”, “sem vida” e “sem espírito” – que soam como “monótonas” e “aborrecidas”. O que o intérprete deve buscar na música é, segundo essa autora, a “expressão do inexpressável”, do “impalpável”.

Um trabalho que elimine todos os problemas técnicos e materiais sem a visão do cume que se propõe a atingir só pode conduzir ao “nada” musical. A execução técnica perfeita leva a um caminho morto, a um beco sem saída. O que resta, então, do essencial da obra, de sua própria vida? Nada, ou muito pouco... (DESCHAUSSÉES, 2009, p. 47).



Ao assumir um papel de “mediador” entre o compositor e o público, o intérprete precisa, na realidade, compreender e potencializar o aspecto *inefável* de cada obra musical, aspecto este que foi inicialmente vislumbrado pelo criador da obra. De forma poética, Deschaussées (2009, p. 44-45) descreve nestes termos o trabalho do compositor:

O compositor evidentemente parte da vida, de tudo o que sente, capta e intui. Parte do inefável, do imaterial, que cria sentimentos e sensações. Os temas surgem dentro dele, possuem-no e emanam do seu interior – como a vida – em movimento ou sopro indefiníveis. E diante de uma folha de papel pautada, com os pentagramas prontos para a música, ele terá que transcrever, em preto e branco, esses fluxos inapreensíveis de vida, essas percepções. Ele se verá obrigado a materializá-los por meio de signos – e ainda mais! –, a prendê-los entre linhas divisórias e barras de medição. Imaginemos o que isso significa: colocar o Infinito atrás das grades, o Imaterial entre linhas, o Impalpável numa linguagem codificada... E percebemos o quanto se pode perder no caminho, nesse processo impossível de transcrever o Imponderável? Seria como encerrar o vento num frasco de cristal ou aprisionar um riacho que corre, ou a Via Láctea... ou a paixão, a ternura, o sonho... Gustav Mahler dizia: “Tudo está escrito numa partitura, menos o essencial”.

Constata-se, desse modo, uma diferença fundamental entre a atividade do compositor e a do intérprete. Enquanto o primeiro parte da “vida” para chegar à criação e registro notacional de uma obra, o segundo parte dos símbolos inscritos na partitura para recriar a obra, devolvendo-a à vida (DESCHAUSSÉES, 2009, p. 44). Mas como, efetivamente, isso é feito pelos performers? É possível realizar uma análise mais palpável de conceitos e ideias que são, por sua natureza, tão intangíveis? Como esses valores podem ser expressos em termos sonoros? A seguir, tentarei mostrar como tais temas podem ser abordados, compreendidos e justificados.

Foi esclarecido que a notação musical sempre possui algum grau de incompletude informativa na medida em que não especifica, na íntegra, todas as ações que o músico deve realizar para executar uma obra. Verifica-se, portanto, a existência de uma lacuna entre a pretensa racionalidade e objetividade das informações contidas no texto musical e a relativa imprecisão que essa mesma carga informativa carrega. Meu argumento é que, justamente nesse interstício, a expressividade, o sentimento ou a emoção do intérprete podem aflorar, pois, ao agir dentro dessa “margem de manobra”, o músico trabalha sua individualidade, oferecendo sua visão pessoal na abordagem da música.

Nos capítulos anteriores, mostrei como, no contexto da música erudita, o som é esmiuçado em seus aspectos constituintes, que são organizados a partir de

diferentes sistemas classificatórios. Esse processo constitui-se no lado mais *racional* da música erudita, a estrutura de fundo a partir da qual a maioria das obras – no período da Prática Comum, pelo menos, mas também ainda hoje – foi criada. Considerando estritamente sua dimensão abstrata, a teoria musical ocidental é “perfeita”, porque é totalizante e coerente. No entanto, o intérprete, ao tocar uma obra, vê-se diante da missão de colocar em prática tais ordenamentos e sistemas, e nessa passagem sempre se verifica uma espécie de *transformação*: a música real e concreta – *tocada* – dificilmente é uma correspondente exata daquela que habita o plano estritamente teórico.

A performance de uma música não se constitui numa simples transposição “nua e crua” dos sistemas teóricos intangíveis para o mundo físico e sonoro, pois tal passagem é sempre realizada por seres humanos que, mesmo com as melhores condições e intenções, nunca conseguem efetuar tal conversão de maneira fiel e exata – de forma a não corromper, em alguma medida, o status arquetípico das estruturas abstratas. Logo, essa transposição sempre experimenta algumas metamorfoses.

A fim de conquistar uma maior expressividade na execução musical, o músico precisará efetuar uma série de *desvios* em relação ao componente mais racional da teoria musical que embasa a obra, libertando-se da rigidez das classificações e ordenamentos que ela lhe impõe – mesmo em relação àqueles elementos convencionais que permitem uma interpretação mais “aberta”<sup>180</sup>. São justamente tais desvios que possibilitam, em parte, o agenciamento daquilo que, convencionalmente, é chamado de “sentimento” e “emoção”. É claro que uma interpretação “fria” da partitura já permitiria, por si só, o aparecimento de certas sensações, mas o meu argumento é que esses desvios *potencializam* tal efeito.

São os inúmeros desvios, gerados por cada intérprete de maneira ímpar, que fazem com que cada performance seja distinta de qualquer outra. Da mesma forma, são eles que garantem, para cada performance, seu componente expressivo e emocional, que também é único. O que denomino aqui como “desvio” constitui-se, portanto, como o elemento essencial que, muitas vezes, capta a atenção dos ouvintes, surpreendendo suas expectativas.

---

<sup>180</sup> Rever, no capítulo anterior, os efeitos que denominei como de *transição*, e também a ideia de *oscilação*.

O bom intérprete sabe escapar da obviedade gerada por uma execução impessoal da partitura, agregando sua criatividade na recriação da obra – o que costuma *eleva*r a qualidade das performances<sup>181</sup>. Assim, ao transgredir a previsibilidade das informações contidas no texto musical, o intérprete escapa da armadilha da literalidade interpretativa, descortinando um novo mundo que lhe permite exteriorizar sua expressividade, sentimentos e emoções<sup>182</sup>.

**Quadro 11 – Trechos das entrevistas: a expressividade como algo além da racionalidade da notação**

– Alexandre Dossin, como tu fazes para dosar o respeito pelas informações das partituras, resultantes das ideias dos compositores, com as contribuições expressivas que tu, como intérprete, precisas fornecer às músicas?

– A notação musical é um código imperfeito. [...] A notação que se tornou convencional nos séculos XVIII, XIX e XX não é a ideal. Ela funciona como uma indicação aproximada das ideias do compositor. Obviamente, quando toco uma obra, sempre parto do que o compositor pediu: andamento, dinâmicas, articulações etc. Depois, procuro entender a música como um todo e fazer com que ela flua.

“Uma coisa que digo para os meus alunos é: “não toque a música, deixe que a música toque você”. Para isso, você tem que entender o que a música quer, o que ela pede que seja feito. Obviamente, a análise do texto é importante, nesse aspecto temos que ser detalhistas. Por exemplo, com Beethoven: ele tem muitas ideias musicais interessantes, algumas que até não são muito intuitivas para o intérprete, como os famosos *crescendi* seguidos por um *piano subito*. Você tem que entender o que ele quer dizer com isso, e não somente ser literal ao tocar uma música.

“Existem músicos que são muito literais ao tocar, principalmente os bons alunos. Eu digo a eles: “vocês estão tocando como bons alunos”. Isso não é ruim, pois mostra que os estudantes prestaram atenção na partitura. Mas, pergunto: “o quê, exatamente, o compositor quis dizer com isso?”.

– Olinda Alessandrini, como o intérprete extrai a expressão das emoções das partituras?

– Criamos ideias interpretativas para cada música. Eu fico buscando

<sup>181</sup> É claro que esse desprendimento vai depender do caráter de cada obra, do estilo composicional do compositor, do período histórico no qual a obra foi composta etc. Como já frisado inúmeras vezes, a liberdade interpretativa sempre será exercida dentro de certos limites. O músico não pode subverter ou transgredir em excesso determinadas balizas, caso contrário sua interpretação *perderá* qualidade. Os limites dessa negociação costumam ser sutis, e até onde se pode avançar é algo que dependerá, em última instância, do perfil de cada intérprete – sua prudência ou ousadia.

<sup>182</sup> Todavia, a liberdade com a qual essa expressividade poderá se manifestar dependerá também dos diferentes contextos performáticos vigentes no campo da música erudita. Ofereço um exemplo nesse sentido. Como constatei na etnografia que realizei no mestrado (BARTZ, 2018), os músicos orquestrais – especialmente os músicos de fila – possuem muito menos liberdade individual de escolha do que os músicos solistas. Numa orquestra, os músicos de fila precisam tocar seguindo, principalmente, as orientações do maestro, mas também as diretrizes formuladas por seus líderes de naipe. São essas duas figuras que determinam como serão construídos os *desvios* em relação à literalidade das informações notacionais da partitura. Por isso, muitas vezes o trabalho dos músicos de fila se restringe a seguir as escolhas dos músicos situados em posições hierárquicas superiores as deles. A “margem de manobra” dos músicos de fila é, portanto, significativamente menor do que a que possui os músicos solistas, por exemplo.

nas entrelinhas o que o compositor quis dizer na partitura, onde eu posso interferir e onde não posso, cuidando sempre o que está escrito e o que não está escrito. Às vezes, o que não está escrito na partitura é mais importante do que o que está escrito.

[...]

"O compositor escreve na partitura todas as indicações de como ele imagina que a música deva ser tocada. No estudo musical, existe o momento da leitura da partitura, onde a gente procura respeitar ao máximo as indicações do compositor, e existe o momento do preparo técnico, onde tu tens que resolver determinadas situações. Nesse estudo, de repente tu começa a ver que o compositor pediu que tu iniciasses um trecho *piano* e fosses até um *mezzo forte*, e depois disso ele não coloca nenhuma indicação de dinâmica, mas, pela "prosódia" ou "sotaque" da música, tu sentes que uma segunda ideia, que completa a primeira, também precisa começar *piano* e seguir para um *mezzo forte*, mesmo que isso não esteja escrito. Ou seja, se tu tocares todo o trecho numa mesma dinâmica, soará mecânico. Nesses casos, tu começa a pensar se a intenção do compositor foi colocar as indicações na primeira vez e, a cada vez que aquilo aparecesse de novo, seria preciso tocar da mesma forma, ou se ele não se preocupou em informar esses detalhes.

"Há momentos, por exemplo, em que o compositor escreve um *legato*, e quando tu vais repetir o trecho pela segunda vez - como, por exemplo, numa peça em forma ABA, quando tu vais repetir a parte A novamente -, tu precisas tocar diferente do que fez na primeira vez. A mesma ideia musical está sendo reprisada, então tu podes recriá-la: "e se, na repetição, eu tocar *staccato*? E se, ao invés de tocar *fortissimo*, eu começar mais fraco para crescer até aquela nota específica?". Assim, tu começa a desenhar uma interpretação, vais transformando a música em algo capaz de falar com as pessoas, assim como nós estamos conversando agora. Acho muito interessante essa busca pela interpretação.

"Debussy, por exemplo, é um compositor que escrevia muito bem para o piano. Ele colocava todas as nuances que esperava que o intérprete fizesse. Muitas vezes, essas sutilezas aparecem por escrito na partitura. Debussy é um compositor que possibilita ao músico tocar exatamente como ele pensou, porque o que ele escrevia era muito orgânico. Bach, por outro lado, não colocava praticamente nenhuma indicação. Então, com Bach, tu podes criar mais, fazer *staccatos*, *legatos*, *appoggiaturas* etc. desde que exista uma unidade interpretativa.

- Ariel Lima, como o músico deve combinar as informações da partitura com a expressão das emoções?

- Vou dar um exemplo encontrado na *Grande Sonata* de Tchaikovsky, para piano, que já toquei em vários recitais. Há um trecho nessa sonata em que o compositor escreveu um *fortissimo* por duas páginas, e mais nada. Isso quer dizer que a música fica, por todo aquele trecho, *fortissimo*? Claro que não. Tchaikovsky confiava na capacidade do intérprete de compreender o seu texto e de encaminhar expressivamente, a seu modo, a música.

[...]

"De maneira geral, acho que compositores como Tchaikovsky tinham confiança nos intérpretes. É possível tomar muita liberdade em músicas como a *Grande Sonata*. Na verdade, com qualquer compositor ou obra, mas com os compositores russos isso é mais evidente. Se tu fores seguir a partitura à risca, não vai funcionar. [...] Com Tchaikovsky, não tem como ser assim. A música fica insuportável se tu seguires à risca a partitura. Nesse trecho em *fortissimo* da *Grande Sonata*, tu não vais tocar tudo *fortissimo*, tu precisas compreender a harmonia para fazeres as nuances de sonoridade.

De maneira sucinta, pode-se afirmar que os desvios subjetivos mobilizados pelos intérpretes – não previstos no texto musical – podem ocorrer, em seu nível mais básico, a partir dos três parâmetros sonoros principais: as durações (ritmos), as dinâmicas (volumes) e as alturas (afinações). Para encorpar a discussão, mas sem estendê-la demais, analisarei brevemente apenas as duas primeiras situações.

Em primeiro lugar, sobre os aspectos rítmicos de uma música, existe um consenso interpretativo que defende que, em relação a muitos repertórios eruditos, o músico não deve tocar uma obra de maneira metronomicamente rígida – ou seja, respeitando um pulso absolutamente preciso, constante. Se o intérprete desobedecer a essa convenção, há um grande risco de que sua performance soe mecânica, sem vivacidade e personalidade. Bons intérpretes costumam tocar certos repertórios como se “flutuassem” sobre um pulso de referência, às vezes efetuando sutis *rallentandi* e *accelerandi* – nem sempre explicitados na partitura – que contribuem para dotar a performance de expressividade. Porém, mais do que ser capaz de racionalizar essa ideia, o intérprete deve ser capaz de introjetá-la em seu corpo e sua mente, apreendendo-a com certa intenção e sentido expressivos:

Antes de toda interpretação, é importante, portanto, que o músico se dê conta dessa pulsação e que, desde o início de seu trabalho, torne-a sua, sinta-a viver em seus centros nervosos e a integre naturalmente. Ela deve, de certa forma, preexistir. Mas, atenção: logo será superada para se fundir com a respiração, o fraseado, a coloração sônica e tudo o que constitui uma grande performance. Sem ela, a obra não teria começo, mas só com ela, insolentemente presente, o texto se transformaria em uma mecânica monstruosa com a sensação de máquina infernal. Não se trata de robotizar a música, mas apenas de lhe dar a sua estrutura de base rítmica à qual se incorporarão vida, expressão e beleza. Essa pulsação é comparável à trama de uma tapeçaria, que permite que os fios se entrelacem para criar formas e padrões de cores variadas. Ela é necessária, vital e indispensável, mas não é o suficiente. (DESCHAUSSÉES, 2009, p. 62).

A segunda situação diz respeito às intensidades sonoras que conformam uma música. Aqui, observa-se um processo semelhante ao anterior, porque, na prática, as intensidades das notas que compõem uma obra não devem soar como absolutamente homogêneas e estanques – considerando os oito níveis principais (*ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e *fff*) –, mas precisam variar de acordo com certas ênfases e valorizações, muitas das quais não estão previstas na notação da partitura.

Isso é mais fácil de ser compreendido quando se compara a execução de uma música com o ato de falar. Da mesma forma que, quando conversamos com alguém, podemos utilizar um tom de voz mais fraco ou mais forte, e acentuar ou atenuar determinadas sílabas ou palavras inteiras para tornar nossa comunicação

mais expressiva, o músico, ao tocar, deve se valer de distintos patamares de volume, distinguindo, também, a intensidade de algumas notas isoladas ou grupos de notas. Isso permite, por exemplo, contrastar, em termos de volume, as diferentes seções que compõem uma obra, ou explicitar a função que determinadas notas ou grupos de notas cumprem dentro de um trecho específico da peça<sup>183</sup>.

Sobre os vários sinais de dinâmica encontrados nas partituras, Deschaussées (2009, p. 96-99) alerta:

Não nos contentamos em respeitá-los apenas porque estão escritos, limitando-nos assim à “letra”, mas devemos procurar o seu ESPÍRITO. Por que eles estão precisamente lá, escritos naquele lugar exato? O que eles querem dizer? Quais foram os motivos? Vamos vivê-los com a expressão que pedem, pois têm uma razão de ser. Eles são os sinais de uma evolução, da mudança de atmosfera, de caráter, de estados de espírito, de lucidez, de intensidade. A missão deles é primordial, pois eles vão determinar o equilíbrio perfeito de uma obra. Não estão isolados, mas numa relação contínua: numa partitura, as nuances de dinâmica criam entre si uma arquitetura sonora que, como as cores, iluminam verdadeiras pinturas.

[...] Vivamos as nuances de dinâmica, com tudo o que trazem de sensibilidade na iluminação, nos humores, nas sensações e nos sentimentos. Elas são a força viva do equilíbrio sonoro e, pela mesma razão, os elementos de realização de um mundo vibratório harmonioso.

Nessas descobertas sonoras, é como se o músico tivesse que aprender a ler nas *entrelinhas* do texto musical – como comentou um dos músicos entrevistados –, desvendando não apenas o que está efetivamente escrito na partitura, mas, principalmente, o que *não* está escrito. Nos dois exemplos acima, ative-me aos aspectos rítmicos e dinâmicos, mas tal proposta também pode ser estendida aos inúmeros outros conteúdos e elementos musicais, que, da mesma forma, precisam ser absorvidos e agenciados pelo músico num âmbito *expressivo*: tonalidade, harmonia, cadências, acordes de dominante, notas sensíveis, modulações, mudanças de textura, articulações, andamento, paleta sonora etc. (DESCHAUSSÉES, 2009, p. 83-106). Não se trata, simplesmente, de racionalizar tais conceitos, mas de efetivá-los, na prática, com base numa intencionalidade sensível.

Retomando a pergunta anteriormente aventada – é possível realizar uma análise mais palpável de conceitos e ideias que são, por sua natureza, tão intangíveis? –, parto agora para uma tentativa de respondê-la de maneira mais objetiva. Porém, antes é necessário fazer um alerta: quando se tenta tal

---

<sup>183</sup> Um exemplo sobre esse último caso: as notas que finalizam uma frase melódica tendem a ser suavizadas em termos de dinâmica, pois isso reforça uma ideia de conclusão.

empreendimento, sempre há o risco de “desumanizar” aqueles aspectos que, justamente, constituem o lado mais imaterial da musicalidade. Refiro-me aos elementos característicos das melhores interpretações musicais, aspectos expressivos tão sutis que, por sua própria natureza refinada, resistem a qualquer conceituação e definição mais racionais.

As análises que buscam apreendê-los frequentemente os fazem parecer mais “grosseiros” do que de fato são, já que é quase impossível descrever de maneira satisfatória, com palavras, a complexidade da mais sublime musicalidade. Contudo, isso não impede que sejam feitas tentativas no sentido de explicar esse fenômeno sob um ponto de vista mais técnico, racional e objetivo.

Nesse sentido, foi com grande encantamento que descobri o livro de Lima (2005), *Uma metodologia de interpretação musical*. Esse livro, que me caiu nas mãos por acaso<sup>184</sup>, apontou-me o caminho para abordar tal problemática, pois até então, mesmo depois de muitas pesquisas na internet, eu não havia encontrado nenhuma referência bibliográfica realmente interessante sobre o tema (também é importante que o pesquisador tenha uma parcela de sorte em sua empreitada).

O livro em questão corresponde a uma tentativa de sistematização da metodologia empregada pelo reconhecido oboísta e professor de música Walter Bianchi<sup>185</sup>, feita a partir de entrevistas com o próprio músico e do registro de algumas de suas aulas<sup>186</sup>. O material é relevante porque busca sistematizar um tipo de conhecimento que é considerado, pela maioria dos intérpretes da música erudita, como *intuitivo* ou *instintivo* – isto é, como *não passível* de uma sistematização ou racionalização. Trata-se de um tipo de saber que é transmitido, no âmbito do aprendizado musical, através da oralidade: são, basicamente, instruções formuladas pelo professor ao aluno que está construindo a interpretação de uma música.

Tais orientações nascem a partir da execução musical que o aluno apresenta no momento da aula, com o professor procurando aclarar os melhores caminhos que o estudante pode adotar para enriquecer sua interpretação. Pelo fato de essas recomendações dependerem do resultado sonoro particular oferecido pelo aluno no instante de cada aula e por essas instruções serem, muitas vezes, específicas para

---

<sup>184</sup> Encontrei um exemplar desse livro num sebo, de maneira inesperada, enquanto pesquisava outras referências bibliográficas para a tese.

<sup>185</sup> Infelizmente não fui capaz de apurar sua data de nascimento e falecimento, mas a carreira de Walter Bianchi como pedagogo foi desenvolvida principalmente na segunda metade do século XX.

<sup>186</sup> Na pesquisa que gerou o livro, também foram realizadas entrevistas com ex-alunos de Walter Bianchi, que detalharam suas visões particulares sobre a metodologia empregada por esse professor.

certas obras e não para toda e qualquer música, muitas vezes é difícil encontrar leis gerais que sirvam como bússolas capazes de nortear a interpretação do músico para qualquer tipo de repertório erudito. Entretanto, mesmo apresentando certas limitações, essa é a proposta ambiciosa oferecida por Lima (2005) a partir da metodologia desenvolvida por Walter Bianchi<sup>187</sup>.

Em primeiro lugar, para esse professor o foco interpretativo do músico deve se dirigir, principalmente, para a melodia (LIMA, 2005, p. 23)<sup>188</sup>. Ele defendia que, numa música, a melodia precisa ser compartimentada em frases, muitas das quais já aparecem assinaladas nas partituras<sup>189</sup>, e que cada frase possui, por sua vez, uma segunda compartimentação: um começo, um ponto culminante e um fim. Bianchi afirmava que:

Não é complicado você encontrar o começo e o fim de uma frase. O difícil é buscar o seu clímax. Ele sempre apresenta várias possibilidades. Ele pode ser masculino, feminino. Pode ser simples quando apresenta uma única nota, duplo, triplo ou quádruplo. Depende da estrutura da frase. (LIMA, 2005, p. 60).

Lima (2005, p. 60-61) explica deste modo as possibilidades aventadas pelo professor:

O ponto culminante é a nota de maior volume sonoro da frase, é aquela em que o intérprete deve concentrar mais força, pois ela é o fim de um crescendo natural da frase que posteriormente se encaminhará para um decrescendo contínuo, até chegar à morte. O ponto culminante masculino é quando o crescendo natural da frase segue até a nota de um tempo forte. O feminino está localizado no tempo fraco, é mais suave e delicado, muito utilizado no repertório romântico. O duplo é utilizado quando o intérprete quer evitar um toque exagerado, no ponto culminante, tornando a frase áspera. É a junção de um clímax masculino e feminino, ou vice-versa. Com isso, a frase passa a ter maior amplitude sonora, sem forçar o ataque. O clímax triplo e o quádruplo têm a mesma intenção sonora e conduzem o ponto culminante para três ou quatro notas simultâneas.

Isso revela que as notas que compõem uma frase musical não devem soar como idênticas entre si, isto é, como tendo uma mesma sonoridade ou volume, mas precisam receber certas *inflexões*. A não realização desses matizes pode levar o ouvinte à monotonia, já que ele passa a acreditar, consciente ou inconscientemente,

---

<sup>187</sup> Posteriormente, um segundo livro foi lançado por Lima (2020), intitulado *Interpretação musical em pauta*, dando continuidade às reflexões sobre a metodologia de Walter Bianchi.

<sup>188</sup> Isso já representa uma limitação importante para sua metodologia, visto que, na música erudita, nem todas as composições concebem a melodia como um atributo essencial ou mesmo relevante. É por isso que o próprio Bianchi admitia que seu método era mais adequado para o repertório dos períodos clássico, romântico e pós-romântico, visto que nesses períodos os compositores tenderam a valorizar os aspectos melódicos nas obras (LIMA, 2005, p. 12).

<sup>189</sup> Quando tal informação está ausente numa partitura, o próprio intérprete precisa demarcar as frases – anotando-as à mão na partitura ou executando-as de memória.



que todas as notas têm a mesma relevância. Por isso, “a inflexão correta do traçado melódico que busca os pontos de tensão e repouso da frase musical é de fundamental importância, uma vez que leva o ouvinte à melhor compreensão do texto executado” (LIMA, 2005, p. 70).

A grande novidade da metodologia empregada por Bianchi é que ele “recorre à indicação numérica para dosar a sonoridade pretendida, o que traz para o discurso musical uma objetividade não referendada pela maioria dos professores de música” (LIMA, 2005, p. 33). Segundo a autora:

A indicação numérica foi a maneira mais lógica que o professor encontrou para graduar os procedimentos interpretativos. Ela está presente não só na dinâmica, mas também nas alterações de tempo, nas alterações rítmicas, na execução das cadências, nos ornamentos, nos grupos irregulares e até nas frases musicais. Para ele, o controle sonoro obtido com essa indicação é suficiente para imprimir ao texto maior fluidez e naturalidade, sem esquecer a independência que ela projeta para o intérprete durante a execução. (LIMA, 2005, p. 35).

A notação expressiva utilizada pelo professor demarca mais intensamente tanto a dinâmica como a agógica presente no texto impresso, uma vez que os signos capazes de assinalar a nota mais relevante de um contexto sonoro e o ponto culminante da frase fogem da escrita convencional da partitura. Cabe ao intérprete graduar esses procedimentos, captando o momento exato de duração ou intensidade das notas que compõem a frase musical. (LIMA, 2005, p. 68-69).

Veja-se, por exemplo, uma aplicação desse procedimento no início do *Prelúdio*, Op. 28, nº 4, de Chopin<sup>190</sup>:



Partitura 6 – Quatro primeiros compassos do Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, com marcações em vermelho que indicam as ênfases que um intérprete poderia efetuar para tocar a obra (LIMA, 2005, p. 36).

<sup>190</sup> Esse exemplo, dentre outros, consta em Lima (2005, p. 36). Foi uma feliz coincidência descobrir que uma das obras musicais analisadas pela autora é a mesma que também escolhi para examinar nesta tese.

De acordo com o método adotado por Walter Bianchi, os sinais “+” assinalam as notas ou conjuntos de notas (acordes) mais relevantes dentro do trecho em análise. Eles demarcam, portanto, as sonoridades que devem receber maior ênfase, ou seja, mais volume. Os sinais “<” e “>” indicam, respectivamente, *crescendo* e *decrescendo*, e os números circulados de 1 a 3 sugerem a intensidade geral que cada mudança de dinâmica deve seguir. Além disso, neste caso, esses mesmos efeitos podem ser acompanhados, concomitantemente, de sutis *accelerandi* e *ritenuti*. Como já explicitado, nessa música a melodia (mão direita do pianista) também deve sobressair em relação ao acompanhamento (mão esquerda). As marcações em vermelho permitem, portanto, visualizar o desenvolvimento dos pequenos trechos, mas também a relação que eles mantêm entre si (LIMA, 2005, p. 43)<sup>191</sup>.

O exemplo é extremamente interessante porque permite visualizar um dos muitos caminhos interpretativos possíveis para o início deste prelúdio de Chopin – uma concepção rica em musicalidade e expressividade. Caso resolvesse seguir à risca a notação original, um intérprete insensível tocaria todo o trecho em análise sob a dinâmica *p* – que é a única informação de fato fornecida na partitura –, isto é, sem qualquer tipo de nuance, já que o texto musical não sugere nenhuma outra possibilidade. O que as marcações em vermelho revelam, portanto, são sutilezas interpretativas mais requintadas: expressões de uma musicalidade a ser posta em prática pelo músico. A grande contribuição da metodologia de Walter Bianchi está, portanto, em sistematizar procedimentos *expressivos*, principalmente porque muitos bons intérpretes, ainda que saibam “instintivamente” como realizá-los, são incapazes de explicá-los racionalmente de forma mais pormenorizada.

Num primeiro olhar, o método de Walter Bianchi pode passar a impressão de ser fechado, mas isso não é verdade, uma vez que seu próprio criador admitia inúmeros caminhos interpretativos para uma mesma obra musical. Aceitando a plurissignificação da linguagem musical, ele reconhecia que a subjetividade é o fator

---

<sup>191</sup> Sobre esse último aspecto, a autora acrescenta: “São comuns as intervenções do professor, incitando o aluno a conectar-se com as inter-relações presentes na obra: a relação da frase anterior com a posterior, a relação da nota anterior com a nota posterior, a sonoridade anterior com a posterior, o acelerando anterior com o posterior, e assim por diante. Todos esses inter-relacionamentos devem ser dimensionados numericamente: “Em matéria de interpretação não se pode pensar em frases hermeticamente fechadas. Todas as frases têm relação entre si. Temos que ver o desenvolvimento da obra musical e aí estabelecer a relação numérica entre uma e outra frase musical” (Bianchi)” (LIMA, 2005, p. 86).

que, em última instância, comanda todos os procedimentos interpretativos (LIMA, 2005, p. 21). É por isso que músicos diferentes podem conceber interpretações bastante distintas, a serem consideradas como igualmente legítimas dentro do leque de possibilidades oferecido pela obra.

Contudo, é importante lembrar, mais uma vez, que a construção da interpretação nunca aparece desvinculada do aspecto sonoro da música. As instruções fornecidas por Walter Bianchi *resultam* da performance da obra, isto é, originam-se do material sonoro empírico. Isso mostra que a avaliação e o aperfeiçoamento do desempenho musical são feitos somente quando a música se expressa enquanto som – com a obra sendo efetivamente *tocada* –, pois o ouvido é o verdadeiro juiz dos gostos.

Nesse processo, o aspecto racional da teoria musical precisa conviver com a dimensão expressiva do fazer musical. A expressividade – ou sentimento, emoção etc. – é o fator que contribui para aumentar a excelência das performances, e quando esse fator está ausente, é como se faltasse o essencial. Por isso, o bom intérprete é aquele que sabe dominar de modo adequado essas duas instâncias opostas, mas complementares. O bom intérprete compreende como funcionam as estruturas e sistemas teóricos mais fechados da música, tendo consciência do peso que tais fatores têm sobre suas ações, ao mesmo tempo que consegue transitar por eles, pondo em prática, de forma criativa, sua liberdade interpretativa. Quando o músico aprende a jogar, de forma inventiva, com essas duas dimensões, ele começa a vislumbrar os cumes da excelência performática.

### *11.2. A interpretação musical para além da objetividade da notação e da subjetividade do intérprete: o problema da historicidade*

Até o momento, o problema da interpretação musical no contexto da música erudita foi abordado sob o ponto de vista da notação que representa a obra e do sujeito que a interpreta – o músico. Porém, é preciso reconhecer que tal problemática extrapola esses dois focos analíticos, uma vez que avança para instâncias mais amplas, que englobam tanto a obra quanto o intérprete.

Pode-se dizer que a interpretação de uma obra musical erudita é um processo desenvolvido, principalmente, a partir da relação que um indivíduo estabelece com

uma música, mas essa relação também é atravessada por outras influências, sobretudo de caráter histórico, dado que qualquer criação artística sempre ocorre dentro de um determinado *momento histórico*. Sabe-se que a música erudita é um campo performático caracterizado, principalmente, pela reprodução de obras do passado – as performances musicais são uma espécie de ritual de evocação de repertórios pretéritos realizado num tempo presente. Longe de ser simplória, essa dicotomia levanta uma série de questões interessantes.

Em meados do século XX, o surgimento do movimento conhecido como *Historically Informed Performance* (HIP), também chamado de *Period Performance* ou *Authentic Performance*, que aos poucos se consolidou como uma vertente importante no campo da performance da música erudita, ofereceu como principal proposta conceitual a busca por uma *fidelidade* ao tipo de performance realizada na época em que as obras musicais haviam sido originalmente concebidas. Isso implicava, por exemplo, tanto a reconstrução histórica de aspectos estilísticos e técnicos da performance quanto a utilização de instrumentos de época – reproduções de instrumentos antigos ou os próprios instrumentos originais, quando estes haviam sobrevivido à passagem do tempo.

Uma vez que não existem gravações sonoras anteriores ao final do século XIX, o movimento da performance historicamente informada, para realizar suas reconstituições, parte, principalmente, da análise musicológica de partituras, mas também de críticas de concertos, pinturas e desenhos, tratados antigos, livros pedagógicos, relatos biográficos, entre outros materiais. Inicialmente se debruçando sobre o repertório medieval, o movimento estendeu-se, depois, para abarcar a música renascentista, barroca, clássica e romântica, chegando até a produção do século XX. A performance historicamente informada se opõe, em sua essência, às performances convencionais, realizadas em instrumentos modernos, que não têm como prioridade reconstituir, de maneira tão fiel, um “passado musical” – por encararem a atividade performática muito mais sob uma perspectiva contemporânea.

Uma das principais metas da performance historicamente informada é agregar *autenticidade* às performances musicais, tornando-as semelhantes àquelas realizadas no momento histórico em que determinadas obras foram originalmente concebidas. Contudo, conforme Kivy (1995) argumenta em seu livro *Authenticities*:

*philosophical reflections on musical performance*, a noção de “autenticidade” e a defesa desse paradigma, no âmbito musical, envolvem questões muito mais complexas do que um primeiro olhar pode sugerir.

De acordo com Kivy (1995, p. 6-7), o conceito de “autenticidade” pode ser desdobrado, no âmbito musical, em quatro orientações básicas, que serão examinadas, uma a uma, a seguir: (a) fidelidade às intenções performáticas do compositor da obra; (b) fidelidade à prática performática realizada na época do compositor; (c) fidelidade à sonoridade de uma performance apresentada na época do compositor; (d) fidelidade do intérprete em relação a si mesmo, ou seja, uma originalidade pessoal não derivada – que não seja uma imitação – da forma de interpretar de outro indivíduo. Para Kivy, apenas as três primeiras concepções se alinham, de forma coerente, com o movimento da performance historicamente informada, uma vez que a última noção pode, abertamente, contradizê-lo.

As três primeiras concepções se originam, em grande parte, de duas premissas centrais, que podem ser resumidas, conforme Kivy (1995, p. 162), nos seguintes postulados: “o compositor sabe mais” (*the composer knows best* – CKB) e “o delicado equilíbrio” (*the delicate balance* – DB):

CKB [...] é simplesmente a crença de que, porque o compositor é [...] o criador da obra, ele ou ela, o bom senso ditaria, é o mais intimamente familiarizado com a obra em todos os seus detalhes e, portanto, está na melhor posição para saber como ela pode ser mais bem disponibilizada, auditivamente, para o público.

DB [...] é a crença de que toda obra de arte – pelo menos, toda obra de arte considerada grande, boa ou importante – é um arranjo de partes sob um equilíbrio tão delicado, um ajuste de inter-relações, que até mesmo a mais leve mudança em qualquer ponto vai atrapalhar o equilíbrio e piorar o todo.

Todavia, apresentando-se como um crítico desses axiomas, Kivy (1995, p. 161-162) questiona: por que crer que ambos são sempre verdadeiros? Que razão nos faria acreditar que a melhor performance de uma obra seria justamente aquela que realizaria o máximo possível das intenções de execução especificadas pelo compositor, de maneira a cumprir todos os seus desejos, previsões e sugestões? Por que se deveria acreditar que o plano do compositor relativo à execução de sua obra seria necessariamente, sob quaisquer circunstâncias, o melhor?

Pressupor que o compositor é um ser onisciente que sempre saberá mais que o performer (*the composer knows best* – CKB) sobre como sua música deverá ser interpretada e executada é algo, no mínimo, controverso. Isso não quer dizer que o

compositor, muitas vezes, não tenha razão, mas essa possibilidade não corresponde a um dogma, pois somente a efetivação sonora da obra – sua *performance* – poderá pôr um ponto final no assunto<sup>192</sup>. O mesmo argumento se aplica à visão de que toda obra é constituída por partes que são delicadamente arranjadas e que qualquer alteração em sua constituição comprometerá seu equilíbrio (*the delicate balance* – DB)<sup>193</sup>.

Para Kivy (1995, p. 185-186), é inegável que as intenções do compositor, expressas através da notação musical, são o fator mais importante que orienta a performance de qualquer obra do repertório erudito<sup>194</sup>. No entanto, essas intenções devem ser percebidas como o *ponto de partida* para a interpretação, e não como um *ponto de chegada*<sup>195</sup>. Qualquer adesão estrita às intenções, desejos e sugestões do

---

<sup>192</sup> Vários exemplos poderiam ser dados nesse sentido, mas me restringirei somente a dois. Primeiro, ao criar uma obra, muitas vezes o compositor não consegue prever com absoluta precisão como certa combinação de instrumentos (orquestração) poderá soar, e é somente após ouvir a execução da música que ele poderá avaliar se o resultado inicialmente vislumbrado foi atingido. Segundo, algumas vezes os compositores imaginam certas passagens ou efeitos sonoros para certos instrumentos que, na prática, não geram o resultado imaginado – por serem propostas muito simples, muito difíceis ou pouco idiomáticas. Novamente, nesses casos apenas a performance real da música poderá lhe mostrar se suas ideias fazem sentido ou não. Por isso, são frequentes os casos em que, após ouvir uma primeira versão de sua música, o compositor a modifica. (Refiro-me aqui, é claro, àqueles compositores que têm a chance de acompanhar, em vida, a execução de seu trabalho, pois há também os casos de compositores que legaram obras que foram executadas somente depois da morte de seus autores).

<sup>193</sup> Novamente, somente a performance da obra musical poderá revelar se o equilíbrio previsto pelo compositor, para suas partes constituintes, é satisfatório. Caso esse equilíbrio se mostre, no fundo, como um “desequilíbrio”, o performer não poderá se eximir de propor certos ajustes, pois um dos objetivos do intérprete é o de apresentar a música ao público da melhor forma possível. Vários exemplos poderiam ser dados nesse sentido, mas me restringirei apenas a um: se as dinâmicas previstas pelo compositor, numa partitura, mostrarem-se como inadequadas ou pouco efetivas, o intérprete atento dificilmente as seguirá à risca, tal como especificado no texto musical, pois se fizer isso estará *prejudicando* a qualidade sonora da música. O intérprete procurará readequar o volume de certas passagens para, dependendo do caso, potencializar ou atenuar os efeitos pretendidos – mas não alcançados – pelo compositor, que foi incapaz de prever, na prática, o melhor resultado musical.

<sup>194</sup> Sobre as questões éticas e morais que envolvem o respeito às prerrogativas do compositor, ver Kivy (1995, p. 151-152). O autor defende que qualquer obrigação moral que o intérprete possa ter no sentido de respeitar e honrar fielmente os desejos e intenções de compositores mortos é algo que não se sustenta diante de sua outra obrigação moral: apresentar a obra da melhor forma possível. Essa segunda obrigação não representa um desrespeito ao legado do compositor, mas um *acréscimo* a esse legado.

<sup>195</sup> Para que se tenha uma ideia do quão difícil pode ser determinar as intenções do compositor em relação a uma obra, ver Dipert (1980). O autor classifica essas intenções em três níveis: um nível mais baixo, que se relaciona com os meios de produção dos sons (tipo de instrumento no qual a obra deve ser executada, dedilhado a ser empregado pelo intérprete etc.); um nível médio, que envolve o som pretendido pelo compositor para aquela obra (temperamento, timbres, ataques das notas, alturas, *vibrato* etc.); e um nível mais elevado, que abarca os efeitos que o compositor deseja produzir nos ouvintes (o que inclui desde a percepção de relacionamentos tonais e formais até a resposta emocional dos ouvintes). Para Dipert (1980, p. 205-206), além de não ser tão fácil especificar, para cada obra, todos esses níveis intencionais, as justificativas comumente mobilizadas para executar uma música da maneira como um compositor pretendia são, por vezes, bastante suspeitas, dado que

compositor precisa se sustentar diante do juízo sonoro e estético elaborado após a música ter sido efetivamente tocada (KIVY, 1995, p. 178-179). Caso isso não ocorra, essa adesão cega deverá ser descartada em favor de uma alternativa melhor (KIVY, 1995, p. 185).

Além disso, por vezes é bastante difícil separar, com inequívoca precisão, as intenções do compositor que devem ser encaradas como *determinações* daquelas percebidas como meras *sugestões*. Kivy (1995, p. 29) traz interessantes exemplos a esse respeito, dentre os quais se podem citar as especificações de andamento indicadas por Beethoven em muitas de suas obras (inclusive com valores metronômicos<sup>196</sup>). Diante desse fato, surge a seguinte questão: as performances das obras de Beethoven que não seguem estritamente tais indicações de andamento devem ser classificadas, por esse motivo, como “inautênticas”? Parece não existir uma resposta irrefutável, pois é discutível se as indicações metronômicas desse compositor são determinações a serem seguidas à risca ou meras sugestões – o que permitiria certa *flexibilidade* interpretativa.

No caso da performance historicamente orientada, sabe-se que a obediência estrita às instruções performáticas da partitura visam, sobretudo, à busca pela *autenticidade sonora*. O que se pretende com isso é a reprodução, o mais fiel possível, da sonoridade ouvida pelo público contemporâneo do compositor da obra, como se a intenção fosse fazer uma “viagem no tempo”. Porém, esse desejo não é tão simples de ser atingido, uma vez que existe uma diferença fundamental entre o que Kivy (1995, p. 49-50) chama de “autenticidade sônica” e “autenticidade sensível”.

É correto pressupor que a sensibilidade do ser humano para a música modifica-se com o transcorrer dos séculos, em decorrência da emergência de novos estilos musicais, novas práticas, novos hábitos de escuta, novos instrumentos, novas tecnologias de reprodução sonora etc. Os ouvintes que, por exemplo, apreciam hoje a *Paixão Segundo São Mateus* de J.S. Bach (1685-1750) não são os mesmos que a

---

a relevância dessas intenções é de fato limitada por uma série de fatores. Nem sempre há uma maneira única e consistente de cumprir todas as intenções do compositor, mesmo quando elas são conhecidas.

<sup>196</sup> Como já informado, o metrônomo, inventado em 1812 por Dietrich Nikolaus Winkel e patenteado em 1816 por Johann Mälzel, é um aparelho que serve para indicar o andamento musical por meio de pulsos sonoros com duração regular. Em 1817, Beethoven tornou-se o primeiro compositor a indicar, em suas partituras, as marcações de metrônomo. No entanto, algumas dessas marcações, por serem extremamente rápidas, sugerem que o metrônomo que ele utilizava talvez não fosse muito preciso.

apreciaram em sua estreia, há trezentos anos (KIVY, 1995, p. 53-54, 189). Por isso, uma reconstrução atual da performance original dessa obra poderá até ser capaz de propiciar uma *autenticidade sônica* bastante fiel à sonoridade da primeira apresentação – através do emprego do mesmo número de músicos, com instrumentos de época, feita no mesmo local da estreia, a Igreja de São Tomás, em Leipzig, na Alemanha –, mas isso não lhe garantirá, de forma automática, uma *autenticidade sensível*.

Isso porque, se, há trezentos anos, mesmo empregando um número reduzido de músicos (para os padrões atuais), essa obra era dotada de certo apelo e magnificência, hoje um efeito sonoro semelhante àquele do passado só poderia ser obtido caso se aumentasse significativamente o efetivo de instrumentistas e cantores – estratégia de fato seguida, hoje em dia, por muitas orquestras e coros mundo afora. Esse procedimento permite manter a “autenticidade sensível” da *Paixão Segundo São Mateus* – o que, talvez, o próprio Bach concordasse em fazer, se fosse vivo –, ainda que tal estratégia implique violar a “autenticidade sônica” original da obra.

Nesse exemplo, portanto, observa-se como a busca pela autenticidade sonora se ramifica em dois caminhos opostos, que se contradizem. A autenticidade sônica nem sempre conduz, de maneira imediata, à autenticidade sensível. Diante desse dilema, um músico adepto do movimento da performance historicamente informada precisaria decidir para qual tipo de abordagem se voltar.

A busca pela autenticidade sonora relaciona-se, também, com a tentativa de manter uma fidelidade à prática performática realizada na época do compositor, o que também conduz a um novo conjunto de problemas. Como mencionado, há muitas outras formas, além do estudo musicológico de uma partitura antiga, para se descobrir como era realizada uma determinada prática performática do passado<sup>197</sup>. Nesse sentido, há quem defenda que os componentes visuais de uma performance musical são tão relevantes quanto os aspectos sonoros, e que é preciso buscar uma autenticidade histórica também em relação a esse quesito.

Kivy (1995, p. 102) resume o problema nos seguintes termos: uma performance musical é uma espécie de cone formado por aspectos visuais e auditivos. Na ponta do cone estão os elementos mais importantes e, conforme se

---

<sup>197</sup> Tais como a análise de críticas de concertos, pinturas e desenhos da época, tratados antigos, livros pedagógicos, relatos biográficos etc.



avança para a base, começam a surgir os aspectos menos relevantes. A grande questão é delimitar o tamanho que a base do cone terá. De forma irônica, Kivy chama esse dilema de o “problema da peruca”. Os músicos do século XVIII utilizavam perucas, sobrecasacas e sapatos com fivela – portanto, uma performance atual da música desse período que não resgate tais vestimentas e acessórios não poderia ser considerada como historicamente informada? Até que ponto o uso de perucas pode influenciar na qualidade da música produzida pelos artistas constituir-se, sem dúvida, num problema de pesquisa bastante inusitado.

Entretanto, os impasses da fidelidade em relação aos aspectos da prática performática de um dado período histórico são mais sérios do que o exemplo acima sugere. Caso resolvêssemos encarar o problema de forma intransigente, seria preciso admitir que certas composições primordialmente concebidas para serem apresentadas em datas e locais específicos somente poderiam ser autenticamente performadas se ocorressem sob as mesmas circunstâncias originais<sup>198</sup>.

Se as instituições musicais e os músicos adotassem esse critério como norma, uma parte significativa do repertório ouvido hoje em dia nas salas de concerto do mundo todo não poderia ser performada nesses espaços, uma vez que não foi originalmente prevista para esse tipo de ambiente, enquanto outra parte deveria ser executada de maneira bastante esporádica, somente quando a época do ano ou a conjuntura social permitissem. Por isso, não há como escapar do fato de que a simples mudança de contexto espacial, social, cultural e temporal faz com que inúmeros aspectos estéticos das performances musicais sejam, inevitavelmente, remodelados ou perdidos.

Além desses problemas, o grande risco apontado por Kivy (1995, p. 276-277) na ortodoxia do movimento da performance historicamente informada é o de confundir a performance do artista com uma execução literal do texto musical – uma recomendação que, em síntese, induz o músico a aderir irrestritamente às prerrogativas das partituras –, ponto que é de suma importância para esta tese. Na lógica por trás do movimento da performance historicamente informada, a lacuna existente entre o texto musical e sua interpretação acaba sendo estreitada ao

---

<sup>198</sup> Kivy (1995, p. 101) traz como exemplo, nesse sentido, a *Missa de Coroação* de Mozart (1756-1791) e a *Música Aquática* de Händel, que foram concebidas para serem performadas em situações bastante peculiares.

máximo, como se essa abertura fosse um defeito, um mal a ser evitado pelo performer.

Na retórica que sustenta o lado mais radical da performance historicamente informada, a liberdade interpretativa acaba sendo combatida em nome de uma suposta fidelidade histórica. Contudo, para Kivy (1995, p. 271-272), por mais que se busque, nesse movimento, o “apagamento” do intérprete que executa a obra, a lacuna interpretativa existente entre o músico e a partitura jamais pode ser completamente fechada. Fazer isso seria o mesmo que retirar da música o seu status de arte *performática*.

Se o estabelecimento de uma performance historicamente autêntica fosse levado à sua conclusão final (e presumivelmente desejada), a performance desmoronaria em texto, e o que costumávamos chamar de “performances” teriam agora o status lógico de impressões [...] em vez de verdadeiras performances. Tal “performance” de uma partita de Bach teria a autenticidade pessoal de Bach, mas não a de um performer. Todas as diferenças na performance, como todas as diferenças nas impressões, seriam esteticamente irrelevantes ou defeitos estéticos. (KIVY, 1995, p. 270-271).

Tal anseio por restringir a performance musical à execução fiel do texto esbarra, porém, em contradições internas importantes, muitas delas de caráter, paradoxalmente, *histórico*. Isso porque existem casos bem documentados de compositores que exigiam abertamente de seus intérpretes que eles agregassem parte significativa de sua autenticidade pessoal – sua criatividade – à interpretação das obras. Os exemplos mais evidentes nesse sentido são, talvez, as *cadenzas* dos concertos do Classicismo que, idealmente, deveriam ser fruto da inventividade do intérprete<sup>199</sup>.

Agora é fácil ver, no caso específico da *cadenza* clássica, como a admoestação para ser “historicamente autêntico” se torna autodestrutiva em si mesma. A *cadenza* é a instância mais óbvia, no repertório de concerto moderno, em que o compositor determina um espaço completamente vazio no qual o intérprete é livre para “fazer o que quiser”; é uma lacuna *pretendida* no “texto”. E a autenticidade intencional está depositada no performer, [que não deve imitar] servilmente o estilo do compositor. Pois isso não é o que o compositor pretendeu. (KIVY, 1995, p. 274).

A *cadenza* representa o exemplo perfeito que implode muitas das premissas defendidas pelo movimento que advoga a favor da autenticidade histórica na performance musical, notadamente a visão que defende a restrição do papel

---

<sup>199</sup> A *cadenza* é uma passagem virtuosística na qual o solista tem a oportunidade de demonstrar sua técnica, podendo se basear ou não em temas encontrados na obra. Inicialmente, a *cadenza* era executada de improviso pelo solista, mas, posteriormente, passou a ser escrita pelo intérprete e, depois, pelo próprio compositor. Na Parte 3 desta tese o tema das *cadenzas* será retomado.

desempenhado pelo intérprete. Realizar uma *cadenza* seguindo o desejo de certos compositores equivale, justamente, a abrir espaço para a máxima autonomia e criatividade do intérprete, pois na *cadenza* o músico é instado a improvisar ou compor uma parte significativa da obra.

Todavia, essa abertura interpretativa, estimulada pelos próprios compositores, não se restringe apenas às *cadenzas*, mas se constitui numa tendência muito mais vasta, amplamente documentada ao longo dos séculos. Há, por exemplo, inúmeras histórias de compositores que não tinham receios em aprovar performances que fossem contra suas instruções, por reconhecerem nelas maneiras impensadas e bem-sucedidas de execução de suas obras (KIVY, 1995, p. 30).

Nesse ponto, pode-se observar como um desejo obstinado por cumprir fielmente as orientações fornecidas pelos compositores nas partituras frequentemente se choca com a busca pela autenticidade pessoal da interpretação (KIVY, 1995, p. 141) – o que corresponde ao último significado que Kivy atribui à noção de autenticidade: a fidelidade do intérprete em relação a si mesmo (d). Essa quarta noção de autenticidade diz respeito à personalidade única de cada artista, ao fato de que cada músico busca transformar sua interpretação musical num produto original e exclusivo, diferente de qualquer outro (KIVY, 1995, p. 123). Esse quarto tipo de autenticidade é, em essência, a-histórico, já que deriva da subjetividade dos indivíduos, o que vai contra as três prerrogativas anteriores – (a), (b) e (c) – que sustentam a lógica por trás da autenticidade histórica (KIVY, 1995, p. 108).

A procura pela autenticidade pessoal, portanto, ao contrário do que alguns adeptos da performance historicamente informada podem pressupor, nem sempre contraria as intenções originais dos compositores:

Há, no entanto, evidências esmagadoras de que, pelo menos até o advento de certos movimentos musicais do século XX, os compositores não apenas não desejavam ou pretendiam controlar completamente os parâmetros da performance musical, mas na verdade tinham uma atitude positiva em relação à autenticidade pessoal na performance. Ou seja, parte da rede de desejos e intenções que tem motivado a composição e execução da música ocidental (pelo menos desde o início da era moderna, senão antes) são desejos e intenções que os intérpretes alcancem, se puderem, a autenticidade pessoal: estilo individual e originalidade. E se for assim, a busca pela autenticidade pessoal na performance não é apenas compatível com a busca por realizar os desejos e intenções do compositor, mas um imperativo positivo deste último empreendimento. Se for um dos desejos ou intenções do compositor que sua música seja executada com autenticidade pessoal, então, ao tentar realizar esse desejo ou intenção, o intérprete deve almejar a autenticidade pessoal; e se isso for alcançado, o intérprete cumpriu, nesse aspecto particular, a intenção do autor. (KIVY, 1995, p. 141).

Haveria espaço, contudo, para conciliar as três primeiras noções de autenticidade – (a), (b) e (c) – com a última (d)? Para Kivy, a resposta é um categórico *não*. A fim de demonstrar seu argumento, o autor compara a “autenticidade sonora” com a “autenticidade pessoal”, ressaltando o seguinte:

Começemos [...] com a “autenticidade do som” [...], que usarei como um termo para abranger tanto o que chamei de “autenticidade sônica” quanto o que chamei de “autenticidade sensível” [...]. E vamos perguntar se uma performance musical pode ser autêntica em termos sonoros e pessoais. Para tornar a questão mais clara, suponhamos que um único intérprete tenha, *per impossibile*, alcançado uma “autenticidade do som” em todos os sentidos, perfeita no que diz respeito à autenticidade do som. Essa performance também poderia ser pessoalmente autêntica? A resposta, insisto, é inequivocamente *não*; pois a autenticidade sonora perfeita consiste na reduplicação, na imitação exata da performance passada de outra pessoa, seja a performance de uma pessoa específica ou o “tipo” de desempenho que algum contemporâneo ou outro daria; ao passo que nossa caracterização da performance pessoalmente autêntica é aquela que emana do próprio artista e não é derivada ou imitada de outra pessoa (embora aqui, como em outros exemplos, a “influência” artística esteja necessariamente presente). Uma performance pode, de fato, ser uma performance com autenticidade sonora em virtude de ser uma imitação perfeita de uma performance pessoalmente autêntica; mas não *seria*, por causa disso, uma performance pessoalmente autêntica.

De fato, percebida do ponto de vista do performer, a busca por uma performance com autenticidade sonora é totalmente contrária à busca por uma performance pessoalmente autêntica. Pois a primeira é um projeto de reconstrução arqueológica em que a personalidade do agente deve ser submersa para não deixar uma marca própria no objeto reconstruído, pois isso equivaleria a uma adulteração da reconstrução; enquanto o objetivo da performance pessoalmente autêntica é precisamente deixar a marca indelével de estilo pessoal e (espera-se) originalidade pessoal no “objeto” [...]. Tudo o que digo é que a busca obstinada pela autenticidade sonora na performance musical é incompatível com a busca pela autenticidade pessoal. (KIVY, 1995, p. 138-139).

O que fica claro, ao final da leitura do livro de Kivy (1995, p. 285-286), é que esse autor não se posiciona contra o movimento da performance historicamente informada. A crítica que se faz é em relação ao lado mais radical desse movimento: ao dogmatismo que defende que uma abordagem histórica é a única forma correta de performar obras musicais eruditas. Na época da publicação do livro, Kivy expressou o temor de que o viés histórico tomasse conta da mente dos intérpretes, inibindo qualquer tipo de autenticidade pessoal. Porém, como se constata após quase três décadas do lançamento de seu livro, tal receio felizmente (ainda) não se concretizou.

Não há dúvida que alguma parcela de historicidade sempre é posta em prática na interpretação de qualquer repertório erudito – nesse sentido, Levinson (2011, p. 406) sugere pensar, por exemplo, em *graus* de autenticidade histórica. A

grande questão é saber até que ponto a fidelidade histórica deve ser buscada, pois, como demonstra Kivy, a partir de certo ponto esse desejo pode começar a anular a personalidade ou individualidade do músico. A solução, tal como sugere Kivy (1995, p. 280), talvez fosse adotar um meio termo entre as duas vertentes, de forma a não sobrevalorizar somente uma delas, em detrimento da outra<sup>200</sup>.

Em última instância, o que realmente parece resolver o dilema é acreditar que o valor de qualquer performance musical, seja ela historicamente informada ou não, deve ser julgado em termos de sua qualidade *sonora*, pois o que vale é a música efetivamente *tocada e ouvida*. Se a dimensão empírica tiver que ser prejudicada em nome de uma suposta autenticidade histórica, provavelmente esse não será o melhor caminho a ser adotado pelo intérprete.

**Quadro 12 - Trechos das entrevistas: a descoberta da própria singularidade artística**

- Alexandre Dossin, o que diferencia os grandes intérpretes dos intérpretes medianos ou medíocres?

- Os grandes intérpretes são artistas que encontram a sua voz. É importante descobrir a sua voz, saber o que você quer dizer. Os grandes artistas são aqueles que encontraram isso. Horowitz tem o som dele, você reconhece o estilo dele de tocar. Argerich tem isso, Van Cliburn também, Rubinstein certamente, assim como Arrau. Eu gosto muito desses grandes pianistas e aprendo muito com eles, até hoje, ouvindo suas gravações e vendo os vídeos de suas performances. Utilizo muito esses materiais com os meus alunos, acho que eles servem para nos inspirar. Os grandes artistas são fontes de inspiração - não de cópia, mas de *inspiração*.

"Na música e na arte em geral, os artistas servem de inspiração uns aos outros. É um ciclo: um artista se inspira com outro grande artista, então ele vira um grande artista que inspira outros artistas, e assim por diante. É como na Páscoa, quando escurecem as igrejas, e há uma única vela acesa. Todos seguram sua vela apagada, e cada um vai passando o fogo para quem está ao lado. Ao final do processo, a igreja fica toda iluminada, sendo que toda a luz saiu de uma única vela acesa. A arte é assim: pegamos o fogo uns dos outros. A fonte - o fogo - é uma só: uma energia universal. Cada artista capta essa energia e transmite aos outros.

"É justamente isso que divide os bons artistas daqueles que são considerados "mais ou menos". Os bons artistas são os que realmente buscam essa fonte de energia. Para o resto, a arte vira um mero trabalho, o que não é tão difícil de fazer. A pessoa senta, estuda, toca etc. Há muita

<sup>200</sup> Num artigo posterior, intitulado *On the Historically Informed Performance* (KIVY, 2007), no qual retoma ideias presentes em seu livro *Authenticities: philosophical reflections on musical performance* (KIVY, 1995), Kivy defende que o conhecimento histórico pode ser utilizado como uma das fontes de ideias para a performance, mas não como *a fonte privilegiada*. Qualquer fonte de inspiração deve ser avaliada com base no julgamento musical, no gosto e nas intuições criativas do intérprete: "é claro que o performer deve tocar a música do modo que achar que funciona bem. E se alguns desses modos são historicamente informados, então, é claro, seu desempenho deve ser historicamente informado. Mas se ele pensa que *nenhuma* das formas historicamente informadas funciona melhor do que outras formas não históricas, ele deve, claramente, performar a obra por completo de formas *não* historicamente informadas" (KIVY, 2007, p. 107-108).

gente por aí fazendo música: muitos até tocam bem, são profissionais, mas não inspiram os outros. A grande diferença da performance, para mim, é isso: a possibilidade de inspirar, de passar essa energia adiante.

[...]

“Como você explica que existem tantas interpretações diferentes de uma mesma obra, sendo que todo mundo está seguindo a mesma partitura? Tu podes fazer uma análise detalhada da performance de bons intérpretes, de uma mesma obra, e vais ver que eles estão seguindo exatamente o que está na partitura, mas as interpretações soam totalmente diferentes porque os músicos não estão sendo literais. Isso é um paradoxo. O segredo é: eles estão sendo eles mesmos. Para o intérprete ser único, ele só precisa ser ele mesmo. Não precisa fazer nada mais além disso. Mas é justamente nesse ponto que muita gente se perde, porque as pessoas não sabem quem são. Elas procuram ser alguém diferente delas mesmas.

“Para mim, o segredo do bom intérprete é saber se entregar, sendo você mesmo. Ninguém é como você: cada pessoa é única nesse planeta. Os grandes intérpretes que chegaram a esse nível - Argerich, Rubinstein etc. -, eles eram eles mesmos, e conseguiram transmitir isso através de sua música. Por isso que quando você escuta uma Argerich, você sabe que é ela. Ela tem um som, um estilo próprio. Você reconhece o jeito que ela toca. Com Horowitz e Rubinstein é a mesma coisa. Todos esses grandes artistas atingiram isso.

- Erika Ribeiro, muitos músicos elaboram sua interpretação de uma obra musical a partir de uma única partitura, ou seja, uma mesma versão, mas os resultados sonoros podem ser tão distintos... Como se explica isso?

- Acho que a excelência na performance musical tem a ver com isso, com cada um encontrar a sua voz, tocar da sua maneira. Rubinstein, Richter, Horowitz, esses grandes pianistas, por exemplo, a gente os ouve e identifica quem são. Eles não estão totalmente subservientes à partitura. Às vezes as pessoas dizem que o intérprete se colocou acima da obra, como se fosse um grande egocêntrico. Em alguns casos isso pode ser verdade, mas a música é uma forma de comunicação, e cada um vai saber se comunicar de uma maneira diferente. Isso deve ser respeitado.

## 12. Uma visão pragmática sobre a excelência musical, seguida de uma contribuição da literatura e do esporte

O que o capítulo anterior mostrou é que a interpretação musical no contexto da música erudita, apesar de ser um processo desenvolvido, principalmente, a partir da relação que um indivíduo estabelece com uma obra, envolve aspectos que ultrapassam tanto o indivíduo quanto a obra. Diante do que foi apresentado até aqui, pode-se afirmar que a construção interpretativa de uma música, em sua aspiração pela excelência performática, costuma englobar influências bastante diversas, que podem ser sintetizadas nos seguintes tópicos:

- a) O intérprete pode optar por tocar a música conforme a notação da obra (a partitura) exige ou sugere. Nesse caso, o músico elabora uma execução sonora que corresponde o mais fielmente possível ao texto musical. Porém,

ao se colocar como um mero “transmissor” das informações contidas na partitura, o indivíduo corre o risco de anular sua subjetividade interpretativa, o que pode fazer com que sua execução soe excessivamente automática, mecânica.

- b) O intérprete pode optar por tocar a música seguindo sua própria visão sobre como a obra deve ser executada. Ao fazer isso, imprime sua assinatura na interpretação da música, valorizando sua subjetividade. O risco de seguir esse caminho, contudo, é afastar-se em demasia da objetividade do texto musical, deturpando as informações que ele transmite.
- c) O intérprete pode optar por tocar a música a partir das prescrições do compositor. No caso de compositores já falecidos, essas prescrições são encontradas, principalmente, nas partituras, mas também em outros materiais deixados por eles (relatos ou descrições de como a obra deve ser executada, cartas, memórias, outras obras do mesmo autor, gravações nas quais o próprio compositor interpreta sua música etc.). Nos casos em que os intérpretes têm a chance de trabalhar com compositores vivos, podem receber instruções diretas dos criadores das obras, realizando o que eles exigem. Num caso limite, o intérprete passa a atuar como um mero veículo das ideias musicais do compositor.
- d) O intérprete pode optar por tocar a música seguindo as orientações de outros indivíduos (que não o compositor). Nesse caso, o músico elabora sua interpretação com base nas ideias ou diretrizes elaboradas por terceiros: outros músicos que tocam junto com o intérprete, o maestro, seu professor de música ou até mesmo o público. Aqui, novamente o intérprete se coloca à mercê da vontade de terceiros, abandonando parte de sua autonomia interpretativa. Outro caso semelhante é quando o intérprete procura imitar a interpretação de outro músico.
- e) O intérprete pode optar por tocar a música apoiando-se numa tradição interpretativa. Nesse caso, a execução musical adquire um viés histórico, social e cultural. O intérprete percebe-se como alguém inserido num contexto mais amplo, como se fosse um ponto numa vasta rede de convenções, princípios e valores que agem sobre ele. O músico identifica-se como pertencente a comunidades interpretativas que perduram no tempo e no

espaço. Nesse caso, o artista adota esquemas interpretativos que são (e foram) empregados por um grande número de indivíduos, o que se costuma definir como “tradição”. É nesse sentido que se pode falar, por exemplo, na melhor forma de interpretar a música barroca, no “estilo” romântico etc.

É claro que, ao interpretar uma obra musical, o músico erudito não segue apenas uma dessas cinco orientações, em detrimento das outras quatro. O que ocorre, na realidade, é uma mistura de todas elas, que se combinam a partir de diferentes gradações para compor distintos matizes interpretativos. Por isso, a classificação acima é apresentada apenas com o objetivo de clarificar as inúmeras influências que entram em jogo no processo de construção da interpretação de uma obra musical, tendo em vista o contexto erudito.

Todavia, mais do que simplesmente identificar essas influências, é importante notar que elas servem como *justificativas* interpretativas, isto é, como linhas argumentativas evocadas para reforçar a autoridade do intérprete. O músico, para fundamentar suas escolhas, gostos e preferências, não hesitará em invocá-las a fim de mostrar que tem razão nos caminhos interpretativos que adota. Todas essas orientações, portanto, servem como lastros explicativos que fundamentam as propensões dos performers, justificando o porquê de uma música ser tocada de uma determinada forma e não de outra.

Diante dessa miríade de possibilidades, contudo, permanecem as perguntas essenciais desta tese: como refletir sobre a busca pela excelência musical no contexto da música erudita? Existe mais de uma forma correta de atingir a excelência performática, ou somente uma? A máxima excelência performática pode ser chamada de “perfeição”? Essas questões, em conjunto com outras, constituirão o objeto de discussão deste e do próximo capítulo, e passarão a ser abordadas a partir de agora.

A respeito do problema da excelência performática na música erudita, começarei abordando o assunto de forma bastante pragmática: pode-se afirmar que a dificuldade em atingir essa excelência está diretamente relacionada com o número de ações ou atos musicais que um músico precisa desempenhar na performance, bem como com a precisão na execução desses atos. A fim de elucidar o problema, oferecerei uma pequena anedota sobre o tema.



Imagine o leitor uma obra musical, criada por um compositor fictício, Simplex Modestus. Esse compositor, de maneira bastante despretensiosa, concebeu sua primeira obra de uma forma muito simples, denominando-a como seu Opus 1. A obra nem sequer continha uma partitura que a representasse, consistindo somente numa banal instrução ao intérprete: “execute qualquer som ou silêncio”.

Um intérprete que resolvesse performar essa obra atingiria a excelência em sua interpretação e execução sob quaisquer circunstâncias, mesmo se não quisesse. Isso porque o músico poderia executá-la em qualquer instrumento musical, ou poderia cantá-la, ou então poderia abrir mão de tudo isso, simplesmente ficando em silêncio diante de quem quisesse apreciá-la. Na realidade, mal se poderia chamar essa obra de “obra”, porque ela corresponde a uma instrução que não determina nada de maneira específica. Qualquer indivíduo, sendo músico ou não, poderia executá-la, de forma consciente ou mesmo sem querer, porque qualquer ação ou omissão do intérprete corresponderia a uma “performance” da obra.

Posteriormente, dando prosseguimento à sua carreira de compositor, Simplex Modestus resolveu compor seu Opus 2, também constituído por uma única instrução ao intérprete: “execute qualquer som”. Nesse caso, o criativo compositor impôs uma limitação ao intérprete, na medida em que especificou que este último precisaria, obrigatoriamente, realizar a ação de produzir um ou mais sons. Observa-se, desse modo, que a obra só poderia ser performada com perfeição se o indivíduo de fato *produzisse*, no mínimo, um som. Mas ainda resta em aberto a questão de como esse som deveria ser criado, quais seriam suas características, quantos sons poderiam ser feitos etc. Porém, a instrução do Op. 2 já exclui o silêncio, isto é, a inatividade do intérprete: se resolvesse ficar em silêncio, optando por não realizar qualquer ação, o intérprete da Op. 2 falharia em executar a obra.

Adquirindo mais confiança, Simplex Modestus compôs, depois de muitas reflexões, seu Opus 3: “execute qualquer som no piano” – o que significa restringir um pouco mais o leque de possibilidades de ação do intérprete. Agora, além de ser obrigado a produzir algum som, ou vários sons, o intérprete precisaria extraí-los de um instrumento específico, o piano. Ainda estaria em aberto o tipo de piano que poderia ser empregado na performance da obra, assim como o modo como o som deveria ser produzido nesse instrumento (com as mãos, os pés, uma marreta?), suas características (som extraído do ato de abaixar as teclas, pinçar as cordas,

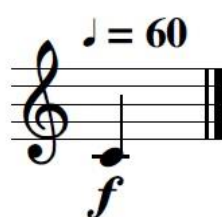
percutir sobre a estrutura de madeira do instrumento etc.), quantos sons poderiam ser feitos, e assim por diante.

Com o passar dos anos, tornando-se mais ousado, Simplex Modestus elaborou seu Opus 4, constituído de outra instrução: “toque uma vez o dó central no piano”. Sentindo-se mais seguro no domínio da notação musical, o compositor registrou sua obra da seguinte maneira:



Nessa composição, Simplex Modestus exclui 87 notas musicais possíveis de serem executadas no piano, dando preferência a apenas uma, o dó<sub>3</sub>, que deve ser tocada somente uma vez. Um intérprete que resolvesse tocar qualquer outra nota que não esta, ou além desta, ou que decidisse tocá-la mais de uma vez, não estaria interpretando sua obra de forma correta. Para atingir a excelência performática, o performer seria obrigado a tocar apenas uma vez o dó central. No entanto, a partitura não especifica quanto tempo deve durar essa nota, nem sua intensidade, aspectos que cabem ao intérprete decidir.

Ao perceber essas limitações em seu Op. 4 – ou melhor, essa *falta* de limitações –, Simplex Modestus, após grandes lampejos criativos, elaborou seu Opus 5:



Um performer consciente de sua missão interpretaria a obra no seguinte sentido: “preciso tocar o dó central do piano por um segundo na dinâmica *forte*”. Com essa nova criação, o compositor eliminou mais uma vasta gama de variáveis, já que especificou, em detalhes, que o intérprete deve produzir um som com altura, intensidade, duração e timbre específicos. Qualquer ação (ou inação) do intérprete que contrariasse tais prerrogativas equivaleria a uma execução incorreta do Op. 5, pois o músico estaria infringindo prerrogativas essenciais da obra. Se fizesse isso, não conquistaria a excelência performática.

Seria possível estender os exemplos ad *infinitum*, mostrando como Simplex Modestus se tornou um grande compositor ao elaborar obras cada vez mais complexas<sup>201</sup>, que exigiam um crescente domínio técnico e interpretativo dos intérpretes. Apesar de anedótica, a história acima é útil para exemplificar a relação estabelecida entre compositores e intérpretes, pois explicita o fato de que os primeiros fornecem aos últimos uma série de instruções mais ou menos precisas sobre como suas obras precisam ser executadas.

Se a simplória Op. 5 de Simplex Modestus, formada por apenas uma nota musical, já contém instruções bastante específicas, que o músico precisa *interpretar* e *executar* corretamente, o que dizer das músicas anteriormente analisadas nesta tese – o Prelúdio, Op. 28, nº 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, com suas 604 notas, e o Capricho, Op. 1, nº 13, em Si bemol maior, de Niccolò Paganini, com suas 1050 notas?

O exemplo fictício das cinco primeiras obras de Simplex Modestus possibilita dimensionar, por contraste, a complexidade que envolve o ato de interpretar e executar com qualidade qualquer obra musical, por mais curta que ela seja<sup>202</sup>. A historieta permite deduzir que, quanto mais ações estiverem implicadas na performance de uma obra, mais difícil será, para o intérprete, atingir a excelência na execução, visto que o risco de cometer erros aumenta. Quando um ouvinte se dá conta que uma música é formada por centenas ou milhares de notas, e que cada nota possui variáveis que envolvem parâmetros como altura, intensidade, duração e timbre – sem esquecer as transformações desses parâmetros ao longo da existência do som –, não é de estranhar que fique perplexo imaginando os inúmeros obstáculos que um músico enfrenta na busca pela excelência performática.

Para aqueles que supõem que tal nível de detalhamento é irreal e que os músicos, ao tocar, não se prendem a tantas minúcias, lembro, como Lispector (2018) em sua crônica *A perfeição*, que a perfeição está nos detalhes: na cabeça de um alfinete que não transborda nem uma fração de milímetro além do tamanho que

---

<sup>201</sup> Como ressalta Jankélévitch (2010, p. 146), “a complexidade é simplicidade relativa”, ou, em outras palavras, a simplicidade é complexidade relativa: ambas só podem ser pensadas gradativamente, e não em termos absolutos.

<sup>202</sup> Não se pode afirmar que o *Prelúdio nº 4* de Chopin e o *Capricho nº 13* de Paganini sejam obras extensas, muito pelo contrário: tais músicas são exemplos de peças curtas, mal comparáveis a certos concertos para piano e violino que ultrapassam facilmente meia hora de duração.

deve ter<sup>203</sup>. Por isso, se a perfeição encontra-se nos detalhes, é possível afirmar que quanto mais de perto observarmos algo, maiores serão as chances de descobrirmos imperfeições. Essa regra é válida não apenas para as coisas concretas do mundo real, mas também para as performances musicais.

Uma análise “de longe” de uma performance musical pode passar a impressão de excelência ou até mesmo de perfeição, como se fosse isenta de defeitos. Todavia, essa sensação raramente se sustenta após audições mais acuradas, mais “aproximadas”, como aquelas feitas com uma atenção voltada para os mínimos detalhes sonoros. Por isso, a avaliação sobre o que é perfeito ou imperfeito sempre dependerá do rigor avaliativo empregado, isto é, da “distância do olhar” (ou melhor, “do ouvido”). Nesse sentido, não é por acaso que, como já frisado, os melhores avaliadores das performances musicais são, frequentemente, os próprios artistas que as realizam.

**Quadro 13 – Etnografia de uma performance de música erudita: recital de piano de Ariel Lima na Casa da Música Poa (01.09.19). Autoavaliação da performance: trechos da entrevista com Ariel Lima (02.09.19)**

Em meados de agosto de 2019, fiquei sabendo de um recital de piano que ocorreria na Casa da Música Poa, com um jovem pianista paraense. Ariel Lima, que estudava na École Normale de Musique de Paris, estava fazendo uma pequena turnê por quatro ou cinco cidades brasileiras, e havia elegido a capital do Rio Grande do Sul como uma de suas paradas. Eu não conhecia Ariel, mas, descobrindo de antemão o repertório que ele interpretaria, imaginei que esse músico poderia se tornar um bom interlocutor para a minha pesquisa. Foi com essa expectativa que entrei em contato com ele, alguns dias antes de sua apresentação, por meio de uma rede social, explicando-lhe minha pesquisa e perguntando-lhe se aceitaria participar dela. Para minha satisfação, Ariel mostrou-se interessado, respondendo de forma afirmativa ao convite.

Em 1 de setembro de 2019, dia do recital, cheguei ao local da apresentação um pouco antes das 18h, que era o horário marcado para o seu início. Algumas pessoas já aguardavam, sentadas ou em pé. Aos poucos, o público começou a aumentar, enchendo a sala de espera. Faltando cinco minutos para o início do espetáculo, fomos autorizados a subir para o pequeno auditório. Ao entrar, sentei-me num local que me permitiu visualizar as mãos do pianista. Havia cerca de trinta pessoas na plateia, o que quase correspondia à lotação máxima do espaço.

Nos minutos que restavam até o início do recital, peguei o programa para conferir as obras que seriam interpretadas por Ariel naquela noite: de Alexander Scriabin (1871-1915), a *Sonata n° 4*, Op. 30; de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), a *Grande Sonata*, Op. 37; e de Ludwig van Beethoven (1770-1827), a *Sonata em Dó menor*, n° 32, Op. 111. Ao ver o nome

<sup>203</sup> É por isso que, nos capítulos iniciais desta tese, comecei analisando o som a partir de seus parâmetros constituintes mais básicos, pois entendo que não há como refletir sobre a excelência na performance musical sem atentar para a microconstituição do fenômeno sonoro – o material bruto modelado pelo corpo e pela mente dos músicos.

das composições, dois aspectos chamaram a minha atenção.

O primeiro era o fato de o recital ser formado exclusivamente por sonatas - obras que, em geral, tendem a ter um caráter mais ambicioso, possuindo, por isso, uma maior duração. Minha experiência indicava que os pianistas normalmente apresentavam uma ou, no máximo, duas sonatas por recital, mas quase nunca três, como seria o caso naquela noite. O outro aspecto interessante do programa era a segunda sonata - uma composição pouco conhecida de Tchaikovsky, de cerca de 30 minutos de duração, que raramente é performada por pianistas.

Quando o relógio marcou 18h, Ariel entrou no recinto, sendo prontamente aplaudido pelo público. Dirigiu-se diretamente ao piano de cauda, localizado no pequeno palco elevado, curvando-se em agradecimento aos aplausos. Nesse instante, liguei meu gravador, pois a apresentação estava começando. Ainda em pé, Ariel proferiu algumas palavras, agradecendo a presença de todos e comentando brevemente as músicas que performaria. Em seguida, sentou-se na banquetta do piano e, após concentrar-se por alguns segundos, atacou as primeiras notas da *Sonata n° 4* de Scriabin.

A performance de Ariel dessa primeira obra foi muito boa<sup>204</sup>. O primeiro movimento da sonata de Scriabin, intitulado *Andante*, foi muito bem tocado por ele. Os deslizamentos mais perceptíveis que o pianista cometeu foram leves esbarrões de notas no segundo movimento - assinalado como *Prestissimo volando* -, mas nada que comprometesse gravemente a apreciação da música. Numa análise mais criteriosa, creio que faltou enfatizar mais claramente as diferentes vozes que expõe os temas ao longo desse segundo movimento. Após o encerramento dessa primeira sonata, o público aplaudiu.

A segunda obra performada por Ariel, a *Grande Sonata* de Tchaikovsky, era a que apresentava a duração mais longa - cerca de meia hora de música, considerando seus quatro movimentos. Quanto ao primeiro deles, marcado como *Moderato e risoluto*, houve alguns poucos esbarrões de notas, mas a interpretação de Ariel caracterizou-se pela empolgação e a determinação.

No segundo movimento, assinalado como *Andante non troppo quasi moderato*, os equívocos performáticos mais perceptíveis ocorreram quando, numa determinada sequência de acordes que acompanhavam a melodia, algumas notas não foram ouvidas, pois o pianista pressionou as teclas com força insuficiente para fazer os martelos percutirem as cordas<sup>205</sup>. Outro equívoco sutil aconteceu num trecho em *decrescendo*, no qual as notas que integravam esse efeito não foram executadas seguindo uma diminuição gradual da dinâmica, mas de uma forma pouco escalonada.

No terceiro movimento da sonata de Tchaikovsky, intitulado *Scherzo: Allegro giocoso*, as falhas mais perceptíveis foram duas breves paradas no fluxo da música - que acabaram interrompendo parcialmente o pulso regular que guiava a execução da peça. A primeira parada, mais evidente, aconteceu na transição de uma seção para outra da composição. Foram interrupções sutis, breves - mas que se evidenciaram por esse movimento ter sido executado num andamento bastante rápido. Além disso, houve ainda uma leve hesitação na execução de um trecho específico e alguns poucos esbarrões de notas.

No quarto movimento, marcado como *Finale: Allegro vivace*, aconteceram apenas leves esbarrões de notas. Sobre a interpretação dessa obra, como um todo, é importante enfatizar que Ariel tocou todos os quatro movimentos a partir de andamentos bem planejados e adequados - com destaque para os movimentos rápidos, que transmitiram a energia e o vigor esperados. Encerrada essa segunda sonata, o público novamente aplaudiu.

Por fim, Ariel performou a última obra da noite, a *Sonata n° 32* de

<sup>204</sup> Para a análise do desempenho de Ariel Lima naquele dia, além das impressões que tive do recital ao vivo, consulte a gravação em áudio que fiz da apresentação e também as partituras das obras.

<sup>205</sup> Isso costuma ocorrer quando, tendo receio de, por exemplo, exceder uma dinâmica *p*, *pp* ou *ppp*, o pianista acaba tocando de maneira demasiadamente suave nas teclas, o que acaba por não produzir nenhum som.

Beethoven. Quanto ao primeiro movimento, assinalado como *Maestoso e Allegro con brio ed appassionato*, os pequenos deslizes do pianista resumiram-se a pouquíssimos esbarrões. Foi interessante perceber que, nessa interpretação, Ariel não efetuou todas as repetições de seções assinaladas por Beethoven na partitura, o que, para alguns, poderia ser percebido como um erro performático – ainda que discutível, dado que essa opção é adotada por alguns pianistas.

No segundo movimento dessa sonata, indicado como *Arietta: Adagio molto semplice cantabile*, novamente algumas poucas notas tocadas de forma muito suave não foram ouvidas – devido à fraca pressão dos dedos do pianista sobre as teclas. Mais uma vez, Ariel optou por não executar, nesse segundo movimento, algumas repetições de seções originalmente assinaladas por Beethoven. É importante destacar, por fim, que a performance dessa sonata, como um todo, foi excelente. Encerrada essa última obra, houve aplausos mais calorosos do público. O recital estava terminado.

Tão logo a apresentação encerrou-se, uma parte do público dispersou-se em direção à saída, enquanto algumas pessoas mantiveram-se em pé, aguardando para cumprimentar o pianista. Quando tive a oportunidade de falar com Ariel, parabeneizei-o por sua performance, combinando os detalhes da entrevista que realizaríamos no dia seguinte. Despedimo-nos.

Na manhã de 2 de setembro, Ariel veio ao meu apartamento para conversarmos.

[...]

– Ariel Lima, gostaria que tu fizesses uma avaliação da tua performance no recital de ontem.

– Vamos por partes. Quanto à *Sonata n° 4* de Scriabin, achei que foi desorganizado. Sinto que fiz o que pude em relação ao som daquele piano, mas teve muitas pequenas falhas que não deveriam ter passado. Vou procurar rever isso no futuro. Há uma parte, no início do terceiro movimento dessa sonata, que é sempre complicada, é um trecho no qual estou sempre trabalhando. É uma passagem bem difícil, que ainda não está como eu quero. O início do desenvolvimento dessa sonata também foi meio confuso. Eu tinha estudado isso, para deixar “no lugar”, mas ontem, na frente do público, não aconteceu como eu queria. Preciso estudar mais essa parte também. O início da exposição, idem. Quero ouvir a gravação do recital para ver como ficou o final da música, para ver se não ficou muito arrastado ou muito forte – enfim, se fez sentido.

“Quanto à sonata do Tchaikovsky, não gostei do primeiro movimento. Isso aconteceu por falta de estudo recente. Houve várias falhas. Esse movimento é longo, então, se não for bem feito, a música corre o risco de ficar maçante. É preciso tocar de modo muito intenso. Mas essa é uma música bastante resistente ao erro, tu podes errar um pouquinho que não tem tanto problema. Há certos momentos dessa peça que ainda não estão como eu quero. Quanto ao primeiro movimento, então, talvez ele não tenha saído tão bom quanto poderia ter sido. Acho que foi a parte que eu menos gostei do recital. Eu estava tocando e pensando “está horrível isso aqui”.

“Quanto ao segundo movimento da sonata do Tchaikovsky, eu gostei. O terceiro movimento, apesar de algumas notas erradas, também gostei. Acho que o espírito foi correto, foi bem o que eu queria transmitir. Preciso limpar<sup>206</sup> um pouco esse movimento, porque quando fica bem limpo é uma música típica do estilo do Tchaikovsky, algo orquestral como *O Quebra-Nozes*. Ontem, não foi ruim, mas quando é bem tocado fica maravilhoso.

“O quarto movimento dessa sonata, no geral, eu gostei, mesmo que a articulação talvez não tenha ficado tão boa quanto poderia ter sido. Há uma parte no final desse movimento que é particularmente difícil e, ontem, esse trecho não deu certo – tive que tirar a mão esquerda do teclado na hora em que o toquei. Tenho que estudar mais essa parte. Além disso,

<sup>206</sup> Observe-se, no discurso desse músico, o emprego de palavras como “limpar” e “limpo”, que remetem às noções de pureza e impureza, discutidas num capítulo precedente.

preciso pensar como terminar essa sonata. Em Belém do Pará, foi a mesma coisa que ontem: eu terminei e as pessoas não perceberam que a música tinha acabado. Tem algo que não estou fazendo, pois a performance não está com cara de final. Fazer um gesto conclusivo seria uma solução muito óbvia, seria como colocar um *Band-Aid*: eu não estaria indo no coração do problema. Preciso olhar mais a fundo o que não está dando certo nessa conclusão.

“Quanto à *Sonata n° 32* de Beethoven, eu realmente gostei. Não mudaria nada na interpretação que fiz ontem. Mesmo que tenha acontecido um ou outro pequeno problema, eu gostei de como a toquei. Achei que foi muito mais intenso do que quando a apresentei, há poucos dias, em São Paulo. Em São Paulo, fui tecnicamente bem, mas essa música precisa ser “divina”. Ontem eu me senti muito bem tocando essa música, senti-me muito emocionado. Então, acho que essa foi a obra que eu melhor apresentei no recital de ontem.

– Em termos técnicos, quais foram os erros mais marcantes que tu cometeste ontem?

– Sobre as pequenas falhas, destaco os pequenos erros de notas, mas também, em alguns momentos, o fato de as duas mãos não estarem bem sincronizadas. A interpretação não foi tão clara quanto poderia ter sido. Quando tu pensas no que poderia ser, é tão bonito que... Por mais que tenha sido bom para o público, eu penso: “vocês têm que ver como é de verdade, é muito melhor do que isso”. No fundo, sempre pode ser melhor.



Foto 4 – Recital de piano de Ariel Lima na Casa da Música Poa (01.09.19)

Por outro lado, também foi enfatizado em outro capítulo desta tese que a atenção máxima aos detalhes da música não se constitui, por si só, como um aspecto suficiente para a aquisição da excelência performática. O músico precisa atentar para os detalhes sonoros ao mesmo tempo que elabora a construção da música como um todo, perseguindo aspectos como: coerência entre as partes,

homogeneidade, coesão, linearidade, direcionamento, intencionalidade, propósito etc. O performer que, ao tocar, limita-se apenas às filigranas sonoras pode acabar comprometendo a coerência interpretativa da obra, ao passo que, se tiver somente uma visão global da música, pode acabar tocando-a de modo desleixado, deixando passar os pequenos erros de execução. Em vista disso, pode-se afirmar que a excelência na performance musical somente é atingida por meio do zelo em relação às pequenas partes e ao todo de uma obra.

#### **Quadro 14 - Trechos das entrevistas: algumas estratégias de estudo**

- Eduardo Monteiro, qual a importância de ter estratégias de estudo na prática do instrumento musical?

- É muito importante, isso é algo que sempre explico para os meus alunos. Você toca exatamente como você estuda. Não existe a possibilidade de tocar em casa muito mal e chegar na hora da aula ou da apresentação e tocar muito bem. Isso não existe.

"Às vezes, o que acontece é que o músico não tem qualquer estratégia de estudo. Mas não ter estratégia também se torna uma estratégia. Se a sua estratégia é sempre tocar a música inteira do início ao fim, essa é a sua estratégia. Ela pode não ser eficiente, mas é uma estratégia. Então, quanto mais eficientes forem as suas estratégias, melhor você tocará. Você toca de maneira proporcional à forma como estuda.

"Hoje em dia, percebo que estudava muito mais tempo do que de fato precisava. Poderia ter estudado muito menos. Mas fiz isso porque nunca me ensinaram realmente sobre como praticar. Fui aprendendo por conta própria. Ao longo do tempo, você vai desenvolvendo suas próprias estratégias de estudo. Existem alguns princípios básicos: a repetição está no bojo de tudo. Mas, se você repetir os gestos de forma errada, vai tocar errado. A repetição, em si, não é a única solução, porque ela implica o condicionamento dos reflexos. Com a repetição, você condiciona seus movimentos, mas é preciso aprender certo. Se condicionar errado, vai tocar errado.

"Tocar de forma lenta é uma boa tática, é uma base para o estudo. Trata-se de um momento de medição, de entender e dominar os gestos. Você precisa dizer para seu cérebro o que é preciso fazer, e é muito mais fácil que ele compreenda lentamente, passo a passo. Se você, por exemplo, falar vinte frases rapidamente, vai decorar apenas uma ou outra. Desse modo é mais difícil. Você tem que repetir trechos pequenos, lenta e claramente, para absorver o que você está falando, para decorar. Na música é a mesma coisa.

"Também é apropriado estudar por trechos, simplificando texturas complexas: tocar apenas uma voz, só o acompanhamento, apenas o baixo, depois a melodia... Depois disso, juntar um elemento com outro. Em outras palavras, você precisa simplificar as dificuldades. Primeiro você aprende os elementos mais simples para depois juntá-los. Essa é a melhor maneira de estudar.

"Mas isso não significa aprender primeiro as notas e depois colocar a expressão. Desde o início, o som que você quer obter vai determinar a natureza e qualidade dos seus gestos. Não é que você primeiro aprende o gesto e depois pensa no som: tem que vir tudo junto. Tocar bem uma determinada passagem de uma música é fazer tudo isso junto: acertar as notas, tocar com destreza, com propriedade sonora, com estilo, transmitindo uma mensagem...



- Alexandre Dossin, como tu estudas as obras que decides tocar?

- Antes de tocar a obra eu já escuto a música na minha cabeça do jeito que ela vai ficar no final, ou seja, da forma que eu sei que vai ser. Meu estudo, agora, está muito mais eficiente do que era antes. Aprendi muito dando aulas. Desde que comecei a lecionar, descobri *como* se deve estudar. Essa é uma parte importante da minha pedagogia: ensinar aos alunos a estudar de forma eficiente.

"Uma das coisas que é muito importante, nesse processo, é você ter uma linha direta entre o começo e o final, para não passar por aqueles caminhos tortuosos: vai para trás, vai para frente e, eventualmente, chega lá - e, quando chega, já está cansado. Eu gosto de ir *direto* para o estágio final. Então, logo no início do meu estudo, já escuto a música, na minha mente, em seu estágio ideal.

"É como o trabalho do maestro. O maestro não precisa tocar a obra: ele olha a partitura de uma sinfonia de Brahms, escuta a música em sua cabeça, já imaginando o tempo, o estilo, o caráter, as frases etc., e, com as mãos, faz os gestos que vão transferir suas ideias interpretativas para a orquestra. O maestro precisa ter muita energia para passar suas intenções aos outros músicos. Mas ele não toca a obra. A diferença é que o performer faz tudo isso, em pensamento, e depois toca a música.

"O meu processo de estudo segue, primeiro, essa etapa, que é semelhante ao do regente, ou seja, criar a obra na mente. Depois, imediatamente, passo essa ideia para as mãos, tentando, o mais rápido possível, chegar ao estágio imaginado. Estudo passagens a *tempo* já nas minhas leituras à primeira vista. Mesmo que eu não consiga tocar todos os trechos inteiros a *tempo*, toco partes menores para ver o que precisarei fazer para chegar naquele nível. Isso também me ajuda a achar o dedilhado correto.

"Comparo esse processo com o momento em que você admira um quadro num museu. Você vai ao museu e tem um quadro enorme, por exemplo. Você se afasta do quadro e o vê de longe: "que interessante, uma cena de batalha com quinhentas pessoas". Então você se aproxima e, estando bem perto, começa a ver os detalhes de um homem deitando, sangrando. Esse processo de ir para frente e para trás, alternando um e outro, é semelhante ao que fazemos no estudo musical.

"Primeiro, você toca a música a *tempo*, para ver como ela vai ficar, já tentando imaginar todos os gestos e o que vai precisar fazer. Depois, trabalha "de perto", o que envolve alterar a velocidade em que você toca. Tocar lentamente é como o ato de se aproximar do quadro. Nessa etapa, toco nota por nota, com atenção. Executo as passagens de forma bem lenta. Nesse estágio, perco totalmente a visão do todo, pois estou observando apenas os detalhes. E, desse modo, prossigo: entre o detalhe minúsculo e o todo completo. O estudo musical precisa ser assim, não pode ser somente de uma forma ou outra.

"Um erro comum que os estudantes cometem é ficar muito tempo tocando as músicas de maneira lenta. Acham que, com isso, vão aprender. Desse jeito você demora a ter uma visão do todo. Nesse processo, há o risco de se adquirir uma memória muscular que pode ser boa ou não. Se não for boa, você terá que mudá-la. Minha memória muscular já vai direto para o lugar certo, e assim perco menos tempo. O estudo musical é repetição, então é melhor você repetir o que realmente vai aproveitar. Essa é a minha estratégia.

- Erika Ribeiro, tu segues alguma estratégia de estudo no piano?

- Tenho o hábito de escrever num papel o tempo de estudo que tenho para cada dia. Costumo dividir o estudo em seções de meia em meia hora, ou de quinze em quinze minutos, quando tenho pouco tempo disponível. Escrevo tudo o que preciso estudar nesses intervalos de tempo. Vamos supor que eu tenha uma sonata para estudar. Para o primeiro movimento, dedico meia hora, para o segundo, outra meia hora, e para o terceiro, mais meia hora.

Depois disso, começo a repetir trechos da obra.

"Gosto de escrever no papel tudo que estou fazendo. Faço um diário. Isso me ajuda. Anoto tudo porque depois não lembro o que já estudei. No dia seguinte, leio o que fiz e o que ainda falta fazer.

"Na partitura, escrevo o dedilhado. Não para todos os trechos, mas para passagens específicas. Estudo separadamente os trechos mais difíceis, seções separadas...

"Faço *playlists* dos meus repertórios. Por exemplo, se estou gravando um álbum com tais e tais obras, acesso o Spotify, pego todas as músicas que estou tocando e faço uma *playlist*. Fico ouvindo essa *playlist* de vez em quando. Gosto de comparar gravações, principalmente se são de peças muito tocadas.

"Se começo a estudar uma peça para piano solo, tento memorizá-la desde a primeira leitura. Já no início tento ler e tocar de cor. Para resolver passagens difíceis, toco bastante com o metrônomo. Estudo modificando os ritmos e por grupos, com as mãos separadas. Estudo isolando elementos, como os motivos que se repetem.

"Também gosto de estudar de forma lenta. Depois que já estou com a música na mão, estudo ela bem lentamente, com todas as intensões que quero fazer. Gosto muito de tocar lento, sinto que, quando faço isso, incorporo os gestos. Presto muita atenção nos gestos que estou fazendo para construir cada passagem.

"Mas faço tudo isso junto, não é necessariamente uma coisa e depois as outras. Gosto sempre de perceber o gesto que estou fazendo, o modo como estou sentada no banco, se estou tensa...

"Separo todo o meu repertório em pastas. Para cada projeto que tenho, faço uma pasta. Às vezes é uma pasta no Google Drive, que compartilho com as pessoas que estão tocando comigo. Antes eu fazia pasta mesmo, de papel, e encadernava todas as partituras. Acho muito importante ter o material bem organizado. Não gosto daquele tipo de músico que chega num ensaio sem o seu material e corre para fazer xerox. Isso nunca dá muito certo. Você precisa ter o seu material bem organizado.

Em sua busca pela excelência performática, o músico frequentemente crê que o ouvinte que o escuta possui o mesmo rigor avaliativo que ele. Longe de ser um aspecto negativo, essa ilusão produz resultados positivos, uma vez que contribui para elevar o nível das performances. A crença de que a plateia ou, pelo menos, algumas pessoas do público teriam um ouvido estético e musical tão apurado quanto o seu faz com que o performer sempre se empenhe em dar o seu melhor, pois sua intenção, ao se apresentar, é transmitir uma boa imagem de si, de "artista destacado", de "intérprete criativo" etc.

Num concerto ou recital, talvez um ou outro ouvinte mais experimentado consiga atingir um nível de apreciação semelhante ao do músico que apresenta a obra, quase como se "ouvisse a música com os ouvidos do intérprete" – ainda que isso seja de fato impossível. Porém, trata-se, no fundo, de uma utopia consciente ou inconsciente que estimula e conforta o artista, pois, ao acreditar nisso, o performer reforça para si mesmo a relevância de seu trabalho: ele presume que todo o seu esforço na busca pela excelência faz sentido, possuindo um propósito e uma

finalidade que são reconhecidos pelos outros. Em contrapartida, o músico que deixa de crer nessa ilusão – na projeção de um ouvinte ideal, igual a ele – corre o risco de se afastar do significado profundo de sua atividade, abandonando o aperfeiçoamento constante que sua arte lhe exige.

A busca pela excelência na interpretação e execução musicais, entretanto, não deve ser compreendida apenas por meio desses fatores, visto que essa busca é motivada, também, por uma vontade que o músico tem de superar seus próprios limites, mostrando suas habilidades e conquistas pessoais aos outros<sup>207</sup>. Além disso, como em qualquer outra área de atuação humana na qual se efetuam avaliações de desempenho, muitas vezes no ambiente musical erudito pode nascer um clima de competição entre os artistas, com indivíduos se empenhando para atingir níveis performáticos mais elevados que aqueles alcançados por outros músicos<sup>208</sup>.

#### Quadro 15 – Trechos das entrevistas: a concorrência

– Eduardo Monteiro, como tu percebes a concorrência dos músicos eruditos, principalmente entre aqueles que almejam ser solistas, no sentido de atingir a excelência na performance?

– Quando se chega num determinado nível de profissionalismo, não tem mais como ficar errando na performance. Evidentemente, às vezes você erra, e às vezes erra feio. Mas normalmente é por acidente. Você não vai tocar um concerto sem saber se vai acertar ou errar. Em alguns momentos, tudo bem, certos saltos que, na hora, você entrega para Deus e vai. Às vezes, pode errar mesmo. Mas, na maior parte das vezes, você acerta.

“Se você toca com muitos erros, provavelmente não estará tocando numa sala importante. Existe certa expectativa de profissionalismo, que você precisa cumprir. Isso é uma coisa muito ingrata na música erudita. Se você

<sup>207</sup> Por mais que alguns músicos eruditos afirmem que a exibição pública não é algo que consideram relevante – dizendo, por exemplo, que não tocam com a finalidade de se “exibir” para os outros –, não há como negar que esse fator existe e que ele possui certa importância para os artistas. Isso levanta um questionamento interessante em relação àqueles solistas de temperamento mais introvertido, mais tímidos, que parecem não apreciar tanto a exposição pública. São músicos que, no fundo, tendem a sofrer uma pressão extra, sendo obrigados a realizar uma atividade que vai contra sua natureza ou personalidade. Como conceber a ideia de um solista introvertido? Isso não deixa de ser um paradoxo, mas a realidade empírica nos mostra que isso de fato existe.

<sup>208</sup> Em situações de trabalho nas quais existe uma disputa velada entre os músicos, esse clima de competição pode se tornar mais evidente. Na etnografia que realizei no mestrado com uma orquestra de Porto Alegre (BARTZ, 2018), observei algumas situações desse tipo. Mas a concorrência também pode aflorar em situações distintas da atividade orquestral: concursos de música, premiações, busca por vagas em postos de trabalho etc. Nesse sentido, é importante observar o seguinte: na música erudita, a comparação entre os performer ocorre porque frequentemente eles tocam *as mesmas* obras. Há, portanto, instâncias avaliativas que são comuns a todos os indivíduos que atuam no campo. Em outras artes (pintura ou escultura, por exemplo), a comparação não se faz tão presente porque os artistas raramente se propõem a criar obras iguais. É muito mais difícil comparar uma pintura com outra, ou uma escultura com outra, do que comparar duas performances de uma mesma obra musical. Os objetivos criativos de pintores e escultores podem ser completamente distintos entre si, o que já é mais difícil de acontecer com dois intérpretes eruditos que se propõem a tocar uma mesma música.

toca mais ou menos, não terá a oportunidade de se apresentar em grandes salas, com grandes orquestras. Por quê? Porque tem gente que toca muito bem. Por que te chamariam? Por que vão chamar alguém que toca mais ou menos, e não alguém que toca muito bem? Nesses casos, você fica limitado a se apresentar em circuitos menos importantes. Locais que tem uma expectativa mais elevada sobre a excelência vão chamar músicos que possam atingir esse ideal na execução musical. As pessoas que te convidam querem vender os ingressos. Isso é muito ingrato, você precisa estar num nível de performance muito elevado para poder ter, de fato, uma carreira, uma relevância do ponto de vista artístico.

"Hoje em dia, a concorrência é muito, muito grande. Você olha as pessoas jovens tocando, sobretudo se você observa não em termos de Brasil, mas de mundo... A concorrência é muito forte. Veja os concursos internacionais de piano, o Van Cliburn, por exemplo. O menino que ganhou esse último concurso, de 17 anos, tocou maravilhosamente bem. Todos os finalistas tocaram bem, na verdade. Ninguém errou nada. Mas por que esse menino ganhou? Realmente, foi muito impressionante. Ele tocou os *Estudos Transcendentais* de Liszt de uma maneira espantosa. Ganhou porque não errou nada? Também, porque tem um monte de gente que toca essas peças e erra. Mas, hoje em dia, essas pessoas que erram já estão fora.

"Vou fazer uma comparação: veja o atletismo. Se você corre 100 metros em dez segundos, é muito impressionante. Eu não corro nesse tempo. Mas, se você corre em dez segundos, você está longe da elite do esporte, porque todo mundo corre abaixo de dez segundos. As pessoas correm em nove segundos. Ainda não chegaram em oito segundos, mas talvez daqui a trinta anos já estejam em oito. Então, quem hoje corre em nove, daqui a trinta anos estaria fora. Existe um grau de concorrência (a tal da excelência, uma efetividade ou competência técnica, que é parte da excelência, mas que não é a excelência em si) que é muito, muito elevado. Tem muita gente que erra algumas coisas quando toca, mas essas pessoas já estão fora do mapa. Tem gente que corre os 100 metros em onze segundos. É muito rápido, mas, em termos de nível mundial, é insignificante, está longe da elite do esporte. Com a música, é mais ou menos a mesma coisa.

"Dizem que, quando Tchaikovsky compôs seu primeiro concerto para piano, era um enorme desafio tocá-lo. Falavam: "tal pianista toca o concerto n° 1 de Tchaikovsky". Hoje em dia, se você acompanha concursos de piano para crianças, vê que os candidatos de 12 ou 13 anos já tocam esse concerto. Já se passaram 150 anos desde que essa obra foi composta e muitas dificuldades do passado se tornaram, atualmente, brincadeira de criança. Nisso existe uma evolução. Por isso o nível técnico hoje é tão elevado.

Quando a excelência não é conquistada pelo músico, ou quando ele percebe que outros artistas a atingiram, mas ele não, um forte sentimento de frustração pode aflorar. Em casos extremos, esse desapontamento pode levar à depressão e até mesmo ao abandono da carreira artística. Esse é, por exemplo, o tema central do romance *O naufrago*, de Thomas Bernhard (1931-1989). No livro, é contada a história fictícia de três amigos pianistas: o narrador, Wertheimer e Glenn Gould.

Ainda na condição de estudantes de piano, os três se encontram para realizar um curso com o renomado pianista Vladimir Horowitz<sup>209</sup>. Porém, a experiência logo

---

<sup>209</sup> Vladimir Horowitz (1903-1989) e Glenn Gould (1932-1982) foram pianistas reais. No entanto, nesse romance de Bernhard suas biografias são ficcionalizadas.

se revela traumática para o narrador e para Wertheimer, que têm suas vidas aniquiladas diante da genialidade do outro aluno, Glenn Gould, considerado um pianista melhor que o próprio Horowitz. Na história, Glenn é qualificado como o maior pianista do século XX, e é marcante a passagem em que Wertheimer o vê tocar, pela primeira vez, as *Variações Goldberg* de J.S. Bach<sup>210</sup>:

Glenn tinha tocado apenas uns dois ou três compassos, e Wertheimer já pensou em desistir; lembro-me muito bem; Wertheimer estava entrando na sala destinada a Horowitz no primeiro andar do Mozarteum quando ouviu e viu Glenn tocando e ficou parado na porta, incapaz de sentar-se; Horowitz teve que instá-lo a sentar-se, mas ele não foi capaz de fazê-lo enquanto Glenn tocava; somente quando Glenn terminou é que ele se sentou; tinha os olhos fechados, posso vê-lo ainda com nitidez, pensei, e não falou mais nada. Dizendo-o de forma patética, foi o fim, o fim da carreira de Wertheimer como virtuose. Estudamos por uma década inteira um instrumento que escolhemos e então, depois dessa década mais ou menos deprimente e de muito empenho, ouvimos dois ou três compassos de um gênio e estamos acabados, pensei. Wertheimer passou anos sem admitir, mas esses dois ou três compassos tocados por Glenn foram o seu fim, pensei. Para mim não, porque antes mesmo de conhecer Glenn eu já havia pensado em desistir, já tinha pensado na falta de sentido de meus esforços; aonde quer que eu fosse, era sempre o melhor, mas o fato de estar acostumado a isso não me impediu de pensar em desistir, em interromper algo sem sentido, contrariando todas as vozes que me confirmavam estar eu entre os melhores; mas estar entre os melhores não me bastava: eu queria ser o *melhor de todos ou nada*, então parei, doeí meu Steinway à filha do professor de Altmünster, pensei. Wertheimer apostou tudo na carreira de virtuose do piano, como tenho que chamá-la; eu não apostei nada numa tal carreira de virtuose – essa foi a diferença. *Ele* foi, portanto, *mortalmente* atingido pelos compassos das *Variações* de Glenn; *eu não*. Ser o melhor de todos ou nada sempre foi minha pretensão, em tudo. E foi assim que afinal fui parar na calle del Prado, em completo anonimato e me dedicando às absurdidades de um escritor. A meta de Wertheimer tinha sido o virtuosismo, o virtuose do piano que ano após ano tem que provar ao mundo da música sua maestria, até cair, até – pelo que conheço de Wertheimer – a velhice mais decrépita. Glenn desvirtuou essa meta, pensei, quando sentou-se ao piano e tocou os primeiros compassos das *Variações Goldberg*. (BERNHARD, 2006, p. 72-73).

O romance de Bernhard aborda o peso psicológico e emocional de se saber limitado, incapaz de ser melhor que outra pessoa justamente na atividade que se julga ser tão bom. O livro trata da impossibilidade de lidar com um fracasso incontornável como esse. Na história, a não aceitação dessa condição leva o narrador a se desfazer de seu piano, e conduz Wertheimer à crescente degradação psíquica e, por fim, ao suicídio:

[...] Wertheimer seguiu ainda tocando piano por muitos anos, porque continuou acreditando que poderia se tornar um virtuose. Aliás, tocava mil vezes melhor do que a maioria dos nossos virtuosos que hoje se

---

<sup>210</sup> Na vida real, o pianista Glenn Gould ficou famoso como um grande intérprete da obra de J.S. Bach, especialmente das *Variações Goldberg*, uma das obras mais importantes do genial compositor alemão.

apresentam em público, mas, afinal, não lhe satisfaz ser, na melhor das hipóteses, um virtuose como todos os outros que há na Europa, e ele parou de tocar, enveredando pelas ciências do espírito. Eu mesmo, assim acredito, tocava ainda melhor do que Wertheimer, mas jamais seria capaz de tocar tão bem quanto Glenn, e foi por essa razão (ou seja, por um motivo idêntico ao de Wertheimer) que da noite para o dia desisti do piano. Eu tinha que tocar melhor do que Glenn, mas isso era impossível, estava fora de questão, e por isso abandonei o piano. Numa manhã de abril, não sei mais exatamente o dia, acordei e disse a mim mesmo: *chega de tocar piano*. E nunca mais encostei um dedo no instrumento. De pronto, fui até a casa do professor e anunciei o transporte. De agora em diante vou me dedicar às questões filosóficas, pensei comigo enquanto caminhava para a casa do professor, embora, naturalmente, não tivesse a menor ideia do que seriam essas questões filosóficas. Não, em absoluto, um virtuose do piano, disse a mim mesmo; não sou um intérprete; não sou um reproduzidor. Não sou sequer artista. O caráter degradante desse meu pensamento me atraiu de imediato. A caminho da casa do professor, repeti muitas vezes seguidas estas três palavras: *Não sou artista! Não sou artista! Não sou artista!* Se não tivesse conhecido Glenn Gould, provavelmente não teria desistido do piano, teria me tornado um virtuose, talvez até mesmo um dos melhores do mundo, pensei no interior da pousada. Quando conhecemos o melhor de todos, temos que desistir, pensei. (BERNHARD, 2006, p. 11-12).

O tema da busca pela excelência na música também serviu de inspiração direta ou indireta para outros escritores importantes da literatura, notadamente os de nacionalidade alemã. Thomas Mann (1875-1955), numa de suas obras mais consagradas, *Doutor Fausto* (MANN, 2000), narra a história do compositor fictício Adrian Leverkühn, que negocia sua alma com o diabo em troca da genialidade musical<sup>211</sup>. Nessa história, a busca pela excelência criativa chega às raias da loucura, com o protagonista criando obras cada vez mais impressionantes que o levam, por fim, a sucumbir diante de um destino sombrio, marcado pela doença e pela morte<sup>212</sup>.

Em outro contexto ficcional bastante diferente, a busca pela excelência na música foi compreendida como reflexo de uma busca mais ampla pela

---

<sup>211</sup> A história de Adrian Leverkühn lembra a lenda por trás de Niccolò Paganini (cujo *Capricho nº 13* foi analisado anteriormente), violinista genial que teria feito um suposto “pacto com o diabo” em troca de uma extrema habilidade no instrumento e uma grande fama na carreira.

<sup>212</sup> São várias as influências por trás deste importante romance de Thomas Mann: a lenda do Fausto, a Segunda Guerra Mundial, o Nazismo, certos episódios da vida do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), entre outras. A respeito dessas influências, ver *A gênese do Doutor Fausto* (MANN, 2001), onde o escritor detalha o processo de criação do romance. Nesse segundo livro, Mann reconhece os importantes conselhos que Theodor W. Adorno (1903-1969) lhe forneceu em relação aos vários temas musicais presentes em *Doutor Fausto* (MANN, 2001, p. 37-43, 55, 119-124, 160, 172-173), bem como a importância de Arnold Schönberg (1874-1951) e da teoria dodecafônica criada por esse compositor, que, no romance principal, torna-se a técnica composicional “inventada” pelo protagonista Adrian Leverkühn (MANN, 2001, p. 34, 45-46, 121, 169).

transcendência na vida, tema abordado por Hermann Hesse (1877-1962) naquela que é, possivelmente, sua maior obra, *O jogo das contas de vidro*<sup>213</sup>.

O livro conta a história fictícia da vida de José Servo, um estudante de música extremamente talentoso que ingressa em Castália, uma comunidade europeia de intelectuais que se dedicam ao jogo das contas de vidro (avelórios). No livro, Hesse não detalha como funciona o jogo, mas explica que ele teria sido inventado por Bastian Perrot, um teórico musical que utilizou contas de vidro coloridas, ao invés da notação musical convencional, para registrar melodias.

Com o passar do tempo, o jogo extrapolou sua aplicação restrita ao campo da música, englobando outras disciplinas – matemática, astronomia, filosofia, história etc. – a ponto de se tornar uma linguagem simbólica universal, capaz de exprimir e correlacionar todo o conhecimento humano. No livro, fica patente a influência da música na forma como o autor imaginou o hipotético jogo:

As regras, a linguagem figurada e a gramática do Jogo constituem uma espécie de linguagem oculta altamente evoluída de que participam várias ciências e artes, especialmente a matemática e a música (ou seja, a musicologia). Tal linguagem tem a possibilidade de expor o conteúdo e os resultados de quase todas as ciências e de relacioná-los entre si. O Jogo de Avelórios contém portanto a suma e os valores da nossa cultura, manejando-os assim como, na época do apogeu das artes, um pintor manejava as cores de sua paleta. Todos os conhecimentos, pensamentos excelsos e obras de arte que a humanidade produziu em suas épocas criadoras, tudo que os períodos posteriores produziram em eruditas considerações sob a forma de conceitos, apropriando-se intelectualmente daquele saber criador, todo esse imenso material de valores espirituais é manejado pelo jogador de avelórios como o órgão é tocado pelo organista. O órgão de que se trata é de uma perfeição quase inconcebível. Seus manuais e pedais tateiam o inteiro cosmo espiritual, seus registros são quase incontáveis; teoricamente se poderiam reproduzir no jogo, com esse instrumento, todo o conteúdo espiritual do Universo. Esses manuais, pedais e registros são fixos, e somente em teoria se poderiam fazer modificações e tentar aperfeiçoá-los em seu número e ordem [...]. [...] continuando com a nossa comparação, dentro dessa estrutura fixa, dentro da complicada mecânica desse órgão gigantesco, é dado a cada jogador um número imenso de possibilidades e combinações. É quase impossível, entre milhares de jogos diferentes, haver dois que se assemelhem, a não ser superficialmente. Mesmo que dois jogadores, por acaso, escolhessem um mesmo e reduzido número de temas para o seu jogo, esses dois jogos, conforme a maneira de pensar, o caráter, o sentimento e o virtuosismo do jogador, poderiam apresentar um aspecto e uma sequência completamente diversos. (HESSE, 2015, p. 18-19).

---

<sup>213</sup> Em *A gênese do Doutor Fausto*, Thomas Mann também tece alguns comentários sobre *O jogo das contas de vidro* de Hermann Hesse (MANN, 2001, p. 62-63). Vale lembrar que os dois escritores eram amigos.

Tal como os músicos eruditos – sejam eles compositores ou intérpretes –, os praticantes do jogo de avelórios anseiam, no romance de Hesse, pela excelência e plenitude de sua arte, cultivando um sentimento quase divino por seu ofício:

[...] o Jogo [...] significava uma forma superior e simbólica de procura da perfeição, uma sublime alquimia, uma aproximação daquele Espírito uno em si mesmo, acima de todas as imagens e pluralidades, de Deus. Assim como os pensadores devotos de tempos antigos representavam a vida das criaturas encaminhando-as para Deus, a variedade do mundo das aparências completa apenas na unidade divina, e só nela pensada até o fim, assim também as figuras e fórmulas do Jogo de Avelórios construíam, musicavam e filosofavam numa linguagem universal, que se abeberava em todas as ciências e artes, num jogo livre e num anseio pela perfeição, pelo ser puro e pela plena realidade. “Realizar” era uma expressão apreciada pelos jogadores, e eles sentiam que seu ato era um caminho do devir para o ser, do possível para o real. (HESSE, 2015, p. 44).

O *jogo das contas de vidro* narra a evolução espiritual do personagem principal, José Servo, começando por sua infância e adolescência, passando por sua trajetória em Castália até se tornar um Mestre do Jogo (*Magister Ludi*), e o seu posterior abandono da comunidade em favor de uma vida mais mundana. As etapas de sua vida – sua busca por uma *transcendência* ou *virtude* espirituais – são comparadas, em certo momento do romance, ao desenvolvimento de uma música:

Mas devo ainda dizer-vos, o que a palavra ‘transcender’ significava para mim, desde os anos de estudante e do ‘despertar’. Esta palavra [...] tornou-se para mim [...], ao mesmo título que ‘despertar’, uma palavra mágica, sedutora e dinâmica, consoladora e promissora. Minha vida deveria ser um transcender, foi esse o propósito que tomei. Devia ser um progredir de degrau em degrau, em que os pedaços, um após outro, deveriam ser trilhados e abandonados, da mesma forma como uma melodia se inicia, se desenvolve e chega ao fim, tomando e deixando tema após tema, compasso após compasso; jamais se cansa, nunca adormece, sempre alerta, sempre perfeitamente presente. Procurando relacionar isso com a experiência do ‘despertar’, notei que existem tais degraus e espaços e que o último período de cada capítulo da vida traz em si uma tonalidade de fenecimento e desejo de morrer. Isso conduz então a um novo espaço, ao ‘despertar’, ao novo começo. (HESSE, 2015, p. 417).

Outro personagem relevante no livro é o Mestre de Música, mentor espiritual e grande fonte de inspiração para José Servo. Em determinada passagem do romance, José Servo descreve desse modo seu amigo mais velho:

[...] tudo se processou como se ele, tornando-se músico e Mestre de Música, tivesse escolhido a música como um dos caminhos à disposição do homem em busca de sua meta mais sublime, de sua liberdade interior, pureza e perfeição. Sua vida evoluiu, como se desde então ele nada mais tivesse a fazer senão deixar-se penetrar sempre mais intensamente pela música, transmutando-se e purificando-se. E assim impregnado pela harmonia musical, desde suas hábeis e inteligentes mãos de cimbalista, desde sua memória musical prodigiosa e potente até as últimas partes e



órgãos do corpo e da alma, até na pulsação e na respiração, no sono e no sonho, ele agora era apenas um símbolo, verdadeiramente uma expressão, uma personificação da própria música. Pelo menos eu senti absolutamente como uma música aquilo que dele irradiava e que entre ele e eu oscilava como uma respiração ritmada. Era uma música totalmente imaterial, esotérica, que enfeitiçaria quem quer que caísse no seu encanto, do mesmo modo que uma peça polifônica aprisiona uma nova voz. (HESSE, 2015, p. 269-270).

*O jogo das contas de vidro* é um dos melhores exemplos literários que exploram o tema da transcendência na música: o desejo por atingir os limites extremos dessa arte que, em última instância, confunde-se com a própria natureza do jogo de avelórios, que é a expressão da totalidade do conhecimento humano concentrada numa unidade – o jogo. Nesse sentido, não é por acaso que Hesse atribui a José Servo o ofício de músico e que o jogo de avelórios se origina de uma espécie de notação musical alternativa, muito mais aberta em seus significados simbólicos. Para Hesse, a música é, por natureza, a arte abstrata que abre as portas para as mais sublimes fantasias do espírito. Nesse processo, o músico surge, para aquele autor, como a figura mais habilitada para adentrar nesse mundo ilimitado de encantos, sonhos e promessas.

Desse modo, observa-se como, nos três romances evocados, o tema da busca pela excelência musical se faz presente – ora de forma explícita, ora de maneira mais velada. Apesar de os caminhos e consequências dessa busca ganharem matizes diferentes segundo a ótica de Thomas Bernhard, Thomas Mann e Hermann Hesse (ora positivos: como um sentido para a vida, uma realização pessoal, uma espécie de transcendência espiritual etc.; ora negativos: como algo que leva à loucura, sofrimento, doença, morte etc.), o que se depreende da leitura desses livros é que o desejo por atingir a excelência na música reflete, no fundo, uma vontade humana mais ampla no sentido de alcançar a perfeição, algo que pode ser vislumbrado em relação a múltiplas áreas de atuação e conhecimento que são do interesse da humanidade<sup>214</sup>.

A busca pela perfeição, também chamada de “perfeccionismo”, é um fenômeno que se manifesta em distintos domínios da vida humana, podendo ser encontrado no ambiente doméstico, nas relações sociais, no trabalho, no esporte, nas artes, no estudo, nos ideais de beleza, nas relações com o corpo, na alimentação, no vestuário etc. Ele não se apresenta de forma homogênea em todas

---

<sup>214</sup> Para uma abordagem filosófica, teológica e biológica mais ampla sobre o tema da perfeição, ver Foss (1946) e Passmore (2000).

essas circunstâncias, pois varia de acordo com os indivíduos e as diferentes sociedades e culturas nos quais se manifesta. Foge ao escopo desta tese apresentar uma análise mais detalhada sobre esse fenômeno, por isso me restringirei a tecer, a seguir, algumas breves considerações a respeito do assunto – o que sem dúvida pode contribuir para a compreensão do perfeccionismo na esfera musical.

A partir do ponto de vista psicológico, o perfeccionismo costuma envolver aspectos positivos e negativos. No primeiro caso, ele motiva os indivíduos a serem organizados e a realizarem tarefas bem-feitas, nas quais os mínimos detalhes são ajustados, o que contribui para elevar as metas individuais, estimulando a produção de trabalhos com qualidade superior. No segundo caso, porém, o perfeccionismo se vincula a um ideal inalcançável de perfeição, que acaba por frustrar e paralisar os indivíduos em suas iniciativas, muitas vezes levando-os à baixa autoestima, ansiedade, depressão e até mesmo ao suicídio. Em casos extremos, a pessoa pode se tornar compulsiva em suas tentativas, que nunca resultam, para ela, no objetivo almejado – o que pode desencadear o transtorno obsessivo-compulsivo, TOC (HYDE, 2010, p. 6).

No âmbito da performance musical erudita, o músico que almeja a excelência performática precisa aprender a lidar com os aspectos positivos e negativos do perfeccionismo, encarando-o como um estímulo para o seu desenvolvimento artístico, e não como algo que o paralise nessa busca. Nesse sentido, é interessante observar, por exemplo, o conflito manifestado pelo renomado violinista Gidon Kremer (1947-) numa entrevista<sup>215</sup>:

Acho que [com] meu pai ou na minha família aprendo não só a trabalhar, não só o que é disciplina, e tudo isso é bom, mas infelizmente fui contagiado pelo vírus do perfeccionismo, que me dá muito sofrimento porque, por um lado, eu entendo que música não é perfeição. A perfeição não pode ser atingida e a beleza pode desaparecer onde apenas a perfeição é alcançada ou desejada para a música. A música é um procedimento muito mais vivo e a comunicação através da música pode ser muito mais poderosa ou eficaz se você esquecer o absurdo do perfeito: apenas alturas perfeitas, apenas fraseado perfeito e apenas uma conformação perfeita ao estilo. Ao mesmo tempo, estou infectado por isso, como posso dizer, por esse vírus do perfeccionismo, e estou sofrendo muito com tudo que não estou fazendo bem. Não sou daqueles que dizem "tudo

---

<sup>215</sup> O vídeo dessa entrevista, disponível no Youtube, pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=QqwAyUfGhbE> – último acesso em 4 de agosto de 2021. Nesse vídeo, a fala de Gidon Kremer é intercalada com cenas de uma gravação na qual o violinista executa o *Capricho nº 13* de Paganini, justamente a obra analisada num capítulo anterior desta tese. Para que se tenha uma dimensão do perfeccionismo deste músico, vale ressaltar que a performance aprovada por Gidon Kremer é conquistada somente na 212ª tentativa, como mostrado no vídeo.

bem, foi uma bela apresentação, a apresentação que gostamos, vamos nos divertir". Estou sofrendo com isso. Isso me enlouquece a tal ponto que na verdade não consigo me ouvir nas gravações porque, na maioria das vezes, algo me perturba e são coisas que se relacionam com o perfeccionista. Então, estou em conflito com isso. Por um lado, estou infectado pelo vírus do perfeccionismo e estou lutando por isso. Por outro lado, apenas me ressinto com essa ideia. Então, estou em conflito.

Além da música erudita, o mundo dos esportes também se apresenta como outro terreno fértil para o estudo do perfeccionismo, pois, à semelhança dos artistas que atuam em performances musicais, os atletas profissionais se empenham para apresentar altos rendimentos esportivos. Existem várias semelhanças entre o mundo dos esportes e o mundo artístico, algumas das quais serão explicitadas a seguir.

Para começar abordando o problema, é útil dividir os esportes, tal como as atividades musicais, em duas categorias: as modalidades que exigem empenhos coletivos e as que demandam participações individuais. No primeiro caso, é necessário que uma equipe apresente um bom desempenho para conquistar a vitória, ao passo que, no segundo caso, o sucesso depende exclusivamente de um indivíduo. Pelo fato de esta tese adotar como foco de investigação os músicos solistas, farei a seguir apenas algumas breves comparações entre essa categoria de artista e o atleta que atua sozinho numa única modalidade esportiva que, acredito, apresenta fortes semelhanças com a prática da música erudita: a ginástica artística.

Nessa modalidade esportiva, o ginasta visa à execução perfeita de uma determinada sequência de atos corporais, que são ensaiados à exaustão a fim de serem apresentados ao público que assiste às competições. Nos eventos desse tipo, a avaliação dos atletas é feita por árbitros que concedem notas às performances individuais<sup>216</sup>. A cada erro de execução, o esportista é punido com um desconto na nota. Quanto maior a complexidade e dificuldade da sequência de movimentos do ginasta, mais elevada poderá ser sua nota<sup>217</sup>. Tal como a performance de uma obra musical de difícil execução, quanto mais complicada for série de exercícios do

---

<sup>216</sup> Por mais objetivos que sejam os critérios avaliativos que embasam essas notas, sempre está presente na qualificação dos atletas, por parte dos árbitros, uma parcela de subjetividade: as notas dificilmente são idênticas. O mesmo ocorre na apreciação de performances musicais eruditas, nas quais uma absoluta isenção e imparcialidade são, em última instância, impossíveis de serem atingidas, dado que a subjetividade é um componente inescapável de qualquer avaliação nesse campo.

<sup>217</sup> Como amplamente conhecido, Nadia Comăneci (1961-) foi a primeira ginasta da modalidade artística a receber uma nota dez em um evento olímpico. O feito ocorreu em 1976, nos Jogos Olímpicos do Canadá.

ginasta, mais ele poderá surpreender o público e os juízes, mas mais altas serão, também, as chances de ele cometer erros.

Todavia, ao contrário das performances musicais eruditas habituais, em sua atividade o ginasta *compete* com outros atletas, ainda que não de forma absolutamente direta<sup>218</sup>. Na realidade, o ginasta desafia mais a si mesmo do que os demais concorrentes, já que, em última instância, ele depende apenas de si para apresentar satisfatoriamente tudo o que ensaiou. É claro que existe uma pressão externa – que parte tanto do público, que pode torcer a favor ou contra o atleta, incentivando-o ou vaiando-o, quanto do bom ou mau resultado dos outros esportistas –, mas o ginasta sabe que, se conseguir se concentrar, poderá atingir o melhor desempenho possível dentro de seu limite pessoal.

Além disso, assim como verificado nas performances musicais eruditas, na ginástica artística há um tempo específico para a realização da apresentação. Não é à toa que as apresentações no solo costumam ser acompanhadas por músicas – são essas músicas, com duração *definida*, que delimitam o tempo de apresentação do esportista. Outro aspecto em comum é que, guardadas as devidas proporções, tanto numa interpretação musical de uma obra erudita quanto numa apresentação de ginástica artística há certos aspectos da execução que são obrigatórios, enquanto outros ficam a cargo do indivíduo. Tal como na interpretação de uma partitura, o ginasta, em sua série, possui certa “margem de manobra”, devendo executar determinados exercícios que são obrigatórios para certos aparelhos, enquanto outros movimentos ficam a critério da criatividade e habilidade de cada um.

Entretanto, não se deve exagerar nas comparações. A música não costuma ser encarada sob o ponto de vista competitivo, ao contrário da visão que predomina no mundo esportivo. Músicos não costumam fazer música com o objetivo de obter notas<sup>219</sup>, medalhas ou troféus<sup>220</sup>. Apesar disso, tanto no contexto artístico quanto no esportivo a dimensão *avaliativa* está sempre presente, seja de maneira explícita ou velada, e não é por acaso que, em ambos os universos, observa-se a busca por

---

<sup>218</sup> Como acontece no tênis, por exemplo, onde dois atletas interagem por meio de uma bola que é arremessada de um lado ao outro da quadra, e onde a ação de um esportista *determina* a reação do outro.

<sup>219</sup> Com o perdão do trocadilho, os músicos querem obter apenas notas *musicais*.

<sup>220</sup> Uma exceção são os concursos de música, geralmente voltados para instrumentos específicos (ou canto), nos quais os músicos competem entre si para conquistar premiações.

altos níveis de desempenho – em outras palavras, o desejo por atingir uma *excelência performática*.

Em outros contextos esportivos, contudo, o insucesso na obtenção da excelência performática pode fazer com que o atleta não apenas sofra com o peso simbólico da derrota, mas acabe colocando sua vida em risco. Em certos esportes radicais, como a escalada solo sem cordas e sem equipamentos de segurança, o menor dos erros performáticos pode provocar a morte do esportista, uma vez que não há nada que se possa fazer em caso de quedas a dezenas ou centenas de metros do chão. Nesse exemplo extremo, o erro performático surge como sinônimo de grave lesão corporal e até mesmo de morte, e é justamente o elevado risco físico que faz com que pouquíssimos atletas pratiquem, hoje em dia, essa modalidade esportiva: são indivíduos que realmente merecem o adjetivo de “destemidos” – ou, outros diriam, “inconsequentes”.

Mais recentemente, a escalada solo ganhou projeção mundial com o documentário *Free Solo* (lançado em 2018), que acompanha o escalador Alex Honnold em sua saga para superar o paredão de 975 metros conhecido como El Capitán, localizado em Yosemite, nos Estados Unidos. Em determinado momento do filme, Honnold confessa<sup>221</sup>:

Eu não quero cair e morrer, mas é muito gostoso me desafiar e ser bom no que eu faço. E essa sensação só fica mais forte quando você fica cara a cara com a morte. Não tem espaço para o erro. Se você estiver em busca da perfeição, o que chega mais perto é a escalada solo. É uma delícia se sentir perfeito, mesmo que por pouco tempo.

A escalada solo, sem qualquer proteção, representa um caso limite no qual a performance do indivíduo deve, obrigatoriamente, *ser perfeita*, caso contrário ele não sobreviverá para receber as glórias de seu feito. Nesse contexto, a perfeição é atingida quando o esportista consegue cumprir seu objetivo chegando vivo ao final da empreitada, já que qualquer pequeno deslize performático pode lhe custar a vida.

Voltando ao tema da performance musical erudita, observa-se como, nesse caso, tal como na escalada solo ou na ginástica artística, o *risco* é um fator sempre presente. As três atividades exigem um apurado controle corporal e mental: os atos físicos do escalador, do ginasta e do músico precisam ser minuciosamente ensaiados, planejados previamente, e há uma tensão psicológica constante, de

---

<sup>221</sup> Essa fala ocorre entre os 40 minutos e 48 segundos e os 41 minutos e 14 segundos do documentário.

fundo, que deve ser dissipada na superação dos obstáculos. Tanto o músico solista quanto o escalador solo<sup>222</sup> e o ginasta olímpico se colocam em situações de desafio e de exposição ao erro, atuando sozinhos, sem o apoio de terceiros. Porém, se num caso o erro frequentemente leva à morte real do indivíduo, nos outros dois o erro produz, no pior dos casos, uma “morte simbólica”: corresponde a uma mancha na reputação ou prestígio pessoal do artista ou do esportista.

No entanto, não é por simples masoquismo que solistas, escaladores solo e ginastas olímpicos se colocam em risco, seja este físico ou psicológico, expondo-se ao erro perante espectadores e plateias. A exposição ao erro, bem como sua superação, trazem recompensas reais aos indivíduos. Ao se aproximarem de um estado de excelência, as pessoas costumam obter vantagens de vários tipos: valorização simbólica, aumento na reputação e prestígio, ganhos financeiros, mais oportunidades de trabalho ou atuação etc. Nesse processo, não se poderiam esquecer, também, as inúmeras gratificações subjetivas, derivadas da superação individual de obstáculos autoimpostos, de limites pessoais ultrapassados etc. Em função disso, creio que a comparação da atividade do intérprete musical com certas modalidades esportivas contribui fortemente para iluminar aspectos daquela atividade que nem sempre são visíveis, por estarem, muitas vezes, atenuados ou até mesmo ocultos.

13. É possível aplicar o conceito de perfeição ao campo da performance musical erudita?

Como já explicitado, o objetivo principal desta tese é investigar a busca pela excelência na performance musical. No contexto da música erudita, a excelência está relacionada com a máxima redução ou completa eliminação dos erros performáticos. Esses erros podem ser divididos em dois tipos: enquanto *caminhos interpretativos válidos* e enquanto *erros inequívocos de execução e interpretação*. No primeiro caso, não são erros consensuais, uma vez que acabam sendo vistos como equívocos apenas por uma parte dos ouvintes, mas não por todos – pois uma parcela dos ouvintes considera que a opção interpretativa adotada pelo músico,

---

<sup>222</sup> É interessante notar a semelhança na denominação, em inglês, entre a atividade do escalador solo e do músico solista: os escaladores solo são chamados de *free soloists*, enquanto os músicos solistas são denominados *soloists*. Creio que essa correspondência linguística contribui para reforçar a comparação que estabeleço entre essas duas categorias.

apesar de discutível, é legítima. No segundo caso, correspondem a erros consensuais, uma vez que todos os ouvintes concordam que, de fato, são equívocos performáticos.

Se a excelência pode ser pensada em níveis, o nível máximo da excelência performática corresponderia, em teoria, ao estágio no qual inexistisse qualquer tipo de erro, ou, ao menos, qualquer erro consensual e inequívoco. Esse estágio frequentemente é descrito, no senso comum, seja em relação à música ou qualquer outro campo, como “perfeito”, uma vez que o conceito de *perfeição* engloba as seguintes definições: “estado do que é exato, correto, impecável”; “ausência de quaisquer defeitos”; “execução perfeita; primor, mestria”; “o mais alto grau de excelência que uma coisa pode atingir”; “pureza, exatidão, correção”; “apuro, esmero, requinte”; “precisão”. A palavra *perfeito*, por sua vez, adquire significados semelhantes: “que reúne todas as qualidades; que não tem defeitos; ideal, impecável”; “completo, acabado”; “que atingiu o mais alto grau numa escala de valores”; “que não deixa margem à dúvidas; rigoroso”; “excelente, ótimo; irrepreensível” (GRANDE, 1999, p. 4547).

**Quadro 16 - Trechos das entrevistas: é possível atingir a perfeição na performance musical?**

- Luis Fernando Rayo, como tu enxergas a busca pela perfeição na performance musical? Ela existe mesmo?

- Sim, há a busca pela perfeição. Por um lado, tu sabes que a perfeição não existe, mas, por outro, quando tu vais ouvir outros músicos tocando, parece que ela existe sim. Porque às vezes vemos interpretações irretocáveis. Quantos compositores parecem ter alcançado a perfeição? Mozart é um exemplo. Alguns pianistas também. Às vezes, tu vais ouvir uma interpretação e não queres mudar nada, parece que é a melhor interpretação possível daquela música, e tocado ao vivo ainda por cima.

“Com certeza eu gostaria de alcançar a perfeição. Seria algo antiético eu não buscar a perfeição. Se eu, como músico, quero fazer o meu melhor, certamente vou buscar a perfeição. Talvez eu nunca alcance, mas morrerei tentando. Se desistir, continuarei sendo um pianista, mas não estarei tentando fazer o meu melhor.

- Alexandre Dossin, como tu percebes a busca pela perfeição na performance da música erudita?

- É como querer alcançar o pote de ouro no fim do arco-íris. A gente vê que ele está lá, caminha, caminha, caminha, mas ele continua lá. É uma ilusão que procuramos encontrar. Acho que isso corresponde a uma busca pessoal do músico.

“Às vezes, vejo perfeição nos outros. Quando assisto a um grande vídeo da Argerich, do Horowitz ou do Rubinstein, eu digo: “meu Deus, não pode ser nada melhor do que isso”. Mas eu sei que eles não pensam como eu. Com a Martha Argerich, sei disso, pois a conheço pessoalmente. Ela sai dos concertos sempre irritada, nunca gostando de suas performances. O músico

tem sempre essa sensação. Acho que a eterna busca pela perfeição é algo pessoal, uma luta particular de cada artista.

“Quem olha de fora pode achar que a performance é perfeita, mas o público avalia de outra maneira. O músico analisa de uma forma muito profunda, pois estamos tão envolvidos com a obra que você sabe que, para tocar bem uma obra de Beethoven, não tem fim a busca pela perfeição. Não é simplesmente tocar todas as notas no momento correto, do jeito certo – é muito mais do que isso.

Para clarificar a compreensão do conceito de *perfeição*, é interessante pensá-lo a partir de duas áreas não musicais que, tradicionalmente, costumam empregá-lo: a matemática e a religião. Na matemática, certas formas geométricas são vistas como perfeitas quando cumprem determinadas prerrogativas básicas: um quadrado é perfeito se seus quatro lados possuem o mesmo tamanho e seus ângulos internos apresentam  $90^\circ$ . Quando uma figura geométrica ostenta tais propriedades, é considerada um quadrado perfeito<sup>223</sup>. No segundo campo, observa-se como, em muitas religiões, Deus é considerado um ser perfeito porque é onipotente, onipresente e onisciente, sendo definido como o ser supremo, espírito infinito e eterno, criador e conservador do universo. Para várias religiões, se alguma dessas características não existir em Deus, ele perde seu status de ente “perfeito”<sup>224</sup>.

Nos campos da matemática e da religião, portanto, a ideia de perfeição relaciona-se com algo que só pode ser de uma única maneira – e mais *nenhuma* outra. Quando algo alcança um determinado estágio, forma, característica ou condição, torna-se perfeito. Observa-se, desse modo, que a perfeição diz respeito à aquisição de certos atributos ou propriedades absolutas e incontestáveis.

Essa visão remete a um problema filosófico interessante: seriam certas coisas, em si, perfeitas<sup>225</sup>, ou a identificação do que é ou não perfeito sempre dependeria do ponto de vista de quem realiza a avaliação? Aqui, é necessário fazer

---

<sup>223</sup> Entretanto, essa mesma definição deixa em aberto o tamanho que deve ter os lados da figura: pode ser 1 cm, 100 m etc. Por isso, um quadrado de 1 cm será considerado tão perfeito quanto um de 100 m.

<sup>224</sup> Para uma visão mais ampla sobre a noção de perfeição na religião, na matemática e em outros campos do conhecimento, ver Hyde (2010).

<sup>225</sup> No mundo natural, a perfeição é geralmente vislumbrada nas simetrias e regularidades, tais como a espiral presente em certas conchas de moluscos, em flores, redemoinhos de água, furacões e galáxias. Tais exemplos são vistos, pelos seres humanos, como padrões estruturais que denotam uma espécie de “perfeição da natureza” (HYDE, 2010, 128-129). Também se tentou encontrar certa perfeição nas proporções do corpo humano, como explicitado por Leonardo da Vinci no desenho *O Homem Vitruviano*, que retrata um homem inscrito num quadrado e num círculo. A envergadura dos braços abertos do homem é igual a sua altura, e essas medidas idênticas são representadas por um quadrado. Quando o homem eleva os braços e abre as pernas, a figura é inscrita num círculo, e o centro do círculo é o umbigo do homem. Várias relações matemáticas podem ser vislumbradas a partir dessas duas inscrições básicas (HYDE, 2010, p. 138-139).



uma separação entre o plano ideal, das ideias, e o plano real, do mundo concreto. Retomando o exemplo matemático do quadrado, observa-se como as propriedades ideais que definem o que é um quadrado são, em si, perfeitas, e que a figura imaginada a partir delas também é perfeita. Contudo, alguém que desenhasse um quadrado numa folha de papel, mesmo utilizando régua e compasso, certamente falharia em produzir uma figura absolutamente perfeita em todos os seus mínimos detalhes: os quatro lados dificilmente teriam o mesmo tamanho, os quatro ângulos não seriam plenamente retos etc.

Por isso, as avaliações sobre as coisas do mundo real, sendo elas classificadas ou não como “perfeitas”, resultam, sempre, da percepção de indivíduos. Por serem fruto de reconhecimentos e valorações humanas, tais avaliações surgem conectadas com construtos sociais, culturais e históricos. O assunto é complexo, podendo gerar debates acalorados, mas acredito que a identificação do que atinge um estágio de perfeição não surge “do nada” (ou melhor, da coisa em si e somente dela), uma vez que os indivíduos também desempenham um papel ativo nesse reconhecimento. Um quadrado talvez seja perfeito em si, assim como Deus – independentemente do que um ser humano pense a respeito deles –, mas a identificação dessa condição só vem à tona e faz sentido quando abarcada por uma mente humana, que também exerce uma influência nessa identificação.

Outro ponto importante é que, dentro de uma perspectiva antropológica, é difícil sustentar a existência de padrões ou ideais absolutos e universais de perfeição, válidos para todas as culturas e sociedades de todos os tempos e locais. O que é considerado “perfeito” para um determinado indivíduo ou grupo social nem sempre coincide com a noção que outros indivíduos ou outros grupos podem ter sobre o mesmo assunto. Dado que a noção de perfeição envolve a ideia de valoração e hierarquização – isto é, a atribuição de *importância* às coisas –, a forma como isso é feito tende a variar, não se manifestando, portanto, de maneira unívoca e totalizante. Torna-se necessário, desse modo, relativizar o conceito de *perfeição*, por mais que ele transmita a impressão de absolutização.

No caso específico da performance musical erudita, há duas visões opostas sobre o assunto. Kivy (2007, p. 114) as define do seguinte modo: a primeira visão, chamada de *unitária* ou *monista*, defende que, para cada obra musical, existiria

apenas uma única performance ideal ou definitiva; a segunda, *pluralista*, alega que haveria múltiplas possibilidades de performances para cada obra musical, muitas delas sendo consideradas como igualmente válidas e legítimas.

Quando se adota o conceito de *perfeição* de uma maneira mais fechada, apenas a visão *unitária* é compatível com ele, uma vez que, se duas performances de uma mesma obra musical são diferentes, uma necessariamente deve ser melhor, ou mais perfeita, que outra. Por outro lado, quando se toma o conceito de *perfeição* de uma forma mais aberta, tal conceito pode se combinar com a visão *pluralista*, pois permite descobrir que, para uma única obra musical, existe mais de uma possibilidade interpretativa, cada uma delas não sendo melhor que a(s) outra(s), mas todas podendo conter o mesmo nível de qualidade ou perfeição.

A oposição entre as duas visões desponta no debate pautado por Bar-Elli (2002, 2004) e Kivy (2007, p.111-134), autores que advogam, respectivamente, a favor da perspectiva *unitária* e *pluralista* na performance musical. Vejamos agora, com mais detalhes, as duas perspectivas.

Bar-Elli (2002, p. 8-9) defende que uma obra musical é formada por propriedades estético-normativas (*aesthetic-normative properties*). Tais propriedades, que podem ser de natureza técnica e/ou expressiva, determinam como a música deve soar, devendo, por isso, ser respeitadas pelo músico numa performance. Algumas dessas propriedades são mais evidentes, como as alturas das notas, enquanto outras são menos explícitas, como as relações temáticas, as progressões harmônicas, os aspectos emocionais e retóricos da música etc. Uma obra é formada por muitas propriedades estético-normativas: dos matizes de fraseado às nuances rítmicas, do andamento às variações de dinâmica. A descoberta dessas propriedades, para cada obra, bem como sua correta efetivação sonora, depende da habilidade, conhecimento e experiência do músico (BAR-ELLI, 2004, p. 8-9).

Para Bar-Elli (2002, p. 3), são as propriedades estético-normativas que permitem argumentar a favor da possibilidade de uma única performance ideal para cada obra musical – eu diria: a possibilidade de uma única performance *perfeita*. Contudo, como esclarece aquele autor, estar ciente disso não é o mesmo que dizer que o modelo ideal e definitivo da performance possa ser de fato efetivado, ou sequer concretamente vislumbrado, pelo músico.

Na perspectiva *unitária*, se duas performances musicais (aparentemente) excelentes de uma mesma composição diferirem no cumprimento de somente uma propriedade estético-normativa – por mais insignificante que seja essa diferença –, apenas uma delas poderia estar cumprindo a propriedade de modo correto. Por consequência, segundo Bar-Elli (2002, p. 11), a performance ideal (eu diria, *perfeita*) é aquela que consegue efetivar absolutamente *todas* as propriedades estético-normativas de uma obra. Conclui-se, desse modo, que há somente uma única possibilidade de atingir, num grau máximo, a excelência performática para cada obra musical.

A concepção *unitária* de Bar-Elli se contrapõe à perspectiva *pluralista* de Kivy (2007, p. 127), que parte da crença, defendida pela maioria dos músicos, de que haveria múltiplas performances possíveis para cada obra musical. Conforme essa visão, as diferenças entre as várias performances, a partir de certo patamar de excelência, representam distintas possibilidades interpretativas a serem qualificadas como igualmente válidas, aceitáveis, belas e corretas.

Uma das críticas que Kivy (2007, p. 127) faz a Bar-Elli é que esse autor não apresenta, em seus argumentos, uma distinção clara entre as informações da notação musical a serem percebidas, pelo intérprete, como de cumprimento obrigatório e as indicações a serem vistas como meras sugestões interpretativas. Dado que a principal forma de representação, interpretação e execução de uma obra musical, no contexto erudito, se dá através da notação musical, em muitos casos é bastante difícil especificar se um dado conteúdo notacional pertence a uma categoria ou à outra, e apenas o bom senso do intérprete, bem como a efetivação sonora da obra, poderão esclarecer possíveis dúvidas. A fim de ilustrar o problema, Kivy traz como exemplo os *crescendi* e *ritardandi*, efeitos que podem ser tanto parte constitutiva da obra – comandos irrevogáveis, portanto – quanto planos provisórios para uma possibilidade de performance – recomendações não obrigatórias.

O que a leitura atenta dos artigos de Bar-Elli (2002, 2004) revela é que esse autor parece acreditar que a performance de uma obra musical deve ser determinada exclusivamente pela obra em si – mais especificamente, pela notação da obra<sup>226</sup>. É como se toda a performance tivesse que derivar, exclusivamente, da

---

<sup>226</sup> Já argumentei no sentido de que a notação musical, especialmente no caso de obras eruditas mais complexas, possui sempre algum grau de incompletude informativa, e que essa lacuna é

partitura. Ao intérprete, caberia apenas o papel de “descobrir” as propriedades estético-normativas da obra, efetivando-as musicalmente conforme as prerrogativas fornecidas pelo compositor e expressas através da notação musical.

Dentro dessa perspectiva, contudo, o aspecto criativo do intérprete acaba sendo minimizado, até mesmo anulado, uma vez que, se o músico desejar interpretar e executar a obra do modo “correto” – ou melhor, da maneira “mais correta possível”, dentro da visão de Bar-Elli –, ele deverá mobilizar, única e exclusivamente, as propriedades que a obra, em si, já contém. Qualquer acréscimo ou alteração nessas propriedades corresponderão a falhas na performance: a um afastamento do modelo ideal.

Considero a perspectiva unitária de Bar-Elli (2002, 2004) bastante estreita. Aquele autor não percebe que existem inúmeros outros fatores, além do que ele chama de “propriedades estético-normativas” da obra, que entram em jogo no processo interpretativo de uma música: a subjetividade do intérprete, suas emoções, o caráter ou peso histórico de sua interpretação, a técnica corporal específica do indivíduo que executa a obra etc. Conforme deduzo da linha de raciocínio adotada por Bar-Elli, tais fatores corresponderiam, na realidade, a obstáculos que *impediriam* a conquista de performances musicais ideais e definitivas, e não aos meios que, no fundo, *possibilitariam* toda e qualquer interpretação. Na verdade, é como se Bar-Elli tomasse o conceito de “perfeição” da maneira mais fechada possível: para cada obra, haveria apenas um tipo de performance ideal, definitiva ou perfeita.

Para Kivy (2007, p. 128, 131), todavia, o intérprete musical deve desempenhar outra função, bem diferente da proposta por Bar-Elli: o músico precisa contribuir ativamente na performance da obra, mostrando-a sob uma perspectiva interessante, correta e válida, que muitas vezes não foi prevista ou antecipada pelo compositor, nem pela objetividade da notação musical. Nesse sentido, tal como destaquei no capítulo anterior, vislumbro ao menos cinco orientações básicas que entram em jogo no processo de construção interpretativa de uma música<sup>227</sup>, e o mais comum é que essas várias influências se misturem sob diferentes gradações, formando distintos matizes interpretativos.

---

preenchida pelo intérprete. Ao tocar uma obra, um músico, consciente ou inconscientemente, escolhe certos caminhos interpretativos que acabam “fechando” a interpretação numa única versão.

<sup>227</sup> Rever os itens (a), (b), (c), (d) e (e), explicitados no capítulo precedente.

Contudo, para adensar a discussão, imaginemos que Bar-Elli tenha razão e que a melhor interpretação de uma obra – a mais “definitiva” ou “perfeita” – seja aquela que conseguir efetivar, na íntegra e da forma mais correta possível, todas as propriedades estético-normativas de uma música. Conforme depreendo dessa linha de raciocínio, para que isso fosse feito seria necessário remover da interpretação qualquer influência externa que desviasse o intérprete desse caminho retilíneo – subjetividade, pessoalidade, historicidade, corporalidade, particularidades da formação do indivíduo etc. Ora, isso corresponderia a uma anulação dos principais aspectos identitários que caracterizam qualquer ser humano: equivaleria a uma desumanização do intérprete. Nessa perspectiva, a interpretação ideal de uma música se torna algo tão etéreo, tão perfeito, que jamais pode, na prática, ser atingido – sequer conhecido ou vislumbrado por qualquer pessoa, como afirma o próprio Bar-Elli<sup>228</sup>.

Vamos insistir um pouco mais, tornando mais “humanizada” – mais palpável – essa possibilidade. O que de mais verossímil consigo imaginar nesse sentido, que se aproximaria da perspectiva defendida por Bar-Elli (2002, 2004), seria a situação de um músico que buscasse efetivar, em termos sonoros, única e exclusivamente o que a notação musical de uma obra lhe indicasse. Nos casos em que essa notação possibilitasse uma maior abertura interpretativa, o músico seria obrigado a deixar de lado sua subjetividade, musicalidade, senso estético, ouvido crítico etc., tentando cumprir apenas o que a obra lhe exigisse. Uma interpretação desse tipo estaria mais próxima da perfeição do que outras que não seguissem esse caminho?

Ora, já foi defendido inúmeras vezes nesta tese que tocar de forma literal uma partitura – considerando somente os aspectos técnicos da obra – não basta para que uma performance possa ser qualificada como *excelente*. No máximo, considerar-se-ia que essa performance é excelente – alguns diriam, “perfeita” – num sentido estritamente técnico. As performances musicais eruditas mais valorizadas tendem a ser justamente aquelas que, em alguma medida, fogem de uma estrita

---

<sup>228</sup> Small (1998, p. 113) também critica essa perspectiva, afirmando que a música erudita, hoje, “é dominada pela ideia de que as obras musicais têm uma realidade eterna que transcende qualquer possível performance delas, que cada obra musical que ouvimos tem, em algum lugar Lá Fora, uma entidade platônica correspondente que existe antes, e de fato independentemente, de toda a performance, uma entidade para a qual todas as performances possíveis são apenas aproximações, efêmeras e contingentes. Essa ideia decorre em parte da inegável existência perene das partituras como objetos permanentes, o que dá às obras musicais a ilusão de solidez, mas decorre ainda mais da tendência do pensamento europeu [...] de criar entidades abstratas a partir de ações e depois as tratar como se elas fossem mais reais do que as ações reais a que se referem”.

objetividade interpretativa, surpreendendo os ouvintes ao quebrar suas expectativas mais flagrantes. O músico que consegue escapar da obviedade mais estreita já deu um passo além para dotar sua performance de um caráter mais humano, provocando a admiração dos ouvintes. Ao escutar grandes intérpretes musicais, o público percebe que a música que ouve provém da mente e do corpo de seres humanos *engajados* num fazer musical, e não de processos maquinais, impessoais, imparciais etc.

Em alguma medida, a imprevisibilidade e singularidade que caracterizam as melhores performances musicais remetem a algumas epifanias descritas por Greimas (2017, p. 16-18, 96), que ressalta que as dissimetrias fortuitas, os eventos inesperados, os choques e fissuras na experiência cotidiana são os verdadeiros gatilhos causadores da surpresa, da admiração e do maravilhamento. São as ocorrências inesperadas que geram a ressignificação do sentido da vida, que muitas vezes está marcada pela simples repetição dos acontecimentos, pela normalidade, monotonia, tédio etc. Uma performance musical de alto nível pode ser compreendida como um evento significativo também nesse sentido, pois é uma ocasião que propicia o encontro do ouvinte com sentimentos sublimes<sup>229</sup>.

Endossando Kivy (2007), pode-se afirmar, portanto, que, ao tocar uma obra, o músico deve fornecer uma “vida” aos sons, atribuindo-lhes um sentido musical – de modo a despertar a atenção dos ouvintes, surpreendendo-os naquilo que eles talvez esperassem ouvir. Mais do que simplesmente ser capaz de ler os sinais e informações da partitura, transpondo-os para o nível sonoro de uma maneira “imparcial”, o músico precisa executar as notas de forma expressiva, esteticamente coerente – com certa *intenção*. O modo como isso deve ser feito pode estar explicitado na notação musical, mas também *pode não estar*. Em ambos os casos, caberá ao intérprete preencher essa lacuna. Por isso, ao contrário do que parece defender Bar-Elli (2002, 2004), compreender o lado técnico e racional de uma obra é apenas metade do caminho a ser percorrido pelo intérprete que almeja atingir a excelência performática. Nesse ponto, contudo – como a maioria dos leitores certamente já pressentiu –, vemo-nos diante de um grande impasse.

Quando o músico coloca seu próprio ponto de vista na interpretação de uma música – alguns diriam, sua “alma” –, isso, por si só, já representa um desvio em

---

<sup>229</sup> Nesse sentido, rever a Introdução desta tese, onde descrevo uma experiência musical sublime que marcou minha infância.

relação a um suposto modelo interpretativo ideal que, em essência, precisa ser *impessoal*<sup>230</sup>. Há quem sugira, como parece ser o caso de Bar-Elli, que tais desvios seriam incorreções na interpretação. Na realidade, como procurei demonstrar até aqui, creio que tais desvios são inevitáveis, mesmo quando o artista ambiciona uma total isenção ou suprema objetividade interpretativa. Em termos lógicos, porém, a opção interpretativa que assimila e aceita os desvios não pode ser definida como correspondendo à perfeição máxima, uma vez que o perfeito absoluto não aceita concorrentes: ele é único, existindo acima de qualquer outra possibilidade.

Ao se concordar com a premissa de que bons intérpretes realizam interpretações musicais únicas e exclusivas, e que há inúmeros bons intérpretes realizando incontáveis interpretações tidas como igualmente coerentes, válidas, belas, corretas etc., conclui-se que a excelência performática pode ser conquistada a partir de diferentes vias de acesso – não existindo, portanto, apenas um único tipo de *perfeição*. Na prática, o que há são, talvez, inúmeras *perfeições*. Contudo, argumentar nesse sentido nos leva a outro entrave conceitual.

O problema todo reside no próprio conceito de *perfeição* e no significado que em geral se atribui a ele. O conceito é paradoxal: o *perfeito*, para ser qualificado como tal, deve ser único, inequívoco. Se duas coisas diferem entre si em ao menos um aspecto, pelo menos uma delas não é perfeita em relação a um modelo ideal. Por isso, no campo da performance musical erudita, como se poderia falar em “perfeição absoluta” – com o perdão da redundância – se são tantos os caminhos interpretativos, se são tantas as perfeições plausíveis? Existem perfeições que são mais perfeitas do que outras? Como medir ou comparar perfeições?

Na tentativa de compreender o fenômeno da busca pela excelência na performance musical, portanto, talvez a melhor estratégia a se adotar seja o abandono desse conceito. Ao invés de falarmos em “perfeição” ou “perfeições”,

---

<sup>230</sup> Nesse sentido, não confundir o “modelo ideal” de performance defendido por Bar-Elli (2002; 2004) com a ideia que expus, em outro capítulo, no sentido de que o músico, antes de performar uma obra, projeta uma imagem ideal (a qual chamei “imagem original”) de como a sua performance deve ser realizada, atuando para materializar ou atingir essa meta. Em meu exemplo, argumentei que essa imagem ideal (“original”) da performance resulta da expectativa que o músico cria sobre como sua performance deve ocorrer, e que a cópia dessa imagem corresponde à performance real da música. Na analogia, afirmo que quando a cópia da imagem apresenta uma qualidade bastante semelhante à imagem idealizada, o músico sente que seu desempenho cumpriu as metas estipuladas. A diferença, portanto, entre o meu exemplo e a concepção de Bar-Elli é basicamente a seguinte: o que chamei de performance ideal, naquele caso, corresponde a uma construção *particular* elaborada por cada músico, enquanto o que aquele autor denomina como performance ideal equivale a uma construção *impessoal, etérea*, que independe da individualidade dos intérpretes.

decerto seria mais adequado pensar em “coerências interpretativas” ou “matrizes corretas de interpretação musical”. Mas isso parece levar a outros becos sem saída: como comparar coerências e correções, se inúmeras interpretações musicais podem ser igualmente coerentes e corretas dentro de seu próprio universo de significação? Há coerências que são, em si, mais *coerentes* do que outras? Há correções que são, em si, mais *corretas* do que outras? Como manter as hierarquias de avaliação também nesses casos? Como efetuar comparações entre performances musicais se os conceitos parecem ser, sempre, imprecisos e voláteis?

Outros aspectos interessantes relativos a esse problema emergem quando se relaciona a ideia de *perfeição* com a de *pureza*<sup>231</sup>. Em certos contextos sociais e culturais – religiosos, principalmente –, pureza e perfeição são dois conceitos bastante aparentados: existem diferentes níveis de pureza, numa escala que conduz da extrema impureza à completa pureza, e o ápice da pureza equivale à máxima perfeição<sup>232</sup>. Jankélévitch (2010, p. 276-278), ao simbolizar a pureza, metaforicamente, por meio da cor branca, caracteriza-a deste modo<sup>233</sup>:

O reino do puro começa no próprio limiar da pureza; a brancura imaculada logo deixou de ser branca, pois o cinza mais claro não é mais branco. [...] a pureza suprema é como um átomo do mais puro branco que se aprecia infinitamente melhor do que uma grande superfície da mesma cor, cuja brancura foi atenuada pela mistura promíscua; depois desse esplendor cátrato, tudo nos parece impuro... Ao primeiro grão de poeira que o obscurece, o branco superlativo tornou-se cinzento: a menor impureza, uma alteridade infinitesimal, o elemento alógeno mais microscópico... tudo forma uma mancha sobre esta brancura mais casta que lírios, mais cândida que a neve, e mais pura que a pureza máxima: quando esse superlativo da suprema brancura foi alcançado, não se pode fazer outra coisa a não ser voltar ao cinza. [...] um miligrama de impureza, e infinitamente menos ainda, torna o puro irremediavelmente impuro, e isso apenas pela presença do microelemento que, por dentro, mina, degrada e apodrece a esplêndida construção [...]. [...] uma pequena impureza é, enfim, uma grande e mortal impureza... [...] Pois a pureza é total e plena ou não o é. [...] o puro é nudez perfeita, vazio absoluto e transparência soberana; a menor bolha ou opacidade é suficiente para prejudicar sua orientação [...].

---

<sup>231</sup> É importante lembrar que a noção de *pureza* já foi abordada, especialmente a partir da perspectiva da antropóloga Mary Douglas (2014), num capítulo anterior.

<sup>232</sup> No Espiritismo, por exemplo, todos os seres animados e inanimados seguem a lei do progresso, evoluindo espiritualmente até alcançar a maior pureza espiritual. As reencarnações correspondem ao retorno do espírito à matéria, efetivadas tantas vezes quanto necessário para o aperfeiçoamento material e moral do ser. No Espiritismo, Deus representa o estágio supremo de perfeição.

<sup>233</sup> É necessário ressaltar que a argumentação de Jankélévitch, tal como a entendo, é de caráter filosófico, não possuindo conotação racista. Aquele autor representa a pureza, simbolicamente, por meio da cor branca, mas seria possível denotá-la como equivalente, por exemplo, à cor preta ou às cores primárias (vermelho, amarelo e azul). O importante no argumento é que a cor seja percebida em sua pureza máxima, isto é, em sua *potencialidade* máxima.



Para Jankélévitch (2010, p. p. 279-281), a pureza máxima – eu diria, a *perfeição máxima* – equivale a um último estágio ou condição: acima dele, nada existe; abaixo dele, nada se lhe equipara.

Pode-se conceber uma contaminação gradual do ser puro causada pelo agente infectante: neste caso, o impuro é mais ou menos impuro, dependendo do grau de impregnação e da gravidade da corrupção. Mas, em outro sentido, o processo de agravamento é subalterno a partir do momento em que o puro se contamina pela primeira vez: pois... o que nos importa, já que nos encontramos no impuro? Algo é puro ou não é! Por esta razão, a pureza se perde de uma só vez e numa única vez, mesmo que a impureza resultante piore progressivamente. [...] se se entrou no estado impuro, mesmo que apenas imperceptivelmente, é porque se deixou completamente de ser puro. [...] esta progressão em intensidade já não muda essencialmente nada: só é decisiva a mutação inicial, pois a primeira transformação, o começo mesmo, e o começo que consagra a passagem do puro ao impuro não é um acontecimento como os outros. [...] A impureza, uma vez adquirida, engrossa-se progressivamente por meio de um processo secundário: a impureza, mais ou menos impura, ou cada vez mais impura, compreende todos os graus dessa mistura indefinida [...]. Mas a escolha entre o puro e o impuro é uma alternativa sem nuances ou escapatória: aqui é impossível rodeios, encontrar um terceiro entre os contraditórios ou responder com evasivas. (JANKÉLÉVITCH, 2010, p. 279-281).

A pureza, tal como a perfeição, é um estágio cabal, absoluto, total. Não existe máxima pureza de forma parcial, assim como não existe suprema perfeição de maneira incompleta. Por isso, a partir de certo ponto de vista, tais conceitos são, em essência, radicais e implacáveis: eles não aceitam a *diferença*. Tudo que não seja igual a eles é *inferior*.

Todavia, no campo da música e, mais especificamente, da performance musical erudita, é preciso ter cuidado para não igualar a noção de perfeição com a de pureza. Quem acredita na existência de um único modelo ideal de interpretação para cada obra musical – tal como defendido por Bar-Elli (2002, 2004) – pode imaginar que esse arquétipo somente poderia ser atingido através da máxima *pureza* na performance, visto que todo e qualquer desvio na efetivação do modelo ideal corresponderia a uma *impureza* em sua consumação.

Contrariando essa visão, a realidade empírica das performances musicais mostra, no entanto, que os músicos eruditos de fato são impuros ao tocar. Eles dificilmente respeitam à risca, seja por vontade consciente ou inconsciente, ou mesmo por inaptidão, tudo o que a notação musical da obra lhes impõe. Além disso, como argumentado num capítulo anterior, a própria impureza aparece, em alguma medida, prevista e assimilada nas convenções da notação musical, bem como no

próprio fazer musical<sup>234</sup>. Por tudo isso, considerando que, para atingir a excelência, uma performance musical deve, justamente, escapar da rigidez de um suposto modelo ideal, deduz-se que ela precisa, em algum nível, *ser impura*.

Na interpretação e execução da música, a máxima pureza não conduz, necessariamente, à máxima perfeição, uma vez que a conquista da pureza não corresponde à conquista da suprema excelência. A excelência performática *exige* uma parcela de impureza, e são justamente essas impurezas – ou *desvios* – interpretativas(os) que suscitam as inúmeras performances musicais de uma mesma obra. Como cada performance contém, em alguma medida, uma determinada quantidade de impureza – em relação a um suposto modelo idealizado –, são essas impurezas que permitem distinguir uma performance de outra, e é justamente a sua parcela singular de impureza que poderá torná-la, talvez, mais – e não menos – valiosa que qualquer outra performance.

Nesse sentido, o caráter impuro das coisas, para Jankélévitch, é exatamente o fator que permite identificá-las e descrevê-las:

Na verdade, apenas o impuro pode ser pronunciado e conhecido. Só a impureza, untuosa e densa, pode passar pelo cognoscível, descritível e narrável; cognoscível em suas relações complexas com a alteridade, descritível em sua pluralidade intrínseca, narrável em seu desenvolvimento histórico, sem um mínimo de infortúnio ou imperfeição, ou seja, diversidade. [...] Só o impuro, com suas rugosidades, asperezas, disparidades e misturas pode se tornar objeto de nosso conhecimento. (JANKÉLÉVITCH, 2010, p. 18-19).

[...] o Puro não pode, em rigor e *stricto sensu*, ser nem nomeado, nem definido, nem expresso. Por um lado, sua simplicidade desafia, desde o início, toda a análise, pois a análise supõe partes componentes e um mínimo de complexidade a que o discurso pode aderir: já que a positividade [...] desestimula toda narração: porque o puro atemporal é inenarrável [...]. (JANKÉLÉVITCH, 2010, p. 23).

O que seriam das performances musicais se elas visassem única e exclusivamente à efetivação de modelos ideais? Quão indistintas seriam, entre si, as melhores performances? As diferenças de interpretação e execução musicais se reduziriam a um mínimo, pois as performances de alto nível seriam extremamente parecidas, uma vez que estariam muito próximas de supostos “modelos ideais”. Nessa situação hipotética, as diferenças performáticas surgiriam como um problema, e não como um valor positivo, e o aspecto cognoscível, descritível e narrável de

---

<sup>234</sup> Refiro-me aos efeitos sonoros que denominei, num capítulo precedente, como de *transição* e *oscilação*, que são impuros em relação às estruturas mais fechadas que organizam os parâmetros básicos do som.

cada performance estaria prejudicado, visto que, como ressalta Jankélévitch (2010, p. 23) na citação acima, “o Puro não pode, em rigor e *stricto sensu*, ser nem nomeado, nem definido, nem expresso”.

Outro ponto interessante, e não menos importante, é que o argumento unitário, que defende a existência de uma única performance perfeita para cada obra musical, apesar de funcionar muito bem num nível lógico e abstrato, encontra difícil sustentação quando se considera a dimensão empírica do campo da performance musical erudita. Em outras palavras, se, no plano das ideias, esse argumento possui alguma validade e sentido, no plano prático ele sem dúvida perde legitimidade. Isso ocorre porque, numa performance musical erudita, há inúmeros fatores que atuam *contra* a conquista da excelência: fatores que, inevitavelmente, quase sempre saem vencedores na disputa, por menores que sejam suas vitórias. Acreditar que a excelência performática é possível de ser alcançada não é o mesmo que afirmar que é fácil obtê-la. Talvez por isso ela seja um fenômeno tão raro, ao mesmo tempo que é uma relíquia tão cobiçada pelos músicos.

Ao tocar, um músico enfrenta inúmeros constrangimentos que dificultam ou impedem a realização de performances de altíssima qualidade. Existem, por exemplo, os impedimentos de natureza temporal: um músico que tenha pouco tempo para estudar e preparar uma obra, mas que mesmo assim é compelido a tocá-la no dia do concerto ou recital. Há os fatores técnico-corporais: um músico que, mesmo tempo todo o tempo a seu favor, apresenta certa limitação técnica, sendo obrigado a performar uma obra que está além de sua capacidade física naquele momento. Existem as questões psicológicas: um músico que, mesmo tendo todo o tempo disponível e a técnica corporal adequada para tocar uma determinada obra, enfrenta algum problema psicológico – ansiedade, desmotivação etc. – que lhe impede de apresentar uma boa execução da música no momento do concerto ou recital.

Em resumo, há incontáveis inconvenientes que podem interferir na conquista da excelência performática, e muitos deles são de responsabilidade do músico evitar ou contornar. Muitas vezes, todavia, há fatores que escapam completamente do controle, e nesses casos dificilmente se poderia colocar a culpa pelo insucesso no intérprete: uma corda de violino que subitamente arrebenta enquanto o violinista está tocando, um cantor que escorrega no chão e se machuca, não podendo prosseguir em sua performance, etc. Isso sem contar os inúmeros eventos adversos

pontuais, frutos do acaso ou do imponderável, que são tão comuns em performances: tosses e espirros de pessoas da plateia, que desconcentram os performers, os erros de um músico que induzem outros músicos também ao erro, uma falha de memória inesperada, e assim por diante.

**Quadro 17 - Trechos das entrevistas: alguns problemas inesperados**

- Olinda Allestrandrini, já enfrentaste algum problema de última hora antes de uma apresentação?

- Sim, mais de uma vez. Antes de ir para o palco, gosto de ficar em silêncio, caminhando para cá e para lá na coxia ou no camarim, como um leão na jaula, passando na minha cabeça as peças. Gosto de relaxar. Certa vez me aconteceu de cair sentada, no escuro, quando fui procurar uma toalete, e tinha um degrau no meio do caminho! Senti uma dor horrível, mas logo tive que entrar para tocar. Essas coisas não podem interferir.

- São imprevistos que o público nem fica sabendo.

- Em outra ocasião, tive um episódio com um banco de piano que, a partir daí, quando posso, sempre levo o meu banco. Numa apresentação, fui sentar para tocar o concerto de Grieg e o banco do piano estava quebrado. Eu estava caindo para trás, logo vi que alguma coisa estava errada. O maestro estava pronto para dar o ataque para a orquestra e eu pedi para parar, disse que o banco estava quebrado. Eu tinha ensaiado naquele mesmo banco um dia antes, ele estava ótimo. Tinha ficado dentro do camarim, mas alguma coisa aconteceu. A partir de então, sempre levo o meu próprio banco. Mas isso tudo não pode te afetar. É preciso respirar fundo, ficar tranquila e tocar.

Ainda dentro do tema da busca pela excelência na performance musical erudita, é importante ressaltar outro aspecto histórico relevante que levanta um novo conjunto de questões interessantes relativas ao tema. Trata-se do surgimento das tecnologias de gravação<sup>235</sup>, bem como das várias possibilidades de edição desses materiais, que impactaram, em certo sentido, de forma negativa nas expectativas criadas em torno das performances musicais eruditas realizadas ao vivo.

Isso porque, muitas vezes, a impressão que as tecnologias de gravação alimentam é que elas correspondem a um retrato fiel de realidades empíricas: é como se elas *fossem* a própria performance que lhes originou. Mais do que isso, projetam a sensação de que essa realidade pode ser facilmente atingida, acessada e reproduzida pelos músicos, a qualquer instante. Nada mais enganoso que isso,

---

<sup>235</sup> As duas principais tecnologias de gravação são a *analógica* e a *digital*. O primeiro dispositivo mecânico de gravação e reprodução sonora foi o fonógrafo de cilindro inventado por Thomas Edison (1847-1931) em 1877 e patenteado em 1878. De lá para cá, inúmeros aprimoramentos foram conquistados nessa área, o que possibilitou uma crescente fidelidade no registro e reprodução sonoros. Para uma visão mais ampla sobre as gravações no contexto da música erudita, ver Philip (2004).

uma vez que as gravações tendem, justamente, a *ocultar* as manipulações que lhes deram origem. Elas correspondem, em muitos casos, à construção de realidades sonoras “fictícias”: muitos registros são feitos em estúdio, com grande controle e equilíbrio do som, a partir de várias tentativas e repetições etc. Em suma, são registros que ocorrem, muitas vezes, em circunstâncias que *facilitam* a conquista da excelência performática<sup>236</sup>.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que contribuem para elevar o nível das performances musicais, as gravações de alta qualidade – que podem passar por refinados processos de pré e pós-produção – também escondem o fato de que possuem uma ontologia própria: uma gravação não é igual a uma performance musical ao vivo. Por isso, se numa gravação de um renomado intérprete a excelência parece estar “logo ali”, ao alcance “de qualquer um”, numa performance ao vivo essa possibilidade acaba, muitas vezes, sendo desmentida – o que faz com que muitos ouvintes desavisados fiquem decepcionados, visto que suas referências se baseiam em registros de performances gravadas, altamente controladas<sup>237</sup>.

**Quadro 18 – Trechos das entrevistas: as performances realizadas em gravações**

– Olinda Allestrandrini, sei que tu já gravaste mais de 20 CDs, tanto tocando piano solo quanto em parceria com outros músicos. Poderias comparar a performance realizada ao vivo, num recital ou concerto, com a performance que é feita para a gravação de um CD?

– A minha frase é: “o microfone não registra as boas intenções”. Para fazer uma gravação, tu tens que estar muito preparado do ponto de vista técnico. Isso porque qualquer esbarrão ficará registrado. Eu fiz alguns CDs que não tiveram correções: um deles é o que interpreto obras de Villa-Lobos. Esse foi um dos meus primeiros CDs. Ele não tem nenhuma correção, mesmo porque naquela época era difícil de arrumar. Então tu encontras pequenos esbarrões na gravação, mas a maioria deles é quase imperceptível. Para gravar esse CD, eu tocava duas ou três vezes a mesma obra e escolhia a melhor versão.

<sup>236</sup> Godlovitch (1998, p. 27) compara os processos de gravação e performance ao vivo com a atuação de um ator num filme e num palco de teatro. No primeiro caso, a performance de um ator medíocre pode passar a impressão de ter muita qualidade, mas apenas porque é feita de modo fragmentado. Há atores de cinema ou televisão que, se fossem colocados para atuar num palco, seriam incapazes de realizar um desempenho fluído, ininterrupto do início ao fim – sem esquecer, por exemplo, nenhuma fala. O mesmo ocorre em relação às gravações e às performances musicais ao vivo, uma vez que podem existir músicos que performam muito bem no primeiro tipo de situação, mas de modo insatisfatório no segundo.

<sup>237</sup> Outro fator problemático, concernente ao mesmo tema, são as propagandas feitas para promover determinados registros performáticos de músicos famosos (CDs, DVDs etc.). Muitas divulgações desse tipo afirmam se tratar de “interpretações definitivas” de determinadas obras. Nada é mais enganoso do que isso, pois, como venho argumentando ao longo deste capítulo, a ideia de interpretações perfeitas ou definitivas não se sustenta.

"Hoje em dia, é possível recortar e colar, escolhendo os melhores trechos das músicas. Mas eu não gosto de fazer isso, faço só para trechos grandes. Numa obra que dura, por exemplo, nove minutos, eu posso escolher os primeiros três ou quatro minutos de um *take*, e para a segunda parte, que não tem muita relação com a primeira, posso selecionar outro *take*. Então, faço uma mistura entre os dois *takes*.

"Mas não gosto muito desse "recorta" e "cola", que hoje em dia é muito fácil de fazer, porque acho que nesse processo se perde a unidade de pensamento da performance. Não adianta tu corrigires uma nota específica se aquela nota não foi pensada dentro de uma linha expressiva que combina com o caminho que tu escolheste. Por isso, acho que para tocar em gravações precisamos estar muito bem preparados.

[...]

"Hoje em dia, vejo que as gravações estão se tornando "assépticas": parece que tu estás numa sala de cirurgia, todo mundo usando máscara, as aparelhagens, o cirurgião com o bisturi na mão etc. A tecnologia aumentou tanto que as gravações podem tornar tudo muito artificial. Eu procuro evitar isso, tento gravar com pessoas que também acreditam na ideia de não fazer as coisas de modo mecânico, porque senão tu perdes o verdadeiro sentido da música.

- Alexandre Dossin, quais as diferenças entre tocar ao vivo, num recital ou concerto, e tocar numa gravação de um CD?

- Quando faço gravações em estúdio, eu tento, obviamente, fazer *takes* longos, mas, como isso vai ficar registrado para sempre, assumimos certo controle: "esse *take* ficou melhor, vamos escolher esse *take*". Então começamos a "montar" uma performance. Isso é diferente das performances ao vivo. Tem gente que diz que as gravações em estúdio não são uma coisa boa. Eu, entretanto, acho que gravar equivale a um outro tipo de trabalho. É mais parecido com as artes plásticas, e também é bastante difícil de fazer.

"A performance ao vivo ocorre uma única vez: você tocou e acabou. Numa gravação de estúdio é diferente: você pode tocar várias vezes, e a cada vez você quer fazer melhor. Quando eu toco, por exemplo, três *takes* de uma obra, estou tocando os três *takes* como num recital. Eu estou fazendo três recitais, na verdade. Estou me desgastando muito. Numa gravação de um recital de oitenta minutos, estarei tocando, na verdade, três, quatro ou cinco vezes o recital inteiro. E, a cada *take*, preciso dar o meu melhor. O processo de gravação, nesse sentido, é muito cansativo.

"Depois, há a etapa da edição, para encontrar os *takes* certos. Nesses casos, sim, busco a perfeição total, porque não gosto que saiam notas erradas num CD. Na gravação, quero que todas as notas estejam ali, que todos os pedais sejam corretos etc. É um processo que toma muito tempo. Então, acho que a gravação exige outro tipo de performance do músico.

- Miguel Proença, quais as diferenças entre tocar ao vivo para um público e numa gravação?

- Na gravação você tem que fazer as pazes com o microfone. Você tem que se dar bem com ele. Ele é um amigo maravilhoso, quando você descobre que não está sendo prejudicado por ele. Tenho gravações de compositores brasileiros que ouço e digo: "como toquei bem isso aqui". Esquecia o microfone. Então é uma maravilha quando você ouve. Você gosta de você. Com o microfone não se pode fazer uma guerra, nem com o público. O público quer ouvir o que você tem a dizer para ele, não quer ver um ataque de nervos. Mas é difícil: você tem que estar muito bem preparado, confiante no que você estudou e em como estudou. O resultado é aquele. Você precisa de convicção para apresentar aquilo que preparou.

Retornando ao tema central da tese – a busca pela excelência na performance musical –, e mais especificamente à teoria unitária, que defende a existência de um único tipo de performance definitiva para cada obra musical erudita, introduzo agora uma série de argumentos que, segundo minha avaliação, contribuem fortemente para minar essa teoria. São argumentos, tomados de empréstimo de outros autores, que, mesmo não desacreditando completamente a validade da proposta unitária, dificultam bastante a possibilidade de sua efetivação concreta, sua materialização empírica no mundo real.

Já foi ressaltado anteriormente que a performance de uma obra musical erudita se origina de um conjunto de ações do intérprete. Essas ações podem ser percebidas de maneira ampla: vão desde pensamentos e sentimentos a atos físicos. Mais especificamente, uma performance resulta de comandos mentais que geram atos corporais: o músico imagina o movimento corporal a ser realizado para produzir um determinado som e, imediatamente ou após certo lapso de tempo, produz o gesto planejado<sup>238</sup>. Assim como outros atos humanos, os atos musicais se configuram como pontos finais num conjunto de processos orgânicos dos quais são o resultado.

Bakhtin (2017), no livro *Para uma filosofia do ato responsável*, teoriza a respeito dos atos humanos da seguinte forma:

O ato – considerado não a partir de seu conteúdo, mas na sua própria realização – de algum modo conhece, de algum modo possui o existir unitário e singular da vida; orienta-se por ele e o considera em sua completude – seja no seu aspecto contedístico, seja na sua real facticidade singular; do interior, o ato não vê somente um contexto único, mas também o único contexto concreto, o contexto último, com o qual relaciona tanto *o seu sentido* assim como *o seu fato*, em que procura realizar responsabilmente a verdade única, seja do fato seja do sentido, na sua unidade concreta. Por isso é necessário, evidentemente, assumir o ato não como um fato contemplado ou teoricamente pensado do exterior, mas assumido do interior, na sua responsabilidade. Essa responsabilidade do ato permite levar em consideração todos os fatores: tanto a validade de sentido quanto a execução factual em toda a sua concreta historicidade e individualidade; a responsabilidade do ato conhece um único plano, um único contexto, no qual tal consideração é possível e onde tanto a validade teórica, quanto a factualidade histórica e o tom emotivo-volitivo figuram como momentos de uma única decisão. Além disso, todos esses momentos – que, de um ponto de vista abstrato, parecem ter um significado diverso – em vez de serem empobrecidos, são admitidos em toda a sua plenitude e verdade; em consequência, a ação tem um único plano e um único princípio que os compreende em sua responsabilidade. Somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e

---

<sup>238</sup> Madeira & Scarduelli (2014, p. 13) apresentam, em âmbitos musicais, uma boa definição para o conceito de *gesto*: “movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja por ou para o transmissor ou o receptor”.

irrevogável – a realização de uma decisão; o ato é o resultado final, uma consumada *conclusão* definitiva; concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular e já final o *sentido* e o *fato*, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha *uma vez por todas*. (BAKHTIN, 2017, p. 80-81).

Qualquer ato humano – um pensamento, por exemplo –, recebe a marca de um interesse pessoal, de um engajamento emocional de quem o produz:

Nenhum conteúdo seria realizado, nenhum pensamento seria realmente pensado, se não se estabelecesse um vínculo essencial entre o conteúdo e o seu tom emotivo-volitivo, isto é, o seu valor realmente afirmado por aquele que pensa. Viver uma experiência, pensar um pensamento, ou seja, não estar, de modo algum, indiferente a ele, significa antes afirmá-lo de uma maneira emotivo-volitiva. O verdadeiro pensamento que age é pensamento emotivo-volitivo, é pensamento que entoa e tal entonação penetra de maneira essencial em todos os momentos contedísticos do pensamento. O tom emotivo-volitivo envolve o conteúdo inteiro do sentido do pensamento na ação e o relaciona com o existir-evento singular. É este mesmo tom emotivo-volitivo que orienta no existir singular, que orienta e afirma realmente o conteúdo-sentido. A experiência real de um vivido possível é precisamente a sua inserção, a sua colocação em comunhão com o existir-evento singular. (BAKHTIN, 2017, p. 87).

Conforme explicitado na citação acima, cada ato humano, assim como cada vida humana, pode ser visto como um evento único, um acontecimento irreproduzível, irrecuperável:

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. (BAKHTIN, 2017, p. 44).

[...] eu também sou participante no existir de modo singular e irrepitível, e eu ocupo no existir singular um lugar único, irrepitível, insubstituível e impenetrável da parte de um outro. Neste preciso ponto singular no qual agora me encontro, nenhuma outra pessoa jamais esteve no tempo singular e no espaço singular de um existir único. E é ao redor deste ponto singular que se dispõe todo o existir singular de modo singular e irrepitível. Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. A singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória. (BAKHTIN, 2017, p. 96).

A singularidade de cada ser humano e de cada ato produzido por cada ser humano traz como consequência uma infinita pluralidade de possibilidades:

[...] a face necessariamente real do evento é determinada por mim mesmo do meu lugar único. Mas disso segue, então, que há tantos mundos diferentes do evento quantos são os centros individuais de responsabilidade, os sujeitos participantes singulares – uma infinita multidão; e, se a face do evento é determinada do lugar singular do sujeito participante, então existem tantas faces diferentes quantos são os lugares singulares. (BAKHTIN, 2017, p. 102-103).



O ser humano, em sua tentativa de determinar o sentido de seus atos a partir de uma perspectiva teórica ou estética<sup>239</sup>, acaba retirando a dimensão de unicidade que caracteriza cada ato seu – o traço de *evento singular* efetivamente vivido –, o que faz com que o ato assuma um valor genérico, um significado abstrato. Para Bakhtin, a compreensão do sentido dos atos é importante porque produz o conhecimento, e este conhecimento, para ser eficaz, precisa se expressar num tom geral: por meio de conceitos, classificações, conjuntos, gêneros etc. Nesse processo, porém, aquilo que é, em essência, *singular* torna-se conhecido e assimilável pelo pertencimento a esta ou àquela categoria, classe, grupo etc. Todavia, ainda que a abstração seja necessária para a formulação do conhecimento, não se deve confundir o mundo da abstração com o mundo real:

Pode-se também estabelecer uma relação inversamente proporcional entre a unidade teórica e a singularidade real (do existir ou da consciência do existir). Quanto mais próximo se está da unidade teórica (constância de conteúdo ou identidade repetitiva), tanto mais a singularidade individual é pobre e genérica, reduzindo-se a inteira questão [...] à unidade do conteúdo, e a unidade última resulta ser um possível conteúdo vazio e idêntico a si mesmo; ao contrário, quanto mais a singularidade individual se mantém longe da unidade teórica, tanto mais se torna concreta e plena: a unicidade do existir como evento que se executa realmente em toda a sua variedade individual, de cujo limite extremo se aproxima o ato na sua responsabilidade. A inclusão responsável na singularidade única reconhecida do ser-evento é o que constitui a verdade [...] da situação. O momento do que é absolutamente novo, que nunca existiu antes e que não pode ser repetido, está aqui em primeiro plano, e constitui uma continuação responsável no espírito da totalidade, que foi uma vez reconhecida. (BAKHTIN, 2017, p. 95).

Inspirando-se na perspectiva bakhtiniana, podemos perceber como cada performance musical – assim como cada ato humano – constitui-se enquanto um evento singular, derivado de uma infinidade de atos únicos, irrepetíveis. Cada performance é realizada por um ser humano diferente de qualquer outro, que atua num momento e local específicos, em circunstâncias sempre inéditas. Suas ações, tanto físicas quanto mentais, são sempre exclusivas: nunca antes realizadas; jamais repetidas da *mesma* forma. Por mais semelhantes que pareçam ser, no fundo serão sempre distintas.

Mais do que isso: um mesmo músico, a cada nova performance, já é um ser humano “transformado” – talvez um pouco mais amadurecido, mais capacitado para exercer sua arte. Isso faz com que sua relação com uma mesma obra também seja

---

<sup>239</sup> Essa perspectiva é denominada por Bakhtin como “mundo da cultura”, o que compreende, entre outros domínios, a filosofia, a ciência, a estética e a ética.

diferente a cada nova abordagem. Ainda que tudo pudesse ser feito de forma absolutamente idêntica, haveria sempre a inevitável passagem do tempo: tal como ocorre em relação a outros empreendimentos humanos, é imprescindível constatar que as performances musicais sempre sofrem com a inexorabilidade do transcurso temporal, especialmente com a sua irreversibilidade (MENEZES, 2003, p. 175).

Por isso, uma performance musical, uma vez realizada, só pode ser acessada através da memória, da lembrança. Se as gravações musicais provocam a ilusão de “suspensão do tempo”, como se os instantes performáticos pudessem de fato ser congelados para sempre, o mesmo não pode ser dito a respeito das performances musicais ao vivo, que possuem uma ontologia diferente, sendo sempre, como um ser vivo, *orgânicas* – isto é, irreproduzíveis, em seus mínimos detalhes, a cada novo surgimento.

É certo que as performances musicais eruditas nascem marcadas pela *repetição*: de repertórios, programas, apresentações, compositores, obras, intérpretes etc. Ninguém contestaria a afirmação de que esse campo artístico valoriza a manutenção de uma tradição, a preservação de um passado, de uma memória musical etc. No entanto, não se trata simplesmente da repetição pela repetição – como num processo de fabricação mecânica de um produto massivo a ser consumido em larga escala. Trata-se de uma repetição “renovada”, “inovada”, uma repetição com “variação”<sup>240</sup>.

A música, tal como as demais artes performáticas – o teatro ou a dança, por exemplo –, constitui-se num evento efêmero que, para existir, necessita ser sempre criado e recriado, e o instante de seu nascimento corresponde, também, ao de sua morte. A “aura” da obra musical – para remontar a um termo de Benjamin (2017, p. 56-58) – é extremamente frágil, diferentemente da aura encontrada, por exemplo, em pinturas e esculturas originais, que *perdura* no tempo, possuindo uma autenticidade inalienável. Se as reproduções de quadros e esculturas, por mais acuradas, não carregam consigo a aura do objeto original, e se artefatos como xilogravuras, litografias, fotografias e filmes, por serem fruto da própria reproduzibilidade técnica, são antiauráticos por natureza (BENJAMIN, 2017, p. 54-55), na performance musical, por outro lado, a aura da obra musical nasce

---

<sup>240</sup> A ideia parece paradoxal, pois o conceito de *repetição* não se combina com o de *variação*, mas creio não haver outro modo de definir esse processo.

justamente do “aqui e agora” de sua execução – na verdade, ela só existe *em função* dessa fugaz aparição.

Trata-se, portanto, de uma aura que é, simultaneamente, constante e mutável, pois, ao mesmo tempo que se poderia afirmar que cada obra musical possui uma aura particular, observa-se como essa aura só se manifesta a partir de performances específicas, que dotam essa aura de características essencialmente únicas, irrepetíveis. Em outras palavras, se uma pintura apresenta uma aura perene, identificada com a unicidade do objeto artístico original, o mesmo não pode ser dito a respeito de uma obra musical, visto que a aura que envolve obras desse segundo tipo é dependente de uma execução sonora que, em essência, constitui-se sempre enquanto um evento singular.

**Quadro 19 – Trechos das entrevistas: cada performance musical é única**

– Olinda Allestrandrini, tu acreditas que exista um “modelo ideal” ou uma “versão definitiva” para a interpretação de uma obra musical?

– Acho que não existe. A versão final é sempre a próxima. É diferente de um pintor ou um escritor. No caso do escritor, quando ele terminou seu livro, quando o livro foi impresso, ele pode esperar que o que está escrito ali ficou registrado e vai ser lido pelos outros. O pintor, depois que deu a última pincelada no quadro, não pode chegar na hora da exposição e dizer: “espera aí, nesse canto aqui vou colocar mais um risco preto”.

“No caso dos músicos, que trabalhamos com a arte temporal – assim como os coreógrafos, bailarinos, os performers que atuam no Cirque du Soleil etc. –, tudo é muito planejado, mas sempre existe a evolução da obra de arte que criamos. Sempre há algo que tu vais acrescentar depois. A música ao vivo é viva, ela se modifica ao longo do tempo. Se tu fizeres cinco recitais seguidos, um em cada cidade, com o mesmo programa, os cinco resultados musicais serão diferentes.

Nesse ponto da argumentação, torna-se necessário, portanto, investigar mais concretamente tais abstrações, compreendendo em que medida as execuções musicais são sempre distintas entre si – mesmo quando se considera os casos mais extremos: as performances de uma mesma obra, realizadas por um mesmo intérprete, que busca tocá-la com o mínimo de alterações a cada nova execução. Seria possível que um mesmo intérprete, julgando ter atingido a máxima excelência performática na execução de uma obra musical, conseguisse realizar, em seus mínimos detalhes, duas ou mais performances idênticas dessa mesma obra?

O estudo de Chaffin, Lemieux & Chen (2007) é bastante elucidativo no tocante a esse problema: tomando como amostra sete performances feitas por uma mesma pianista – Gabriela Imreh – do terceiro movimento (*Presto*) do *Concerto*

*Italiano* de J.S. Bach, os autores fizeram análises acústicas comparativas que revelaram diferenças sutis, mas significativas, entre certos trechos das várias interpretações de Imreh. No experimento – é de fundamental importância ressaltar esse ponto –, a intenção da pianista, ao tocar, foi executar a música da melhor forma possível a cada vez. Mesmo assim, foi impossível obter dois ou mais desempenhos idênticos: as diferenças, medidas e computadas em gráficos, diziam respeito, principalmente, a variações de dinâmica e velocidade de execução.

Uma das conclusões do estudo é que as diferenças performáticas se mostraram mais perceptíveis nos trechos que toleravam uma maior liberdade interpretativa, e menos marcantes nos trechos que exigiam um maior domínio técnico na execução. Em outras palavras, as passagens mais difíceis, que demandavam maior controle técnico, foram executadas por Imreh de maneira mais constante, pois sua atenção estava concentrada em cumprir as exigências básicas da partitura – o que não lhe permitia exercer uma grande “margem de invenção”. Por outro lado, nos trechos mais fáceis foi possível, para ela, ousar um pouco mais, o que ocasionou as diferenças de execução. Esses aspectos demonstraram, para os autores, que um maior domínio das dificuldades técnicas, especialmente nos trechos mais fáceis de uma obra, permite ao músico uma variação mais espontânea na performance da música (CHAFFIN, LEMIEUX & CHEN, 2007, p. 455-457).

**Quadro 20 – Relato de uma experiência pessoal de performance, feito pelo próprio autor desta tese**

Em 2021, enquanto estudava a Sonata para piano n° 12 em Fá maior, K. 332, de Mozart, dei-me conta do seguinte: durante a performance de certos trechos dessa obra, eu optava, no exato momento em que a tocava, por executar as notas às vezes mais *staccato* que o habitual, às vezes mais *piano*, às vezes mais rápido, e assim por diante. Eu tinha consciência de que determinadas notas de certos trechos da música precisavam ser *staccato*, que certas partes deveriam ser *piano* etc., mas, no ato de tocar, eu como que construía uma “variação” sobre a noção prévia de performance que já havia consolidado para aquela música. Isso, em certo sentido, não deixava de ser uma espécie de improvisação sobre uma forma de performance que eu já havia planejado. Era como se houvesse pequenas variações possíveis dentro dos parâmetros que mencionei. Percebi que nem sempre eu tocava aquela sonata de Mozart da mesma forma, pois a cada performance experimentava novas possibilidades – bastante sutis, é verdade, quando comparadas entre si. Essas flutuações poderiam ser previamente planejadas por mim ou ser fruto do momento, algo que simplesmente “saía daquele jeito”, de maneira pouco deliberada, quase como se fossem ações espontâneas. Na realidade, tais atos eram uma mistura entre espontaneidade e deliberação.

Outro aspecto interessante, ressaltado pelos três autores do artigo, é questionar a origem das inúmeras diferenças performáticas descobertas em seu estudo: elas seriam resultantes da parcela de aleatoriedade que permeia qualquer ação motora humana? Ou seriam um produto intencional da espontaneidade e criatividade de cada intérprete? Mais do que isso: em que medida as duas instâncias se influenciariam<sup>241</sup>?

Em resumo, o que os resultados do estudo reforçam é que, ao tocar, o músico está, a todo o instante, lidando com a regularidade e plasticidade de seus atos – isto é, com o cumprimento de ações que são, em alguma medida, mais *planejadas* ou mais *espontâneas*. O intérprete mais bem capacitado é aquele que consegue eliminar, ao máximo, a imprevisibilidade e o acaso que pode afetar negativamente o controle de suas ações performáticas. Paradoxalmente, quanto maior for o domínio técnico do músico, mais ele poderá controlar, de maneira “espontânea”, seus atos musicais<sup>242</sup>.

**Quadro 21 – Trechos das entrevistas: o controle das variáveis**

– Alexandre Dossin, o que o músico deve fazer para manter sua performance dentro dos eixos, enquanto toca um obra erudita?

– Numa apresentação musical, existem muitas variáveis que você não pode controlar: o público fazendo barulho ou tossindo, crianças falando na sua frente, alguém que deixa o celular cair no chão, a luz que não está boa, o teatro que está muito quente ou muito frio etc. Enfim, há fatores que você não controla. Em relação a essas variáveis, você tem que estar pronto para reagir. Mas existem variáveis que você controla: o dedilhado, o pedal etc. Elas não são variáveis que você deve deixar que sejam variáveis. Eu trabalho muito isto comigo e com os meus alunos: tento diminuir ao máximo o número de variáveis para chegar no momento do recital ou concerto com as coisas bem definidas.

“Não é que você vai, simplesmente, tocar do jeito que estudou: você vai ter o estudo como uma base e na hora vai deixar a música fluir. A *Bagatela n° 3, Op. 119*, de Beethoven, que toquei ontem de bis no meu concerto com a OSPa, por exemplo, foi uma obra que aprendi há pouco tempo, algo de última hora. Para memorizar essa música rapidamente, prestei bastante atenção nos dedilhados e imediatamente escutei, na minha cabeça, o que queria fazer com essa música. Toquei essa peça, já na leitura à primeira vista da partitura, praticamente como a toquei ontem para o público. As variações que fiz, ontem, nas repetições das seções – quanto

<sup>241</sup> Para elucidar esse último ponto, pode-se imaginar a seguinte situação: um movimento performático inicial pode conter uma grande parcela de espontaneidade, mas, para manter uma coerência interpretativa, o músico pode optar por realizar os gestos seguintes com base na conformação do primeiro gesto. Nesse caso, os movimentos subsequentes já não seriam tão “espontâneos” quanto o primeiro, mas mais planejados e calculados (CHAFFIN, LEMIEUX & CHEN, 2007, p. 469).

<sup>242</sup> As questões técnico-corporais que envolvem a performance musical serão abordadas, com mais profundidade, no capítulo subsequente.

às articulações e dinâmicas -, foram decisões do momento. Eu não calculei, não pensei muito antes de fazê-las. Mas o dedilhado já estava todo lá, para auxiliar na memorização. Então, mesmo em obras simples como essa *Bagatela n° 3*, você tem que ter, realmente, um aprendizado, de modo que, quando chega o momento de tocar ao vivo, você não comece a duvidar de você.

A possibilidade de repetir, de maneira absolutamente idêntica, a performance de uma mesma música depende, em suma, da complexidade das obras. Por isso, se a performance do Op. 5 de *Simplex Modestus* – exemplo fictício aventado no capítulo anterior – poderia ser realizada de maneira exata, inúmeras vezes, por um mesmo músico, ou ainda por vários músicos diferentes, visto que essa “obra” é formada por apenas uma nota (em última instância, por apenas um único “ato musical”), dificilmente se poderia dizer o mesmo a respeito do *Prelúdio n° 4* de Chopin, ou do *Capricho n° 13* de Paganini, ou ainda do terceiro movimento (*Presto*) do *Concerto Italiano* de J.S. Bach tocado por Imreh, músicas formadas por centenas de notas – milhares, no caso dessa última peça.

Para performar obras desse tipo com qualidade, um músico necessita pôr em prática um número gigantesco de atos mentais e corporais, de modo espontâneo e controlado: de pensamentos e sentimentos a movimentos corporais. Isso revela que, quanto mais complexa for uma obra musical, mais improvável será a sua idêntica reprodução ao longo de várias performances. Uma vez que as variáveis envolvidas nos processos performáticos crescem exponencialmente de acordo com o tamanho e a densidade de cada obra, a exata repetição de cada ato – por fim, de todos os atos – acaba se tornando uma tarefa humanamente impossível de ser realizada.

Outro autor que teorizou a respeito dos aspectos que trazem variedade às performances musicais foi Keil (1966, 1987, 1995), que chegou a cunhar um termo específico para os fenômenos que analisou: *discrepâncias participativas* (em inglês, *participatory discrepancies*). Em seus artigos, Keil não chega a apresentar uma definição clara desse conceito – acredito que pela própria natureza mutante do fenômeno que ele busca explicar –, mas, conforme depreendo de seus argumentos, trata-se do seguinte postulado.

Discrepâncias participativas estão presentes em muitos universos musicais mundo afora: jazz, polka, música tradicional tibetana etc. Nessas práticas performáticas, elas chegam a se constituir como um aspecto inerente desses “estilos” ou “gêneros” musicais, de forma que não se imaginaria que a música feita a

partir de certos contextos estéticos pudesse não contê-las. Para Keil (1995, p. 12), o conceito de *discrepâncias participativas* diz respeito, especialmente, aos parâmetros da altura e duração dos sons, mas a noção também pode ser estendida – acredito – para a intensidade, o timbre e as transformações do som ao longo de sua existência.

Tal como compreendo o conceito, as discrepâncias participativas podem ocorrer em três níveis: (a) entre os músicos que tocam juntos uma música (em termos rítmicos, elas seriam, por exemplo, as imprecisões de ataque entre um batedor e um baixista num conjunto de jazz); (b) na relação estabelecida entre a execução musical e um suposto padrão de referência que orienta essa execução (por exemplo, as imprecisões – atrasos ou adiantamentos – do baterista ou do baixista em relação a um pulso abstrato, constante e metronômico); (c) na conexão entre as duas instâncias anteriores (as discrepâncias verificadas entre o batedor, o baixista e o pulso ideal de referência). Nos três casos, o surgimento de imprecisões rítmicas geram certas disparidades sonoras, algumas bastante sutis, outras claramente perceptíveis.

Para Keil, longe de serem fruto do mero acaso, grande parte das discrepâncias participativas, dentro dos mais variados contextos musicais, são *intencionais* – são fatores que trazem interesse à execução musical: é o *groove* ou *swing* no jazz, por exemplo. Tomando como caso paradigmático o universo jazzístico, Keil (1995, p. 8) afirma que, no jazz, “todos assumem que cada pessoa tem uma percepção única do tempo e que reunir personalidades diferentes ou discrepantes gera diferentes tipos de groove ou swing”. Por isso, para aquele autor:

Não há groove essencial, nenhum tempo abstrato, nenhum “sentido de metrônomo” no sentido estrito de metrônomo, nenhum sentimento como sentimento, apenas relatividade constante, relacionamento constante, negociação constante de um groove entre músicos num determinado tempo e lugar, com uma complexa multiplicidade de variáveis que se cruzam milissegundo por milissegundo. O tempo abstrato é uma boa ideia platônica, uma essência perfeita, mas o tempo real, o tempo natural, o tempo humano, é sempre variável. (KEIL, 1995, p. 3).

O que Keil busca ressaltar com o seu conceito de *discrepâncias participativas* é que as performances musicais frequentemente tendem a ser marcadas por incompatibilidades, divergências, inconsistências, desencontros etc. Nesse sentido, não é difícil aplicar suas ideias ao campo da música erudita, constatando, por meio daquele conceito, que, mesmo nesse universo – onde os músicos almejam obter o maior controle possível sobre suas performances –, as discrepâncias participativas

estão, em certo nível, sempre presentes e atuantes. Se tais discrepâncias resultam de ações intencionais dos músicos ou se são simplesmente erros acidentais, isso é outro problema<sup>243</sup>.

Diante de tudo o que foi exposto neste capítulo, surge, portanto, a grande pergunta: como conciliar as visões que advogam a favor da singularidade de cada ato humano (BAKHTIN, 2017), somadas aos estudos que confirmam a irrepetibilidade das performances musicais (CHAFFIN, LEMIEUX & CHEN, 2007) e às teorias que ressaltam as discrepâncias dos atos performáticos – dos músicos entre si e em relação a modelos abstratos de referência (KEIL, 1966, 1987, 1995) –, com a defesa da perspectiva *unitária* da performance musical (BAR-ELLI, 2002, 2004)? De modo peremptório, pode-se afirmar que tal conciliação é impossível. Isso ocorre porque, na realidade, as propostas de Bakhtin, Chaffin, Lemieux & Chen e Keil apontam em sentido exatamente contrário a esse, ou seja, elas reforçam a validação da perspectiva *pluralista*, tal como defendida por Kivy (2007).

Escrevi, algumas páginas atrás, que a perspectiva unitária apresenta certa coerência somente a partir de uma visão idealizada da performance musical, mas que a sustentação dessa teoria, diante da experiência prática no mundo real, é impossível. É claro que alguém pode imaginar um músico efetuando uma série de atos performáticos que resultassem, supostamente, na melhor execução possível de uma obra musical, ou seja, numa execução que corresponderia, rigorosamente, a um platônico modelo “ideal”, “perfeito” da obra. No entanto, quão raro seria esse acontecimento? Quão irrepetível seria tal evento? Ele somente poderia ocorrer, se tanto, uma única vez, e seu aparecimento seria tão singular que acreditaríamos se tratar de acaso ou sorte, e não do talento e habilidade de um ser humano falível.

O que a realidade empírica da música sugere, entretanto, é o oposto dessa utopia: há inúmeras possibilidades de interpretação e execução para cada obra musical, umas mais ou menos corretas e coerentes que outras, mas, a partir de certo nível de excelência, todas podendo ser consideradas como *igualmente válidas e legítimas*. Advogar a favor de um modelo único de performance para cada obra é

---

<sup>243</sup> Esse problema será discutido mais à frente. No entanto, este também é o momento para uma observação importante. Creio que uma das limitações da teoria de Keil (1966, 1987, 1995) é justamente não avançar sobre a questão dos erros performáticos: parece que aquele autor acredita que as discrepâncias participativas resultam sempre de processos *intencionais*. Esta tese, como já se pôde observar, abarca também a questão do erro na performance, o que significa *incluir* esse problema no escopo geral da investigação sobre a busca pela excelência performática.



contradizer a verdade empírica do fazer musical – é uma sobrevalorização de uma teoria em detrimento da realidade concreta do mundo.

Ao tocar, a maioria dos músicos eruditos não busca reprisar modelos platônicos de excelência – modelos universais, perfeitos –, nem se atormenta no sentido de realizar, todas as vezes, performances absolutamente idênticas em todos os seus mínimos detalhes sonoros. Eles sabem que isso é humanamente impossível. Uma performance ao vivo é um acontecimento único, resultante do encontro inédito entre um ser humano singular e uma obra musical exclusiva, que ocorre num momento e num local específicos, sob circunstâncias nunca antes vistas e que nunca mais poderão ser reprisadas de maneira idêntica.

Assim, respondendo à pergunta que fornece o título deste capítulo, o conceito de perfeição somente pode ser aplicado ao campo da performance musical erudita no caso de se aceitar uma definição mais aberta para esse conceito: em performances musicais eruditas, não existe apenas *uma perfeição* ou *excelência* possível, mas *múltiplas perfeições* ou *excelências* possíveis. Isso significa valorizar a *diferença* das performances musicais, entendendo que, assim como cada músico é um ser humano único, cada performance é, também, um acontecimento único, irrepetível.

#### 14. A técnica instrumental e corporal como meio para atingir a excelência artística

Foi sugerido no capítulo anterior que o fenômeno da busca pela excelência na interpretação e execução da música relaciona-se com o problema da corporalidade humana. Na realidade, a excelência na performance musical não pode ser compreendida de modo satisfatório se não se incluir, em sua análise, os aspectos concernentes ao corpo e às técnicas corporais. Isso porque o ato de tocar com maestria um instrumento musical exige a aplicação refinada de uma série de movimentos físicos que precisam ser minuciosamente executados pelo intérprete. Trata-se de um tipo específico de aprendizado corporal e mental que, normalmente, necessita de anos de aprimoramento contínuo, através de um processo que se inicia, em muitos casos, já na primeira infância do indivíduo. Por essas e outras razões, tais habilidades estão, sob um olhar antropológico, estreitamente relacionadas com aspectos biológicos, culturais e sociais, e é sob essa ótica que o

problema do domínio técnico na execução instrumental será abordado, a partir de agora, neste capítulo.

A virtuosidade na prática de um instrumento musical é um dos feitos técnicos mais impressionantes que um ser humano é capaz de desenvolver, especialmente quando se considera a complexidade, precisão e agilidade dos movimentos corporais requeridos para o desempenho dessa atividade<sup>244</sup>. No entanto, até mesmo para dimensionar as dificuldades que envolvem um domínio técnico desse tipo, é interessante começar abordando o fenômeno a partir de um ponto de vista bastante elementar, de modo que se possa “reconectar” o ser humano – em outras palavras, o músico – com os seus aspectos biológicos mais básicos – características que, ao mesmo tempo, aproximam-no e o distinguem de outros animais. Uma ênfase sobre os atributos biológicos elementares de nossa espécie é importante porque é a partir desse sustentáculo que toda a técnica corporal humana se origina, inclusive aquela de maior refinamento, tal como manifestada na performance musical<sup>245</sup>.

Nesse sentido, a fim de esclarecer a organização deste capítulo, é importante mencionar que ele se divide em duas partes. Na primeira, apresentarei uma visão biológica e evolutiva mais ampla sobre a técnica humana, abordando também alguns aspectos sociais, culturais e relativos a crenças religiosas que, igualmente, influenciam em sua conformação<sup>246</sup>. Nessa seção inicial não serão debatidos temas musicais, e essa escolha é proposital. Na segunda parte do capítulo, entretanto, retornarei ao campo da música, elaborando uma série de conexões entre os

---

<sup>244</sup> Para uma análise dos efeitos do virtuosismo – especialmente pianístico – em performances musicais sobre os ouvintes, ver Kramer (2012, p. 231-244), que reflete, entre outras coisas, sobre o deslumbramento que a perícia técnica do artista costuma gerar nos espectadores: “o corpo do virtuose é como uma bateria carregada com o choque do grande desconhecido; a função da performance virtuosística é a descarga massiva – uma transferência pública de catexia, entendida como passar do interior do virtuose para o interior do público” (KRAMER, 2012, p. 238).

<sup>245</sup> Neste ponto, é necessária uma observação: a dificuldade técnica na execução musical não é uma exclusividade do campo erudito, visto que o virtuosismo do performer pode ser encontrado numa infinidade de práticas musicais, das mais populares às mais tradicionais, das mais intelectualizadas às mais espontâneas. É claro que, na música erudita, esse fator aflora com bastante ímpeto.

<sup>246</sup> Uma abordagem desse tipo está em consonância com a visão de Blacking (2020, p. 311-312), que, ao caracterizar uma antropologia do corpo, não separa a antropologia física da antropologia cultural e social. Segundo aquele autor, esses dois domínios estão, na realidade, interligados, uma vez que é nítido “que a forma do corpo humano é influenciada pela cultura, e que fenômenos aparentemente culturais, como a linguagem, são biologicamente embasados”. Por outro lado, “o comportamento e ação humana são apenas, em parte, função da cultura e não há evidências para afirmar que, em algum momento da história, o desenvolvimento da cultura, da razão, da linguagem ou a expertise tecnológica tenham liberado o *homo sapiens sapiens* das restrições, forças e propensões impostas pelas características de sua espécie e pelo processo evolutivo que levou a espécie a ser” (BLACKING, 2020, p. 312).

principais tópicos apresentados na primeira parte e os aspectos técnicos que dizem respeito, mais diretamente, às performances musicais.

#### *14.1. Sobre a técnica humana*

Para começar abordando o tema da técnica humana sob um ponto de vista basilar, é importante evocar Leroi-Gourhan (1987a, p. 36-37), que, no primeiro volume do livro *O gesto e a palavra*, destaca como um dos traços físicos determinantes de várias espécies animais – a exemplo do que se observa no ser humano – a divisão do segmento anterior do corpo em dois domínios que se apresentam inter-relacionados: um polo facial e um polo manual. Ambos os polos agem em estreita conexão um com o outro, principalmente durante as operações técnicas mais elaboradas efetuadas por inúmeros seres vivos.

Quando se considera somente o polo manual, observa-se como, no caso dos mamíferos, desenvolveram-se, ao longo dos tempos, duas grandes tendências: para alguns animais desta classe, os membros anteriores são utilizados somente para a locomoção, enquanto, para outros, esses mesmos membros desempenham a função de preensão. A respeito dessa última tendência – característica de animais omnívoros e carnívoros –, nota-se que os membros anteriores apresentam quatro ou cinco dedos funcionais, sendo que o dedo anterior é susceptível de assegurar a preensão. Outra peculiaridade marcante – igualmente constatada nos seres humanos – é que alguns mamíferos são capazes de tomar a posição corporal sentada a fim de liberar a mão para a atividade preensora (LEROI-GOURHAN, 1987a, p. 54-55).

Ainda dentro da categoria dos mamíferos, sabe-se que os macacos são os únicos animais de preensão constante tanto durante a marcha arborícola quanto durante as operações manuais efetuadas na posição sentada. Segundo Leroi-Gourhan (1987a, p. 59), tais fatos ressaltam o estreito laço existente entre a locomoção e a preensão, visto que a segunda atividade apresenta-se como função das características da primeira. Contudo, se nos macacos a mão anterior e a mão posterior são instrumentos de locomoção, somente a anterior se torna um instrumento de caráter técnico. Uma abordagem biológica de tais características permite vislumbrar um processo evolutivo entre os diferentes tipos de primatas:

Se fosse necessário distinguir ainda mais claramente o laço que une todos os caracteres dos primatas ao seu aparelho locomotor, bastava considerar uma série constituída pelas mãos do colobo, do cercopiteco, do macaco e do gorila para se constatar que o desenvolvimento do dispositivo de oposição dos dedos, cada vez mais eficaz e preciso, corresponde a uma locomoção cada vez mais baseada na proeminência preensora da mão em relação ao pé, a uma posição sentada cada vez mais erecta, a uma dentadura cada vez mais curta, a operações manuais cada vez mais complexas e a um cérebro cada vez mais desenvolvido. (LEROI-GOURHAN, 1987a, p. 59).

Ultrapassando a categoria dos macacos, observa-se como existem, entre esses animais e os seres humanos, algumas diferenças corporais significativas que são agrupadas, no caso dos últimos, sob o rótulo de *antropomorfismo*. A descrição abaixo permite vislumbrar a forma e postura do corpo humano, bem como as diferenças de aparência em relação aos corpos dos demais primatas:

Com efeito, o antropomorfismo constitui uma fórmula distinta da dos macacos [...]. A sua característica fundamental reside na adaptação da estrutura corporal à marcha bípede [...]. Esta adaptação traduz-se por uma disposição particular do pé, cujos dedos se dispõem em linhas paralelas, como nos vertebrados que andam, através de pormenores da construção do tarso e dos ossos do membro inferior e, sobretudo, através de uma adaptação da bacia, que sustenta em equilíbrio todo o peso do tronco. A coluna vertebral apresenta curvaturas de compensação cuja resultante é a vertical. O membro anterior está liberto e a mão, embora composta das mesmas partes da dos macacos, pelas suas proporções e possibilidades, afasta-se considerável e definitivamente da destes últimos. A cabeça tem como característica essencial repousar em equilíbrio na extremidade superior da coluna vertebral. (LEROI-GOURHAN, 1987a, p. 65).

Considerando a atividade cerebral de macacos e seres humanos, observa-se que, em ambos, ela se adensa e se reparte entre a face e os membros anteriores. No caso dos macacos, essa separação está ligada, no que diz respeito à mão, às ações coordenadas de preensão, preparação alimentar, ataque, defesa, locomoção e limpeza de piolhos, enquanto a face ocupa-se da mastigação, deglutição, mímica e gestos. Nos humanos, essa divisão é diferente: as ações coordenadas de preensão e preparação alimentar definem a atividade da mão, que também é empregada para o ataque e a defesa; todavia, ela já não interessa à locomoção, passando a ser um *órgão de fabrico*. A face do homem, por sua vez, também se torna o instrumento da *fonação organizada em linguagem* (LEROI-GOURHAN, 1987a, p. 86).

Outra peculiaridade humana, que nos distingue da maioria dos outros animais, é a nossa falta de especialização para a realização de movimentos técnicos – fato que, biologicamente, permitiu a expansão de nossas habilidades corporais para um enorme leque de possibilidades. Se, em relação a muitos seres vivos, pode-se argumentar no sentido de uma *especificidade técnica* de movimentos, no caso

dos humanos a falta de especialização foi o fator que, justamente, fomentou uma abrangente *versatilidade técnica*.

Para o homem, [...] os territórios motores foram substituídos por zonas de associação, de carácter muito diferente, que em vez de orientar o cérebro para uma especialização técnica cada vez mais evoluída lhe abriram possibilidades de generalização ilimitadas, pelo menos relativamente à evolução zoológica. Ao longo dessa evolução, [...] o homem surge como o herdeiro de criaturas, mas como tendo escapado à especialização anatómica. Nem os seus dentes, nem as mãos, nem o pé, nem mesmo o cérebro atingiram o elevado grau de perfeição do dente do mamute, da mão e do pé do cavalo, do cérebro de certas aves. Desse modo ficou possibilitado de quase todas as acções possíveis, podendo comer, correr, escalar e utilizar o órgão extremamente arcaico do seu esqueleto, que é a mão, para realizar operações dirigidas por um cérebro superespecializado na generalização. (LEROI-GOURHAN, 1987a, p. 122).

Felizmente, uma parte do desenvolvimento técnico de nossa espécie pode ser reconstituída graças às evidências arqueológicas, uma vez que a prova material das primeiras habilidades técnicas do homem encontra-se manifestada nos objetos fabricados pelos seres humanos primitivos: os utensílios de pedra lascada<sup>247</sup>. Entender como esses artefatos eram produzidos e qual a sua finalidade permite deduzir os usos e funções operacionais que tais objetos cumpriam nas primeiras sociedades humanas. Nesse sentido, é interessante constatar que muitas das ferramentas de pedra lascada que chegaram até nossos dias possuíam gume, o que mostra que eram utilizadas com o objetivo técnico de cortar, raspar ou furar (LEROI-GOURHAN, 1987a, p. 135-136).

O que as descobertas arqueológicas revelam é que, ao longo dos vários milênios, houve um lento aperfeiçoamento técnico das ferramentas de pedra lascada, que foram se tornando progressivamente menores e mais refinadas: o aprimoramento dos *choppers* originou os bifaces, que resultaram nas lascas de pedra, que geraram as lâminas, que, por fim, deram origem aos micrólitos. Nesse longo processo temporal, evidencia-se um aproveitamento cada vez melhor da matéria prima rochosa, que passou a ser empregada em processos técnicos gradativamente mais complexos e especializados.

O que uma análise atenta desses objetos evidencia é um gradual aprimoramento técnico do ser humano, pois tanto a complexificação na fabricação das primeiras ferramentas quanto a sua mais refinada utilização denotam um

---

<sup>247</sup> Supondo-se que os artefatos de pedra lascada não eram os únicos instrumentos que compunham o equipamento de nossos antepassados longínquos, é correto imaginar que eles também produziam utensílios com outras matérias primas, como, por exemplo, madeira e osso. No entanto, devido à perecibilidade desses materiais, não restaram muitas evidências fósseis nesse sentido.

cuidado e rigor cada vez mais apurado. Na realidade, o conceito de *técnica*, para Leroi-Gourhan (1987a, p. 117), refere-se justamente a essa dupla relação, uma vez que o termo diz respeito não apenas aos gestos físicos do homem, mas também aos utensílios e objetos por ele fabricados – que são, por sua vez, ao mesmo tempo resultantes de gestos e meios para a realização de novos gestos<sup>248</sup>.

Outro ponto importante, dentro do mesmo tema, refere-se ao crescimento na variedade de ferramentas de pedra lascada que foram surgindo ao longo dos milênios – utensílios com novos formatos que passaram a ser empregados para o cumprimento de funções operacionais cada vez mais especializadas: cortar, furar, raspar, moldar, amassar, descascar, triturar, escavar etc. Todo o processo foi marcado por uma evolução surpreendentemente lenta, no qual cada aprimoramento técnico apoiou-se em algum avanço anterior, já conquistado.

Em termos de motricidade muscular, o que há em comum entre todas essas primeiras operações técnicas humanas é a repetição de movimentos a intervalos regulares. Para Leroi-Gourhan (1987b, p. 117-118), grande parte desses gestos primitivos se relacionava com o ato de bater ou martelar<sup>249</sup>, pois, como testemunham os artefatos arqueológicos, “o primeiro utensílio fabricado foi produto de uma sequência de choques, e apenas pode ser utilizado através de percussões repetidas” (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 180). Porém, junto com o gesto mais básico de bater, é importante destacar, também, o movimento de serrar ou raspar, que nada mais é que uma espécie de percussão oblíqua ou deitada (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 117-118).

Considerando a totalidade do conjunto técnico-gestual dos seres humanos, Leroi-Gourhan (1987b, p. 25) destaca três planos, que dizem respeito a uma espécie de “essência” das operações técnicas. O primeiro plano se refere aos comportamentos automáticos ligados à natureza biológica de nossa espécie, que possuem um fundo genético – são os atos alimentares, sexuais e de defesa. Sob

---

<sup>248</sup> Dito de forma mais detalhada, observa-se como o aprimoramento da angulação dos choques, a fim de extrair fragmentos de pedra cada vez menores e mais cortantes, bem como o número gradativamente maior nas sequências de percussões envolvidas na extração dos pedaços, que se tornaram *logicamente premeditadas*, representam uma prova do aperfeiçoamento gestual e material dos humanos primitivos – ou seja, o refinamento das ferramentas rochosas foi o resultado direto da sofisticação dos atos físicos empregados para produzi-las, e elas mesmas possibilitaram gestos mais refinados, condizentes com seu emprego.

<sup>249</sup> Movimentos desse tipo são realizados não apenas por humanos, mas também – guardadas as diferenças – por outros animais. Um exemplo seriam algumas aves que partem, com o bico, moluscos ou grãos.

esse primeiro plano profundo, assenta-se um segundo nível: o comportamento maquinal relativo às cadeias operatórias adquiridas pela experiência e pela educação – encontrado tanto nos gestos quanto na linguagem. Trata-se de uma “zona de penumbra” que não se confunde com o simples automatismo do primeiro nível, já que toda e qualquer interrupção acidental no desenrolar do processo operatório faz intervir uma confrontação no nível dos símbolos da linguagem, o que nos leva, por sua vez, ao terceiro plano. Esse último é o nível do comportamento lúcido, no qual a linguagem intervém de forma preponderante, seja para reparar uma ruptura acidental no desenrolar de uma operação técnica, seja para criar novas cadeias operatórias.

Esses três planos encadeiam-se em proporções variáveis, mas, especialmente no segundo e terceiro níveis, nota-se, cada vez mais, uma crescente liberdade de ação do indivíduo e um maior condicionamento do meio social, em detrimento do substrato biológico:

A formação das cadeias operatórias levanta, nas suas diferentes etapas, o problema das relações entre o indivíduo e a sociedade. O progresso está submetido à acumulação das inovações, mas a sobrevivência do grupo é condicionada pela inscrição do capital colectivo, apresentado aos indivíduos no âmbito de programas vitais de carácter tradicional. A constituição das cadeias operatórias baseia-se no jogo de proporções entre a experiência, que faz eclodir no indivíduo um condicionamento por “ensaio e erro” idêntico ao do animal, e a educação, na qual a linguagem ocupa um lugar variável mas sempre determinante. (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 25).

Outro fator que pesa sobre o desenvolvimento das operações técnicas é o grau de incidência das atividades exercidas: há gestos e comportamentos que são bastante elementares e quotidianos para a maioria dos seres humanos – tais como o ato de caminhar, alimentar-se, banhar-se, vestir-se etc. –, enquanto outros atos podem ser efetuados apenas de modo muito espaçado no tempo – como os gestos empregados para costurar uma roupa, dar um nó numa gravata, saltar, dançar etc. O que se deduz dessas incidências é que a periodicidade e intensidade no cumprimento de ações específicas influenciam diretamente a aquisição das habilidades necessárias para realizá-las. É por isso que, em geral, o domínio eficaz das cadeias operatórias mais elementares já começa durante “a primeira parte da vida do indivíduo, sob a tripla incidência da aprendizagem por imitação, da experiência por tentativas e da comunicação verbal” (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 27).

Um dos fatores que distingue os seres humanos dos outros animais é a grande capacidade de controle consciente que temos sobre nossas operações técnicas – ainda que todas as nossas ações e gestos, em maior ou menor medida, apareçam atravessados por influências culturais e sociais, que contribuem para formatar essas mesmas operações, tornando-as, muitas vezes, *inconscientes*:

Ao agir, o sujeito orienta a maior parte da sua actividade com a ajuda de séries de programas elaborados no decurso da evolução do grupo étnico e que a educação inscreve na sua memória motriz. Ele desenvolve essas cadeias numa situação em que a consciência lúcida intervém a fim de ajustar os diversos elos da cadeia. Mais precisamente, a lucidez segue uma sinusóide em que as depressões correspondem às séries maquinais enquanto que os cimos marcam os ajustamentos das séries às circunstâncias em que a operação se desenrola. Esse trajecto já é característico da inteligência dos Mamíferos superiores, surgindo no homem com tal intensidade que o torna uma das características essenciais do comportamento. Com efeito, a intervenção lúcida, ligada à possibilidade de confrontação, não só representa o factor que assegura a orientação do processo operatório como é também o elemento que permite responder às situações acidentais, ou seja, corrige o processo operatório ajustando-lhe as cadeias apropriadas. A possibilidade de reparação, de aperfeiçoamento, tanto no domínio das relações sociais como no das técnicas, é o factor da invenção, atribuindo ao indivíduo humano o papel de inventor no desenrolar do progresso. A especificidade das sociedades humanas, resumida na capacidade de acumular e de conservar as inovações técnicas, prende-se com a memória colectiva, enquanto que ao indivíduo compete organizar conscientemente as suas cadeias operatórias com vista à fixação de novos processos operatórios. (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 28-29).

Na realização da maioria dos gestos técnicos, é crucial destacar o papel da mão enquanto instrumento operatório fundamental do ser humano, pois é essa parte do corpo a que mais se destina ao cumprimento das inúmeras atividades operacionais. Entretanto, segundo Leroi-Gourhan (1987b, p. 37-38), o que de fato diferencia biologicamente o ser humano dos demais primatas, considerando a escalada evolutiva, é o desenvolvimento do cérebro, já que, no que se refere ao dispositivo osteomuscular da mão, praticamente não se observam avanços<sup>250</sup>. As diferenças se resumem, portanto, à aparelhagem nervosa do cérebro humano, bem

---

<sup>250</sup> Nos macacos, as operações dígito-palmares de preensão, contato afetuoso ou hostil, moldagem e uso da mão como recipiente são fundamentais para o domínio das técnicas que envolvem apenas as atividades manuais. Nesses animais, o espolhamento e o ato de descascar frutas são, por exemplo, atividades que exigem certa delicadeza de movimentos. Nesse sentido, é interessante e curioso constatar que, no caso do ser humano, a mão não apresenta características estruturais fundamentalmente diferentes daquelas encontradas nos demais primatas: “O dispositivo osteomuscular dos Primatas é suficientemente semelhante ao do homem para que possamos considerar o seu braço e a sua mão como dotados de propriedades mecânicas sensivelmente equivalentes às nossas. Com efeito, se é certo que somos levados a introduzir algumas gradações no respeito à delicadeza dos movimentos humanos relativamente aos dos macacos, a verdade é que as diferenças anatómicas são negligenciáveis quando comparadas com as do dispositivo neuro-motor. Assim, pode-se considerar os macacos comuns, os Antropóides e o homem, como baseados num mesmo fundo comum e possuindo as mesmas possibilidades gestuais” (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 34).



como a um enriquecimento progressivo da sensibilidade tátil e ao fato de a mão estar livre durante a locomoção, devido à posição corporal ereta.

Um dos argumentos centrais de Leroi-Gourhan, enfatizado ao longo dos dois volumes de *O gesto e a palavra*, é que, no decurso do processo evolutivo, o gesto técnico do ser humano transferiu-se da mão para os utensílios por ele fabricados – o que pode ser interpretado como uma *libertação* cada vez maior da atividade manual direta. Ao longo dos milênios, a mão humana deixou de ser, ela mesma, um utensílio ou ferramenta para se tornar o agente motor de objetos externos, através de um processo iniciado já com os primeiros *choppers*. Em relação a essa libertação da mão, destacam-se quatro etapas principais:

No decurso da evolução humana, a mão enriquece os seus modos de acção no âmbito do processo operatório. A acção manipuladora dos Primatas, em que gesto e utensílio se confundem, é seguida, com o aparecimento dos primeiros Antropídeos, pela acção da mão em motricidade directa, em que o utensílio manual já se tornou separável do gesto motor. Na etapa seguinte, ultrapassada talvez antes do Neolítico, as máquinas manuais anexam o gesto e a mão, em motricidade indirecta, limita-se a fornecer o impulso motor. No decorrer dos tempos históricos, a própria força motriz abandona o braço humano, passando a desencadear o processo motor nas máquinas animais ou nas máquinas automotoras, como é o caso dos moinhos. Finalmente, no último estágio, a mão passa a desencadear um processo programado em máquinas automáticas, que não só exteriorizam o utensílio, o gesto e a motricidade, como invadem o domínio da memória e do comportamento maquinal. (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 38).

A ideia de *libertação* do gesto manual precisa ser expandida, porém, à totalidade dos movimentos do corpo humano, visto que não é apenas o trabalho exercido pelas mãos que passa a ser realizado por agentes exteriores. A força total do corpo humano – que apresenta, por óbvio, limitações –, viu-se aos poucos substituída pela motricidade animal, eólica, hidráulica, mecânica etc., *potencializando-se*<sup>251</sup>.

Apesar de a ênfase de minha exposição recair, até aqui, sobre o emprego técnico de objetos materiais que estão mais estreitamente vinculados aos atos físico-corporais, seria errôneo considerá-los como os únicos objetos técnicos que permitem e facilitam as atividades humanas. Isso porque, se o ser humano foi capaz

---

<sup>251</sup> Nesse sentido, Leroi-Gourhan (1987b, p. 43-44) aponta que “toda e qualquer adaptação da mão dos primeiros Antropídeos em utensílio propriamente dito teria apenas criado um grupo de Mamíferos altamente adaptados a um número restrito de acções, mas não o homem, cuja inadaptação física (e mental) constitui a característica genética significativa: tartaruga quando se abriga sob um tecto, caranguejo quando prolonga a mão com uma tenaz, cavalo quando se torna cavaleiro, ele volta sempre a ficar disponível, transportando a sua memória nos livros, multiplicando a sua força no boi, melhorando o seu punho no martelo”.

de exteriorizar e tornar mais eficientes seus movimentos e gestos graças ao emprego de ferramentas, um processo análogo transcorreu em relação à sua esfera mental e ao seu pensamento: ao longo dos tempos, os humanos foram capazes de criar instrumentos técnicos que aprimoraram sua capacidade de raciocínio e retenção, em longo prazo, de conhecimentos adquiridos. Isso aparece evidenciado, por exemplo, no surgimento e aperfeiçoamento da escrita e em sua inscrição em suportes materiais – os livros, por exemplo, ou, mais recentemente, as tecnologias digitais de armazenamento de dados.

Todos esses avanços correspondem a um incremento da *memória*, entendida, nesse contexto argumentativo, num sentido bastante amplo: não apenas como uma propriedade da inteligência individual ou da espécie humana como um todo, mas também como o suporte – seja ele qual for – no qual são inscritas certas cadeias de atos<sup>252</sup>. Em suma, se o desenvolvimento da técnica humana permitiu a

---

<sup>252</sup> A respeito dessa memória, Leroi-Gourhan (1987b, p. 58) distingue três orientações básicas – há a memória animal, a humana e a mecânica: “Relativamente à memória humana, [...] tal como o utensílio, a memória do homem encontra-se exteriorizada, e contida na colectividade étnica. É isso que a distingue da memória animal, acerca da qual pouco sabemos para além do facto de se conter na espécie. Existem importantes diferenças entre a memória animal, a memória humana e a memória mecânica. A primeira constitui-se com base na experiência no interior de estreitos canais genéticos, pré-especializados pela espécie; a segunda, tendo também por base a experiência, constitui-se a partir da linguagem; a terceira, é também fruto da experiência no âmbito de um canal programático preexistente, com base num código derivado da linguagem humana e introduzido na máquina pelo homem”. O mesmo autor prossegue: “Numa perspectiva funcional podemos, pois, considerar as três formas de memória como distintas mas assimiláveis. A memória hereditária do homem é preexistente a nível do grupo étnico, e se o homem não faz praticamente nada “por instinto” isso deve-se ao facto de, tal como o animal, não ter recebido uma hipotética memória atávica; mas o animal só pode jogar com a sua experiência no âmbito de um teclado extremamente diminuto e antecipadamente afinado, o que não lhe dá grandes hipóteses de escolha a nível das variantes pessoais, ao passo que o homem dispõe de um teclado alargado e recebe da sociedade toda uma série de programas sobre os quais, uma vez assimilados, tece as suas variações. Sob esta óptica, a memória mecânica revela-se intermédia, visto que a máquina electrónica, não dispondo senão de um teclado muito reduzido, recebe contudo uma dada educação sob a forma de programas ditados” (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 58). Entretanto, Ingold (1999, p. 430) elabora uma crítica sobre a separação que Leroi-Gourhan concebe em relação aos tipos de memória acima mencionados: “No que diz respeito aos seres humanos, não há duas formas de memória corporificada – étnica e de espécie –, mas apenas uma, correspondendo à unidade do organismo cuja morfologia e comportamento são inseparavelmente biológicos e sociais”. Explicado de modo mais específico: “[...] A metáfora da transmissão [da memória] é enganosa, pois implica que a memória é de alguma forma destacável, como um corpus de informação ideal, dos corpos materiais que ela anima, de modo que pode saltar de um para outro. Na realidade, as memórias, assim como os corpos aos quais pertencem, sofrem contínua geração e regeneração nos contextos das atividades de vida dos indivíduos dentro de um ambiente. Assim, a capacidade de locomoção bípede não é mais dada de antemão do que a capacidade de linguagem; ambos surgem dentro de processos de desenvolvimento sob a orientação e com o apoio de praticantes mais experientes. A contribuição de tais praticantes, que é absolutamente crítica, não é atuar como vetores para a transmissão intergeracional de memórias – respectivamente genéticas e étnicas, de espécies e grupos sociais – a serem implantadas nos corpos e mentes dos jovens. É antes estabelecer as condições necessárias, no ambiente dos noviços, para capacitá-los a sentir as coisas por si mesmos, literalmente crescer nas atividades em questão. Assim, aprender a andar é aprender a andar da maneira que as pessoas fazem ao seu redor, e aprender a falar é aprender a

expansão das capacidades do corpo biológico, ela possibilitou, também, o alargamento das potencialidades psíquicas da mente.

Nesse ponto da exposição, contudo, faz-se necessário uma guinada em direção a um segundo conjunto de elementos que, tal como as determinantes biológicas já mencionadas, influencia a conformação da técnica humana. Se o campo da técnica foi considerado, até esse ponto de minha argumentação, principalmente sob a ótica da evolução biológica de nossa espécie, não é difícil pressupor que esse tópico é apenas uma parte do problema, pois, ainda que o ser humano possua um forte vínculo com seu lado animal – uma base comum a toda humanidade –, ele também é influenciado por aspectos culturais e sociais, que são responsáveis por moldar o seu comportamento técnico-gestual.

Dito de outro modo, se o alicerce biológico pode ser encarado como um fator, até certo ponto, comum e universal à espécie humana, a cultura e a sociedade correspondem aos fatores que acentuam as inúmeras diferenças individuais e coletivas verificadas em relação às operações e aos comportamentos técnicos. Essa dialética entre biologia e cultura é expressa por Leroi-Gourhan (1987b, p. 221) por meio da imagem de duas pirâmides invertidas e sobrepostas:

Toda a evolução psico-motriz, desde os primeiros vertebrados, processou-se por adição de novos territórios, que não suprimiram a importância funcional dos precedentes, preservando-lhes o seu papel específico, cada vez mais enraizado nas funções superiores. Com os mamíferos, esta pirâmide adquire uma dimensão bastante considerável permanecendo, porém, geometricamente coerente até à época dos grandes macacos: o córtex de integração neuro-motriz constitui realmente a vanguarda refinada de uma aparelhagem maravilhosa, mas ainda rigorosamente animal. Uma vez atingido o ponto em que se situam os Antropídeos primitivos, tudo se passa como se tivesse surgido sobre a pirâmide animal, que permanecerá a base de todo o comportamento humano, o vértice de uma outra pirâmide, invertida (“reflectida”, de acordo com a imagem teilhardiana), cada vez mais gigantesca constituída por toda a aparelhagem exteriorizada na cultura. Enquanto que a base em que assentamos é, e só pode continuar a ser, o dispositivo osteo-muscular e nervoso resultante da última etapa do mundo animal, a superestrutura, essa, revela-se totalmente artificial e imaginária, tendo nascido das trocas que se desenrolam no exterior entre os dois pólos da actividade criadora, a face e a mão, no domínio da técnica e da linguagem.

Em síntese, percebe-se como a cultura e a sociedade imprimem um *estilo* ou *tonalidade* às operações técnicas humanas, que se perpetuam por meio da tradição e da educação (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 81). Dentro dessa perspectiva, se o

---

falar a língua falada em sua comunidade de origem. No caso dessas e de todas as outras práticas corporais rotineiras, o desenvolvimento da capacidade generalizada é indissociável do desenvolvimento da competência específica” (INGOLD, 1999, p. 429-430).

corpo humano é, essencialmente, o mesmo<sup>253</sup>, o modo de utilizá-lo varia enormemente graças à chancela da cultura e da sociedade. Esse importante aspecto conformador da técnica humana, contudo, já havia sido tema de reflexão para outro importante antropólogo – Mauss, em seu ensaio *As técnicas do corpo*, originalmente publicado em 1935, já havia se debruçado sobre questões semelhantes àquelas apontadas por Leroi-Gourhan.

Mauss (2003, p. 407) começa abordando o problema da técnica humana afirmando que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”, já que “antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo”. Ao contrário de Leroi-Gourhan, que fixa sua atenção principalmente nos objetos técnicos produzidos pelo ser humano, Mauss prefere partir de um ponto mais básico, entendendo que, no estudo da técnica, é preciso, antes de analisar os instrumentos externos ao corpo humano, compreender o próprio corpo.

A fim de ilustrar seu ponto de vista, Mauss apresenta, ao longo de seu ensaio, um apanhado de ações corporais que demandam a aplicação de técnicas variadas: nadar, marchar, andar, posicionar as mãos em repouso, correr etc., mostrando como todas essas atividades – e, por dedução, inúmeras outras – sofrem variações mecânicas e estilísticas de acordo com as sociedades e culturas, e alterando-se, também, com o passar dos tempos, graças às transformações históricas.

Para Mauss (2003, p. 409-411), é possível aferir quatro princípios de classificação das técnicas corporais: (a) divisão das técnicas do corpo entre os sexos; (b) variação das técnicas do corpo com as idades; (c) classificação das técnicas do corpo em relação ao rendimento; (d) transmissão da forma das técnicas<sup>254</sup>. Em relação a esse último item, entra em cena o problema da tradição e da educação:

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* [...]. Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de

---

<sup>253</sup> O argumento só faz sentido se for aplicado de forma genérica, pois, como se sabe, os corpos humanos *não são* iguais. Existem diferenças físicas entre homens e mulheres, crianças e adultos, indivíduos de distintas origens raciais, pessoas com deficiência etc. Algumas dessas diferenças serão mais bem debatidas, no âmbito da performance musical, na segunda parte deste capítulo.

<sup>254</sup> Esses quatro princípios de classificação serão aplicados na segunda parte deste capítulo, no contexto da performance musical.

suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 2003, p. 407).

Essa adaptação constante a um objetivo físico, mecânico, químico (por exemplo, quando bebemos) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. (MAUSS, 2003, p. 408).

A fim de explicitar o modo como o tema da técnica pode ser pensado em relação a atividades humanas específicas, tomemos como exemplo o ato de *nadar*, sobre o qual é possível elaborar algumas considerações teóricas. Nesse exemplo, se a função de um ato ou de um conjunto de atos pode ser a mesma tendo em vista o cumprimento de uma tarefa ou objetivo – por exemplo, mover os braços, as pernas, o tronco e a cabeça para se deslocar pela água, *nadando* –, o modo como tais gestos são executados pelos indivíduos pode variar significativamente, seja considerando, nessa análise, um nível individual ou coletivo. Ainda que as variações gestuais individuais decorram do formato e tamanho dos corpos, dos sexos, das idades, da experiência e habilidade de cada nadador etc., há fatores externos ao indivíduo que também influenciam na execução da atividade, tais como a educação motora recebida desde a infância, a tradição de aprendizagem na qual o ato de nadar foi ensinado e aprendido, o consenso histórico que define como um determinado nado deve ser realizado etc.

Como se sabe, em termos esportivos há quatro tipos de nado que são mecânica e conceitualmente bastante distintos entre si – livre (ou *crawl*), costas, peito e borboleta –, sendo que todos cumprem, a rigor, uma mesma função: o deslocamento do corpo num meio aquoso. Ao longo da história da natação – vista aqui enquanto uma atividade *competitiva* –, observa-se que a transformação técnico-gestual se desenvolveu no sentido de um maior rendimento dos estilos, pois o objetivo principal foi o de aumentar a potência e eficácia dos movimentos corporais, diminuindo a duração do percurso a ser percorrido pelo nadador.

Assim, além do fato óbvio de que cada nado exige certa sequência e repetição “fechada” de gestos, é correto imaginar que, devido às diferenças individuais dos corpos, cada categoria de nado sofre pequenas variações internas – sutis, se comparadas com as diferenças mais evidentes encontradas *entre* os quatro estilos, que podem ser vistos como quatro grupos ou conjuntos de encadeamentos técnico-gestuais. Nesse sentido, observam-se como, sob uma perspectiva

maussiana, inúmeros aspectos de cunho biológico, cultural, social, educacional e histórico influenciam na maneira como o ato de nadar – na realidade, qualquer ato ou conjunto de atos humanos – acaba sendo planejado e executado.

No intuito de evidenciar o papel da cultura, da sociedade e da educação na conformação da técnica humana, também é importante retomar o tema das mãos – que, como frisado, são, por excelência, a parte do corpo que mais se destina ao cumprimento das atividades técnicas –, mostrando como esses três fatores influenciam diretamente a realização de nossos gestos manuais. Ainda que, em termos biológicos, o ser humano possua um par de mãos que, a princípio, são idênticas entre si – ou melhor, que têm o potencial de serem idênticas –, o tratamento dispensado a cada uma dessas extremidades do corpo revela-se como extremamente discrepante. Nesse processo, a cultura, a sociedade e a educação surgem como os principais fatores responsáveis por instaurar e manter as desigualdades entre a mão esquerda e a direita.

Hertz (1980, p. 102), em *A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa*, não nega uma provável predisposição natural do ser humano para um maior aproveitamento e utilização da mão direita – fato que é amplamente comprovado em termos estatísticos –, já que, para aquele autor, haveria um fundo biológico que justificaria tal predileção. Entretanto, sua alegação é que também existem fatores não biológicos que exacerbariam ainda mais esse favoritismo<sup>255</sup>.

Hertz se questiona porque, histórica e culturalmente, um privilégio instituído pelos seres humanos somou-se a uma inclinação biológica, e porque o caminho adotado não foi exatamente o contrário deste – ou seja, o de tentar *corrigir*, por meio da tradição e da educação, as fraquezas da mão menos favorecida. O que se observa, na realidade, é o oposto disso, pois em vários contextos sociais e culturais a mão canhota é reprimida e mantida inativa, tendo o seu desenvolvimento prejudicado. A disparidade no emprego e tratamento das mãos é definida, por Hertz, como uma verdadeira *instituição social*.

Portanto, não é porque seja fraca ou sem poder, que a mão esquerda é desprezada [...]. Esta mão é submetida a uma autêntica mutilação, que apesar disso não é marcada porque afeta a função e não a forma externa

---

<sup>255</sup> Esse trabalho clássico de Hertz serviu como fonte de inspiração para estudos posteriores, tais como os ensaios encontrados em Needham (1973). Tal coletânea reúne vários autores que se debruçaram sobre o problema da polarização entre o lado direito e o esquerdo, assim como outras oposições binárias, e as consequências simbólicas que essas divisões promovem – no campo da organização social, religião, sexualidade, comportamento etc. Os escritos presentes nesse livro tratam de uma série de dualismos encontrados em várias sociedades mundo afora.

do órgão, porque é fisiológica e não anatômica. Os sentimentos de um canhoto, numa sociedade atrasada, são análogos àqueles de um homem não circuncidado em sociedades nas quais a circuncisão é a lei. O fato é que não se aceita ou se cede à desteridade como a uma necessidade natural: ela é um ideal ao qual todos precisam conformar-se e o qual a sociedade nos força a respeitar por meio de sanções positivas. A criança que usa ativamente sua mão esquerda é repreendida, quando não leva um tapa na mão audaciosa: similarmente o fato de ser canhoto é uma infração que traz para o infrator uma reprovação social mais ou menos explícita. (HERTZ, 1980, p. 103-104).

Para Hertz, a gênese desse imperativo sociocultural pode ser mais bem compreendida através de um estudo comparativo das representações coletivas. Nesse sentido, é importante lembrar que o ser humano frequentemente percebe o mundo a partir de dualidades, oposições e polaridades: sagrado/profano, bem/mal, vida/morte, pureza/impureza, força/fraqueza, beleza/feiura, deuses/demônios, céu/terra, dia/noite, alto/baixo, masculino/feminino etc<sup>256</sup>. Em termos simbólicos, todas essas dicotomias acabam sendo transferidas para certas partes do corpo, que passam a expressá-las:

Como pode o corpo do homem, o microcosmo, escapar da lei da polaridade que governa tudo? [...] só o organismo humano deveria ser simétrico? Um momento de reflexão nos mostra que isto é uma impossibilidade. Tal exceção seria não apenas uma anomalia inexplicável, mas arruinaria toda a economia do mundo espiritual. Pois o homem está no centro da criação: cabe a ele manipular e dirigir para o bem as forças formidáveis que trazem a vida e a morte. É concebível que todas estas coisas e estes poderes, que são separados, contrastados e mutuamente exclusivos, sejam abominavelmente confundidos na mão do sacerdote ou do artesão? É uma necessidade vital que nenhuma das duas mãos conheça o que faz a outra; o preceito evangélico meramente aplica a uma situação particular esta lei da incompatibilidade dos opostos, que é válida para todo o mundo da religião. Se a assimetria orgânica não existisse, ela teria que ser inventada. (HERTZ, 1980, p. 108-109).

Segundo a interpretação de Hertz, o lado direito do corpo se relaciona, em vários contextos culturais e sociais, com o sagrado, o bem, a vida, a pureza, a força, a beleza, os deuses, o céu, o dia, o alto e o masculino, enquanto o lado esquerdo denota o profano, o mal, a morte, a impureza, a fraqueza, a feiura, os demônios, a terra, a noite, o baixo e o feminino. “O eixo que divide o mundo em duas metades, uma radiante e a outra escura, atravessa também o corpo humano e o divide entre o império da luz e o da escuridão. Direito e esquerdo se estendem além dos limites de nosso corpo e abarcam o universo” (HERTZ, 1980, p. 112-113)<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Esse ponto já foi abordado, sob a ótica das classificações simbólicas, num capítulo precedente, e não será retomado aqui.

<sup>257</sup> Entretanto, se a mão direita é a preferida, não se deve, por isso, negligenciar o poder, ainda que suspeito, do lado esquerdo: “Se a mão esquerda é desprezada e humilhada no mundo dos deuses e

Ainda que, atualmente, se possam criticar as ideias de Hertz por serem um tanto quanto extremadas – por acentuarem as disparidades ao invés das similitudes –, é necessário compreendê-las no contexto de épocas mais remotas, nas quais certas dualidades talvez estivessem mais enraizadas do que hoje em dia – tomando como paradigma as sociedades urbanas ocidentais, é claro. Mesmo assim, é preciso reconhecer que, mesmo em contextos ditos “civilizados” e “modernos”, grande parte da simbologia e do pensamento dualista permanece vigente:

A vida em sociedade envolve um grande número de práticas que, sem ser integralmente parte da religião, estão estreitamente ligadas a ela. Se são as mãos direitas que se unem no casamento, se a mão direita presta juramento, conclui contratos, toma posse e presta assistência, é porque é no lado direito do homem que estão os poderes e autoridades que dão peso aos gestos, e a força pela qual ela exerce seu domínio sobre as coisas. Como poderia a mão esquerda concluir atos válidos se está privada de prestígio e de poder espiritual, se tem força apenas para a destruição e o mal? O casamento contratado com a mão esquerda é uma união clandestina e irregular da qual apenas bastardos podem resultar. A esquerda é a mão do perjúrio, da traição, da fraude. Tal como acontece com as formalidades jurídicas, também as regras de etiqueta se derivam diretamente da adoração: os gestos com os quais nós adoramos os deuses também servem para expressar os sentimentos de respeito e de estima afetuosa que temos uns pelos outros. No cumprimento e na amizade nós oferecemos o que temos de melhor, a nossa direita. O rei leva os emblemas de sua realeza no lado direito, coloca à sua direita os que ele julga serem mais merecedores de receber, sem poluí-las, as emanações de seu lado direito. É porque a direita e a esquerda são realmente de valor e dignidade diferentes que significa tanto apresentar uma ou outra a nossos convidados, de acordo com sua posição na hierarquia social. (HERTZ, 1980, p. 118).

Desse modo, fica explícito como a simetria orgânica do corpo humano, exemplificada aqui por meio da homogeneidade estrutural das mãos – nossos *instrumentos técnicos naturais* –, é afetada, em seu emprego e representação simbólica, pelas marcas da cultura, da sociedade e da educação. Ainda que, a princípio, ambas as mãos apresentem o potencial de desempenhar exatamente os

---

no dos mortos, ela tem o seu reino onde é a senhora e de onde a mão direita é excluída; mas esta é uma região mal afamada. O poder da mão esquerda é sempre algo oculto e ilegítimo; inspira terror e repulsa. Seus movimentos são suspeitos; nós gostaríamos que permanecesse quieta e discreta, escondida nas dobras da vestimenta para que sua influência corrompedora não se espalhasse. Como as pessoas no luto, envolvidas pela morte, têm que se cobrir com véus, negligenciar seus corpos, deixar seu cabelo e suas unhas sem serem cortadas[,] ela é menos lavada que a outra. Assim, a crença numa profunda disparidade entre as duas mãos às vezes chega até a produzir uma assimetria física visível. Mesmo quando não é traída por sua aparência, a mão esquerda ainda permanece sendo a mão amaldiçoada. A mão esquerda muito dotada e ágil é sinal de uma natureza contrária à ordem corrente, de uma disposição perversa e diabólica: toda pessoa canhota é um possível feiticeiro, do qual se deve desconfiar justamente. Em contraste, a preponderância exclusiva da direita e a repugnância em adquirir o que seja da esquerda são as marcas de uma alma associada inusitadamente com o divino e imune ao que é profano ou impuro: assim são os santos cristãos que, em seu berço, eram tão piedosos que recusavam o seio esquerdo de suas mães. É por isso que a seleção social favorece os destros e porque a educação é dirigida no sentido de paralisar a mão esquerda enquanto se desenvolve a direita” (HERTZ, 1980, p. 117).



mesmos gestos e tarefas, isso não ocorre devido a fatores que estão além das determinantes biológicas e anatômicas. Isso reforça, mais uma vez, o fato de que a técnica humana, para ser bem compreendida, deve ser pensada sob um ponto de vista amplo, dado que esse fenômeno aparece atravessado por múltiplas variáveis.

#### *14.2. A técnica na música e na performance musical*

Diante do que foi exposto na primeira parte deste capítulo, torna-se necessário, a partir de agora, como previamente anunciado, traçar um paralelo entre algumas ideias de Leroi-Gourhan (1987a, 1987b), Mauss (2003) e Hertz (1980) e a problemática central desta parte da tese, que diz respeito ao problema da *técnica* na performance musical – vista, aqui, como um *meio* para a aquisição da excelência performática. Por isso, se a seção anterior buscou oferecer um panorama sobre certos aspectos genéricos, mas relevantes, sobre a técnica corporal humana – entendida em seu sentido biológico, cultural e social –, é preciso compreender, nesta segunda parte deste capítulo, como esses fatores se manifestam no campo da performance musical e, mais especificamente, no contexto da música erudita.

Em primeiro lugar, como enfatizado por Leroi-Gourhan (1987a, p. 36-37), em relação a muitos animais observa-se a existência de um polo facial e outro manual, que interagem no cumprimento de diversas operações técnicas. Na performance musical humana, a relação entre esses dois polos é bastante explícita, uma vez que, em muitos casos, os músicos costumam utilizar as mãos e a face para a produção direta dos sons nos instrumentos musicais. Um exemplo dessa interação – considerando somente os instrumentos musicais comumente empregados na música erudita – são os instrumentos de sopro, tais como a flauta, oboé, clarinete, fagote, saxofone, trompete, trompa, trombone, tuba etc., que exigem, para a produção sonora, simultaneamente o ato de soprar pela boca e o ato de pressionar e soltar, com os dedos, uma série de furos, pistões ou chaves.

Em relação a outros instrumentos musicais, entretanto, apenas uma ou as duas mãos são utilizadas na produção direta dos sons, sendo que a face não interfere diretamente no processo – é o caso do violão, violoncelo, contrabaixo etc. Em outros casos, menos comuns, há o emprego das mãos e dos pés, mas não da

face – piano, órgão de tubos etc. –, e, em situações mais raras, apenas a face é utilizada, e não as mãos – gaita de boca sustentada por um suporte, por exemplo.

Ainda sobre o polo facial, é importante destacar o papel ativo dos olhos durante as performances musicais, que se destinam à leitura das partituras e à visualização dos movimentos corporais empregados durante o contato físico e tátil com o instrumento musical. Porém, a importância da visão não deve ser superdimensionada, como demonstra o caso dos músicos que são cegos e que, não obstante essa limitação, conseguem tocar com maestria um instrumento musical.

Entretanto, ainda no que concerne ao polo facial e aos sentidos humanos, o mesmo não pode ser dito sobre os ouvidos e à audição, visto que o fazer musical está, em sua essência, diretamente relacionado com a possibilidade de ouvir os sons. Isso torna bastante difícil, se não impossível, imaginar que um músico surdo possa atingir um alto nível de excelência performática<sup>258</sup>.

Apesar de os polos manual e facial serem as partes do corpo dos músicos mais estreitamente envolvidas na produção dos sons, qualquer artista reconhece que, na verdade, todo o seu corpo é mobilizado para o desempenho musical. Isso não ocorre apenas em relação às partes do corpo que, por vezes, servem de apoio para o instrumento – como um violonista ou tubista que firma seu instrumento na perna ao tocar –, mas mesmo para aquelas partes do corpo que, aparentemente, estão menos envolvidas no processo performático.

Nesse sentido, a correta postura de todo o corpo – considerando desde a cabeça e o tronco até os quatro membros – é um aspecto fundamental para a

---

<sup>258</sup> Para aqueles que desejam evocar o caso de Beethoven para contradizer minha afirmação, penso que a surdez do famoso compositor alemão não é um bom contra-argumento. Beethoven não nasceu surdo, ele foi perdendo paulatinamente a capacidade auditiva ao longo dos anos, até sua morte. Pôde, em função disso, dispor de tempo suficiente para se aperfeiçoar na arte musical, tornando-se um dos maiores compositores eruditos – *apesar* da (outros diriam, ironicamente, *graças à*) surdez. Aqui, no entanto, reside outro problema: Beethoven se tornou reconhecido, em vida e para a posteridade, principalmente como compositor, e não como performer. Isso mostra que a atividade composicional tende a ser mais tolerante com pessoas com deficiência auditiva do que a atividade performática, pois princípios composicionais podem ser internalizados pelo indivíduo, sendo elaborados mentalmente graças ao chamado “ouvido musical” interno – ou seja, sem a necessidade premente de uma percepção acústica *direta* dos sons. Para um intérprete erudito, contudo, a surdez tende a ser muito mais limitadora, uma vez que, ao buscar a excelência performática, o músico necessita, obrigatoriamente, ter um *feedback* acústico dos atos corporais que efetua enquanto toca seu instrumento. Não é à toa que Beethoven foi admirado, ainda em vida, por suas composições, mas criticado – especialmente nos seus últimos anos de vida – por suas performances musicais. Sua surdez, cada vez mais agravada, já não lhe permitia atingir altos níveis de desempenho, tal como em sua juventude. Um caso paradigmático nesse sentido foi a estreia de sua *Sinfonia nº 9*, Op. 125, ocorrida em 1824, na qual Beethoven dividiu o palco e a regência da orquestra com outro maestro, Michael Umlauf. Naquela ocasião, os músicos da orquestra foram instruídos a desconsiderar os gestos de Beethoven, prestando atenção apenas em Umlauf.

qualidade do desempenho musical. Alcançar um equilíbrio satisfatório entre o relaxamento e o tensionamento muscular é, também, um dos fatores essenciais que mais ajuda o músico no momento de tocar, contribuindo diretamente para que seu desempenho atinja um aproveitamento máximo. O controle consciente do corpo – especialmente das partes mais envolvidas na manipulação do instrumento musical – é, portanto, uma habilidade que deve ser aprendida e posta em prática pelo músico durante as performances.

**Quadro 22 – Trechos das entrevistas: o relaxamento muscular**

– Luis Fernando Rayo, qual a importância do relaxamento corporal na performance?

– Para conseguir tocar bem, é muito importante o relaxamento. Tem que estar tudo muito relaxado, solto. Muitas vezes, tu começa a tocar e estás tenso, e isso é muito preocupante. Não há como tocar assim. Tu sabes que não vais conseguir controlar os movimentos, fica tudo desequilibrado. O som fica feio, não fica “redondo”.

“Para que o pianista realize a adaptação para cada piano, é muito importante o relaxamento. Tocar de forma tensa impede o controle dos movimentos. O que vai sair desse excesso de tensão é sempre uma incógnita, por isso a parte técnica é fundamental. Esse aspecto é fascinante para mim: começa com a posição dos pés, para podermos apoiar as costas. Ficar com as costas tensas já é algo que atrapalha na hora de tocar. Mas todo o corpo precisa estar bem posicionado.

“Claro que, na hora, algumas tensões aparecem, mas o ideal é que tudo esteja sempre sob controle. Os ombros, os braços, os pulsos, tudo extremamente relaxado. O controle sobre o corpo é muito importante. É muito fácil falar: “tem que relaxar”. Mas fazer isso, de fato, é um aprendizado. Para mim, tem sido o trabalho de uma vida. Comecei a me dar conta da questão do relaxamento quando tinha uns 17 anos. Então já faz uns 14 anos que venho trabalhando nisso.

– Imagino que tocar em público aumente a tensão do corpo, ao invés de ajudar no relaxamento.

– Sim, por isso que é tão difícil tocar em público: o nosso corpo já fica naturalmente mais tenso diante dessa situação. Um ou dois por cento a mais de tensão já atrapalham bastante. Sempre é possível estar mais relaxado do que já estamos. Na verdade, parece que tu nunca estás suficientemente relaxado. São raros os momentos em que eu consigo atingir um nível ideal nesse sentido, e geralmente apenas quando estou tocando sozinho.

Leroi-Gourhan (1987a, p. 54-55), ao destacar a capacidade de preensão de muitos animais, enfatiza que o polegar opositor representa, para o homem, um recurso que lhe permite segurar os objetos, e é fácil ver como esse ato básico frequentemente se encontra presente na técnica de muitos instrumentos musicais. Nesse sentido, seria possível dividir os instrumentos entre aqueles que são completamente segurados pelas mãos durante o ato de tocar (como observado em

muitos instrumentos de sopro, tais como flauta, oboé, clarinete, trompete etc.), aqueles que, ao mesmo tempo, são segurados pelas mãos e apoiados em algum outro ponto, como o chão (violoncelo, contrabaixo etc.) ou outras partes do corpo além das mãos (violino, viola, violão, tuba etc.), e aqueles que ficam estritamente apoiados em alguma superfície externa ao corpo, como o chão, uma parede ou o teto (piano, órgão de tubos etc.).

A respeito dos dez dedos das mãos, que tanto podem segurar objetos quanto realizar movimentos articuláveis coordenados ou independentes, observa-se como, nos gestos empregados para a manipulação dos diversos instrumentos musicais, cada instrumento exige uma técnica diferente. No piano, todos os dez dedos são utilizados de forma consistente e homogênea, pois cumprem uma mesma função: pressionar as teclas. Apesar de os cinco dedos da mão humana terem dimensões e capacidades motoras distintas, no caso do pianista não ocorre, em termos funcionais, uma patente discriminação entre os dedos, já que a técnica demandada para sua movimentação requer uma igualdade de tratamento<sup>259</sup>.

Entretanto, nos instrumentos de cordas friccionadas, tais como o violino, a função das duas mãos e dos dez dedos varia bastante: enquanto, na mão esquerda, o polegar serve somente como apoio, os outros quatro dedos cumprem a função de pressionar as cordas, ao passo que os dedos da mão direita restringem-se, basicamente, à preensão do arco – ainda que, por vezes, também possam ser utilizados para puxar as cordas (*pizzicato*).

Não pretendo me estender, aqui, sobre o posicionamento e as atribuições das mãos e dos dedos empregados para cada instrumento musical em uso na música erudita. Mas, a partir dos exemplos do piano e do violino, já é possível deduzir que o tratamento do polo manual e de suas extremidades, os dedos, tende a oscilar entre uma maior homogeneidade e uma maior diferenciação no que diz respeito à técnica e às funções que ambos cumprem.

Quando Leroi-Gourhan (1987a, p. 122) comenta sobre a falta de *expertise* do ser humano para a realização de movimentos técnicos especializados – fator que permitiu a ampliação de nossas habilidades corporais em direção a uma ampla gama de possibilidades –, esse fato novamente ecoa na variedade de gestos

---

<sup>259</sup> Não me deterei sobre os aspectos técnico-motores específicos que caracterizam a execução pianística. Para um aprofundamento nesse tema, ver Fink (1992), Gerig (2007), Kochevitsky (2016), Richerme (1996) e Sandor (1981). Para uma compreensão a respeito do uso dos dedos – o *dedilhado* ou *digitação* – no piano, ver Nieto (1988).

técnicos empregados na manipulação dos instrumentos musicais. Os seres humanos são capazes de tocar instrumentos que produzem sons a partir dos mais variados movimentos corporais, sendo que cada instrumento exige um conjunto particular de operações técnicas.

Seria possível, desse modo, esboçar um catálogo de todos os gestos humanos empregados no fazer musical: dedos que tocam teclas, que puxam, pressionam, soltam e deslizam sobre cordas, que percutem peles, que seguram palhetas, que tapam furos etc.; mãos que empunham arcos, que fustigam peles, que abaixam alavancas, que se apoiam em superfícies etc.; pés que pisam em pedais, que marcam ritmos; braços que se movimentam para cima e para baixo, para frente e para trás, para os lados etc.; bocas que cantam, que gritam, que sussurram, que sopram, que assobiam, que servem como caixa de ressonância; etc.

A face, as mãos e os braços – sem esquecer outras partes relevantes do corpo – precisam trabalhar conjuntamente nas operações técnicas que conformam as performances musicais, pois normalmente a execução de um instrumento musical exige a *combinação* e *coordenação* de inúmeros gestos concomitantes<sup>260</sup>. Cada instrumento impõe ao músico certos atos físicos que podem, por um lado, ser comuns a vários outros instrumentos – por exemplo, a manipulação de um arco em instrumentos de cordas friccionadas – ou, por outro, ser bastante exclusivos – flautas nasais dos nambkware ou arcos de boca de alguns povos indígenas brasileiros (PUCCI & ALMEIDA, 2017, p. 149, 166-167).

Independentemente das diferenças, contudo, cada instrumento musical demanda o desenvolvimento de uma *técnica* específica, isto é, um modo de tocar visto como *mais adequado*. Trata-se de uma forma de *interação* do corpo orgânico do indivíduo com uma matéria externa – o instrumento musical – que, em geral, é planejada para ser *econômica* e *eficaz*, uma vez que os gestos precisam produzir o melhor resultado sonoro desejado pelo músico a partir de um mínimo de movimentos e do menor dispêndio de energia.

Nesse ponto, é necessária uma breve digressão reflexiva sobre a ideia de *eficácia*. Jullien (1998) aponta duas abordagens distintas a esse respeito: a primeira de origem ocidental (europeia) e a segunda, oriental (chinesa). O primeiro tipo de eficácia está orientado no sentido da aquisição e cumprimento de formas ideais,

---

<sup>260</sup> Para uma visão mais ampla sobre a utilização do corpo como um todo na performance de diferentes instrumentos musicais, ver Watson (2009).

que são encaradas como objetivos a serem atingidos através de um plano de ação e da imposição da vontade pessoal, que visam à transformação da realidade do mundo. No paradigma europeu, a busca pela ação eficaz envolve uma teoria e uma prática que deve se submeter a essa teoria – como exemplificado pelo revolucionário que traça o modelo de sociedade a se construir, o militar que concebe o plano de guerra a ser conduzido, o economista que delinea a curva de crescimento a ser alcançada etc.

Na perspectiva ocidental se valoriza a intervenção ativa, e quanto mais o indivíduo, em sua ação, souber permanecer próximo do resultado idealizado, tanto maior será, supostamente, sua chance de sucesso. Verifica-se, assim, uma lógica de *meios-fim* – existe um projeto que define uma sequência ordenada de operações que correspondem aos meios destinados ao alcance do objetivo visado: “[...] agir, da maneira mais geral, é empregar meios com vistas a um fim dado, e a eficácia está na adequação entre o fim e os meios empregados” (JULLIEN, 1998, p. 47).

Na concepção de eficácia oriental, chinesa, no entanto, a atenção se volta para o curso das coisas, para a descoberta da coerência dos eventos, a fim de que se possa tirar proveito de sua evolução natural. Por isso, ao invés de conceber uma forma ideal a ser alcançada através de um plano de ação, o paradigma oriental pretende detectar as relações de força em curso nos processos – os fatores favoráveis que atuam em sua configuração –, no intuito de tirar vantagem delas. Assim, ao invés de se fixar um objetivo para a ação, a ideia é se deixar levar pela propensão dos eventos, adaptando-se a eles. Longe de impor um plano à realidade do mundo, a intenção agora é se apoiar no potencial da situação (JULLIEN, 1998, p. 30), aceitando seu próprio desenvolvimento e suas mutações. A eficácia de matriz oriental, portanto, consiste em fazer com que as situações evoluam de tal forma que os efeitos resultem, progressivamente, por si mesmos (JULLIEN, 1998, p. 54-55).

O que se observa a partir dessas duas concepções contrastantes de eficácia é que esse conceito, tal como vislumbrado no campo da técnica da música erudita, tende a se alinhar com a perspectiva ocidental, europeia – o que não é nenhuma surpresa, dada a origem comum dos dois fenômenos. Na música de concerto, a técnica corporal do performer está voltada para o cumprimento de um determinado objetivo: a execução de uma obra ou conjunto de obras específicas. Todo o cultivo dessa técnica – sua *eficácia* – apresenta metas muito claras, uma vez que a ação

prática do músico, isto é, o ato de tocar, deve se moldar às exigências postuladas pelas obras, submetendo-se, além disso, ao ideal de excelência requerido para sua execução.

O desenvolvimento da técnica nesse contexto segue, portanto, um planejamento, cumprindo etapas cumulativas que, ao serem superadas, aproximam o músico do objetivo visado. Dado que, na música erudita, a excelência pode ser posicionada e entrevista como meta, o performer trabalha traçando um plano mais ou menos preciso do que deve ser feito para alcançá-la, e é na qualidade desse planejamento, bem como das ações que o músico realiza para cumprir esse intento, que se divisa a eficácia<sup>261</sup>.

**Quadro 23 – Trechos das entrevistas: a relevância do domínio técnico**

– Ariel Lima, por que o músico precisa ter uma boa técnica?

– Isso tem a ver com a qualidade da performance. Se fosse só uma questão de prazer pessoal, pouco importaria o público. Mas temos o compromisso de apresentar um trabalho de qualidade às pessoas. Se tu fores tocar para o público, precisas comunicar de uma forma adequada o teu sentimento, e é aí que entra a questão da técnica. Por isso que só “sentir” a música não adianta, é preciso saber “comunicar” o sentimento. Quando tu és um amador, se conseguires tocar de uma forma que possas sentir o que tu queres, então está bom. Mas, se fores tocar para uma plateia, o nível técnico deve ser mais elevado do que seria suficiente apenas para o teu próprio prazer estético.

– Como tu enxergas a técnica do instrumentista, Alexandre Dossin?

– Seis horas de estudo para um grande pianista talvez equivalha a 20 horas para um pianista comum. Técnica é isto: fazer mais com menos. Se duas pessoas tocam a mesma obra, perfeitamente bem, e uma delas chega ao final da performance e está esgotada, e a outra está descansada, quem tem a melhor técnica? Aquela que não se cansou. Técnica não é simplesmente poder fazer alguma coisa, é fazer algo com menos esforço. Como pianista, meu objetivo é sempre este: não apenas tocar, mas tocar pensando: “será que não estou usando mais força do que a que eu de fato precisaria?”. Procuro sempre otimizar minha técnica e meu aprendizado, e isso não tem fim.

– Miguel Proença, qual a importância do estudo da técnica para o músico?

– É básico. Tem que estudar mesmo. Tem que descobrir a sua mão. Não insistir na mão do outro, nunca. Só porque o fulano faz assim, você também tem que fazer igual para conseguir? Não. Estuda a sua mão. Só você tem aquela mão. Só você vai ter aquele ataque. Só você terá aquele *legato*, aquela imaginação.

– Eduardo Monteiro, o que o músico erudito precisa fazer para adquirir um domínio técnico?

<sup>261</sup> Como se verá mais à frente, a improvisação musical livre não concebe a técnica desse mesmo modo, na medida em que está mais alinhada com uma “concepção oriental” de eficácia.

– Em primeiro lugar, é preciso estudar bastante. Ou não, pois tem umas duas ou três pessoas no mundo, entre oito bilhões, que não precisam estudar. Isso existe. Pessoas que nasceram com um dom, uma facilidade. Tenho um amigo que diz: "técnica é uma palavra utilizada por quem não a tem. Para quem tem, chama-se *facilidade*". A noção de técnica já pressupõe um distanciamento. Tem gente que tem uma facilidade brutal, que lê uma partitura e a música sai pronta. Existem pessoas assim no mundo, o próprio Nelson Freire era um caso. Outro que dizem que era assim era o Roberto Szidon. Parece que de todos os pianistas mais renomados, o mais impressionante era o Roberto Szidon: ele lia a partitura e a música saía pronta, não precisava estudar. Ele tocava a música no andamento que precisava, com todas as dinâmicas certas, tudo absolutamente perfeito. Tem pessoas no mundo que são assim. Mas a grande maioria dos oito bilhões de habitantes precisa estudar.

A busca pela eficácia técnica, manifestada na plenitude da interação entre o corpo humano e o instrumento musical, remete novamente à Leroi-Gourhan (1987a, p. 93), especialmente quando esse autor escreve que as primeiras provas materiais da tecnicidade humana são os utensílios de pedra lascada – a começar pelos *choppers*. É fascinante constatar o quão distantes, tecnicamente, esses objetos primitivos se encontram de nossos instrumentos musicais modernos, e não é à toa que, por vezes, um violino é invocado, numa conversa, como uma das maiores provas da habilidade artesanal do ser humano. Esse fascínio decorre não apenas da beleza física desse instrumento, mas também de sua capacidade sonora e expressiva. Contudo, a distância que separa um *chopper* de um violino não é tão grande assim quando se percebe que o primeiro cumpre a função básica de cortar, enquanto o segundo exerce a função, em certo sentido também elementar, de produzir sons<sup>262</sup>.

O que há em comum entre um *chopper* e um violino é que os dois são instrumentos técnicos do ser humano: são objetos que necessitam de uma força motriz externa para serem eficazes. Não é à toa que, na música, emprega-se a expressão "*instrumento musical*" para denotar os objetos destinados à produção de sons. Um violino é, em primeiro lugar, um *instrumento*, e, em segundo lugar, um instrumento *musical*. *Choppers* e violinos são, por conseguinte, utensílios localizados *fora* do corpo humano que potencializam certos atos de matriz biológica – servindo,

---

<sup>262</sup> O cineasta Stanley Kubrick (1928-1999), em seu filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) retrata de forma poética o parentesco por trás de todos os objetos técnicos produzidos pelo ser humano. Na famosa cena em que um primata atira um osso para o ar, há um corte súbito que leva o espectador à imagem de uma nave espacial à deriva no espaço. Mesmo separados por milhões de anos, o osso – utilizado inicialmente pelo ser humano como arma – e a nave espacial são, em essência, uma única e mesma coisa: objetos técnicos a serviço dos humanos.



respectivamente, para cortar ou produzir sonoridades. Ambos *exteriorizam* possibilidades e capacidades técnicas que o corpo humano, em si, já possui.

Se o corpo é o instrumento musical mais básico do ser humano, seu meio técnico *natural*, podendo ser utilizado no canto ou para a produção de sons percussivos – palmas ou estalar de dedos, por exemplo –, os instrumentos musicais *externos* ao corpo representam, em certo sentido, uma *potencialização* dessas mesmas capacidades orgânicas básicas: há muitos instrumentos musicais que produzem sons com volume mais forte que a maior potência vocal humana, que alcançam alturas mais graves ou mais agudas que a extensão média da voz de homens e mulheres, que permitem a emissão de um grande número de notas em períodos curtos de tempo, que possibilitam – ao contrário da voz – a projeção de várias alturas simultâneas, que trazem uma riqueza de timbres inatingíveis em termos da capacidade sonora de nosso organismo, etc.

Além disso, como visto na parte inicial deste capítulo, os objetos técnicos de origem humana não se restringem à mera externalização das ações físicas do corpo, mas servem, também, como incremento de processos mentais. No caso das performances musicais, a notação e as partituras surgem como os melhores exemplos de “utensílios” ou “ferramentas” que atuam como suporte da memória cerebral do músico. Elas cumprem uma função semelhante à desempenhada pela escrita e pelo livro, na medida em que especificam e determinam uma cadeia de atos técnico-gestuais.

Tal como frisado no capítulo anterior, uma performance musical erudita pode ser compreendida como uma sequência organizada de atos corporais e mentais, que são planejados e mobilizados no intuito de produzir sons. Numa performance, há gestos grandes e pequenos, lentos e rápidos, intensos e sutis – a maioria deles estruturados numa ordem *pré-determinada*. No contexto da música erudita, as partituras representam o “roteiro” ou “mapa” que orienta o modo como deve se dar a realização da maior parte dos movimentos físicos necessários à consecução das obras.

Além disso, a escrita e o registro impresso da linguagem musical permitem a conservação das obras no transcorrer do tempo histórico, servindo de apoio não apenas à memória do músico – enquanto *indivíduo* –, mas à memória de uma *coletividade*. Essa possibilidade de preservação corresponde a um importante

avanço técnico, pois mostra que a notação musical e as partituras adquirem uma dupla função: servem como extensão da memória musical do indivíduo – funcionando não apenas como uma matriz para o aprendizado das obras, mas também como fonte de consulta quando a memória cerebral falha, especialmente no caso dos músicos que preferem performar, de cor, as músicas – e como suporte para uma espécie de memória comunitária ou social, uma vez que as obras se tornam, com o tempo, um patrimônio público de livre acesso a todos.

Retornando ao tema dos instrumentos musicais, entendidos aqui enquanto objetos materiais resultantes da engenhosidade técnica humana, percebe-se como a construção (*luthieria*) desses instrumentos decorre de uma interação complexa entre uma coleção de gestos técnicos e um conjunto de matérias-primas. Retomando Leroi-Gourhan (1987a, p. 117), é importante reforçar que, no campo da música, assim como em outras áreas, a técnica encontra-se presente tanto nos atos corporais quanto nos objetos produzidos por esses atos. Por certo, algumas diferenças residem na complexidade desses atos e desses objetos, já que é possível conceber a simplicidade e a complexidade tanto para uma dessas instâncias quanto para a outra.

Veja-se o seguinte exemplo: se, para produzir um *chopper*, um único gesto percussivo é suficiente – desde que o ato de chocar duas pedras provoque a quebra de uma delas de modo a formar um gume –, na fabricação artesanal de um violino é necessária a realização, etapa por etapa, de milhares de gestos encadeados. Do mesmo modo, se a manipulação de um *chopper* não requer uma grande experiência técnica para a obtenção satisfatória do resultado para o qual o objeto foi feito – isto é, para *cortar* –, o manuseio adequado de um violino exige um grande conhecimento e perícia técnica, pois só assim é possível produzir, com esse objeto, sons de reconhecida qualidade estética. Como se percebe, simplicidade e complexidade estão presentes tanto em gestos quanto nos objetos produzidos por gestos.

Todavia, conforme aponta Ingold (2015a, p. 97), mesmo o desempenho de atividades aparentemente simples, como o ato de serrar uma tábua de madeira, exige certa competência técnica. No exemplo dado pelo autor, a ação de cortar, com um serrote, uma prancha de madeira, para ser bem executada, demanda, por parte do indivíduo, além de um conhecimento sobre o uso correto das ferramentas que possibilitem um corte seguro e preciso, uma sinergia entre o carpinteiro, as

ferramentas empregadas e o material sob sua manipulação – tudo isso mediado por uma estreita conexão entre a *percepção* e a *ação*, ou seja, os sentidos e os movimentos corporais. Nesse processo, indivíduo, mente, corpo, gestos e materiais amalgamam-se:

Se, no entanto, um objeto, como uma serra, torna-se uma ferramenta apenas sendo colocado dentro de um campo de ação efetiva, então o mesmo vale para os órgãos do corpo. [...] Onde a ferramenta tem as suas histórias, a mão tem seus gestos. Considerada em termos puramente anatômicos, é claro, a mão é meramente um arranjo complexo de ossos e tecidos musculares. Mas as mãos que uso ao serrar são mais do que isso. São habilidosas. Concentradas nelas estão as capacidades de movimento e sentimento que têm sido desenvolvidas através de uma história de vida de práticas passadas. O que está à mão senão um compêndio de tais capacidades, peculiares às múltiplas tarefas nas quais é posto em uso, e os gestos que implica? Assim, enquanto as mãos fazem gestos, gestos também fazem mãos. E é claro que eles também fazem ferramentas. Segue-se que o gesto é fundamental tanto para a fabricação de ferramentas quanto para o seu uso. O ponto seria óbvio se não fosse por uma certa cegueira conceitual, o que nos leva a ver tanto corpos quanto ferramentas fora do contexto, como coisas-em-si-mesmas [...]. Precisamos, portanto, ser lembrados de que “pôr em uso” é uma questão não de anexar um objeto com certos atributos a um corpo com certas características anatômicas, mas de unir uma história aos gestos apropriados. A ferramenta, como o epítome da história, seleciona do compêndio da mão os gestos adequados à sua reencenação. No entanto, a ferramenta tem a sua história somente porque é definida em um contexto que inclui o cavalete, a madeira, e todos os outros apetrechos da oficina. E a mão tem seus gestos apenas porque cresceu e se desenvolveu dentro da sinergia orgânica entre profissional, ferramenta e material. A prática de serrar emana tanto do cavalete e da prancha quanto da serra, tanto da serra quanto do carpinteiro, tanto dos olhos e ouvidos do carpinteiro quanto de suas mãos, tanto de suas orelhas e mãos quanto de sua mente. Só se serra quando todas essas coisas, e muitas outras, estão reunidas e trabalham em uníssono. (INGOLD, 2015a, p. 103-104).

Com base numa perspectiva ingoldiana, observa-se como, no campo da música, a técnica está presente – ao contrário do que geralmente se imagina – não apenas nos atos físicos e mentais que conformam uma performance musical, mas também nos gestos empregados para a confecção e manutenção dos instrumentos musicais, que podem ser feitos de materiais tão diversos como madeira, metal, pedra, corda, couro, vidro, plástico, tecido etc., bem como da combinação dessas diferentes matérias-primas. No processo de fabricação e restauração dos instrumentos, cada matéria-prima demanda, por conseguinte, conhecimentos e gestos técnicos específicos para sua correta manipulação. Nessa atividade, novamente a mente, o corpo e os gestos dos indivíduos que fabricam e consertam instrumentos musicais – os *luthiers* – se mesclam com os materiais que eles manuseiam, na medida em que, em muitos casos, certos processos apresentam um forte viés artesanal.

Avançando numa linha de raciocínio semelhante, é importante lembrar que, quando Leroi-Gourhan (1987a, p. 93-106) argumenta que, ao longo dos milênios, a sofisticação dos gestos técnicos do ser humano lhe permitiu produzir objetos de pedra lascada cada vez menores e mais cortantes, sendo que esse processo foi marcado por um lentíssimo *aprimoramento técnico*, observa-se como tal fenômeno evolutivo também se encontra presente, de forma análoga, no campo da música. Nesse âmbito, a ideia de *aperfeiçoamento técnico* pode ser pensada a partir de dois vieses: de forma *ampla* – em termos históricos, sociais ou estéticos – ou *específica* – no que diz respeito ao aprendizado musical de um único artista.

No primeiro caso, todo o desenvolvimento histórico e estético da música erudita pode ser interpretado, sob certo ponto de vista, como uma gradual ampliação das possibilidades técnico-expressivas da arte sonora, o que levou, por exemplo, ao progresso do virtuosismo performático, na medida em que obras inovadoras exigiram, por parte dos intérpretes, o incremento de novas habilidades técnicas. Em termos históricos, portanto, é clara uma *evolução técnica* dos repertórios eruditos.

Tomando como exemplo o piano, é importante lembrar que, quando esse instrumento foi inventado, no início do século XVIII, não havia uma maneira específica de tocá-lo, e também não existia um repertório padrão consolidado. Os posteriores incrementos feitos ao instrumento e o desenvolvimento da técnica instrumental estimularam o aparecimento de composições mais complexas, muitas delas consideradas, na época de seu surgimento, como impossíveis de serem tocadas (LEHMANN & GRUBER, 2006, p. 466). É nesse sentido que, no caso do piano, podem-se citar as muitas composições virtuosísticas de Franz Liszt (1811-1886), ou, no caso do violino, várias obras virtuosísticas de Paganini – inclusive seu *Capricho nº 13*, analisado num capítulo anterior. Para poder performar muitas dessas composições, os intérpretes precisaram, ao longo dos tempos, ampliar seu repertório técnico-gestual, tendo em vista os limites, até então mais estreitos, vigentes na época em que determinadas obras foram criadas.

Na realidade, o processo como um todo apresentou um viés de mão dupla: novas exigências composicionais estimularam o incremento técnico-gestual e performático dos músicos, ao passo que esse mesmo virtuosismo incentivou os compositores a criarem obras tecnicamente cada vez mais desafiadoras para os intérpretes. A busca pela expansão das dificuldades técnicas levou à criação de toda

uma categoria de obras que, abertamente, passaram a valorizar, em primeiro plano, o exibicionismo virtuosístico, estando a inspiração artística subordinada a essa ostentação – e não o contrário (MARK, 1980, p. 29). É claro que essa situação levou, por vezes, à elaboração de obras com alto grau de complexidade virtuosística, mas dotadas de baixo valor artístico. Outros exemplos, no entanto – tal como os *Estudos* para piano de Chopin ou os *Caprichos* para violino de Paganini –, são exceções a essa constatação, já que alinham um grande virtuosismo técnico a uma elevada qualidade estética.

Longe de ter esmorecido, entretanto, a expansão do virtuosismo continua em pleno desenvolvimento ainda nos dias de hoje. Atualmente, o limite da virtuosidade técnica na performance musical aparece conceituado na noção de *técnica expandida* ou *técnica estendida*, termo que engloba as técnicas inusuais de produção sonora para os mais diversos instrumentos musicais. Trata-se de um termo genérico que se refere aos meios não convencionais de utilização dos instrumentos<sup>263</sup>. Entretanto, não obstante o caráter “experimental” de certos efeitos, mesmo nesses casos não se abandona a ideia de *técnica* – entendida aqui ainda como um *modo correto de realização* de um gesto ou ato (ou um conjunto de gestos ou atos). Por isso, ainda que pouco utilizados, certos efeitos sonoros não deixam de ser compreendidos, para a sua correta efetivação, dentro de uma linha de raciocínio que *exige* o domínio de certas habilidades técnicas específicas.

Outro aspecto interessante para ser sublinhado é que a noção de técnica expandida/estendida refere-se aos meios de obtenção de sonoridades incomuns tendo em vista tão somente a conjuntura social e cultural e o momento histórico em que tais efeitos são empregados – o que significa dizer que, em outros contextos musicais ou em estágios futuros, nada impede que determinados procedimentos sejam amplamente utilizados pelos músicos, ao ponto de serem percebidos, então, como *convencionais* ou *tradicionais*<sup>264</sup>. A história da música erudita demonstra que,

---

<sup>263</sup> Por exemplo, tocar com os dedos diretamente as cordas de um piano, ou pressionar com força excessiva, com o arco, as cordas de um violino (efeito conhecido como *écrasé*).

<sup>264</sup> O mesmo argumento se aplica à noção de virtuosismo: habilidades técnico-musicais que poucos dominam num determinado período histórico podem, com o tempo, tornar-se uma competência comum para a maioria dos músicos profissionais. Como consequência, obras que, no período histórico de sua criação, tenham sido rotuladas como virtuosísticas podem, no decorrer das décadas e dos séculos, perder esse status (MARK, 1980, p. 42). Nesse sentido, rever o Quadro 15, onde um entrevistado comenta sobre esse mesmo tópico.

se, no passado, inúmeros efeitos instrumentais eram pouco praticados, vários deles se tornaram, com o passar do tempo, amplamente empregados<sup>265</sup>.

Todavia, como anunciado alguns parágrafos atrás, a ideia de *aperfeiçoamento técnico* pode ser pensada também numa dimensão mais restrita, referindo-se tão somente ao desenvolvimento técnico de um único músico – e não tanto num sentido coletivo, social ou histórico mais amplo. Nessa segunda perspectiva, o aprendizado musical acaba sendo visto como uma busca pela expansão das habilidades técnico-musicais individuais – entendidas aqui não apenas como o domínio de certos atos físico-corporais, mas também como a aquisição de determinadas competências cognitivas e perceptivas.

Dizer que os músicos desejam o aperfeiçoamento técnico equivale a afirmar que eles almejam obter um maior controle, precisão e velocidade na execução de seus gestos corporais, mas também uma maior consciência sobre todos os aspectos conceituais e perceptivos que permeiam seu fazer musical. Isso pressupõe uma estreita união da teoria com a prática, onde um domínio não exclui, mas complementa o outro.

Por isso, se, no caso de um músico iniciante, seus movimentos gestuais ainda são grosseiros e pouco controlados, com os músicos experientes esses mesmos gestos tornam-se cuidadosamente planejados e sofisticados, econômicos e precisos. Um músico experiente sabe como extrair os melhores efeitos sonoros de seu instrumento musical, valendo-se de um grande controle muscular, conquistado a partir do uso consciente do esforço físico e do gasto de energia empregados. O artista maduro é aquele que soube fazer avançar a sua técnica corporal, refinando-a ao máximo a fim de explorar todas as potencialidades que seu instrumento musical tem a lhe oferecer. Os extremos do virtuosismo técnico, no entanto, apresentam uma dubiedade avaliativa, já que são julgados, artisticamente, ora de maneira positiva, ora negativa.

Segundo Hennion (2012, p. 126), o adjetivo “virtuosístico” costuma ser empregado pelo público tanto para qualificar quanto para desqualificar um performer. Isso porque, ao mesmo tempo que o domínio de habilidades técnicas extraordinárias pode elevar a performance de uma obra a níveis sublimes, essas

---

<sup>265</sup> Um exemplo disso é o uso do *vibrato* nos instrumentos de cordas e sopros, que envolve várias polêmicas (especialmente no âmbito da performance historicamente informada) sobre quando esse efeito de fato pode ou deve ser empregado, dependendo dos compositores e das obras.

mesmas habilidades podem deturpar o real sentido de uma música, que poderá aparecer “distorcida” na medida em que estará sendo aproveitada como mera vitrine para o exibicionismo do artista.

Todavia, longe de ser facilmente atingível, o aperfeiçoamento técnico que visa à máxima excelência performática tende a ser um processo lento e exaustivo, que demanda vários anos de prática e estudo<sup>266</sup>. Mas, exatamente quanto tempo é necessário para que um indivíduo consiga obter uma maestria técnica na performance da música?

Ericsson (2014, p. 10), apoiando-se numa série de trabalhos e pesquisas, oferece respostas interessantes a esse questionamento. Segundo ele, é preciso um mínimo de dez anos de estudos intensos para que um indivíduo possa ser considerado um *expert* numa determinada área de atuação performática, seja esta área a música ou outros campos nos quais também se exijam altos rendimentos – esportes, xadrez etc. A regra dos dez anos (*10-year rule*), segundo Ericsson, aplica-se mesmo no caso dos indivíduos mais talentosos, e corresponde a um tempo *mínimo* de envolvimento com a atividade capaz de permitir a aquisição de um nível internacional de desempenho. Em muitas situações, porém, como aponta aquele autor, esse período de amadurecimento costuma ser superior a uma década.

No entanto, um envolvimento de dez anos ou mais com uma determinada atividade, por si só, não basta para garantir a aquisição da excelência performática. Para ser eficaz, esse longo treinamento precisa estar baseado, segundo Ericsson (2014, p. 20-21, 33-34), na noção de *prática deliberada* (*deliberate practice*), conceito que define uma aprendizagem de máxima eficiência<sup>267</sup>. Outro fator relevante é a quantidade de prática deliberada exercida pelo indivíduo, uma vez que o aluno que almeja atingir altos níveis de desempenho precisa seguir um

---

<sup>266</sup> A importância da prática regular e da disciplina que deve envolver essa prática, ambas exercidas pelo músico que busca atingir a excelência performática, parecem ser, segundo Nettl (2015, p. 380-383), um aspecto quase universal do aprendizado musical, como atestam relatos de cantores e instrumentistas provenientes de culturas e estilos musicais tão diversos como a música indiana, a música persa, a música dos indígenas da América do Norte, o jazz etc.

<sup>267</sup> A noção de *prática deliberada* envolve, principalmente, o exercício de tarefas com nível de dificuldade condizente com o estágio do aluno, a serem realizadas de maneira atenta e focada, tendo como contrapartida um *feedback* informativo da parte de um professor, bem como oportunidades de repetição e correção dos erros de execução, por parte do pupilo. O processo frequentemente envolve orientações periódicas ministradas por um profissional capaz de elaborar uma rotina de treinamentos e exercícios voltados às necessidades e habilidades específicas do aprendiz. Com base nessas orientações, o aluno é instado a praticar, sozinho, as tarefas propostas, o que lhe permite adquirir, uma a uma, as habilidades necessárias para o melhor desempenho das tarefas (ERICSSON, 2014, p. 20-21, 33-34).

determinado número de horas diárias voltadas para o estudo e a execução das tarefas<sup>268</sup>.

Ericsson, Krampe & Tesch-Römer (1993, apud ERICSSON, 2014, p. 22-23) analisaram relatos detalhados das atividades diárias de indivíduos que estudaram música por dez anos ou mais, encontrando, nesse material, diferenças significativas sobre a quantidade semanal de prática deliberada entre músicos amadores e profissionais. Em suma, o estudo daqueles autores comprova que quanto maior a quantidade de prática deliberada, maiores são as chances de, futuramente, um indivíduo atingir altos níveis de rendimento performático<sup>269</sup>.

**Quadro 24 - Trechos das entrevistas: a disciplina no estudo**

- Qual a relevância da disciplina para o músico, Ariel Lima?  
- Eu vejo, cada vez mais, a importância da disciplina na música. Vale muito mais eu estudar piano, hipoteticamente, todo o dia por uma hora, do que estudar oito horas em um único dia da semana. No primeiro caso eu estaria estudando sete horas, ao invés de oito, mas a constância é muito melhor. Deve ser uma prática quase religiosa, [...] não só a prática constante do instrumento, mas o cultivo do amor pela música. Tem que ser algo ativo, não basta só gostar de ouvir música. Tem que querer muito, amar mais e mais. É isso que nos impulsiona a seguir em frente. Por isso que às vezes é cansativo. Mas, se não for assim, tu não vais a lugar nenhum. A acomodação artística é a pior coisa que existe. Contra isso, deve haver uma disciplina até no cultivo de aspectos como "inspiração", "dom divino" etc. Temos que cultivar todo o dia o amor pela música.

- Como é a tua rotina de estudos, levando em conta que és aluno da École Normale de Musique de Paris?

- Normalmente, estudo pela manhã, que é quando rendo mais. Sou uma pessoa matutina. Geralmente estudo piano a manhã inteira, quatro horas de manhã e de duas a quatro horas de tarde. Mas varia bastante. Meu ideal é em torno de seis horas por dia, senão acabo me dispersando. Em Paris, estudo piano em casa. Toco cerca de seis a oito horas por dia, o que acho um pouco demais. Estudo muito e não produzo tanto. Não sou tão objetivo no meu estudo quanto poderia ser.

"Contudo, meu estudo não é espontâneo. Tenho que me forçar um pouco a estudar. Desde os 17 anos, que foi quando comecei a levar a sério o piano, venho seguindo essa rotina de estudar cerca de seis horas por dia. Estou com 24 anos. Houve fases em que estudei menos, mas na média foi isso.

<sup>268</sup> Respeitar um determinado número de horas diárias de prática e estudo é importante para o máximo rendimento do aprendiz. No caso da música, costuma-se recomendar de quatro a cinco horas por dia de prática no instrumento, com pequenos intervalos para descanso. Um tempo inferior a esse tende a reduzir a velocidade de progresso do aluno; por outro lado, um tempo superior a esse costuma ser improdutivo, pois a atenção do músico começa a se dispersar com mais facilidade.

<sup>269</sup> No estudo, Ericsson, Krampe & Tesch-Römer (1993, apud ERICSSON, 2014, p. 22-23) mostram que os músicos com níveis mais elevados de desempenho disseram praticar em torno de 25 horas semanais, enquanto certos músicos amadores declararam praticar apenas duas horas por semana – ou seja, menos de 10% que o primeiro grupo. Estimando o engajamento dessas duas categorias de músicos ao longo de dez anos, os autores concluíram que, aos 20 anos, os melhores violinistas que integraram o estudo já haviam acumulado mais de dez mil horas de prática deliberada, ao passo que os pianistas amadores haviam somado apenas duas mil horas.



Estudo todos os dias, mas me dou um dia de folga na semana, geralmente domingo. É quando saio de casa, vou fazer outras coisas. Raramente fico dias e dias sem tocar, ou seja, não tiro férias do piano.

[...]

– Mas como fica o amor pela música diante da obrigação pela excelência, que somente é alcançada por meio do trabalho intenso, incessante etc.?

– Eu adoro ouvir música, gosto de conversar sobre esse assunto etc. Esse é um amor que cultivo todo o dia. Mas há também a parte do trabalho, que tem a ver com se empenhar na disciplina musical. Muitas vezes, o meu amor pela música estava totalmente longe do piano, porque o piano vira o meu trabalho. Tenho que estar todo o dia ali no piano, trabalhando. Às vezes, não aguento mais, mas, paciência, é o meu trabalho, tenho que continuar estudando, praticando. Mas isso não diminui o meu amor pela música. Pode diminuir o amor pelo repertório que estou tocando, mas, pela música, não. Cedo ou tarde, esse sentimento de amor volta. No fundo, o problema do trabalho é este: ele te exige disciplina, constância.

“Algumas das minhas crises com o piano se deram quando eu percebi que não tinha mais prazer tocando. Eu me sentia obrigado a ter prazer, afinal, sou um músico, deveria sentir o maior prazer fazendo o que faço. Demorou um pouco até eu entender que é assim mesmo, que sentir isso faz parte do meu trabalho. É preciso haver perseverança no estudo da música. Mas ninguém se convence fácil dessas coisas. “Faz dieta que daqui a dois anos tu vais agradecer”. É muito difícil acreditar que isso vai dar certo, é um tempo longo demais. “Economiza esse dinheiro todo o mês que no futuro tu vais ter bastante”. Essa é a parte difícil do trabalho, mas aceitar que vai ser doloroso nos ajuda.

– Erika Ribeiro, qual a importância da disciplina e do estudo para o músico erudito?

– A preparação e o estudo são muito importantes. Sem o estudo não dá para chegar muito longe. Comparo esse trabalho com ir para a esteira, na academia. Falo para os meus alunos que eles têm que praticar piano, que precisam ir para a esteira. Se você quer ser músico, você tem que tocar, precisa ter uma disciplina de preparação, e não apenas quando você é mais jovem. Tem que ter uma rotina de estudos, estar todo o dia em contato com aquilo. Gosto de ter uma organização em meu estudo, que vai desde ler as partituras e ouvir gravações até organizar o tempo de preparo e ensaio. Procuo chegar nos ensaios sempre bem preparada, para aproveitar ao máximo esses momentos.

– Olinda Alessandrini, como tu fazes para conciliar os estudos musicais com os demais compromissos da vida?

– Durante muitos anos, tive uma rotina bem estabelecida. Meu marido saía com as crianças para o colégio às 6h50 da manhã. Eu morava numa casa, podia tocar piano quando eu quisesse. Começava a estudar às 6h50 e ia até 12h10, quando as crianças chegavam. Essas manhãs rendiam muito. Com isso, consegui desenvolver uma técnica que, hoje, volta rapidamente.

“Hoje em dia, não tenho uma rotina como naquela época, por incrível que pareça. Deveria ter, mas não tenho. Mesmo assim, consigo estudar umas três horas, três horas e meia por dia. Em geral, nos sábados e domingos eu consigo praticar mais. Mas, quando tenho um compromisso musical muito sério ou muito próximo, então passo para seis, sete, oito horas por dia de estudo, e termino com os encontros com amigos, os jogos de cartas etc. Os meus amigos entendem isso, o meu marido também.

“Tenho um estúdio vedado, que é onde estudo piano. Procuo manter bastante a minha técnica. Com isso, tudo o que já toquei volta muito rápido, porque na época foi muito bem embasado do ponto de vista técnico. Essa memória existe, ela retorna. Faço um estudo bem detalhado e estafante, ninguém acredita nisso. As pessoas acham que a gente só senta e toca.

Outro fator relevante para a aquisição da excelência performática é o período em que o indivíduo começa a aprender a atividade. Ericsson (2014, p. 28) ressalta, com base na análise de outros trabalhos, que performers de alto rendimento – sejam eles músicos, esportistas ou enxadristas – costumam começar a praticar sua atividade de maneira precoce na vida, em geral antes dos cinco anos de idade<sup>270</sup>.

**Quadro 25 - Trechos das entrevistas: inícios precoces**

– Como tu começaste a estudar música, Alexandre Dossin?

– A música certamente não é um trabalho, é uma vocação. Muitos me perguntam: “por que você escolheu ser músico?”. Eu respondo: “nunca escolhi”. Eu nasci músico, acho. Simplesmente segui minha vocação. Não houve um momento na minha vida em que eu disse: “hm, serei pianista”. Eu nasci pianista. Quando tinha uns cinco ou seis anos, havia um piano em minha casa e, aos poucos, comecei a tocar.

“Apesar de minha família não ser musical – sou o único músico profissional da família –, tive muita sorte, e devo tudo à minha mãe, por ela ter tido a intuição que eu possuía esse talento. Às vezes, vejo pessoas que têm o talento para a música, mas que não recebem o apoio da família. Eu tive a sorte de minha mãe ter uma intuição tremenda, quando eu era pequeno. Ela sabia que eu seria pianista. Não sei de onde ela teve essa ideia, são aquelas coisas de mãe. O apoio dela foi fundamental, desde o começo, encontrando professores para mim e, depois, ajudando-me na carreira.

– Olinda Allestrandrini, como tu começaste a aprender música?

– Minha mãe tocava piano, ela havia sido a melhor aluna de uma professora de piano que havia se formado em Milão, na Itália, e que dava aulas em Caxias do Sul, onde nasci. Nós tínhamos um piano em casa, que ficava sempre aberto. Aos poucos, comecei a me interessar, vi que tinha facilidade. Quando pequena, fiz aulas de piano na antiga escola Municipal

<sup>270</sup> O desenvolvimento do performer de alto rendimento passa por alguns estágios que, normalmente, podem ser claramente demarcados. Bloom (1985, apud ERICSSON, 2014 p. 19-20) aponta quatro fases de desenvolvimento para performers que atingem um nível internacional de desempenho, níveis estes que são comuns a vários domínios de especialização – música, esportes, xadrez etc. No primeiro estágio, a criança é exposta, sob condições lúdicas, à sua futura área de atuação. No segundo estágio, ela se mostra interessada na atividade, revelando um potencial de desenvolvimento acima da média – na comparação com outras crianças de sua faixa etária. Isso geralmente faz com que seus pais busquem a instrução de um professor ou treinador acostumado a trabalhar com crianças. Durante o segundo estágio, os pais ajudam a criança a estabelecer hábitos de prática regular, fornecendo apoio e incentivo aos avanços conquistados. Com a evolução do aprendizado, são buscados professores ou treinadores mais qualificados, e a quantidade de prática diária começa, aos poucos, a aumentar. Em algum momento, o futuro performer de elite assume o compromisso de alcançar o nível máximo possível em seu domínio de atuação. Isso costuma vir associado à busca por um professor ou treinador altamente qualificado, e por condições ideais de estudo e treinamento – o que às vezes exige da família, inclusive, uma mudança para outro local de residência, já que a cidade de origem pode não oferecer os recursos necessários. Em muitos casos, o futuro performer de nível internacional acaba aperfeiçoando-se com treinadores e professores que, no passado, também atingiram altos níveis de desempenho, ou que instruíram alunos que obtiveram grandes rendimentos. Por fim, no quarto e último estágio, o performer se mostra capaz de dominar grande parte dos ensinamentos que seus professores ou treinadores lhe transmitiram, conseguindo, a partir daí, desenvolver sua própria contribuição inovadora para sua área de atuação – muitas vezes produzindo realizações notáveis no campo.

de Belas Artes, em Caxias do Sul. Como, na época, eu ainda não tinha sido alfabetizada, a professora me ensinava utilizando cores. Ela fazia as partituras à mão, com lápis de cor.

"Quando eu tinha por volta de 12 anos, foi sancionada uma lei que dizia que as universidades que estavam sendo criadas poderiam receber alunos que ainda não tinham o segundo grau completo. Foi na época em que começaram a surgir universidades pelas cidades do interior: as escolas de artes foram federalizadas, servindo como pilares para a criação das faculdades. Isso aconteceu pelo Brasil inteiro. [...] Nessa época, eu ainda cursava o antigo ginásio. Minha professora de piano me falou que eu poderia entrar na universidade sem ter o segundo grau completo, mas para isso eu precisaria fazer o vestibular naquele ano, pois naquela seleção não interessaria a idade do candidato. Então, fiz o vestibular, passei e entrei na faculdade de música com 12 anos de idade! [...] O vestibular foi somente uma prova específica de música, não cheguei a fazer exames sobre as matérias do colégio. Lembro que o vestibular foi no final do verão, havia todo um repertório para apresentar. Tive que estudar um monte de músicas novas, inclusive um estudo de Cramer que hoje eu penso: "como consegui tocar esse estudo naquela época?". Toquei tudo de cor, passei o verão inteiro estudando piano. Entrei na faculdade de música com 12 anos e me formei com 16.

- Erika Ribeiro, o que tu achas dos músicos que, às vezes muito precocemente, começam a estudar música?

- O meu caso não foi como o daquelas crianças que começam a aprender música cedo para se tornarem concertistas. Eu comecei com quatro anos porque minha mãe era professora de piano e eu ficava ouvindo os alunos dela. Adorava. Depois ela parou de dar aulas, mas eu nunca parei de gostar de piano. Foi algo que partiu de mim. Sempre tive muito interesse pelo piano, uma paixão profunda. Eu morreria se não fizesse música, esse é o meu caso até hoje. Mas nunca estudei música porque tinha que, desde cedo, ser musicista, ser concertista. Ao invés de brincar, ficava no piano.

"Depois minha mãe me colocou para fazer aulas de música, em Piracicaba, e eu queria fazer todas as aulas, não queria ir embora da escola. Mas não foi uma obrigação para mim. Não sou a favor de obrigar uma criança a ficar estudando, não acho isso muito bom. Precisa ser algo natural. Existem crianças que têm mais interesse, outras menos, outras terão interesse apenas mais à frente. É importante respeitar o tempo de cada um.

"O meu caso não foi o de uma criança prodígio, foi muito mais uma aptidão que eu tinha. Nasci naquela casa em que minha mãe era professora de piano, em que tinha muitos livros de música, que eu gostava de ler... Na adolescência é que fui para uma rotina bem regrada de estudos. Mas muito por mim mesma, não foi algo que meus pais me obrigaram a fazer.

- Quando tu tiveste certeza que se tornaria músico, Luis Fernando Rayo?

- Com uns nove ou dez anos. Foi bem cedo. No meu caso, poderia ter sido um sonho infantil, porque quando eu tinha uns dez anos as pessoas me perguntavam: "o que tu vais ser quando crescer?". Eu dizia: "quero ser pianista". Minha mãe me conta que certa vez uma amiga dela me questionou: "o que tu vais ser?". Eu disse que seria pianista. Então ela me falou: "Não, eu quero saber como profissão". Eu fiquei brabo: "Música vai ser a minha profissão! Serei pianista!".

- Ariel Lima, como tu começaste a estudar música?

- Comecei muito cedo, em Belém do Pará, que é a minha cidade natal. Minha mãe era cantora. Minha educação musical veio literalmente do berço. Aprendi a ler partitura antes de ser alfabetizado. A música esteve sempre presente em minha vida. Comecei a estudar violino com cinco anos, mas na época eu queria mesmo era tocar violoncelo - esse era o meu sonho. Toquei

violino e violoncelo por vários anos.

– E o piano, quando começaste?

– Comecei a aprender piano com oito anos. [...] Quando eu tinha uns oito anos, minha mãe me deu o *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*. Ela tinha um teclado em casa, que usava para dar aulas de canto. Minha mãe me deu o livro e disse: “aqui é o dó, te vira”. Como eu já sabia ler partitura, fui tentando tocar as peças.

[...]

“Mas o que foi mais forte na minha formação foi o meu irmão gêmeo, que também é músico. Eu e ele pudemos nos desenvolver bastante porque começamos a gostar dos mesmos tipos de música. Passávamos o tempo todo conversando sobre isso. Ficávamos fazendo teorias malucas sobre os compositores, ouvíamos muita música juntos. Isso ajudou na nossa compreensão intelectual da música, e também fez crescer em nós uma paixão muito grande por essa arte, um amor que vai muito além de simplesmente saber que essa arte é “bonita”. Meu irmão também optou por ser músico. Nós começamos juntos no violino, mas eu acabei parando e passando para o piano, e ele continuou tocando esse instrumento.

– Eduardo Monteiro, a aquisição da excelência na performance musical apresenta alguma relação com começar precocemente no aprendizado da música?

– Sim, existe relação, na maior parte das vezes. Porque, quando você é jovem, seus ligamentos e articulações, seu cérebro, tudo é mais plástico. Eu cheguei numa idade em que já sinto diferença em relação às coisas que aprendi quando era jovem e as coisas que aprendo agora. Antes era mais fácil. Todo mundo menciona isso. Quando somos jovens temos uma plasticidade física e cerebral maior. Quer dizer que uma pessoa mais velha não pode aprender música? Não, isso também não é verdade. Existem vários exemplos de pessoas que começaram a aprender piano bem mais tarde, e se tornaram excelentes pianistas.

“O que é tarde e o que é cedo? Eu comecei com nove anos. É tarde. Eu acho cedíssimo, mas as pessoas começam com quatro, cinco anos. Tem gente que começa com dois ou três anos.

Os dados apresentados pelas pesquisas mencionadas tendem a ir contra a importância geralmente atribuída, pelo senso comum, ao talento, pois indivíduos que conquistam altos níveis de desempenho acabam sendo vistos, por uma parcela significativa das pessoas que não são musicistas, como seres humanos extremamente “talentosos”. Na atividade musical – na realidade, em qualquer atividade performática – isso não é diferente, uma vez que a crença no talento é algo extremamente arraigado na sociedade, a ponto de ocultar o papel da dedicação, da persistência e da prática diária no desenvolvimento musical. Conforme argumentei em outra ocasião (BARTZ, 2018, p. 131), noções como “talento”, “dom” ou “genialidade” tendem a desvalorizar o trabalho árduo que há por trás da atividade da maioria dos músicos profissionais, na medida em que restringem grande parte das conquistas pessoais desses artistas a fatores, em certo sentido, “alheios” aos seus esforços.

Dentro dessa visão – definida por Sloboda (2014, p. 108) como uma espécie de “psicologia popular” (*folk psychology*) –, o músico é percebido, por quem não é do meio, como um ser “agraciado”, um indivíduo que dispõe passivamente de certas habilidades que lhe foram “dadas” sabe-se lá por quem ou de que modo (Deus, fatores genéticos etc.), e que seu papel consistiria simplesmente em colocar em prática uma série de capacidades “inatas”<sup>271</sup>. O que as pesquisas com performers de alto rendimento revelam, por outro lado, é que, se fatores inatos possuem algum

---

<sup>271</sup> Não há como deixar de mencionar, nesse sentido, alguns apontamentos interessantes de Elias (1995) sobre as origens da grande capacidade musical de Mozart (1756-1791), tido por muitos como o maior prodígio musical de todos os tempos. Ao invés de simplesmente reforçar a mitologia em torno dessa famosa figura histórica – sua “genialidade inata” –, Elias apresenta ao leitor um Mozart de “carne e osso”, um homem de seu tempo que tentou superar, sem sucesso, alguns dos estreitos limites que a sociedade na qual estava inserido lhe impunha. Sobre a visão, muitas vezes propalada, de que Mozart seria portador de um dom natural para a música, Elias escreve: “o período de 1756 a 1777 talvez pudesse ser chamado de anos de aprendizado de Mozart. Se examinarmos mais cuidadosamente estes anos, veremos evaporar ante nossos olhos a idéia de que o “gênio” estivesse presente desde o início, independentemente das experiências da juventude de Mozart, seguindo apenas suas regularidades internas e chegando à maturidade em obras como *Don Giovanni* ou a Sinfonia *Júpiter*. Fica claro que a peculiaridade de sua infância e seus anos de aprendizado [musical] estão indissolavelmente ligados às peculiaridades da pessoa de Mozart a que se aplica o conceito de gênio” (ELIAS, 1995, p. 70). Em sua formação musical, é incontestável o papel que o pai de Mozart desempenhou na educação do filho, uma vez que seu progenitor foi seu mais importante mentor: “o pai de Mozart, também músico, ensinou-o a tocar piano provavelmente quando ele tinha três anos [...]. Sem dúvida alguma, dedicou mais tempo ao menino do que o normal. [...] Há, portanto, boas razões para dizer que Leopold Mozart tentou realizar-se na vida através do filho. [...] Por vinte anos o pai trabalhou sobre o filho, quase como um escultor e sua escultura — sobre o “prodígio” que, como costumava dizer, Deus tinha lhe dado como um favor do céu, e que não teria se tornado o que era sem o trabalho incansável do pai” (ELIAS, 1995, p. 72). Isso não significa dizer que Mozart não possuísse, provavelmente, capacidades cognitivas acima da média, mas esse fator, por si só, certamente não é suficiente para justificar todas as suas conquistas artísticas: “claro, a oportunidade de aproveitar a riqueza de estímulos teria sido desperdiçada se a pessoa a eles exposta não tivesse a necessária receptividade. Mozart sem dúvida a tinha no mais alto grau. Sua familiaridade prematura e intensa com a música, a longa e rigorosa educação dada pelo pai, sua carreira estimulante mas laboriosa como prodígio, juntamente com a dura luta da família em busca de status e de sobrevivência financeira e a resistência dela contra a perpétua ameaça de mobilidade para baixo — tudo isso orientou o seu desenvolvimento individual para uma direção muito específica bem antes do que ocorre com a maioria das pessoas. Desde seu primeiro dia de vida foi continuamente exposto a diversos estímulos musicais, às diferentes sequências de violino e piano; ele ouvia o pai, a irmã e outros músicos ensaiando e corrigindo os erros. Não é de surpreender que logo tenha desenvolvido uma sensibilidade aguda às diferenças de tom, uma consciência musical altamente perceptiva” (ELIAS, 1995, p. 82). Talvez fosse mais correto falar de uma capacidade geral, sem dúvida elevada, de interesse e concentração que o jovem Mozart apresentava, conforme atestam relatos da época – uma curiosidade que, nos primeiros anos de sua infância, voltava-se para vários domínios, não apenas para a música (ELIAS, 1995, p. 83). No entanto, “primeiro sem perceber, depois cada vez mais conscientemente, o pai guiou os impulsos da criança, orientando assim boa parte de suas fantasias para este canal único, a busca da música. A educação intensiva que deu ao filho incluía algumas outras coisas. Mas o centro era a música, o treinamento de um *virtuose*. O exaustivo trabalho profissional que foi exigido de Mozart, tanto na infância como na juventude, guiou seu desenvolvimento para a mesma direção. E sua especialização musical também estava, sem dúvida, orientada pelo fato de que, apesar de todas as privações que seus trabalhos acarretavam, eles traziam-lhe intenso prazer e realização” (ELIAS, 1995, p. 83-84).

peso na aquisição da excelência, este peso é pequeno se comparado à importância da prática deliberada (LEHMANN & GRUBER, 2006, p. 458)<sup>272</sup>.

**Quadro 26 - Trechos das entrevistas: "inspiração" e "transpiração"**

- Alexandre Dossin, quem está fora do mundo da música erudita muitas vezes enxerga os músicos como pessoas dotadas de certo dom ou talento. Tu acreditas nisso?

- Acho que o talento é uma coisa natural, algo que a pessoa tem. É um chamado, uma facilidade. Talvez uma facilidade técnica e mental, mas isso é apenas uma pequena parte do todo. Alguém disse uma vez que o músico é 10% de inspiração e 90% de transpiração. Então, o que vai definir realmente é o trabalho e não apenas o talento. Mas o talento é uma parte importante, porque só com o trabalho, sem talento, o indivíduo chega num ponto em que não consegue mais produzir. Ele não vai passar de um determinado ponto. O talento tem que estar ali presente também, mas isso precisa vir junto com muito trabalho.

"Mesmo um Evgeny Kissin, uma Martha Argerich, todos esses grandes pianistas, sei que todos eles trabalham. Já perguntei isso para a Argerich. O Kissin também: uma vez encontrei com ele e lhe perguntei isso. Esse pessoal não diz: "eu nasci pronto". Não, eles estudam! É o "querer", é o "trabalhar", é o "saber como trabalhar".

Após essa digressão, é necessário retornar a algumas considerações de Leroi-Gourhan, especialmente ao seu argumento de que o aperfeiçoamento dos gestos técnico-corporais corre em paralelo com o desenvolvimento dos utensílios de fabricação humana, num processo circular e autogenerativo: objetos mais sofisticados permitem, sobre eles, atos mais refinados e vice-versa. Na história evolutiva da espécie humana, observa-se que, assim como as facas e os machados primitivos, ao serem criados a partir de matérias-primas e formatos mais eficazes, sofreram aprimoramentos mecânicos e estéticos que potencializaram suas funções básicas (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 110 e 115), os instrumentos musicais empregados na música erudita também foram, de forma análoga, modificados ao longo dos tempos, para que pudessem aumentar suas potencialidades técnicas – gerando, por exemplo, um incremento nas alturas, intensidades, durações e timbres sonoros.

---

<sup>272</sup> Nessa mesma linha de raciocínio, vale lembrar que, ao nascer, os seres humanos, em sua maioria, apresentam um enorme potencial para se tornarem músicos, assim como possuem um enorme potencial para aprenderem um ou mais idiomas ou para desenvolverem habilidades motoras específicas (BLACKING, 2020, p. 321). O problema é que, ao contrário da linguagem e das capacidades físico-motoras habituais, as habilidades musicais tendem a ser, em muitas sociedades e culturas, tolhidas ou muito pouco estimuladas na infância, fato que impede, já de partida, seu pleno desenvolvimento na fase adulta.

Veja-se como exemplo o violino, que, em seu formato padrão, tal como é conhecido hoje, não surgiu da noite para o dia, mas foi o resultado de uma lenta evolução de caráter artesanal, marcada por tentativas e erros. O mesmo processo se observa em relação à gênese e consolidação do piano, e o argumento estende-se, na realidade, para todos os instrumentos musicais<sup>273</sup>. Dito de outro modo, para cada instrumento empregado na música erudita é possível traçar uma linha evolutiva.

Uma vez estabilizadas a forma e as características de um dado instrumento, os músicos, enquanto coletividade, irão se empenhar a fim de extrair o máximo de aproveitamento técnico-performático que esse instrumento permitir. Contudo, a visão predominante dentro de certos contextos artísticos – em especial na música erudita – tende a ser bastante conservadora nesse mesmo sentido, uma vez que a maioria dos músicos se mostra a favor de manter inalterado o *design* característico de certos instrumentos musicais, mesmo que isso implique, para eles, maiores dificuldades técnicas do que seria exigido caso pequenas melhorias fossem implementadas.

Como salienta Bijsterveld & Schulp (2004), apesar de existirem inúmeras patentes que registram propostas de inovação para o *design* de muitos instrumentos musicais eruditos, pouquíssimas são realmente adotadas a ponto de serem incorporadas em larga escala produtiva, visto que carecem de ampla aceitação nos meios musicais<sup>274</sup>. A resistência dos músicos eruditos a melhorias técnicas nos instrumentos relaciona-se, em parte, segundo aqueles autores, com a reconhecida *dificuldade técnico-gestual* que a maioria desses instrumentos impõe aos artistas: muitos músicos percebem tais dificuldades como um fator que, na realidade, *valoriza* e *define* sua profissão (BIJSTERVELD & SCHULP, 2004, p. 654-655).

Na música erudita, a técnica instrumental, ao menos num nível profissional, é pensada como algo *realmente difícil*, e isso não é nenhum segredo, mesmo para aqueles que não são músicos. Tocar um violino não é como dar um nó num sapato

---

<sup>273</sup> No caso do violino, o ponto alto desse avanço técnico é encontrado, conforme consenso entre os violinistas, nos violinos criados por Antonio Stradivari (1644-1737) no final do século XVII e início do século XVIII. De forma semelhante, no caso dos pianos o ápice da evolução desses instrumentos corresponde aos modernos pianos produzidos pela fábrica Steinway & Sons. Por representarem o auge da elaboração técnica, tais instrumentos são o sonho de consumo de qualquer violinista ou pianista, já que, em tese, permitiriam o máximo desenvolvimento técnico que um músico poderia atingir.

<sup>274</sup> Para mais detalhes a esse respeito, ver Bijsterveld & Schulp (2004, p. 658-667), que apresentam alguns exemplos de patentes que sugerem melhorias em flautas transversais, flautas contrabaixo, saxofones, violas etc.

ou como lavar as mãos. Por isso, numa performance musical, quanto mais elevada for a dificuldade técnica apresentada, maior será a valorização simbólica do público em relação ao artista detentor de tais habilidades. Como toda e qualquer técnica corporal, quanto mais difícil for a sua aquisição e efetivação, mais rara será sua ocorrência, visto que poucos indivíduos se mostrarão capazes de dominá-la. Isso produz níveis graduais de admiração ou espanto, principalmente por parte do público que *não detém* essas mesmas habilidades – mas também por parte de outros músicos que dominam as mesmas técnicas, ainda que num nível inferior.

Nesse sentido, Godlovitch (1998, p. 69-77) chama a atenção para outro ponto importante: os diferentes níveis de domínio técnico-musical formam hierarquias entre os músicos, que passam a ser mais valorizados conforme sua aptidão técnica. Não existe grande interesse, por parte da comunidade musical erudita, em tornar mais fácil o acesso a um amplo domínio técnico – através, por exemplo, de modificações no *design* dos instrumentos –, uma vez que isso significaria ampliar as possibilidades para que mais pessoas fizessem parte do seleto grupo daqueles que detêm, com maestria, tais habilidades. Essa é uma razão que explica os motivos que levam os músicos eruditos a seguirem reproduzindo certos meios tradicionais de prática musical – preservando determinados obstáculos como dificuldades *deliberadas*. Se agissem em sentido contrário, tornariam menos exclusivo o domínio de tais habilidades, o que levaria a uma banalização das conquistas técnicas e a uma quebra das hierarquias.

Os músicos eruditos, em sua busca pela excelência performática, acabam se acostumando a superar os obstáculos técnicos que seus instrumentos lhes impõem, e grande parte de seus esforços consiste em encontrar o melhor caminho para contornar ou ultrapassar certos limites. Há, inclusive, fatores psicológicos que justificam uma tendência humana por escolher caminhos que, nem sempre, são tecnicamente os mais fáceis:

O fato de ser altamente complicado controlar um instrumento musical, embora também ofereça um tipo de resistência ao controle, torna o instrumento uma “tecnologia envolvente”. Essa noção se refere a artefatos com os quais as pessoas têm uma relação duradoura porque precisam ter muito trabalho para controlá-los, em contraste com artefatos que podem ser fácil e totalmente controlados, e porque o artefato abre a porta para uma “unidade de desempenho e prazer” ou “fluxo”. (BIJSTERVELD & SCHULP, 2004, p. 669).



O desejo por controlar, através do aperfeiçoamento técnico, uma tecnologia que é, ao mesmo tempo, difícil e envolvente remete, mais uma vez, a algumas reflexões de Leroi-Gourhan (1987b, p. 25), especialmente quando esse autor se refere aos três planos da atuação técnica do homem. Como ressaltado anteriormente, a atuação técnica humana apresenta uma escala que conduz do gesto mais automático – de fundo biológico ou genético – ao mais lúcido – produto da ação consciente, já atrelada às peculiaridades sociais e culturais. Os três níveis técnicos podem ser aplicados, para fins analíticos, ao contexto performático da música erudita, dado que, durante os desempenhos musicais encontrados nesse âmbito, os músicos tendem a oscilar entre um automatismo inconsciente e um discernimento consciente de seus atos.

Quando Leroi-Gourhan (1987b, p. 25) sugere que há certos gestos técnicos que são frequentes no cotidiano dos indivíduos, ao passo que outras ações são realizadas apenas de modo eventual, deduzindo desse fato que o domínio sobre certas cadeias de atos técnicos está diretamente associado ao grau de incidência desses mesmos atos na vida das pessoas, pode-se relacionar essa ideia com as situações encontradas nas performances da música erudita. Isso porque o controle sobre as habilidades performáticas é algo que, como já explicitado, está estreitamente vinculado ao tempo que o indivíduo dedica ao estudo de seu instrumento musical, bem como à eficácia desse estudo. Quanto mais familiarizado o músico estiver com o seu instrumento, mais chances ele terá de saber comandá-lo com sucesso.

Tudo se passa como se o músico, em seu estudo, buscasse descobrir um modo de tocar que fosse o mais “natural” possível para ele, num processo voltado para a *automatização* da maioria dos gestos técnicos. Trata-se, por um lado, de internalizar um conjunto de gestos habituais que frequentemente são encontrados no repertório composto para um determinado instrumento e, por outro lado, de adquirir uma fluência sobre a totalidade dos gestos necessários à execução de uma obra específica. Assim, se a técnica básica de um instrumento costuma envolver a prática de escalas, acordes e arpejos, é preciso descobrir, caso a caso, como tais fundamentos técnicos aparecem inseridos nas músicas, considerando suas variantes internas, suas mutações etc.

#### Quadro 27 - Trechos das entrevistas: automatismos

- Eduardo Monteiro, qual a relevância, para o músico erudito, da automatização dos gestos empregados na performance musical?

- Na música erudita os músicos tocam por reflexo condicionado. Se eu for daqui até ali, não pensarei: "primeiro vou mover minha perna direita, agora a esquerda". Eu simplesmente ando, porque tenho esses movimentos condicionados em meu corpo. Quando você toca é a mesma coisa. O músico não pensa: "agora vou mexer o segundo dedo". Você não pensa, porque condicionou. Quando estudamos uma obra, dizemos para os dedos - mas não apenas para os dedos - como eles devem se mexer. Você está condicionando seus reflexos. À medida que você aprende a obra, condiciona seus reflexos. Tem pessoas que precisam de mais tempo para condicionar, outras de menos tempo. Para algumas pessoas esse condicionamento será mais frágil, sofrerá mais influências de certos estados psicológicos. É o medo do palco, quando você vai tocar e surge aquela dúvida: "com que nota começa a música?". É claro que você sabe, mas na hora sente um pânico. Tem gente que é muito mais sujeita a isso do que outras pessoas.

- Luis Fernando Rayo, quando tu estás te apresentando num recital, o que passa pela tua cabeça?

- Normalmente, fico focado no som e em acertar as notas. Às vezes, penso: "agora vem tal acorde". Ou então: "está chegando aquela parte mais difícil". Mas, em geral, fico concentrado no som, em fazer a música soar de forma equilibrada, em criar uma mágica. As partes virtuosísticas são mais automáticas: tu tens que acreditar no que tu já sabes fazer, porque os movimentos já foram repetidos inúmeras vezes. Nesses casos, eu continuo prestando atenção no som, mas os movimentos precisam estar automatizados.

- Como conseguir esse automatismo para tocar?

- Para chegar nesse nível, é bom estudar as músicas de forma lenta, porque isso refina os movimentos. O *Estudo nº 1* de Chopin, por exemplo, que é cheio de arpejos... Esse estudo é muito difícil! Quando eu toco essa música de forma lenta, consigo relaxar a mão direita, e isso vai aperfeiçoando os movimentos. Eu já toco essa música há um ano. Toco todos os dias esse estudo de Chopin, às vezes duas ou três vezes por dia. Passado esse um ano, vejo que continuo refinando a performance dessa peça.

"Isso só me faz ver como é incrível o piano ou qualquer outro instrumento musical. Esse *Estudo nº 1* de Chopin, por exemplo, eu já devo tê-lo tocado mais de quinhentas vezes, mas sei que se um dia eu estudar essa peça de forma bastante lenta, os movimentos vão se refinar ainda mais. Imagina: já toquei essa música mais de quinhentas vezes e eu ainda tenho muito que melhorar. Para tu veres como isso é extremamente complexo, difícil. É algo que demora muito tempo.

Para o sucesso desse desenvolvimento técnico, como frisado, não há qualquer segredo: quanto mais o músico praticar seu instrumento – dentro de uma noção de *prática deliberada*, é claro – mais habituado ele estará com o ato de tocá-lo. Nesse sentido, não é à toa que excelentes músicos eruditos, muitos deles solistas, iniciaram o aprendizado de seu instrumento musical na primeira infância: desde cedo, foram capazes de estabelecer uma *proximidade* com o piano, com o violino etc., tendo bastante tempo para internalizar certas experiências musicais

fundamentais. Refiro-me, aqui, àqueles músicos que aprenderam, desde a mais tenra idade, a tocar, assim como aprenderam a falar e a andar.

Nesse sentido, como visto na primeira parte deste capítulo, um dos fatores que distingue os seres humanos dos outros animais é a grande capacidade de controle consciente que temos sobre as operações técnicas que realizamos, bem como a possibilidade de correção de nossas cadeias de atos – uma espécie de “resposta” aos acidentes de percurso (LEROI-GOURHAN, 1987b, p. 25). Na performance musical, essa capacidade humana evidencia-se sobremaneira, na medida em que a sequência de atos técnicos empregados na execução de uma música nem sempre proporciona um resultado satisfatório, já que, como visto em capítulos precedentes, por vezes podem ocorrer deslizes performáticos que são mais ou menos prejudiciais à interpretação da música.

Caso a obra tenha sido bem ensaiada pelo músico, ele poderá tocá-la seguindo uma espécie de automatismo, e, se, por qualquer motivo, ocorrer uma falha durante esse processo, sua consciência logo intervirá, procurando contornar o problema o mais rápido possível. Durante uma performance musical, essa alternância entre atos automatizados e atos lúcidos é mais comum e intensa do que, a princípio, poder-se-ia imaginar. Ao tocar, o músico efetua, a todo o instante, pequenos ajustes, dentro dos movimentos técnicos que já está habituado a realizar. Por isso, as fronteiras que separam o automatismo da lucidez dos atos nem sempre é de fácil delimitação. Essa mesma ideia também aparece expressa por Ingold (2015a, p. 104-105) no contexto técnico, já mencionado, de serrar uma tábua de madeira:

Um exame detido de um carpinteiro trabalhando revela um aparente paradoxo. No serrar, como já observei, não há dois movimentos precisamente iguais. Em suas oscilações, a mão direita – alternadamente dirigindo a serra para baixo e puxando-a de volta para cima – nunca segue uma trajetória idêntica. A força, amplitude, velocidade e torque do gesto manual variam, embora quase imperceptivelmente, de movimento para movimento. Assim também o fazem a postura do corpo e as configurações músculo-esqueléticas de tensão e compressão que o mantêm em equilíbrio. No entanto, o resultado, em mãos hábeis, é um corte perfeitamente reto, limpo. Como pode a regularidade do corte ser conciliada com essa variabilidade de postura e gesto, dado que apenas o corpo transmite movimento para a lâmina do serrote? [...] A sintonização ou “correção sensorial” do movimento do profissional depende [...] de um acoplamento íntimo de percepção e ação. Portanto, ao serrar, o monitoramento visual do corte que está sendo feito, através de olhos posicionados acima para ver a madeira de qualquer um dos lados, corrige continuamente o alinhamento da lâmina através de ajustes sutis do dedo indicador ao longo do punho do serrote [...]. Da mesma forma a mão direita responde em suas oscilações ao som e ao toque da serra enquanto ela morde o veio da madeira. Esse

acoplamento multissensorial estabelece a destreza e o controle que são as principais características da prática qualificada.

Tanto os movimentos empregados para serrar uma tábua quanto os gestos necessários à produção de sons em instrumentos musicais apresentam características estruturais bastante elementares ao corpo humano. Mais do que isso: o gesto de *segurar* – observado, por exemplo, na mão esquerda de um violinista que agarra o braço de seu instrumento – é, sob certo ponto de vista, um ato elementar para qualquer animal primata. Entretanto, esse gesto não pode ser realizado de *qualquer forma* pelo músico durante uma performance: esse ato precisa ser feito de uma maneira *específica* – a mão e os dedos do violinista devem seguir uma certa postura, estando orientados conforme um posicionamento que foi exaustivamente aprendido e internalizado pelo artista.

Se, nos primeiros estágios do aprendizado violinístico, a posição da mão esquerda pode parecer pouco natural ao aluno, essa impressão se desvanece com o amadurecimento técnico do músico. Desse modo, o aprendizado musical trilha um caminho que vai do extremo estranhamento das posturas corporais à completa naturalização dos gestos, até o ponto em que o indivíduo praticamente não precisa mais *pensar* para realizar qualquer tipo de ação motora. Conforme resume Ingold (2015a, p. 104) numa espécie de aforismo quase budista, “enquanto as mãos fazem gestos, gestos também fazem mãos”. Em outras palavras, se a estrutura física do corpo molda nossos movimentos, esses mesmos movimentos também moldam a estrutura física do corpo.

Nesse sentido, Lehmann & Gruber (2006, p. 464-465), a partir da análise de outros trabalhos, apontam, em relação aos músicos, algumas adaptações fisiológicas interessantes, tais como os calos nas pontas dos dedos em indivíduos que tocam instrumentos de cordas – violão, violino, viola, violoncelo, contrabaixo etc. – e uma capacidade pulmonar acima da média constatada em cantores e indivíduos que tocam instrumentos de sopro – flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba etc. Da mesma forma, músicos que tocam instrumentos que exigem, durante a execução, um rigoroso ajuste na frequência das notas individuais acabam desenvolvendo uma discriminação mais precisa para as alturas sonoras, enquanto percussionistas, cujo trabalho demanda grande discernimento rítmico, mostram uma percepção superior à média em relação às durações sonoras.

Em resumo, estímulos mais frequentes para certos movimentos e funções corporais, assim como uma maior exigência na acuidade de determinados sentidos e orientações perceptuais, fazem com que o corpo do músico se adapte às tarefas requeridas. Isso comprova que o treinamento e a prática contribuem diretamente para “modelar” a fisiologia do corpo<sup>275</sup>. Evidencia-se, desse modo, a importância da repetição dos gestos no estudo de um instrumento musical: um domínio técnico de alto nível somente pode ser alcançado por meio da reiteração incessante dos mesmos movimentos, de modo que eles se tornem, com o tempo, “naturais” para o corpo do indivíduo que os pratica. De tanto realizar certos movimentos, o músico acostuma-se com uma série de atos físicos que, muitas vezes, são de execução bastante complexa para aqueles que não são músicos<sup>276</sup>.

Expandindo essa análise, pode-se dizer que, na música, a conformação dos gestos técnico-performáticos possui duas origens. A primeira relaciona-se com uma perspectiva cultural, social e histórica, na medida em que, para cada instrumento musical, há uma técnica já desenvolvida e instituída. Nesse sentido, é fácil compreender que o aprendizado de um instrumento ocorre a partir de um conjunto

---

<sup>275</sup> Nessa mesma linha de raciocínio, o que dizer de músicos com capacidades corporais acima da média, isto é, que possuem corpos com características que *facilitam* certos aspectos da performance musical? Blacking (2020, p. 322-323), evocando o caso de Paganini, traz algumas reflexões importantes a esse respeito: “Mais um problema [...] é a distinção entre variação genética individual normal e uma mutação anormal. Eu não desafiaria a noção de mutação como uma possível explicação para certos seres humanos excepcionais, mas tais exceções não são de muito interesse para a antropologia, como ciência da cultura, a menos que a mesma mutação ocorra muitas vezes e seja uma condição necessária para um traço cultural particular. Por exemplo, foi sugerido [...] que Nicolo Paganini sofria um distúrbio hereditário no tecido conectivo, como a síndrome de Ehlers-Danlos ou de Marfan, que teria contribuído para as inovações que fez na técnica do violino. Uma vez realizadas por esse homem com um corpo extraordinário, elas se tornaram parte do repertório técnico dos virtuosos, e de fato nenhum dispositivo realmente novo para o violino foi inventado desde sua época. Mesmo que esse diagnóstico esteja correto e o distúrbio tenha sido causado por um gene, é uma mera curiosidade, já que centenas de violinistas puderam tocar a música de Paganini sem sofrer essa desordem física. A “singularidade” do corpo de Paganini é significativa no desenvolvimento da cultura apenas no modo como um sonho ou um voo de imaginação gera um poema ou uma nova máquina. As mesmas inovações poderiam ter sido feitas por qualquer violinista imaginativo, e o fato de não serem não prova necessariamente que seu inventor era significativamente anormal. De fato, pode-se argumentar exatamente o oposto: que ele forçou suas capacidades humanas normais ao máximo ao tocar violino, como os violinistas subsequentes foram compelidos a fazer, de modo que o que era extraordinário para o tempo de Paganini é agora esperado para qualquer violinista de primeira linha”.

<sup>276</sup> Um exemplo cotidiano dessa naturalização dos gestos, muito mais comum à vida da maioria das pessoas, diz respeito ao ato de dirigir. Se, no início, nenhum movimento corporal é óbvio para o motorista iniciante – já que ele precisa refletir bem antes de qualquer ação que faça o carro se mover ou parar –, com o tempo seus atos se tornam quase que involuntários. O automatismo pode se tornar tão forte que muitos motoristas acabam se ocupando com outras tarefas enquanto dirigem (ainda que isso não seja aconselhado): falam ao telefone, ouvem música, conversam, olham o GPS etc.

de conhecimentos institucionalizados, mais ou menos difundidos, que formam uma espécie de “base técnica” comum a todos os performers<sup>277</sup>.

Essa constatação traz à tona, no contexto da música erudita, a importância da relação “mestre-discípulo” – ou “professor-aluno” –, na medida em que, dentro dessa interação, músicos mais experientes *instruem* aqueles menos habilitados na arte de tocar um determinado instrumento musical. Os primeiros são vistos como detentores de um conhecimento adquirido, muitas vezes, de forma *tradicional*. Eles orientam seus alunos a respeito das melhores estratégias técnicas a serem adotadas, pois, se esses últimos fossem deixados à própria sorte para descobri-las, demorariam muito tempo para alcançar os resultados mais satisfatórios, talvez mesmo não os atingindo devido à escolha de caminhos contraproducentes.

Por outro lado, a conformação dos gestos técnico-performáticos possui também uma segunda origem, que pode ser caracterizada como *individual*. Isso porque, no aperfeiçoamento da técnica musical, não se pode subestimar a importância das descobertas pessoais, pois os músicos, estando conscientes das particularidades físicas de seus próprios corpos, sempre tentam encontrar, através de meios particulares, os melhores caminhos que lhes possibilitem resolver certas dificuldades técnicas. Esse aprendizado individual que, em essência, é único e intransmissível, mostra como cada músico, ciente de suas limitações, busca obter soluções específicas para problemas de caráter técnico privado.

Em vista desses dois vieses – por um lado, *cultural, social e histórico*, e, por outro, *individual* –, pode-se afirmar, de forma resumida, que o aprendizado musical decorre de uma síntese entre um arsenal de saberes técnicos amplamente difundidos, de eficácia comprovada, e um conjunto de conhecimentos adquiridos a partir de experiências pessoais. Trata-se da tentativa de adaptar saberes genéricos a casos particulares, mas, também, em termos de ensino e aprendizado, de transpor experiências pessoais para níveis mais gerais.

Além das contribuições até aqui evocadas de Leroi-Gourhan, Mauss (2003, p. 399-422) é outro autor que, como visto na primeira parte deste capítulo, traz reflexões importantes sobre a técnica humana. Do mesmo modo que foi feito com o primeiro autor, algumas ideias maussianas serão aproveitadas, a partir de agora,

---

<sup>277</sup> Um pianista, por exemplo, não aprende a tocar piano de um “marco zero”, como se fosse o primeiro indivíduo do mundo a explorar aquele instrumento. Pelo contrário, o aprendizado, no piano, costuma ocorrer com base em certas metodologias de ensino, a partir de certos métodos específicos etc.

para a análise de certos aspectos técnicos que permeiam as performances musicais, na medida em que ajudam a solucionar vários problemas relevantes dentro desse âmbito.

Em primeiro lugar, quando Mauss assinala que a aplicação das técnicas corporais sofre variações mecânicas e estilísticas de acordo com as diferentes sociedades e culturas, sendo modificadas também em função das transformações históricas, é possível relacionar essa afirmação com o campo da música erudita e, especialmente, com os aspectos técnico-performáticos nele encontrados. Pelo fato de a música erudita ser praticada em muitos países mundo afora, é natural que surjam algumas diferenças na forma como essa prática é realizada.

O argumento maussiano que enfatiza os matizes geográficos na conformação da técnica é útil, por exemplo, para a compreensão das *escolas nacionais* de ensino e performance musicais, que podem ser pensadas a partir dessa sua chave de leitura, pois elas se constituem como “bolsões” de conhecimento, ensino e aprendizado de técnicas performáticas, propiciando o surgimento de certos *estilos técnicos* particulares. Ainda que, hoje em dia, a relevância desse conhecimento localizado tenha se diluído bastante em função da globalização e do amplo acesso à informação, certamente o “fator local” não pode ser completamente desprezado, pois, até um passado recente, sabia-se que, se um músico erudito era originário de certo país ou região do mundo, sua forma de tocar seria condizente com um determinado *estilo performático*<sup>278</sup>.

Para citar exemplos mais concretos, podem-se mencionar, nesse sentido, as diferenças entre os arcos alemães e franceses ainda hoje empregados no contrabaixo – objetos com formatos distintos que exigem dois tipos de posturas da mão direita do contrabaixista e, por consequência, dois conjuntos técnico-gestuais ligeiramente diferenciados. Ou então a chamada “escola russa” de piano, termo que

---

<sup>278</sup> Sobre esse “fator local”, é útil citar Lehmann & Gruber (2006, p. 466), que apresentam observações interessantes, por exemplo, sobre a popularidade do piano, nas últimas décadas, na China: “Semelhante ao domínio dos esportes, onde algumas modalidades são populares em certos países, mas não em outros, ou onde alguns países oferecem incentivos para atingir os níveis mais altos de desempenho, a música é afetada por fatores sociais. A China, por exemplo, desenvolveu um sistema de ensino de piano altamente competitivo desde o final da Revolução Cultural; tocar piano agora é uma prática cultural valorizada. Ser proficiente em tocar piano dá às meninas a oportunidade de casar em famílias mais bem situadas (semelhante à situação na Alemanha do século XIX), e os homens têm a possibilidade de fazer carreira (como professores de piano). Estima-se que 50 milhões de chineses estejam tocando piano a sério. O grande número de estudantes estrangeiros altamente qualificados de países da Europa Oriental e Extremo Oriente que ingressam em programas de graduação de performance em academias de música nos países ocidentais atesta este fato”.

denota um estilo interpretativo marcado por certa virtuosidade característica daquele país. Quando ultrapassamos o contexto ocidental e o campo da música erudita, diferenças como essas se tornam ainda mais nítidas: basta lembrar a posição que o violino assume ao ser tocado pelo músico clássico indiano (que performa sentado no chão, com as pernas cruzadas e o violino na diagonal, sendo que a voluta do instrumento se direciona para o pé do artista), comparando sua postura corporal com aquela adotada pelo violinista erudito do Ocidente (que toca de pé, com o violino na horizontal, sustentado pelo pescoço, pelo ombro esquerdo e pela mão esquerda do performer).

A respeito dos quatro princípios de classificação das técnicas corporais propostos por Mauss (2003, p. 409-411) – princípios esses baseados (a) nas diferenças entre os sexos, (b) nas idades, (c) nos rendimentos e (d) nas formas de transmissão das técnicas –, novamente é possível aplicar, de forma produtiva, suas ideias ao campo da música erudita. Vejam-se, a seguir, alguns exemplos.

Sobre as diferenças entre os sexos (a), percebem-se como os corpos masculinos e femininos apresentam certas particularidades físicas e estruturais, fato que interfere diretamente na maneira como a técnica deve ser pensada em cada caso. Homens tendem a ter vozes mais graves, maior capacidade pulmonar, mais força física e mãos com dimensões maiores que as mulheres. Entretanto, os instrumentos musicais, via de regra, não são construídos para respeitar todas essas diferenças corporais: não existem pianos ou violinos específicos para homens, nem pianos ou violinos específicos para mulheres. Por isso, se, na grande maioria dos casos, os instrumentos musicais são “indiferentes” às particularidades físicas de cada sexo, as adaptações precisam ocorrer pelo lado de quem toca o instrumento, isto é, em relação ao próprio conjunto técnico-gestual do músico<sup>279</sup>.

Em termos comparativos, pode-se dizer que, na média, os homens, quando tocam, não precisam despende tanta força física ou se esforçar em demasia para atingir as aberturas exigidas para os dedos das mãos, ao passo que, talvez, as mulheres encontrem mais facilidade para efetuar gestos mais minuciosos, que requeiram movimentos menores e mais sutis. Essa indiferença em relação aos

---

<sup>279</sup> Uma exceção a isso são os instrumentos para crianças, que apresentam dimensões reduzidas, condizentes com o tamanho menor dos corpos infantis. Entretanto, mesmo nesses casos não se poderia falar em diferenças em função dos sexos.



sexos<sup>280</sup>, porém, não é encontrada apenas no tocante aos instrumentos musicais, mas também nas próprias obras instrumentais, que em geral são compostas para serem performadas por *seres humanos* e não para intérpretes do sexo feminino ou masculino, em específico<sup>281</sup>.

**Quadro 28 - Trechos das entrevistas: diferenças entre os sexos**

– Erika Ribeiro, pianistas mulheres enfrentam dificuldades técnicas diferentes dos pianistas homens?

– Vamos ver o caso das obras de Rachmaninoff, por exemplo. Esse compositor tinha mãos gigantescas. Será mais fácil para homens tocar músicas de Rachmaninoff. É uma música maravilhosa, e eu também toco. Dou meu jeito para tocar. Mas eu não tenho uma mão que alcança um intervalo de décima terceira. Existem músicas para as quais a minha mão se adapta melhor, por ser uma mão feminina. Isso não significa que não haja mulheres que tocam Rachmaninoff muito bem, melhor que muitos homens.

“Vejo pelo lado do interesse. A pianista espanhola Alicia de Larrocha, por exemplo, tinha uma mão menor que a minha, que já é pequena. Ela tocava o segundo e o terceiro concertos para piano de Rachmaninoff. Ela tinha esse interesse, e a técnica necessária para fazer isso, com os recursos dela. As gravações que ela fez dessas obras estão entre as mais emocionantes desse repertório. Talvez esse tipo de música seja mais difícil para nós, mulheres, mas o que é difícil ou fácil? Conheço um pianista que tem uma mão maravilhosa, mas ele não quer tocar Rachmaninoff, quer tocar Mozart. Eu falo para ele: "aproveita". Mas ele se interessa por outros repertórios.

“Eu, por exemplo, adoro tocar Beethoven. Amo Beethoven, é um dos compositores que mais gosto de tocar. Toco a música desse compositor porque me interessei por ela. Se minha mão é pequena demais para tocar Beethoven, dou meu jeito. Assim como quem tem uma mão muito grande vai dar o seu jeito para tocar repertórios como Mozart, que para mim é muito mais fácil.

<sup>280</sup> O que chamo de “indiferença em relação aos sexos” não é um fator encontrado em todo e qualquer contexto performático e musical. Em termos etnomusicológicos, há casos nos quais são atribuídos papéis exclusivos para homens e mulheres na performance da música, papéis estes que não podem se confundir. O conhecimento e o direito de realização de performances musicais são percebidos, em muitas sociedades e culturas, como exclusivos daqueles que detêm o maior poder social – quase sempre os homens. Em função disso, somente homens podem desempenhar certos tipos de performances – tocando determinados instrumentos musicais “masculinos”, por exemplo –, sendo que as mulheres são excluídas desse processo. A obtenção de direitos performáticos musicais, por parte das mulheres, por outro lado, costuma surgir atrelada à conquista de um maior poder social. Esses temas são explorados por Robertson (2001, p. 383-411), que traz, a esse respeito, interessantes exemplos etnográficos oriundos de locais como Gana, Argentina e Estados Unidos. Nesse sentido, também é importante frisar que, na música erudita, a crescente participação das mulheres no âmbito da performance correu em paralelo com um maior empoderamento feminino na sociedade como um todo, especialmente ao longo do século XX.

<sup>281</sup> O canto, obviamente, não segue essa generalização, já que as obras vocais tendem a ser compostas para vozes masculinas ou femininas, muito em função da extensão e das especificidades que caracterizam cada classificação vocal (soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono, baixo, entre outras categorizações).

No que se refere à classificação maussiana das técnicas em função das idades (b), nota-se que, no desempenho musical – assim como em qualquer outra atividade físico-motora humana – tende a ocorrer, com o passar dos anos, por parte dos músicos, uma perda no rendimento performático. Ainda que um músico tenha uma vida útil profissional mais longa que, por exemplo, um atleta, conforme sua idade avança é natural que suas habilidades técnico-gestuais sofram um decréscimo.

Com o envelhecimento do corpo, ocorre uma perda da capacidade motora e da força muscular, uma diminuição dos reflexos, uma lentidão na execução dos movimentos, um aumento na imprecisão dos gestos etc. Por isso, é inevitável que certos movimentos técnico-gestuais virtuosísticos usualmente empregados em performances musicais sejam mais bem efetuados por músicos jovens do que por músicos de idade extremamente avançada, pois existe um imperativo biológico incontornável<sup>282</sup>.

Todavia, da mesma forma que a avaliação das performances eruditas tende a não levar em conta as diferenças entre os sexos, ela também tende a ser indiferente às idades – ao menos quando se considera um *nível profissional* de performance musical<sup>283</sup>. Ao contrário das competições esportivas – nas quais os homens em geral não competem com as mulheres – e de muitos campeonatos que são estruturados em função de diferentes faixas etárias, na música erudita tais divisões são incomuns, pois se imagina que a *excelência musical* deve ser conquistada e avaliada independentemente dos sexos e das idades, o que faz com que esses padrões adquiram uma espécie de *valor absoluto*. É por isso que, num nível profissional, uma obra de Chopin ou de Paganini deve ser sempre performada com a máxima qualidade, independentemente de o instrumentista ser um homem ou uma mulher, ter vinte ou setenta anos etc.

A respeito da classificação maussiana das técnicas em função dos rendimentos (c), nota-se que, na música erudita, a técnica instrumental consiste

---

<sup>282</sup> Quando emprego a expressão “idade extremamente avançada”, é exatamente isso que pretendo referir. Há vários casos de músicos eruditos renomados que mantêm uma carreira ativa até os 80 anos ou pouco mais que isso, sem declínio na qualidade performática. Porém, para tudo há um limite, e é raro encontrar performers com idade mais avançada que essa que ainda consigam tocar com a mesma excelência de quando eram jovens.

<sup>283</sup> Os concursos musicais são uma exceção a isso, pois em muitos eventos desse tipo os competidores são agrupados e avaliados por faixas etárias, dentro de um limite mínimo e máximo de idade.

numa busca por *fazer mais, com menos* – pois, em geral, como já enfatizado, a técnica é percebida, pelos performers, como sinônimo de *eficácia*. Ser capaz de tocar com maestria um instrumento musical equivale a conhecer e dominar o máximo de caminhos técnicos a serem empregados na interpretação das obras. Nesse sentido, um instrumentista que possui uma técnica altamente desenvolvida é capaz de controlar um conjunto amplo de gestos corporais, passíveis de serem aproveitados e aplicados em diversas situações musicais, em distintos repertórios.

O instrumentista detentor de uma técnica apurada sabe, por exemplo, a melhor forma de tocar um trinado, uma sequência de terças, sextas ou oitavas, uma escala, um arpejo, um *tremolo* etc. Ele domina *com maestria* os gestos técnicos necessários para a realização de uma série de efeitos instrumentais básicos. E, quando se depara com um problema técnico que não conhece ou que não domina, é capaz de encontrar o melhor caminho a ser trilhado para a superação do obstáculo.

Ainda aproveitando algumas ideias de Mauss (2003, p. 411), cujo quarto modo de classificação das técnicas corporais se dá em função de sua forma de transmissão (d), vale lembrar que, ao longo desta segunda parte do capítulo, vários aspectos concernentes a esse tema já foram abordados, tais como a transmissão dos conhecimentos performático-musicais a partir da relação “mestre/discípulo” ou “professor/aluno”. Nessa conexão, verifica-se a transferência de saberes musicais por meios tradicionais de ensino e aprendizagem, numa espécie de “linhagem de conhecimentos”<sup>284</sup>. Em geral, o que se observa numa relação desse tipo é a existência de um músico detentor de uma técnica altamente desenvolvida que *transmite* sua experiência a seus aprendizes, indicando-lhes, entre outras coisas, as melhores estratégias a serem adotadas para um melhor aprimoramento técnico – saberes tradicionais passados, empiricamente, de geração a geração.

Encerradas as reflexões baseadas em Mauss, faz-se necessário, a partir de agora, tomar emprestadas, como inspiração, algumas ideias de Hertz (1980) a respeito do aproveitamento técnico do corpo humano, especialmente sua ênfase na desigualdade de tratamento da mão direita e da mão esquerda, disparidade esta que apresenta um fundo genético e biológico, mas que, não obstante esse fato, é reforçada por influências sociais e culturais. Torna-se proveitoso levantar

---

<sup>284</sup> Não é à toa que alguns instrumentistas eruditos adquirem elevado status simbólico por terem sido alunos de grandes intérpretes, tais como vários pianistas que foram discípulos de Liszt – bem como os alunos desses alunos, e assim por diante. Trata-se de verdadeiras “linhagens de conhecimentos” que perduram no tempo.

questionamentos semelhantes aos de Hertz, aplicando-os em certas configurações hegemônicas encontradas no contexto da música erudita, porque também nesse domínio artístico se percebe nitidamente que as disparidades entre os lados direito e esquerdo do corpo se mantêm ativas.

Tomando como foco analítico os dois principais instrumentos musicais em análise nesta pesquisa – o piano e o violino –, é interessante constatar como ambas as mãos do músico são utilizadas em cada um dos casos. No piano, foi mencionado que todos os dez dedos são empregados no teclado, e que, de modo geral, pode-se reconhecer que a mão direita costuma assumir um papel preponderante quando comparada com a mão esquerda. Por estar encarregada da execução das notas mais agudas das músicas, a mão direita do pianista é aquela que, normalmente, ocupa-se das melodias principais e dos trechos mais virtuosísticos, ao passo que, muitas vezes, a mão esquerda se restringe aos acompanhamentos<sup>285</sup>.

Ao interpretar uma música, é importante que o pianista consiga destacar a linha melódica, enfatizando-a, em termos de volume, em relação aos demais elementos da composição. Dentro de um conjunto simultâneo de notas graves, médias e agudas, essas últimas correspondem aos sons que, naturalmente, mais se sobressaem em termos perceptivos, adquirindo, por isso, maior relevância. Assim, não é por acaso que as melodias geralmente são compostas sobre os registros mais agudos, e que justamente a *mão direita* do pianista seja a mão encarregada de cumprir esse papel. Mas, se essa preferência resulta de uma mera coincidência ou não – pois, matematicamente, haveria 50% de chances de ser desse jeito ou do modo contrário –, o fato é que o teclado do piano sempre corresponde, da esquerda para a direita, a uma ascensão das notas graves às agudas.

Seguindo a vocação antropológica de duvidar do óbvio, pode-se questionar: por que a configuração adotada é essa e não o contrário? Por que os teclados não seguem uma disposição inversa ao padrão imutável que acabou se estabelecendo, indo dos graves à direita para os agudos à esquerda? Ou, pensando de modo

---

<sup>285</sup> Isso, evidentemente, não é uma regra imutável. Para citar apenas dois exemplos que contrariam a predominância da mão direita do pianista, em primeiro lugar pode-se lembrar das obras de caráter polifônico tocadas nesse instrumento (tais como as *fugas*, nas quais diferentes vozes podem estar distribuídas nas duas mãos de modo equânime) e, em segundo lugar, pode-se mencionar as obras nas quais ocorre uma inversão do papel das mãos (com a esquerda encarregando-se de tocar a melodia e/ou os trechos mais virtuosísticos, enquanto a direita realiza o acompanhamento e/ou os trechos mais fáceis).

menos radical, por que nem ao menos essa segunda possibilidade é oferecida aos pianistas?

É claro que, para que isso fosse possível, seriam necessárias certas adaptações na fabricação dos instrumentos, mas tais mudanças consistiriam numa simples *inversão* daquilo que já se põe em prática. No caso dos pianos, não seria necessário alterar fundamentalmente a concepção do instrumento ou de seus componentes internos, mas simplesmente concebê-los de modo reverso, num formato “espelhado”. Uma inversão desse tipo certamente implicaria mudanças na educação musical ou no ambiente das performances musicais, mas tais alterações não seriam, em princípio, mais difíceis de serem assimiladas do que a conformação vigente na atualidade<sup>286</sup>.

Desse modo, percebe-se como, via de regra, os instrumentos musicais – ou seus fabricantes – não são solidários às limitações e facilidades de destros ou canhotos. Os instrumentos, em si, revelam uma “indiferença” sobre esse aspecto, pois são construídos de acordo com um padrão pré-estabelecido que, muitas vezes, é definitivo<sup>287</sup>. Diante dessa situação, o que se verifica, em termos técnico-gestuais, é que as adaptações *devem partir dos próprios músicos*, pois são eles que precisam se ajustar às convenções impostas. Por isso, é normal que um pianista canhoto, especialmente em seu aprendizado inicial, encontre dificuldades diferentes daquelas enfrentadas por um pianista que, naturalmente, é destro<sup>288</sup>.

No caso do violino, por outro lado, verifica-se uma disparidade ainda mais acentuada no emprego das duas mãos – uma desigualdade instituída em termos de uma imutável convenção. Segundo o protocolo vigente, a mão direita é aquela que segura o arco, e a esquerda é a que se incumbe de pressionar as quatro cordas do instrumento<sup>289</sup>. Tais diferenças funcionais fazem com que os dedos da mão esquerda do violinista se tornem tecnicamente mais versáteis que os dedos da mão

---

<sup>286</sup> Para o público frequentador de espetáculos, o máximo que as novas configurações implicariam seria que, num recital de piano, uma parte dos espectadores deixaria de comprar os ingressos do lado esquerdo da plateia, pois muitos prefeririam sentar-se no lado direito a fim de ver as mãos do pianista em ação.

<sup>287</sup> Há exceções: alguns violonistas, por exemplo, preferem inverter seus violões, o mesmo sendo feito por instrumentistas que tocam outros instrumentos de cordas dedilhadas.

<sup>288</sup> A mesma disparidade de tratamento encontrada nas mãos do pianista acontece em relação aos seus pés, pois os três pedais do piano não são utilizados com a mesma regularidade. O pedal da direita (*sustain*) costuma ser mais empregado que os outros dois, fazendo com que o pé direito do pianista se torne mais versátil que o esquerdo.

<sup>289</sup> Essa convenção é válida, na realidade, para toda a família das cordas numa orquestra: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

direita, já que os primeiros são obrigados a se deslocar rapidamente pelo espelho a fim de alcançar as diferentes posições das notas, enquanto os últimos cumprem a função, comparativamente mais básica, de simplesmente segurar o arco. Por isso, mesmo que alguns dedos da mão direita do violinista possam ser empregados, eventualmente, para puxar as cordas (*pizzicato*), a disparidade técnica entre as duas mãos e os dez dedos desse instrumentista é mais patente do que aquela observada no caso dos pianistas.

Todavia, assim como aventado em relação ao piano, aqui também seria possível conceber uma situação estruturalmente oposta, na qual se invertesse o papel das duas mãos do violinista. Para isso, seriam necessárias apenas algumas pequenas adaptações no instrumento, tais como a inversão das cordas e da queixeira, e, talvez, um ajuste do cavalete. Contudo, trata-se, novamente, de uma mera *transposição* de alguns componentes do instrumento, e não de uma reformulação radical de suas partes constituintes.

O violino – por ser, tradicionalmente, um instrumento de fabricação mais artesanal que o piano – talvez permitisse mais facilmente mudanças dessa natureza, que seriam, a princípio, relativamente fáceis de serem implementadas. Entretanto, assim como não há pianos para canhotos, não existem violinos invertidos, ao menos não numa escala convencionalmente aceita ou instituída. É por isso que, ao aprender a tocar tais instrumentos, os estudantes de música não têm qualquer opção: seus corpos *precisam* se adaptar às circunstâncias técnicas já fixadas.

Além disso, é importante frisar que, em ambos os casos analisados – piano e violino –, mesmo que essas mudanças fossem implementadas, não seria necessário qualquer tipo de ajuste em relação à notação musical e às partituras: elas poderiam se manter tal como são. No caso do piano, seria preciso apenas estabelecer uma nova relação entre as mãos, os gestos e a leitura dos símbolos notacionais: o pentagrama superior se destinaria às notas a serem tocadas pela mão esquerda, e o inferior, pela direita. Nessa nova forma de leitura, as notas mais agudas do pentagrama não seriam mais tocadas na metade direita no teclado, mas na parte esquerda, e vice-versa.

Contudo, é muito difícil imaginar que tais mudanças venham a ocorrer um dia, sendo adotadas pelos músicos numa dimensão coletiva realmente ampla. O mundo é feito de convenções, e muitas vezes só resta ao ser humano *aceitar* esse fato. Tal

como explicitado por Becker (2010, p. 58-79), os mundos artísticos não escapam das padronizações, hábitos, regramentos etc. Por isso, as tentativas contrárias que se fazem nesse sentido, hoje, representam meros casos isolados<sup>290</sup>.

Assim, percebe-se que, na música – tal como constatado em outros campos nos quais o ser humano põe em prática a sua técnica –, a disparidade entre o lado direito e o esquerdo do corpo é reforçada por fatores que não são, necessariamente, de caráter biológico, mas que resultam de convenções de cunho simbólico, estético, social e cultural. Se uma preferência natural pelo lado direito realmente existe (ainda que isso não se reflita de modo significativo em âmbitos anatômicos, pois, tomando como exemplo as mãos, ambas têm, em termos osteomusculares, o mesmo potencial de movimentação), observa-se, além disso, um reforço *artificial* sobre essa predileção, o que faz pender ainda mais a balança para o lado direito, que é o preferido. Como se viu, esse favoritismo influencia sobremaneira a conformação dos conjuntos técnico-gestuais empregados nas performances musicais.

Tendo em vista tudo o que foi mencionado até aqui neste capítulo, apresento a seguir, para finalizá-lo, algumas últimas reflexões sobre a relação observada entre a tecnicidade dos gestos humanos e a materialidade dos instrumentos musicais – reflexões que tentam iluminar um pouco melhor a complexidade da interação realizada, no âmbito da performance musical, entre esses dois grupos de elementos. Nessa argumentação, considero, portanto, os dois conjuntos de variáveis e padronizações encontrados nesse par relacional.

Tomando como exemplo os pianos, pode-se notar que o teclado – que é a parte do instrumento que recebe o contato dos dedos do músico – apresenta uma configuração padronizada: em geral ele é constituído por 88 teclas (52 brancas e 36 pretas) possuidoras de duas dimensões específicas – há um tamanho para as teclas brancas, que são mais compridas e mais largas, e outro para as pretas, que são mais curtas e mais estreitas. Essas dimensões variam de forma pouco significativa de instrumento para instrumento, sendo que apenas a grande sensibilidade dos pianistas torna possível a percepção dessas sutilezas.

Entretanto, o chamado “peso” das teclas – que diz respeito à força necessária para abaixá-las – é um fator que costuma variar consideravelmente de um piano

---

<sup>290</sup> Como curiosidade, é interessante verificar que a fábrica alemã Poletti and Tuinman foi a primeira a fabricar um piano (*fortepiano*) invertido, na década de 1990, resultado de uma encomenda do pianista canhoto Christopher Seed.

para outro, já que alguns instrumentos apresentam maior resistência ao toque. Além disso, outra variável importante refere-se à textura dos materiais que revestem a parte das teclas que é tocada pelos dedos – superfícies que podem facilitar ou não o deslizamento dos dedos, devido ao atrito que proporcionam. Outro aspecto mutável é o volume sonoro que cada piano produz, fator que está diretamente relacionado com o tamanho do instrumento: há pianos que não exigem muito esforço do músico para a realização de sonoridades com dinâmica elevada, ao passo que outros, por mais força que se faça ao abaixar as teclas, pouco volume produzem.

Todos esses fatores – e vários outros – dizem respeito às características físicas e mecânicas dos pianos. Tal como ocorre com qualquer outro instrumento musical, cada piano apresenta suas próprias particularidades, pois cada instrumento é único não somente no momento de sua fabricação, mas também ao adquirir as marcas do tempo, derivadas do uso e desgaste das peças. No entanto, mesmo com tantas variáveis, pode-se dizer que todas essas características específicas encontram-se circunscritas numa ideia de *padronização* que define o que é um piano.

Para a análise da técnica empregada na performance musical, contudo, é necessário contrapor a esse primeiro conjunto de variáveis e padronizações um segundo conjunto de elementos, encontrado não nos instrumentos musicais, mas nos corpos dos seres humanos – os músicos. A esse respeito, não é nenhuma novidade constatar que existem variações físicas e anatômicas significativas entre os instrumentistas – decorrentes não apenas das diferenças, já apontadas, entre os sexos e as idades, mas também fruto das singularidades individuais dos corpos.

Para começar, pode-se pensar unicamente nas mãos, que, como ressaltado, correspondem às “ferramentas técnicas” dos seres humanos: há indivíduos que têm dedos mais curtos ou mais longos, mais finos ou mais grossos; há mãos mais pesadas e volumosas ou mais leves e delgadas, mais rígidas ou mais elásticas. Essas variações anatômicas e funcionais podem ser estendidas para outras partes ou propriedades dos corpos, tais como o tamanho dos braços e das pernas, o peso e a altura do indivíduo etc. Contudo, não obstante essas particularidades, sabe-se que, em geral, o corpo humano é formado por um par de braços e outro de pernas, sendo que cada membro apresenta, em sua extremidade, cinco dedos – essas são, portanto, algumas características *padronizadas* de nossa espécie.



Tendo em vista esses dois conjuntos de variáveis e padronizações – de *instrumentos musicais* e de *seres humanos* –, é interessante observar como, nos desempenhos técnicos encontrados em performances musicais, ambos os grupos de elementos se combinam. Para que a excelência performática possa ser atingida, os músicos precisam adaptar suas particularidades fisiológicas e anatômicas às características materiais exclusivas dos objetos físicos que eles manipulam – os instrumentos musicais.

Tomando como exemplo novamente o piano, percebe-se como uma série complexa de fatores intervém para que certas resistências sejam vencidas: dedos finos e leves precisam, por vezes, abaixar teclas mais pesadas; mãos pequenas são compelidas a se abrir em posições muito esticadas; braços mais rígidos são obrigados a se mover com grande velocidade pelo teclado; e assim por diante<sup>291</sup>. A busca pela excelência técnica, portanto, sempre representa, para o músico, uma superação de certas barreiras físicas que seu próprio corpo lhe impõe – limites que se chocam com os obstáculos mecânicos apresentados por seu instrumento musical<sup>292</sup>.

Nesse ponto, contudo, é necessário fazer uma ressalva. Se essa combinação de variáveis é patente no caso dos pianistas – já que eles costumam tocar em instrumentos bastante distintos –, o mesmo não pode ser dito em relação àqueles músicos que tocam sempre nos mesmos instrumentos musicais, na medida em que são seus donos e podem transportá-los para qualquer local onde irão estudar ou se apresentar. Pianos, devido ao seu tamanho, não são facilmente transportáveis – fato que obriga os pianistas a performarem nos mais variados modelos e marcas de instrumentos. Todavia, para todos os outros instrumentos musicais portáteis, uma relação diferente se estabelece entre esses objetos e os músicos.

Um violinista, por exemplo, tem a chance de conhecer intimamente o seu violino, na medida em que pode praticar num mesmo instrumento por anos ou até mesmo por uma vida inteira. Como consequência, o artista atinge um ponto em que

---

<sup>291</sup> Para que se tenha uma ideia das variações anatômicas e de movimento encontradas nas mãos de pianistas, especialmente as diferenças entre homens e mulheres, ver Wagner (1988), cujo estudo envolveu 127 pianistas do sexo masculino e 111 pianistas do sexo feminino.

<sup>292</sup> É importante mencionar que, nessa argumentação, considero apenas os aspectos físicos dos corpos dos músicos, ou seja, deixo de lado aqui, propositalmente, todas as questões psicológicas e emocionais que também interferem nas performances musicais – aspectos que, da mesma forma, variam de indivíduo para indivíduo, ou mesmo quando se considera um único artista. Esse seria, portanto, outro conjunto de variáveis a ser acrescentado nas análises técnicas das performances musicais.

seu instrumento não lhe reserva mais surpresas, pois ele sabe exatamente o som que é capaz de extrair dele. Todo o desenvolvimento técnico-gestual do violinista, portanto, acaba se voltando para o controle específico *daquele* instrumento. No caso dos pianistas, todavia, uma situação contrária parece ser a regra, pois esses músicos são obrigados a adquirir uma maior versatilidade técnica, já que se veem compelidos a performar em instrumentos que podem apresentar, comparativamente, características bastante distintas.

**Quadro 29 - Trechos das entrevistas: a adaptação do corpo ao instrumento**

- Como tu encaras as particularidades de cada piano, Luis Fernando Rayo?

- Sou fissurado em pianos. Quando vejo um piano, logo fico curioso para saber como aquele instrumento soa. Quando vou tocar num piano, preciso instantaneamente me adaptar a ele. Às vezes, tenho que fazer o quinto dedo da mão direita soar mais forte, ou então preciso aliviar nos baixos, colocar mais pedal, fazer mais força, ou tocar mais leve porque o piano é muito "gritão".

[...]

"A adaptação que o pianista deve fazer para cada instrumento que toca faz parte da técnica que o músico precisa adquirir. O pianista deve aprender a controlar diferentes tipos de piano. Precisamos controlar o próprio corpo e o piano. Temos que fazer o piano soar. Assim, em alguns pianos, é preciso "sentar" a mão. Em outros, não. Um *fortissimo*, muitas vezes, nem sempre resulta da força com a qual o pianista toca, mas do som que o próprio instrumento tem. Em alguns pianos, por outro lado, é preciso tocar com força para extrair um *fortissimo*. Por isso, a importância de poder tocar em vários pianos diferentes: o pianista precisa gostar disso.

[...]

"O pianista, quando toca num piano que não conhece, normalmente tem pouco tempo para se adaptar. É diferente de outros músicos, que tocam sempre no mesmo instrumento musical: o seu. No caso de um clarinetista, por exemplo, o músico escolhe a palheta certa e sabe exatamente o som que vai sair. No caso do pianista, o som é sempre uma incógnita.

"Por isso, é importante que o pianista se acostume a tocar em vários pianos, até mesmo em pianos ruins. Quando tu podes tocar num piano realmente bom, parece que tudo é maravilhoso, fica tudo muito mais fácil. Eu adoro tocar em vários pianos. Isso é, para mim, uma das melhores coisas do trabalho do pianista.

- Ariel Lima, há um aspecto da performance pianística que eu acho muito interessante: os pianistas precisam se adaptar às particularidades de cada piano, pois cada instrumento apresenta certas sutilezas mecânicas e sonoras. Como tu enxergas isso?

- Sobre esse aspecto, duas coisas são importantes. Primeiro é pensar a voz mais aguda da música quase sempre num volume mais forte que o das outras vozes. Segundo, cuidar muito a articulação, para tudo ficar muito claro.

"Quando vou tocar num piano que não conheço, penso: qual a resistência das teclas? Como o piano soa? Ele reverbera demais? Como são seus silêncios? Qual é o equilíbrio sonoro do instrumento? Como são as sonoridades das várias oitavas? Como o som evolui do grave ao agudo?

"O piano que toquei ontem, na Casa da Música Poa, não era tão

refinado em termos de som: achei difícil criar diferentes sonoridades, certos contrastes na "cor" do som. Mas os agudos dele eram bem brilhantes, o que facilita muito a vida do pianista. Achei aquele piano um pouco estridente, mas com uma sonoridade homogênea. Isso é bom porque não gera surpresas no pianista. O pior é quando cada oitava do piano é um mundo diferente. Esses pianos são terríveis. Talvez existam pessoas que consigam se adaptar a eles, mas eu não consigo. Quando pegamos instrumentos assim, é preciso tocar a voz aguda sempre mais forte. Isso provavelmente resolverá o problema. É o melhor que tu podes fazer porque, se o piano for muito irregular, não dá tempo de tu conheceres ele a fundo.

[...]

"A adaptação a vários pianos é difícil porque o nosso corpo se acostuma a fazer determinados movimentos e, quando o instrumento muda, tudo fica diferente.

– Olinda Allesandrini, os pianistas pertencem àquela categoria de músicos que não podem carregar seu próprio instrumento musical quando vão se apresentar. Como tu encaras essa necessidade que o pianista tem de, a todo o instante, precisar se adaptar a novos instrumentos?

– Eu acho que o pianista, de modo geral, precisa estar muito bem preparado para enfrentar qualquer tipo de piano. Não vou te mostrar minhas mãos porque são um verdadeiro horror! A gente tem que ter calo, tem que desenvolver uma potência, uma musculatura, uma destreza para diferentes tipos de toque. Tu tens que saber extrair o som do teclado, tens que ter muita precisão no uso dos pedais. É um exercício constante. Para mim, foi um grande aprendizado precisar tocar, por vezes, em pianos horrorosos, porque, quando estamos com um piano bom, já ficamos felizes, e quando temos um piano maravilhoso, nesse caso não queremos mais sair do palco.

A técnica, estando direcionada para o domínio de um instrumento musical específico ou para o controle de vários instrumentos, sempre possui certo atrativo e fascínio – tanto para os músicos quanto para os espectadores que presenciam as proezas dos performers. O sentimento de adquirir o domínio técnico é um dos aspectos mais fascinantes do aprendizado musical, pois, nesse processo, o músico desafia a si mesmo na superação de seus limites físicos e mentais. No aperfeiçoamento performático, sempre haverá uma barreira, um limite difícil de ser transposto, e o sentimento de realização parece localizar-se sempre um pouco além da meta já alcançada.

#### **Quadro 30 – Trechos das entrevistas: a superação dos próprios limites**

– Miguel Proença, o que motiva o músico profissional em sua busca por sempre se aperfeiçoar?

– É a paixão. Paixão pelo que vai sair, pelo que tu tens dentro de ti para mostrar. Primeiro, para ti, depois, para os outros. É uma coisa indescritível. Como uma paixão por qualquer outra coisa. A paixão pelo piano... Não é bem pelo piano, é pelo conjunto, pela música. É maravilhoso quando você está em forma e você pega o público, logo de cara. Mas é preciso estudar muito, vencer muitas dificuldades, é muito difícil.

– Luis Fernando Rayo, algo que me intriga muito, nos músicos

eruditos, é o seguinte: por que se esforçar tanto para tocar repertórios que muitos outros músicos, antes de ti, já tocaram, muitos deles com uma qualidade superior? Ou seja, por que se empenhar tanto se vários outros artistas já fizeram a mesma coisa antes?

– Alguém pode chegar para um pianista e perguntar: sabes tocar *Pour Elise*? Se tu não souberes, tu não és um pianista clássico. Todo o pianista clássico já tocou *Pour Elise* alguma vez na vida, ou então a *Marcha Turca* etc. Eu queria tocar a *Sonata* de Liszt e o *Concerto n.º 3* de Rachmaninoff porque sinto que, se sou um pianista clássico, tenho que saber tocar essas obras. E quero tocá-las, também, porque são peças dificílimas, obras importantíssimas dentro da história da música erudita. Estudando essas peças, sei que vou crescer como músico.

“Sempre gostei de tocar músicas rápidas, sempre me senti atraído pelos repertórios difíceis. Adoro desafios, prefiro estudar músicas que me puxem para cima. Quando estudei o *Concerto n.º 3* de Rachmaninoff<sup>293</sup>, no doutorado, demorei uns dois anos para conseguir tocar essa obra. Foi a obra mais difícil que toquei até hoje.

“Quando criança, queria tocar *O Guarani* de Carlos Gomes. Depois, quis aprender um *Noturno* de Chopin. Depois, uma *Polonaise* de Chopin. Depois, a *Polonaise Heróica* de Chopin. Depois, o *Concerto Imperador* de Beethoven. Depois, o *Concerto n.º 3* de Rachmaninoff. Desde os meus 15 anos, queria tocar a *Sonata* de Liszt.

“Sinto que aprendi muito, por exemplo, depois que estudei o *Concerto n.º 3* de Rachmaninoff. Com essa obra eu subi vários degraus em minha técnica. Com a *Sonata* de Liszt, tem sido a mesma coisa. Até agora, não consigo tocar essa peça como gostaria. Ainda estou crescendo na interpretação dessa obra. Enfim, acho que esses repertórios tradicionais são a base, são como o chão de uma casa.

– Ariel Lima, o que te motiva a estudar músicas que exigem centenas de horas de estudo, obras muito difíceis que milhares de outros músicos já tocaram, muitas vezes com uma elevadíssima qualidade?

– É pelo desafio, para saber se sou capaz de fazer isso também. Em relação a algumas músicas, criamos uma conexão muito forte. A primeira vez que li a partitura da *Sonata n.º 32* de Beethoven, por exemplo, fui para outro mundo. Não importa se alguém toca essa obra melhor ou pior do que eu, pois eu consegui criar uma conexão muito íntima com essa música. Consegui falar algo com ela que eu não sei se é original ou não, mas que é exclusivamente meu. Algo que é sincera, profunda e intimamente meu. É isso que me motiva. Se for para fazer isso, então eu posso me apropriar dessa música. Eu também tenho, assim como outros pianistas, esse mesmo direito.

Por parte do público, o encanto pelo domínio da técnica tende a aflorar de modo genuíno durante a contemplação das performances musicais, na medida em que, muitas vezes, as façanhas técnicas dos músicos, de tão impressionantes, parecem resultar, como mencionado, de um dom, talento ou genialidade inexplicáveis em termos racionais, e não do mero trabalho cotidiano que é marcado pela repetição e persistência. Em sua busca por dominar tecnicamente uma obra, o

<sup>293</sup> O *Concerto n.º 3* de Rachmaninoff é tido como um dos concertos para piano mais difíceis do repertório mais tradicional da música erudita. Essa obra aparece retratada, por exemplo, no filme *Shine – Brilhante*, de 1996, que apresenta uma história inspirada na vida do pianista australiano David Helfgott (1947-). A cena na qual David sofre um colapso nervoso ao tocar essa obra em público é reveladora, ainda que em termos ficcionais, da grande dificuldade desse concerto.

músico passa por várias etapas distintas de relacionamento com ela – do completo *estranhamento* à total *familiarização* com a música –, até se sentir, ele também, plenamente satisfeito com os resultados obtidos<sup>294</sup>.

No entanto, faz-se necessário nuançar um pouco mais esse sentimento de realização pelo domínio técnico já alcançado ou ainda por alcançar. Isso porque o prazer que o músico sente ao vencer os desafios impostos por uma peça musical – a sensação positiva de se saber competente para tocar uma determinada música com maestria – depende, em geral, da distância entre o nível técnico do artista e o nível técnico exigido pela obra.

Um músico excelente, detentor de uma técnica apurada, sentir-se-á pouco desafiado caso precise aprender uma peça fácil, já que ela não lhe oferecerá qualquer resistência. De modo contrário, uma obra que um músico considere muito difícil para o seu nível técnico pode representar, para ele, um grande desafio, um obstáculo que, para ser transposto, demandará muitos meses ou anos de estudo e dedicação.

Desse modo, pode-se afirmar que, quanto maior a distância existente entre o nível técnico do músico e o nível técnico demandado pela obra, maior tenderá a ser o prazer advindo da realização e da conquista, pois o músico, após cumprir com qualidade seu trabalho, sentir-se-á bem ao descobrir que foi capaz de suplantar o desafio inicialmente projetado. Isso representa, para o músico, uma superação individual, um desejo de ir além dos próprios limites, que agora foram ampliados em vista do novo êxito. Na realidade, todo o aprendizado musical pode ser resumido como uma sucessão de desafios e conquistas pessoais desse tipo.

Todavia, para complexificar a análise, é importante deslocar todas essas reflexões para um ponto extremo: como encarar as obras musicais eruditas que *não podem* ser executadas, tal como foram concebidas, originalmente, pelos

---

<sup>294</sup> Ao aprender uma nova música, o intérprete passa por vários estágios de relacionamento com a obra. O início do aprendizado da peça pode ser difícil: a leitura da partitura frequentemente toma tempo, a parte técnica demora para ser dominada, a performance não flui, não se vislumbra coerência na interpretação etc. Isso pode alimentar um sentimento de desânimo e frustração. Mas, quando a peça começa a ser assimilada, surge um sentimento de prazer e satisfação, uma sensação de “eu estou conseguindo”, “sou capaz de tocar essa música”. Se a peça é virtuosística, ou se apresenta trechos virtuosísticos, há também a satisfação por estar fazendo o que parecia ser, num primeiro momento, impossível. Nesse processo, o músico ultrapassa seus próprios limites – do corpo e da mente. O que parecia um objetivo tão distante no início do aprendizado se torna algo palpável e real. Essa sensação de conquista, de colocar-se no nível exigido pela obra, de vencer o desafio, é difícil de ser expressa em palavras, e apenas quem vivencia esses sentimentos na prática, tocando uma música, sabe o que eles realmente significam.

compositores? Como performar músicas impossíveis de serem tocadas – tendo em vista o modo como as partituras as representam –, devido à sua extrema dificuldade técnica? Trata-se dos casos nos quais os músicos se deparam, muitas vezes, com limites intransponíveis<sup>295</sup>.

Essa impossibilidade técnica na performance de uma obra pode decorrer, por exemplo, de limitações anatômicas (um acorde muito aberto ou com mais notas do que aquelas que, mecanicamente, seriam possíveis de serem executadas), de exigências que ultrapassam certas capacidades motoras humanas (passagens extremamente velozes, acima do potencial físico de qualquer indivíduo), entre outros fatores. É interessante constatar como certos compositores, por meio de suas obras, parecem se regozijar no desafio dos limiares técnicos dos intérpretes, por vezes até mesmo ultrapassando o nível do que seria efetivamente exequível.

Nesses casos, como calcular a frustração sentida pelo intérprete durante o estudo e apresentação pública de obras desse tipo? Essa decepção seria sempre permanente? Ou ela tenderia a se dissipar, visto que a execução da música, tal como a obra foi originalmente concebida, é um feito impossível, por mais que o artista se proponha a isso? Nessas situações, o músico não se defronta, sempre, com um sentimento de total incapacidade, por estar diante de um desafio técnico que ele jamais será capaz de superar?

Talvez esses sejam alguns dos motivos que levam obras desse tipo a serem tão pouco tocadas e ouvidas em recitais e concertos, fato que suscita a seguinte indagação: quais músicos gostariam de arriscar-se em tais aventuras extremas, performando músicas de maneira incompleta ou imperfeita? Em certo sentido, é inusitado imaginar intérpretes eruditos executando músicas tecnicamente impossíveis – a ideia, em si, é um paradoxo –, pois, logo de início, escancaram-se todas as limitações técnicas do artista, como se a mensagem de fundo fosse: “a esse nível, nenhum ser humano consegue chegar”.

Em certo sentido, obras como essas – impossíveis de serem executadas em sua proposta original – também simbolizam uma espécie de vitória simbólica do compositor sobre o intérprete, já que o primeiro concebe uma criação que o segundo é inapto para performar. A justificativa, por parte do compositor, pode ser a de que sua imaginação criativa não precisa, necessariamente, restringir-se aos limites

---

<sup>295</sup> Para alguns exemplos nesse sentido, ver Bosseur (2014, p. 106-107). Um caso bastante citado é a obra *Unity Capsule*, de Brian Ferneyhough (1943-), para flauta solo.

técnicos e físicos dos corpos e mentes dos intérpretes, pois a música – levando em conta toda a ambição que a noção de *arte* pode conter – estaria além das barreiras meramente “materiais” ou “orgânicas”. Todavia, isso não deixa de ser um contrassenso, pois qual o sentido de conceber uma música instrumental ou vocal que não pode ser efetivamente *tocada* ou *cantada* por nenhum ser humano, ainda que sua proposta, no fundo, seja exatamente essa? A própria ideia de *performance* musical se vê, em casos como esses, mortalmente ferida em sua essência.

Tais ponderações, no fundo, mostram que tratar da técnica no campo da performance musical equivale a abordar possibilidades e limites que, em seu estágio máximo, revelam-se como intransponíveis. A técnica sempre se desenvolve dentro de certas balizas e, por mais que os músicos se empenhem, sempre haverá um ponto final nesse aprimoramento – uma fronteira marcada pelos próprios limites físicos e mentais do corpo e da mente do ser humano. Assim, um dos atrativos da busca pela excelência técnica na performance musical está em brincar com esses limites, de modo a dar a impressão de que eles de fato não existem.

## 15. Aspectos sociais, culturais e rituais das performances na música erudita

O presente capítulo, último desta segunda parte da tese, aborda, como fechamento das análises referentes às performances na música erudita, certos aspectos sociais, culturais e rituais que caracterizam tal desempenho artístico. O capítulo está alicerçado sobre o conceito de *performance* – concepção que será explorada, a seguir, inicialmente sob um ponto de vista amplo, para depois ser restringida aos limites específicos da problemática central desta pesquisa, que dizem respeito à música. Se, nos capítulos precedentes, a palavra *performance* foi constantemente evocada sem ter sido explicitamente conceituada, este é o momento, portanto, de apresentar algumas reflexões a seu respeito.

Para Schechner (2013, p. 2), autor central nos estudos sobre performance, o termo *performance* pode ser empregado numa ampla gama de situações, dado que inúmeras circunstâncias da vida humana o evocam:

As performances ocorrem a partir de muitas circunstâncias e manifestações diferentes. A performance deve ser interpretada como um “amplo espectro” ou “continuum” de ações humanas que vão desde rituais, jogos, esportes, entretenimentos populares, artes cênicas (teatro, dança, música) e performances da vida cotidiana até a encenação de atos sociais e profissionais, de gênero, raça e papéis de classe, e relativos à cura (do

xamanismo à cirurgia), mídia e internet. [...] na verdade, não há limite histórico ou culturalmente fixável para o que é ou não “performance”. Ao longo do continuum, novos gêneros são adicionados, outros são abandonados. A noção subjacente é que qualquer ação enquadrada, encenada, apresentada, destacada ou exibida é uma performance. Muitas performances pertencem a mais de uma categoria ao longo desse continuum.

Entretanto, ainda que a noção de *performance* possa ser vislumbrada em quase toda e qualquer situação ou evento humano, certas convenções sociais e culturais tendem a delimitar o que deve ou não ser compreendido como performance. Isso não impede, porém, que qualquer acontecimento, ação ou comportamento seja estudado e compreendido *como se fosse* uma performance:

Alguns eventos são performance e outros, não exatamente isso. Há limites para que algo seja performance. Porém, virtualmente tudo pode ser estudado como se fosse performance. Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia a dia são performances porque convenções, contexto, uso e tradição dizem que são. Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma ação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo de observação do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro. (SCHECHNER, 2003, p. 37).

Turner (1985, p. 187), importante teórico do campo da antropologia da performance, destaca, por sua vez, as dimensões *sociais* e *interativas* da performance realizada por seres humanos, ressaltando que, por meio delas, um indivíduo descobre a si mesmo e aos outros:

Se o homem é um animal sábio, um animal fabricante de ferramentas, um animal que se faz sozinho, um animal que utiliza símbolos, ele é, não menos, um animal performático, *homo performans*, não no sentido, talvez, de um animal de circo que é considerado um animal performático, mas no sentido de que o homem é um animal autorrealizador – suas performances são, de certa forma, *reflexivas*; na performance, ele se revela a si mesmo. Isso pode ocorrer de duas maneiras: o performer pode vir a se conhecer melhor por meio da atuação ou encenação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a se conhecer melhor por meio da observação e/ou participação em performances geradas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos. No primeiro caso, a reflexividade é singular, embora o desempenho possa ser em um contexto social; no segundo caso, a reflexividade é plural e se baseia na suposição de que, embora, para a maioria dos propósitos, nós, humanos, possamos nos dividir entre Nós e Eles, ou Ego e Alter, Nós e Eles compartilham substância, e Ego e Alter se espelham agradavelmente bem [...].

Retomando as contribuições de Schechner (2003, p. 29-30), percebe-se que as performances tendem a ocorrer em oito tipos de situações que, por vezes,



apresentam-se como distintas, mas também sobrepostas: (1) na vida diária – ao cozinhar, socializar etc.; (2) nas artes; (3) nos esportes e outros entretenimentos populares; (4) nos negócios; (5) na tecnologia; (6) no sexo; (7) nos rituais, sagrados e seculares; e (8) nas brincadeiras<sup>296</sup>.

Schechner (2003, p. 45) aponta ainda sete possíveis funções que uma performance pode cumprir: (a) entreter; (b) fazer alguma coisa que é bela; (c) marcar ou mudar a identidade; (d) fazer ou estimular uma comunidade; (e) curar; (f) ensinar, persuadir ou convencer; (g) lidar com o sagrado e o demoníaco. É importante lembrar que tais funções podem assumir distintos graus de relevância conforme as circunstâncias sociais, culturais, coletivas e individuais. Além disso, uma mesma performance pode desempenhar *mais de uma* função ao mesmo tempo.

Com base nessas sete últimas conjecturas schechnerianas, pode-se tomar como exemplo a performance da música erudita a fim de descobrir se, nessa manifestação artística, tais funções estão de alguma forma presentes. Em primeiro lugar, é indubitável que performances musicais desse tipo buscam, entre outras coisas, *entretêr* (a) um determinado número de pessoas – o público – por meio da apresentação de obras musicais consideradas, na maioria das vezes, como esteticamente *belas* (b). Nos eventos sociais dedicados às performances dessas obras – os recitais e concertos –, certos papéis sociais, ou seja, certas *identidades* (c), são afirmadas e transformadas, fato que reforça determinadas percepções que os indivíduos e os grupos têm sobre si e sobre os outros, o que contribui para a formação de um sentido de *comunidade* (d)<sup>297</sup>.

A função de *curar* (e), por sua vez, apesar de não estar presente de forma explícita nas performances de música erudita, pode ser vislumbrada de maneira indireta, uma vez que o público apreciador da música erudita costuma considerar as performances desse tipo, muitas vezes, como um “alimento para a alma” ou

---

<sup>296</sup> Como destacado por Schechner, tais divisões não são estanques nem totalizantes, tendo apenas o intuito de apontar possíveis caminhos analíticos. Aquele autor explica: “Esta lista não esgota as possibilidades. Se examinadas rigorosamente como categorias teóricas, essas oito situações não são comensuráveis. A vida diária pode englobar quase todas as outras 7 situações. As artes retiram seus conteúdos de todas as coisas e todos os lugares. Ritual e brincadeira estão presentes não só como gêneros de performance, mas em todas as outras situações como qualidades, inflexões ou ambiências. Eu listo estas oito para indicar o largo território coberto pela performance. Alguns desses itens – aqueles que ocorrem nos negócios, tecnologia e sexo – não são normalmente analisados como os outros 5, que têm sido objeto das teorias da performance artística. E o processo de criação de categorias de performance, tais como as 8 suprarreferidas, resulta de um tipo particular de pensamento, que está longe de ser universal” (SCHECHNER, 2003, p. 30).

<sup>297</sup> Esse ponto será retomado mais à frente neste capítulo, a partir de algumas reflexões de Small (1986, p. 19-20).

“conforto para o espírito”. Trata-se, portanto, de uma “cura” de viés espiritual, mais do que físico – uma característica comum às artes em geral, que não está atrelada somente à música<sup>298</sup>.

Nas performances de música erudita, os músicos buscam *persuadir* e *convencer* (f) os ouvintes de que suas interpretações possuem valor e qualidade, o que também pode ser compreendido como uma espécie de *ensinamento* de um conhecimento artístico que os primeiros demonstram ter ou ministram aos últimos. Por fim, os aspectos ritualísticos das performances da música erudita revestem-se de um caráter quase *sagrado* (g), visto que tanto os compositores – especialmente os já falecidos – quanto suas obras adquirem uma respeitabilidade semelhante àquela conferida às divindades<sup>299</sup> e suas criações, sendo considerados *imortais*, uma deferência que emana tanto dos artistas quanto do público.

Sobre esse último ponto, é importante salientar que Schechner (2012, p. 53-56) reconhece, nas performances em geral, tanto um lado sagrado quanto um lado profano. Porém, para aquele autor, em muitos casos é bastante difícil especificar se uma dada performance pertence, unicamente, a uma categoria ou à outra. Ainda que algumas performances assumam um caráter eminentemente *sacro* (especialmente aquelas atreladas a rituais religiosos, tais como orar ou celebrar uma missa) ou *secular* (as cerimônias de Estado ou a prática de esportes), muitas performances costumam borrar essas fronteiras (um casamento, por exemplo, pode ser ao mesmo tempo a performance de um contrato sancionado pelo Estado, uma cerimônia religiosa e uma reunião da família e dos amigos). Além disso, sob um ponto de vista antropológico, sabe-se que “em certo número de culturas não há separação rígida entre sagrado e secular. Às vezes, não há qualquer separação” (SCHECHNER, 2012, p. 56).

Essa mistura de componentes sagrados e seculares é encontrada com frequência nas performances de música erudita. Além da já mencionada “sacralização” metafórica de repertórios do passado e de compositores mortos, existem, por exemplo, frequentes intercâmbios entre obras que originalmente foram

---

<sup>298</sup> A ideia de “cura”, no entanto, pode ser encontrada fortemente no campo da musicoterapia, podendo ser pensada tanto num nível mental quanto físico.

<sup>299</sup> Nettl (2003, p. 9-13) escreve que os compositores eruditos mais renomados formam uma espécie de *panteão de deuses* para os amantes da música de concerto. Small (1998, p. 66), por sua vez, ressalta que “os músicos da tradição clássica ocidental muitas vezes se percebem, e são percebidos, como tendo uma espécie de função sacerdotal, como portadores de algo sagrado e eterno, algo que transcende o tempo e a vida humana”.

concebidas para serem apresentadas em ambientes sacros, mas que, por inúmeros fatores, moveram-se para espaços e contextos seculares, e vice-versa. Hoje em dia, muitas músicas eruditas tocadas em casamentos religiosos celebrados em igrejas – obras muitas vezes escolhidas pelos noivos – são, na origem, profanas, ou seja, não foram compostas para serem executadas sob tais circunstâncias; por outro lado, também é frequente a performance de *missas* e *réquiens* em salas de concerto, obras que, em sua gênese, possuem forte inspiração sacra.

Outro ponto relevante, ressaltado por Schechner (1994, p. 613), é a proximidade conceitual entre *performance* e *ritual*: “os rituais são performativos: são atos realizados; e as performances são ritualizadas: são ações codificadas e repetíveis”. As “performances rituais, performances estéticas e performances sociais estão intimamente relacionadas entre si. O ritual é parte da urdidura e trama de todo tipo de performance, sagrada e secular, estética e social” (SCHECHNER, 1994, p. 643).

Ao apregoar uma aplicação e utilização ampla para o conceito de *performance*, Schechner (2012, p. 88) argumenta que ações “performadas” estão presentes no dia a dia de todas as pessoas. Para aquele autor, as performances cotidianas correspondem aos atos repetidos e ritualizados que frequentemente se ocultam sob o nome de *hábito* ou *rotina*. Trata-se dos rituais de acordar, cumprimentar, alimentar-se, divertir-se, entre outras atividades responsáveis por regular a maior parte do curso da vida social humana. “Nós não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais da vida diária, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos, de negócios e do sistema judicial” (SCHECHNER, 2012, p. 50).

À semelhança do que se observa no cotidiano, nas situações sociais e culturais que envolvem as performances de música erudita se distingue uma miríade de rituais protocolares executados – às vezes de forma consciente, mas também inconscientemente – tanto pelos músicos quanto pelo público. Trata-se de normas, que serão detalhadas logo à frente, responsáveis por regular os comportamentos e as atuações sociais que permeiam as relações entre todos os indivíduos presentes no momento da performance.

A abordagem holística de Schechner a respeito da performance, contudo, apesar de ressaltar de forma engenhosa o caráter performático presente em todo e

qualquer ato humano, corre o risco, por outro lado, de equiparar indiscriminadamente todas as ações e situações vividas, como se tudo fosse, no fundo, *performance*. Ao fazer isso, a perspectiva schechneriana pode acabar dissolvendo certas diferenças significativas, já que o conceito de *performance* se torna tão diluído que passa a ser ineficiente. Isso porque, se tudo é – ou *poderia ser compreendido como* – performance, fica mais difícil distinguir as situações que claramente são performances daquelas que, somente por analogia ou num sentido muito aberto, também poderiam ser interpretadas como tal.

No campo artístico – o segundo tipo de situação (b) no qual a performance, segundo Schechner, notoriamente se manifesta –, observa-se um claro exemplo de diferenciação nesse sentido, uma vez que uma forma de classificar as várias manifestações artísticas é justamente agrupando-as entre as chamadas artes *performáticas* (principalmente música, dança e teatro) e aquelas artes que não se enquadram, de forma explícita, nessa categoria (pintura, escultura, arquitetura, literatura, entre outras). Como se verá, há razões que justificam o porquê de a música, a dança ou o teatro serem considerados artes mais performáticas do que, por exemplo, a pintura ou a literatura.

Aprofundando tais problemas conceituais, Davies (2011, p. 4-6) se pergunta: o que faz com que um evento seja considerado uma performance? Em primeiro lugar, para aquele autor, toda a performance corresponde a uma ação ou um conjunto de ações. Porém, ainda que toda a performance se origine de uma ou mais ações, *nem toda a ação é uma performance*. Para ser considerada como tal, uma ação deve ser exposta, em primeiro lugar, segundo Davies, a um exame público, uma apreciação, e deve, em segundo lugar, ser praticada por alguém que tenha a intenção de que seus atos passem por esse juízo.

Entretanto, o argumento de que toda a performance, para ser considerada como tal, deve estar dirigida a um público não é incontestável, podendo suscitar dilemas interessantes: um músico que toca uma obra sozinho, apenas para si, estaria realizando uma performance? Há autores que defendem que sim, enquanto outros afirmam que situações desse tipo não se encaixam numa definição mais rígida do conceito de performance. Para Davies (2011, p. 177, 200), por exemplo, ensaios individuais ou coletivos, feitos sem a presença de público, correspondem, sim, a situações performáticas, tanto quanto recitais e concertos, pois um músico

que toca apenas para si é, em certo sentido, seu próprio público, e músicos que ensaiam juntos acabam formando sua própria plateia.

Todavia, para Godlovitch (1998, p. 28), uma situação de performance artística só se consoma com a presença de um público capaz de assisti-la. Para aquele autor, performances são atividades essencialmente dirigidas *a outras pessoas*, e não atos reflexivos operados pelos próprios agentes de forma solitária. Assim, não seria por acaso que, na linguagem coloquial, costuma-se dizer que um artista *dá* ou *oferece* uma performance: ele age sabendo que seus atos são apreciados por terceiros.

Para demarcar algumas diferenças no campo do fazer musical, Godlovitch (1998, p. 13) explora os significados do verbo *tocar* (*play*) e *performar* (*perform*) na língua inglesa. Segundo aquele autor, *tocar* é distinto de *performar* porque o primeiro verbo engloba atividades musicais bastante distintas, tais como realizar a leitura à primeira vista de uma partitura, praticar, ensaiar, improvisar ou fazer música por puro lazer ou distração, ao passo que o segundo verbo denota um conjunto de ações que são planejadas, projetadas e destinadas a pessoas que possam avaliá-las. Por isso, para que o ato de *performar* se concretize, é imprescindível, dentro dessa perspectiva, a existência de pessoas – e não somente a presença do(s) músico(s) que toca(m) a música – capazes de apreciar as sonoridades produzidas. Para Godlovitch, portanto, o ato de *performar* pode ser compreendido como mais específico e mais restrito do que o ato de *tocar*.

Além disso, outra particularidade importante é que as circunstâncias sociais e culturais que caracterizam as performances musicais tendem a ser, em geral, mais ritualizadas e solenes do que aquelas outras situações, mais informais, abrangidas pelo verbo *tocar*. Isso porque, se o ato de performar uma obra para uma plateia envolve certo compromisso com a busca por uma qualidade de desempenho, o estudo ou a mera recreação musical não exigem, necessariamente, que tal comprometimento seja colocado em prática com a mesma intensidade. Isso excluiria da categoria *performance*, na visão de Godlovitch (1998, p. 28-29), episódios tais como ensaios, que não poderiam ser verdadeiramente classificados como tal. Para aquele autor, estudos e ensaios são atividades que *visam à performance* – isto é,

antecedem-na no tempo –, constituindo-se como operações preparatórias para a situação principal, o que os torna *subordinados*, portanto, ao evento final<sup>300</sup>.

Outro ponto relevante, capaz de gerar questionamentos interessantes sobre o que pode ser considerado ou não como uma ação performática, exprime-se através do seguinte exemplo: os atos de um músico, ao interpretar e executar uma obra musical, são atos performáticos da mesma natureza que os atos do indivíduo responsável por acionar a reprodução de um filme numa sala de cinema – uma vez que, aparentemente, ambos estão “reproduzindo” obras?

Segundo Davies (2011, p. 87-88), as duas atividades não se equiparam, visto que o músico determina diretamente, de forma criativa, as qualidades que sua performance (musical) terá, ao passo que o reproduzidor da cópia do filme não interfere de forma direta na obra (fílmica) apresentada, que foi finalizada antes de sua “intervenção”: sua função é apenas apresentar a obra ao público, sem alterá-la. Assim, se no primeiro caso se pode falar em *performance* num sentido bastante forte do termo, no segundo caso essa noção somente se aplicaria de maneira muito atenuada. Esse é, portanto, outro bom exemplo que serve para matizar a perspectiva schechneriana de que tudo *seria* performance – mesmo quando se considera um mesmo contexto de ação, ou seja, o mundo artístico.

Outro ponto óbvio, mas nem sempre ressaltado, é que as obras inscritas sob o rótulo de *artes performáticas* só podem ser apreciadas pelo público quando são, de fato, *performadas* (DAVIES, 2011, p. 24-25). Eventos artísticos ao vivo, tais como uma apresentação musical, uma peça de teatro ou um espetáculo de dança, diferem, por exemplo, de um livro, uma pintura ou uma escultura, que são objetos físicos que, uma vez produzidos pelos artistas, adquirem uma existência própria e independente, ficando disponíveis para serem consumidos pelo público quando este o desejar<sup>301</sup>.

Classificar a música, a dança e o teatro como artes performáticas faz sentido quando se percebe que, nessas atividades, o que se avalia são as ações dos

---

<sup>300</sup> O argumento de Godlovitch é verdadeiro apenas em parte, pois ensaios musicais coletivos podem ser circunstâncias marcadas por um forte sentimento de avaliação e julgamento, tanto quanto as apresentações oficiais. As orquestras representam um excelente exemplo nesse sentido, como pude constatar na etnografia que realizei durante o mestrado (BARTZ, 2018, p. 89-92).

<sup>301</sup> É claro que no campo da música também existem *objetos materiais*: por exemplo, as partituras e os instrumentos musicais. No entanto, utilizo o termo *produto*, aqui, não como sinônimo de *objeto material*, mas no sentido de *criação artística*. Assim, o produto final da arte musical é a música, e não as partituras ou os instrumentos musicais. Partituras e instrumentos musicais são, no máximo, os objetos que possibilitam a efetivação do produto final, a música.

artistas. Nesse sentido, admite-se que dançarinos *performam*, mas que pintores, em geral, *não performam*. Isso porque, se, na dança, o que o público contempla são as ações dos dançarinos, o que é apreciado na pintura são os produtos *resultantes* das ações dos pintores – um quadro, por exemplo.

No campo da música, a situação é um pouco mais complexa, dado que o produto – os sons, a música – resulta diretamente dos atos corporais e mentais dos artistas. Como frisado num capítulo anterior, os atos de um músico geram a música em tempo real, sem a possibilidade de revisões, circunstância que explicita uma *concomitância* entre ação e produto. Na performance musical, cada ato produz, imediatamente, um som, e a ligação entre ambos é, ao mesmo tempo, intrínseca e efêmera. Essa situação difere, por exemplo, daquela encontrada na pintura, onde o produto resiste temporalmente às ações que o engendraram<sup>302</sup>.

Outro aspecto relevante é que, sob um ponto de vista mais ortodoxo, há quem defenda que uma performance artística deve ser realizada, sempre, sobre uma obra pré-existente, que perdura no tempo ao *prescrever* os atos necessários para realizá-la: no caso da música erudita, o que se designa – através das partituras, como já exposto – é a produção de sequências de sons e silêncios; no caso da dança, é a produção de sequências de movimentos corporais; no caso do teatro, é a produção de sequências de ações verbais e/ou não verbais (DAVIES, 2011, p. 89-90). Dentro dessa perspectiva, atividades artísticas que não se originam de obras pré-existentes não poderiam ser classificadas como performances.

Entretanto, existem desempenhos artísticos que não são elaborados a partir de instruções prévias, isto é, de obras que lhes determinam certa forma e/ou conteúdo<sup>303</sup>. Sob uma ótica mais conservadora, portanto, eventos desse tipo deveriam ser rotulados tão somente como “objetos estéticos” e não como performances (DAVIES, 2011, p. 138-139). Deixando de lado possíveis divergências, contudo, todas essas ideias podem ser resumidas do seguinte modo:

As performances artísticas [...] desempenham um, e às vezes ambos os papéis na apreciação das obras de arte. Algumas performances são em si mesmas obras de arte, e muitas performances contribuem para nossa apreciação das obras performáticas *das quais* são performances. Na verdade, uma performance pode ser ao mesmo tempo uma obra de arte e uma performance de uma obra performável distinta. (DAVIES, 2011, p. 149).

---

<sup>302</sup> Por isso, talvez apenas no caso do gestualismo – ou *action painting* – se poderia afirmar que pintores assumem o papel de performers (DAVIES, 2011, p. 177-178).

<sup>303</sup> Como é o caso da improvisação livre, campo que será explorado na próxima parte desta tese.

Em suma, há performances *de* obras e performances que se tornam, elas mesmas, *obras*. A música erudita é um bom exemplo do primeiro tipo de categoria<sup>304</sup>.

Em suas tentativas de definir as situações que podem, efetivamente, ser denominadas como performances musicais, Godlovitch (1998, p. 11) enumera quatro instâncias constituintes essenciais que deveriam fazer parte de qualquer evento desse tipo: som, agentes, obras e ouvintes. De acordo com sua linha argumentativa, uma performance precisa consistir de sons, produzidos por músicos a partir de alguma obra musical, dirigidos a um ou mais ouvintes. Isso corresponde, segundo aquele autor, a um modelo padronizado de performance musical: “a performance, num sentido primário idealizado, é representada mais apropriadamente como um evento altamente intrincado que compreende músicos, sons, obras e ouvintes em um ambiente ritual” (GODLOVITCH, 1998, p. 1). Em outras palavras, “para identificar performances, deve-se complementar as sequências sonoras com referência a obras e artistas [...]” (GODLOVITCH, 1998, p. 14).

O modelo de Godlovitch se adequa perfeitamente às performances comumente encontradas no campo da música erudita, estando bem representado pelos eventos sociais, culturais e rituais conhecidos como *recitais* e *concertos*. No entanto, trata-se de um modelo bastante fechado, que exclui uma série de outras circunstâncias de fazer musical que prescindem de uma ou mais das chamadas “instâncias constituintes”: som, agentes, obras e ouvintes<sup>305</sup>. Poder-se-ia argumentar, por exemplo, que existem performances de obras que, em grande medida, renunciam aos sons (por exemplo, *4’33”* de John Cage (1912-1992), que prevê apenas o silêncio para os executantes), que rompem as fronteiras entre quem são os músicos e quem são os ouvintes (novamente, *4’33”*, mas também *One3* e *33 1/3*, do mesmo compositor) ou performances que, como já explicitado, não se apoiam em obras (como no caso da improvisação livre).

Por outro lado, apesar de apresentar algumas limitações, as contribuições de Godlovitch se revelam extremamente úteis quando o autor compara, por exemplo, as

---

<sup>304</sup> Ao passo que a improvisação livre, a partir de certo ponto de vista, pode se encaixar na segunda definição, como se verá logo mais.

<sup>305</sup> Como se verá na terceira parte desta tese, a improvisação livre é um campo de atuação musical que contraria tal modelo idealizado, especialmente porque os músicos que atuam nesse campo não trabalham a partir de obras prévias capazes de orientar, minimamente, suas performances. Apesar dessa carência – que não é uma deficiência –, creio que a atuação musical dos livres improvisadores pode ser chamada, sim, de *performance*, conforme sugerido no próprio título desta tese.



performances musicais ao vivo com seus registros sonoros e visuais. Para aquele autor, não se deve confundir as duas instâncias, uma vez que performances são *eventos* e não *objetos* (GODLOVITCH, 1998, p. 14). Não se pode afirmar, por exemplo, que CDs, DVDs, pianolas ou autômatos efetuam performances, uma vez que o desempenho de máquinas – ou outros artefatos tecnológicos – e seres humanos é distinto, dado que os primeiros executam ações *programadas*, enquanto os segundos agem com *intencionalidade*. Essa constatação mostra, portanto, que há uma grande distância entre a mera *padronização* (tecnológica) e a fecunda *criatividade* (do ser humano) (GODLOVITCH, 1998, p. 16).

Percebidas em sua dimensão processual, isto é, enquanto *eventos*, as performances musicais – especialmente aquelas desenvolvidas no campo da música erudita – assemelham-se às palestras, sermões, peças de teatro, reuniões formais e cerimônias de vários tipos, tais como ritos religiosos, celebrações oficiais, batizados e casamentos:

Todas essas ocasiões são, em graus variados, rituais ou cerimoniais. Elas tendem a ser atividades não espontâneas, programadas, formalmente estruturadas e ordenadas sequencialmente, destinadas a capturar e focar a atenção. Todas exigem uma atmosfera de decoro e ordem. Assim, tendem a invocar procedimentos e comportamentos estereotipados, códigos de conduta, pessoal designado, protocolo pré-estabelecido com aquiescência comum. A maioria tem limites razoavelmente rígidos e são oficialmente iniciadas e encerradas. Porque sua própria natureza demanda um rigor processual, sua preservação exige uma estabilidade incomum. (GODLOVITCH, 1998, p. 39-40).

Uma das melhores análises antropológicas e sociológicas elaboradas sobre performances musicais eruditas pode ser encontrada em Small (1986), que toma o concerto sinfônico como caso prototípico para as apresentações musicais encontradas nesse domínio artístico<sup>306</sup>. Para Small (1986, p. 6-8), o concerto sinfônico, assim como os recitais solo e de música de câmara, possuem características típicas de um ritual, pois são celebrações que habilitam e reencenam parte da mitologia e dos valores de certos grupos que integram as chamadas sociedades ocidentais “modernas”. Assim como observado em relação aos rituais encontrados nas ditas sociedades “tradicionais”, o concerto sinfônico unifica, estabiliza e justifica, para aqueles que dele participam, uma determinada cultura, valores e estilo de vida.

---

<sup>306</sup> Uma análise muito semelhante a essa reaparece em Small (1998). Para a exposição a seguir, no entanto, baseei-me no texto mais antigo desse autor (SMALL, 1986).

Segundo aquele autor, as performances musicais eruditas operam a partir de dois níveis: o primeiro relaciona-se com a própria música, a beleza dos sons, a comunicação de ideias e emoções por meio das sonoridades etc.; o segundo nível, que geralmente passa despercebido por estar social e culturalmente tão próximo de quem os vivencia, relaciona-se com uma série de aspectos sociais, culturais e rituais que reflete de modo concentrado algumas características mais amplas encontradas na própria sociedade a partir da qual eles emergem.

Small (1986, p. 8) começa sua análise concentrando-se no espaço físico onde, geralmente, os concertos sinfônicos ocorrem, uma vez que performances musicais desse tipo tendem a acontecer em locais especificamente projetados para recebê-las. É claro que, por vezes, realizam-se concertos e recitais de música erudita em igrejas, clubes ou salões, mas o que diferencia as salas de concerto desses outros lugares são, principalmente, as propriedades acústicas, uma vez que os melhores auditórios e teatros são construídos para gerar um total isolamento dos ruídos externos, ao mesmo tempo que um máximo aproveitamento dos sons produzidos em seu interior. Isso faz com que a conexão auditiva – mas também visual – do público com o mundo exterior seja rompida, o que obriga as pessoas a voltarem sua atenção inteiramente para a performance musical desenvolvida no interior daquele espaço fechado.

A disposição do público e dos músicos dentro de uma sala de concertos é outro fator interessante de ser examinado. As pessoas sentam-se, na plateia, em cadeiras normalmente dispostas em fileiras, muitas vezes perfiladas num alinhamento curvo, que orientam a visão e a audição de todos os espectadores para o que ocorre no centro do palco. Os músicos que integram a orquestra também se posicionam no palco de forma concêntrica, voltando sua atenção para o ponto central, mais elevado, onde se encontra o pódio do maestro. Este ponto fulcral representa, portanto, o foco de atenção tanto dos ouvintes quanto dos músicos (SMALL, 1986, p. 9). No caso de recitais solo ou de música de câmara, a relevância deste “polo magnético” se mantém, com a diferença de que ele é povoado de forma diferente conforme o número de músicos que estejam se apresentando.

Numa sala de concertos, é nítida a separação física estabelecida entre os performers e o público. O palco de uma sala de concertos é, em geral, construído num nível mais elevado do que a plateia, sendo superado, em termos de altura,

apenas pela provável existência de camarotes mais afastados. De qualquer sorte, o público dificilmente tem acesso ao palco, e tal procedimento é desencorajado, caso contrário a hierarquia que posiciona simbolicamente os artistas acima dos ouvintes acaba sendo violada. O ritual da performance musical erudita se desenvolve numa espécie de “solo sagrado” – o palco do teatro –, um espaço que, ao menos durante o ritual performático, não pode ser pisado pelo ouvinte comum, apenas pelos artistas.

Para comparecer à sala de concertos, o público precisa respeitar certas convenções de vestimenta e comportamento (SMALL, 1986, p. 10). Ainda hoje é desaconselhável ir a um concerto ou recital vestindo roupas muito informais, pois, mesmo que, nas últimas décadas, as exigências sobre o vestuário tenham se tornado menos rigorosas, mantém-se a recomendação para que certa formalidade seja seguida. Em termos de comportamento, espera-se que as conversas e os movimentos corporais dos espectadores sejam mais comedidos e cerimoniais, denotando certo respeito e educação<sup>307</sup>.

Tais atitudes são incentivadas pela própria arquitetura interna das salas de concertos, uma vez que a disposição dos assentos não estimula a comunicação com pessoas distantes, mas apenas com indivíduos muito próximos. Entretanto, mesmo essa limitada comunicação precisa restringir-se a momentos específicos do espetáculo, dado que, uma vez iniciada a apresentação, um silêncio absoluto deve pender sobre a plateia. Para evitar qualquer ruído indesejado, os ouvintes são impelidos à quase total imobilidade de seus corpos, o que faz com que todas as energias sejam concentradas para o sentido da audição. Comentários positivos ou negativos sobre as performances musicais devem ser feitos, preferencialmente, no intervalo do espetáculo ou, no máximo, aos sussurros, entre um movimento e outro das obras, mas nunca *durante* a execução das músicas. Marcar o pulso das obras com o pé ou com a mão é outra atitude bastante desaprovada, vista como um ato “ignorante” por aqueles que dominam as convenções ritualísticas.

Isso mostra que, como qualquer outro ritual social, as performances de música erudita são frequentadas por pessoas que estão mais ou menos habituadas com seus protocolos: há aqueles ouvintes que sabem o momento correto de aplaudir

---

<sup>307</sup> Como ressalta Schechner (2012, p. 70): “uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais [...], o próprio ato de entrar no “espaço sagrado” tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados”.

(ou seja, somente após o término completo das obras<sup>308</sup>); que são capazes de avaliar de forma minuciosa o desempenho do solista, do maestro ou dos demais músicos; que conseguem comparar as diversas estratégias interpretativas empregadas nas obras apresentadas etc.; enquanto outros ouvintes são “novatos”, pessoas pouco familiarizadas com a música erudita e com os rituais performáticos que regulam tais apresentações ao vivo (SMALL, 1986, p. 27). Nesses eventos há, em suma, espaço para todos os tipos de ouvinte, ainda que os menos experientes tenham mais chances de incorrer em certas gafes constrangedoras, tais como deixar o celular tocar no meio de uma música ou começar a aplaudir sozinho, diante de um auditório lotado, antes que uma obra tenha de fato se encerrado.

Todavia, apesar da rigidez protocolar que caracteriza os rituais da performance musical erudita, há momentos em que manifestações entusiásticas do público são permitidas e incentivadas (SMALL, 1986, p. 10). Depois de terminada a apresentação de cada obra, espera-se que a plateia se manifeste alegremente, aplaudindo os artistas em gratificação aos seus bons desempenhos<sup>309</sup>. Por vezes, as palmas vêm acompanhadas de assobios e gritos de “bravo” – os melhores elogios que um músico pode receber. Por outro lado, vaias também são toleradas, ainda que raramente ocorram.

Assim como existem protocolos rituais que orientam a conduta do público, há convenções de vestimenta e comportamento que regem a atuação dos músicos, desde o momento em que estes sobem no palco (SMALL, 1986, p. 10-11). Num concerto sinfônico, os instrumentistas de uma orquestra tradicionalmente se vestem de preto, cor comumente associada à autoridade, elegância, sobriedade, sofisticação e impessoalidade. Os músicos do sexo masculino trajam ternos negros e as mulheres, vestidos longos dessa mesma cor. No que diz respeito à vestimenta masculina, poucas variações são percebidas, uma vez que os ternos se assemelham sobremaneira, ao passo que, entre as mulheres, os vestidos se

---

<sup>308</sup> No jazz, por exemplo, o protocolo ritualístico permite que o público aplauda no meio de uma performance, como quando um músico realiza um improviso que empolga a plateia.

<sup>309</sup> O ato físico de bater palmas carrega consigo significados altamente simbólicos de acordo com o modo como é desempenhado. Em geral, as palmas servem para homenagear e enaltecer, podendo ser efusivas, mas também protocolares ou simplesmente debochadas. Um músico que efetua uma excelente performance pode ser ovacionado pelo público através de palmas estrondosas e incessantes; um músico que se apresenta de modo razoável corre o risco de receber uma salva de palmas desprovida de verdadeira emoção e admiração, expressa somente para seguir uma convenção; e um músico que realiza uma má performance pode receber como resposta do público algumas poucas palmas esparsas, irônicas e desdenhosas.

diferenciam um pouco mais em função dos modelos – ainda que a cor seja, sempre, o preto.

Uma exceção a essa flagrante padronização é encontrada, por vezes, nas indumentárias dos maestros e músicos solistas, que podem optar por roupas de cores diferentes do preto, se assim preferirem. Como tais músicos são as atrações principais em qualquer concerto, a singularidade da cor de suas roupas se justifica em função da importância que suas figuras assumem durante o ritual performático-musical.

Em respeito ao “solo sagrado” do palco, a entrada dos músicos na sala de concertos costuma ocorrer por uma entrada lateral exclusiva – diferente daquela utilizada pelas pessoas da plateia – que os leva diretamente ao local em que eles irão se posicionar para tocar. Em salas de concerto que possuem, em suas dependências, salas de estudo, os músicos só são avistados pelo público quando de fato adentram, todos juntos, o palco, o que costuma acontecer apenas alguns minutos antes do início do espetáculo. Novamente, trata-se de protocolos que todos os artistas precisam seguir.

[...] todas essas convenções servem para despersonalizar os performers e enfatizar a universalidade e atemporalidade dos procedimentos. Nisto há uma semelhança notável com outro conjunto de ações, explicitamente ritual, o do sacerdote que celebra a missa católica, cuja individualidade é igualmente oculta, por suas vestes, seus gestos estilizados e sua produção vocal artificial. Aqui, novamente, é a atemporalidade do ritual que é importante; a mensagem é que padres (ou músicos) podem ir e vir, mas a Igreja (ou a música) continua para sempre. (SMALL, 1986, p. 11).

A entrada do solista e do maestro no palco ocorre sempre depois do posicionamento completo dos instrumentistas da orquestra em seus postos, fato que reforça o *status*, poder e autoridade que, simbolicamente, os primeiros detêm sobre os últimos. Uma vez instalados no palco, os instrumentistas não conversam com os ouvintes na plateia. Por isso, se alguma informação precisa ser dada ao público, esta sempre parte do maestro ou do solista.

Tal como observado em relação à maioria dos demais rituais sociais e culturais, uma performance de música erudita pode ser dividida em fases ou etapas. Há, em primeiro lugar, o momento que *antecede* à apresentação musical, fase em que os músicos estudam e ensaiam as obras que serão interpretadas e executadas publicamente. Essa fase tem um tempo de duração muito variável, podendo se estender de anos ou meses até semanas, dias ou horas. Em segundo lugar, há a

fase do *ritual performático-musical* propriamente dito, que também pode ser subdividida em etapas: um concerto ou recital geralmente consiste de dois blocos temporais nos quais as obras são organizadas – blocos intercalados, normalmente, por um intervalo de aproximadamente 15 minutos de duração, destinado ao descanso dos músicos e dos ouvintes. Por fim, há a fase *pós-apresentação*, na qual os músicos recebem os cumprimentos dos espectadores e onde, a partir daí, ambos os envolvidos no ritual – artistas e ouvintes – novamente se separam, possivelmente avaliando, internamente, como foi a experiência musical vivenciada, que agora já faz parte da memória, de um passado vivido. Esses três estágios (“pré”, “durante” e “pós” performance) podem ser pensados, portanto, como fases ou etapas do ritual que conforma qualquer apresentação musical erudita.

Quando se toma, numa análise mais atenta, a segunda e principal fase desse ritual, ou seja, o momento da performance, pode-se imaginar que o instante do intervalo apresenta menor relevância do que os dois blocos musicais que o circundam. Todavia, isso é verdade apenas se se considerar os aspectos estritamente musicais do evento – já que, nesses quinze minutos protocolares, a performance musical é interrompida –, e não suas dimensões sociais e culturais. Isso porque, como aponta Small (1986, p. 12), o momento do intervalo costuma ser preenchido, pelas pessoas, com fortes interações sociais: os indivíduos da plateia conversam entre si, vão ao *foyer* para interagir e se fazerem vistos diante dos demais espectadores, vão ao toalete etc.

No que diz respeito aos momentos estritamente musicais do ritual performático, alguns apontamentos relevantes precisam ser feitos. Em primeiro lugar, observa-se como o repertório *standard* da música erudita – amplamente internacionalizado por ser performado, periodicamente, em salas de concerto mundo afora – restringe-se, como já explicitado, ao período da Prática Comum<sup>310</sup>. Isso produz uma grande previsibilidade das experiências que podem ser vivenciadas numa sala de concerto, algo que, longe de gerar o tédio na maioria dos ouvintes, produz uma enorme satisfação decorrente do reconhecimento das grandes “obras-primas”:

O congelamento do repertório teve como consequência que um concerto muito raramente proporciona uma experiência musical genuinamente nova.

---

<sup>310</sup> Para lembrar: os períodos Barroco, Clássico e Romântico, ou seja, o repertório composto entre os séculos XVII e XIX. Com muitas restrições, também se poderia acrescentar a esse repertório *standard* de concertos e recitais algumas obras do século XX.

O número de compositores cuja obra é regularmente representada em programas de concertos orquestrais não é grande – cerca de cinquenta no máximo, com alguns outros representados por talvez uma ou duas obras, muitas vezes imensamente populares [...] – o que significa que a maioria dos concertos consiste principalmente de um número limitado de obras que são reproduzidas continuamente, com variações mínimas de interpretação, e que o público se torna extremamente hábil em perceber essas variações e compará-las. Os ouvintes também se tornam hábeis em detectar desvios do texto escrito, deliberados ou acidentais, e tais desvios incorrem em sua severa reprovação. (SMALL, 1986, p. 13-14).

Para que essas obras musicais renomadas possam ser apresentadas com qualidade, uma orquestra deve funcionar tal qual uma empresa moderna, colocando em prática uma filosofia de aspecto industrial que visa à rápida “fabricação” de um produto específico: a performance musical (SMALL, 1986, p. 17-18). As relações entre os membros de uma orquestra se assemelham àquelas encontradas no ambiente de trabalho de muitas empresas, onde cada funcionário cumpre uma função bastante específica, e onde a soma do trabalho coletivo resulta num *produto* elaborado de forma eficaz.

Para que esse produto possa vir à tona, os músicos devem atuar seguindo certas diretrizes pré-estabelecidas: como visto, as informações presentes nas partituras controlam de forma primária a ação dos músicos, coordenando também as relações que eles estabelecem entre si. Como numa empresa, os instrumentistas de uma orquestra são pouco consultados sobre a natureza do produto a ser fabricado a cada nova performance, sendo simplesmente obrigados a tocar qualquer partitura que seja colocada diante de seus olhos. Nesse processo, eles devem seguir as orientações de um “administrador” ou “gerente” que detém enorme poder decisório: o maestro.

Dentro de cada naipe da orquestra, e entre os próprios naves, existem estruturas hierárquicas que distribuem ainda mais os poderes decisórios: abaixo do regente estão, na linha de comando, respectivamente o *spalla*, os líderes de naipe e os músicos de fila (BARTZ, 2018, p. 92-94). Acima de todos, todavia, encontra-se o compositor, uma figura que, por meio da notação musical, dita remotamente como deve se dar a maior parte das ações do maestro e dos instrumentistas (SMALL, 1986, p. 27-28). O poder do compositor é tão grande que raramente ele se faz presente nos ensaios ou nos espetáculos – para isso, precisa, em primeiro lugar, estar *vivo* –, comandando, graças à notação musical, a partir de uma grande distância temporal e geográfica.

A estrita divisão do trabalho entre os membros de uma orquestra é o fator essencial que, em termos coletivos, permite a busca pela excelência na performance das obras, dado que cada músico é um profissional especializado no manuseio de um único instrumento musical – ou, no máximo, de um número limitado de instrumentos bastante aparentados. Habilidades como fluência na leitura à primeira vista de partituras, capacidade de integração e socialização ou rápida adaptação às tarefas propostas são competências altamente valorizadas entre os músicos de orquestra, pois facilitam a busca pela excelência performática.

O sistema empresarial da orquestra, no entanto, é vislumbrado não somente entre aqueles indivíduos que, numa performance de música erudita, trabalham diretamente com os sons, mas também entre os demais funcionários das salas de concertos que desempenham tarefas igualmente essenciais para o bom funcionamento do ritual performático: recepcionistas, balconistas, vendedores de ingressos e programas, seguranças, pessoal da limpeza, eletricitas, técnicos de som, afinadores de piano, *roadies* etc. (SMALL, 1986, p. 9). Novamente, cada trabalhador cumpre um papel específico no ritual, desempenhando um conjunto fechado de deveres e obrigações. Para que uma performance musical erudita atinja a excelência, é imprescindível, portanto, que uma série de outras atividades não propriamente classificadas como “musicais” sejam executadas com a devida qualidade.

Em sua análise, Small (1986, p. 19) salienta a permanência e imutabilidade que caracterizam certos aspectos rituais encontrados nas performances de música erudita, a começar pelo engessamento do repertório comumente interpretado e executado. Esse conservadorismo justifica-se não apenas por motivos estritamente musicais – por exemplo, uma suposta “qualidade estética” das obras –, mas também por razões sociais, na medida em que a experiência cultural de participar de eventos musicais desse tipo é extremamente significativa para certos setores da sociedade que apreciam esse tipo de vivência. Para aquele autor, um concerto sinfônico pode ser interpretado como uma celebração da história das classes médias ocidentais, uma verdadeira afirmação de seus valores e de sua identidade<sup>311</sup>:

As vidas e personalidades dos “grandes compositores”, seus sofrimentos, seus fracassos e seus triunfos, seus amores e seus ódios, todos

---

<sup>311</sup> Como afirma Schechner (2003, p. 45), uma performance costuma cumprir também a função de reforçar um pertencimento identitário, mostrando aos indivíduos envolvidos que eles integram uma determinada comunidade.



incorporados quase autobiograficamente em sua música, são paradigmas para essa crença, que é ensaiada toda vez que sua música é tocada diante de um público pagante numa sala de concertos. [...] tudo isso [...] é modelo para a experiência do público, a performance da música é uma encenação ritual de sua mitologia, uma afirmação da crença de que as questões da música são as questões importantes da vida, e que as coisas não vão mudar. (SMALL, 1986, p. 19-20).

Mais do que isso: a própria história da música erudita, na visão de Small (1986, p. 20) e Nettl (2003, p. 9-13), acaba sendo interpretada pelos amantes da música de concerto a partir de uma ótica mitológica, estando povoada de deuses, heróis, adversários, reviravoltas, oposições, triunfos, lições de moral e destinos a serem cumpridos. As grandes obras musicais – a exemplo dos compositores mais renomados – são posicionadas num tempo mitológico, sendo descritas como “obras-primas imortais”: ou seja, são situadas fora e independentemente do tempo histórico a partir do qual foram concebidas.

Em resumo, o que os autores supracitados enfatizam é que uma performance de música erudita – na realidade, qualquer performance musical – constitui-se de aspectos musicais e extramusicais, comumente classificados como sociais, culturais ou rituais. No que tange aos objetivos principais desta tese (isto é, investigar a busca pela excelência na performance musical), é importante ressaltar o quanto tais aspectos extramusicais são capazes de influenciar a impressão e a valoração dos ouvintes a respeito dos desempenhos artísticos apresentados.

Poder-se-ia oferecer exemplos significativos nesse sentido, tais como a aparência dos músicos, suas atitudes no palco, o aspecto gestual de suas atuações, o renome que eles carregam etc. Todos esses fatores podem predispor a plateia ou os críticos musicais a um determinado tipo de avaliação, tornando-os mais receptivos e tolerantes em relação ao desempenho dos performers ou, pelo contrário, mais antipáticos e insensíveis aos seus esforços<sup>312</sup>. Como se percebe por meio desse exemplo, uma performance musical é constituída primeiramente por sons, mas esses sons não são apreendidos pelo público de forma isolada, sem a participação dos outros sentidos – especialmente a visão –, que podem, por sua vez, influenciar substancialmente os julgamentos auditivos.

Por fim, para concluir este capítulo e, também, esta segunda parte da tese, resta tentar descobrir se os aspectos sociais, culturais e rituais das performances da

---

<sup>312</sup> Gestos corporais exagerados ou uma presença muito forte no palco, ou então um excesso de humildade e servilismo, podem, por exemplo, desacreditar o músico perante seus espectadores.

música erudita explicitados nestas páginas apresentam alguma relação de interdependência com as características estritamente musicais encontradas nesse campo artístico. Nos capítulos anteriores, foi enfatizado que a performance das obras eruditas é fortemente marcada pela busca pela excelência, que deve ser conquistada pelos músicos a partir de uma série de fatores. É de se esperar que, para que essa excelência possa ser alcançada numa performance ao vivo, o ambiente no qual a performance se desenvolve seja capaz de oferecer condições propícias à conquista dessa meta suprema. Será isso verdade?

Se os protocolos rituais que regulam as condutas dos músicos e do público numa sala de concertos permitissem, por exemplo, uma descontrolada produção de ruídos, conversas em voz alta ou entradas e saídas de pessoas no auditório a todo o instante, certamente a atenção dos espectadores, bem como a dos performers, seria facilmente dispersada, o que dificultaria sobremaneira a busca e a contemplação da excelência. Por isso, o que se deduz é que as normas de conduta vigentes em ambientes nos quais se executam performances de música erudita vão ao encontro dos objetivos artísticos mais elevados procurados por essa manifestação artística. Assim, não é por acaso que o público que frequenta concertos ou recitais aprecia eventos desse tipo de forma passiva e contida, num silêncio quase absoluto: a excelência musical é uma sutileza tão frágil que necessita da máxima concentração dos sentidos para ser apreendida<sup>313</sup>.

Há, portanto, uma correspondência direta entre a busca pela excelência performática e o tipo de apreciação estética que, espera-se, o público exerça, na medida em que esta contemplação precisa estar alinhada com os valores supremos que embasam o funcionamento desse campo artístico<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> A esse respeito, Kivy (1995, p. 253-254) explica: “É um fato histórico [...] que durante o século XVIII, a música erudita ocidental transmigrou de uma variedade de ambientes sociais para o local da sala de concertos. No processo, essa música, e a música que seguiria a tradição das salas de concerto, tornou-se exclusivamente uma música para ser ouvida e esteticamente apreciada na contemplação. Na verdade, tornou-se o próprio paradigma de “ouvir” música: a música para ser contemplada com seriedade, profundidade e concentração. O concerto e a sala de concerto foram, ao mesmo tempo, os efeitos e as causas parciais do “culto da escuta”, se assim posso chamá-lo, um caso especial do “culto da contemplação estética” e, possivelmente, o caso paradigmático”.

<sup>314</sup> Generalizando o argumento, pode-se notar que diferentes tipos de performances musicais se harmonizam melhor ou pior com distintas respostas do público. Num show de rock, espera-se que os ouvintes interajam de forma ativa com os músicos, manifestando abertamente as sensações que o espetáculo lhes desperta. Se a banda de rock está empolgada e cheia de energia, mas o público não responde à altura, isso é um mau sinal, pois provavelmente o show não agrada aos ouvintes. Por outro lado, se, num concerto ou recital de música erudita, os músicos tocam e o público se comporta de maneira dispersa, fazendo ruídos ou conversando, sem prestar atenção ao espetáculo, isso também é um indício de que a performance não está sendo bem-sucedida. Por isso, espera-se que,

**Quadro 31 – Etnografia de uma performance de música erudita: concerto do pianista Alexandre Dossin com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre na Casa da OSPA (07.03.20). Autoavaliação da performance: trechos da entrevista com Alexandre Dossin (08.03.20)**

O primeiro concerto da abertura da temporada 2020 da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) estava lotado. Era um domingo, 7 de março. Cheguei cedo à Casa da OSPA, a sede da orquestra, pois minha intenção era comprar o ingresso um pouco antes do início do espetáculo, já que não havia conseguido fazer isso de forma antecipada. No entanto, quando subi a rampa de acesso ao prédio e calculei a quantidade de pessoas na fila, desanimei. A Casa da OSPA tinha capacidade para 1.100 pessoas, mas, naquele dia, o número de espectadores parecia ser bem maior do que esse. Tal fato se comprovou quando notei que, assim que entravam na bilheteria, todas as pessoas retornavam reclamando que não havia mais ingressos disponíveis.

Sem perder as esperanças, mantive-me na fila até o momento de ser atendido, mas apenas para ouvir do funcionário da bilheteria aquilo que todos já sabiam: “não há mais ingressos disponíveis”. Iniciei, então, uma peregrinação pelo *hall* de entrada, abordando qualquer músico da orquestra que eu minimamente conhecesse. Era fácil identificá-los pelos ternos e vestidos pretos. Além disso, todos os músicos que chegavam iam em direção aos camarins. Eu sabia que os instrumentistas recebiam ingressos de cortesia, portanto minha esperança era que algum deles me presenteasse com algum. Porém, em relação a todos os que eu interpelava, a resposta era sempre a mesma: “não tenho mais ingressos, já dei as minhas duas cortesias para outras pessoas”.

O horário de início do espetáculo, 17h, aproximava-se, e meu desespero aumentava. Eu não poderia perder aquele concerto, pois no dia seguinte tinha uma entrevista agendada com o principal solista que, em instantes, estaria tocando com a orquestra. O sucesso de minha entrevista dependia, em grande parte, de eu assistir a sua performance, pois minha intenção era falar com ele sobre suas impressões a respeito de seu desempenho musical.

Angustiado, comecei a abordar pessoas desconhecidas que passavam na minha frente, com a expectativa de que alguém tivesse um ingresso sobrando e quisesse me vender. Quase desistindo – pois faltavam poucos minutos para o início do espetáculo –, lembrei-me de uma cantora que iria se apresentar com o coro da OSPA naquele dia.

Busquei rapidamente seu contato em meu celular e lhe enviei uma mensagem. Para minha sorte, a musicista respondeu que poderia me dar seu ingresso cortesia, pois não iria utilizá-lo. Ela disse que logo chegaria ao teatro e que poderíamos nos encontrar na porta de entrada da Casa da OSPA. Para meu alívio, sem demora ela apareceu, entregando-me o tão desejado ingresso. Um pouco mais tranquilo, tratei de respirar fundo e entrar no teatro o quanto antes, pois o espetáculo estava prestes a começar. Com pressa, localizei, pela letra e pelo número do ingresso, minha cadeira na plateia: um assento à direita do palco que, diante das circunstâncias, até que era bem localizado.

Poucos segundos após eu ter me acomodado na cadeira, o maestro adentrou o palco. O recinto estava praticamente lotado, com, no mínimo, mil lugares ocupados. As poucas cadeiras que ainda restavam logo foram tomadas por pessoas que, de uma forma ou outra, conseguiram entrar. Porém, vi que muitos espectadores ficaram do lado de fora do teatro, atrás das paredes de vidro, na esperança de ouvir e ver o concerto de longe. Outros,

---

em cada contexto performático-musical, haja uma correspondência entre o tipo de música apresentado e o comportamento esperado dos ouvintes. Quando surge um descompasso entre um aspecto e outro, esse fato costuma ser um forte indício de que alguma coisa não corre bem no evento musical.

concluindo que já não conseguiriam mais entrar, simplesmente desistiram e foram embora.

Após dirigir algumas palavras ao público, nas quais anunciou, de maneira resumida, as principais atrações da temporada 2020<sup>315</sup>, o maestro voltou-se para a orquestra e, com um gesto resolutivo, deu o comando para que os músicos comessem a tocar. A primeira parte do programa foi dedicada a *Scheherazade*, Op. 35, de Rimsky-Korsakov, uma música que cativa pela beleza da melodia tocada pelo violino solo, executada pelo *spalla*.

Todavia, minha atenção estava principalmente voltada para a segunda parte do programa, dedicada a duas obras de Beethoven. O ano de 2020 correspondia aos 250 anos de nascimento do grande compositor alemão e, por isso, toda a temporada de concertos da OSPA, que naquele ano também celebrava seus 70 anos de existência, havia sido planejada para trazer ao público as principais composições orquestrais de Beethoven, a começar por aquelas que seriam performadas naquele dia. A primeira delas era a *Abertura Egmont*, Op. 84, e, a segunda, a *Fantasia Coral*, Op. 80. Eu havia ido àquele concerto principalmente para assistir a essa última música, já que seria com ela que o pianista Alexandre Dossin, meu interlocutor, iria se apresentar.

Quando chegou o momento de tocar a *Fantasia Coral*, a orquestra, com seus aproximadamente cem músicos - acompanhada, ao fundo, de um coro formado por outra centena de cantores -, aguardou a entrada do pianista e do maestro. O piano de cauda inteira já havia sido posicionado ao centro e à frente do palco, à espera do solista. Subitamente, Alexandre e o maestro entraram juntos pelo lado esquerdo do palco, sendo prontamente aplaudidos pelo público. Após acomodarem-se em seus respectivos lugares - o primeiro, sentado à frente do piano; o segundo, em pé diante da orquestra -, ambos trocaram um rápido olhar assertivo, concordando que a performance poderia começar.

Na *Fantasia Coral*, o piano começa tocando sozinho. Nos primeiros três minutos e meio de música, marcados como *Adagio*, só escutamos o som desse instrumento. Todos os outros 200 músicos - posicionados atrás do piano - ficam em silêncio, aguardando sua vez de participar. Essa parte introdutória é musicalmente interessante, entre outros aspectos, porque gera um sentimento de expectativa no público - principalmente nas pessoas que não conhecem a obra -, visto que não há como saber em que ponto da música a orquestra e o coro entrarão. Ao mesmo tempo, esse *Adagio* é um momento delicado para o solista porque, logo de início, o pianista já começa tocando completamente sozinho. Sua responsabilidade é enorme. Naquele teatro lotado, com mais de mil espectadores - sem contar as duas centenas de músicos que, naquele instante, também eram parte da plateia -, todos escutaram, em absoluto silêncio concentrado, o som do piano solo.

Nesse *Adagio* inicial, Alexandre cometeu dois pequenos deslizes, mas nada que compromettesse gravemente sua performance<sup>316</sup>. Houve uma pequena falha de execução rítmica no quarto compasso da obra e um erro de notas no sétimo compasso. Esse último equívoco, mais marcante, aconteceu num trecho rápido, em fusas, no qual as duas mãos do pianista deveriam tocar juntas,

<sup>315</sup> Infelizmente, poucos dias depois desse concerto a pandemia de coronavírus intensificou-se em Porto Alegre, o que ocasionou o cancelamento da temporada 2020 da OSPA, na medida em que, a partir daquele momento, ficou totalmente proibida a realização de eventos artísticos com público. Toda a agenda de concertos da orquestra foi suspensa. As apresentações passaram a ser feitas, meses depois, de maneira virtual, sem público presente, com poucos músicos no palco interpretando repertórios de música de câmara.

<sup>316</sup> Para a análise do desempenho de Alexandre Dossin naquele dia, além da impressão que tive ao vivo do concerto, consulte uma partitura da obra, a gravação em áudio que fiz no dia da apresentação e também um vídeo, feito pela OSPA e posteriormente disponibilizado no Youtube, que contém a performance completa das três obras principais daquele concerto e mais os dois bis. Esse vídeo pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=sbx9DDn-d5M>. A *Fantasia Coral* é tocada a partir dos 57 minutos e 18 segundos do vídeo.

mas, por algum motivo, a mão esquerda atrapalhou-se, deixando de executar cerca de quatro ou cinco notas. Entretanto, suponho que tais deslizamentos não foram notados pela maior parte dos espectadores.

O *Adagio* inicial da *Fantasia Coral* foi seguido por uma segunda parte, intitulada *Finale*, em que se deu a entrada da orquestra, conforme indicado por Beethoven na partitura. A partir dessa seção - mais longa que a primeira -, o piano alternou seu protagonismo com a orquestra, ora colocando-se em primeiro plano, ora acompanhando outros instrumentos. Por vezes, como previsto, o solista silenciava e apenas alguns naipes orquestrais eram ouvidos. Em relação a esse *Finale*, após uma análise mais criteriosa da performance, percebi que, em algumas poucas passagens rápidas, a mão direita de Alexandre deixou de tocar algumas notas, possivelmente pelas teclas do piano não terem sido pressionadas com força suficiente para fazer os martelos atingirem as cordas; em outro ponto, houve um ligeiro esbarrão numa nota mais aguda. Enfim, erros normais, casuais.

Com cerca de 16 minutos de música, começaram a cantar os seis cantores solistas, que logo foram seguidos pela participação do coro. Nesse momento da performance, ocorreram leves imprecisões rítmicas que impediram uma sincronização ideal entre as partes do piano, da orquestra e do coro. Entretanto, foram deslizamentos que não chegaram a afetar substancialmente o fluxo da música.

Nos últimos compassos da *Fantasia Coral*, contudo, aconteceu algo inusitado que só percebi ao ver o vídeo da apresentação: a batuta do maestro soltou-se de sua mão, voando em direção ao interior do piano, até aterrissar sobre as cordas. A partir do ângulo de visão que eu tinha da plateia, não notei, ao vivo, o incidente, ainda que no vídeo a cena apareça de forma inequívoca<sup>317</sup>. Felizmente, a batuta não atingiu nenhum músico ou o solista, que poderiam ter seus desempenhos seriamente comprometidos pelo impacto do estranho objeto voador.

Após os acordes finais da *Fantasia Coral*, o público, entusiasmado, prontamente ergueu-se das cadeiras, aplaudindo de pé por vários minutos. Alexandre e o maestro, sorrindo, cumprimentaram-se e dirigiram-se à frente do palco para agradecer à plateia. Curvando-se pela cintura - seguindo, portanto, a maneira tradicional de agradecimento vigente em recitais e concertos -, eles demonstraram sua gratidão pelas palmas recebidas. Como de praxe, logo o solista retirou-se do palco, mas apenas para retornar em seguida, visto que as palmas não haviam arrefecido.

Como bis, Alexandre, em conjunto com a orquestra e o coro, repetiram os últimos quatro minutos da *Fantasia Coral* - o ápice da obra. Como esperado para qualquer execução musical, essa segunda performance foi ligeiramente diferente da primeira, apresentando certas nuances musicais difíceis de serem expressas em palavras. Encerrado esse primeiro bis, novamente irromperam mais aplausos do público, que foram respondidos com novos agradecimentos e sorrisos por parte dos músicos.

Depois de mais uma saída do palco, Alexandre retornou, anunciando, em voz alta, que tocaria uma última obra de Beethoven, a *Bagatela n° 3*, Op. 119. Apesar de ser uma peça curta, de apenas dois minutos de duração, essa música cativou por sua simplicidade - aspecto estético que o pianista fez questão de comunicar, antes de performá-la. Nesse seu último desempenho, não fui capaz de perceber qualquer tipo de erro de execução. Pela última vez, ecoaram aplausos e os devidos agradecimentos, e então o concerto estava terminado.

No dia seguinte, pela manhã, fui ao hotel onde Alexandre estava hospedado, pois havíamos combinado que a entrevista seria realizada ali, durante seu café-da-manhã. Naquele mesmo dia, antes do horário do almoço, ele precisaria deslocar-se para o aeroporto, visto que seu avião partiria, já no início da tarde, para os Estados Unidos. Assim, não tínhamos tempo a

<sup>317</sup> O incidente ocorre, no vídeo, na marcação de 1 hora, 17 minutos e 26 segundos.

perder.

Cheguei ao seu hotel meia hora antes do horário combinado e aguardei no *hall* de entrada. Quando o relógio marcou 10h, subi ao salão onde eram servidas as refeições. Poucos minutos depois, Alexandre apareceu. Cumprimentamo-nos e escolhemos uma mesa mais isolada, num canto, para conversar.

– Alexandre Dossin, como tu avalias a tua performance, ontem, com a OSPA?

– Aconteceram pequenos erros. O segredo foi que não deixei que isso me atrapalhasse. Tive que pensar muito em alguns momentos: “deixa passar, deixa passar”. Eu entro no palco com aquela esperança da perfeição e, se alguma coisa não sai como você quer, você sabe que o concerto já está acontecendo.

“Ontem, eu não gostei, por exemplo, da câmara que estava ao lado do piano. Nunca tinha visto isso, foi a primeira vez. Você viu onde ela estava? Tinha uma câmara presa na lateral do piano. Eles não me avisaram sobre isso. Não gostei muito, achei um pouco invasivo. Para mim, o piano não pode estar sendo tocado por nada. Seria até melhor se fosse uma câmara apoiada num tripé. Aquela câmara... Eu sabia que ela estava filmando minhas mãos. Aquilo criou em mim uma sensação de gravação: “agora estou sendo gravado, todas as notas erradas que eu fizer vão ficar registradas”. Mas eu, com minha experiência, segui em frente e pensei: “vou continuar, vou continuar”.

“No final das contas, quando escutar a gravação, vou perceber os errinhos, mas acho que não houve nada que atrapalhasse a execução da obra em si. A orquestra também cometeu pequenos equívocos aqui e ali. Não foi uma performance perfeita, mas acho que, no final das contas, o que vale é... Tu viste que a batuta do maestro saiu voando no final da apresentação? Ela caiu dentro do piano. Foi nos últimos compassos da *Fantasia Coral* de Beethoven. Caiu em cima das cordas. Ainda bem que não trancou nenhum abafador. Eu estava tocando e, de repente, vi a batuta dentro do piano. Faltava uns quatro ou cinco compassos para acabar a música. Quando terminei de tocar, eu e o maestro rimos bastante. Ele colocou a mão dentro do piano e pegou a batuta. Ainda bem que não caiu em cima de mim, porque poderia ter ido parar nas teclas. Acabou ficando em cima das cordas. Se saísse voando em minha direção, certamente iria me atrapalhar.

[...]

– Como tu encaras o momento da performance musical? Como foi tocar ontem com a OSPA?

– O instante da performance é um momento mágico, muito especial. Falando metafísica e metaforicamente, é como se um universo paralelo se abrisse. Quando entro no palco, é muito mais do que um trabalho, muito mais do que simplesmente pensar: estudei, estou pronto, vou ganhar o meu dinheiro e vou embora. Para mim, a performance é um momento muito especial de comunicação. Obviamente, é preciso que o músico esteja bem preparado tecnicamente. Ele precisa saber tudo em termos musicais. Mas, se o músico está energizado, ele é capaz de passar isso para a plateia e o resultado é como aquele de ontem: caloroso e entusiasmado. As pessoas não precisam conhecer música erudita para sentir isso. Aqueles que conhecem bem a música clássica sentem isso de um modo mais refinado, e aqueles que não conhecem ou que nunca foram a um concerto, sentem alguma coisa, que muitas vezes não sabem explicar, mas também sentem algo. Para mim, o momento da performance é um momento de comunicação total, sem palavras. É uma comunicação que afeta diretamente o interior das pessoas.

– Mas como os músicos fazem para produzir esse estado de espírito nas pessoas?

– Temos que acreditar que isso existe. Temos que ter muita paixão pela música. É um querer muito forte. [...] É isso, uma entrega. É você chegar lá e se entregar.



Foto 5 – Concerto de abertura da temporada 2020 da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), com a participação do Coro Sinfônico da OSPA e do pianista Alexandre Dossin, na Casa da OSPA (07.03.20). A imagem é um quadro do vídeo da apresentação, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sbx9DDn-d5M>



Foto 6 – Pianista Alexandre Dossin em concerto com a OSPA e o Coro Sinfônico da OSPA (07.03.20). A imagem é um quadro do vídeo da apresentação, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sbx9DDn-d5M>



Foto 7 – Concerto do pianista Alexandre Dossin com a OSPA e o Coro Sinfônico da OSPA (07.03.20).  
Registro feito pelo autor desta tese.



## **TERCEIRA PARTE – A PERFORMANCE NA IMPROVISAÇÃO LIVRE**

## 16. A improvisação no cotidiano da vida do ser humano

O ato de *improvisar* está presente de forma muito variada na vida dos seres humanos, podendo se manifestar a partir das vivências mais banais do dia a dia. De acordo com Grande (1999, p. 3108), o verbo “improvisar” define-se como “fazer, organizar, alguma coisa, sem preparo prévio e dispondo apenas dos meios que estão à mão”; e também como “inventar, forjar”. Um “improviso” – palavra derivada do latim *improvisus* – remete a algo “repentino, inopinado”. A expressão “de improviso”, por sua vez, sugere algo que é feito “de repente, de súbito, sem preparo prévio”.

Hallam & Ingold (2007, p. 2), ao refletir sobre a improvisação, endossam a ideia de que não há roteiro ou *script* para a vida social e cultural: as pessoas precisam agir e reagir à medida que experimentam suas vidas, sendo obrigadas, constantemente, a improvisar. Nenhum sistema de códigos, regras e normas pode prever todas as circunstâncias e ações possíveis: na melhor das hipóteses, tais esquemas fornecem apenas diretrizes gerais cujo poder reside na imprecisão, na não especificidade. A lacuna entre essas diretrizes vagas e as condições específicas de um mundo em permanente transformação é o fator que abre espaço para a improvisação.

Para Hallam & Ingold (2007, p. 1), a noção de improvisação envolve quatro aspectos principais. Primeiro, a improvisação é *generativa*, uma vez que dá origem às manifestações e expressões da cultura, tal como experimentadas por aqueles que vivem de acordo com elas. Segundo, é *relacional*, na medida em que está continuamente sintonizada, de forma responsiva, ao desempenho de outros indivíduos. Terceiro, é *temporal*, o que significa que não pode ser reduzida a um instante ou a uma série de instantes, uma vez que incorpora certa duração. Por fim, a improvisação é *a forma como trabalhamos*, não apenas na condução de nossas vidas, mas também em nossas reflexões sobre nossas experiências – tal como expressadas nos campos da arte e ciência.

Hallam & Ingold (2007, p. 1-21) evocam uma série de exemplos cotidianos que ilustram as quatro propriedades da improvisação acima mencionadas. Porém, para não estender demasiadamente essa exposição inicial, concentrar-me-ei em

apenas três situações. A primeira se refere à construção de um prédio, a segunda, à ação de caminhar e a terceira, ao ato de escrever à mão numa folha de papel.

Para construir um prédio é necessário, antes de tudo, elaborar um projeto. Esse é o trabalho dos arquitetos, que imaginam a construção no nível das ideias. A segunda fase mobiliza os construtores, que implementam, na prática, o projeto. O trabalho de construção tende a ser complexo e demorado, e também é feito em etapas. Durante a obra, o mundo segue se transformando e, depois de terminada a empreitada, o prédio estará assentado num ambiente que não poderia ter sido completamente previsto antes. Os materiais empregados na construção apresentam propriedades que nem sempre se adequam totalmente a sua finalidade, o que exige substituições e adaptações. Tais materiais se modificam com o transcorrer do tempo, assumindo configurações por vezes não imaginadas. Além disso, as pessoas que trabalham na obra possuem habilidades distintas, que precisam ser combinadas da melhor forma possível a fim de que tudo transcorra bem.

Em suma, entre a imaterialidade das ideias dos arquitetos e a materialidade do prédio erguido pelos construtores existem inúmeras lacunas que são preenchidas por meio de processos improvisatórios. No entanto, tais processos não se encerram após a conclusão do prédio, uma vez que, para que um edifício se mantenha em condições de uso, é necessário realizar uma série de serviços de manutenção, que também assumem um caráter improvisado de acordo com os problemas que vão surgindo – pintura, encanamento, eletricidade, limpeza, reformas em geral etc. (HALLAM & INGOLD, 2007, p. 3-4).

Outro exemplo trivial de improvisação pode ser vislumbrado no ato de caminhar numa rua movimentada. Um indivíduo que realiza tal ação precisa planejar seu trajeto com base numa série de variáveis que se manifestam a cada instante – outros pedestres, veículos, animais, obstáculos dos mais diferentes tipos etc. As ações corporais do caminhante são, a todo o momento, ajustadas e alteradas de modo imediato, como quando se realiza um movimento rápido para escapar da colisão com outro pedestre que surge de forma inesperada. Outras vezes, são ações sincronizadas com os movimentos de outros caminhantes, como quando se anda em fila ou ao lado de uma pessoa com a qual se pretende manter uma conversa (HALLAM & INGOLD, 2007, p. 7).

O terceiro exemplo de improvisação envolve o ato de escrever, à mão, numa folha de papel. Aqui, o lápis ou caneta são guiados exclusivamente pelos gestos do braço, da mão e dos dedos. Tais movimentos são planejados para conformarem letras reconhecíveis – assumindo-se que a caligrafia do escritor tenha como objetivo, é claro, ser legível. No entanto, apesar de a escrita seguir padrões que especificam os formatos típicos para cada letra, a mão humana, durante a realização de tal ação, gravita ao redor dessas demarcações, às vezes adequando-se plenamente a elas ou, pelo contrário, transgredindo-as. Por isso, a caligrafia de cada pessoa tem, ao mesmo tempo, características padronizadas e singulares, pois resulta de um encadeamento contínuo de pequenos atos improvisados. Cada indivíduo desenvolve uma “história de improvisação” nesse sentido, especialmente no que se refere às estratégias para conectar letras – muitas das quais *não deveriam* aparecer ligadas – em prol da rapidez e eficiência da escrita. Essas e outras estratégias singulares acabam moldando o estilo de escrita particular de cada pessoa (HALLAM & INGOLD, 2007, p. 13).

O que se observa nos três exemplos acima é que as quatro propriedades anteriormente elencadas para a improvisação – ela é *generativa, relacional, temporal* e é *a forma como trabalhamos* – sempre se encontram, em algum nível, presentes. Seria possível mencionar incontáveis outras atividades humanas nas quais se divisam aspectos improvisatórios, mas não há necessidade. Torna-se mais importante, a partir de agora, compreender como a improvisação está presente na grande área de estudo desta tese, a música.

## 17. A improvisação na música

Na música, a improvisação<sup>318</sup> costuma ser definida como “a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada”, o que “pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites” (SADIE, 1994, p. 450). O que chama a atenção nessa definição é o fato de que a performance musical improvisada acaba sendo dotada de certa espontaneidade e

---

<sup>318</sup> Para uma compreensão mais ampla sobre os primeiros usos linguísticos, especialmente na Europa, do termo *improvisação* e de outras palavras correlatas no contexto musical, ver Blum (1998, p. 27-45).

imprevisibilidade, visto que os atos dos músicos não são planejados previamente em toda a sua extensão e detalhamento. Como se verá, em toda a improvisação há uma parcela – ainda que mínima – de condicionamento, mas a ênfase do improviso musical recai, sem dúvida, sobre o caráter fortuito e pouco calculado desse empreendimento, o que está de acordo com o próprio conceito de improvisação, tal como explicitado no início desta terceira parte da tese<sup>319</sup>.

Antes de analisar em detalhes o modo pelo qual a improvisação é agenciada em termos estritamente musicais, é preciso apontar a relativa escassez de estudos que se debruçaram sobre o tema. Segundo Nettl (1998, p. 1-2), ao longo da história da musicologia, as pesquisas sobre improvisação sempre formaram um nicho pequeno. Antes do início do século XX, por exemplo, o termo *improvisação* raramente era empregado em trabalhos musicológicos (NETTL, 2016, p. 169-170). Isso porque os musicólogos tenderam a se preocupar, em primeiro lugar, com a composição, ou seja, com a análise de obras registradas em partitura.

Por isso, embora seja importante reconhecer, em alguns estudos mais antigos, referências ocasionais à improvisação, são poucos os trabalhos acadêmicos anteriores à década de 1960 que se aprofundam no assunto, o que permite afirmar que manifestações musicais improvisadas foram bastante negligenciadas, pela academia, até algumas décadas atrás. Ainda que, especialmente a partir dos anos 1960, tenha havido um interesse crescente pela improvisação musical – com a expansão dos estudos etnomusicológicos sobre o jazz e sobre as músicas de culturas asiáticas, africanas, americanas etc. –, as produções acadêmicas nesse campo permanecem, ainda hoje, em número pouco expressivo.

Há várias razões para esse descaso, e uma delas certamente ainda é certo preconceito acadêmico. Conforme aponta Nettl (1998, p. 6-7), a musicologia é uma ciência majoritariamente desenvolvida em ambientes universitários, locais que também possuem como um dos objetivos principais o estudo, promoção e defesa da

---

<sup>319</sup> Alperson (1984, p. 17) ressalta que, na área da música, a improvisação demanda uma *espontaneidade* no fazer musical, mas Gould & Keaton (2000) não concordam com isso, defendendo que a espontaneidade não é uma característica essencial da improvisação. Para esses dois últimos autores, um músico erudito que, por exemplo, ornamente a melodia de um concerto de Haydn estaria improvisando sobre a obra, por mais que tais ornamentos tenham sido minuciosamente ensaiados, um a um, pelo performer. Não concordo com esse ponto de vista, pois acredito que em exemplos desse tipo não se vislumbram ações que, de fato, sejam improvisadas, ao menos não no nível da performance musical. Para mim, Alperson é que está com a razão, pois também creio que a improvisação sempre pressupõe algum grau de espontaneidade: improvisar é executar uma ação “de momento”, de forma geralmente pouco calculada e planejada.

música erudita ocidental. A improvisação raramente está associada a esse tipo de prática musical, sendo relegada a uma espécie de “terceiro mundo” da música – o que engloba o jazz, a música de culturas não ocidentais, a música folclórica, as músicas de tradição oral, entre outras. Numa concepção acadêmica mais anacrônica, ainda hoje muitas vezes propalada, as práticas musicais que utilizam processos improvisatórios revelariam uma grave ausência de planejamento e disciplina, valores que surgem como um dos pilares mais valorizados da música erudita e do próprio ambiente acadêmico em geral. Isso, por si só, seria suficiente, de acordo com aquela visão, para justificar a pouca atenção que universos musicais como os mencionados mereceriam<sup>320</sup>.

Em termos antropológicos, é curioso constatar o quanto essa visão está longe de ser universal, dado que outras culturas musicais valorizam exatamente o oposto desses pressupostos: quanto mais forte o caráter improvisado de uma manifestação musical, mais prestigiada ela será. Veja-se, por exemplo, o caso da música iraniana:

No Irã, área de minha experiência, a música mais desejável e aceitável é a improvisada, e dentro dos gêneros improvisados, aqueles que carecem de estrutura métrica e, portanto, de previsibilidade rítmica são os mais prestigiados. Em contraste, as peças pré-compostas são menos respeitadas, e as peças que têm o mais alto grau de previsibilidade rítmica – aquelas com um ostinato rítmico – devem ser evitadas. [...] no Oriente Médio, a improvisação tem o alto prestígio associado à liberdade e imprevisibilidade. (NETTL, 1998, p. 7-8).

Esta tese, contudo, ao não aderir a tais valorações dicotômicas, busca, mais do que simplesmente reconhecer a real importância da improvisação na música ou encará-la como “o melhor procedimento” à disposição, igualar a ontologia da música improvisada com uma ontologia caracterizada por valores opostos aos seus – notadamente aqueles encontrados, por exemplo, na música erudita. Porém, este ainda não é o momento de embrenhar-se em tais reflexões. Antes, é necessário compreender como a improvisação está presente na prática musical de múltiplas culturas e orientações estéticas.

Um bom modo de dimensionar a extensão pela qual a improvisação pode ser encontrada na música de várias sociedades e culturas mundo afora é assistindo ao documentário em quatro partes escrito e apresentado, no início dos anos 1990, por

---

<sup>320</sup> Ainda que se aceite a premissa, o argumento nem mesmo se sustenta diante da realidade, pois, como destaca Nettl (1998, p. 10), “[...] disciplina, profundidade e controle de complexidades desempenham papéis importantes em vários tipos de improvisação, como na música indiana, com suas regras detalhadas de realização, ou na prática dos organistas de improvisar fugas sobre determinados temas [...]. E, no entanto, os músicos eruditos ocidentais estão mais inclinados a ver a qualidade da improvisação como emocional em vez de intelectual, como livre ao invés de controlada”.

Derek Bailey, intitulado *On the edge: improvisation in music* (ON THE EDGE, 1991a, 1991b, 1991c, 1991d). Esse documentário é um complemento sonoro e visual ao livro do mesmo autor, *Improvisation: its nature and practice in music* (BAILEY, 1993).

Ambos os materiais ilustram como o fenômeno da improvisação musical manifesta-se no Ocidente e no Oriente, a começar por estilos com os quais os ouvidos ocidentais normalmente estão mais habituados, tais como o rock, jazz, blues ou rap, passando pelo country de Nashville, a música cubana e o flamenco, até manifestações menos familiares a tais estéticas sonoras, tais como: os improvisos nos cantos do salmo gaélico (ou salmodia gaélica) praticados em igrejas presbiterianas nas ilhas Harris e Lewis, na Escócia; as improvisações feitas em órgãos de tubos de certas igrejas de Paris, como a Sacré Cœur, que remontam a uma tradição muito antiga de música sacra; as improvisações indianas realizadas a partir dos ragas e perpetuadas através da transmissão oral; as improvisações na música dos sufis da Índia, chamada de Qawwali, na qual certos trechos de textos sagrados, ao serem cantados, são repetidos e variados, o que leva os ouvintes e dançarinos a estados de êxtase; as improvisações na música tradicional coreana, com suas sutilezas sonoras que passam despercebidas aos ouvidos não acostumados a percebê-las; ou as improvisações com mbira, instrumento típico dos shona, do Zimbábue.

Tanto no documentário quanto no livro de Bailey também são mapeadas tentativas de reviver práticas improvisatórias do passado, tais como os poucos solistas atuais – dentre eles, o pianista Robert Levin (1947-) – que de fato se arriscam a improvisar as *cadenzas* em concertos de Mozart e outros compositores do Classicismo e do Barroco, tal como se fazia naquele tempo; ou os esforços para reviver certos tipos de música medieval, como a praticada na Espanha, que reservava espaço para improvisações vocais e instrumentais. Ao mesmo tempo, apresentam um olhar sobre propostas improvisatórias contemporâneas, tais como certas composições de John Zorn (1953-), que incorpora improvisações em suas obras; os experimentos inusitados de improvisação na regência orquestral; ou as tentativas, cada vez mais avançadas, de mesclar a improvisação com novas tecnologias, especialmente no campo da computação musical e da música eletrônica. O que estes materiais ilustram, em resumo, é a grande variedade de

práticas improvisatórias encontradas nas músicas de sociedades e culturas do mundo todo, do passado e do presente.

Um modo de olhar para o fenômeno da improvisação musical é, portanto, reconhecendo a enorme variedade e extensão de sua manifestação. Outra forma é compreendendo a intensidade com a qual esse fenômeno pode se revelar numa performance musical. Nesse sentido, é importante assinalar que, numa música, a improvisação pode estar presente de maneira bastante ostensiva ou, pelo contrário, de modo muito sutil:

[...] os fenômenos que são chamados de “improvisação” na música incluem uma vasta gama de tipos de criatividade, desde a escolha entre dois ou três ornamentos para adição [numa obra] até apresentações de performance improvisada totalmente “livre”; de repertórios constituídos inteiramente de interpretações não planejadas até músicas em que a improvisação se limita a uma breve inserção; de solo até grupo; e muito mais, um repertório surpreendente de tipos de criatividade. (NETTL, 2016, p. 169).

Nesse sentido, é útil passar em revista o catálogo esboçado por Benson (2003, p. 26-30), que apresenta onze categorias de improvisações musicais divididas em tipos ou níveis. Apesar de sua lista se referir, principalmente, a práticas musicais ocidentais – especialmente música erudita e jazz –, sua tentativa de sistematização é válida, ao menos, para ilustrar uma parte da enorme diversidade de opções. Como aquele autor ressalta, tal inventário não almeja atingir um panorama totalizante, mesmo porque está longe de abarcar todos os tipos de improvisação musical praticados no mundo. Além disso, nem todos os leitores concordariam que alguns dos tipos aqui apresentados se enquadrariam numa definição mais usual de “improvisação”. Contudo, guardadas todas essas ressalvas, a listagem a seguir deve ser lida aqui como uma exemplificação da *intensidade* com a qual o fenômeno da improvisação pode se manifestar em certas performances musicais.

a) *Improvisação*<sub>1</sub>: para Benson, este é o tipo mais minimalista ou discreto de improvisação, pois consiste no ato de definir, para uma performance musical, certos detalhes que não estão explicitamente registrados na partitura de uma obra, tais como andamento, timbre, ataque, dinâmica e, por vezes, instrumentação. Como enfatizado nos capítulos precedentes desta tese, por mais detalhada que seja uma partitura, em alguma medida ela sempre permitirá uma margem de invenção ao intérprete, o que pode, em alguma medida, ser chamado, também, de improvisação.



b) *Improvisação<sub>2</sub>*: embora próxima da categoria anterior, este tipo de improvisação diferencia-se dela pela adição de notas à performance de uma obra registrada em partitura, um procedimento que, muitas vezes, o compositor deixa a cargo do intérprete. Dois exemplos, aqui, são a execução de trinados e o preenchimento de notas exigido pelo baixo contínuo, na música barroca.

c) *Improvisação<sub>3</sub>*: o que diferencia este tipo de improvisação da categoria precedente é um aspecto puramente quantitativo, uma vez que a adição de notas ocorre, agora, de maneira mais contundente, dado que o intérprete da obra acrescenta compassos ou até mesmo seções inteiras à música. Os melhores exemplos desse procedimento são as *cadenzas* barrocas e clássicas, nas quais o compositor abre espaço para que o intérprete crie seu próprio material musical. Às vezes, as *cadenzas* são fornecidas, na partitura, pelo próprio compositor, na expectativa de que o intérprete as siga à risca ou as utilize como uma espécie de guia para uma improvisação. Cabe ao intérprete, portanto, decidir se executará as *cadenzas* tal como foram compostas originalmente ou se criará algo diferente a partir delas, ou mesmo se as improvisará no instante da performance.

d) *Improvisação<sub>4</sub>*: esta categoria refere-se às transcrições de obras. O processo de transcrição, em música, ocorre quando uma peça originalmente composta para um ou mais instrumentos ou voz(es) é adaptada para uma formação diferente: por exemplo, outro(s) instrumento(s) ou voz(es), ou a combinação de ambos. Ainda que, numa transcrição, as notas possam permanecer exatamente as mesmas da obra original, frequentemente elas são alteradas a fim de se adequarem às exigências do(s) novo(s) instrumento(s) ou voz(es). As transcrições geralmente procuram tornar a música o mais próxima possível do original, fazendo alterações apenas quando necessário. Todavia, nem todas as transcrições seguem a partitura original num sentido estrito, pois, dependendo do quanto uma transcrição difere de seu modelo, ela pode se tornar uma representante da categoria seguinte (*Improvisação<sub>5</sub>*).

e) *Improvisação<sub>5</sub>*: neste tipo de improvisação, o intérprete ou editor altera a partitura por meio de adições ou subtrações de compassos, passagens ou seções inteiras. Dependendo da época em que a obra foi composta e do

compositor que a criou, tais procedimentos são esperados e permitidos, ou então proibidos e condenados.

f) *Improvisação*<sub>6</sub>: esta categoria assemelha-se às duas precedentes, mas difere delas em termos de ênfase. Enquanto o objetivo, na *Improvisação*<sub>4</sub>, era manter uma fidelidade à proposta da obra original, aqui modificações explícitas podem ser realizadas, tais como alterações melódicas, rítmicas, harmônicas etc. É o que, em música, chama-se “arranjo”. Os arranjos podem ser mínimos, ou seja, muito semelhantes às transcrições, ou substanciais, como quando o ouvinte começa a ter dúvidas sobre se o que ele ouve de fato se relaciona com uma determinada música ou não.

g) *Improvisação*<sub>7</sub>: este tipo de improvisação consiste em alterar a partitura modificando a linha melódica e/ou os acordes – procedimento comum, por exemplo, na música barroca e no jazz. Há várias subcategorias aqui, tais como:

- *Improvisação*<sub>7a</sub>: a linha da melodia é ligeiramente alterada, não seguindo estritamente a notação da partitura, mas ainda sendo claramente reconhecível;

- *Improvisação*<sub>7b</sub>: os acordes originais são suficientemente alterados, de modo que se tornam acordes diferentes, mas ainda próximos o bastante da proposta inicial;

- *Improvisação*<sub>7c</sub>: a linha melódica é substancialmente modificada, de forma que não fica mais tão claro para o ouvinte se existe alguma conexão entre ela e a melodia original;

- *Improvisação*<sub>7d</sub>: certos acordes são substancialmente alterados, embora a estrutura básica de acordes da música ainda permaneça reconhecível;

- *Improvisação*<sub>7e</sub>: a melodia original é completamente abandonada e uma melodia alternativa, ou nenhuma melodia discernível, é executada em seu lugar.

h) *Improvisação*<sub>8</sub>: ocorre quando, utilizando a forma básica da partitura – por exemplo, um típico *blues* de dezesseis compassos –, um músico improvisa dentro de tais limites. Aqui, pode não haver qualquer conexão entre a performance musical e a melodia/acordes originais. Enquanto as várias formas de *Improvisação*<sub>7</sub> apresentavam pelo menos alguma relação com a peça original, nesta oitava categoria não há nenhuma vinculação discernível – ao

menos, não para o ouvinte, embora possivelmente possa haver para o intérprete ou o compositor da música.

i) *Improvisação*<sub>9</sub>: enquanto as oito primeiras formas de improvisação até aqui mencionadas diziam respeito ao músico que executa a música, esta nona categoria se refere a uma forma “composicional” de improvisação. Ocorre quando o compositor utiliza uma determinada forma ou estilo musical como uma espécie de modelo para sua criação – por exemplo, a *forma-sonata*. Até que ponto os requisitos da forma-sonata foram seguidos por compositores do passado é algo que varia conforme o estilo individual, o período histórico e o local em que uma determinada obra foi composta etc.

j) *Improvisação*<sub>10</sub>: esta categoria se manifesta quando um compositor escolhe uma determinada música – por exemplo, uma melodia folclórica ou uma obra de outro compositor –, arranjando-a ou utilizando-a como base para uma obra mais complexa ou simplesmente diferente. Por vezes, a distinção entre o material utilizado como inspiração e o produto final remodelado pode ser bastante difícil de ser feita.

k) *Improvisação*<sub>11</sub>: este último nível é o mais abstrato e se refere à improvisação sobre uma *tradição*. Tanto o compositor quanto o intérprete integram uma tradição musical – seja a música erudita, o blues, a música folclórica etc. –, atuando a partir e “no interior” dela. Mas trabalhar dentro de uma tradição envolve, inevitavelmente, a modificação dessa tradição por aumento e transformação. Há aqueles que seguem mais fielmente certas regras estabelecidas de composição e execução, mas também há compositores e intérpretes, muitos dos quais acabam sendo considerados exemplares, que modificam essas mesmas regras e expectativas. A própria tradição, portanto, torna-se improvisada à medida que se transforma.

O que o inventário acima revela é, de forma mais detalhada, o modo como a improvisação pode estar presente em certas práticas musicais – especialmente a música erudita e o jazz, áreas de maior interesse de Benson. Todavia, independentemente do estilo musical ou da cultura na qual o fenômeno da improvisação musical se manifesta, a característica comum presente em todas as práticas até o momento citadas é que elas podem ser chamadas, em maior ou

menor medida, de *idiomáticas*, uma vez que aparecem desenvolvidas dentro de fronteiras estéticas cujos limites são quase sempre bem definidos. Como o próprio termo sugere, para compreender a noção de “idioma” é preciso fazer uma analogia com o campo da linguagem.

Um idioma, ao ser falado, contém sonoridades típicas – fonemas, sílabas e palavras – que o caracterizam como tal. Outros idiomas apresentam repertórios distintos de sonoridades vocais, que podem ser comuns ou não a outras línguas. Entretanto, cada idioma define determinadas fronteiras de sons e formas de combiná-los, que excluem de seu território sons e combinações que lhe são estranhos. São justamente essas fronteiras que permitem afirmar que uma determinada frase é dita em inglês ou malaio, assim como uma determinada música soa como um blues ou um samba.

De forma similar, o fenômeno da improvisação musical tende a ocorrer, majoritariamente, com base em territórios estético-sonoros que apresentam limites reconhecíveis, caracterizados por certas propriedades e formulações musicais típicas que, justamente, reforçam essas fronteiras<sup>321</sup>. Pode-se expandir essa ideia a partir dos conceitos de *referente*, empregado por Jeff Pressing, e *modelo*, utilizado por Bruno Nettl. Tais conceitos se ligam à noção de *idioma*, sendo importante compreendê-los a partir de agora.

---

<sup>321</sup> Não defendo que os idiomas falados, assim como os idiomas musicais, são estáticos e imutáveis. É lógico que eles se transformam com o decorrer do tempo, mas essas mudanças tendem a acontecer de forma lenta. Isso porque, como aponta Costa (2016, p. 52-53), os idiomas musicais vivem das repetições periódicas de seus componentes, impondo limites a novas configurações. O espaço para mudanças, portanto, costuma ser pequeno. A história do jazz é um bom exemplo disso, pois, apesar desse fenômeno musical ser uma prática delimitada, idiomatizada, ele apresenta, também, um caráter fortemente evolutivo. Para Costa (2016, p. 66-67), tais processos de transformação se dão em três etapas – *produção*, *captura* e *raspagem* – que se sucedem circularmente. Segue-se uma explicação sobre cada etapa: “1. Na superfície de “produção” só existe o plano, as matérias, as energias e as forças não formadas. Ainda não há qualidade, nem permanência para se tornar forma. Ainda não se falou a respeito, não há discurso analítico, sistematizador. [...] Só há virtualidades sendo atualizadas. Há, conseqüentemente, o espanto, o encanto como efeito desse acontecimento. É, por exemplo, Charlie Parker inventando o bebop. O que ele faz, parece ser de outro mundo! Mas ele parte também de um território anterior – o jazz já tem uma história – e o desestabiliza através das linhas de fuga. 2. Na superfície de “captura” se dá o registro e o controle, a sistematização, a escolástica, os modelos. Aqui se desenha um território. Algo ganha um nome, uma definição. É o lugar das cópias corretas. Todos querem tocar como Charlie Parker, aprender suas técnicas, seus padrões, seus procedimentos. É quando se fundam as escolas para “ensinar” a improvisação. É o caso das escolas de jazz formuladas para ensinar (e, eventualmente, vender) modelos. 3. Na superfície de “raspagem” se dá a bricolagem. É quando, novamente, o caos, na forma de linhas de fuga, invade o plano. Há colagens e montagens inusitadas. Volta a haver produção. Surgem as linhas de fuga e as turbulências. É, por exemplo, Miles Davis, discípulo de Charlie Parker, inventando o cool jazz”.

Para Pressing (1998, p. 52), *referente* é “um conjunto de estruturas (restrições) cognitivas, perceptivas ou emocionais que orientam e auxiliam na produção de materiais musicais”. O emprego de referentes é prático e vantajoso em vários sentidos: (a) como o referente fornece material para variações, um músico que improvisa com base nele precisa alocar menos capacidade de processamento e atenção à seleção e criação dos materiais sonoros; (b) uma vez que o referente normalmente pode ser acessado pelo músico antes da performance, uma pré-análise permite a construção de um ou mais desdobramentos aceitáveis do referente, e também uma paleta de recursos apropriados e bem ensaiados que possibilitam sua variação e manipulação, o que reduz a extensão da tomada de decisões durante a performance; (c) com base no referente, variações específicas podem ser pré-compostas e ensaiadas pelo improvisador antes da performance, o que restringe a imprevisibilidade no controle motor e na lógica musical sobre soluções bem-sucedidas, além de fornecer material de reserva no caso de uma falta temporária de criatividade, o que, sem dúvida, também ajuda na redução da ansiedade por tocar em público; (d) uma vez que o referente é compartilhado com outros músicos, reduz-se a necessidade de atenção detalhada ao material apresentado pelos outros improvisadores – assim, por exemplo, um conjunto limitado de pistas pode ser suficiente para rastrear o caminho musical adotado pelos outros músicos durante a performance; (e) quando o referente localiza-se, por exemplo, na pulsação da música, delimitando as relações temporais entre os sons, isso reduz a atenção requerida na tarefa de criar, do zero, um ordenamento nesse sentido, já que o referente, em parte, facilita esse trabalho. Por fim, considerando a soma de pensamento e ação comum encontrada em qualquer grupo de improvisadores que tocam juntos, o referente contribui para aumentar a probabilidade de direcionamento sinérgico, o que pode resultar num efeito impulsionador significativo para a improvisação musical (PRESSING, 1998, p. 52).

Pressing ressalta ainda que o grau de redução de processamento informativo possibilitado pelo uso do referente depende do conteúdo de informação do próprio referente e do nível de familiaridade dos músicos em relação a ele, bem como de seu potencial de desenvolvimento (PRESSING, 1998, p. 52). O objetivo dessa redução é liberar mais recursos de processamento perceptivo, controle e interação entre os improvisadores, aumentando, assim, as chances de se atingir um nível de

desempenho artístico mais elevado. Durante uma improvisação musical, a memória do improvisador pode ser o repositório para o referente, ou este pode estar contido em algum tipo de registro notacional que auxilia o músico – por exemplo, uma partitura (PRESSING, 1998, p. 58).

A abordagem de Pressing, mais teórica, pode ser complementada com a perspectiva de Nettl, que é mais exemplificativa ou prática. Nettl (2004, p. 80-81) define deste modo o seu conceito de *modelo*:

O improvisador, vamos manter essa hipótese, sempre tem algo prévio para começar, certas coisas que estão na base da execução e que ele usa como cimento para construir algo. Vamos chamá-lo de seu modelo. Algumas culturas possuem termos específicos para designar o modelo: *raga* e *tala* (os conceitos básicos de organização melódica e tímbrica na Índia) e outros, especialmente configurações modais: *patet* na música de gamelão de Java e Bali, *dastgah* no Irã, *maqam* na música árabe e turca. Nessas ou em outras culturas, os nomes das formas-interpretações musicais são usados para designar o modelo: a sequência de acordes do *blues* no jazz, o *taqsim* não métrico na música árabe. Por outro lado, o modelo pode ser uma composição específica e existem culturas que designam o modelo de fato dizendo o nome de um tema de jazz, dos *kritis* no sul da Índia, ou canções específicas da tradição épica iugoslava. Também podem existir estilos associados a um determinado conteúdo rítmico ou a uma certa organização dos sons (o baixo cifrado na música ocidental, o *abadja* ou o *kpanlogo*, estilos rítmicos típicos da música percussiva da África Ocidental) que denotam a existência de um modelo improvisatório, reconhecido como tal dentro de sua própria cultura. O mesmo vale para estilos como *alap* e *gatt* (não métrico e métrico) no norte da Índia, e no sul, *tanam*, *niraval* e *svara kalpana* (três tipos de improvisação que se diferenciam principalmente no tratamento do texto e do ritmo). Cada um desses estilos é reconhecido por um certo tipo de som. Nos estilos de improvisação polifônica, relativamente escassos, o modelo pode ser uma canção cantada por uma voz (contra a qual a segunda voz improvisada é adicionada) e uma série de intervalos harmônicos permitidos, bem como suas sequências características. Existem, portanto, tipos muito diferentes de modelos usados no mundo da improvisação.

Apesar da diversidade de modelos improvisatórios encontrados, Nettl (2004, p. 82) acredita ser possível compará-los com base em sua *densidade*, isto é, sua medida de compactação ou dilatação. Modelos mais rígidos de improvisação tendem a restringir a liberdade de atuação do músico, enquanto modelos mais soltos emancipam essa mesma liberdade. Para aquele autor, os modelos utilizados no jazz, por exemplo, costumam ser relativamente densos<sup>322</sup>, os da música persa

---

<sup>322</sup> Veja-se, por exemplo, como a improvisação usualmente é pensada numa abordagem jazzística convencional: “O *head* – geralmente baseado em um *standard* de jazz de 32 compassos, como *Body and Soul*, ou o padrão de blues de 12 compassos – é tocado uma vez, ou talvez duas, emoldurando solos improvisados. Normalmente, as melodias improvisadas são tocadas a partir da base harmônica e rítmica fornecida pelo *head*. Acordes alternativos geralmente são permitidos, dependendo do estilo. Após uma sequência de solos, a performance normalmente termina com uma reprise do *head*. Existem muitas variações para o padrão básico” (BROWN, GOLDBLATT & GRACYK, 2018, p. 182).

possuem uma densidade média e os do *taqsim* árabe ou do *alap* indiano são relativamente pouco densos. Um dos modelos improvisatórios mais densos, nesse sentido, é o baixo cifrado encontrado na música barroca, bem como a prática de improvisar a ornamentação melódica nesse mesmo tipo de música<sup>323</sup>. É importante perceber, também, que modelos densos permitem pouca variação entre uma execução musical e outra, ao passo que modelos com baixa densidade oferecem uma grande liberdade improvisatória aos músicos e, conseqüentemente, mais chances de variação quando se consideram distintas execuções de uma mesma música.

A associação entre os modelos improvisatórios e as demandas dos ouvintes, considerando uma determinada cultura, é nítida, uma vez que sempre se verifica certa expectativa sobre como o improvisador deverá manipular os modelos, permanecendo relativamente fiel a eles ou não (NETTL, 2004, p. 87). Os músicos muito criativos que tentam evitar o uso dos pontos de referência facilmente reconhecíveis dos modelos podem ser criticados como ignorantes em relação a eles. De modo contrário, improvisadores que repetem sempre as mesmas fórmulas e abordagens musicais tendem a ser mal avaliados por não saberem explorar as potencialidades que os modelos oferecem.

---

<sup>323</sup> Um exemplo brasileiro muito conhecido de música improvisada que se apoia em modelos e referentes bastante densos é a cantoria ou repente nordestino, no qual dois poetas-cantores, chamados *cantadores*, *repentistas* ou *violeiros*, alternam-se no canto de estrofes improvisadas a partir de regras rígidas de rima, métrica e coerência temática (SAUTCHUK, 2010). Apesar de o repente envolver o uso de palavras – não sendo, portanto, música instrumental “pura” –, ele é útil aqui, ao menos, para ilustrar a existência de uma série rigorosa de padrões. Na prática do repente, os versos são improvisados, com acompanhamento de viola, sobre melodias tradicionais conhecidas como *toadas*. Há toadas próprias para cada modalidade de estrofe, e seu conjunto constitui um acervo coletivo para os repentistas. No formato mais comum de apresentação – as chamadas *cantorias de pé de parede* –, os poetas improvisam sobre assuntos sugeridos pela plateia, em geral num clima de disputa e desafio. A cantoria se baseia em três fundamentos que servem como enquadramentos para as improvisações: *rima*, *oração* e *métrica*. A *rima* define o uso de palavras que se correspondam quanto ao som desde sua vogal tônica até seu final; a *oração* diz respeito à coerência temática tanto no interior de cada estrofe cantada quanto numa sequência de estrofes; e a *métrica* se refere ao ritmo poético, ou seja, à quantidade de versos por estrofe e de sílabas por verso, conforme as diversas modalidades de cantoria, e também pode incluir a distribuição dos acentos prosódicos no interior dos versos. A modalidade poética mais comum é a sextilha, mas há também outras variantes. Um aspecto a ser respeitado pelo improvisador no repente é a *deixa*, visto que o violeiro deve rimar o primeiro verso de sua estrofe com o último verso da estrofe do parceiro. No instante da disputa poética, o cantor procura planejar ou compor na íntegra sua estrofe nos vinte ou trinta segundos em que seu parceiro profere seus versos, construindo primeiro o desfecho da estrofe e depois o meio e o início. Todos esses fatores demonstram que o improviso requer bastante método e planejamento por parte do poeta-cantor. Segundo Sautchuk (2010, p. 171), grande parte dessas normas é internalizada pelos cantadores desde a infância, quando ouvem cantorias e brincam de fazer versos, tornando-se, com o tempo, fundamentos incorporados, irrefletidos e automatizados.

Seja sob a ótica do *referente* ou do *modelo*, o que se percebe, portanto, é que ambas as noções indicam que, para toda e qualquer improvisação, há alternativas mais abertas ou fechadas de desprendimento performático. Em outras palavras, uma improvisação pode ser altamente idiomática, como aquelas performances que transitam dentro de limites estéticos e sonoros bastante reconhecíveis, pré-estabelecidos, ou, pelo contrário, pode rechaçar qualquer tipo de idioma<sup>324</sup>.

A fim de nuançar a oposição entre *idiomático* e *não idiomático* na improvisação musical, Peters (2017, p. 76-88) conceitua seis etapas que conduzem de um extremo ao outro da liberdade improvisatória: improvisação *idiomática fixa*, *idiomática semifixa*, *idiomática não fixa*, *idiomática cruzada não fixa*, *fixa não idiomática* e *não fixa e não idiomática*. Veja-se, a seguir, uma explicação sobre cada tipo:

a) *Improvisação idiomática fixa*: é a improvisação que está contida firmemente num idioma musical. Este tipo de improvisação é mais um sinal de compromisso com uma dada linguagem ou estética sonora do que uma tentativa de exploração original desse substrato. Improvisações feitas sob essa proposta costumam parecer simples variações umas das outras, onde o objetivo não é a inovação ou renovação, mas antes uma extemporização e reafirmação de uma abordagem já consolidada. Por vezes, inspiram-se no respeito e paixão por certa tradição de improvisação, que pode remontar a um passado longínquo. É pertinente colocar em dúvida a verdadeira autenticidade de improvisações desse tipo, porque a aparente invenção do improvisador pode ocultar, no fundo, uma repetição estéril de fórmulas e gestos pré-preparados que aparentam uma subjetividade que, no fundo, pode ser falsa. Um exemplo desse tipo de improvisação seriam certos repertórios jazzísticos do início do século XX, que restringem demasiadamente as improvisações em

---

<sup>324</sup> Nesse ponto, é necessário fazer uma ressalva em relação ao termo “idiomático”, a fim de evitar possíveis confusões. Essa expressão é empregada neste capítulo num sentido análogo ao de “linguagem”, como já explicitado. Desse modo, difere de outro significado também abarcado por esse termo, e igualmente encontrado na área da música, que diz respeito ao nível de adequação de uma obra, bem como de sua escrita notacional, ao instrumento – ou voz – para a qual ela tenha sido composta. Trata-se de uma noção ergonômica: uma música idiomática é, nesse segundo sentido, aquela que se ajusta bem à técnica normalmente exigida para se tocar um determinado instrumento ou cantar. Deixo claro que não é com essa última conotação que a expressão está sendo empregada aqui.



termos de padrões rítmicos, notas, pulsação, acentos, desenhos melódicos, extensão dos solos, efeitos permitidos etc.

b) *Improvisação idiomática semifixa*: é a improvisação que permanece ligada tanto a uma obra, peça, composição ou música quanto ao seu idioma, mas que não está firmemente contida ou restringida por um método ou modo fixo de ocorrência. Isso significa que o espaço para a improvisação não é estritamente delimitado logo de partida, mas é determinado pela própria dinâmica e alcance da improvisação, de tal forma que a obra original pode não ser direta e claramente referenciada, mas sim distorcida, disfarçada ou diversificada. A ênfase está na “desfixação” do fixo. É como um processo de desmontagem, como quando um ouvinte ouve as liberdades engenhosas, muitas vezes “ultrajantes”, tomadas por alguns improvisadores, que parecem capazes de flutuar descuidadamente acima e além dos parâmetros fixos de uma determinada peça, ao mesmo tempo que sabem exatamente onde eles estão dentro do espaço/tempo estrutural da música. Tais parâmetros, sob o movimento e transformação de sua superfície, permanecem sempre presentes como uma fonte imóvel e não modificada. Um exemplo desse tipo de improvisação foi notavelmente explorado pelo saxofonista Charlie Parker (1920-1955). Porém, dentro desta categoria também se encontram exemplos mais libertários, como as improvisações que, ao invés de partirem de uma obra existente e fixa para um caleidoscópio de possibilidades à espera de realização, transmitem a sensação de uma obra ainda por nascer, uma obra virtual que poderia ser atualizada de várias maneiras possíveis. Nesse caso, é como se o ouvinte presenciasse o incerto devir ou início de uma obra, ou, como anuncia Peters (2017, p. 80), “a certeza incerta da origem de uma obra de arte”. Um exemplo de improvisação desse tipo é encontrado no álbum *Thelonious Monk Plays Duke Ellington* (1955), onde o pianista Thelonious Monk (1917-1982) apresenta aos ouvintes um material musical extremamente familiar, mas como se fosse ouvido pela primeira vez.

c) *Improvisação idiomática não fixa*: é a improvisação que não está enraizada em uma obra, música ou modelo original e único, mas adere apenas aos parâmetros mais gerais de um idioma musical. Esse idioma, por sua vez, impõe um limite sobre o que é provável que aconteça na improvisação. Em certo

sentido, nesse tipo de improvisação a periferia e o centro tornam-se indistinguíveis, ou, talvez, a periferia vire o centro. Isso significa que é o idioma musical como um todo, ao invés de obras individuais pertencentes a esse idioma, que está sujeito à repetição. Permanecendo dentro de limites idiomáticos, tal improvisação vagueia através deles, mas não se caracterizando como “nômade”, pois, embora o centro esteja descentrado, a periferia continua intacta e não deslocada – o idioma musical fornece ao improvisador um lar, um lugar de moradia. Ao contrário da *improvisação idiomática semifixa*, em que se assiste à repetição da mesma diferença, aqui é o campo idiomático já diversificado que se repete diversamente, o que, ao contrário do que se poderia pretender para tal improvisação, resulta na repetição do que pode ser descrito como “uma mesma mesmice”. Isso ajuda a explicar porque esse tipo de improvisação é muitas vezes caracterizado por uma notável homogeneidade – embora no nível do idioma musical e não da obra. Um exemplo desta categoria é o álbum *Free Jazz* (1961) do saxofonista Ornette Coleman (1930-2015). Mesmo revolucionárias por evitar uma estrutura idiomática fixa, as improvisações individuais contidas nesse álbum ainda se assemelham a solos típicos de jazz, porém estendidos e radicalizados.

d) *Improvisação idiomática cruzada não fixa*: ocorre quando os improvisadores transitam de um idioma musical a outro, por vezes amalgamando-os. O *jazz-rock* representa um exemplo bem conhecido deste tipo de improvisação, embora possa haver cruzamentos mais complexos, envolvendo uma multiplicidade de idiomas musicais. Um exemplo desta quarta categoria é o álbum *A Tribute to Jack Johnson* (1971), do trompetista Miles Davis (1926-1991), que mistura rock e jazz.

e) *Improvisação fixa não idiomática*: é aquela que busca evitar qualquer tipo de idioma musical. Geralmente é chamada, também, de *improvisação livre*. Entretanto, como já apontado, nenhuma improvisação é de fato “livre”, uma vez que não consegue fugir de determinados condicionamentos, por menores que sejam<sup>325</sup>. O risco que se corre, aqui, é que a recusa por seguir qualquer idioma musical produza, por si, o nascimento de um novo idioma. Isso faria com que improvisações deste tipo fossem obrigadas a evitar a si mesmas – algo

---

<sup>325</sup> Esse ponto será abordado em detalhes a seguir.

contraditório. Nesta categoria, a liberdade do improvisador se limita a fazer apenas o que não está proibido, diretriz que, no fundo, restringe sua autonomia – ele já não é mais tão “livre” assim<sup>326</sup>. O fato é que experiências desse tipo são possíveis, como demonstra os trabalhos do guitarrista Derek Bailey (1930-2005)<sup>327</sup>. No entanto, improvisadores que se aventuram neste tipo de improvisação precisam se policiar a todo o instante, demonstrando enormes poderes de disciplina, concentração e renúncia, visto que a atração “gravitacional” em direção ao aspecto idiomático é quase sempre irresistível.

f) *Improvisação não fixa e não idiomática*: esta é a categoria mais especulativa e, talvez, a mais contraditória ou equivocada, como o próprio Peters admite. Em primeiro lugar, um ponto é certo: a desfixação da improvisação não idiomática não pode ser equivalente a simplesmente remover ou relaxar as fronteiras entre o não idiomático e o idiomático, pois isso apenas recolocaria esta improvisação em uma ou outra das categorias acima mencionadas. Então, que outra forma de desfixação do não idiomático pode haver? Como especula Peters (2017, p. 87), talvez seja possível conceber essa desfixação não em termos de desprendimento, o que permitiria aos improvisadores vagarem livremente do não idiomático para um ou outro idioma musical, numa sucessão autônoma, mas como um movimento vertical que pode ocorrer “no local”, simultaneamente. Seria como um momento de intensificação, uma escavação no centro deslocado, um movimento irônico para a periferia deslocada. Nessa visão, a *improvisação não idiomática e não fixa* e a *improvisação não idiomática fixa* seriam aparentemente idênticas, embora absolutamente diferentes – a mesmice diferente, mas que permanece um “segredo”. Talvez, no cerne disso, esteja a diferença entre ironia e compromisso dentro do reino do não idiomático: ironia não fixa, compromisso fixo.

A tipologia em seis níveis elaborada Peters (2017, p. 76-88) traça, portanto, um caminho que conduz de um extremo ao outro da liberdade improvisatória na

---

<sup>326</sup> Para tornar esse argumento mais claro, pode-se afirmar, por exemplo, de modo análogo, que a atonalidade só pode ser exercida em sua plenitude se não incorrer na tonalidade, isto é, o atonalismo apenas é atonal se evitar o tonalismo.

<sup>327</sup> Atribui-se a Bailey (1993, p. xi-xii) o emprego dos termos *improvisação idiomática* e *improvisação não idiomática*, ainda que, nesse autor, tais conceitos não se encontrem muito bem problematizados e explorados. O esforço de Peters (2017, p. 76-88) é justamente aprofundar essas duas noções.

música, tomando como base o conceito de idioma musical e, de forma indireta, vinculando-se também às noções de referente e modelo, que lhe são aparentadas.

Esclarecidos esses tópicos, é chegado o momento de compreender a fundo como funciona a improvisação musical que procura se aventurar no extremo máximo da liberdade de atuação performática – aquela prática musical que ficou conhecida, mais amplamente, como *improvisação musical livre*.

## 18. A improvisação musical livre

Foge ao âmbito desta tese tratar do surgimento e desenvolvimento histórico da improvisação livre – assim como não se pôde adentrar com profundidade nos meandros da história da música erudita. No entanto, como a improvisação livre é um campo menos conhecido do grande público do que a música erudita, é válido mencionar ao menos alguns apontamentos nesse sentido, a fim de, minimamente, situar o leitor. A improvisação livre é uma prática surgida na Europa, na década de 1960, a partir da convergência de duas vertentes básicas, o *Free Jazz* e a música de vanguarda de tradição europeia; ou, como prefere Aragon (2019, p. 19), de uma variedade de práticas oriundas de misturas diversas entre lógicas e rupturas verificadas no jazz e na música erudita. É difícil especificar com exatidão quando a improvisação livre surgiu, mas há quem aponte que a primeira performance pública e relevante desse tipo de música ocorreu em 1963, em Londres, com o trio *Joseph Holbrooke*, grupo pioneiro formado pelo guitarrista Derek Bailey, pelo contrabaixista Gavin Bryars (1943-) e pelo baterista Tony Oxley (1938-). De lá para cá, a improvisação livre se expandiu e se diversificou, espalhando-se pelo mundo ao ponto de, hoje, ser praticada por músicos de vários continentes.

É de suma importância refletir de maneira mais aprofundada sobre o termo *improvisação musical livre*, que aparece envolto em algumas contradições e debates<sup>328</sup>. Todo o problema reside na expressão “livre”, que adjetiva esse tipo de improvisação como se ela possuísse um diferencial ou representasse uma oposição a todos os outros tipos de improvisação, que poderiam ser qualificados, talvez, como

---

<sup>328</sup> Essa designação não é unanimidade, é apenas o termo mais comum empregado para nomear um tipo de prática musical também caracterizado por uma multiplicidade de abordagens. Como destaca Aragon (2019, p. 19), há quem chame esse campo de “improvisação não idiomática”, “improvisação total”, “*improvised experimental music*” ou “IEM”, “*free improvised music*” ou “FIM”, “música livre”, “*improv*”, “improvisação aberta” ou simplesmente “improvisação”.

“condicionados”, “confinados”, “consolidados”, “estabilizados” ou “fixados”. Em termos absolutos, essa característica libertária total não é praticável, uma vez que nenhuma improvisação musical pode ser exercida de forma completamente “livre”, isto é, sem qualquer tipo de amarra. Porém, se a expressão “livre” for tomada de forma relativa, o termo combina muito bem com a proposta desse campo, dado que ele tem como meta ser a abordagem musical com maior grau de liberdade de atuação performática, aquela que tenta prescindir, ao máximo, de qualquer idioma, referente ou modelo.

Para voltar a um exemplo anterior, basta lembrar as obras do compositor fictício Simplex Modestus, que conduziam da menor à maior determinação performática do executante: a cada nova obra, uma instrução adicional era acrescentada, o que restringia progressivamente a liberdade de escolha do músico que decidisse interpretá-la. Para compreender em que se constitui a improvisação livre, basta percorrer o caminho contrário a esse, indo da máxima restrição ao extremo da liberdade. Quando nada mais está determinado de antemão numa performance musical, adentra-se no terreno da improvisação livre, a qual, em seu limite, rejeita qualquer instrução prévia que possa direcionar ou coibir a atuação do músico.

A improvisação livre se constitui num campo muito variado de práticas musicais. Para que se tenha uma ideia das distintas abordagens ou manifestações encontradas nesse universo, é importante referir o esboço de Costa (2017, p. 8-11), que tenta dividir essa prática em alguns subgrupos: (a) *solistas ou grupos de improvisação livre instrumental*, quando emprega instrumentos convencionais; (b) *solistas ou grupos de improvisação livre mistos*, quando utiliza, além de instrumentos convencionais, outros recursos, tais como instrumentos eletrônicos, analógicos, digitais, informais, inventados, processamentos eletrônicos ao vivo etc.; (c) *people who do noise*, vertente que afirma a indissolubilidade entre os sons criados e o performer que os produz, englobando formações variadas – acústica, instrumental, eletroacústica, *circuit bending (hi e low tech)*, instrumentos inventados, objetos sonorizados, sintetizadores etc.; (d) *música mista interativa, improvisação e trabalhos de criação coletiva*, que envolvem grupos de criação coletiva e colaborativa nos quais não se distinguem os tradicionais papéis de “compositor” e “intérprete”, já que os participantes são, simultaneamente, performers e criadores,

sendo que as performances podem ser, também, multimidiáticas, na medida em que incorporam artes visuais, vídeos, movimento, dança etc.; (e) *soundpainting* e *conducting*, nos quais um regente atua como uma espécie de compositor em tempo real da música, guiando as improvisações dos músicos através de uma série de gestos convencionalmente instituídos – ou não – entre os participantes.

É importante notar que as cinco categorias acima não esgotam todas as possibilidades encontradas no universo da improvisação livre, já que existem outras manifestações artísticas que também se valem de processos que podem remeter, de maneira direta ou indireta, aos procedimentos encontrados nesse campo. Além disso, tais categorias não são necessariamente excludentes, visto que os limites entre elas nem sempre são claros – muitas manifestações podem se interpenetrar, sendo comum encontrar artistas e grupos que atuam em mais de uma modalidade.

Para fins analíticos, contudo, é importante compreender que a improvisação livre pode ser realizada, basicamente, de duas formas: solo e em conjunto. No primeiro caso, o músico improvisa sozinho, sem dialogar musicalmente com mais ninguém – ou, em outras palavras, ele dialoga apenas consigo mesmo –, sendo responsável por conceber e executar toda a música, do início ao fim. No segundo caso, dois ou mais músicos tocam juntos, interagindo em termos sonoros e sendo responsáveis por compartilhar a criação da música. Em tese, não há limite para o número de pessoas que podem improvisar livremente de forma simultânea: podem ser duetos, trios, quartetos, quintetos etc. Quanto maior o agrupamento, mais complexo tenderá a ser o resultado musical.

Todavia, improvisar sozinho e em conjunto implica abordagens distintas. Quando faz um improviso solo, o músico não sofre influências de estímulos sonoros oriundos de outros músicos, não sendo obrigado, portanto, a responder a eles ou ignorá-los. Quando toca coletivamente, contudo, os materiais sonoros produzidos por outros improvisadores tendem a influenciar a improvisação elaborada por cada indivíduo do grupo, pois surge, diante de todos, a necessidade de escolher entre dois caminhos possíveis: interação ou desvinculação.

Na improvisação livre coletiva, nenhum músico é forçado a interagir musicalmente com os colegas, mas o esperado é que esse entrosamento, em alguma medida, ocorra, caso contrário surge uma situação na qual uma performance “solo” – no sentido de estar “surda” ao seu entorno sonoro – acaba simplesmente

sendo sobreposta a um ou mais improvisos<sup>329</sup>. Ainda que uma situação desse tipo possa, em tese, acontecer numa performance ao vivo, ela é rara e, sob certo ponto de vista, incoerente, uma vez que o objetivo primordial de improvisar coletivamente é justamente criar situações de *comunicação* musical.

Aqui se vislumbra que, no próprio tipo de prática improvisatória livre realizada, há níveis maiores ou menores de liberdade de atuação. O grau máximo de liberdade performática é encontrado na improvisação livre solo, já que, como mencionado, o músico que toca sozinho não precisa interagir com nenhum estímulo musical externo<sup>330</sup>. Essa liberdade diminui à medida que mais músicos são instados a improvisar juntos, visto que os materiais sonoros criados a todo o instante suscitam processos de interação sonora entre os participantes. Na realidade, quando o primeiro músico do grupo produz o primeiro som, os outros integrantes já notam sua liberdade cerceada, pois precisam começar a tocar levando em conta o estímulo sonoro inicial.

Contudo, a liberdade de criação na improvisação livre também é limitada num sentido bem mais abrangente, que pode interferir em maior ou menor grau dependendo dos indivíduos e das interações efetuadas. Refiro-me, aqui, aos modos de organização do próprio material sonoro mobilizado no momento da criação musical. Em vista disso, deve-se ter em mente que os músicos, em geral, são “doutrinados” no sentido de compreender como o som é organizado e como ele deve ser gerado de acordo com as práticas ou estilos musicais nos quais eles estejam acostumados a transitar. Quando se aventuram na improvisação livre, porém, é importante que os músicos “desaprendam” ou “se desapeguem” do que sabem, o que pode ser uma tarefa árdua. Isso porque, mesmo passando pelo filtro de muita vigilância e cautela, o resultado sonoro de uma improvisação livre pode vir marcado, aqui e ali, por ordenamentos musicais reconhecíveis, que inserem um discurso sonoro que deveria ser “livre” dentro de fronteiras estético-musicais demarcadas. Trata-se, mais uma vez, das noções de idioma, referente e modelo, muito difíceis de serem completamente abandonadas. Vejam-se alguns exemplos nesse sentido.

---

<sup>329</sup> Uma situação desse tipo ocorre, no entanto, no caso de improvisações livres que são gravadas e justapostas umas às outras. Esse tópico será discutido mais adiante.

<sup>330</sup> Refiro-me exclusivamente a estímulos musicais num sentido mais estrito. É claro que os ruídos do ambiente podem, por exemplo, influenciar um improvisador, inclusive integrando-se como parte da música que ele produz, uma vez que podem direcionar a criação do artista para um caminho inesperado. Um exemplo: a tosse de um espectador da plateia pode motivar o músico a realizar sons semelhantes a esse, dentro de sua improvisação.

Para fins didáticos, novamente é importante começar esta reflexão com base nos parâmetros básicos do som. Tome-se a *duração* como ponto de partida: ao improvisar, o músico produz sons que, por sua própria natureza, sempre apresentam um começo e um fim. A sucessão dos sons – estejam eles diretamente ligados entre si ou, pelo contrário, separados por pausas – produz certo ritmo. Caso o improvisador decida tocar seguindo um determinado ritmo, tal encadeamento pode remeter a uma estética ou estilo musical específico, no qual aquele ritmo é recorrente. Um exemplo disso é a sequência de colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias, que caracteriza o acompanhamento da *habanera*<sup>331</sup>. Se esse padrão rítmico for utilizado poucas vezes pelo músico num improviso livre, a referência a esse estilo musical pode não se manifestar ou estar muito atenuada. Todavia, se o músico exagerar na aplicação dessa sequência de durações, há o risco de que sua improvisação aluda desmedidamente àquele idioma musical, o que seria equivalente a circunscrever uma proposta estética que, no fundo, deveria prescindir de qualquer referente ou modelo.

Talvez a aplicação desse simples padrão rítmico de quatro durações não seja suficiente para demarcar um idioma, mas, se a ele for sobreposto um segundo parâmetro sonoro, o das *alturas*, as prováveis referências à habanera se tornarão mais tangíveis. Nesse sentido, imagine-se agora que o improvisador execute aquelas mesmas quatro durações, mas de forma que a colcheia pontuada corresponda a um som grave, a semicolcheia a um som de altura intermediária, a primeira colcheia a um som agudo e a segunda colcheia novamente ao mesmo som de altura intermediária. Nesse caso, ter-se-ia um motivo melódico que poderia ser representado assim:  $\wedge$ . Uma sequência de motivos desse tipo poderia ser simbolizada desse modo: *MWW*... Quanto maior a ocorrência desse desenho rítmico-melódico numa improvisação livre, mais patente se tornará a alusão ao acompanhamento típico da habanera.

No entanto, mesmo nesse último caso a menção a esse idioma, referente ou modelo pode passar despercebida, por ainda conter certa ambiguidade. Desconsiderando por ora o terceiro parâmetro sonoro básico restante (*a intensidade*) e o *timbre*, que talvez pouco contribuíssem para fortalecer a referência aqui

---

<sup>331</sup> A *habanera* é uma dança e canção de origem cubana, cujo nome faz referência à capital Havana (La Habana). Tornou-se popular no início do século XIX, tendo sido utilizada por compositores franceses e espanhóis. Um exemplo famoso desse tipo de música pode ser encontrado na ópera *Carmen*, de Bizet (1838-1875) (SADIE, 1994, p. 399).



almejada, passemos agora para um nível mais elevado de organização do material sonoro improvisado, no qual as alturas apareceriam estruturadas dentro do sistema do temperamento igual. Desta vez, o improvisador, além de tocar o ritmo de “colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia e colcheia”, amalgamando-o com a sequência de sons “grave, médio, agudo e médio”, executaria essas duas configurações de acordo com certos intervalos melódicos específicos, coerentes com o sistema de afinação em questão: quinta justa ascendente, quarta justa ascendente e quarta justa descendente<sup>332</sup>. Caso a primeira nota tocada fosse, por exemplo, o dó<sub>1</sub>, o motivo melódico-rítmico deveria ser escrito, em partitura, da seguinte forma:



Uma repetição contínua desse motivo seria anotada assim:



Ora, especialmente nesse último caso, seria muito difícil negar que o improvisador, ao tocar, efetuou uma referência explícita a um acompanhamento de habanera. A única opção contrária a essa visão seria argumentar que o músico que executou essa sequência de notas evocou aquele estilo sem saber – o que, em hipótese, realmente pode acontecer. No entanto, isso não invalida a menção àquele idioma, referente ou modelo que se está denominando, aqui, como “habanera”, pois outros ouvintes poderiam identificá-la. Essa referência somente não seria percebida como tal se os outros músicos ou os ouvintes da performance não fossem capazes de formular a associação – caso nenhum espectador conhecesse o acompanhamento típico da habanera.

O que a lição acima revela é que a todo o momento, numa improvisação livre, existe a possibilidade de algum tipo de idioma, referente ou modelo se manifestar, seja de forma tênue ou escancarada, consciente ou inconscientemente. Mesmo que não seja a intenção do improvisador, um determinado material sonoro que ele produza pode ser interpretado por algum outro músico ou ouvinte da plateia como

---

<sup>332</sup> Se essa sequência de quatro notas for repetida, deve-se mencionar mais um intervalo de quinta justa descendente, distância que separa a quarta nota do padrão com a primeira, novamente.

um elemento vinculado a alguma música ou estilo musical reconhecível. Mas o contrário também pode ocorrer: quando o improvisador, de forma momentânea e proposital, ao tocar, baseia-se num idioma, referente, modelo, citação ou clichê, sem que os ouvintes percebam. Em suma, por mais que a improvisação livre busque abster-se de qualquer tipo de adesão ou insinuação musical, em última instância não há como eliminar completamente o risco de que isso aconteça – fato que, inevitavelmente, sempre vinculará essa música aos marcos de algum idioma, referente ou modelo.

Isso mostra, de forma ampla, que é impossível para a improvisação livre se autodesignar como proposta completamente “livre”. Ainda que o improvisador, ao aventurar-se por esse universo musical, abandone certas estruturações mais totalizantes – evitando, por exemplo, o tonalismo, modalismo ou serialismo, bem como construções musicais baseadas em escalas, arpejos, acordes, melodias, encadeamentos harmônicos e temas, ou ainda renunciando a certas formas musicais tradicionais e a ritmos metrificadas –, é inegável que, muitas vezes, existem substratos bastante difíceis de serem superados. Um exemplo disso diz respeito ao próprio modo de construção e funcionamento de vários instrumentos musicais, que limitam excessivamente as possibilidades de escolha e ação do performer. Veja-se o exemplo a seguir.

Um piano convencionalmente possui as alturas de suas notas afinadas de acordo com o sistema temperado, o que obriga o improvisador a tocar dentro dessa configuração. A menos que o piano esteja ou seja deliberadamente desafinado – ou afinado segundo outros critérios –, os sons obtidos através da percussão dos martelos nas cordas sempre estarão enquadrados num sistema de alturas que é extremamente banalizado, pois é encontrado numa infinidade de práticas, estilos e estéticas musicais, sobretudo ocidentais. Mais uma vez, um pianista que improvisa “livremente” sobre um piano afinado de modo convencional não consegue fugir de um modelo imposto “de fora”, modelo este que, em alguma medida, restringe sua criatividade. Para que pudesse florescer plenamente, a criatividade do pianista – do músico em geral – deveria poder prescindir de tais limitações, mas isso raramente é possível.

A única alternativa viável aqui, sob um ponto de vista mais radical, seria extrair sons não convencionais do piano, através de técnicas estendidas. Porém, os

efeitos desse tipo não seriam característicos de outro “idioma musical”, igualmente já bastante explorado e circunscrito em termos históricos? Basta recordar certos compositores de vanguarda da segunda metade do século XX em diante – dentre os quais, John Cage – que, de maneira exaustiva, procuraram mapear a infinidade de possibilidades de produção sonora de um piano, incluindo os efeitos acústicos extraídos das partes desse instrumento que, essencialmente, não são planejadas para produzir, de maneira direta, sons. Hoje em dia, já não é nenhuma novidade puxar com os dedos as cordas de um piano ou inserir objetos entre elas, nem percutir o tampo do instrumento ou seus pedais. Tais efeitos sonoros são bem conhecidos de ouvintes mais habituados com a música experimental de meados do século passado, período que ficou marcado justamente pelo emprego de tais sonoridades.

O exemplo acima sugere que, em última instância, dificilmente se poderia falar em sons que não remetam a outros sons, em elementos ou materiais musicais que não façam referência a outros elementos e materiais sonoros. Todas essas constatações, portanto, contribuem para enfraquecer o adjetivo “livre” encontrado na chamada “improvisação musical livre”. Em suma, pode-se afirmar que *é impossível para essa abordagem estética* – na verdade, para qualquer outra abordagem – *abrir mão da potencialidade referencial contida em qualquer som*. Para isso, seria preciso conceber sons nunca antes ouvidos por seres humanos, sonoridades que não pudessem evocar quaisquer outras sonoridades, bem como inventar ouvidos que nunca as escutaram antes e que fossem ineptos para traçar relações a partir delas – enfim, uma hipótese utópica<sup>333</sup>.

Não se pode esquecer que a improvisação livre é uma prática realizada por seres humanos que, por natureza, apresentam limitações – cognitivas, intelectuais, sensoriais, biológicas etc. Nessa mesma linha argumentativa, pode-se afirmar que, em termos antropológicos, os próprios improvisadores são repositórios inescapáveis de idiomas, referentes e modelos. Cada músico é o resultado de uma formação musical desenvolvida num ou mais campos específicos – seja a música erudita, jazz, blues, samba, rock etc. –, que surge atravessada por um número limitado, ainda que

---

<sup>333</sup> Essa possibilidade era mais forte, entretanto, antes do advento da música concreta, eletroacústica e eletrônica. Contudo, desde meados do século XX, quando tais gêneros começaram a florescer, o parâmetro do timbre passou a ser cada vez mais explorado pelos compositores, o que praticamente eliminou qualquer tipo de inovação real nesse sentido. A sensação que se tem, hoje em dia, é que todos os timbres já foram “descobertos”.

eventualmente extenso, de experiências musicais<sup>334</sup>. Cada improvisador é, portanto, o produto de uma *biografia musical*.

Ao tocar, um músico não consegue se desvencilhar completamente de sua identidade artística, ainda que tente não manifestá-la ou até mesmo negá-la em suas formulações criativas. Por isso, uma pessoa que improvisa livremente se encontra, no fundo, sempre presa em sua própria condição individual, e a música que nasce a partir dela só poderia surgir dela mesma e de mais ninguém. Em certo sentido, novamente não há qualquer “liberdade” aqui, dado que o próprio músico se transforma numa espécie de estilo, idioma, referente ou modelo idiossincrático.

Além disso, como explicitado num capítulo precedente, cada músico é dotado de uma técnica corporal específica, que apresenta suas próprias facilidades e limitações. Muitas vezes, durante um improviso, ideias fecundas podem invadir a mente do livre improvisador, mas seu corpo se mostra incompetente para expressá-las em termos sonoros através do instrumento ou da voz, seja porque a execução dessas ideias não pode ser realizada com os meios com os quais ele trabalha (devido às restrições físicas e acústicas dos instrumentos ou da voz), seja porque seu nível de habilidade e domínio técnico não permite tamanho virtuosismo. Novamente, sua liberdade criativa é obrigada a ser exercida dentro de uma fisicalidade capaz de inibir grandes desprendimentos e inovações.

Outro aspecto concernente ao problema da técnica é que o músico desenvolve suas habilidades, usualmente, a partir de um contexto idiomático específico: um bom guitarrista de blues, por exemplo, domina certos efeitos sonoros característicos desse estilo musical, assim como quem é versado em *iodelei* (o canto tirolês) possui mais facilidade para produzir determinados efeitos vocais que outros cantores. Em ambos os casos, o domínio de determinadas técnicas está de tal modo imbricado com certos estilos musicais que é quase impossível separar os dois registros.

Por isso, quando um músico portador de uma técnica demasiadamente circunscrita a um idioma musical se aventura na improvisação livre, o resultado pode ser desastroso, caso ele não consiga se desvencilhar de seus cacoetes e vícios.

---

<sup>334</sup> A possibilidade de conhecer propostas e estéticas musicais diferentes daquelas que normalmente estariam ao alcance de um músico foi sem dúvida alargada, especialmente nas últimas décadas, pelo forte incremento nas tecnologias de gravação, reprodução e difusão musicais. Hoje em dia, graças à internet, qualquer pessoa pode entrar em contato com uma infindável multiplicidade de práticas musicais, expandindo seus conhecimentos e vivências nessa área a níveis nunca antes imaginados.

Isso ocorre porque seu modo idiomático de tocar pode arrastar sua improvisação para dentro de modelos ou referentes tradicionalmente mapeados – rompendo com a proposta primordial desse universo, que é a de não se prender a idiomas. É lógico que, para conseguir improvisar com qualidade, é importante ter um domínio técnico instrumental ou vocal, mas tais habilidades precisam estar combinadas com uma grande versatilidade e desprendimento, em especial na modalidade coletiva de improvisação, que busca uma *interação* entre os performers<sup>335</sup>.

Num capítulo precedente, abordou-se, a partir de Jullien (1998), o problema da *eficácia* no tocante à técnica corporal e instrumental. Segundo aquele autor, a eficácia nas ações pode ser pensada sob duas óticas: uma de origem ocidental (europeia) e outra de procedência oriental (chinesa). Visto que, na improvisação livre, a técnica não está voltada para o cumprimento de metas específicas, pré-concebidas – a execução de uma obra composta, por exemplo –, mas surge como uma espécie de resposta aos desafios e circunstâncias inesperadas do fluxo do improviso, fica claro que a eficácia técnica, nesse âmbito musical, alinha-se com uma concepção de viés oriental de eficácia<sup>336</sup>.

Como mencionado anteriormente, a filosofia chinesa sustenta que a eficácia das ações deve ser buscada com base no entendimento dos processos em curso, na compreensão das relações de força que conduzem esses processos, e o indivíduo precisa mobilizar sua técnica, pontualmente, nesse sentido, como uma reação às mutações naturais nascentes, moldando-se ao caminho que é construído instante a instante. À semelhança dessa concepção, não existe, na improvisação livre, um ideal de eficácia técnica que oriente, previamente, a performance do

---

<sup>335</sup> Nesse sentido, observe-se o interessante exemplo formulado por Costa (2016, p. 53-54): “Por outro lado, eventualmente [...] o processo de improvisação se frustra. Por que isso ocorre? Examinemos a situação de dois exemplos. Num primeiro caso, dois músicos provenientes de tradições musicais diferentes [...] realizam uma sessão de improvisação. O primeiro é um músico hindu e o outro é um músico de jazz. Apesar da boa vontade, o resultado é frustrante. O que aconteceu? Duas sintaxes fortemente delimitadas, dois sistemas altamente gramaticalizados, meios interiores constituídos por repetições periódicas de componentes não podem se acoplar, não podem se constituir enquanto meios anexados. Suas membranas são muito impermeáveis. [...] Não há como estabelecer interações produtivas entre os músicos que, no caso, não se “ouvem” um ao outro. Num segundo caso, os mesmos músicos, apesar de originários de tradições diferentes, adotam uma outra intenção de escuta buscando o que está além das linguagens particulares/culturais de cada um. O que há de comum entre elas e que pode alimentar uma prática de improvisação? Abrem-se os poros nas membranas e se delinea um ritmo entre os diferentes meios. Os meios se anexam e criam [...] uma terceira coisa que não é nenhum dos dois meios originais”.

<sup>336</sup> Isso não significa que a improvisação livre sofra influências do pensamento chinês – ao menos, não de forma significativa ou manifesta. O que se pretende fazer aqui é uma simples aproximação com essa outra concepção de eficácia que é, em grande medida, estranha à perspectiva ocidental.

músico – um “plano de atuação”, por exemplo. Por isso, essa eficácia dificilmente pode ser vislumbrada e planejada de antemão, devendo ser construída, de forma sempre nova, a cada improvisação.

O que a soma das ideias elaboradas nos parágrafos anteriores revela, portanto, é que, apesar de não existir, na improvisação livre, um direcionamento técnico voltado para o cumprimento de metas específicas – uma clara *eficácia técnica* –, tanto as especificidades técnico-corporais quanto a biografia pessoal de cada músico surgem como fatores potencialmente limitantes das atuações criativas exercidas no universo de uma improvisação que, supostamente, se diz “livre”. Todavia, se, num certo sentido, as essências individuais são fatores restritivos, sob outro olhar são justamente essas idiosincrasias que inauguram um infinito mundo de possibilidades, especialmente quando se considera o caso das performances *coletivas* de música improvisada livremente.

Como já afirmado, nas improvisações solo cada indivíduo coloca em cena suas próprias vivências musicais, seu passado e sua história, seja para expressá-los ou rechaçá-los. Nas improvisações coletivas, por sua vez, essas naturezas musicais individuais são reunidas, gerando encontros únicos que produzem resultados sonoros muitas vezes inesperados. Se cada indivíduo representa um amálgama complexo de idiomas, referentes e modelos, que se apresentam congregados graças a uma formação musical e uma técnica corporal específicas, a reunião de dois ou mais improvisadores numa performance tende a potencializar a multiplicidade resultante, na medida em que põe lado a lado, para interagir, totalidades diversas.

Foi mencionado mais de uma vez que um dos objetivos principais da improvisação livre é libertar-se dos idiomas musicais, desprendendo-se de referentes e modelos amplamente reconhecíveis. Como esta tarefa é, num limite extremo, irrealizável, talvez fosse mais correto afirmar que a improvisação livre é instada, em algum nível, a sempre conviver com eles, mas não ao ponto de adotar cegamente suas prerrogativas e modos de funcionamento. Uma abordagem menos radical – e mais praticável – da improvisação livre admite, portanto, que as influências de outros idiomas, referentes e modelos estão autorizadas a se manifestar durante os processos criativos, principalmente como material a ser trabalhado de maneira inventiva pelos músicos.

Proibir a ocorrência desses elementos não seria, em certo sentido, o mesmo que cercear a liberdade de uma improvisação que se quer “livre”? Esse tipo de improvisação apenas será livre se não puder penetrar nas fronteiras de qualquer idioma, apenas se não se basear, por pouco que seja, num modelo, apenas se não se valer de algum referente? Mas isso não seria o equivalente a refreá-la em toda a sua potencialidade? Nos casos em que essa autorização é “moderadamente” concedida, efetua-se uma aproximação com o sexto tipo de improvisação proposto por Peters (2017, p. 86-88), denominada por aquele autor como *improvisação não fixa e não idiomática* – explicitada mais acima.

Para Costa (2016, p. 14, 72), a improvisação livre pode se efetivar tanto a partir da negação de territórios idiomáticos quanto por meio de processos de “sobreposição”, “colagem”, “raspagem” ou “transbordamento” de idiomas – como alguém que “gagueja” ou é um “estrangeiro” em sua própria língua (COSTA, 2016, p. 3). Para que isso seja possível, é interessante que o improvisador possua conhecimentos sobre vários estilos musicais, uma vez que uma maior fluência nesse sentido tende a lhe proporcionar uma visão global sobre a música e sobre os caminhos possíveis para transcender o fechamento de abordagens específicas (COSTA, 2016, p. 48). O improvisador que transita por distintas estéticas tem uma chance maior de enxergar aquém e além das linguagens que lhe são familiares, compreendendo a virtualidade e relatividade de qualquer material sonoro (COSTA, 2016, p. 195).

Nesse sentido, é conveniente aprofundar o problema de como o som deve ser pensado e trabalhado pelo improvisador, caso sua intenção principal seja a de fugir dos idiomas, referentes e modelos mais óbvios. Aqui, certas abordagens são mais frutíferas que outras, uma vez que auxiliam os materiais sonoros a se desprenderem de suas tradicionais “camisas de força”. Uma estratégia comumente utilizada é encarar o som em seu estado pré-musical, isto é, como uma matéria-prima virgem (COSTA, 2016, p. 218), ainda não controlada, detentora de qualidades acústicas que valem por si mesmas – e não apenas como significativa no contexto de certos sistemas estruturantes. Para isso, o livre improvisador precisa saber reconhecer o potencial de *musicalidade* presente em qualquer sonoridade, realizando um mergulho na microconstituição dos sons, como se eles nunca houvessem existido antes de sua efetivação *naquele instante*.

Segundo Aragon (2019, p. 159), a resistência dos músicos em relação a essa abordagem pouco usual está relacionada com a crença, em geral bastante arraigada entre eles, na hierarquia dos sons, como se de fato existissem sons mais “musicais” do que outros. A fim de superar esse entrave, o livre improvisador precisa aceitar que qualquer som pode ser combinado com qualquer som, e que qualquer sonoridade se presta à criação musical. Isso implica, por um lado, abandonar alguns paradigmas musicais basilares – como a noção de *nota musical* – e, por outro, reconhecer o valor de materiais sonoros que, para muitos, não mereceriam ser chamados de “musicais” – como a noção de *ruído* (COSTA, 2016, p. 200, 225-226). Veja-se, a seguir, um exemplo de cada situação.

Um som cuja frequência seja de 261,6 Hz, ou próximo dessa medida, é identificado no sistema do temperamento igual como sendo um  $dó_3$  (o *dó* central do piano). Numa música, essa nota pode assumir diferentes funções de acordo com o critério de análise empregado: ela pode ser a primeira nota (tônica) da escala de *dó* maior, a quarta nota (subdominante) da escala de *sol* menor etc.; pode ser a nota fundamental de um acorde de *dó* menor, a terça de um acorde de *lá bemol* maior etc.; pode ser uma nota de passagem, bordadura, suspensão, retardo, apojetura, escapada ou antecipação numa melodia; e assim por diante. Em outras palavras, conforme se examine essa nota no contexto de uma escala, acorde ou melodia, ela assumirá diferentes nomenclaturas e atribuições, mas estará sempre enquadrada num ponto específico do ordenamento previsto pelos sistemas classificatórios.

Na improvisação livre – que, justamente, almeja prescindir dos esquemas estruturantes tradicionais –, a mesma altura de 261,6 Hz poderá valer por si mesma, sem necessariamente integrar uma totalidade organizada mais vasta. Isso permitiria, inclusive, pôr de lado a denominação tradicional que referencia esse som (“*dó*”), uma vez que essa identificação só faz sentido no contexto nominal das sete notas musicais: *dó*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá* e *si*. Se o som de 261,6 Hz tem valor por si mesmo, sem precisar se reportar a outros sons para adquirir sentido, sua identidade nominal perde força ou, até mesmo, anula-se.

Quanto aos ruídos – elementos sonoros frequentemente concebidos como estando “fora” dos sistemas classificatórios convencionais –, eles acabam sendo percebidos, na improvisação livre, como tão relevantes e propícios para uso quanto quaisquer outros materiais sonoros. Qualquer tipo de ruído pode, em tese, ser



incorporado numa improvisação livre, tanto quanto qualquer tipo de som – afinal, um ruído é um som. Para Costa (2016, p. 225-226), seria mesmo fundamental que houvesse, na prática da improvisação livre, “a invasão de elementos provenientes do caos (do mundo dos ruídos), que é o espaço onde as energias estão soltas, informes, [uma vez que] ainda não se organizaram em sistemas e, por isso, não delimitaram fronteiras e territórios”.

Em síntese, qualquer som, seja ele detentor de uma altura definida, indefinida ou um ruído, está apto a servir de matéria-prima para o improviso livre. Nesse ambiente, os sons – ao contrário do que ocorre em grande parte dos idiomas musicais – não especificam, de antemão, o modo como devem ser empregados. É como se eles estivessem “soltos” no espaço, à disposição dos músicos para qualquer tipo de aproveitamento possível. Por isso, durante uma performance improvisada, se, por um lado, o som:

[...] é gerado, manipulado e moldado num processo de criação empírico e interativo, por outro, durante esse mesmo processo, o som revela sua materialidade, suas tendências, potencialidades e energias internas que acabam por condicionar o processo criativo. Trata-se, portanto, de um processo complexo de configuração: o som é criado e cria seus caminhos em um agenciamento dialético com o músico que o produz. (COSTA, 2016, p. 202).

Na improvisação livre, o material sonoro é construído e elaborado, em tempo real, a partir das intervenções dos músicos, adquirindo sentido não *antes*, mas *durante* o fluxo interativo das performances – que delineiam seus caminhos em pleno devir. Por isso, para Costa (2016, p. 210), nesse fazer musical o “vocabulário” (ou seja, os materiais sonoros) e a “sintaxe” (os procedimentos de organização) apresentam-se como aspectos indissociáveis.

Todavia, nesse ponto é necessário dar um passo além. Se qualquer som pode ser um som musical, qualquer objeto produtor de som também pode se tornar um instrumento musical: o chão, uma parede, uma mesa, uma panela, um copo, uma folha de papel, uma sacola plástica, o próprio corpo humano etc. Nos casos em que a emissão sonora do objeto tenha pouco volume, nada impede a utilização de dispositivos eletrônicos que amplifiquem suas vibrações sonoras – um microfone, por exemplo (ARAGON, 2019, p. 154-156). Na improvisação livre, portanto, qualquer objeto que vibra está autorizado a se tornar um instrumento musical.

No entanto, o desejo por se despojar de condicionamentos auditivos, percebendo cada som e cada objeto como tendo certo potencial musical, nem

sempre é uma tarefa fácil, já que envolve modificar modos habituais de escuta. Para isso, deve-se pôr de lado uma percepção auditiva que geralmente se definiria, segundo Costa (2016, p. 22-23), como *comprendre*, em favor da ideia de *entendre*:

A improvisação idiomática [...] supõe uma forma de escuta que enfatiza, sem excluir as outras, o *comprendre*. Esta se relaciona com o idioma, o sentido, o léxico, a sintaxe e, enfim, com a história e a geografia – território – em que se insere esse idioma. Nesse tipo de escuta, os sons valem por sua função dentro de um sistema que os articula. [...] Seus atributos acústicos e perceptivos se definem em função de seus relacionamentos com os outros elementos e de sua colocação dentro do discurso. [...] Fazendo uma analogia com a linguagem verbal, o som das palavras só adquire sentido no contexto dos idiomas em que elas são pronunciadas. (COSTA, 2016, p. 22).

Por outro lado,

[...] na improvisação livre [...] supõe-se que a ênfase recaia sobre o *entendre*, que é uma intenção de escuta dirigida às características pré-musicais do som descontextualizado de sistemas abstratos ou de idiomas, e tomado como um objeto em si mesmo. Nesse sentido, a livre improvisação se dá mais propriamente num ambiente de escuta reduzida [...], uma escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender “significados” (semânticos, gestuais ou musicais) quanto de uma identificação de causas instrumentais. Ela é dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao “objeto sonoro”. (COSTA, 2016, p. 23).

A noção de *escuta reduzida*, mencionada no excerto acima, é um fator que, numa performance, ajuda a proporcionar boas interações musicais entre os livres improvisadores. Trata-se de uma escuta focada nas propriedades dos sons, percebidos agora de maneira independente de suas possíveis vinculações ou pertencimentos a estruturas e sistemas mais amplos, idiomáticos. Uma estratégia que auxilia no aperfeiçoamento desse novo enfoque auditivo é uma atenção especialmente voltada para as texturas e os timbres, o que pode servir inclusive como estímulo para que o músico explore novas possibilidades acústicas nos instrumentos e na voz. Trata-se de penetrar no dinamismo e nas transformações inerentes à vida dos sons, que devem ser manipulados não com o objetivo de se enquadrarem em categorias pré-concebidas, mas no intuito de provocar novos efeitos e expectativas. Por isso, o livre improvisador deve estar sempre aberto a resultados sonoros desconhecidos e inesperados (COSTA, 2016, p. 95), que muitas vezes surpreendem quem os ouve por ser impossível prever, em detalhes, suas características acústicas, dado que se originam de experimentações provisórias.

A escuta reduzida, no entanto, não pode se limitar aos sons que o próprio músico improvisa no instante de sua performance: ela deve se dirigir, também, no caso das performances coletivas, ao entorno sonoro, isto é, aos materiais acústicos

gerados pelos outros músicos. Apenas uma escuta voltada para “fora” – tanto quanto para “dentro” – permite, de maneira frutífera, os tão almejados processos de interação e comunicação, um dos alvos principais dessa prática performática.

Uma escuta com esse enfoque exige uma concentração redobrada por parte do músico, uma vez que o performer precisa prestar atenção àquilo que faz, àquilo que seus colegas fazem e à soma dessas duas coisas, entendendo, também, que nunca é possível prever o próximo instante da música. Isso porque cada som introduzido por cada executante apresenta uma relevância específica, e sua ocorrência pode estimular, em maior ou menor medida, modificações na performance coletiva (COSTA, 2016, p. 24). Tais intercorrências acontecem em fluxos constantes que podem ser bastante simples ou extremamente complexos, mas jamais iguais:

Observa-se que a escuta envolvida numa prática como essa é múltipla e plural. Depende de escolhas e sensações do músico no momento mesmo da performance. A cada momento ele deve fazer escolhas que condicionarão inexoravelmente o caminho da performance. E o que torna essa dinâmica mais múltipla e complexa é que, a cada momento, cada um dos músicos se vê diante de escolhas. Todas essas escolhas, feitas simultaneamente por todos os músicos, acabam delineando uma série de estados provisórios e transitórios nesse plano de consistência que, no entanto, não podem ser confundidos com o plano em si, que é pura virtualidade enquanto cada performance é uma atualização possível. (COSTA, 2016, p. 40).

O músico, para conseguir fazer essas escolhas de modo satisfatório, deve se colocar num estado de prontidão não apenas auditiva, mas também visual e tátil: trata-se de um genuíno engajamento corporal (COSTA, 2016, p. 12). Além disso, também é necessário um envolvimento afetivo com a atividade em curso (COSTA, 2016, p. 60). Por isso, tal como verificado nas práticas musicais idiomáticas, na improvisação livre o músico que almeja a excelência performática precisa doar-se, corajosamente, de corpo e alma à experiência da qual participa:

Esse espaço é possível devido ao desejo/vontade de potência que funciona como um combustível das ações e das interações entre os improvisadores. Os elementos postos em jogo nesse “jogo ideal” em que não há regras preestabelecidas, emergem dos rostos biográficos de cada músico. Esses rostos entram no jogo concentrados, prontos para lidar com o imprevisto e dando respostas produtivas, vivas, sinceras e rigorosas. Ter disposição e saber lidar com o acaso de forma produtiva é um pressuposto básico dessa proposta. Isso porque toda jogada é válida nesse jogo. O que se faz com as jogadas é o que torna o jogo potente ou não. As decisões são tomadas a cada momento diante de realidades também configuradas a cada momento. Nesse sentido, o jogo da improvisação é sempre um diálogo com o cosmos: lá estão todas as energias e forças necessárias ao projeto de consistência que só se delineia em pleno “voo”. Trata-se de uma performance desprotegida e, por isso, é preciso coragem, ousadia e sinceridade de

expressão. O risco é assumido de maneira consciente: não se pode ter medo do vazio, do caos informe, que a todo momento espreita a performance. (COSTA, 2016, p. 98).

Na livre improvisação, a falta de engajamento dos músicos costuma ser prejudicial porque um baixo envolvimento com a atividade tende a transparecer no produto musical resultante, que apresentará uma qualidade insatisfatória. Alguns indícios dessa baixa qualidade são, por exemplo, uma falta de interação entre os participantes – como quando cada um toca sem realmente ouvir os demais –, pouca comunicação ou influência recíproca entre eles, uma ausência de ideias sonoras significativas e criativas etc. É como se a performance não fluísse, não se sustentasse, não adquirisse consistência, não despertasse interesse. Em casos assim, pode predominar o mero caos sonoro (COSTA, 2016, p. 42), no qual proliferam materiais acústicos desprovidos de qualquer sentido e intenção – uma espécie de “vale-tudo” sem qualquer direcionamento.

Uma das razões para esse insucesso pode ser uma excessiva dependência dos improvisadores aos enquadramentos típicos das improvisações idiomáticas ou às práticas nas quais os performers atuam como intérpretes das ideias de compositores. Nesse sentido, como salienta Costa (2016, p. 105-106), há músicos que não sabem ser livres para interagir com outros músicos sem o apoio de regras que, minimamente, possam guiar suas ações. O resultado disso pode ser, por um lado, uma exagerada aquiescência a certos idiomas, referentes e modelos tradicionalmente mapeados, ou então uma incapacidade de dialogar musicalmente com os outros performers<sup>337</sup>. Nesse último caso, fazendo uma analogia, é como se um indivíduo só falasse um idioma e não soubesse se comunicar com pessoas que falam outras línguas, nem por meio de uma linguagem inventada na hora que possibilitasse um mínimo de entendimento recíproco – gestos ou mímica, por exemplo.

Retornando ao tema das escolhas individuais, observa-se que, em seus atos musicais, o livre improvisador, diante dos materiais sonoros propostos pelos outros

---

<sup>337</sup> Para Costa (2016, p. 23-24), “[...] a habilidade pode se colocar como um empecilho para a livre improvisação, pois o preço de ser hábil num determinado sistema (territorializado) e, por isso, capaz de reconhecer os seus traços pertinentes, é ser praticamente surdo àquilo que não lhe é pertinente. Assim, é incomum e difícil a prática da improvisação entre músicos que não compartilham do mesmo idioma. O preço de se ter uma identidade ou pertencer a um território com “membranas muito rígidas” é não conseguir uma permeabilidade que torne possível a invasão de elementos provenientes do caos, espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não organizadas em sistemas, e que por isso não delimitaram fronteiras e territórios”.

músicos, pode, esquematicamente, seguir dois caminhos básicos: *resposta* e *proposta* (COSTA, 2016, p. 126-127). No primeiro caso, o performer esboça uma sintonia com o elemento externo apresentado, reforçando-o ou variando-o de alguma forma. No segundo caso, o livre improvisador desconsidera o material disponibilizado pelo outro músico, oferecendo, em troca, algo diferente, que pode ser aceito ou não por algum membro do grupo ou até mesmo por todo o conjunto. É claro que, em muitos casos, é difícil especificar, com clareza, se um dado material sonoro colocado em cena é uma *resposta* ou uma *proposta*, mas essas duas noções ajudam, pelo menos, na compreensão sobre como o fluxo das interações pode ser pensado nesse campo de atuação musical.

O importante é que, seja por meio de respostas ou novas propostas, os músicos saibam encontrar formas consistentes de relacionar seus materiais musicais. Nesse sentido, observa-se que, quando os livres improvisadores estão prazerosamente envolvidos na atividade, o resultado sonoro tende a ter maior qualidade, porque da música produzida emana uma espécie de força vital que impele a performance sempre para a frente – há uma “energia” que flui entre os músicos e os ouvintes (COSTA, 2016, p. 41).

Para que isso seja possível, cada integrante do conjunto deve, por princípio ético, ter a chance de, se quiser, oferecer materiais sonoros que possam se tornar uma força significativa no tecido geral dos diálogos musicais (COSTA, 2016, p. 89), de modo a poder transformá-los, direcionando-os para este ou aquele caminho. Nesse processo, certamente há escolhas que funcionam melhor que outras, que fomentam desempenhos mais ricos e dinâmicos e que sustentam, do início ao fim da performance, o interesse dos músicos e dos demais ouvintes (COSTA, 2016, p. 142). Todavia, como enfatizado, tais escolhas tendem a ser feitas, sempre, no calor do momento, e não de forma prévia à atuação performática.

Para que esse interesse seja mantido ao longo de toda a improvisação, é importante que o músico se valha de sua memória, especialmente a de curto prazo. É essa memória que possibilita ao livre improvisador recordar-se dos materiais sonoros que acabaram de ser ofertados, por ele ou pelos outros músicos. É ela que permite a consistência dos improvisos, pois através dessa memória os performers conseguem elaborar, em certo sentido, discursos sonoros integrados e coerentes (COSTA, 2016, p. 75-76). Ao longo da performance, o tempo passado, recheado de

sons, torna-se, nas palavras de Costa (2016, p. 194), um “reservatório de recursos, formas, figuras, gestos, sons, texturas, procedimentos etc., prontos para serem usados como material para criação, recriação, transformação, variação, desenvolvimento etc.”.

Outro tópico importante, que merece um aprofundamento, diz respeito ao modo como soa uma improvisação livre, problema que se poderia sintetizar com a seguinte pergunta: como se descreve uma música desse tipo? Em primeiro lugar, neste ponto já deve ter ficado evidente que cada improviso livre é único: um evento sonoro nunca antes ouvido e que jamais poderá ser repetido, numa performance ao vivo, do mesmo modo<sup>338</sup>. No entanto, mesmo a assustadora mutabilidade dessa prática musical pode conter certos aspectos genéricos que permitem algumas generalizações.

Para Costa (2016, p. 37), uma improvisação livre tende a se caracterizar por uma sucessão de estados transitórios, que são marcados por processos auto-organizativos. Quanto mais longo for um improviso livre, maior poderá ser o número desses estágios, bem como, comparativamente, sua diversidade. Cada estágio apresenta um grau maior ou menor de permanência, podendo se transformar a ponto de adquirir uma nova identidade ou, pelo contrário, ser bruscamente interrompido e sucedido por um novo estágio completamente distinto. Em outras ocasiões, a instabilidade do discurso musical é tão grande que não é possível fixar qualidades específicas, mas somente perceber linhas que coexistem de forma independente (COSTA, 2016, p. 74). O importante, na realidade, é perceber que não existem regras pré-definidas nesse sentido, uma vez que o nível microscópico da performance adquire consistência macroscópica apenas no decorrer dos desempenhos individuais (COSTA, 2016, p. 222), como se o primeiro nível produzisse o segundo.

Outro aspecto interessante é que cada estágio, num improviso livre, não possui, a princípio, valor maior ou menor que qualquer outro – não há *hierarquias* entre eles. Se um trecho adquire maior relevância, isso é fruto das circunstâncias do momento, e não de algo antecipadamente previsto para a performance. Além disso,

---

<sup>338</sup> Alguém poderia objetar que um determinado improviso livre poderia ser gravado e, depois, transcrito em partitura, a fim de que pudesse ser performado novamente pelos mesmos músicos ou por outros músicos. De fato, isso seria possível, mas essa segunda performance já não poderia mais ser considerada como uma improvisação livre: ela estaria mais próxima da interpretação de uma obra, tal como visto no âmbito da música erudita.

nenhum estágio é imutável, podendo ser modificado ou simplesmente abandonado a qualquer instante, se os músicos assim o desejarem. Um exemplo: num dado momento da improvisação, um instrumentista pode se sobressair, assumindo um primeiro plano à frente do discurso coletivo. Isso pode conduzir a uma importante transformação do tecido musical geral. Em seguida, porém, esse papel condutor pode arrefecer, sendo assumido por outro músico, que o exerce de um modo totalmente distinto do primeiro, o que pode gerar uma nova configuração sonora, e assim sucessivamente (COSTA, 2016, p. 58-59). A maneira como tais processos ocorrem varia muito, pois:

A potência dos sons – pensados como linhas de força do plano e capazes de gerar movimentos dentro dele – vai depender do envolvimento e das reações dos músicos enquanto agenciadores dos processos interativos. Os movimentos gerados são múltiplos: podem se dar extensivamente como respostas melódicas ou rítmicas, transformações, variações ou desenvolvimentos de figuras. Podem se relacionar verticalmente cruzando linhas melódicas, sons longos e variados, ruídos etc., gerando uma densa polifonia ou harmonias de objetos sonoros. Podem se acumular em texturas ou tramas em que cruzam e coexistem diagonalmente, pensamentos mais verticais ou horizontais. Trata-se, nesse caso, de uma espécie de “action/reaction music” coletiva, de resultados imprevisíveis. (COSTA, 2016, p. 40-41).

Reflexões sobre as seções, partes ou estágios de um improviso livre costumam ensejar correspondências com o tema da *forma* nas obras musicais pré-compostas. Mas, nesse ponto, é necessário sublinhar algumas diferenças entre as duas acepções. Na improvisação livre, não há forma musical pré-definida, uma vez que uma performance desse tipo pode tomar qualquer rumo e estender-se pelo tempo que for necessário. A consistência dessa prática musical está posta, portanto, em seu processo de funcionamento, e não em sua configuração ou estruturação final (COSTA, 2016, p. 6-7). Se alguma forma é descoberta num improviso livre, ela só pode ser entrevista depois de terminada a performance – por exemplo, através da análise de um registro sonoro do evento –, e não antes disso ocorrer (COSTA, 2016, p. 6-8).

A esse respeito, Aragon (2019, p. 103) destaca que o desenvolvimento de uma improvisação livre se dá *no tempo* e *pelo tempo*. O uso espontâneo do tempo, nesse tipo de prática, é o fator que define a continuidade da música, uma vez que, a princípio, qualquer som pode anteceder ou suceder qualquer outro som. Trata-se, então, de um tempo que é manipulado num estado puro, sem recortes prévios. Numa improvisação livre, um som sucede outro porque assim foi feito, ainda que

pudesse ter sido de outro modo. Por isso, a forma de um improviso deriva de uma exploração sem amarras do tempo musical, e não de uma discursividade pré-planejada.

Retornando à questão de como soa uma improvisação livre, outro modo de enfrentar esse problema é refletir sobre as dimensões *horizontal* e *vertical* do discurso musical (COSTA, 2016, p. 57). Para isso, vale lembrar que a primeira dimensão, horizontal, diz respeito aos materiais sonoros que se desenvolvem no transcurso do tempo, numa espécie de “linha temporal”: ritmos, melodias, progressões harmônicas, transformações tímbricas etc.; enquanto a segunda dimensão, vertical, refere-se a um “corte” no tempo, às simultaneidades dos materiais sonoros: consonâncias, dissonâncias, intervalos, acordes, polifonias, combinações de timbres etc. Nos improvisos livres, principalmente os praticados coletivamente, as interações entre os materiais musicais produzidos pelos performers ocorrem em ambos os sentidos, privilegiando uma ou outra das duas dimensões. É claro que quanto maior for o número de improvisadores em ação, bem como a natureza dos instrumentos que eles tocam, mais complexas podem se tornar essas relações. Isso diz respeito a um incremento cada vez maior da textura do tecido sonoro:

O “pensamento textural”, por sua vez, refere-se a algo que envolve uma forma particular de escuta focada na configuração geral de um fluxo sonoro caracterizado por figuração melódica e rítmica, organização harmônica intervalar, registro, dinâmica, densidade, espaçamento, modos de articulação [...], timbre e outras características do comportamento de som. [...] os tipos de textura são caracterizados por modos de interação destas características básicas formais: como os sons são dispostos no tempo, como se relacionam no espaço harmônico e como são agrupados em subconjuntos – em blocos ou numa sobreposição de fluxos parcialmente independentes. Em suma, os tipos de textura são multiplicidades, combinações de traços expressivos que definem tipos de comportamento de som. (COSTA, 2016, p. 94).

Para que as dimensões vertical e horizontal do discurso musical possam ser amplamente exploradas pelos livres improvisadores, é interessante, por um lado, que eles se conheçam, já tendo tocado algumas vezes juntos, uma vez que isso auxilia na comunicação e no entrosamento sonoros. Por outro lado, um coleguismo de longa data costuma ser nocivo à prática da improvisação livre, visto que pode ensejar o estabelecimento de um idioma musical. Isso porque um grupo de músicos que tocam juntos há muito tempo tende a territorializar sua produção sonora (COSTA, 2016, p. 11), engessando-a numa configuração que remete a um idioma ou



estilo com contornos mais fechados – mesmo no caso de idiomas ou estilos “inventados” pelo grupo.

Desse modo, para que a improvisação livre seja sempre um processo instigante e vivo, é importante que, tão logo uma estabilização se afirme, ela se desfaça em lugar de algo incerto, ainda por nascer (COSTA, 2016, p. 55). Esse rompimento deve valer tanto para uma única música quanto para a atuação em longo prazo de um grupo de improvisadores. Caso tal estratégia não seja buscada, há o risco de que a improvisação fique limitada a uma repetição de materiais sonoros suficientemente explorados, o que sem dúvida contribui para reprimir a fecundidade que o campo tem a oferecer.

Outro tópico essencial para esta tese, que precisa ser abordado também no âmbito da improvisação livre, diz respeito aos erros performáticos. Em primeiro lugar, é importante considerar o problema em termos individuais: de um ponto de vista mais tradicional, dir-se-ia que um improvisador teria cometido um erro performático caso não conseguisse transformar plenamente sua intenção ou ideia musical em som concreto. No entanto, nessa prática artística não existem instruções ou padrões normativos prévios que especifiquem como os sons devem ser gerados pelos músicos, o que impossibilita, já de partida, qualquer análise mais rigorosa nesse sentido. Por isso, é praticamente impossível avaliar, apenas através da escuta, se um determinado som é fruto de um ato imperfeito do performer ou o resultado de uma ação bem-sucedida sua – somente o próprio improvisador pode dar uma resposta final a respeito disso.

Ao contrário do que se verifica em universos musicais que apresentam características idiomáticas mais evidentes – nos quais se pode falar com mais certeza sobre a ocorrência de erros performáticos e sobre o fato de eles, muitas vezes, serem elementos indesejados, malvistas –, na improvisação livre o status das falhas e deslizamentos individuais pode, inclusive, tornar-se muito elevado<sup>339</sup>. Na medida em que se valoriza, nesse campo, o acaso e a surpresa, um erro de execução pode surgir num improviso como um elemento potente e inesperado, algo passível de fomentar desdobramentos significativos no discurso musical. Tais erros podem

---

<sup>339</sup> Nesse sentido, não é por acaso que o título do livro de Costa (2016) seja *Música errante: o jogo da improvisação livre*. O termo *errante* pode ser interpretado, aqui, tanto no sentido de “sem rumo”, “sem destino”, quanto de uma música que comete “erros”, “equivocos”. Em português, o verbo *errar* assume tanto o significado de “vaguear”, “perambular”, “perder-se”, quanto o de “falhar”, “equivocar-se”.

acontecer por vários motivos, um deles sendo a exploração – tal como se observa no uso das técnicas expandidas, mas não apenas nesse caso – de novas sonoridades nos instrumentos ou na voz. Nesse sentido, um improvisador pode, inclusive, *não querer* controlar integralmente seu meio de produção sonora, abrindo as portas para a aleatoriedade dos eventos acústicos (COSTA, 2016, p. 78, 154, 161).

Ao tocar, o livre improvisador é incapaz de editar, apagar ou refazer os acontecimentos sonoros indesejados que ocorrem em sua performance, devendo aceitá-los como fatores constituintes do processo (ARAGON, 2019, p. 170). Mais do que isso: é preciso aprender a utilizá-los de maneira proveitosa, quase como se sua ocorrência tivesse sido desejada. O livre improvisador não pode temer os erros performáticos, uma vez que, inevitavelmente, eles estarão, em alguma medida, sempre presentes, circundando suas ações.

Em termos coletivos, também se pode pensar em erros performáticos, uma vez que a performance de um grupo de improvisação livre pode, da mesma forma que os desempenhos musicais em formato solo, ser descrita como mais ou menos bem-sucedida:

[...] o processo da livre improvisação é imprevisível e, por isso, pode alternar momentos mais ou menos bem-sucedidos. Como numa conversa, há aqueles momentos em que todos falam ao mesmo tempo, outros em que alguém não é ouvido ou atendido. Pode haver momentos de falta de assunto em que se “tateia” em busca de algo que interesse a todos. Pode haver também momentos assimétricos em que alguém fala mais e outros ouvem e assim por diante. Os próprios participantes da performance são invariavelmente diferentes no que diz respeito às reações, temperamento e atitudes [...]. A performance refletirá de alguma forma todas essas assimetrias e contingências reais. O acaso, obviamente, será um componente fundamental pois manterá sempre viva a possibilidade de mudanças no fluxo da conversa. (COSTA, 2016, p. 107).

Chega-se, assim, a um conjunto de questões muito interessantes. Uma vez que se diluem as definições precisas sobre o que pode ser considerado um erro performático, e dado que, na improvisação livre, qualquer som pode ser aproveitado como material musical, quais pessoas podem participar dessa prática artística? Ela está destinada a ser exercida somente por músicos profissionais ou, pelo contrário, por qualquer indivíduo? Qualquer pessoa tem as habilidades necessárias para se tornar um livre improvisador, mesmo não sendo, formalmente, músico?

Existem duas visões opostas sobre esses problemas (ARAGON, 2019, p. 149). Há quem defenda, por um lado, que a improvisação livre demanda uma forte

especialização, ao mesmo tempo que um amplo conhecimento musical, por parte de quem se aventura na exploração de seus territórios. Para alguns, esse seria um campo de atuação destinado exclusivamente a músicos de altíssimo nível: performers dotados de um exímio controle de seu instrumento (ou voz), com grande domínio da teoria e percepção musicais, vasta experiência e conhecimento sobre vários repertórios – de distintos gêneros e orientações estéticas – etc. O argumento principal por trás desse ponto de vista é que o livre improvisador deve, antes de tudo, conhecer a fundo o campo da música para ser capaz de, ao tocar ou cantar, desconstruir e reformular livremente muitos de seus pilares.

Há quem sustente, no entanto, justamente o oposto dessas prerrogativas. O fato de a improvisação livre evitar os idiomas, referentes e modelos autorizaria, em tese, indivíduos que não conhecessem qualquer sistemática sonora a se embrenharem nesse mundo, pois a pouca formação ou completa ignorância no campo da música favoreceria uma experimentação das sonoridades sem preconceitos ou inclinações estéticas preliminares. Para quem defende essa visão, a improvisação livre pode ser vista como o melhor exemplo empírico de que todos os seres humanos são musicais e que a música é uma capacidade de qualquer indivíduo (ARAGON, 2019, p. 174). Nessa ótica, não existiria uma diferença de natureza entre músicos e não músicos, mas simplesmente de grau: há músicos mais ou menos experientes, que inclusive podem se juntar para empreenderem um processo de criação coletiva. Tal perspectiva contribui para abolir qualquer tipo de hierarquização, exclusivismo e elitismo na prática da música, privilegiando valores como igualdade, coletivismo e democratização (ARAGON, 2019, p. 165-166).

Sobre esse tópico, é interessante oferecer um exemplo histórico. Uma experiência concreta de democratização do fazer musical – que, em alguma medida, corrobora a visão acima – foi realizada todas as noites, durante seis semanas entre setembro e outubro de 1968, pelo grupo italiano Musica Elettronica Viva (MEV), dedicado à improvisação acústica e eletrônica ao vivo. Tratava-se da música *Zuppa* (“sopa” em italiano), que reunia artistas e público, músicos e não músicos, num esforço de criação musical espontânea e coletiva. Na época, não havia partitura escrita da peça, e a performance consistia num conjunto de ideais e práticas que, posteriormente, foram anotadas por Frederic Rzewski (1938-2021) – um dos músicos que integravam o MEV naquele período.

As instruções para a execução de *Zuppa* surgiram na forma de uma “receita”: deve-se escolher uma sala, limpá-la, colocar instrumentos musicais em seu interior, acrescentar músicos e ouvintes, e misturá-los até que se tornem um composto harmonioso, deixando todos os ingredientes cozinhar por duas ou três horas. Como o título da obra sugere, tanto a sopa quanto a música são uma espécie de “líquido” que aceita os mais variados ingredientes: ambos são como um “alimento” comum, acessível a todos. Segundo Aragon (2019, p. 161), um dos objetivos daquela experiência artística era verificar até que ponto era possível criar música a partir da pressuposição de que todos os seres humanos são seres musicais.

O exemplo histórico da improvisação livre motivada por *Zuppa* coloca em xeque algumas divisões clássicas encontradas em muitas situações de performance musical, tais como: músico/não músico, artista/público, atividade/passividade, capacidade/incapacidade etc. (ARAGON, 2019, p. 165). A peça buscava demonstrar que o público pode ser convidado a participar do fazer musical, não apenas como espectador passivo, mas como produtor ativo das sonoridades musicais. Desse modo, uma vez que todos se tornam ouvintes e performers, os papéis do especialista e do leigo se confundem, pois a linha divisória entre quem é ou não capaz de fazer música desaparece<sup>340</sup>.

O que o exemplo de *Zuppa* (e, por extensão, da improvisação livre como um todo) tenta fazer, portanto, é:

[...] demonstrar uma capacidade comum, demonstrar que pelo simples ato de aventurar-se entre os sons, testando um som após outro, ouvindo e interagindo com o que ouve, produzindo uma sequência de erros, é possível fazer música, é possível improvisar. (ARAGON, 2019, p. 173-174).

As perspectivas defendidas pela improvisação livre – que parte do pressuposto de que qualquer som pode se tornar um som musical e que qualquer indivíduo pode se tornar um improvisador, um músico – fomentam discussões em torno do campo da política da música. Para Aragon (2019, p. 59-60), o terreno da política dialoga com o da música na medida em que ambos “dizem respeito à constituição de espaços, à formação dos estratos, às formas de numeração e de

---

<sup>340</sup> Em vista da quebra desses paradigmas tradicionais, resta perguntar: qual seria, de fato, o papel dos músicos “profissionais” em *Zuppa*? Segundo os integrantes do MEV, aos músicos profissionais caberia a função de auxiliar os participantes menos experientes – ou menos engajados – em “soar melhor”, identificando os pontos em que a música estaria debilitada a fim de torná-la mais consistente (ARAGON, 2019, p. 168-169). Os músicos mais experimentados deveriam transitar pelo ambiente da performance com o intuito de integrar os processos, mostrando que os sons produzidos pelos indivíduos menos habilidosos são, também, música – ou uma parte da música gerada coletivamente.

enunciação, ao visível e ao enunciável”. Isso porque, tanto na política quanto na música, procede-se determinando contagens, distribuições, posições, lugares, modos de estar junto ou separado.

Nesse sentido, numa concepção musical mais conservadora, haveria sons “mais musicais” e “menos musicais”, isto é, sons detentores de maior ou menor potencial para *aproveitamento* musical. Segundo essa perspectiva, a matéria-prima sonora deve ser apreendida, avaliada, classificada, valorada, aproveitada ou descartada, e no nível mais baixo dessa hierarquização geralmente são posicionados os ruídos – sons que, supostamente, teriam uma “baixa” utilidade musical. Todavia, a improvisação livre, na medida em que sustenta que todos os sons detêm um potencial equivalente de rendimento musical, rompe com qualquer escalonamento tradicional desse tipo.

O passo seguinte é bastante previsível: se não se pode delimitar a *não música*, também não se pode determinar o *não músico* (ARAGON, 2019, p. 104), ou, em outras palavras, se todos os sons são musicais, também todas as pessoas são musicistas (ARAGON, 2019, p. 160) – ou têm, em tese, potencial para assumir esse papel. Na improvisação livre, por conseguinte, o drama político da ruptura e do conflito (de sons e pessoas) é abolido em favor de uma ampla *igualdade de tratamento*.

Outro tópico importante, suscitado de maneira indireta pela apreciação que aqui se fez de *Zuppa*, refere-se à utilização da improvisação livre em obras criadas por compositores. À primeira vista, as duas instâncias – *composição* e *improvisação livre* – parecem irreconciliáveis, e de fato, em alguma medida, isso é verdade. Isso ocorre porque uma composição que pretenda especificar em excesso o modo como uma improvisação livre deve ser feita acaba debilitando o caráter “livre” dessa prática, ao passo que um compositor que tencione criar uma obra profusamente aberta em suas instruções dificilmente estará de fato criando uma, visto que uma obra musical necessita de um mínimo de prescrições que lhe definam os contornos, isto é, um conjunto de normativas capazes de orientar sua execução. Retorna-se assim, novamente, ao problema trazido pelas sucessivas composições de Simplex Modestus.

Mesmo diante desses dilemas, há, no entanto, compositores que tentam conciliar a atividade de composição com a de improvisação livre em obras

“acabadas”, como é o caso de John Zorn. Tal junção é empregada, por exemplo, nas suas *Game Pieces*, peças que, ao invés de determinarem o que os músicos devem tocar, indicam apenas as relações a serem estabelecidas entre eles durante as performances musicais improvisadas. As estruturas básicas dos primeiros *Game Pieces* de Zorn possuem um viés combinatório: determinam, por exemplo, todos os duetos possíveis num grupo de 12 improvisadores, ou todos os trios possíveis etc. São obras que definem, portanto, quem deve improvisar, quem não deve, e quem toca com quem em cada momento. São conjuntos de instruções que organizam a lógica da forma da improvisação elaborada pelos performers, mas não seu conteúdo musical. Mesmo assim, certamente se observam, nessas peças, restrições performáticas, pois, além de especificarem quando cada músico está autorizado a tocar, elas somente se encerram depois que é cumprido um determinado número de interações entre os participantes (ARAGON, 2019, p. 108-110).

Condicionantes desse tipo foram posteriormente abolidas por Zorn em *Cobra*, peça mais complexa, de 1984, derivada dos *Game Pieces*, que garante aos músicos maiores poderes de decisão sobre os rumos da música. Essa composição consiste, primeiro, num conjunto de instruções anotadas em cartas e, segundo, em regras correspondentes a essas instruções, que orientam os improvisadores sobre como proceder em resposta às cartas. O número de músicos, a instrumentação e a duração da execução musical são indeterminados, mas é preciso que um indivíduo se disponha a segurar e mostrar as cartas para todos os improvisadores, durante a performance, para que os eventos sonoros floresçam e progridam. *Cobra*, além de não determinar o conteúdo musical das improvisações, não define, de forma prévia, os tipos de relações a serem estabelecidas entre os performers, pois tais decisões são tomadas pelos próprios músicos, também de maneira improvisada, durante a execução da música. Assim, o ordenamento da forma – dos blocos de interações – acontece em tempo real, no decorrer do processo de criação musical (ARAGON, 2019, p. 124-126)<sup>341</sup>.

O que os *Game Pieces* e *Cobra* demonstram é que é possível conciliar composição e improvisação, mas sempre sob certo custo, especialmente para a improvisação que almeja ser “livre”. Ainda que pouquíssimos limites sejam impostos

---

<sup>341</sup> Há várias performances dessa obra no Youtube. Um exemplo é a execução realizada por músicos do New England Conservatory. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UdNdSJuF\\_8I](https://www.youtube.com/watch?v=UdNdSJuF_8I). Acesso em: 22 maio 2022.

aos músicos que improvisam com base nessas ou em outras obras, em última instância o compositor que as elabora é a figura de fundo que coloca todo o processo criativo em movimento: ele é o *formulador* da proposta musical. Por isso, como destaca Costa (2016, p. 15), por mais que trabalhe com o acaso e a não intencionalidade, nesses casos o compositor ainda é o responsável por promover a atividade musical, por fazer o lance inicial de dados. Isso não deixa de representar – mesmo que, por vezes, de uma forma extremamente tênue – uma limitação a real criação musical espontânea, uma restrição a uma mais concreta e efetiva liberdade que a improvisação livre de fato pode oferecer.

Retornando às improvisações livres que não se baseiam ou que não se apoiam em obras pré-compostas, observa-se um último aspecto difícil de ser ignorado: esse tipo de proposta musical ostenta um forte viés de *universalidade*. Talvez essa seja a abordagem musical mais inclusiva de todas, aquela com maior potencial agregador, visto que paira acima das limitações impostas pelos idiomas, referentes e modelos mais fixos, que tendem a *excluir* todos aqueles performers que não conhecem suas regras. Por estar situada ao largo dos pontos de apoio tradicionalmente mapeados – com eles dialogando, mas sem aprisionar-se –, a improvisação livre é um terreno franqueado a todos os interessados. Como se viu, a partir de certa perspectiva, até mesmo indivíduos com pouco ou nenhum conhecimento musical estão aptos a participar de uma sessão de improviso livre, desde que estejam dispostos a viver genuinamente a experiência.

Tal proposta, dotada de forte cunho universalista, parece cada vez mais viável nos dias atuais, nos quais se verifica, mais do que em qualquer outro período histórico anterior, certo esgotamento na exploração e renovação de inúmeros idiomas musicais, que parecem oferecer cada vez menos possibilidades para novas descobertas e expansão de suas fronteiras internas. Ao mesmo tempo, o amplo acesso à informação – possibilitado, especialmente, pela internet – permite uma troca incessante de conhecimentos e experiências musicais entre todos os indivíduos do planeta, o que contribui para abrandar barreiras linguísticas, sociais e culturais, fomentando intercâmbios e influências estéticas inusitadas. Todos esses fatores se revelam benéficos para a livre improvisação, que se vê fecundada ininterruptamente com ideias e materiais riquíssimos, que incrementam continuamente o campo (COSTA, 2016, p. 12-13).

Por fim, resta abordar uma questão fundamental para esta tese, referenciada no título deste trabalho: como atingir a excelência na performance da improvisação livre? Para isso, deve-se lembrar que, ainda que vários pontos concernentes a esse problema já tenham sido abordados nas páginas precedentes, torna-se essencial reuni-los, a partir de agora, de forma resumida, para que a problemática seja plenamente elucidada<sup>342</sup>.

Primeiro, o livre improvisador que visa a atingir a excelência em seu campo de atuação deve se despir de qualquer preconceito sonoro, compreendendo que todo e qualquer som apresenta um potencial para o aproveitamento musical. Ele precisa encarar o som em seu estado pré-musical: como matéria-prima ainda não controlada, mas detentora de qualidades acústicas que valem por si mesmas e não apenas no âmbito de determinados sistemas estruturantes. O livre improvisador deve aprender a manipular o som de maneira exploratória, no decorrer da própria criação da música, atribuindo-lhe sentido não *antes*, mas *durante* o fluxo da performance. Dois fatores auxiliam nesse processo: a *escuta reduzida* e a *memória de curto prazo*.

Segundo, ao improvisar junto com outros performers, o livre improvisador precisa ser capaz de direcionar sua escuta e sua atenção não apenas para os materiais sonoros que ele mesmo produz, mas também para as sonoridades que os outros músicos engendram. Isso fortalece a interação e a comunicação entre os participantes – valores importantes para o campo, na medida em que aumentam a consistência dos processos coletivos de criação espontânea. Um improvisador autocentrado, que ignora completamente o que os outros músicos fazem, dificilmente fornece contribuições significativas para a totalidade do discurso musical, pois seus materiais permanecem numa situação de isolamento. Além disso, como premissa básica, todos os integrantes de um grupo de livres improvisadores devem ter a chance de, se quiserem, propor materiais sonoros potencialmente suscetíveis de direcionar o curso da performance. Por princípio, o ambiente igualitário da livre improvisação impede qualquer hierarquização prévia entre os participantes e os materiais acústicos que eles agenciam.

Terceiro, a busca pela excelência performática na improvisação livre pode envolver qualquer objeto capaz de produzir sons, incluindo, nesse rol, o corpo

---

<sup>342</sup> Os tópicos a seguir não estão elencados em ordem de importância, uma vez que todos são igualmente relevantes.



humano. Tal prática musical não se limita, portanto, à utilização de instrumentos musicais convencionais ou da voz cantada, uma vez que, como afirmado, o livre improvisador deve cultivar a capacidade de reconhecer o potencial de musicalidade presente em qualquer som, provenha ele de qualquer meio acústico imaginável. Fontes sonoras inusitadas podem inclusive suscitar novas descobertas acústicas que provavelmente enriquecerão a experiência improvisatória. Da mesma forma, é interessante que o livre improvisador saiba explorar novas sonoridades nos instrumentos musicais convencionais ou no canto, seja através de técnicas expandidas, seja por meios imprevistos.

Quarto, o livre improvisador deve conseguir se desapegar da “tábua de salvação” representada pelos idiomas, referentes e modelos, entendendo que, na improvisação livre, tais recursos não podem guiar completamente sua criação – caso contrário essa prática já não merece mais ser chamada de “livre”. Não é que a mera sugestão de idiomas, referentes e modelos deva ser totalmente abolida (como se viu, essa suposição é, em última instância, utópica), mas seu emprego deve ser bem calculado pelo músico. De preferência, tais recursos precisam ser utilizados de forma criativa e inventiva – por exemplo, através de processos de “sobreposição”, “colagem”, “raspagem” ou “transbordamento” (COSTA, 2016, p. 3). Isso inclui tanto os idiomas, referentes e modelos amplamente utilizados por vastas comunidades musicais quanto os que porventura sejam “inventados” por um grupo de improvisadores.

Quinto, o livre improvisador, ao tocar, deve mobilizar sua técnica corporal de forma que ela não se prenda aos artifícios usualmente encontrados nos idiomas musicais tradicionalmente reconhecidos: ela precisa escapar dos condicionamentos mais óbvios. O risco de não fazer isso é confinar o improviso num tipo de idioma, referente ou modelo tradicionalmente já mapeado. Do mesmo modo, a biografia musical do livre improvisador (sua formação, influências, experiências etc.) não pode surgir, em sua performance, como um fator excessivamente limitante para a criação musical, a ponto de ele se ver incapaz de alçar novos voos rumo ao desconhecido.

Sexto, o livre improvisador que almeja a excelência deve se engajar de corpo e alma na experiência performática, doando-se afetiva e emocionalmente para a atividade em curso. O performer precisa se colocar num estado de total atenção, pronto para detectar e responder de forma instantânea, num improviso coletivo, a

qualquer alteração repentina no discurso musical. Como é impossível prever os caminhos que um improviso livre vai tomar, é essencial que o envolvimento do artista seja completo, pois a falta de engajamento de um ou mais músicos tende a transparecer no produto musical resultante, que apresentará uma qualidade insatisfatória evidenciada, por exemplo, através da falta de interação entre os participantes, uma ausência de materiais sonoros interessantes, pouca fluência, sustentação, consistência ou interesse etc. Nesse sentido, não se deve confundir a improvisação livre com o simples caos sonoro, no qual proliferam sonoridades desprovidas de qualquer sentido e intenção. A proposta da improvisação livre não é, fundamentalmente, incorrer no mero caos, e a excelência performática certamente não combina com esse último objetivo.

Sétimo, e último, na busca pela excelência observada na improvisação livre os erros performáticos não surgem como fatores inimigos a serem evitados a qualquer custo pelos músicos. Os erros podem ser, inclusive, aliados na busca pela excelência, na medida em que abrem as portas para o acaso e o inesperado, estimulando desenvolvimentos musicais imprevistos. Como se viu, é muito difícil especificar quando ocorre, num improviso livre, um erro de execução, e essa constatação parece ser mesmo de pouca utilidade no campo, uma vez que nessa prática se aceita que, a qualquer momento, todo e qualquer tipo de matéria-prima sonora pode ser empregada.

## 19. O Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS

Minha entrada no Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS aconteceu, com o perdão do trocadilho, de maneira completamente “improvisada”. Esse processo começou no dia 3 de dezembro de 2019, quando recebi, pelo celular, a mensagem de uma colega do doutorado com um link que divulgava uma apresentação que ocorreria, no dia seguinte, com os alunos desse grupo, no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS. Até então, eu sequer sabia da existência desse coletivo<sup>343</sup>, e minhas ideias sobre pesquisar a improvisação livre ainda estavam, naquele momento, num plano muito mais teórico do que prático. Aquela mensagem resolveu muitos de meus problemas, pois me

---

<sup>343</sup> Na época em que cursei a faculdade de Música da UFRGS, entre 2004 e 2008, o Laboratório de Improvisação Musical Livre ainda não havia sido criado.

apontou o caminho que eu deveria tomar em relação à parte empírica da etnografia que eu tencionava realizar<sup>344</sup>. Sem pestanejar, cancelei algumas coisas que pretendia fazer no dia 4 de dezembro, uma quarta-feira, e preparei-me para ir ao evento, que ocorreria à noite.

**Quadro 32 - Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: apresentação dos alunos do Laboratório no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS (04.12.19)**

Conforme constava na matéria veiculada no site da UFRGS, que divulgava o evento, a apresentação dos alunos do Laboratório de Improvisação Musical Livre ocorreria numa quarta-feira, às 19h. Ciente disso, cheguei ao Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, local do evento, dez minutos antes do horário previsto para seu início. Para minha surpresa, não havia ninguém mais esperando além de mim e de um senhor que, provavelmente, era o pai de um dos estudantes que, em breve, tocaria. Quando as portas do auditório foram abertas, entrei e sentei numa cadeira localizada na metade esquerda da plateia. Notei que havia alguns instrumentos no palco e que uns seis ou sete músicos conversavam entre si, num canto do auditório. Eu não conhecia nenhum deles. À frente do palco, havia um gravador, posicionado sobre uma estante de partituras.

Antes do início do sarau, o professor Adolfo Silva de Almeida Junior, docente da disciplina e organizador daquela apresentação, explicou em voz alta em que consistia o evento. Como só havia eu e mais uma pessoa na plateia, sua fala foi dirigida, em grande parte, a mim. Ele me perguntou se eu era músico e eu respondi que sim, que tocava piano. Então ele explicou do que se tratava a improvisação livre, qual a proposta estética dessa prática musical etc. Até então, ele não sabia que eu já havia lido alguns livros e artigos a respeito desse universo musical, muito menos que minha pesquisa de doutorado versava sobre muitos dos temas que ele abordava naquele instante - só passei essas informações para ele após o encerramento do sarau.

Em determinado momento de sua fala, ele me questionou se eu gostaria de tocar em alguma das improvisações que seriam performadas naquela noite, e eu disse, um pouco inseguro, que sim. Enquanto formulava minha resposta, percebi que tocar com o grupo, de maneira acidental, poderia ser uma boa oportunidade para reforçar meu primeiro contato com aquele professor, causando-lhe, talvez, uma boa impressão a meu respeito. Julguei que seria vantajoso se eu me arriscasse.

Os instrumentistas que participavam da apresentação eram um aluno que tocava violão, outro que tocava flautas (flauta doce, outros tipos de flauta e mangueira de plástico - exatamente, *mangueira de plástico*), outro que lidava com equipamentos eletrônicos (uma mesa de som e caixa de som produtoras de ruídos eletrônicos), outro que tocava piano e baixo elétrico, outro que tocava saxofone, uma estudante que cantava e o próprio professor Adolfo (que naquela noite tocaria fagote, ocarina e piano).

A apresentação começou com uma improvisação solo do violonista. A cada novo improviso, mais músicos eram convidados por Adolfo a subir ao palco para tocar. Assim, depois do primeiro solo, foram formados duos, trios e quartetos, até que, na última música, todos tocaram juntos. Ao longo do sarau, criou-se uma dinâmica na qual, a cada música, os participantes trocavam de instrumentos. Em determinado momento, por

<sup>344</sup> Agradeço à colega Diéssica Shaiene Gaige, também integrante do Grupo de Antropologia da Economia e da Política (GAEP), por ter tido o lampejo de, naquele momento, já sabendo de minhas intenções de pesquisa, ter me repassado a divulgação daquele sarau.

exemplo, a aluna que cantava também se aventurou no piano e, depois, na percussão; em outra performance, o estudante do baixo elétrico se arriscou no piano; e assim por diante. Ao todo, o sarau consistiu de sete improvisações livres. Pela quarta ou quinta música, Adolfo perguntou se eu gostaria de subir ao palco para tocar piano, e eu disse que sim. Aquela seria minha primeira vivência real com a música livremente improvisada, uma oportunidade que surgia de maneira totalmente não planejada, pois eu havia ido ao evento sem imaginar que passaria da condição de ouvinte para a de performer.

No momento em que participava do primeiro improviso, procurei ouvir bastante o que os outros músicos faziam, sem me arriscar muito. Decidi, basicamente, seguir o fluxo musical proposto pelos outros participantes. Percebi que as improvisações que eu havia escutado até aquele momento, naquela noite, começavam calmas, com pouco volume e poucos materiais sonoros, e que, aos poucos, as sonoridades se adensavam, aumentando de volume e acelerando em termos rítmicos. Após chegarem num ápice, elas começavam a recuar, decrescendo e extinguindo-se. Pelo que notei, isso era uma espécie de padrão para quase todas as improvisações que vinham acontecendo naquela apresentação. Fazendo uma analogia, era como se os improvisos fossem "ondas" que levavam de um mínimo a um máximo, depois retornando ao mínimo. Essa compreensão me trouxe um pouco mais de segurança para subir ao palco e tocar, pois eu consegui, minimamente, imaginar o que poderia sobrevir daquela experiência.

Ao todo, participei de duas músicas: a que descrevi acima e a última improvisação da noite, na qual todos os músicos tocaram juntos, incluindo o professor Adolfo. Em minha primeira participação, como mencionei, toquei piano, enquanto, na segunda, arrisquei-me na percussão - mais especificamente, na caixa.

Sobre essas duas experiências de improvisar livremente, lembro que, muitas vezes, procurei, primeiro, escutar o que os outros músicos faziam para, depois, reproduzir algo parecido em meu instrumento - fosse um intervalo melódico, um padrão rítmico, uma sequência de notas etc. Em outras palavras, tentei "imitar" o que os outros performers elaboravam. Quanta ingenuidade minha naquele momento - e eu mal sabia o quão ridículo isso poderia parecer no contexto estético daquela proposta musical. Talvez, por segurança, coloquei-me, de início, numa posição passiva, contribuindo com materiais sonoros que derivavam, em grande parte, das sugestões dos outros músicos. Em outros momentos, contudo, procurei inventar materiais novos, propondo elementos sonoros que criei na hora, mas de forma relativamente pré-planejada - como, por exemplo, uma sequência cromática ascendente de acordes menores. Novamente, uma estratégia banal, pois eu aplicava um clichê dos mais recorrentes sem ao menos me dar conta disso. Recordo-me que repeti algumas vezes essa mesma ideia, com as duas mãos juntas, em tríades, no intuito de reforçar um material sonoro que, hoje - finalizada minha pesquisa -, vejo que não possuía grandes qualidades, por ser bastante previsível.

Durante minhas duas participações naquele sarau, lembro que tentei não monopolizar, sozinho, todo o discurso sonoro: busquei, em muitos momentos, ouvir em silêncio o que os outros músicos faziam, dando-lhes espaço para que criassem sozinhos. Em outras palavras, não desejei assumir o primeiro plano da performance. Isso pode ter sido o resultado de certo medo ou timidez que senti naquele instante, por ser aquela a minha primeira experiência real com improvisação livre. Até então, essa estratégia se revelava como correta.

No entanto, recordo-me que no ápice da primeira música - quando eu estava ao piano -, decidi me soltar mais, tocando, por exemplo, *clusters* em *fortissimo* por várias oitavas desse instrumento. Naquele instante, tenho certeza que assumi um primeiro plano em relação aos outros músicos, mas talvez de forma pouco respeitosa, pois fiquei "surdo" a qualquer coisa que eles estivessem fazendo. Como se sabe, o piano de cauda inteira é um instrumento com grande volume sonoro, e eu não poupei esforços para,

naqueles instantes, extrair o máximo de decibéis que conseguia com o peso de minhas mãos. Novamente, incorri num erro elementar: deixei de ouvir o que acontecia em meu entorno sonoro, tornando-me um improvisador "egoísta". Num dos ápices daquela música, simplesmente sobrepujei todos os demais instrumentistas, pensando que estava de fato "arrasando" com o meu desempenho. Talvez eu estivesse simplesmente arrasando o desempenho dos outros colegas.

Em minha segunda participação, na última improvisação da noite, lembro que, por estar tocando um instrumento de percussão - que não dominava -, não consegui elaborar tantos materiais sonoros interessantes devido à própria limitação daquele instrumento (era um tipo de caixa). Mesmo assim, procurei, naquele instante, compreender rapidamente em qual região da caixa seria melhor tocar, e que tipo de sonoridades esse instrumento oferecia. Recordo-me que, ao longo desse segundo improviso, desenvolvi certos ritmos padronizados, explorei diferentes volumes etc., mas sempre procurando seguir o curso geral da improvisação, conduzido pelos demais músicos.

Ao final do sarau, alguns estudantes vieram me cumprimentar, talvez um pouco surpresos por eu ter aceitado improvisar com eles, de forma tão inesperada. Possivelmente, não contavam que alguém da plateia decidisse subir, junto com eles, ao palco. Também os cumprimentei pela apresentação. Depois disso, quando todos já haviam saído do auditório, decidi falar com o professor Adolfo, em particular, explicando-lhe brevemente o motivo de eu estar ali naquela noite e o tema de minha pesquisa de doutorado. Ele me contou como funcionavam as aulas do Laboratório e disse que eu poderia participar de sua disciplina, como aluno convidado, já no semestre seguinte. Muito feliz, agradei seu convite e respondi que com certeza seria seu aluno em breve. Saí do auditório contente pela primeira experiência que havia tido e pela minha ousadia de ter aceitado o desafio de improvisar de "improviso" - ainda que, naquele instante, estivesse pouco consciente das possíveis gafes musicais que eu havia, sem saber, cometido.

Nesse sarau, conheci Adolfo Silva de Almeida Junior, professor do Laboratório e músico que, muito generosamente, aceitou-me como aluno convidado da disciplina naquele momento e pelos próximos cinco semestres acadêmicos consecutivos. Graças a seu consentimento e apoio, pude integrar o Laboratório não apenas como observador passivo, mas como participante ativo das atividades do grupo, tocando com ele e com os demais estudantes que, a cada semestre, cursaram sua disciplina<sup>345</sup>.

Devido à relevância desse músico para minha pesquisa e para o aprendizado empírico que consegui desenvolver no campo da improvisação livre, julgo importante

---

<sup>345</sup> O número de pessoas que cursaram a disciplina nos cinco semestres em que acompanhei as atividades do Laboratório foi o seguinte (excluindo minha participação e a do professor Adolfo): no primeiro semestre, quatro estudantes; no segundo, seis; no terceiro, dez; no quarto, seis; e no quinto semestre, dezenove. Nessa contagem, não considero os alunos que se matricularam na disciplina, mas que, por diversos motivos, acabaram desistindo. Levo em conta, portanto, somente os estudantes que participaram efetivamente das atividades do Laboratório. Deve-se lembrar, também, que aconteciam sempre dois semestres alternados de aula (*Laboratório de Improvisação Musical Livre I e II*), o que possibilitava que um mesmo estudante participasse de dois semestres consecutivos.

apresentar algumas informações sobre ele e sobre seu envolvimento com essa atividade. Adolfo Silva de Almeida Junior nasceu em 22 de maio de 1960, em Porto Alegre. Começou seu aprendizado musical quando tinha aproximadamente cinco anos de idade, inicialmente tocando acordeão e, em seguida, flauta doce. Quando cursava o segundo grau (atual ensino médio), foi admitido na Escola de Música da OSPA, onde iniciou o aprendizado de fagote. Com 17 anos, começou a tocar contrafagote nessa orquestra, sendo contratado formalmente um ano depois. Tocou na OSPA por 38 anos (entre 1978 e 2017). Em 1988, obteve seu bacharelado em composição musical pela UFRGS e, em 2009, seu mestrado, também em composição musical, por esta mesma universidade. Sua dissertação mesclou procedimentos de improvisação livre com a atividade de composição (ALMEIDA JUNIOR, 2009).

O interesse de Adolfo pela improvisação livre era anterior a sua entrada no mestrado, mas por esta época seu envolvimento com essa prática se intensificou, representando uma espécie de contraponto ao trabalho que ele exercia na OSPA. Como músico de orquestra – conforme seu depoimento –, ele era obrigado a repetidamente tocar as mesmas músicas, dos mesmos compositores, e a improvisação livre lhe atraiu, entre outros motivos, porque nesse campo performático ele poderia criar sua própria música, que sempre estaria se renovando. Em 2011, Adolfo foi admitido como professor do Departamento de Música da UFRGS e, nesse mesmo ano, por sua iniciativa, foi criado o Laboratório de Improvisação Musical Livre, inicialmente como um curso de extensão acadêmica. Em 2013, a atividade se transformou também numa disciplina da graduação em música que, desde então, vem sendo ministrada a cada semestre letivo. Desde seu surgimento, cerca de 300 estudantes já participaram do Laboratório.

Ao longo dos últimos vinte anos, o envolvimento de Adolfo com a improvisação livre não se limitou às aulas da UFRGS, visto que, em 2006, lançou seu CD independente de música improvisada, intitulado *Paradoxos para Todos*, além de ter elaborado trilhas sonoras para algumas peças de teatro, nas quais empregou procedimentos da música improvisada livremente. Nesses projetos, também dividiu a criação musical com outros livres improvisadores.

Apresentado esse breve resumo sobre a vida e a carreira do professor Adolfo, é importante apontar, agora, como esse músico concebia a livre improvisação

musical, o que permitirá compreender como funcionava o Laboratório que ele comandava. Como mencionado anteriormente, o campo da improvisação livre se caracteriza por uma multiplicidade de práticas e orientações que, apesar de possuírem pontos em comum, também apresentam singularidades. Não existe apenas um modo de fazer música improvisada livremente, ainda que haja princípios gerais orientadores dessa prática. O que apresentarei a seguir, portanto, não deve ser tomado tanto como uma forma “universalmente” aceita de improvisar livremente, mas mais como uma (ou algumas) das inúmeras possibilidades existentes. Em certo sentido, muitos dos preceitos explicitados a seguir podem ser chamados de “à la Adolfo”, como o próprio músico reconhece.

O primeiro ponto, e mais importante, diz respeito à *intencionalidade* do livre improvisador durante o ato performático. É a noção de intencionalidade que responde à dúvida crucial levantada por Costa (2016, p. 35), que sintetiza, em certo sentido, os questionamentos que passam pela mente de qualquer livre improvisador:

[...] importa responder à questão de como se parte do caos e se inaugura um processo vivo. Ou seja, como pensar a improvisação de modo a considerá-la comparável a um organismo que surge como resultado e expressão de um processo e que gera uma identidade, mantendo, em sua relação com o ambiente, constantes trocas sem perder essa identidade.

Em outras palavras: o que o músico deve fazer para que sua livre improvisação não incorra no mero caos sonoro? Na medida em que é necessário criar uma música “do nada”, como as sonoridades devem ser empregadas e manipuladas pelo performer? Como elaborar improvisos musicais situados além da simples aleatoriedade de sons? Há muitas estratégias nesse sentido, e grande parte das aulas do Laboratório consistia em descobri-las e refletir sobre elas.

**Quadro 33 - Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: exercícios guiados de improvisação**

Em algumas aulas presenciais do Laboratório, os estudantes eram orientados pelo professor Adolfo a improvisarem de acordo com certas diretrizes. Ainda que tais exercícios apresentassem limitações à livre criação musical, eles serviam, principalmente, para trabalhar aspectos importantes dessa prática. Eis alguns exemplos:

- Exercício de improvisação em 13.06.22: todos os alunos formaram um grande círculo, com suas costas voltadas para o centro da sala, de modo que os estudantes não pudessem se ver. Adolfo pediu que cada um produzisse com a voz, a cada vez, um único som, que deveria ser sustentado pelo maior tempo possível. Após a extinção desse som, deveríamos fazer uma pausa e produzir um novo som, nesses mesmos

moldes. Com todos os alunos fazendo isso ao mesmo tempo, criou-se uma complexa polifonia vocal caracterizada por texturas muito interessantes, que se transformavam constantemente. O novo som que cada um cantava era influenciado e influenciava a massa sonora coletiva.

- Exercício de improvisação em 18.07.22: cada aluno escolheu um instrumento musical disponível na sala, ou sua própria voz, para improvisar. Em seguida, as luzes foram apagadas e a turma inteira elaborou, completamente no escuro, uma improvisação coletiva. O fato de não estarmos enxergando nada nos ajudou a prestar mais atenção nos sons que fazíamos.

- Exercício de improvisação em 25.07.22: formaram-se alguns duetos entre os alunos, nos quais um dos músicos assumia a posição de *solista*, enquanto o outro exercia a função de *acompanhador*. O objetivo dessa atividade era trabalhar o *protagonismo* e a *subordinação* na elaboração dos improvisos. Num segundo momento, os dois músicos eram convidados a adotar um equilíbrio de papéis.

- Exercício de improvisação em 22.08.22: Adolfo projetou algumas fotos num telão, nas quais um mesmo rosto feminino assumia distintas expressões faciais - alegria, tristeza, medo, surpresa, raiva etc. Alguns alunos foram convidados a tocar solos improvisados inspirados na expressão facial em destaque, que era trocada pelo professor a cada quinze ou vinte segundos.

- Exercício de improvisação em 29.08.22: alguns alunos foram chamados para atuarem como regentes dos improvisos livres tocados por outros estudantes (trios, quartetos, quintetos etc.). Nessa atividade, os músicos deveriam improvisar com base nos gestos do regente, mas sem uma combinação prévia sobre o que cada gesto significaria. Isso produziu situações musicais interessantes, nas quais cada aluno interpretava determinados gestos a seu modo, improvisando de acordo com aquilo que deduzia.

Segundo Adolfo, o livre improvisador deve ter uma espécie de compromisso moral com a atividade, engajando-se de corpo e alma no processo criativo. Improvisar livremente não é o mesmo que tocar por tocar, de forma maquinal, ou fingir, brincando, que se toca uma música. É claro que a diversão não está, de partida, excluída do processo, mas é preciso agir com discernimento e propósito. O músico que toca apenas de forma gratuita, sem levar a sério o que está fazendo, corre o risco de não atrair o ouvinte para a apreciação estética de sua música. Um dos objetivos do livre improvisador é elaborar um improviso que desperte o interesse dos ouvintes, sejam estes uma plateia ou apenas os outros músicos que tocam juntos com o performer.

Para Adolfo, o caos sonoro costuma suscitar pouco interesse artístico, uma vez que o acaso em música, quando perpetuado por longos períodos de tempo, acaba se tornando monótono e cansativo. Um ouvinte que escuta apenas sons caóticos e aleatórios tende a ter sua atenção dispersada mais facilmente do que aquele outro ouvinte que escuta encadeamentos sonoros dotados de certa lógica e



organização – nossa própria experiência cotidiana demonstra tal fato. Todavia, especificar o que realmente apresenta lógica e organização sonoras é que pode ser assunto para extensos debates. O principal, nesse sentido, é que o livre improvisador procure trabalhar com materiais musicais dotados de certa coerência e intencionalidade, ainda que somente segundo sua visão<sup>346</sup>.

Isso não significa, entretanto, que o caos deva ser completamente abolido na improvisação livre. Pelo contrário: como enfatizado anteriormente, esse campo é obrigado a lidar, a todo o instante, com a aleatoriedade e a imprevisibilidade, tirando o melhor partido delas. No entanto, simplesmente suprimir a intencionalidade das ações do improvisador no momento da performance não parece ser o melhor caminho para atingir a excelência performática: não é aconselhável que o músico improvise sem refletir sobre seus atos, como se estivesse tocando qualquer coisa simplesmente por tocar. Para Adolfo, a resposta para a conquista da excelência performática encontra-se num meio termo: nem o caos total, nem o absoluto controle.

**Quadro 34 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: análise formal de um improviso livre**

Na aula presencial de 28 de março de 2022, ocorrida na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS, Adolfo e um aluno se juntaram para improvisar um dueto. Naquele instante, eu apenas assistia, sentado numa cadeira. O professor optou por tocar sua flauta doce contralto e o estudante, seu trompete. A música que eles improvisaram – que foi gravada e, posteriormente, disponibilizada na internet – durou dois minutos e trinta e quatro segundos (incluindo os doze segundos iniciais de silêncio, presentes na gravação). Ao final dessa aula, Adolfo pediu que eu analisasse essa performance, a partir da gravação, dividindo-a em seções de acordo com os critérios que, em minha opinião, fossem os melhores. Ele também faria sua análise dessa música, e então compararíamos os nossos resultados.

Minha análise foi a seguinte:

*- 1ª parte (0'12''-0'29''):* o trompete inicia em primeiro plano, desenvolvendo um motivo melódico básico de quatro notas, em forma de V, que também sofre variações na direção das notas. Esse motivo é repetido sete vezes. Enquanto isso, a flauta apenas acompanha com notas longas, ascendentes.

*- 2ª parte (0'29''-0'40''):* o trompete alcança uma nota longa, que é sustentada e, aos poucos, desafinada. Nesse momento, a flauta executa

<sup>346</sup> Nesse sentido, Peters (2017, p. 22) observa: “como qualquer outra forma estética, as improvisações precisam fazer sentido [...] – pelo menos naquele instante. Não é necessário que elas façam sentido para mais ninguém, exceto para o improvisador, é claro, e mesmo o improvisador pode não ver nenhum sentido, posteriormente, em suas improvisações, mas na hora, aqui e agora, elas devem ter sentido”.

notas com ritmos mais curtos. Surge um motivo de duas notas na flauta - duas notas curtas, a primeira aguda e a segunda mais grave.

- 3ª parte (0'40''-0'50''): o trompete trabalha sobre o motivo de duas notas apresentado pela flauta na parte anterior, transformando-o agora num motivo de três notas, enquanto a flauta desenvolve uma linha melódica mais lírica, com notas longas.

- 4ª parte (0'50''-1'08''): flauta e trompete sincronizam, em 0'50'', a apresentação do motivo anterior de três notas. O trompete segue trabalhando esse motivo, enquanto a flauta desenvolve um motivo mais cromático, com notas descendentes.

- 5ª parte (1'08''-1'18''): o trompete atinge uma nota longa, mais aguda, que vem sendo desafinada, em glissando, em direção ao grave. Nos últimos segundos dessa parte, a flauta apresenta um motivo de cinco notas, com estes intervalos: descendente, descendente, descendente, ascendente.

- 6ª parte (1'18''-1'30''): o trompete pega o último motivo da flauta, acrescentando uma nota no começo dele, o que o deixa com este desenho: ascendente, descendente, descendente, descendente, ascendente. Esse motivo é repetido seis vezes pelo trompete. A flauta exerce um papel de acompanhamento aqui.

- 7ª parte (1'30''-1'52''): a flauta assume o primeiro plano nessa parte, realizando voos melódicos mais velozes, enquanto trompete a deixa solar, primeiro acompanhando-a com notas longas, sustentadas, e depois com notas tocadas num pulso constante.

- 8ª parte (1'52''-2'10''): a flauta retoma o motivo de cinco notas anteriormente apresentado - aquele com o seguinte desenho melódico: descendente, descendente, descendente, ascendente -, mas variando-o. Nessa seção, parece que os músicos tateiam em busca de algo para se apoiar, como se lhes faltassem novas ideias.

- 9ª parte (2'10''-2'23''): o trompete se apega a um motivo de três notas, em formato de V. Aos poucos, esse motivo é variado e rarefeito, até se transformar em simples notas isoladas. Enquanto isso, a flauta toca dentro de um pulso constante, mas, aos poucos, adota a mesma ideia do trompete, diluindo seu solo até transformá-lo em notas soltas, isoladas.

- 10ª parte (2'23''-2'32''): essa última parte apresenta notas longas tocadas pela flauta. O trompete logo toma emprestada essa ideia, também sustentando notas. A improvisação termina nesse clima, com duas notas longas, cada uma mantida por um dos instrumentos.

Na aula seguinte, comparei minha análise com a que o professor Adolfo havia feito e o resultado me surpreendeu bastante: nós dois havíamos dividido aquela improvisação livre em dez partes, e elas possuíam praticamente as mesmas marcações de tempo. A diferença mais relevante, e ainda assim pouco significativa, era que Adolfo havia percebido a sequência de quatro notas da primeira parte não como um motivo único, mas como um motivo de duas notas que era repetido duas vezes em sequência. Um detalhe subjetivo, como ele mesmo confessou, pois não havia somente uma interpretação correta aqui.

O principal a ser destacado é que a coincidência de nossas análises me deixou perplexo, pois através delas havia sido comprovada uma lógica estrutural por trás de uma música que, numa primeira apreensão, aparentava não ter qualquer método. Existia, de fato, uma racionalidade e intencionalidade de fundo naquela criação espontânea, o que era reforçado, por exemplo, pela repetição e variação de certos motivos melódicos, que unificavam todo o discurso musical. Era fácil perceber, na gravação, como os dois músicos se influenciaram ao tocar, pois às vezes um motivo era introduzido por um deles e logo repetido ou variado pelo outro.

A análise dessa performance serviu para me mostrar, mais uma vez, que a improvisação livre não era um sinônimo de caos ou aleatoriedade, e que os melhores desempenhos nesse universo estético-sonoro eram aqueles que

sabiam explorar uma comunicação entre os participantes. Se não tivesse existido, naquela performance, uma interação entre os músicos, e se os materiais musicais mobilizados por eles fossem desprovidos de sentido e coerência, dificilmente eu e Adolfo teríamos concordado tanto em nossas análises. Isso não significa que, ao improvisar, os músicos tivessem pensado em seguir seções delimitadas ou criar motivos melódicos específicos: aquela música simplesmente “decorreu”. Isso, entretanto, não invalida o aspecto organizado do pensamento musical que eles elaboraram e das ações performáticas que tomaram durante aqueles dois minutos e meio de música.

Querer controlar absolutamente tudo o que é feito numa improvisação livre, mesmo na modalidade solo, também não costuma ser uma boa estratégia porque a música corre o risco de perder uma de suas principais características: a espontaneidade. Quando o improviso passa a ser demasiadamente planejado e calculado pelo performer, o ouvinte pode começar a desconfiar que aquilo que experiencia talvez não seja realmente um evento circunstancial, de momento, mas que, decerto, o músico ensaiou boa parte daquilo que executa. Isso invalida, na essência, um dos propósitos estéticos primordiais do campo, que é a abertura para a imprevisibilidade dos processos criativos.

É certo que, mesmo na livre improvisação, como já sublinhado, a criação musical não surge “do zero”, já que parte, sempre, de certos condicionamentos. Todavia, deduzir, a partir disso, que o improviso deve ser feito, do começo ao fim, de modo totalmente premeditado é entregar-se a uma conclusão precipitada: o controle deve estar presente na prática da improvisação livre, mas esse aspecto não pode se tornar uma obsessão para o músico, um objetivo supremo que oriente todo e qualquer desenvolvimento musical. Se o controle é importante, o descontrole (o caos) também é relevante – numa medida, senão igual, ao menos aproximada. Quando um improviso é marcado demais por um desses dois aspectos, em detrimento do outro, o resultado estético, considerando a proposta do campo, costuma não ser tão positivo.

Na concepção de Adolfo, é importante que um improviso livre contenha uma espécie de fio condutor, revelando um caminho que conduza o ouvinte em sua fruição musical. Para isso, a improvisação deve explicitar determinados processos constitutivos, certa coesão interna, pois é justamente essa coerência que ajuda o ouvinte a se engajar na apreciação estética, visto que ele passa a identificar aspectos ou elementos musicais que oferecem significação à sua experiência

acústica. Essa coerência constitutiva pode ser atingida através de várias estratégias. Vejam-se algumas.

Adolfo aconselhava, nas aulas do Laboratório, que pensássemos nossos improvisos a partir de elementos musicais reduzidos. Esses elementos poderiam ser, por exemplo, um simples motivo melódico formado por poucas notas, um breve padrão rítmico, um único gesto corporal executado no instrumento etc. A partir de um elemento – ou de um limitado conjunto de elementos – já era possível elaborar improvisações bastante interessantes. Fazendo uma analogia, era como se esses componentes fossem os tijolos a partir dos quais um construtor erguesse uma casa: são os tijolos que permitem a unidade e solidez da construção. Da mesma forma, um longo improviso pode ser elaborado a partir de elementos sonoros bastante simples, recorrentes. Porém, a analogia é válida com algumas ressalvas: não se trata, simplesmente, de repetir e repetir o mesmo elemento musical de maneira invariável ao longo da improvisação (assim como, numa parede, todos os tijolos são essencialmente iguais), mas sim de explorá-lo, modificá-lo, reinventá-lo etc.

Esses conselhos eram dados, nas aulas do Laboratório, no intuito de evitar que nós, livres improvisadores, executássemos uma série interminável de materiais musicais sempre “novos”, porém dispersos, sem quaisquer vínculos uns com os outros, como se a música devesse ser meramente um grande catálogo de efeitos acústicos. Mesmo que fossem interessantes em si, era importante, na concepção de Adolfo, que tais materiais apresentassem interconexões. Como regra geral, essas recomendações nos auxiliavam na busca pela tão desejada coerência do discurso musical improvisado, pois, se a *surpresa* é um aspecto importante para a renovação da narrativa musical, a *reiteração* é igualmente relevante para a unificação dessa mesma narrativa.

Outra estratégia mobilizada nas aulas era pensar que o improviso poderia ter um começo, um meio e um fim – ou, colocado de outro modo, uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão. Novamente, isso não devia ser encarado, no contexto do Laboratório, como uma regra, mas apenas como um dos procedimentos à disposição dos livres improvisadores, uma orientação que tendia a produzir resultados positivos. Cada uma das três partes de um improviso (início, meio e fim) podia ser elaborada a partir dos elementos mínimos acima citados, o que contribuía

para reforçar o nexo entre elas, além de criar uma identidade para a música como um todo.

Adolfo afirmava que, num improviso livre, era muito importante atentar para o início e o final da música, dado que o modo como se começa uma improvisação pode sugerir uma maneira possível de terminá-la. Nesse sentido, uma improvisação que comece, por exemplo, expondo um motivo melódico pode, em sua conclusão, fazer com que esse mesmo motivo reapareça – talvez de maneira idêntica, talvez com algumas variações. Não havia lei que proibisse um improviso livre de terminar de forma abrupta – como se a música fosse interrompida sem qualquer aviso –, mas era importante lembrar que finais conclusivos, que claramente indicavam que a música estava se encerrando, também eram importantes no sentido de mostrar aos ouvintes que a experiência acústica estava chegando ao fim.



Foto 8 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (09.05.22). Trio de cajón, pífano (professor Adolfo) e trompete. O autor desta tese é quem toca o cajón.

Havia duas estratégias básicas que um livre improvisador poderia adotar quando começava a tocar ou cantar, o que era válido especialmente para as performances em formato solo: imaginar, com certa minúcia, antes de efetivamente executar o primeiro som, como sua música iria iniciar, ou deixar tudo principiar sem qualquer preparação. Adolfo comentava em algumas aulas que, em suas improvisações, muitas vezes preferia começar a tocar com a “mente vazia”, praticamente sem calcular, de antemão, os rumos que a música tomaria, isso já desde o seu princípio. Nas aulas, eu percebia que alguns alunos tentavam adotar

essa estratégia, e eu mesmo procurei seguir essa orientação em alguns improvisos que realizei.

Esse aspecto explicitava, por sua vez, outra característica importante da improvisação livre: ela é uma música *generativa*. Com esse adjetivo, busca-se enfatizar o fato de que o improviso livre é gerado de acordo com o fluxo dos materiais musicais que surgem no momento exato da performance. Um material pode derivar do precedente, e influenciar o material seguinte, num processo incessante, como se as sonoridades se retroalimentassem. No entanto, como a emergência e as propriedades dos sons trabalhados numa improvisação livre dificilmente podem ser previstas, seus desenvolvimentos se tornam ainda mais incertos. Por isso, se um improvisador decide começar a tocar, já de início, sem qualquer objetivo prévio, sua música tem mais chances de rumar para destinos inesperados.

Adolfo seguidamente comentava que, talvez por influência de sua formação na área da composição, gostava de utilizar noções básicas deste campo em seus improvisos, tais como as ideias de *repetição*, *variação* e *contraste*. Ele nos aconselhava a improvisar pensando nesses três níveis, e demonstrava a efetividade de tais estratégias a partir de suas próprias formulações musicais. Para que esses princípios não soem abstratos para o leitor, veja-se a seguir um exemplo de cada classe.

Uma *repetição* ocorre num improviso livre quando um músico toca um mesmo material sonoro – por exemplo, uma determinada sequência de notas – que ele mesmo tocou ou que outro performer executou. Quanto mais semelhantes forem os dois materiais, mais fiel terá sido a repetição. A *variação*, por outro lado, implica mudança: o músico elabora algo diferente a partir de um material que toma como base e que, da mesma forma que o exemplo anterior, pode ter sido executado por ele ou por outro improvisador. Na realidade, *repetição* e *variação* são noções vinculadas, pois quanto maior for a mudança imposta sobre uma *repetição*, mais forte se tornará o seu caráter de *variação*. Porém, se a variação resultar em algo muito diferente daquilo no qual ela se apoiou, talvez ela não seja mais percebida como tal, mas como um novo material, desconectado do primeiro.

O *contraste*, por sua vez, diz respeito à diferença existente entre dois ou mais materiais musicais: quanto maior for essa diferença, maior será o contraste entre

eles. Como exemplo, pode-se imaginar um motivo melódico em *legato*, com notas longas, em *piano*, que é seguido ou contraposto por um segundo motivo em *staccato*, com notas rápidas, em *forte*. Observa-se, aqui, um grande contraste entre os dois materiais, na medida em que eles são formados por propriedades antagônicas.

Os conselhos de Adolfo, nas aulas do Laboratório, tencionavam despertar nossa consciência para tais procedimentos, bem como para as formas pelas quais seria possível aproveitá-los a fim de produzir músicas mais interessantes em termos acústicos. Novamente, não é que fôssemos obrigados a tocar, em todos os improvisos, com base nesses princípios, mas eles poderiam servir como ferramentas importantes para o incremento de nossos processos criativos.



Foto 9 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (25.07.22). Professor Adolfo e alunos escutam um solo de surdo.

Outro conceito que auxiliava em nossas descobertas musicais era o de *ponto de chegada*. Essa ideia pode ser empregada, por exemplo, na execução de uma frase melódica: um pianista pode desejar tocar, em sua improvisação, uma sequência de notas que comece nas teclas graves e se dirija para as mais agudas. Sua intenção final, com esse gesto – isto é, seu ponto de chegada –, é o registro agudo do instrumento. Pouco importa se o pianista quer atingir uma nota específica ou não: seu ponto de chegada pode estar mais ou menos definido, mas o importante é que ele existe e que a ação do músico é pensada no sentido de cumprir essa meta. Por vezes, éramos instigados a elaborar sequências sonoras dirigidas a um ponto de chegada – noção que também está bastante atrelada à ideia de *intencionalidade*.

Outro recurso válido era fazer o contrário do que nosso instinto sugeria no momento da performance. Aqui, é necessária uma rápida explicação: quando se improvisa coletivamente, pode surgir uma tendência, entre os músicos, de querer imitar o que um ou mais colegas estejam fazendo – como, por exemplo, obedecer a um pulso regular que se estabeleça momentaneamente. Para evitar tais consensos óbvios, uma tática é agir de modo oposto àquilo que nossa intuição nos induz a fazer. Assim, se o material sonoro explorado pelo colega é agudo, posso desenvolver sons no registro grave de meu instrumento ou com a minha voz; se um improvisador trabalha sobre sequências de notas rápidas, posso tocar notas longas; e assim por diante. Esse procedimento se vincula à noção de *contraste*, mencionada acima, mas diz respeito, também, à realização de ações contrárias àquelas que, sem muita reflexão, provavelmente seriam tomadas. Tal recurso ainda se constitui como uma boa estratégia para diferenciar os materiais sonoros superpostos que geralmente conformam as improvisações coletivas.

Retornando à noção de *variação*, outro conselho dado por Adolfo dizia respeito ao aspecto metódico que poderia envolver tal procedimento. É claro que, no calor da performance, muitas vezes um livre improvisador não conseguia planejar em detalhes o tipo de variação que realizaria – por exemplo, sobre um motivo melódico –, pois o trecho tocado simplesmente saía do jeito que saía, sem muita reflexão e elaboração conscientes. Entretanto, Adolfo sinalizava que alguns procedimentos oriundos da música dodecafônica poderiam nos auxiliar nesses momentos, especialmente as clássicas noções de *inversão*, *retrogradação* e



*retrogradação da inversão*<sup>347</sup>. Diante dessas estratégias, abria-se um leque de possibilidades para o livre improvisador: três opções de variação melódica que partiam de um único motivo, o que sem dúvida contribuía para reforçar a coerência do improviso. Outras opções ainda eram a compressão, no tempo, de um motivo tomado como base (como quando as notas de um motivo são tocadas de forma mais rápida), ou, de modo oposto, seu alargamento no tempo (quando as notas do motivo são lentificadas).

Se algumas estratégias recomendadas por Adolfo, nas aulas do Laboratório, apresentavam um cunho fortemente teórico, outras continham um teor mais teatral e emotivo. Assim, um livre improvisador poderia, ao tocar, imaginar-se na pele de outro músico, como se personificasse um indivíduo com características diferentes das suas – com outro temperamento –, ou alguém que estivesse sentindo emoções específicas – raiva, melancolia, horror, encantamento, confusão etc. Ou, então, improvisar como quem contasse uma história, uma narrativa que poderia ser triste, alegre, heroica, satírica etc. Ou ainda imaginar que o improviso coletivo era como uma conversa entre os participantes, no qual cada músico expunha suas ideias e argumentos, passíveis de concordâncias e discordâncias. Por fim, uma abordagem bastante radical era presumir que não éramos músicos, mas sim pessoas que estivessem *descobrimo a música no instante da performance*. Todas essas artimanhas contribuía para estimular desempenhos inusitados nas improvisações realizadas no Laboratório.

Observar Adolfo improvisando também era um ensinamento implícito em suas aulas. O professor preferia tocar de olhos fechados, para se concentrar mais nos sons do que nas imagens que seus olhos pudessem captar. Como mencionado, para improvisar livremente é importante que o músico “abra” seus ouvidos – aceitando qualquer som como matéria-prima dotada de certo potencial para uso musical –, e essa abertura se torna mais fácil quando o músico concentra toda a sua atenção no sentido da audição. Fechar os olhos equivale, portanto, a anular o

---

<sup>347</sup> Para os leitores não habituados a essa terminologia, o exemplo a seguir pode ser elucidativo. Tomando um motivo como base (por exemplo, a sequência de notas sol, fá e mi), é possível extrair sua *inversão* (sol, lá e si<sup>b</sup>), sua *retrogradação* (mi, fá e sol) e a *retrogradação da inversão* (si<sup>b</sup>, lá e sol). Na inversão, os intervalos entre as notas do motivo original são mantidos, mas mudam de direção: intervalos ascendentes se tornam descendentes e vice-versa. Na retrogradação, o motivo original é apresentado de trás para frente. Na retrogradação da inversão, os dois procedimentos anteriores são aplicados simultaneamente.

sentido concorrente da visão para potencializar este outro sentido, mais primordial para a música: a audição.

Entretanto, ainda havia, para Adolfo, uma razão mais prática para evitar o contato visual com os outros improvisadores: ele dizia que, quando tocava em grupo, notava que, muitas vezes, os movimentos corporais dos demais músicos funcionavam como “deixas” para os rumos da improvisação. Assim, um braço erguido do pianista poderia antecipar um ataque mais *forte* nas teclas, um gesto de pegar impulso para trás, na cadeira, adivinhava o início de uma frase do trompetista, e assim por diante. Todos esses gestos corporais se transformavam em sinais visuais que apontavam os caminhos que a música provavelmente tomaria – aspectos que livres improvisadores como Adolfo preferiam não seguir, dado que um dos objetivos desse campo pode ser, justamente, escapar dos consensos performáticos mais evidentes<sup>348</sup>.

---

<sup>348</sup> Schütz (1951, p. 94-95) destaca a importância da comunicação corporal, mediada pelo sentido da visão, entre performers que tocam, por exemplo, uma obra de câmara no contexto da música erudita: “Técnicamente, cada um deles [os músicos] encontra na partitura diante de si apenas aquela parte do conteúdo musical que o compositor atribuiu ao seu instrumento para tradução em som. Cada um deles tem, portanto, que levar em conta o que o outro precisa executar em simultaneidade. Ele não só tem que interpretar sua própria parte, que como tal permanece necessariamente fragmentária, mas também precisa antecipar a interpretação que o outro performer faz da sua [...] e, mais ainda, as antecipações do outro sobre sua própria execução. A liberdade de qualquer um de interpretar o pensamento do compositor é restringida pela liberdade concedida ao outro. Um músico tem que prever ouvindo o outro, por [...] antecipações, qualquer rumo que a interpretação do outro possa tomar, e tem que estar preparado a qualquer momento para ser líder ou seguidor. [...] Isso é possível porque fazer música de forma coletiva ocorre em uma verdadeira relação face a face – na medida em que os participantes compartilham não apenas uma parte do tempo, mas também um setor do espaço. As expressões faciais do outro, seus gestos ao manusear seu instrumento, em suma, todas as atividades de execução, [...] podem ser apreendidas pelo parceiro imediatamente. Mesmo que realizadas sem intenção comunicativa, essas atividades são interpretadas por ele como indícios do que o outro vai fazer e, portanto, como sugestões ou mesmo comandos para seu próprio comportamento. Qualquer músico de câmara sabe o quão perturbador pode ser um arranjo que impeça os músicos de se verem”. Na improvisação livre, porém, a interação visual entre os músicos não é um fator tão determinante para o sucesso dos improvisos coletivos, como bem exemplificado pela abordagem pouco usual de Adolfo.



Foto 10 – Exercício guiado de improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (22.08.22). O solo de piano foi elaborado de acordo com as expressões faciais do rosto feminino projetado no telão.

Um grande desafio para todos os participantes do Laboratório era fugir dos idiomas, referentes e modelos musicais que cada um sempre carregava consigo, o que ia ao encontro da proposta estética apregoada pela improvisação livre. Mais correto seria dizer, talvez, que os estudantes precisavam aprender a se valer dessas balizas – afinal, elas brotavam de suas próprias *biografias musicais* –, mas sem se prenderem, em demasia, a elas. Nos cinco semestres em que frequentei as aulas do Laboratório, houve inúmeros casos de improvisações desenvolvidas pelos estudantes sobre padrões e parâmetros excessivamente já conhecidos e mapeados, típicos de outros estilos musicais, que tornavam suas improvisações muito mais próximas desses estilos do que propriamente de uma proposta estética que almejava ser chamada de “livre”. Por mais que alguns alunos se esforçassem para se libertar de seus grilhões estéticos particulares, era como se a atração que os mantinha presos a eles fosse muito mais forte, quase impossível de ser rompida.

É certo que o músico não elabora sua improvisação sem referências musicais, dado que nossa criatividade se atrela, normalmente, a aspectos que temos arraigados dentro de nós, seja para reforçá-los ou negá-los. Todavia, a proposta da

música improvisada livremente orienta-se justamente no sentido de incentivar essa ruptura, e não buscá-la equivale a desperdiçar boa parte do potencial que esse campo oferece. Um exemplo dado por Adolfo costumava exemplificar bem o problema: assim como um pedaço de argila não impõe sempre ao escultor a necessidade de criar um objeto facilmente classificável ou reconhecível (um *cinzeiro*, por exemplo), a matéria prima sonora não demanda do músico uma eterna elaboração de produtos musicais rotuláveis (um *blues*, por exemplo). Se uma escultura abstrata pode assomar de dez quilos de argila, uma improvisação livre pode nascer de um feixe de frequências sonoras: a matéria não define a forma.

Diante dessas analogias, percebíamos como de fato éramos, geralmente, bastante limitados no exercício de nossa liberdade criativa. Eu notava, nas aulas, como muitos estudantes ficavam, às vezes, em situações paradoxais: sentiam-se “livres” para improvisar dentro dos idiomas, referentes e modelos que já conheciam e dominavam – o que, no fundo, representava uma prisão para eles –, mas, quando colocados diante da verdadeira liberdade total de atuação, sentiam-se “presos” porque não sabiam o que fazer, já que não podiam contar com nenhuma bússola capaz de orientar suas trajetórias.

Essa dificuldade derivava, em parte, das concepções que cada estudante tinha sobre o que poderia ser catalogado como música e sobre o que era permitido fazer nesse domínio. Nesse sentido, é importante ressaltar que o julgamento sobre o que pode ser chamado de música costuma passar pela abertura ou fechamento da capacidade de audição e apreciação estética que cada um tem; e, se tais atributos são muito estreitos, as possibilidades de performance também se tornam mais limitadas, pois são muito altas as chances de que elas sejam desenvolvidas dentro de fronteiras rígidas.

Para o músico que se propõe a trabalhar com a livre improvisação, música não deve ser somente aquilo que ele gosta de ouvir ou tocar, aquilo que ele já conhece e está acostumado a escutar. Nas aulas do Laboratório, Adolfo defendia uma concepção de música muito mais alargada – “qualquer construção sonora” ou “qualquer arquitetura sonora”. Se não quiséssemos chamar de “música”, poderíamos denominar o fenômeno de “evento sonoro”. O nome pouco importava. O importante era que o músico estivesse disposto a abandonar seu habitat natural, deixando de lado seus lugares-comuns, já conhecidos. Para isso, era preciso abraçar uma

concepção muito mais ampla de música – algo incerto, ainda por descobrir. Muitas vezes, era como se precisássemos nos empenhar na criação de músicas que nunca houvéssemos ouvido, e que jamais escutaríamos novamente. Mas, por que era tão difícil fugir dos lugares-comuns?

A própria biografia musical de cada improvisador fornecia a resposta: cada músico era fruto de uma formação particular, de uma vivência arraigada num estilo musical específico, ou em alguns poucos estilos. Aqui, havia o guitarrista que gostava de rock; ali, o trompetista versado em jazz; lá, o pianista erudito; e assim por diante. Em seus improvisos, tais vertentes estilísticas se manifestavam, às vezes de maneira explícita, às vezes de forma sutil. Num improviso livre, o guitarrista poderia deixar escapar um *riff* marcante; o trompetista poderia ornamentar uma melodia com uma *blue note*; o pianista poderia executar um trinado ao final de uma cadência; etc. Foram tantos os exemplos desse tipo que ouvi que seria impossível, para mim, enumerar todos eles. O ponto a ser ressaltado é que, ao tocar, os livres improvisadores frequentemente deixavam pistas que denunciavam suas origens e preferências musicais.



Foto 11 – Exercício guiado de improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (29.08.22). Sexteto de udu drum, ovinho, flauta doce (professor Adolfo), piano, flauta-de-pã e clavinova. Os músicos elaboraram o improviso com base nos gestos da regente.

O Laboratório me permitiu compreender que, na realidade, cada músico poderia ser encarado como algo semelhante a *um estilo musical*. Isso porque os participantes da disciplina – a exemplo de quaisquer outros músicos – construíam suas biografias musicais a partir de um ou mais estilos musicais convencionalmente

instituídos, mas esses estilos entravam em suas vidas de formas idiossincráticas, manifestando-se, em suas improvisações, também de maneiras particulares, únicas. Era fácil perceber isso porque as ideias que afloravam nas mentes dos livres improvisadores, no instante das performances, nunca eram infundáveis – apesar de serem, por vezes, bastante prolíficas. Num ambiente de improvisação livre, espera-se que, ao tocar, um livre improvisador vá, num momento ou outro, repetir-se, e são justamente tais recorrências e constâncias que definem o estilo improvisatório de cada músico. A junção de vários estilos pessoais e particulares numa mesma performance resulta, por sua vez, numa noção maior de estilo, algo mais global e, sem dúvida, mais complexo.

Como afirmava Adolfo nas aulas do Laboratório, “quando, numa improvisação livre, trocam-se as pessoas que, juntas, improvisam, muda-se o estilo da música”. Esse campo se beneficia fartamente dos encontros inesperados entre diferentes músicos, uma vez que é possível, com tais convergências, combinar estilos pessoais a partir das mais variadas configurações – um baixista que transita pela música popular brasileira pode ser convidado a fazer um dueto com uma cantora lírica; um percussionista acostumado a tocar salsa pode se unir a uma flautista conhecedora do repertório barroco e a um compositor que mal sabe segurar um violão, mas que tem a mente bastante aberta para extrair novas sonoridades desse instrumento, e os três performarem um trio; e assim por diante. Houve inúmeros exemplos como esses nas aulas do Laboratório, e o efeito qualitativo da soma dessas participações individuais dependia, sempre, da bagagem musical que cada integrante do grupo em ação no instante da performance possuía. Quanto mais variado fosse o leque de músicos disponíveis para, juntos, tocar, mais rico costumava ser o desfecho musical dessas parcerias.

Nesses processos, não era como se cada músico tocasse de forma rígida, seguindo uma fidelidade absoluta ao seu estilo musical pessoal: nas performances coletivas, os estilos individuais influenciavam-se, misturavam-se, transformavam-se. Cada estilo particular modificava os demais estilos, mas também se transmutava em algo diferente graças ao contato com outros modos de conceber e fazer música. Em longo prazo, cada estilo improvisatório pessoal assumia contornos diferentes daqueles que originalmente apresentava, e cada músico, se soubesse aproveitar os ensinamentos que brotavam das experiências empíricas do Laboratório, aceitaria de

bom grado as mudanças que essas experiências lhe traziam sobre o modo como eles estavam acostumados a improvisar<sup>349</sup>.



Foto 12 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (15.08.22). Quarteto de eupônio, tantã, udu drum (professor Adolfo) e piano.

Todavia, é importante não sobrevalorizar a multiplicidade de resultados sonoros que tais encontros propiciavam. Se, em teoria, esses desfechos poderiam ser em número quase infinito, na prática os músicos acabavam, com o tempo, adotando certas configurações musicais específicas, com contornos que iam se tornando, aos poucos, mais discerníveis e previsíveis. Eu conseguia observar essa regularidade quando ouvia atentamente vários improvisos livres realizados por um mesmo grupo de estudantes do Laboratório (duetos, trios etc.): percebia que as músicas apresentavam certa identidade comum. Fazendo uma analogia, era como se um grupo de improvisadores fosse um cesto de frutas: pode-se sacudir o cesto por um tempo, e as frutas vão se mexer bastante, mas mais cedo ou mais tarde cada fruta assumirá uma posição fixa, ou terá pouca mobilidade porque as frutas ao seu redor limitarão seus movimentos.

O que antes soava como *novidade* tornava-se, em longo prazo, *previsibilidade*. Por isso a importância de, na prática da improvisação livre,

---

<sup>349</sup> Nesse sentido, não havia como não vincular o nome da disciplina, *Laboratório de Improvisação Musical Livre*, com a atividade que ali se fazia, pois um laboratório é, tradicionalmente, um local no qual se manipulam produtos e substâncias com a finalidade de realizar experiências científicas. No Laboratório de Improvisação Musical Livre, entretanto, os alunos realizavam experiências com a matéria-prima *sonora*.

frequentemente se trocar os músicos que, juntos, interagem. Essas substituições possibilitam renovadas aventuras e descobertas acústicas. Nos casos em que os praticantes não podiam ser trocados (quando havia poucos alunos nas aulas do Laboratório), alteravam-se os instrumentos musicais em uso: o pianista passava para a tumbadora, o flautista tocava uma ocarina, o saxofonista pegava um violão... Muitas vezes, os músicos se arriscavam em instrumentos que não dominavam ou que tocavam com pouca desenvoltura. Tais procedimentos eram quase uma regra no Laboratório – possivelmente uma das poucas normas existentes.

**Quadro 35 – Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: a experiência de improvisar num instrumento musical desconhecido**

Na aula presencial de 18 de abril de 2022, ocorrida na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS, fui convidado pelo professor Adolfo a tocar uma improvisação livre num instrumento que eu nunca havia visto antes, chamado *udu* (ou *udu drum*). Tratava-se de um vaso de cerâmica com dois furos, um em cima e outro na lateral. O som era extraído quando se batia com a mão espalmada no furo lateral ou no furo superior, mas também era possível percutir todo o corpo do instrumento, o que garantia alguns timbres diferentes. Eu nunca havia tocado um *udu* e, na hora, apenas fui informado rapidamente por Adolfo sobre como segurá-lo e percuti-lo. Percebi, logo de início, que o instrumento era bastante limitado em termos de variabilidade sonora, mas sem dúvida essa impressão decorria, em parte, de meu desconhecimento sobre a técnica adequada para tocá-lo. Começamos nosso duo de improvisação livre, com Adolfo no piano digital. Minha ignorância sobre o *udu* me obrigou a descobrir, sem ensaio prévio – isto é, *no instante* da performance –, as melhores sonoridades possíveis de serem produzidas com ele. Como não dominava a técnica do instrumento, acabei tocando forte demais, machucando um pouco minhas mãos e dedos – terminei a performance com dois dedos roxos. Apesar disso, achei que o resultado musical havia ficado bastante interessante. Além disso, a experiência me mostrou, na prática, que era possível improvisar livremente a partir de instrumentos musicais que o músico não domina.

Ainda sobre o conceito de *estilo*, existe uma discussão sobre se a improvisação livre pode ser considerada um estilo musical ou não, e esse tema era por vezes debatido em algumas aulas do Laboratório. Em certo sentido, essa prática corresponde a uma espécie de “metaestilo”, isto é, um estilo musical capaz de se relacionar com quaisquer outros estilos musicais, mas sem se prender a eles. É como se a improvisação livre pairasse acima (ou abaixo) de todas as expressões musicais existentes. Por outro lado, por mais matizada que venha a ser, a improvisação livre ainda assim apresenta certos contornos e características estéticas próprias, e é justamente a sua multiplicidade de possibilidades a característica



principal que a define e, em certo sentido – por mais paradoxal que isso pareça –, a limite. Um improviso livre não soa como um *reggae* ou um *pop* (não deveria soar, pelo menos), e muitas vezes é fácil identificar uma improvisação livre *como uma improvisação livre*. Se isso é possível de ser feito, talvez existam aspectos musicais que circunscrevam essa prática, fato que reforça o argumento de que a improvisação livre é, sim, um estilo musical, um estilo dentre muitos outros.



Foto 13 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (19.09.22). Professor Adolfo e alunos escutam um solo de baixo elétrico.

Ainda dentro do tema dos improvisos coletivos, Adolfo alertava os alunos do Laboratório que, ao tocar com outros músicos, cada livre improvisador precisava aprender a dosar sua participação no grupo. Para que a música soasse de forma equilibrada, cada instrumentista (ou cantor) deveria saber o tamanho da contribuição que poderia fornecer. Tratava-se de uma questão puramente matemática: em tese, num dueto cada músico é responsável por 50% da música; num trio, por 33,3%; num quarteto, por 25%; e assim por diante. Se, num quinteto, um dos músicos decide tocar como se a música fosse 60% sua, só resta 10% para cada um dos outros improvisadores (caso a divisão restante seja igualitária). Em outras palavras, nesses casos as participações tornam-se excessivamente desequilibradas.

Não é que tais assimetrias sejam proibidas nas improvisações livres – muitas vezes, é esperado que um músico ou outro se sobressaia –, mas se a disparidade for muito acentuada, fere-se o princípio ético de que todos os improvisadores devem

ter a mesma chance de (se quiserem) oferecer materiais sonoros que possam se tornar uma força significativa no tecido geral do discurso musical. Eu mesmo fui alertado por Adolfo sobre esse aspecto, pois, em alguns improvisos coletivos que realizei, acabei desrespeitando tais proporcionalidades, talvez por me empolgar demais com as performances em curso das quais participava.

Um “monopólio” na execução de um improviso livre realizado em grupo pode levar, por vezes, a uma disputa entre os músicos. Caso um músico comece a se sobressair, outro colega pode decidir enfrentá-lo, também buscando espaço pela primazia da narrativa musical. Tal situação pode gerar resultados acústicos bastante interessantes, mas, quando muitos músicos decidem fazer isso ao mesmo tempo, há o risco de que a improvisação se transforme numa enorme cacofonia de sons, já que a saturação de materiais pode resultar num excesso de informações para os ouvintes, que terão dificuldades em distinguir isoladamente qualquer ideia musical. De novo, tais situações não são proibidas, mas um abuso delas tende a sobrecarregar a música, aturdindo os ouvintes.

Por vezes, numa performance em grupo, um músico decide desempenhar um papel de fundo no discurso coletivo. Isso não é proibido, mas se essa estratégia for motivada pelo medo do improvisador de tocar ou arriscar-se, ela não será bem-vista. Como enfatizado, sempre se espera que os músicos se envolvam na improvisação, e, se isso não acontece, a música resultante provavelmente apresentará um baixo valor, com pontos fracos devido à falta de engajamento e comprometimento dos participantes.



Foto 14 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (05.09.22). Sexteto de bateria, flauta doce, trompete, baixo elétrico, piano e clavinova (professor Adolfo).

Outro problema observado nas aulas do Laboratório eram as situações nas quais os livres improvisadores, sem saber o que tocar no instante da performance, incorriam em clichês óbvios: uma melodia sobre uma escala pentatônica, uma cadência de dominante/tônica, um ritmo metrificado, um efeito de *glissando* etc. Mais uma vez, não é que tais recursos não pudessem ser utilizados, mas o abuso desses procedimentos, além de empurrar a improvisação para domínios idiomáticos, mostrava que os músicos não eram capazes de exercer sua criatividade de maneira realmente livre. Isso comprovava que, diante de incertezas performáticas, as “saídas” mais óbvias dificilmente são as mais interessantes.

Outras situações performáticas criticáveis eram aquelas nas quais alguns improvisadores simplesmente imitavam descomedidamente o que outros colegas tocavam – excertos melódicos, padrões ritmos, certas atmosferas sonoras etc. Como sublinhado, a repetição pode ser um recurso proveitoso para unificar os discursos musicais individuais, mas seu emprego excessivo tende a tornar o improviso enfadonho, como se o músico que arremedasse outros quisesse demonstrar, com isso, o quanto seu ouvido “era bom”. Mais aconselhável era elaborar variações sobre os materiais sonoros apresentados pelos colegas, ou então criar novos materiais que contrastassem ou complementassem as ideias dos outros performers. Porém, eu percebia que nem todos os livres improvisadores que frequentavam o Laboratório tinham tamanha desenvoltura performática.

Para fugir das escolhas mais óbvias, o livre improvisador precisa, como já enfatizado, permitir-se realizar novas experiências, explorar novas sonoridades. A proposta estética da improvisação livre autoriza o músico a criar sonoridades que, num primeiro olhar (ou melhor, numa primeira “audição”), são disparatadas ou incongruentes, mas também permite a elaboração de propostas musicais que, até certo ponto, são coerentes e estruturadas. Tais orientações são como os lados de uma moeda: o músico pode transitar de um enfoque para outro, inclusive *numa mesma* performance. Então, por que não ousar fazê-lo? Por que ficar apenas com o aspecto ordenado e racionalizado do fazer musical? Se a liberdade que a improvisação livre oferece ao músico é praticamente ilimitada, por que não exercê-la em toda a sua magnitude? Nas aulas do Laboratório, havia alunos que, por certo,

sabiam explorar essa liberdade, enquanto outros se sentiam menos confiantes para se aventurarem em territórios desconhecidos<sup>350</sup>.

**Quadro 36 - Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: balbucio de bebê aproveitado como material sonoro para um improviso livre**

Em janeiro de 2022, quando minha filha Maria Aurora tinha três meses de idade, gravei seus ruídos vocais por três minutos, num momento em que ela se mostrou particularmente comunicativa. Minha intenção era aproveitar esse registro sonoro como base para um improviso livre. Eu partia do pressuposto que qualquer som apresentava potencial para ser utilizado como material musical, e tencionava testar essa hipótese. Seus ruídos vocais consistiam num balbucio parecido com o som do "a" e do "ã" encontrados na palavra "maçã", além de curtos gritinhos agudos. O registro sonoro terminava com um grito mais forte, uma reclamação, que foi o que me fez interromper a gravação, pois eu precisava pegá-la no colo.

Sobre esse material sonoro de base, decidi improvisar três solos em meu piano digital, sobrepondo, gradualmente, uns aos outros. Coloquei a gravação de seu balbucio para tocar e, enquanto a ouvia, elaborei meu primeiro solo, feito a partir de um timbre semelhante ao de violinos num registro agudo: eram duas vozes executando uma espécie de contraponto, com intervalos, na maior parte das vezes, dissonantes. Esse solo me transmitiu a sensação de algo fantasmagórico, sobrenatural. Em seguida, após juntar essas duas faixas como um único arquivo, coloquei-o para tocar e, sobre ele, improvisei meu segundo solo, utilizando um timbre de piano *honky-tonk*, mas tocado apenas nos registros graves do instrumento. Esse solo caracterizou-se por notas em *staccato*, em *forte*, com muitos saltos imprevisíveis, ascendentes e descendentes. Ele me passou a sensação de inquietude e incerteza. Depois de juntar esse terceiro material com as duas faixas precedentes, obtive um arquivo de áudio com as três gravações sobrepostas. Decidi, então, realizar um terceiro solo sobre ele, desta vez utilizando minha própria voz: improvisei uma espécie de canto desafinado, alternado com ruídos vocais, que simulavam uma pessoa brincando com um bebê, por vezes também imitando seus balbucios. Essa gravação transmitia um efeito de comicidade, pois alguns ruídos que emiti foram realmente engraçados. Concluído esse último improviso, juntei-o com as três faixas anteriores, formando um "quarteto".

Imagine o resultado musical da soma dessas quatro faixas. Elas deram muito que falar em algumas aulas do Laboratório. Num primeiro momento, Adolfo não aprovou minha experiência, pois a sensação de ouvir essa música era desconfortável. No contexto geral, parecia que o bebê da gravação - minha filha - estava sendo assustado por um adulto - eu -, impressão reforçada pelo clima fantasmagórico dos violinos e pela instabilidade gerada pelo piano *honky-tonk*. Entretanto, lembro ao leitor que a gravação de base foi justamente a de minha filha, que criou sua "música" sozinha, sem qualquer estímulo sonoro externo: as outras faixas ainda não existiam naquele momento. Na realidade, foram seus balbucios que fomentaram as

<sup>350</sup> Uma das situações mais interessantes que presenciei no Laboratório, nesse sentido, foi quando um dos alunos levou para uma aula um prato quebrado de bateria e um arco de contrabaixo. Nas improvisações que ele realizou, utilizou o arco para extrair sons do prato, por vezes percutindo ou raspando o primeiro objeto no segundo. Como o estudante admitiu posteriormente, o controle sonoro que ele exercia sobre esses objetos era muito baixo, pois nunca conseguia prever com precisão o tipo de sonoridade que resultaria do contato de ambos. Essa situação serve para ilustrar que, na improvisação livre, mesmo instrumentos musicais danificados podem ser explorados como ricas fontes sonoras.

demais improvisações que realizei, e não o contrário. Isso me levou a refletir sobre o quão difícil era descobrir, em improvisações livres gravadas e sobrepostas, quais materiais haviam sido criados primeiro, e quais por último. Alguns alunos que ouviram minha improvisação imaginaram que eu havia colocado minha filha perto de mim e interagido vocalmente com ela, enquanto, ao mesmo tempo, tocava em meu piano digital. A música poderia passar essa impressão, mas não era isso que de fato havia acontecido.

Não satisfeito com o resultado dessa experiência, decidi reaproveitar a gravação de minha filha, refazendo minhas três improvisações no intuito de criar um segundo "quarteto". Desse modo, sobre o mesmo material inicial de base, improvisei, no piano digital, um solo com o timbre de orquestra de cordas: eram notas isoladas que, ao serem sustentadas, formavam acordes. Essa música me suscitou uma visão futurista, como o anúncio de algo que ainda estava por nascer. Após sobrepor as duas faixas, efetuei meu segundo improviso, valendo-me de um timbre de órgão de tubos, que foi tocado apenas nos registros graves. Esse improviso era muito simples: apenas uma sequência de longas notas sustentadas. Em seguida, depois de sobrepor as três faixas precedentes, toquei, sobre elas, meu terceiro solo, com o timbre de xilofone. Esse era o material musical que apresentava maior complexidade: eram rápidas sequências de notas que exploravam todas as oitavas do piano digital (as notas do xilofone não possuem sustentação, desaparecendo logo após terem sido tocadas, característica que trazia um forte contraste para os dois materiais musicais precedentes, marcados por longas durações temporais). Enquanto realizava esse último improviso, decidi, na hora da performance, explorar brevemente alguns arpejos que remetiam a trechos de músicas infantis, tais como o famoso *Marcha Soldado*. Concluído esse último solo, juntei-o às outras três faixas, formando um novo "quarteto".

Imagine, novamente, o resultado musical dessa segunda experiência. A improvisação resultante se revelou como mais interessante, sendo aprovada pelo professor Adolfo. Esse quarteto transmitia a imagem de um bebê que estava por nascer, seus primeiros balbucios, suas brincadeiras num xilofone, e assim por diante. Tais sensações eram suscitadas, é claro, pelos timbres que empreguei na improvisação, mas também pelos materiais musicais ali desenvolvidos. Sobre o quanto eu realmente havia tencionado reproduzir essa ambientação específica antes de começar a tocar, devo afirmar que houve pouco planejamento nesse sentido. As ideias foram surgindo aos poucos em meus pensamentos, e um improviso conduziu ao outro. Não posso negar que de fato escolhi minuciosamente cada timbre, mas a improvisação que realizei a partir deles teve pouco planejamento prévio – as próprias referências às canções infantis não foram premeditadas; foram uma ideia que me ocorreu enquanto eu tocava. A experiência mostrava, por fim, o quanto um mesmo material sonoro de base – o balbucio de um bebê – poderia ser aproveitado musicalmente para finalidades tão diversas.

Neste ponto, é necessário dar uma leve guinada no texto a fim de explorar um tópico que foi anunciado na primeira parte desta tese, mas que, até agora, ainda não foi trabalhado. Na Introdução, expliquei que, dos cinco semestres letivos nos quais acompanhei as atividades do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS, os três primeiros ocorreram num formato totalmente virtual, com aulas pela internet (devido às restrições impostas pela pandemia de coronavírus), o quarto num formato híbrido, com aulas à distância e presenciais, e o quinto na modalidade presencial. As contingências da pandemia – impossíveis de serem previstas quando, no começo do

doutorado, esbocei o tipo de investigação que pretendia realizar – forçaram-me a alterar as estratégias de pesquisa que, inicialmente, eu desejava adotar.

Se a pandemia nunca houvesse eclodido, e se as aulas do Laboratório continuassem a ser ministradas da mesma forma que haviam sido nos anos anteriores (na sala de aula 903 do Instituto de Artes da UFRGS, com todos os alunos fisicamente presentes), os parágrafos seguintes jamais teriam sido escritos por mim. Todavia, a pandemia testou tanto o senso de adaptabilidade dos docentes e discentes quanto dos pesquisadores, que tiveram que repensar seus métodos tradicionais de investigação. No que diz respeito às aulas do Laboratório, a principal mudança trazida pela emergência sanitária foi a seguinte: as performances coletivas não poderiam mais ser feitas com os músicos dividindo um mesmo espaço físico, então como fazer para que os alunos improvisassem juntos?

O professor Adolfo encontrou a melhor solução possível: cada aluno gravaria suas livres improvisações e as colocaria à disposição, na internet, para que os colegas improvisassem sobre elas. Para que o sistema funcionasse, havia um mínimo de improvisações – e combinações de improvisações – que cada estudante deveria realizar ao longo do semestre letivo. O procedimento funcionou muito bem, pois, ao longo do tempo que acompanhei a disciplina de forma virtual, foram disponibilizadas, no total, cerca de trezentas performances improvisadas pelos alunos – desempenhos que poderiam ser gravações solo ou performances sobrepostas a outras gravações (que geravam duetos, trios, quartetos, quintetos etc.).

De minha parte, disponibilizei – somando minha produção em todos os semestres – aproximadamente cinquenta performances que gravei em minha casa, o que incluía tanto performances em formato solo quanto duetos, trios, quartetos, quintetos e sextetos nos quais somente eu tocava as várias vozes ou nos quais eu sobrepunha meu material improvisado ao de outro(s) colega(s). No entanto, o leitor deve estar se perguntando: esse procedimento não é diferente de improvisar ao vivo, dividindo o mesmo espaço-tempo com outros músicos? É claro que é diferente, e é sobre esse tópico que voltarei minhas reflexões a partir de agora.

Em termos teóricos, deve-se ressaltar uma espécie de incompatibilidade entre improvisação e gravação. Brown, Goldblatt & Gracyk (2018, p. 249-250), refletindo

sobre o improviso no jazz<sup>351</sup>, apontam que a improvisação musical corresponde a um processo de criação intrínseco ao momento da performance, e que, para apreciar, em sua essência, esse acontecimento, é necessário que os ouvintes presenciem, ao vivo, a singularidade das ações dos músicos. Quando os ouvintes não testemunham tal evento ao vivo, a única opção de acesso à performance musical é por meio de algum registro da mesma (uma gravação, por exemplo).

Todavia, uma gravação estabelece uma fratura no tempo: os ouvintes que escutam o registro da performance não compartilham a instantaneidade da experiência com os artistas que criaram a música. Além disso, a gravação permite a repetição do evento performático (caso o ouvinte a escute várias vezes), o que acaba enfraquecendo o aspecto singular intrínseco à atividade improvisatória, como acontecimento único no tempo. O resultado disso é a estabilidade e previsibilidade na apreciação auditiva – princípios *opostos* aos valores da improvisação, que preza justamente a surpresa da experiência, sua imprevisibilidade. Por isso, a incompatibilidade entre improvisação e gravação.

Em termos práticos, contudo, foi necessário desconsiderar esse empecilho incontornável para que os alunos do Laboratório pudessem, durante a pandemia, realizar as atividades da disciplina. Assim, improvisação e gravação foram obrigadas a “fazer as pazes”. Essa conciliação trouxe, porém, alguns obstáculos. A diferença básica entre improvisar em grupo, ao vivo, e com uma gravação é que a gravação não interage com o músico que toca junto com ela. Por isso, se nas situações de improvisação livre nas quais os músicos dividem um mesmo espaço e um mesmo tempo é possível alcançar uma total comunicação entre os participantes, diante de uma gravação isso é impossível – ou melhor, é possível apenas pelo lado do músico que improvisa *sobre* a gravação.

O músico que improvisa em cima da gravação pode interagir com ela de forma livre – na realidade, nem tão livre assim, pois ela acaba servindo como um “guia” para seu desempenho –, mas a gravação não pode modificar a si mesma para interagir com o músico. Essa impossibilidade invalida completamente as características primordiais do campo, a ponto de desempenhos desse tipo não poderem mais ser catalogados como “improvisações livres”? Em minha opinião, não:

---

<sup>351</sup> Apesar do enfoque desses autores ser no jazz, acredito que as mesmas reflexões possam ser aplicadas ao âmbito da improvisação livre.

essa é apenas mais uma forma de manifestação encontrada nesse universo musical, mais uma possibilidade de atuação performática que o campo oferece.

Veja-se em pormenores, agora, como o processo funcionava. Um aluno, em sua casa, pegava, por exemplo, um violão e improvisava livremente por três minutos. Em seguida, disponibilizava a gravação de sua performance no Moodle (a plataforma virtual na qual a disciplina era ministrada). Os outros estudantes do Laboratório tinham acesso a essa música e poderiam, se quisessem, improvisar sobre ela. Em dado momento, outro aluno, um percussionista, por exemplo, decidia aproveitar esse material, valendo-se de um pandeiro para improvisar sobre ele. Um terceiro estudante, violinista, escutava as duas gravações sobrepostas e acrescentava a sua parte. Um quarto músico, tecladista, ouvia o trio e decidia empregar um sintetizador para justapor um novo material musical. E assim por diante. Não havia limites para o número de acréscimos que poderiam ser feitos (mas o máximo que testemunhei foram sextetos).

Outra opção era que um mesmo músico improvisasse sobre gravações de improvisações que ele mesmo houvesse feito. Desse modo, surgiam duetos, trios, quartetos etc. feitos por um único livre improvisador. Eu mesmo experimentei várias improvisações nesse sentido, com resultados bastante interessantes, aprovados pelo professor Adolfo.

Quando decidia improvisar sobre a gravação de um colega, um estudante poderia adotar duas estratégias: ouvir uma ou mais vezes a improvisação de base, antes de começar a executar seu improviso, ou simplesmente deixar a gravação tocar sem qualquer conhecimento prévio a seu respeito – simulando, portanto, uma situação de performance ao vivo. Adolfo nos aconselhava a experimentar as duas possibilidades. No primeiro caso, quanto mais vezes o aluno ouvisse a música de base, mais previsível ela se tornava para ele, e o performer conseguia planejar de maneira antecipada, às vezes em detalhes, as ações que tomaria. No segundo caso, a surpresa era absoluta, já que era impossível antever o tipo de sonoridade que emanaria dos alto falantes ou dos fones de ouvido.

Eu costumava improvisar seguindo um meio termo entre as duas propostas acima: gostava de escutar apenas uma vez alguns trechos das improvisações dos outros colegas, principalmente no intuito de captar o clima da música, mas também para escolher algum timbre adequado que pudesse explorar em meu piano digital,



algo que de alguma forma se ajustasse às intenções da música original. Assim, acabava conhecendo minimamente a improvisação livre sobre a qual deveria sobrepor meu próprio improviso, mas não ao ponto de me familiarizar com ela.

Essas duas abordagens antagônicas provocam elucubrações distintas quando se considera a proposta essencial do campo da improvisação livre. Para ir direto ao ponto, deve-se admitir que o músico que escuta várias vezes a gravação de uma improvisação livre, antes de começar a improvisar sobre ela, em certo sentido burla o preceito estético básico do campo que diz respeito à imprevisibilidade dos processos criativos. Não posso afirmar que todos os participantes do Laboratório adotavam essa estratégia, nem em que extensão isso era feito, mas, ouvindo várias das improvisações de colegas, percebia que, em alguns casos, era muito difícil que um improviso sobreposto fosse fruto de uma execução completamente “espontânea”<sup>352</sup>. Isso me levou a questionar as razões que levavam alguns alunos a certamente ouvirem várias vezes a improvisação livre de um colega antes de improvisarem sobre ela, e a resposta a que cheguei apenas reforçou a premissa básica de toda esta pesquisa: alguns músicos buscavam, mais fortemente que outros, atingir uma excelência performática.

Uma gravação é um registro, algo que fica para a posteridade: um material passível de ser apreciado por muitos ouvintes. Como registro, carrega o nome do músico que o produziu<sup>353</sup>. Gravações de baixa qualidade mancham as reputações dos artistas que as criaram, e há músicos que não aceitam conviver com isso. Mesmo estando num ambiente até certo ponto informal (uma sala de aula virtual), havia instrumentistas e cantores que se empenhavam bastante para apresentar

---

<sup>352</sup> É certo que um livre improvisador que escuta várias vezes uma gravação, antes de improvisar sobre ela, acostuma-se com a música. Quanto mais ele ouvi-la, mais previsível ela se tornará para ele. Contudo, deve-se ter o cuidado de não *supervalorizar* esse entendimento, uma vez que a memória musical do ser humano não costuma ser tão fiel e exata quanto se imagina – é difícil antecipar, com precisão e em detalhes, tudo o que vai acontecer numa música de, por exemplo, três minutos, principalmente quando se trata de improvisações livres, nas quais raramente se notam padrões sonoros reconhecíveis. Pelo contrário: os desenvolvimentos musicais são difíceis de serem previstos ou antecipados de maneira segura. Assim, por mais que um músico escute uma dúzia de vezes uma improvisação livre antes de interagir com ela, isso não retira completamente o caráter improvisado de suas ações durante a performance musical.

<sup>353</sup> Nesse sentido, é importante ressaltar que as gravações do Laboratório eram disponibilizadas na página do Soundcloud da disciplina, que pode ser acessada no seguinte link: <https://soundcloud.com/nucleo-musica-improvisada> – último acesso em 29 de maio de 2022. Nesta página constam as últimas três horas de música produzida pelos livres improvisadores que frequentam o Laboratório. Esse material é de acesso público. Antes de disponibilizar as músicas nesse site, Adolfo efetua uma seleção daquilo que considera os melhores improvisos, o que também, em certo sentido, serve como um estímulo para que os alunos produzam performances de qualidade, já que elas poderão ser postadas nessa plataforma.

bons desempenhos performáticos. É lógico que havia alguns participantes do Laboratório que faziam pouco caso das atividades, mas penso que a maioria dos músicos tentava compartilhar materiais com certo nível de qualidade.

Isso me levou a imaginar a quantidade de improvisações livres gravadas que não eram postadas na plataforma da disciplina, por várias razões: desde uma captação ruim do áudio até – e este ponto é o principal – uma *baixa qualidade performática*. O que obrigava os estudantes a disponibilizarem improvisações livres de baixo valor artístico? Nada. Então, por que compartilhar esse tipo de material se ele poderia simplesmente ser descartado e substituído por algo melhor? Se tais “edições” eram impossíveis nas performances realizadas nas aulas presenciais do Laboratório, no ambiente virtual não havia sequer como dimensionar o tamanho desses descartes. Como consequência, dificilmente os estudantes da disciplina postavam improvisações de baixíssima qualidade.

Quando um músico elaborava um improviso livre solo gravado, ele nunca conseguia prever o tipo de aproveitamento que seu material poderia ter nas mãos de algum colega. Assim, uma linha melódica que inicialmente havia sido concebida para estar num primeiro plano poderia virar uma segunda voz para outra melodia mais notável, agregada por outro improvisador, ou então manter sua função original, quando o segundo improviso anexado adquiria um caráter de acompanhamento. Outro aspecto era que a ordem dos improvisos adicionados também não refletia a importância que cada material individual teria na versão final da música: às vezes, num quarteto, o primeiro improviso gravado conseguia manter sua preeminência como material principal do início ao fim dos processos, sobrevivendo aos acréscimos que sofria, e às vezes o segundo, terceiro ou quarto improviso assumia o primeiro plano diante da soma das gravações. Em outros casos, todas as improvisações aditadas apresentavam a mesma relevância: era como se, num trio, cada músico tivesse realmente conseguido contribuir com 33,3% da música. Em suma, não havia qualquer regra nesse sentido, uma vez que era impossível adivinhar a aplicação e o aproveitamento que cada material musical gravado poderia ter e sofrer.

Trabalhar com as tecnologias de gravação e edição de som nem sempre era uma tarefa fácil, já que, muitas vezes, boas improvisações ficavam comprometidas por problemas puramente técnicos. Um dos desafios dos estudantes do Laboratório era, por exemplo, conseguir equilibrar os volumes das diversas gravações

sobrepostas. Isso porque, em termos ideais, um músico que improvisasse sobre a gravação de um colega deveria tocar com o mesmo volume da gravação original, caso contrário sua parte poderia “cobrir” a improvisação do outro músico<sup>354</sup>.

A opção de improvisar ao vivo, pela internet, não era viável devido à lentidão das conexões. Para que isso fosse possível, cada aluno deveria ter em casa uma internet de alta velocidade, o que era raro em vista da realidade socioeconômica de muitos estudantes. Além disso, mesmo que todos possuíssem conexões muito boas, dificilmente elas eliminariam completamente a latência, que é o intervalo temporal existente entre o começo do estímulo sonoro e a apreensão desse estímulo (e, conseqüentemente, a reação musical a ele) por parte dos outros músicos que o escutam. Em improvisações ao vivo e presenciais, os músicos ouvem de imediato todos os sons que são gerados pelos colegas, podendo reagir a eles prontamente. Nas conexões pela internet, porém, sempre se nota um interstício temporal significativo que separa uma ação de uma reação, fator que rompe completamente com a instantaneidade das interações entre os participantes. Por isso, a menos que se aceitasse a latência como elemento constituinte do próprio improviso livre – o que não era a proposta do Laboratório –, tornava-se impossível performar coletivamente, de forma simultânea, por meio de conexões virtuais remotas<sup>355</sup>.

Outro aspecto importante a ser destacado em relação ao Laboratório era que nesse espaço de encontros se colocava em prática alguns dos ensinamentos

---

<sup>354</sup> Eu adotava duas estratégias distintas para contornar esse problema. A primeira consistia em preparar uma caixa de som para tocar a gravação sobre a qual eu improvisaria, ao mesmo tempo que me posicionava para improvisar em meu piano digital. Antes de começar, regulava os volumes da caixa de som e do piano digital, para que um não se sobressaísse em relação ao outro. Então, acionava um gravador portátil que captava, simultaneamente, as sonoridades que saíam da caixa de som e o improviso que eu realizava no piano digital. Com isso, o arquivo gerado pelo gravador já vinha pronto para ser disponibilizado na internet. A segunda estratégia era um pouco mais complexa, mas garantia uma melhor equalização. Eu colocava a gravação para tocar na caixa de som e improvisava, sobre ela, em meu piano digital, aproveitando a memória interna do instrumento, que registrava *apenas* a minha execução. Então, acionava o gravador portátil e captava apenas minha performance solo, que era reproduzida pela memória do piano digital. Desse modo, ficava com dois arquivos de áudio: a improvisação livre original e a improvisação livre que eu havia efetuado sobre esse material. No computador, eu combinava os dois arquivos, utilizando o programa Audacity, e aproveitava para dosar os volumes dos dois arquivos sonoros, gerando, assim, um terceiro arquivo, perfeitamente equalizado, pronto para ser disponibilizado na internet. Essa segunda estratégia demandava mais tempo, mas garantia registros com maior qualidade acústica. Certamente haveria outras possibilidades a serem adotadas nesse sentido, mas eu empregava apenas essas duas.

<sup>355</sup> Além disso, havia ainda outro problema mais grave: a plataforma virtual que utilizávamos nas aulas era pensada para que as pessoas interagissem por meio da fala e não através de sons musicais. Isso significava que a plataforma privilegiava as frequências e volumes sonoros típicos da voz humana falada, desconsiderando as frequências que escapam desse âmbito e que, apesar disso, são empregadas pelos instrumentos musicais e pela voz cantada, bem como as sonoridades que apresentam volumes extremos (muito fracos ou muito fortes) – como forma de proteção aos participantes que utilizam fones de ouvido.

discutidos acima (quando se abordou a problemática contida em *Zuppa*, experiência estético-musical realizada pelo grupo Musica Elettronica Viva): o Laboratório era aberto a não músicos, ou melhor, a pessoas que não tinham a prática da música tão desenvolvida – se se partir do pressuposto que todos os seres humanos são, em alguma medida, musicais. O Laboratório recebia alunos da graduação em Música da UFRGS, que correspondiam à maioria dos participantes, e também estudantes de outros cursos dessa universidade, tal como teatro e dança, e pessoas da sociedade em geral que não eram, necessariamente, universitários. Além disso, quando as aulas voltaram a ser presenciais, Adolfo permitiu que os estudantes levassem, uma vez por mês, pessoas convidadas, que poderiam ser músicos ou não ter nenhuma experiência nessa área. Esses visitantes tocavam junto com os alunos oficialmente matriculados na disciplina.

Essa abertura trazia maior diversidade ao Laboratório, uma vez que indivíduos de distintas procedências estavam aptos a frequentá-lo. Tal iniciativa ia ao encontro das crenças de Adolfo e de toda uma vertente do campo da improvisação livre, que defendiam que esse fazer musical deve ser receptivo a quaisquer pessoas interessadas. Nos meses em que acompanhei o Laboratório, ouvi histórias de “não músicos” que haviam participado dessa disciplina por vários semestres consecutivos, demonstrando grande interesse pela prática – infelizmente, isso havia ocorrido antes do início de minha pesquisa, e não durante minha investigação, o que me impediu de presenciar tal fato.

A questão que surgia era se essas pessoas, tendo pouco conhecimento e prática musicais, conseguiam acompanhar as atividades do Laboratório, e a resposta, segundo Adolfo, é que elas conseguiam. Nesse sentido, é necessário observar o seguinte: não é que não houvesse diferenças entre os participantes que “eram” músicos e aqueles que “não eram” – ou melhor, que o eram em menor medida. Na visão de Adolfo, as diferenças existiam, mas elas não impediam a participação desse último grupo, pelo contrário: o pouco conhecimento que alguns participantes tinham sobre música poderia ser, inclusive, um fator que os auxiliava no tão desejado desprendimento performático, uma vez que eles possuíam poucos vícios e cacoetes musicais. Como não estavam acostumados a tocar dentro de idiomas, referentes e modelos instituídos, os integrantes menos experientes se sentiam mais soltos para improvisar de maneiras bastante livres.

No que diz respeito à técnica corporal, também se observavam diferenças, pois os integrantes menos versados em música não conseguiam, em geral, ousar tanto, em suas elaborações sonoras, quanto os músicos que possuíam certa maestria técnica. Porém, o lado positivo é que essa técnica “leiga”, ainda que fosse pouco desenvolvida, não aparecia condicionada por idiomas, referentes e modelos – o que também, em alguma medida, auxiliava na emancipação da música improvisada que os participantes menos experientes realizavam.

Ficava-se, desse modo, diante de um paradoxo: alguém que não era músico poderia não ter tanto domínio e competência técnica para expressar determinadas ideias musicais, mas, ao mesmo tempo, talvez apresentasse poucas amarras que o impedissem de exercer uma prática musical de fato mais livre; por outro lado, alguns músicos com grande habilidade técnica eram capazes de mobilizar esse virtuosismo somente a partir dos idiomas, referentes e modelos que já conheciam, o que os tolhia, em alguma medida, no exercício de uma mais ampla liberdade criativa.



Foto 15 – Improvisação livre na sala 903 do Instituto de Artes da UFRGS (15.08.22). Trio de violino, prato quebrado de bateria tocado com arco e piano. O autor desta tese é quem toca o piano.

Outro tópico incontornável se refere às avaliações que eram feitas sobre as improvisações realizadas pelos integrantes do Laboratório. Tais comentários eram formulados principalmente por Adolfo – ele era, afinal, o professor da disciplina –, mas também pelos próprios alunos que, nas aulas, verbalizavam suas impressões sobre seus próprios improvisos e sobre os improvisos dos colegas. Esse ponto é essencial para esta pesquisa, pois surge vinculado de forma direta ao problema central da busca pela excelência performática.

Nesse sentido, é importante lembrar que, apesar da prática da improvisação livre conter poucas regras, não se deve confundir uma ampla tolerância performática com uma espécie de “vale-tudo”: como já se enfatizou, espera-se que o livre improvisador sempre se mostre engajado em seus processos criativos, executando sua música com certa dose de intencionalidade. Mas, sendo tão ilimitadas as possibilidades performáticas, como avaliar os desempenhos no campo da improvisação livre?

A falta de regras parece tornar a fundamentação das avaliações algo bastante subjetivo, talvez mais subjetivo do que a percepção e impressão imediatas, ainda não conceituadas ou verbalizadas, que um ouvinte tem quando ouve uma improvisação livre. Isso significa que, em muitos casos, quando se escuta várias performances de improvisação livre, é possível apontar quais foram as mais interessantes e quais não entusiasmaram, mas justificar racionalmente as razões que levaram a essas escolhas é um segundo passo mais difícil de ser dado. Uma coisa é a satisfação ou descontentamento que alguém sente quando escuta uma música; outra é a expressão conceitual e verbal elaborada, posteriormente, para justificar todas as preferências e rejeições.

Esse segundo estágio requer, sem dúvida, alguma experiência estética com o campo, pois um ouvinte mais acostumado a ouvir improvisação livre provavelmente terá um arsenal analítico mais desenvolvido que outro ouvinte que não esteja tão familiarizado com esse universo musical. Assim, como a maioria dos participantes do Laboratório era formada por novatos no campo da improvisação livre (eu me incluía nesse rol, principalmente no início de minha pesquisa), o senso crítico de muitos estudantes ainda era pouco acurado para formular julgamentos, e cabia ao professor Adolfo efetuar as avaliações, ensinando-nos sobre como qualificar performances desse tipo.

Os julgamentos de Adolfo não equivaliam a uma “palavra final” sobre o assunto, o que transparecia nas expressões que ele costumava empregar quando iniciava suas análises dos improvisos: “do meu ponto de vista...”, “em minha opinião...” etc. Ele reconhecia que suas avaliações não correspondiam a julgamentos definitivos sobre o valor das performances, mas eram indicações sobre aspectos que – ele acreditava – poderiam ter sido mais bem realizados pelos músicos.

Nesse sentido, muitas de suas críticas diziam respeito ao fato de alguns improvisadores ficarem demasiadamente presos a certos idiomas, referentes e modelos que, em termos históricos, já tinham sido abundantemente mapeados; outras apontavam que os músicos haviam sido muito previsíveis em suas performances, não se arriscando o suficiente (era como se eles houvessem descoberto uma “fórmula” e ficassem submetidos a ela durante toda a execução da música); outros comentários assinalavam a pouca inventividade dos materiais musicais mobilizados durante os improvisos ou o pouco desenvolvimento a que eram submetidos; outros indicavam a pouca conexão existente entre os vários materiais ou elementos sonoros trabalhados nas músicas (principalmente nas improvisações coletivas); alguns apontamentos eram dirigidos a trechos específicos das improvisações, enquanto outros abarcavam a música como um todo; e assim por diante. O importante era que, ouvindo as críticas de Adolfo, aprendíamos a improvisar livremente com mais qualidade e a avaliar, com maior acuidade, tanto os nossos improvisos quanto os dos demais participantes do Laboratório.

**Quadro 37 - Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: como desvirtuar um improviso livre**

Nos semestres letivos nos quais as aulas do Laboratório foram ministradas pela internet, uma das atividades obrigatórias aos alunos era improvisar sobre uma sequência de improvisações gravadas pelo professor Adolfo. Essas improvisações consistiam em seis faixas distintas que, somadas, aumentavam de maneira progressiva a complexidade da música resultante. Adolfo inicialmente elaborou um solo com o timbre de flauta doce (o solo de base), sobre o qual improvisou um segundo solo, também com o timbre de flauta doce (formando um dueto), sobre o qual elaborou um terceiro solo, com o timbre de violoncelo (formando um trio), sobre o qual executou um quarto solo, com o timbre de guitarra (formando um quarteto), sobre o qual desenvolveu um quinto solo, utilizando ruídos eletrônicos (formando um quinteto), sobre o qual, por fim, formulou um sexto solo, também com ruídos eletrônicos (formando, afinal, um sexteto). Os alunos poderiam escolher qualquer uma das seis faixas - o solo de base, o dueto, o trio, o quarteto, o quinteto ou o sexteto - para improvisar livremente a partir dela.

Um dos alunos escolheu o sexteto, a gravação mais complexa. Mas, ao invés de improvisar livremente sobre essa música, o estudante harmonizou, ao violão, com acordes, todo o improviso de Adolfo, acrescentando também uma “levada” ritmada aos acordes. Por incrível que pareça, o aluno foi capaz de “domesticar” a polifonia atonal resultante das várias notas tocadas por Adolfo nos instrumentos melódicos, inserindo-as num discurso idiomático. Contudo, por mais grandioso que fosse seu esforço - não é nada fácil harmonizar tonalmente uma música atonal -, sua contribuição violou completamente as expectativas estéticas do campo da improvisação livre, na medida em que transformou uma criação espontânea numa narrativa musical dotada de parâmetros reconhecíveis e previsíveis. Assim, o que inicialmente foi pensado como um improviso livre acabou se transformando

numa música que continha um pulso regular e uma harmonia tonal. A iniciativa do aluno foi criticada por Adolfo, uma vez que a proposta do exercício não era essa.

**Quadro 38 - Etnografia das performances no Laboratório de Improvisação Musical Livre: uma referência musical involuntária**

Numa das improvisações livres que gravei para o Laboratório, explorei, ao longo de três minutos e meio de música, um motivo melódico de oito notas, seguido de um segundo motivo de três notas. As notas iniciais do primeiro motivo consistiam, na realidade, de uma mesma nota repetida cinco vezes, seguida por dois saltos descendentes e um ascendente. Minha intenção com essa música era criar uma improvisação de inspiração motivica, a partir de três solos sobrepostos tocados em meu piano digital, cada qual com um timbre distinto. Os três solos foram trabalhados a partir dos dois motivos mencionados, o que garantia certa unidade estrutural para a música.

Adolfo escutou minha improvisação e fez uma crítica: meu motivo inicial remetia ao famoso tema da quinta sinfonia de Beethoven - formado por quatro notas, das quais as três primeiras eram uma mesma nota repetida, seguidas por um intervalo melódico descendente. Segundo Adolfo, meu motivo fazia uma referência explícita a esse tema de Beethoven, havendo, portanto, pouca originalidade nessa minha decisão. Expliquei-lhe que, ao criar meus dois motivos, não havia pensado em Beethoven nem em sua célebre sinfonia. É claro que eu conhecia essa música, mas ela não havia me servido como "fonte de inspiração". Contudo, minha alegação certamente não invalidava a alusão que minha improvisação poderia apresentar em relação ao grande compositor alemão. Se alguns ouvintes entreviam Beethoven no improviso livre que eu havia criado, quem era eu para afirmar que eles não poderiam vincular uma música com a outra?

Esse caso me serviu como exemplo concreto de que, às vezes, uma referência musical pode surgir numa improvisação livre sem que o performer tenha plena consciência de estar fazendo isso.

Ao escutar as impressões de Adolfo sobre os meus desempenhos e os de meus colegas, um ponto ficou claro para mim desde o princípio: a música livremente improvisada, tanto quanto qualquer outro tipo de música, é suscetível de ser *avaliada*. Mesmo que os critérios avaliativos empregados nesse campo sejam, em grande medida, subjetivos, eles precisam partir de proposições que são elementares a esse universo musical, não podendo ser confundidos, portanto, com meras opiniões aleatórias e arbitrárias. Seguindo o exemplo dos improvisos livres que, para despertar o interesse dos ouvintes, não devem ser fruto do simples caos ou acaso sonoros, as críticas formuladas a respeito de tais processos criativos também precisam partir de certas premissas básicas do campo. Tais premissas, ainda que não possuam a força de leis, existem e possuem um valor normativo determinante.



## **QUARTA PARTE – COMPARAÇÕES**

## 20. Dois universos performáticos em perspectiva: música erudita e improvisação livre

Na terceira parte desta tese examinei como é realizada a performance no âmbito da improvisação musical livre. Na segunda parte, havia efetuado o mesmo tipo de análise, mas tendo como foco o universo da música erudita. O fator que, sob meu ponto de vista, conecta esses dois tipos de práticas musicais é a busca pela excelência performática: músicos que atuam dentro desses domínios estético-sonoros estão, normalmente, empenhados em dar o melhor de si em termos de desempenho artístico. Ainda que essa hipótese não corresponda a uma lei inabalável, válida para qualquer situação performática, ela se torna mais forte à medida que se toma como parâmetro as performances realizadas por músicos profissionais – especialmente no caso das apresentações ao vivo, com público presente –, uma vez que vários fatores estimulam ou mesmo *obrigam* tais artistas a atingirem uma excelência de atuação.

Observa-se, nesse sentido, um vínculo da busca pela excelência na performance musical com uma série de fatores: desejo por aumentar a reputação e o prestígio pessoais e artísticos, vontade de estar à altura (ou melhor, *acima*) das exigências convencionais requeridas para o exercício da atividade musical praticada pelo performer, superação de limites individuais autoimpostos, pressões oriundas da concorrência e competição aberta ou velada com outros músicos, obtenção de recompensas materiais (por exemplo, dinheiro) e imateriais (por exemplo, reconhecimento pelos pares) que decorrem do fato de o indivíduo se colocar numa posição de destaque, conquista de espaço no mercado de trabalho, entre outras razões. Essas são, portanto, algumas causas que, tanto na música erudita quanto na improvisação livre, costumam incitar os músicos a serem melhores performers.

No entanto, como o leitor atento já pôde perceber, os caminhos que conduzem à maestria performática na música erudita e na improvisação livre são bastante distintos, por vezes até mesmo opostos. O objetivo central da segunda e terceira partes desta tese foi justamente explicitar como essa busca acontece num campo e no outro. Porém, se o problema da excelência performática foi abordado, até este instante, de maneira isolada para cada um dos dois contextos musicais, é chegado o momento de colocar esses dois mundos artísticos lado a lado, a fim de compará-los. O objetivo desta quarta parte da tese, por conseguinte, é exatamente

este: contrapor os dois universos musicais para descobrir as diferenças e semelhanças existentes entre eles, tendo sempre como norte o fenômeno, encontrado em ambos, da busca pela excelência performática.

Antes de partir, contudo, para a comparação propriamente dita dessas duas práticas artísticas, é necessário esboçar uma breve reflexão sobre o processo de *comparação* em si, tal como esse procedimento de pesquisa vem sendo pensado no âmbito da música e, mais especificamente, da etnomusicologia<sup>356</sup>.

### 20.1. *É válido comparar práticas musicais?*

Quando se toma a *comparação* como procedimento de análise e pesquisa, duas abordagens críticas sobre o tema costumam florescer: há quem defenda, por um lado, que a comparação é uma técnica válida para a compreensão dos fenômenos em análise, e há quem sustente, por outro lado, que esse método não traz grandes benefícios para a elucidação de questões epistemológicas. No campo da música e, mais especificamente, da etnomusicologia, esses dois pontos de vista tenderam a se opor historicamente, com pesquisadores que defenderam ora um, ora outro<sup>357</sup>.

Nettl (2015, p. 130-131) ressalta que alguns etnomusicólogos – por exemplo, Mantle Hood (1918-2005) – sustentaram que a comparação não poderia ser encarada como um objetivo primário para o campo da etnomusicologia porque, antes de efetuar comparações entre distintas manifestações musicais, seria mais urgente compreender, em profundidade, essas mesmas manifestações – devendo ser esse último enfoque a meta central da disciplina. Segundo essa visão, sem a realização de pesquisas detalhadas sobre contextos musicais específicos, de diversas sociedades e culturas, não haveria a possibilidade de, proficuamente, compará-los.

---

<sup>356</sup> Na primeira parte desta tese abordei o problema da comparação no campo da antropologia. A ideia, naquele momento, era simplesmente apresentar esse método ou estratégia de pesquisa de um modo mais genérico, introdutório. O problema da comparação será retomado, agora, num sentido mais restrito, isto é, dentro do campo dos estudos musicais e etnomusicológicos.

<sup>357</sup> Nettl (2010, p. 71) explicita essa dicotomia quando escreve que: “[...] na pesquisa musical, o conceito de comparação assumiu nos últimos cinquenta anos uma reputação questionável e até desagradável; no entanto, uma grande proporção das pesquisas mais significativas depende da comparação de um tipo ou de outro para sua identidade e eficácia. Alguns dos conceitos de maior circulação nos estudos recentes – por exemplo, “world music”, universais, evolução da música, diásporas – requerem, para seu desenvolvimento, algum tipo de abordagem comparativa”.

Além disso, pesquisadores não europeus argumentaram que suas próprias culturas musicais só poderiam ser etnografadas de modo correto ou satisfatório por etnomusicólogos oriundos dessas mesmas sociedades, e que o interesse de pesquisadores externos a respeito dessas manifestações estaria demasiadamente calcado numa perspectiva comparativa, o que enfraqueceria a revelância que tais expressões culturais deveriam, por si, ter. Várias outras censuras ainda foram levantadas em relação ao método comparativo:

As muitas críticas ao trabalho comparativo giram em torno da dificuldade de comparar culturas das quais temos tipos e graus incomensuráveis de compreensão, contato pessoal e dados, além do problema de conhecer qualquer cultura ou música em profundidade e amplitude suficientes para realizar uma comparação significativa. Existe o medo de conclusões injustificadas. Há a alegação de que o objetivo da comparação é fazer julgamentos de valor, o que é desagradável para aqueles cuja música está sendo comparada. Fica-se admirado com a complexidade dos sistemas musicais, o que por si só pode torná-los inerentemente incomparáveis. Há uma suspeita sobre as técnicas quantitativas inevitavelmente utilizadas no estudo comparativo e a crença de que, em um campo dedicado a esse tipo de trabalho, a coleta de dados será prejudicada em favor de materiais que se prestem à comparação. (NETTL, 2015, p. 131).

Apesar de todas essas ressalvas, a relevância do estudo comparativo não deve, em essência, ser subestimada, uma vez que tal procedimento metodológico é encontrado em várias áreas do saber humano, nas quais ele é praticado. Existem, por exemplo, a anatomia, a psicologia e a literatura comparadas, e a comparação está presente em disciplinas tão diversas como linguística, direito e religião. Nesses campos, sistemas separados, geralmente pertencentes a diferentes populações, culturas ou sociedades, são de alguma maneira contrastados. A relevância da comparação como estratégia de pesquisa é tão forte que existem até mesmo departamentos de “estudos comparados” em várias universidades mundo afora, o que evidencia a importância desse procedimento analítico (NETTL, 2015, p. 133-134).

Diante de uma ampla utilização da abordagem comparativa, cabe o questionamento: por que esse método não poderia ser empregado na música? Haveria alguma particularidade nesse campo de conhecimento que impediria sua utilização? Muitos fatos empíricos parecem demonstrar que esse não é o caso.

Na realidade, a vasta produção bibliográfica que se ocupa, por exemplo, da música erudita surge como uma demonstração veemente de que a comparação foi, ao longo dos tempos, uma estratégia de pesquisa extremamente relevante para inúmeros estudos musicais (NETTL, 2015, p. 133). Os historiadores da música de

concerto sempre se envolveram de maneira profícua com comparações – entre regiões ou países, períodos históricos, compositores, repertórios e obras<sup>358</sup>. Além disso, conversas e avaliações formais e informais a respeito de compositores, obras e performances musicais eruditas frequentemente envolvem comparações (NETTL, 2010, p. 88). A realidade empírica parece demonstrar, portanto, que a comparação comumente está presente na reflexão que é feita sobre a música – ao menos a música de concerto.

Um dos maiores defensores do método comparativo na etnomusicologia foi o etnomusicólogo Alan P. Merriam (1923-1980). Suas alegações em favor desse procedimento de pesquisa aparecem no que provavelmente foi sua última publicação em vida, *On objections to comparison in ethnomusicology*, na qual ele escreve:

O argumento básico deste artigo, então, é que não devemos abandonar o comparativismo em favor dos estudos ideográficos, por maiores que sejam os avanços metodológicos. Em vez disso, precisamos concentrar atenção e energia consideráveis diretamente no comparativismo, a fim de buscar maneiras mais viáveis de torná-lo uma ferramenta de pesquisa útil em etnomusicologia. (MERRIAM, 1982, p. 174).

Precisamos do processo de comparação assim como precisamos de outras técnicas de análise, e sugiro que, em vez de pensar em razões para descartá-lo, precisamos dedicar atenção concentrada para tornar a comparação uma arma mais viável no arsenal etnomusicológico. (MERRIAM, 1982, p. 187).

É lógico que a adoção do método comparativo, por si só, não garante a qualidade de qualquer investigação. Mas isso não significa que se deva descartá-lo logo de partida. Como exposto na primeira parte desta tese, essa estratégia de pesquisa é útil para revelar aspectos de certos objetos de estudo que, ao serem considerados de maneira isolada, são de difícil apreensão: é justamente o contraste entre um objeto e outro(s) que faz aflorar as semelhanças e diferenças existentes entre eles, evidenciando tanto suas generalidades quanto suas particularidades.

Diante de todas essas ponderações, não me resta outra opção a não ser afirmar que sou um defensor do método comparativo – fato que, a esta altura, não é mais nenhuma surpresa para o leitor, uma vez que, como o próprio título desta tese

---

<sup>358</sup> Alguns exemplos concretos a esse respeito: efetuam-se comparações entre as diversas versões de uma obra criada por um único compositor, em relação ao aproveitamento de um mesmo motivo em várias obras de um ou mais compositores, na relação entre o estilo de composição de um compositor e o repertório folclórico ou tradicional que inspirou suas criações, entre outros (NETTL, 2010, p. 88).

assinala, a comparação constitui a motivação principal desta pesquisa. Mas qual seria a melhor maneira de comparar a música erudita e a improvisação livre?

## 20.2. Igualdade de tratamento

Minha preocupação, desde o início desta investigação, foi sempre buscar encarar os dois campos performáticos em análise como igualmente relevantes. Isso significa que procurei não colocar um universo musical acima do outro, pois entendo que cada um possui lógicas próprias de funcionamento que, em princípio, não são, comparativamente, melhores ou piores entre si: são simplesmente lógicas diferentes, contrastantes<sup>359</sup>.

Um grande risco que ameaça o pesquisador que realiza análises desse tipo é o de querer compreender um contexto musical a partir dos valores e preceitos encontrados no outro contexto. No caso específico desta investigação, o caminho mais óbvio nesse sentido seria tentar apreender a improvisação livre com base nos princípios da música erudita – sendo esta última a prática musical, em tese, mais hegemônica, ao menos quando se considera aspectos como longevidade histórica documentada, extensão geográfica de sua manifestação nos grandes centros urbanos mundiais e amplitude da reflexão acadêmica feita, até hoje, a seu respeito<sup>360</sup>.

Tal perspectiva levaria a um entendimento no qual a improvisação livre poderia ser vista simplesmente como o campo da *falta* ou da *ausência*: nela não se encontram partituras, notação musical, obras, compositores, intérpretes etc. Porém,

---

<sup>359</sup> Para aqueles que tentarem pressupor uma prioridade dada à música erudita com base no maior número de páginas que dediquei a essa prática, justifico que a música de concerto apresenta um embasamento teórico-musical de caráter bastante especializado, que necessita de explicações mais aprofundadas para a sua plena compreensão – especialmente para os leitores leigos em música. Como afirmei, esta tese não se destina apenas a pessoas versadas em teoria musical, e meu objetivo sempre foi tornar este trabalho acessível a quem não domina o assunto. Além disso, a terceira parte – dedicada à improvisação livre – foi escrita a partir de vários conceitos (tais como *processos de classificação humanos*, *parâmetros básicos do som*, *técnica*, *performance*, entre outros) que já haviam sido abordados na primeira e segunda partes. Não havia, portanto, a necessidade de explicá-los novamente. Esses fatores justificam, por conseguinte, o maior número de páginas da segunda parte, na comparação com a terceira.

<sup>360</sup> Todavia, sob certo ponto de vista, mesmo a ideia de que a música erudita seria um campo hegemônico pode ser contestada, pois, como escreve Nettl (2015, p. 62), “faz sentido sugerir que os tipos de coisas que chamamos de improvisação exibem tal variedade – desde a simples adição de ornamentos numa composição até a improvisação totalmente (bem, quase totalmente) “livre”, desde a composição oral até a adoção de regras precisas em recriação – e são praticados em tantas culturas que a improvisação deve ser considerada a forma central de criação musical, sendo a composição tradicional no estilo ocidental, com caneta e tinta, um subtipo altamente desenvolvido”.

apontar esses fatos seria o mesmo que avaliar *negativamente* tal fazer musical, como se a improvisação livre fosse uma manifestação artística “menor” ou “inferior” por não apresentar tais características. Com base nesses critérios avaliativos, a música erudita assomaria como o fenômeno musical mais importante dos dois, uma vez que nela abundam partituras, notação musical, obras, compositores e intérpretes.

Contudo, seguindo uma vocação antropológica de questionar pensamentos dominantes, também deveria ser possível adotar a estratégia oposta, apreendendo a música erudita a partir dos valores e preceitos manifestados pela improvisação livre. Sem dúvida, tal exercício comparativo suscitaria *insights* assaz interessantes e originais. Mas isso não equivaleria a incorrer no mesmo erro epistemológico, porém em sentido inverso? Nesse caso, novamente se estaria tentando assimilar uma manifestação musical com base nos princípios da outra, ou seja, não se estaria priorizando uma *igualdade* de tratamento. Para que esses pontos fiquem mais tangíveis, vejam-se alguns exemplos a seguir.

Foi explicado na segunda parte da tese que a música erudita costuma mobilizar conceitos como *nota*, *afinação temperada* e *proporcionalidade das durações*. Nesse fazer musical, conceitos opostos como *ruído*, *desafinação* e *durações sonoras não metrificadas* raramente se fazem atuantes, uma vez que denotam sonoridades ou propriedades sonoras que escapam da racionalidade típica, mais fechada, que caracteriza a música erudita. Um pesquisador que se propusesse a compreender a improvisação livre com base nos três primeiros conceitos (*nota*, *afinação temperada* e *proporcionalidade das durações*) estaria impondo uma grade analítica a um fenômeno artístico que, por sua natureza, não assume o compromisso de adotar e seguir esses mesmos preceitos<sup>361</sup>.

De modo inverso, caso se quisesse estudar a exploração mais aberta das sonoridades musicais com base nos conceitos de *ruído*, *desafinação* e *durações sonoras não metrificadas*, certamente a música erudita – ao menos o recorte representado pela Prática Comum – não se apresentaria como o melhor terreno que possibilitaria descobrir como tais eventos acústicos são trabalhados em âmbitos artísticos, uma vez que eles raramente são encontrados ali. Mais uma vez, estar-se-

---

<sup>361</sup> Como se viu na terceira parte da tese, o livre improvisador, em sua criação musical, pode se valer de notas e de sons que obedeçam a uma afinação temperada e a durações proporcionais, mas ele *também* pode empregar ruídos, desafinações e sons não atrelados a pulsos constantes, aspectos que francamente contradizem os anteriores.

ia utilizando um arsenal analítico impróprio para tentar compreender um fazer musical que não apresenta relações com ele.

Por isso, como enfatizado, a igualdade de tratamento entre os dois campos me pareceu ser, desde o início da pesquisa, a melhor estratégia comparativa possível. Nas relações e comparações que traço a seguir, portanto, evito ao máximo tomar os valores e princípios de um universo musical como prioritários, avaliando o contexto performático oposto a partir deles. Entendo que cada contexto musical apresenta validade por si mesmo, devendo ser compreendido, na medida do possível, de acordo com seus próprios preceitos norteadores.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é que, apesar das referências que faço à música erudita e à improvisação livre muitas vezes soarem como generalistas, isso nem sempre deve ser entendido desse modo. Como frisei, o rótulo “música erudita” compreende uma imensa variedade de manifestações musicais que atravessam os séculos, e o termo “improvisação livre” abarca uma enorme diversidade de práticas musicais que contêm características singulares.

Mesmo que eu tenha feito um recorte sobre meus dois objetos de estudo – a música erudita restringiu-se à performance do repertório mais convencional atrelado à Prática Comum e a improvisação livre foi representada pelas atividades musicais praticadas no Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS –, não há como negar que essas duas instâncias menores expressam, em alguma medida, aspectos globais encontrados nas duas instâncias maiores, uma vez que derivam delas. Em outras palavras, sempre se manifestam relações entre o *particular* e o *universal*. Por isso, a fim de evitar confusões entre singularismos e universalismos, tentei, ao longo desta tese, sempre que necessário, especificar quando me referia a uma ou outra dessas duas escalas analíticas. Nas comparações feitas a seguir o mesmo princípio continuará a ser adotado.

### 20.3. *Um mundo com muitas regras, outro mundo quase sem regras*

Uma performance realizada por um músico pode ser entendida como uma série de atos dotados de propriedades comuns à qualquer ação humana: neles se concentram o esperado e o inesperado, o provável e o improvável, o previsível e o acidental. Os performers da música, tal como os seres humanos em suas atividades



cotidianas, precisam lidar a todo o instante com a liberdade e o condicionamento que permeiam suas ações, agindo com base numa ou outra dessas duas orientações antagônicas. A música erudita e a improvisação livre surgem, nesse sentido, como instâncias de ação nas quais esses dois polos se manifestam, porém com densidades variáveis.

A música erudita e a improvisação livre explicitam até que ponto os atos dos músicos são pré-determinados por fatores externos a esses próprios atos (tais como as regras da notação musical, as informações contidas nas partituras, as tradições interpretativas, os aspectos históricos da prática musical, ou então as propriedades dos sons, os limites e possibilidades dos instrumentos musicais, as ações dos outros performers, os eventos sonoros inesperados, o fluxo imprevisível da performance etc.) e em que medida esses mesmos atos resultam de escolhas mais livres e pessoais (tais como as escolhas interpretativas particulares, a expressão de emoções subjetivas, as ações deliberadas, as explorações conscientes das habilidades técnicas do próprio corpo etc.).

Na música erudita e na improvisação livre, o condicionamento e a espontaneidade das ações musicais estão sempre presentes, adquirindo pesos diferentes em cada contexto. Dentro dessa perspectiva, a música erudita pode ser compreendida como um fazer musical no qual uma infinidade de regras regula a atividade do performer, assinalando o que é permitido e mesmo obrigatório a ser feito. Na improvisação livre, por outro lado, praticamente não há regras que especificam como o indivíduo deve agir. Assim, se no primeiro caso a liberdade de ação somente pode ser exercida dentro de limites bastante estreitos, no segundo caso as possibilidades de atuação são praticamente ilimitadas.

A música erudita aparece como o terreno das convenções, determinações e certezas, ao passo que a improvisação livre se constitui como o território das experimentações, imprevisibilidades e indefinições. Em ambos os domínios, observa-se a atividade de performers que buscam apresentar bons desempenhos artísticos, num desejo por atingir aquilo que denomino como “excelência performática”. Trata-se de seres humanos cumprindo ou não o que se espera que eles façam, e recebendo avaliações com base nas expectativas criadas no interior de cada campo artístico.

Do contraste entre ambos os domínios, dois conceitos fundamentais emergem: *repetição* e *variação*. A performance na música erudita é marcada pela repetição, visto que em recitais e concertos comumente se tocam as mesmas obras, dos mesmos compositores, de acordo com rituais performáticos extremamente padronizados, com desempenhos musicais destinados a reprisar nos mínimos detalhes o que foi exercitado nos ensaios etc. A improvisação livre, por outro lado, valoriza a variação: cada performance precisa se constituir como um evento único, uma manifestação de inventividade musical nunca antes colocada em prática daquele modo, cujos aspectos hierárquicos e ritualísticos tradicionais das performances musicais tendem a ser quebrados, cuja prática e estudo prévios não devem surgir como condicionantes explícitos dos desempenhos individuais etc.

Pode-se afirmar, desse modo, que a música erudita e a improvisação livre põem em jogo dois tipos distintos de raciocínios ou lógicas musicais. Há quem descreva a improvisação livre como a mais “natural” das expressões musicais, aquela que da maneira mais franca possível permite a qualquer ser humano exteriorizar, musicalmente, suas ideias e sentimentos. A música erudita, por sua vez, constitui-se como a grande representante musical de valores como disciplina, rigor e técnica, na medida em que exige de seus praticantes um excepcional autocontrole para que tais princípios sejam expressos com eficiência.

#### 20.4. Som

Grande parte das diferenças performáticas verificadas entre a música erudita e a improvisação livre tem relação com o modo como esses campos apreendem e trabalham o som, a matéria-prima manipulada pelos músicos. Na segunda e terceira parte desta tese, expliquei em detalhes como cada um desses universos musicais se debruça sobre a matéria sonora, e nesta seção retomarei os princípios gerais encontrados nesses dois domínios, a fim de compará-los.

Na música erudita, o som passa por uma organização e estruturação baseadas nas principais instâncias constitutivas desse fenômeno. Isso pode ser observado mais explicitamente em relação aos parâmetros fundamentais que o conformam: altura, intensidade e duração. Esses três atributos são marcados por processos classificatórios que têm o objetivo de tornar compreensível, a partir de

certa orientação conceitual, a percepção auditiva desenvolvida a partir desses indicadores.

O parâmetro das alturas, medido em Hertz, aparece estruturado sobre pontos ou eixos frequenciais organizados a partir do que convencionalmente se denomina como *temperamento igual*, uma matriz de afinação que, no âmbito ocidental, preponderou ao longo dos últimos três séculos – período que abarca a Prática Comum. Tal modelo de afinação especifica que os sons (as notas) devem ser dispostos em intervalos equidistantes entre si, o que produz um recorte simétrico de todo o espectro frequencial captado pela audição humana, com o intervalo de oitava dividindo-se em 12 partes equivalentes. Nesse sistema, cada frequência sonora ganha uma denominação específica, que a identifica e distingue das demais frequências: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si<sup>362</sup>.

O parâmetro das intensidades, medido em Bel ou decibel, encontra-se estruturado, na música erudita, a partir de oito níveis principais: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Nas performances musicais realizadas nesse campo, os sons precisam respeitar tais patamares de dinâmica, que devem estar dispostos de maneira equidistante (de acordo com as possibilidades de cada instrumento musical), o que produz uma gradação em oito estratos de volume.

O parâmetro das durações, por sua vez, é estruturado a partir de relações temporais de dobro e metade, com símbolos notacionais que denotam sons e silêncios – isto é, notas e pausas. Nesse sistema, cada uma das 22 figuras representa uma determinada porção de tempo, e graças à combinação de dois ou mais símbolos é possível produzir distintos recortes temporais.

No que se refere ao timbre, propriedade sonora resultante da combinação da altura, intensidade e duração, os esforços classificatórios não lograram o mesmo êxito dos precedentes. Isso acontece porque o timbre não apresenta uma unidirecionalidade constitutiva: o percurso que conduz de um timbre a outro nem sempre é unívoco ou unidimensional, podendo ser percorrido a partir de vários caminhos.

Por isso, se em relação às alturas se pode falar em termos de *grave* e *agudo*, em relação às intensidades, em termos de *fraco* e *forte*, e, em relação às durações, em *breve* e *longo*, no que se refere às classificações tímbricas não é possível

---

<sup>362</sup> Sem esquecer as alterações de semitom geradas pelo bemol e sustenido, ou de tom, produzidas pelo dobrado bemol e dobrado sustenido, que podem ser aplicadas a qualquer uma das sete notas.

elaborar uma divisão simples que parta de dois pontos extremos e contrastantes. Esse fato torna o timbre uma propriedade sonora difícil de ser inequivocamente estruturada em níveis ou categorias.

É importante lembrar, ainda, que tanto as alturas e intensidades quanto os timbres podem sofrer transformações, considerando a “vida” de um som – ou seja, o transcurso de sua existência temporal. Nesse sentido, o conceito de *envelope dinâmico* (ou *envelope sonoro*), empregado na música erudita, representa uma tentativa de mapear, a partir de quatro estágios principais (ataque, decaimento, sustentação e extinção), as variações de volume sofridas por um som, o que também é representado, na notação musical, por meio de determinados sinais: *acento*, *marcato*, *tenuto*, *staccato*, *staccatissimo* etc.

Os cinco níveis classificatórios do fenômeno sonoro – altura, intensidade, duração, timbre e transformações sofridas pelo som ao longo de sua existência – apresentam uma relevância para a música erudita que não é apenas teórica ou intelectual. Na realidade, essa ampla sistemática influencia diretamente o fazer musical desenvolvido nesse campo artístico, já que tanto as performances quanto as fruições estéticas se apoiam nessas categorizações. No universo da música de concerto, a matéria-prima sonora se torna, portanto, altamente conceituada, organizada, estruturada e hierarquizada, sofrendo o impacto de uma racionalidade que trabalha traçando relações, marcos e fronteiras.

Todos esses valores estão simbolicamente manifestados nas partituras – os suportes nos quais é inscrita a notação musical. Esta última é o corolário de incessantes tentativas de reunir conceitualmente todos os cinco níveis classificatórios sonoros acima mencionados: a história da notação e escrita musicais pode ser interpretada, portanto, como uma série de esforços para representar mais ampla e rigorosamente os parâmetros sonoros da altura, intensidade e duração, mas também, em alguma medida, o timbre e as transformações sofridas por um som ao longo de sua existência<sup>363</sup>.

Todavia, sendo o som um fenômeno passível de explorações estéticas extremamente maleáveis, nem sempre a manipulação que os músicos eruditos

---

<sup>363</sup> Na segunda parte desta tese analisei quatro partituras – duas do *Prelúdio*, Op. 28, nº 4, de Frédéric Chopin, e duas do *Capricho*, Op. 1, nº 13, de Niccolò Paganini – no intuito de oferecer exemplos concretos de como os elementos simbólicos da notação musical costumam aparecer representados graficamente. Minha intenção, naquele momento, foi mostrar como um músico erudito se depara com tais informações.

realizam sobre essa matéria-prima ocorre com base nos padrões classificatórios mais estanques, acima referidos – existem certos efeitos sonoros que frontalmente colidem com eles. É o que denominei, genericamente, como efeitos de *transição* e *oscilação*: *accelerando* ou *stringendo*, *rallentando* ou *ritardando*, *glissando*, *portamento*, *crescendo*, *decrescendo*, *rubato*, *vibrato*, *chorus effect*, entre outros. Tais procedimentos, apesar de contradizerem uma sistemática sonora mais hermética, ainda assim são empregados por compositores e intérpretes, na medida em que enriquecem a qualidade acústica de obras e performances.

É curioso constatar, diante da dimensão fortemente racional da música erudita, como a maioria desses efeitos sonoros mais fluidos também ganha representação notacional nas partituras, fato que explicita o tratamento convencional e instituído que eles recebem, apesar de sua natureza transgressora. Isso não deixa de ser um paradoxo: é como se, mesmo em relação aos aspectos sonoros menos mensuráveis e controláveis de uma composição, interpretação ou performance, uma racionalidade de fundo tentasse comandar seus níveis de ocorrência.

Entretanto, sempre há limites: qualquer desempenho musical que burle mais diretamente alguma das várias instâncias normativas acima citadas acaba sendo visto, no âmbito da música erudita, como uma violação reprovável. As discrepâncias no tratamento da matéria-prima sonora são aceitas apenas até certo ponto, pois, se os limites de tolerância forem ultrapassados, o resultado pode ser uma evidente deturpação dos sistemas classificatórios globalmente instituídos e aceitos. Nesses casos, os sons ou aspectos sonoros inapropriados passam a ser percebidos pelos músicos e pelos ouvintes como entidades que não se encaixam nos indicadores previstos, o que pode comprometer seriamente a apreciação estética das obras musicais.

Na improvisação livre, por outro lado, a compreensão e o tratamento conferidos ao som são completamente diferentes. Nesse campo performático, a matéria-prima sonora deve ser percebida, preferencialmente, em seu estado “virgem”, “pré-musical”. Isso significa que não existem padrões normativos preexistentes, dominantes, responsáveis por pautar o modo como o músico deve manipular os sons.

O livre improvisador é instado, a todo o instante, a entrever o potencial de musicalidade contido em qualquer som, uma vez que toda e qualquer sonoridade pode apresentar qualidades acústicas que valem por si mesmas. Na improvisação livre, qualquer som está apto a adquirir variados sentidos musicais, o que inclui sons com altura definida, indefinida e ruídos, além de sons com intensidades, durações e timbres de qualquer natureza, passíveis de sofrer quaisquer transformações concebíveis.

Os sons trabalhados pela livre improvisação não são obrigados a manifestar ou estabelecer, logo de partida, relações com sistemas estruturantes prévios, que especifiquem o modo como eles devem ser moldados ou empregados pelo músico. Para o livre improvisador, é como se as sonoridades estivessem “soltas” no espaço, à sua disposição para diversos tipos de aproveitamento. Para que esse processo se efetive com sucesso, é importante que o performer esteja atento aos aspectos microconstituintes do fenômeno sonoro, apreendendo suas particularidades – através da ideia de *escuta reduzida* – como se eles nunca houvessem existido antes de sua efetivação no exato instante da performance musical.

Na medida em que a improvisação livre busca fugir dos condicionamentos impostos por idiomas, referentes e modelos musicais, o tratamento que ela dispensa ao som não a obriga a adotar as regras vigentes em outras práticas estético-sonoras. Isso não é o mesmo que afirmar que sistemáticas externas não possam ser tomadas de empréstimo pelo livre improvisador – na realidade, isso frequentemente acontece –, mas não existe um compromisso preliminar e fixo no sentido de *ter que seguir* fielmente qualquer diretriz desse tipo.

A criatividade do livre improvisador tende a se desenvolver justamente num âmbito que está além das fronteiras idiomáticas tradicionais, o que faz com que as sonoridades que conformam esse tipo de fazer musical adquiram contornos independentes, muitas vezes passando ao largo de possíveis vinculações ou pertencimentos a estruturas e sistemas mais fechados, excludentes. Um fator que ajuda o performer que atua no campo da improvisação livre a rejeitar certos condicionamentos aprisionadores é uma disposição para descobrir resultados sonoros desconhecidos e inesperados, que frequentemente surpreendem a ele e aos ouvintes.

Nesse tipo de prática musical, a exploração das sonoridades acontece no instante mesmo das performances, através de experimentações provisórias que geram resultados estéticos que podem ser interessantes ou não. O importante a se destacar, nesse sentido, é que não existem lógicas preestabelecidas definidoras do modo como esses procedimentos devem ser feitos, uma vez que, na improvisação livre, qualquer som pode ser sucedido ou combinado com qualquer outro som. Em outras palavras, não existem hierarquias segmentadoras do universo sonoro, que especifiquem que tais sons são *mais* ou *menos* musicais que aqueles outros: nesse campo, qualquer som é, por princípio, musical.

O risco trazido por uma abordagem tão aberta é fazer com que a performance musical resulte numa mera reunião aleatória ou caótica de sons. Por isso, se na música erudita os sons gerados pelos performers são obrigados a se ajustar aos vários sistemas estruturantes vigentes, obtendo sentidos específicos *a partir* deles, na improvisação livre os sons produzidos pelos performers são instados a adquirir significação *durante* o fluxo das performances. No primeiro caso, existe, portanto, uma racionalidade de fundo que conforma os sons; no segundo, é como se os próprios sons construíssem – ou estivessem “em busca” – de uma racionalidade inventada no momento.

O tratamento que a música erudita e a improvisação livre dão aos sons tem relação direta com o rol de objetos que, nesses dois campos, estão autorizados a *produzirem* sons. Na música erudita – especialmente no período da Prática Comum – os objetos produtores de sons se resumem aos instrumentos musicais tradicionais e à voz humana. Mais que isso: dentro dessa restrição, novas limitações são impostas, pois não se pode extrair qualquer som de tais fontes acústicas. Dá-se uma prioridade aos sons tidos como “mais musicais”: notas afinadas, balizadas por durações rigorosamente medidas, produzidas sob patamares controlados de volume, criadas a partir de timbres dotados de valor acústico reconhecido etc.

Na improvisação livre, por outro lado, se qualquer sonoridade pode ser aproveitada como material musical, qualquer objeto produtor de sons pode cumprir a função de “instrumento musical”: o chão, uma parede, uma mesa, uma panela, um copo, uma folha de papel, uma sacola plástica, qualquer tipo de emissão vocal humana etc. Instrumentos musicais convencionais também podem ser empregados nessa prática artística, de maneira tradicional ou a partir de formas inusuais – por

exemplo, através das técnicas estendidas ou outros meios inventados pelo performer.

Na comparação entre os dois campos performáticos, portanto, observa-se a existência de duas lógicas ou abordagens distintas sobre o fenômeno sonoro. Na música erudita, os sons são avaliados, classificados, valorados, aproveitados ou descartados, a partir de um pensamento racional de viés excludente. Na improvisação livre, os sons são aproveitados em sua totalidade, sem preconceitos ou hierarquizações, numa perspectiva igualitária de caráter inclusivo.

### 20.5. Pureza e impureza

A forma como a música erudita e a improvisação livre trabalham o som suscita reflexões pertinentes sobre as noções de *pureza* e *impureza*. Foi explicado na segunda parte desta tese que tais conceitos podem ser apreendidos, em diferentes contextos de análise, de duas maneiras distintas: enquanto valores absolutos ou a partir de uma relação de continuidade. No primeiro caso, algo só pode ser considerado puro se não tiver sofrido qualquer tipo de contaminação, por menor que seja – é o exemplo, já apresentado, que Jankélévitch (2010, p. 276-278) fornece em relação à pureza da cor branca. A segunda concepção, por outro lado, admite a existência de um *dégradé* entre a máxima pureza e a máxima impureza: há uma espécie de linha contínua que conduz de um extremo ao outro.

Em ambos os casos, observa-se que o puro só é puro porque existe o impuro, que se opõe a ele, e vice-versa. A diferença é que, para a primeira perspectiva, a mínima impureza já torna tudo impuro, não importando sua quantidade ou intensidade: *pureza* e *impureza* são apreendidas como categorias absolutas e excludentes. A segunda visão, contudo, percebe a *pureza* e a *impureza* como noções relativas e gradativas. Como apontado anteriormente, sob o ponto de vista musical a segunda concepção apresenta melhor aplicabilidade, e será a partir dela que, nesta seção, serão feitas algumas considerações concernentes aos campos performáticos da música erudita e da improvisação livre. Veja-se, primeiro, o caso da música erudita.

Foi enfatizado que a música erudita efetua um rigoroso escrutínio do fenômeno sonoro, delimitando, a partir de suas lógicas classificadoras, o que se



adequa ou não a seus propósitos estéticos e artísticos. Quando os sons empregados nas performances de música erudita – considerando suas propriedades constituintes, isto é, altura, intensidade, duração, timbre e transformações sofridas por um som ao longo de sua existência – ajustam-se aos padrões normativos convencionalmente instituídos, bem como ao contexto interpretativo particular de cada obra musical, vislumbram-se situações de pureza: um estado estético e simbólico que é comumente muito valorizado no âmbito desta prática musical.

De modo inverso, quando certos sons ou aspectos constituintes do fenômeno sonoro são efetivados pelos músicos de maneira equivocada nas performances de música erudita, rompendo assim com as diretrizes impostas pela teoria musical e pelas informações contidas nas partituras, surgem situações de impureza: momentos nos quais os sistemas classificatórios que estruturam as sonoridades das obras são explicitamente infringidos. Ao contrário do cenário apontado no parágrafo anterior, situações desse segundo tipo são vigorosamente evitadas e desprezadas<sup>364</sup>.

O exemplo a seguir é elucidativo a respeito dessas questões. Na música erudita, tocar de modo afinado as notas de uma obra musical é sinônimo de atingir um estado de pureza: o *temperamento igual* define as frequências sonoras que cada nota deve apresentar, e é dever do intérprete executá-las de acordo com tal regulamentação<sup>365</sup>. Caso o músico toque de maneira desafinada uma ou mais notas de uma obra musical, sua performance já estará marcada, em algum nível, pela impureza, e quanto mais desafinada for a execução da música, mais “sujo” ou “poluído” terá sido seu desempenho. Esse raciocínio é válido não apenas para o parâmetro das alturas, mas também para as intensidades, durações, timbres e

---

<sup>364</sup> Talvez se pudesse resumir toda a história da música erudita como uma dialética permanente entre o que é considerado musicalmente puro e impuro em cada período. Tomando como recorte a Prática Comum, observa-se, ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, uma gradual expansão de limites estéticos em vários âmbitos: em termos harmônicos, acordes com um maior número de notas diferentes passaram a ser cada vez mais utilizados, desafiando noções como consonância e dissonância; em termos rítmicos, acentuações, síncope, contratempos e polirritmias, antes raros, tornaram-se mais comuns; em termos melódicos, saltos, cromatismos e modulações mais robustas ganharam espaço; e assim por diante. Em suma, grosso modo se poderia dizer que as fronteiras entre o permitido e o proibido, entre o puro e o impuro, diluíram-se ou foram ampliadas para abarcar novos artifícios composicionais e performáticos, que passaram a ser amplamente empregados no campo. Muito do que antes era visto como musicalmente proibido se tornou permitido, ou seja, parte da *impureza* se transformou em *pureza*.

<sup>365</sup> Refiro-me, obviamente, às obras musicais que tenham sido compostas respeitando essa matriz de afinação.

transformações sofridas pelos sons ao longo de suas existências, casos nos quais também se valoriza uma grande *precisão* na execução.

Todavia, também foi referido na segunda parte desta tese que o que é impuro num dado contexto pode ser tomado como puro em outro (DOUGLAS, 2014, p. 21). Para ir direto ao ponto: na improvisação livre as desafinações de notas não são vistas, em princípio, como impurezas. Na realidade, nenhuma suposta imprecisão a respeito de intensidades, durações, timbres e transformações sofridas pelos sons pode ser considerada, de maneira inequívoca, como uma ocorrência impura.

Como a improvisação livre não se apoia, necessariamente, em esquemas sonoros fechados, é muito difícil – senão impossível – especificar em que momento nela se manifestam a pureza e a impureza. Talvez isso só possa ser feito levando em conta o contexto singular de cada performance de improvisação livre, e mesmo nesses casos ainda haveria espaço para intensos debates. Na realidade, o que se percebe é que a improvisação livre tende a abolir qualquer distinção entre pureza e impureza. Nesse campo, portanto, conceitos como *puro* e *impuro* perdem sua validade enquanto extremos avaliativos contrastantes.

#### 20.6. *Erro, acerto e risco*

Uma vez que a música erudita se associa de maneira conveniente com os conceitos de *pureza* e *impureza*, e dado que esses mesmos conceitos apresentam pouca aplicabilidade no campo da improvisação livre, é importante, a partir de agora, analisar em que medida as ideias de *erro* e *acerto* na performance, bem como a noção de *risco*, podem ser pensadas nesses dois universos musicais. Para isso, deve-se ter em mente que o acerto vincula-se à pureza, e o erro, à impureza.

Quando atua musicalmente, um performer se coloca à prova perante ouvintes que sempre avaliam, com maior ou menor rigor, seu desempenho artístico. Todos os seus atos musicais aparecem espreitados pelo risco – a chance de que qualquer ação sua seja feita de forma correta ou incorreta, seja no que diz respeito às diretrizes informadas pela partitura de uma obra musical ou em relação às suas próprias intenções e ações<sup>366</sup>. Em performances ao vivo, não há como retroceder no tempo para reparar erros performáticos, constatação que vale tanto para a música

---

<sup>366</sup> Esse último aspecto será aprofundado na próxima seção, que trata do problema da *intencionalidade* que caracteriza os atos musicais dos performers.

erudita quanto para a improvisação livre. Um erro surge, portanto, como uma marca indelével em qualquer situação de performance musical. Diante disso, resta perguntar: como os acertos e os erros se manifestam nesses dois campos? Uma analogia pode ajudar na compreensão desse problema.

A performance de uma obra, na música erudita, pode ser comparada com o ato de caminhar sobre uma corda bamba (ou um *slackline*): só há um caminho para o indivíduo seguir, um percurso estreito que coincide exatamente com a direção apontada pela corda (ou fita). Tal caminho já está dado de antemão, e exige grande perícia por parte de quem o trilha. O perigo é sempre iminente, pois qualquer desatenção ou imprevisto pode fazer com que o indivíduo cometa um erro, desequilibrando-se e caindo. Porém, o caminho antecede quem o percorre: ele leva de um ponto a outro, e todo o percurso aparece traçado antes que o indivíduo decida se enveredar por ele. Nesse roteiro, portanto, há poucas surpresas – o caminhante já sabe por onde passará, quais obstáculos precisará enfrentar etc.

A performance na improvisação livre, por sua vez, assemelha-se à exploração de um terreno desconhecido, talvez nunca antes percorrido por alguém. O caminhante enfrenta uma paisagem ainda não mapeada, que se descortina aos poucos diante de seus olhos. Nesse território, não existe um percurso único a seguir: há infinitas trajetórias, e não há como saber para onde cada uma levará. Cada escolha é uma aposta que pode fazer com que o caminhante chegue a um rio, a uma mata fechada, a um morro, a um precipício etc. O percurso é criado durante o próprio ato de percorrê-lo.

Qual o risco de trilhar cada um desses dois itinerários? No caso da música erudita, o risco se faz presente a todo o instante, pois o mínimo passo em falso pode levar à queda do indivíduo. Na improvisação livre, contudo, o risco se apresenta de maneira mais diluída: o perigo é que o indivíduo não encontre qualquer caminho a seguir, perdendo-se em meio às indefinições do terreno desconhecido. Dito de outro modo, o maior desafio enfrentado pelo performer da música erudita está em escapar dos erros, ao passo que o risco confrontado pelo performer da improvisação livre está em descobrir os acertos. Se a angústia do músico erudito consiste em *não errar*, a do livre improvisador está em *tentar acertar*.

Na música erudita é relativamente fácil apontar quando algum erro performático inequívoco<sup>367</sup> foi cometido pelo músico, uma vez que os desempenhos artísticos elaborados nesse campo se baseiam nas informações notacionais apresentadas pelas partituras – informações estas que se apoiam, por sua vez, como explicitado, numa série de regras que definem o modo como os sons devem ser produzidos pelos performers. Na improvisação livre, todavia, é muito mais difícil afirmar, de forma resoluta, quando algo foi feito de maneira inadequada pelo músico, porque nesse campo não existe uma “receita” preexistente – um idioma musical ou mesmo a partitura “fechada” de uma obra – que possibilite medir ou comparar a qualidade dos desempenhos. Essas constatações permitem afirmar, portanto, que na performance da música erudita o risco de errar é bastante elevado, enquanto na improvisação livre esse mesmo risco é muito baixo<sup>368</sup>.

Uma das maiores dificuldades em descobrir a ocorrência de erros performáticos no campo da improvisação livre está no fato de que, ao tocar, um livre improvisador pode transformar um erro num acerto. Durante um improviso livre, o músico pode insistir num mesmo deslize que tenha cometido, passando aos ouvintes a impressão de que seu ato mal realizado era, no fundo, proposital. Nesse tipo de situação, o livre improvisador acaba incorporando o erro ao discurso musical, tornando-o parte de sua criação espontânea. Pode-se dizer, assim, que o livre improvisador subverte uma situação problemática, positivando um conteúdo musical que, se estivesse inserido num âmbito estético-musical mais condicionante, certamente teria um elevado potencial negativo.

O erro performático, em situações desse tipo, não pode simplesmente ser descrito como “sujeira”, “poluição” ou “impureza”, visto que, ao ser reiterado, passa a ser aproveitado de maneira deliberada pelo performer, tornando-se um elemento sonoro novo, integrado à música. Por isso, um ouvinte que analisa performances de improvisação livre, ao se deparar com casos dessa natureza, encontra muitas dificuldades para especificar em quais momentos o performer de fato falhou em suas ações e intenções musicais: a identificação de tais imperfeições se torna um

---

<sup>367</sup> Na segunda parte da tese classifiquei os erros performáticos em dois tipos: desvios interpretativos válidos (erros não consensuais, portanto) e erros inequívocos de execução e interpretação. Nesse caso, refiro-me, obviamente, ao segundo tipo de erro.

<sup>368</sup> Nesse ponto, concordo com Peters (2017, p. 229): “os improvisadores rotineiramente mencionam e, talvez, exageram os riscos envolvidos na improvisação. Na verdade, a taxa de “fracasso” é muito baixa e, de qualquer maneira, não tocar da melhor forma não é “falhar”; é apresentar um baixo desempenho [...]”.

processo extremamente subjetivo e discutível, que só pode ser confirmado, no melhor dos casos, a partir do relato honesto do livre improvisador que tocou a música.

Na música erudita, todavia, um ouvinte experiente e atento consegue apontar erros performáticos bastante pontuais. Ele sabe quando alguma nota foi produzida de maneira desafinada, quando um som foi mal projetado em termos de dinâmica, quando uma sequência rítmica não está bem encaixada etc. É justamente a soma dos inúmeros pequenos erros e acertos que se acumulam ao longo de um desempenho artístico que acaba formando, na mente do ouvinte, uma impressão geral sobre a qualidade da performance apresentada. Dependendo da quantidade e natureza dos equívocos e sucessos, a atuação do músico erudito será avaliada em termos mais positivos ou negativos.

Na improvisação livre, por outro lado, parece ser muito mais difícil indicar a ocorrência de erros performáticos pontuais porque, como enfatizado anteriormente, dificilmente se pode saber se a intenção do músico era realmente tocar algo tal como foi feito ou se determinado aspecto da execução musical resultou de um ato equivocados seu. Nesse campo, portanto, a avaliação performática é mais viável num nível macroestrutural, e não tanto microestrutural: os julgamentos sobre as performances costumam ser feitos tendo em vista o desempenho musical como um todo, não se atendo tanto às suas ínfimas partes constituintes. Depois de finalizada uma improvisação livre, os ouvintes são capazes de emitir algumas opiniões gerais a respeito dela, tais como: “essa performance apresentou tais e tais qualidades”, “esses trechos geraram pouco interesse, mas aqueles foram bons” etc.

Em suma, se na improvisação livre as avaliações de desempenho são mais fáceis de serem feitas num sentido performático global, e não tanto numa escala pontual, o mesmo não pode ser dito em relação ao universo da música erudita, dado que, nesse último campo, as avaliações das performances costumam ocorrer em ambos os níveis – global e pontual.

O importante a ser lembrado é que, nesses dois universos musicais, o erro performático sempre pode se fazer presente, pois um performer que toca ao vivo enfrenta, a todo o instante, o imponderável que ameaça o pleno sucesso de sua atuação. O que muda é o modo como o músico erudito e o livre improvisador se

relacionam com os imprevistos da performance: num caso, o erro é visto como inimigo; no outro, como amigo.

Na performance da música erudita, o jogo consiste em evitar que o inesperado – o erro – se manifeste, pois um mínimo incidente pode arruinar por completo as elevadas expectativas do artista e do público criadas em torno da excelência performática. O desafio, para o músico erudito, está justamente em manter a performance sempre sob o seu controle – de acordo com aquilo que ele ensaiou ou até melhor do que isso. O risco que ameaça o sucesso dos desempenhos musicais nesse campo é, portanto, um dos fatores que mais fascinam os ouvintes que apreciam tal prática artística: eles cultivam enormes esperanças em torno do êxito dos performers e das performances.

Na improvisação livre, contudo, o jogo se traduz em assimilar de maneira profícua qualquer imprevisto performático. Como não se podem prever os rumos de uma música livremente improvisada, é preciso aceitar que o acaso e a surpresa sempre deixarão suas marcas. Por isso, o livre improvisador deve aprender a inverter a situação encontrada na música erudita: ele precisa transformar suas falhas e deslizos performáticos em qualidades estimadas, em elementos sonoros dotados de potência renovadora do discurso musical. Na improvisação livre, o erro é um aspecto capaz de abrir as portas para o inesperado, descortinando novos desenvolvimentos musicais. Como a irrestrita exploração dos sons é um aspecto muito valorizado nesse campo, ele jamais estará imune aos erros.

O que se observa na improvisação livre, por conseguinte, é uma situação oposta àquela verificada na música erudita: se nesse último campo os erros na performance prejudicam a conquista da excelência performática, no primeiro campo eles podem se tornar fortes aliados nessa mesma busca.

### 20.7. *Intencionalidade*

O problema dos erros e acertos na performance musical estimula reflexões a respeito de outro tópico aparentado, a *intencionalidade* das ações dos músicos. De maneira simples e direta, pode-se dizer que um erro performático acontece numa música quando a ação do performer não é concretizada de acordo com sua

intenção: por exemplo, quando, em determinado momento de uma performance, um músico decide tocar a nota dó<sub>3</sub>, mas, ao invés disso, toca o ré<sub>3</sub>.

Numa situação dessa natureza, verifica-se a explícita ocorrência de um erro performático. A diferença é que, se esse exemplo for inserido no contexto da performance musical erudita, não será possível escamotear o erro, uma vez que a partitura da obra interpretada pelo músico especificaria que, naquele instante, ele deveria tocar a nota dó<sub>3</sub>, e não o ré<sub>3</sub>. Contudo, se essa mesma situação acontecesse num improviso livre, provavelmente apenas o músico se daria conta do equívoco, dado que o público não teria como saber, previamente, os rumos que a execução da música tomaria.

Assim, se nesses dois casos é possível falar de um erro performático resultante de uma ação mal realizada pelo músico, apenas no primeiro caso tal erro apresentaria um grande potencial de ser percebido por todos, ao passo que, no segundo, ele poderia facilmente ser disfarçado ou, até mesmo, transformado num “acerto” pelo performer. Apesar dessas diferenças, contudo, o aspecto comum entre esses dois exemplos é que uma intenção inicial foi frustrada: o performer pretendia tocar um dó<sub>3</sub>, mas, por qualquer razão, tocou um ré<sub>3</sub>. Seu ato não obedeceu a sua vontade.

Entretanto, há também uma segunda categoria de erro: quando a ação do músico obedece a sua intenção, mas esta última é equivocada. Veja-se o seguinte exemplo: um músico tenciona tocar a nota ré<sub>3</sub>, e sua ação de fato cumpre essa meta, mas o que ele deveria ter feito era tocar o dó<sub>3</sub>. Se tal situação estiver inserida no contexto performático da música erudita, ela será vista como um erro, no mínimo, tão grave quanto o anterior, visto que o resultado sonoro é o mesmo daquele outro. Como no caso precedente, a partitura da obra musical interpretada pelo músico especificaria que, naquele instante, dever-se-ia tocar a nota dó<sub>3</sub>, e não o ré<sub>3</sub>. Mas não é de se duvidar que alguém considerasse esse segundo erro mais sério, pois ele resultaria de uma falha de *interpretação* da partitura, uma imprecisão na leitura de uma nota musical específica.

Imagine-se agora a mesma situação no contexto performático da improvisação livre. Nesse caso, nem o músico e, muito menos, o público a perceberiam como um erro. Na realidade, tal exemplo dificilmente se aplicaria ao campo da improvisação livre, visto que, nessa prática musical, não há nada que

defina, previamente, o modo como deve se dar as ações dos músicos. Por isso, se o performer tinha a intenção de tocar o ré<sub>3</sub>, e se seu gesto cumpriu esse objetivo, não há o que se discutir.

Um terceiro tipo de erro deve ser mencionado: quando tanto a intenção quanto a ação (baseada nessa intenção) do performer estão equivocadas, gerando um resultado sonoro incorreto. Isso pode acontecer, por exemplo, quando, em determinado momento de uma performance, um músico tenciona tocar a nota mi<sub>3</sub>, mas, ao invés disso, toca o ré<sub>3</sub>, quando deveria ter executado o dó<sub>3</sub>. Se essa situação acontecer no contexto performático da música erudita, ela seria tão preocupante quanto os dois exemplos precedentes, ou ainda mais, uma vez que teria duas origens: seria fruto de uma interpretação errônea da partitura e de uma execução imprecisa de um gesto musical. Porém, caso se tentasse aplicar tal situação ao âmbito performático da improvisação livre, isso sequer faria sentido porque, a exemplo do que foi constatado a respeito do segundo tipo de erro, nessa prática musical não há nada que defina, de forma antecipada, a maneira pela qual as ações dos músicos devem ser realizadas.

Por último, resta avaliar uma quarta categoria de erro: quando tanto a intenção quanto a ação (baseada nessa intenção) do performer estão equivocadas, mas o resultado sonoro é correto. Esse caso é o mais paradoxal porque, se o resultado é correto, como se poderia falar em erro? Porém, veja-se a seguinte situação: um músico decide tocar a nota ré<sub>3</sub>, mas, ao invés disso, toca o dó<sub>3</sub>. Se essa situação acontecer no universo performático da música erudita, o resultado sonoro não poderia ser mais certo, visto que a partitura da obra musical interpretada pelo músico especificaria que, naquele instante, a nota a ser tocada deveria ser exatamente o dó<sub>3</sub>. O performer teria acertado apesar de sua imprudência – uma grande sorte, sem dúvida. Mais uma vez, tal situação não se aplicaria ao campo performático da improvisação livre, visto que, como já enfatizado várias vezes, nesse domínio não há nada que especifique, de antemão, como o músico deve agir.

Em resumo, os exemplos acima combinam de quatro formas distintas os conceitos de *intenção*, *ação* e *resultado*. Na primeira situação (a), a intenção visa ao resultado correto, mas a ação não obedece à intenção, e o resultado é errado; na segunda (b), a intenção não visa ao resultado correto, e a ação obedece à intenção, levando a um resultado errado; na terceira (c), a intenção não visa ao resultado



correto, e a ação não obedece à intenção, produzindo um resultado errado; na quarta (d), a intenção não visa ao resultado correto, e a ação não obedece à intenção, mas, apesar de tudo, o resultado é acertado.

Qualquer uma dessas quatro situações podem acontecer numa performance de música erudita, ainda que, num âmbito profissional no qual a excelência de atuação assume patamares elevados, a situação (a) seja mais frequente que a (b), que aparece seguida por (c) e (d), muito mais raras. No que se refere ao contexto performático da improvisação livre, somente a situação (a) adquire algum sentido, mas mesmo assim com certas ressalvas, pois possivelmente apenas o performer perceberia seu ato como um erro, já que sua ação não teria obedecido a sua intenção<sup>369</sup>.

O fato é que se deve concordar com Small (1998, p. 179) na constatação de que, independentemente do âmbito musical analisado, o público não tem como saber com absoluta certeza quão intencional e consciente são as ações dos performers. Numa improvisação – seja ela livre ou apoiada em idiomas, referentes e modelos específicos – se aceita a *impossibilidade* de um controle total sobre os gestos performáticos. O improvisador toca, muitas vezes, como se deixasse seu subconsciente ou seu instinto guiar seu desempenho. Esse aspecto parece ser mais forte ainda na improvisação livre, onde o caos, a aleatoriedade e a imprecisão são elementos bem-vindos.

<sup>369</sup> A partir da lógica combinatória, entrever-se-iam mais quatro alternativas: e) a intenção visa ao resultado correto, e a ação obedece à intenção, mas o resultado é errado – o que não faz o menor sentido; f) a intenção visa ao resultado correto, mas a ação não obedece à intenção, porém o resultado é acertado – o que também não faz qualquer sentido; g) a intenção não visa ao resultado correto, e a ação obedece à intenção, gerando um resultado acertado – o que, da mesma forma, não faz nenhum sentido; h) a intenção visa ao resultado correto, e a ação obedece à intenção, produzindo um resultado acertado – nesse último caso não haveria erro performático, o que exclui, logo de partida, essa opção. As oito situações podem ser resumidas na tabela a seguir:

Situação	Intenção	Ação	Resultado
a	Correta	Incorreta	Errado
b	Incorreta	Correta	Errado
c	Incorreta	Incorreta	Errado
d	Incorreta	Incorreta	Acertado
e	Correta	Correta	Errado
f	Correta	Incorreta	Acertado
g	Incorreta	Correta	Acertado
h	Correta	Correta	Acertado

Todavia, o mesmo não pode ser dito a respeito da performance na música erudita, onde a maioria das ações do intérprete são pautadas pelas diretrizes impostas pelas obras – mais especificamente, pelas *informações notacionais* contidas nas partituras. As ações dos músicos eruditos partem, portanto, dessas orientações, não podendo ser feitas, na grande maioria dos casos, de forma desvinculada dessas instruções.

Outro tópico importante relacionado ao tema da intencionalidade das ações dos músicos diz respeito à precisão na execução dos atos, ou seja, à medida pela qual uma ação performática de fato obedece a uma intenção. Nesse sentido, Godlovitch (1998, p. 20-21) é certo quando escreve que:

[...] quanto mais detalhadas forem as intenções de alguém em relação à sequência sonora, maior a habilidade necessária para realizá-las. Quanto mais detalhado for o meu plano musical, mais maneiras ele tem de falhar. Superar um risco maior de fracasso exige mais habilidade do que superar um risco menor.

Para que esse ponto fique claro, veja-se o seguinte exemplo. Suponha-se que, num determinado momento de uma performance, um pianista decida tocar um *acorde de dó maior* (formado pelas notas  $dó_3$ ,  $mi_3$  e  $sol_3$ ). Por qualquer motivo, no entanto, sua ação não se cumpre da forma desejada, e as notas executadas acabam sendo  $dó_3$ ,  $mi_3$  e  $lá_3$ . Ora, observa-se aqui uma alteração na nota mais aguda do acorde –  $lá_3$ , ao invés do esperado  $sol_3$ . Nesse último caso, o pianista teria tocado um *acorde de lá menor*, e não de *dó maior*.

Existem dois níveis intencionais no exemplo acima: o primeiro corresponde à instrução “tocar um acorde”; o segundo, “tocar um acorde de *dó maior*”. Na situação descrita, o primeiro nível intencional é atingido pelo performer (ele de fato toca um acorde), mas o segundo nível não (o acorde tocado não é *dó maior*, mas sim *lá menor*). Se a intenção original do músico fosse simplesmente “tocar um acorde” – isto é, *qualquer acorde* –, sua ação teria obedecido integralmente a sua vontade. Todavia, sua intenção inicial apresentava um grau maior de precisão: o acorde a ser executado *deveria* ser *dó maior*. Nesse caso, sua ação não cumpriu completamente seu intento.

O que esse exemplo ilustra é o fato de que, a todo o instante, em performances musicais – seja na música erudita ou na improvisação livre –, o músico trabalha com intenções performáticas mais ou menos precisas, que fomentam ações mais ou menos certas. Retomando Godlovitch (1998, p. 20-21),

vê-se que intenções performáticas que visam a resultados sonoros mais detalhados de fato exigem ações corporais mais habilidosas e planejadas, enquanto intenções genéricas requerem atos menos controlados. Tanto as intenções precisas quanto as de viés mais genérico podem ser cumpridas com maior ou menor grau de êxito, mas níveis mais elevados de detalhamento apresentam chances maiores de insucesso.

Um ato corporal de um músico é – no caso de pessoas que não apresentam deficiências em seus movimentos –, a princípio, sempre o resultado de uma *intenção*, uma vez que o cérebro do performer envia um comando a seu corpo para que um determinado gesto ou movimento seja feito. Num desempenho musical, as ações podem ser meticulosamente ensaiadas, calculadas e realizadas, ou então serem feitas de maneira espontânea e impensada, quase que inconscientemente, por instinto. Nos dois casos, porém, há intencionalidade. O que muda é que a precisão dos atos é completamente diferente em cada uma das duas situações. Isso estimula o seguinte questionamento: na música erudita e na improvisação livre, com que grau de consciência, intenção e determinação cada ato musical é realizado?

No âmbito da improvisação livre, quase nunca se pode ter certeza de quão intencionais são as ações do músico, a menos que o próprio livre improvisador explique, após concluir sua performance, quais foram suas reais intenções ao tocar. É impossível, para o ouvinte, saber se todos os atos do livre improvisador seguiram a vontade do artista, nem em que medida isso foi feito. No contexto da música erudita, todavia, é como se a intencionalidade do performer já estivesse pautada de antemão – ou, ao menos, uma boa parte dela. Aqui, a intencionalidade aparece sempre circunscrita, pré-definida praticamente na íntegra por fatores externos ao indivíduo: notação musical, partitura da obra, condicionamentos da interpretação, orientações históricas motivadas por respeito a uma tradição interpretativa etc.

Na música erudita, o performer age já tendo um conhecimento antecipado a respeito das ações que deve colocar em prática, e as variações possíveis em seus atos musicais ocorrem, como regra, dentro de limites bastante estreitos. O grau de liberdade experimentado pelo músico erudito – sua “margem de manobra”, como descrevi anteriormente – é extremamente restrito quando comparado ao nível de liberdade de atuação do livre improvisador. Essa diferença é tão marcante que, na improvisação livre, admitir-se-ia que um músico realizasse uma performance a partir de gestos completamente aleatórios, quase que impensados e frutos do acaso dos

movimentos de seu corpo<sup>370</sup>. Na música erudita, no entanto, tal situação seria inimaginável.

Nesse sentido, é importante aprofundar um pouco mais a noção de “margem de manobra” e sua relação com a ideia de “intencionalidade” no contexto da música erudita. Viu-se, na segunda parte desta tese, que, ao interpretar e executar uma determinada obra musical, um performer erudito costuma efetuar certos “desvios” em relação aos aspectos racionais que a embasam, libertando-se, por assim dizer, da rigidez das classificações e ordenamentos sonoros que ela lhe impõe. Como enfatizado, são justamente tais desvios que potencializam os efeitos expressivos e emocionais da música: eles são os fatores que tornam única uma determinada interpretação, diferenciando-a de outras versões interpretativas possíveis e aceitáveis.

Entretanto, seria incorreto afirmar, a partir disso, que todo e qualquer desvio é sempre uma consequência de ações intencionais, ou que os desvios resultam de atos sempre bem executados pelo músico: o fato do performer erudito atuar dentro de uma “margem de manobra” não o isenta de cometer falhas. Por isso, nota-se que os desvios que um músico erudito realiza em relação ao componente estritamente racional de uma obra musical são de dois tipos: intencionais e involuntários.

É de se esperar que intérpretes que tenham atingido altos níveis de excelência performática realizem grande parte desses desvios de maneira consciente e premeditada, uma vez que estamos falando de artistas que possuem um elevado domínio dos planos intencional e executório. Músicos habilidosos sabem exatamente os efeitos sonoros que desejam atingir, e seus atos corporais tendem a cumpri-los com bastante fidelidade.

Por outro lado, é de se supor que músicos eruditos pouco competentes realizem muitos desvios de maneira impensada ou incoerente, isto é, com um baixo controle intencional e executório. Isso faz com que suas performances apareçam marcadas por um componente de aleatoriedade e imprecisão, que tende a diminuir a

---

<sup>370</sup> Discutir a qualidade de desempenhos musicais desse tipo é um aspecto que não está em questão aqui. Como se viu na terceira parte desta tese, nas aulas do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS, por exemplo, as performances ao estilo “vale-tudo”, inconsequentes, não eram incentivadas, pois o objetivo era justamente desenvolver a *intencionalidade* dos atos musicais. No entanto, não se pode afirmar que improvisar livremente abdicando de ações musicais planejadas não seja uma possibilidade oferecida pelo campo.

qualidade de suas atuações, visto que elas resultam de intenções e ações pouco ou mal planejadas<sup>371</sup>.

Por fim, para encerrar esta seção, é necessário apresentar um último exemplo que permite ilustrar com clareza a dificuldade existente na identificação da intencionalidade por trás das ações dos livres improvisadores. Imagine-se a seguinte situação performática: um duo no qual dois músicos improvisem livremente. Em determinado momento do improviso, um dos músicos toca a seguinte sequência de notas: dó<sub>3</sub>, ré<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>, fá<sub>3</sub> e sol<sub>3</sub>. Logo em seguida, o outro improvisador responde tocando: dó<sub>3</sub>, ré<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>, fá<sub>3</sub> e lá<sub>3</sub>.

Como se percebe, nesse exemplo as quatro primeiras notas são idênticas, mas a última difere. Numa situação performática desse tipo, tudo levaria a crer que o segundo músico pretendeu imitar o fragmento melódico que seu colega improvisou, mas qual a razão para o surgimento da alteração na última das cinco notas? Por que todas elas não foram repetidas de maneira igual? O segundo músico teria cometido algum erro de execução? Ou ele, propositalmente, não quis imitar de forma exata o motivo apresentado pelo colega, mas sim elaborar uma *variação* sobre esse fragmento melódico? Como saber se o que foi executado resulta de um erro performático ou de uma ação deliberadamente planejada do segundo improvisador?

Na realidade, é impossível, para um ouvinte, saber com certeza quais as respostas certas para essas questões<sup>372</sup>. Se a intenção do livre improvisador tivesse sido a de imitar de maneira idêntica o motivo apresentado por seu colega, estaríamos autorizados a falar de um erro performático, uma vez que a execução do motivo não foi feita de acordo com o desejo do músico – o que se comprova pelo resultado sonoro distinto. Contudo, se sua vontade fosse simplesmente *variar* o motivo melódico do colega, isso nos obrigaria a desdobrar a situação em duas alternativas: se sua intenção fosse realmente tocar o lá<sub>3</sub> ao invés do sol<sub>3</sub>, de um ponto de vista individual sua ação seria certa, isto é, não haveria erro performático; mas se sua ambição fosse substituir, por exemplo, o sol<sub>3</sub> pelo si<sub>3</sub>,

---

<sup>371</sup> Nesse sentido, é claro que não se pode excluir a possibilidade de um mau intérprete erudito realizar uma excelente performance musical, mas tratar-se-á da mais pura sorte.

<sup>372</sup> O ouvinte só poderia ter certeza disso se o próprio livre improvisador lhe informasse o que de fato quis fazer naquele exato momento da performance – talvez depois de ouvir atentamente a gravação de sua improvisação, para lembrá-la.

novamente se poderia falar em erro performático, pois seu ato não teria seguido sua intenção<sup>373</sup>.

O que tal exemplo demonstra, portanto, é a grande dificuldade existente no reconhecimento da intencionalidade que motiva as ações musicais dos livres improvisadores. Se, na música erudita, os resultados das ações dos performers já estão, em boa parte, prenunciados, sendo inclusive de conhecimento público (as informações notacionais das partituras das obras estipulam essas condições), na improvisação livre não existe qualquer instrução prévia à performance que seja responsável por definir como as intenções e os atos dos performers devam estar orientados, o que inviabiliza antever qualquer resultado musical específico.

### *20.8. Liberdade e restrição*

Os tópicos discutidos até aqui realimentam o debate em torno das liberdades e restrições que marcam as intenções e ações dos músicos. A música erudita e a improvisação livre são instâncias performáticas nas quais as atuações dos artistas surgem pré-determinadas por fatores externos às vontades individuais, ao mesmo tempo que resultam de escolhas de caráter mais livre e pessoal. A diferença é que, na música erudita, o condicionamento da performance prepondera sobre a liberdade de escolha, ao passo que, na improvisação livre, o que se verifica é exatamente o oposto disso.

Considerando todas as restrições impostas pelas partituras às atuações dos músicos eruditos, pode-se dizer que a música de concerto se constitui numa busca por encontrar a liberdade diante de uma série de limitações, enquanto a improvisação livre, ao prescindir de diretrizes performáticas preexistentes, consiste numa busca por encontrar limitações diante de uma vasta liberdade. Se o primeiro campo performático apresenta ao artista uma rota definida que conduz a um ponto de chegada já demarcado – a ser alcançado, de forma original, por cada indivíduo –, o segundo campo lhe oferece a chance de descobrir infinitos itinerários e destinos, mas aqui também é necessário escolher um rumo inédito para trilhar.

---

<sup>373</sup> O exemplo pode ser expandido para outras suposições: imagine-se que a intenção do segundo músico fosse transpor um tom acima o motivo de seu parceiro – tocando ré<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>, fá<sub>3</sub><sup>#</sup>, sol<sub>3</sub> e lá<sub>3</sub>. Nesse caso, as notas dó<sub>3</sub>, ré<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub> e fá<sub>3</sub> é que teriam sido executadas de forma incorreta, e apenas a última nota (lá<sub>3</sub>) estaria certa – de acordo com sua intenção. Enfim, as elucubrações são múltiplas.

Comparativamente, é como se a performance na música erudita tentasse fazer com que uma *forma*, pré-definida e determinada pelos contornos de uma obra previamente composta, não desandasse no caos (no caso de uma má performance), enquanto a improvisação livre buscasse dar uma *forma*, mesmo que mínima, ao caos (no caso das boas performances), uma vez que o caos total equivale à completa aleatoriedade, isto é, à ausência de intencionalidade humana.

O músico erudito exercita boa parte de sua liberdade performática a partir da incompletude informativa da notação musical e, sobretudo, das indeterminações encontradas nas partituras que representam as obras. Na segunda parte desta tese, argumentei que, apesar da escrita musical ter atingido, na atualidade, níveis bastante elevados de precisão informativa, ela é incapaz de representar de maneira fidedigna todas as possíveis nuances sonoras produzidas pelos bons intérpretes. É como se a mais refinada musicalidade estivesse localizada muitos passos além do enrijecimento inerente aos sinais gráficos impressos no papel, o que torna esse aspecto estético e sonoro algo praticamente impossível de ser rigorosamente conceituado e simbolizado num nível notacional.

A musicalidade do intérprete erudito que soube atingir a excelência performática tende a se erigir justamente a partir dos *interstícios* informacionais das partituras. Nesse sentido, cada performance de uma obra musical erudita corresponde a um “fechamento” das lacunas informativas: a cada desempenho, a liberdade de atuação do performer se cristaliza, assumindo uma determinada configuração, pois cada performance estabelece uma versão interpretativa única – dentre várias possíveis versões.

A improvisação livre, por sua vez, trabalha de modo diferente o problema das liberdades e restrições performáticas. Como frisado, a dificuldade nesse campo é encontrar um rumo em meio ao caos, pois o performer precisa escolher, dentre infinitas possibilidades de atuação, alguma que apresente certo sentido musical (ao menos, algum sentido *para ele*). Peters (2017, p. 41) está certo quando escreve que “a improvisação é a busca da certeza na ausência de certeza”, e isso é mais verdadeiro ainda no âmbito da improvisação livre, que não se prende a idiomas, referentes e modelos<sup>374</sup>. Não há como prever como essa busca será feita a cada

---

<sup>374</sup> Em outro momento, Peters (2017, p. 110) acrescenta: “[...] diante do acaso, a tarefa do improvisador é fazer as “melhores” escolhas para afastar o mal da arbitrariedade. Assim, vemos uma peculiaridade da improvisação, um paradoxo: os improvisadores fazem questão de celebrar o risco, o

improviso livre, pois as decisões tomadas pelos performers costumam acontecer “no calor do momento”, isto é, ao longo do próprio processo de elaboração da música.

Todavia, se a espontaneidade e a liberdade são os aspectos predominantes no terreno da improvisação livre, não se pode negar que a criatividade do músico sempre é exercida, nesse domínio, dentro de certos limites, mesmo que tênues: os condicionamentos impostos por sua biografia musical, pelas restrições técnicas de seu corpo, pelos limites e possibilidades dos instrumentos musicais (ou voz) utilizados, pelo fluxo imprevisível dos eventos sonoros em curso (principalmente no caso de improvisos coletivos), pelas propostas e respostas dos livres improvisadores que dialogam entre si, e assim por diante. Como enfatizado na terceira parte desta tese, não há improvisação que seja absolutamente “livre” – não existe criação musical espontânea que parta de uma tábula rasa.

É por isso que não se pode concordar inteiramente com alguns argumentos defendidos por Benson (2003), que proclama, ao longo de todo o seu livro, que o aspecto que há por trás de toda e qualquer performance musical é a improvisação. Para aquele autor, essa constatação é válida inclusive para aquelas práticas musicais nas quais a improvisação não é um elemento agenciado em primeiro plano – a música erudita, por exemplo. Sobre isso, deve-se observar o seguinte: é lógico que a argumentação de Benson é verdadeira em alguma medida, especialmente considerando o que ele toma por improvisação (o aspecto de imprevisibilidade que espreita qualquer atuação musical), mas não se deve superestimar tal premissa, uma vez que ela tende a nivelar erroneamente práticas musicais que, na realidade, são muito distintas<sup>375</sup>.

Nesse sentido, seria pertinente conjecturar na contramão do que defende Benson: será que o que está por trás de toda e qualquer performance musical não seria a ideia de *condicionamento* – algo diametralmente oposto, portanto, à noção de *improvisação*? Será que os músicos, mesmo aqueles que improvisam livremente, não atuam musicalmente sempre a partir de restrições interiores e exteriores? É

---

acaso com todas as surpresas e maravilhas [...], mas, ao mesmo tempo, fazem tudo ao seu alcance para dissipar a acusação ou suspeita de arbitrariedade [...]. De fato, esse medo do arbitrário não descreve apenas a atitude particular dos improvisadores; também, e mais importante, explica a própria estrutura espaço-temporal da improvisação entendida como a tentativa de abolição do acaso”.

<sup>375</sup> Um interessante debate sobre quão verdadeira e válida é a visão de que a improvisação permeia toda e qualquer prática musical pode ser encontrada em Cobussen & Costa (2015). Tendo a concordar mais com Costa do que com Cobussen, uma vez que também creio que defender esse paradigma pode ser algo perigoso – essa visão simplifica e relativiza excessivamente diversos modos de criação e elaboração musicais que, no fundo, são muitos distintos.



evidente que essa segunda elucubração também admite uma resposta positiva, o que permite afirmar que ambas as hipóteses aventadas, no fundo, complementam-se.

Em toda e qualquer performance musical realizada por seres humanos parece sempre haver, portanto, uma parcela de *condicionamento* e outra de *improvisação* – e não apenas de improvisação, como quer Benson. O que varia, conforme exemplificado pelos campos da música erudita e da improvisação livre, é o grau em que cada um desses paradigmas está sempre presente<sup>376</sup>. Um dos objetivos centrais desta tese é justamente defender tal hipótese.

Todavia, parece existir um único caso no qual o componente atuante na base da performance musical é o condicionamento. Refiro-me às obras eruditas ligadas ao movimento, surgido na década de 1950, conhecido como *serialismo integral*, nas quais não apenas as alturas dos sons aparecem pré-determinadas pelo compositor, mas também todas as intensidades, durações, timbres e ataques sonoros. Em composições desse tipo, todos os parâmetros sonoros de todos os sons da música são absolutamente estipulados, cabendo ao intérprete a única função de *executá-los* exatamente como foram prescritos. Trata-se de um exemplo extremo de limitação à liberdade performática do intérprete: em casos desse tipo, onde estaria a “margem de manobra” do performer?

Praticamente não se pode falar, aqui, em liberdade performática ou em “margem de manobra”. O que se observa é simplesmente o cumprimento à risca, por parte do performer, de um vasto conjunto de instruções musicais minuciosamente estipuladas pelo compositor. A excelência performática seria atingida, nesse caso,

---

<sup>376</sup> Cook (2017, p. 64) defende pontos semelhantes a esses, argumentando, através de exemplos retirados da música erudita e do jazz, que não existe distinção categórica entre performar uma obra musical e improvisar. Em outro contexto musical bastante diferente, analisado por Teperman (2013) – o *freestyle*, definido por seus praticantes como o “rap feito na hora” –, também se observa a dicotomia entre apresentar algo já pré-definido (associado, nesse âmbito, às rimas *decoradas*) ou improvisar algo no momento (quando se inventa as rimas na hora). Para Teperman, em última instância é impossível descobrir quando, numa batalha de *freestyle*, as rimas proferidas pelos praticantes são de fato improvisações ou chavões (também chamados de *muletas*). Nesse sentido, uma das piores acusações que um improvisador pode sofrer é a de não ser o autor de seus versos ou de tê-los decorado antes dos embates. Teperman (2013, p. 141-142) esclarece: “em entrevistas com *freestylers*, aprendi que eles “estudam” improvisação procurando aprender novas palavras e experimentando rimas ou, em outros termos, decorando. Em seguida, no momento do improviso, é como se as lembranças fossem acessadas e, no mesmo instante, ligeiramente transfiguradas. A parte improvisada do improviso estaria então nessa centelha do instante, que atualiza ou trai uma memória. Mas nosso dilema continua: como determinar se a memória foi de fato “traída” e atualizada ou apenas reproduzida *ipsis litteris*? E mais uma vez a questão aparece como uma armadilha sem saída, uma vez que não é possível acessar os processos cerebrais de cada improvisador pra [sic] separar a parte de improviso da parte decorada”.

na medida em que o artista conseguir obedecer, o mais fielmente possível, a todas as diretrizes estabelecidas, que deixam pouquíssimo espaço para dúvidas interpretativas. Em obras musicais desse tipo, dever-se-ia *valorizar* ainda mais a atuação do intérprete – pois ele se mostraria capaz de seguir as especificações da partitura em seus mínimos pormenores – ou *desvalorizá-lo* – pois, nessa tarefa, o músico não estaria exercitando sua criatividade? Certamente um robô ou programa de computador poderia substituí-lo nessa atividade, possivelmente com muito mais qualidade, pois os níveis de precisão na execução musical seriam mais elevados<sup>377</sup>.

Então, talvez com a notória exceção de obras que adotam especificações rigorosas para *todos* os parâmetros fundamentais de *todos* os sons que conformam a música (e sendo o serialismo integral um exemplo histórico relevante), estamos autorizados a dizer que a liberdade e a restrição performáticas são aspectos indissociáveis de qualquer desempenho musical. Se um parâmetro sonoro de uma única nota de uma obra musical for deixado em aberto pelo compositor, o performer erudito já dispõe de alguma – ainda que minúscula – “margem de manobra” interpretativa.

#### 20.9. Indefinições entre os papéis de compositor, intérprete e improvisador

O tema da liberdade e da restrição na performance musical conduz a outro tópico, igualmente relevante, que diz respeito aos papéis tradicionalmente estabelecidos, sobretudo no Ocidente (NETTL, 2015, p. 378-379), para as figuras do *compositor*, do *intérprete* e do *improvisador*. Enquanto a música erudita está repleta de representantes do primeiro e do segundo tipos, mas não do terceiro, na improvisação livre a configuração se inverte, uma vez que esse campo se encontra povoado por representantes da última categoria, e não das duas primeiras.

Todavia, mesmo que cada uma dessas três figuras possa ser descrita com base em suas características típicas – isto é, conforme a *função* que cada uma costuma cumprir num vasto ramo de tarefas musicais –, não são necessários grandes esforços intelectuais para perceber que suas especificidades tendem a transbordar, contaminando as categorias vizinhas. Por isso, mais importante do que

---

<sup>377</sup> Não é à toa que o serialismo integral manteve relações estreitas com a música eletrônica, quando do surgimento desta última prática, em meados do século XX. Se músicas desse tipo podem ser “executadas” por meios eletrônicos, qual a utilidade dos intérpretes?

simplesmente tentar apreendê-las a partir de suas idiossincrasias é refletir sobre a possibilidade de, no compositor, também se manifestar as figuras do intérprete e do improvisador; no intérprete, as do compositor e do improvisador; e, no improvisador, as do compositor e do intérprete.

Veja-se a primeira conjectura: o trabalho do compositor manifesta aspectos típicos das atividades de interpretação e improvisação? Sem dúvida, pois, ao criar as obras, o compositor também se exercita no papel de intérprete e improvisador<sup>378</sup>. Durante a criação de uma música, frequentemente o compositor procura, por exemplo, tocá-la no instrumento que melhor domina – sendo essa obra destinada a esse instrumento ou não –, a fim de ter uma ideia mais precisa sobre como sua música soará ao ser performada pelo(s) verdadeiro(s) intérprete(s). Em outras palavras, é como se, nesse processo, o compositor tentasse se colocar “na pele” do intérprete – acreditando que isso pode aprimorar sua criação.

Além disso, a elaboração de uma obra musical erudita costuma envolver inúmeras tentativas, erros, acertos, experimentações, reformulações e – não se pode esquecer – *improvisações*. Não é como se as ideias musicais brotassem prontas na cabeça dos compositores (ao menos, para a grande maioria deles não é assim), bastando registrá-las na partitura: quase sempre é preciso trabalhar sobre elas a fim de lhes dar um acabamento adequado, satisfatório. Nesse processo, a improvisação surge como um expediente fundamental atrelado à invenção e criação<sup>379</sup>.

---

<sup>378</sup> Não me refiro a compositores que também atuam, de forma paralela, como intérpretes e improvisadores, mas sim ao próprio ato de *compor*.

<sup>379</sup> Nettl (2015, p. 62) problematiza mais ainda as obscuras relações encontradas entre a composição e a improvisação: “[...] com a improvisação recebendo mais atenção, os etnomusicólogos também começaram a vê-la como uma síndrome complexa de comportamentos, e a distinção feita entre ela e a composição tradicionalmente concebida começou a se confundir. A improvisação foi definida como “a criação da música no decorrer da performance”, mas o que era “criação” e “performance” poderia não estar claro [...]. Alguém como Mozart, escrevendo rapidamente o que lhe vinha à cabeça, não trabalhava como um improvisador? E o músico indiano que se sentiu obrigado pela tradição e expectativa do público a passar por muitos palcos e, por assim dizer, por exercícios, não precisava ter um plano de atuação bastante detalhado em mente antes de se apresentar? E então, o que devemos fazer com o significado da improvisação como um conceito no mundo da composição europeia? Aqui, no início do século XIX, vemos o desenvolvimento de gêneros como rapsódia, improviso, momento musical, que são compostos e escritos, mas parecem ter a intenção de fazer o ouvinte pensar que são improvisados, ou pelo menos de alguma forma relacionados com o imediatismo e espontaneidade da criação. Eles devem soar improvisados. Ao mesmo tempo, começando antes disso, com certeza, há a prática de improvisar peças a partir de formas complexas – as fugas vêm à mente mais facilmente –, nas quais a qualidade da musicalidade é julgada pelo grau em que a peça improvisada soa como se não tivesse sido improvisada”.

Analise-se agora a segunda conjectura: a atividade do intérprete apresenta aspectos encontrados na composição e na interpretação? Sim, porque, ao tocar uma obra, o intérprete também assume, em alguma medida, as funções de compositor (ou “recompositor”) e improvisador. No universo da música erudita, o intérprete é a figura responsável por alçar as obras musicais à instância sonora, uma vez que, até ocorrer sua intervenção, elas se encontram enclausuradas na estagnação da notação musical e das partituras. Tal como o compositor, o intérprete pode ser visto como um criador, mas a diferença é que sua criatividade é exercida dentro dos limites impostos pelo autor da obra. É como se o intérprete finalizasse o trabalho de “composição” da música a partir dos “espaços em branco” deixados pelo compositor.

Ademais, a performance de uma obra musical erudita não pode ser vista como se espelhasse à risca um hipotético modelo platônico, pré-fixado e imutável. Como visto na segunda parte desta tese, cada desempenho musical se constitui enquanto um evento único, irrepetível no espaço e no tempo, na medida em que sempre há um componente de acaso e imprevisibilidade em qualquer ato ou conjunto de atos realizados por seres humanos. Por isso, em certo sentido, é como se o intérprete, ao tocar para o público, “improvisasse” sobre uma interpretação que ele – bem ou mal – construiu e consolidou para si<sup>380</sup>.

Por fim, examine-se a terceira conjectura: o ofício do improvisador contém elementos característicos da composição e da interpretação? Mais uma vez, é certo que sim, dado que, ao tocar, o improvisador se traveste, em certa medida, de compositor e intérprete da música. No caso de improvisações idiomáticas que partem de repertórios consensualmente estabelecidos – as vertentes mais tradicionais do jazz, por exemplo –, percebe-se que o músico, ao tocar, “interpreta” determinado tema (muitas vezes uma célebre melodia pertencente àquele contexto musical) a seu modo, atuando também como se fosse o “compositor” daquela música – visto que, em muitos casos, as diretrizes sobre como a improvisação deve ser conduzida são bastante vagas, o que abre múltiplas possibilidades de criação espontânea.

No caso da improvisação livre radical, contudo, o problema é mais intrincado. Como, nesse campo, não existem obras previamente compostas capazes de

---

<sup>380</sup> Nesse ponto, portanto, concordo com Benson (2003) quando ele argumenta que a improvisação se encontra presente mesmo nas práticas musicais que, num primeiro olhar, seriam mais avessas a ela.

orientar os desempenhos dos artistas, não se poderia adotar, aqui, uma perspectiva convencional para as noções de “compositor” e “intérprete”. Isso porque, na improvisação livre, os performers se tornam *os próprios compositores* da música. Dito de outro modo, eles são, ao mesmo tempo e de maneira indissolúvel, *improvisadores e compositores*.

Por outro lado, caso se quisesse elucubrar sobre a possibilidade de criação de obras musicais no âmbito da improvisação livre, dever-se-ia reconhecer que tais produtos artísticos só poderiam ser descobertos, nesse contexto, *depois* de encerradas as performances, e não *antes* disso acontecer (refiro-me à possível gravação de um improviso livre que, posteriormente, poderia ser transcrito numa partitura, dando origem a uma obra musical num sentido mais tradicional do termo, que poderia ser novamente performada por outros ou pelos mesmos músicos). Sob certo ponto de vista, portanto, na improvisação livre *a performance é a obra*.

Por isso, se não existe obra prévia responsável por guiar a atuação do livre improvisador, poder-se-ia afirmar que sua atividade se relaciona, em alguma medida, com a do intérprete? Num sentido estrito, não, porque, se não existe obra pré-composta, *não há nada a ser interpretado pelo performer*. Todavia, a discussão não termina aí: caso se encare o conceito de “interpretação” a partir de uma perspectiva mais aberta e livre, não se pode negar que o livre improvisador atua também como um intérprete – de sua própria biografia musical, de idiomas, referentes e modelos musicais capazes de influenciar seus improvisos etc<sup>381</sup>.

O que as reflexões acima revelam, por conseguinte, é que os papéis tradicionalmente estipulados para o compositor, o intérprete e o improvisador são, na realidade, formulações falsamente estanques e impermeáveis. Verificam-se, no fundo, várias ambiguidades que atravessam cada uma dessas três categorias de atuações ou funções musicais, e tanto o campo da música erudita quanto o da improvisação livre evidenciam muitas dessas ambivalências.

Por último, para encerrar esta seção, é importante relacionar as ideias de liberdade e restrição com o que acima se discutiu a respeito das atividades do compositor e do intérprete, utilizando, nessa análise, a noção de obra musical. Ora,

---

<sup>381</sup> Costa (2018, p. 177) também endossa essa mesma ideia: “[...] a improvisação livre não é uma prática interpretativa, pois não há nada consolidado ou definido no passado para ser interpretado no presente. A não ser, é claro, o que pode ser considerado como o conhecimento de base que os músicos trazem para o ambiente da performance – além de seus corpos e seus instrumentos – e que inclui suas biografias, habilidades e ideias de música”.

viu-se que uma obra musical erudita pode conter informações mais ou menos precisas sobre como deve se dar a atuação do intérprete que deseja apresentá-la em público. Quanto mais completas forem as instruções fornecidas pelo compositor, através da obra, mais restrita será a liberdade de atuação do performer. De modo contrário, quanto mais imprecisas forem tais prescrições, maior será a margem decisória deste último.

A função básica do compositor é fornecer orientações performáticas ao intérprete, e o trabalho deste último é seguir tais diretrizes, acrescentando contribuições individuais para preencher as lacunas informacionais deixadas pelo primeiro. Entretanto, quando poucas instruções são providas pelo compositor numa partitura, sua identidade de “criador” se atenua, pois ele dá mais espaço para que o intérprete colabore na elaboração da música. Contrariamente, quando muitas prescrições são estabelecidas pelo compositor, a identidade do intérprete, enquanto “cocriador” da música, perde força, visto que sua margem decisória se reduz. No que diz respeito às obras, também se deve reconhecer – com o perdão da redundância – que conjuntos de instruções pouco instrutivas perdem o poder de instruir, isto é: uma obra musical que fornece poucas informações ao intérprete tem sua identidade de “obra” debilitada (ao menos num sentido mais “conservador” do termo).

Na música erudita, portanto, sempre se observa uma tensão em relação à autoridade criativa exercida pelo compositor e pelo intérprete no que diz respeito à construção da música: o poder inventivo do intérprete se estabelece, em grande parte, a partir dos hiatos deixados pelo compositor, e essa relação aparece mediada pelo plano de atuação performática representado pelas partituras, que simbolizam as obras.

#### *20.10. Tempo*

O compositor, o intérprete e o improvisador exercem suas atividades musicais a partir de temporalidades distintas. Viu-se, na seção anterior, que tais categorias identitárias não são estanques e impermeáveis, mas isso não significa que elas não apresentem certas particularidades. Uma dessas especificidades diz respeito ao manejo do tempo dispendido para a criação da música, bem como para a busca da excelência de atuação.

Na primeira parte desta tese, refleti sobre como o compositor utiliza o tempo no contexto da música erudita: ele é seu aliado na busca pela excelência, pois o compositor pode trabalhar livremente a partir dele. O compositor atua artisticamente sobre uma temporalidade *estendida*: ele pode fazer, refazer, transformar, retomar ou reiniciar seu trabalho criativo de maneira bastante flexível, até atingir aquilo que considera ser a versão final de uma obra. Ao lidar de forma maleável com o tempo, no entanto, o compositor estabelece, ao final de seu trabalho, uma temporalidade específica para uma música, para a sua obra.

O trabalho do intérprete erudito, por outro lado, convencionalmente se inicia no ponto em que se encerra a atividade do compositor. O performer atua já tendo um conhecimento prévio sobre uma temporalidade musical pré-estabelecida, que corresponde exatamente à duração da obra musical. Em sua busca pela excelência performática, contudo, o intérprete também dispõe de um tempo que, de início, mostra-se como bastante adaptável: o músico é livre para estudar a obra como bem quiser, podendo repetir certos trechos, voltar atrás, recomeçar, tocar mais rápido ou mais devagar etc.

Todavia, quando chega o momento da performance pública da obra, o intérprete é obrigado a lidar com uma temporalidade mais severa: o tempo que ele maneja corresponde exatamente à duração da música a ser tocada, uma vez que nas apresentações musicais eruditas não se admitem interrupções, retrocessos, saltos temporais, repetições não previstas pelo compositor etc. Nesse segundo estágio, o tempo se torna, para o intérprete, uma espécie de “algoz” – é uma temporalidade que não admite falhas. Numa performance ao vivo, o tempo da obra não pode ser editado ou remodelado, visto que erros performáticos que afetam esse aspecto ficam gravados na memória dos ouvintes, manchando a apreciação da música.

O fazer musical, no contexto da música erudita, aparece marcado, portanto, por uma extensa temporalidade, que se inicia nas primeiras ideias do compositor e se conclui com o término da performance pública da obra, pelo intérprete – ainda que com prováveis desdobramentos futuros na percepção e memória dos ouvintes. Em cada estágio que forma essa longa cadeia temporal, compositor e intérprete trabalham com temporalidades distintas, e o modo como isso é feito impacta

diferentemente as buscas que cada um realiza no sentido de atingir uma excelência de atuação.

Na improvisação livre, porém, observa-se um terceiro tipo de temporalidade. Se, na música erudita, o intérprete tem conhecimento sobre um *antes*, um *agora* e um *depois* – afinal de contas, ele sabe, ao tocar, o que aconteceu, o que está acontecendo e o que vai acontecer na música –, no improviso livre o performer tem apenas uma vaga noção do que musicalmente ocorreu e do que está ocorrendo, e não sabe absolutamente nada a respeito do que ainda vai ocorrer. O livre improvisador não antevê nem ao menos quanto tempo seu desempenho pode durar, e mesmo o presente da performance é algo incerto para ele, pois – especialmente no caso de improvisos coletivos – o inesperado e o acaso podem se manifestar a qualquer instante.

É por isso que Aragon (2019, p. 96-97) salienta que em 15 segundos de improvisação livre se manifestam 15 segundos de criação musical, ao passo que, em performances musicais que se apoiam em obras pré-compostas (como verificado na música erudita), 15 segundos de música condensam uma temporalidade incerta de elaboração artística – podem ser minutos, horas, dias etc.<sup>382</sup> No primeiro caso, portanto, uma temporalidade se estrutura no próprio instante de sua ocorrência; no segundo, uma temporalidade surge pré-moldada, implicada por outra temporalidade externa a ela.

#### 20.11. *Permanência e impermanência*

A temática da temporalidade direciona as próximas reflexões para o tópico da *permanência* e *impermanência* das obras e performances musicais. Nesse sentido, é lógico que qualquer evento performático é efêmero e fugaz, uma vez que se desenvolve num espaço e tempo delimitados, que não podem ser reacessados, posteriormente, em suas mesmas configurações originais. Mas isso não impede que se defenda o argumento de que o campo da música erudita valoriza a permanência temporal tanto das obras quanto das performances – afinal, estas últimas se apoiam

---

<sup>382</sup> Costa (2016, p. 73) também reflete sobre esse mesmo tópico: “Na improvisação não há dois momentos separados: o da produção e o da escuta. Esses dois momentos estão integrados numa “contração de presentes”. Assim, há uma diferença fundamental entre o plano de consistência próprio da composição – em que as obras são compostas em um tempo diferido anterior para serem executadas por intérpretes e ouvidas pelo público num segundo momento – e o plano de consistência da improvisação caracterizado por essa simultaneidade”.



nas primeiras –, e que o universo da improvisação livre, talvez mais do que qualquer outra estética musical, preza a transitoriedade dos processos de criação. A esse respeito, veja-se, primeiro, o caso da música erudita.

Os principais elementos que asseguram a permanência e constância de obras e performances no universo da música erudita são a notação musical e, mais especificamente, as partituras. Graças a ambas, os compositores conseguem fazer com que suas obras tenham uma vida longa, podendo ser performadas nas mais diferentes regiões do planeta, séculos depois de sua concepção. O próprio repertório da música erudita é formado exclusivamente por obras criadas num tempo *passado*, isto é, *anterior* ao instante das apresentações musicais.

Como, nesse campo, as performances se apoiam nas instruções fornecidas pelas partituras, e como tais instruções tendem a assumir um caráter definitivo após a conclusão do trabalho composicional, pode-se falar, também, em certa estabilidade das performances musicais eruditas: os ouvintes não vão a um concerto ou recital para apreciarem a desconstrução de uma sinfonia ou sonata de Beethoven ou Brahms (1833-1897), eles querem contemplar as obras desses e outros compositores dentro dos moldes em que elas foram originalmente concebidas. Assim, ainda que performances eruditas difiram umas das outras – inclusive no caso de uma mesma obra tocada mais de uma vez por um mesmo intérprete –, existe, nesse campo artístico, um forte componente de *repetição* que não pode ser ignorado.

A improvisação livre, por outro lado, trabalha, sobretudo, com a impermanência da música. Nesse universo, aspectos perduráveis como notação, partitura e obra não têm qualquer empregabilidade ou serventia, já que a busca é sempre pela novidade, originalidade e imediatismo da criação. Um improviso livre que se torna uma imitação de outro improviso ou uma repetição monótona de si mesmo deixa de ser “livre”, pois assume uma configuração inapropriada frente aos valores estéticos privilegiados pelo campo. Isso é válido tanto para improvisações distintas, efetuadas em tempos diferidos, quanto para os materiais sonoros trabalhados dentro de uma mesma improvisação, visto que a expectativa é que o performer, ao tocar, não incorra numa mera reiteração exaustiva e enfadonha de elementos acústicos invariáveis.

Por isso, na performance da improvisação livre o *antes* e o *depois* adquirem uma relevância menor do que aquela vigente no âmbito da música erudita: no improviso livre, valoriza-se sobretudo o *agora*. Esse último campo reifica o presente, enaltecendo o processo de construção musical em sua instantaneidade máxima. Antes da emergência de uma improvisação livre, os ouvintes não conhecem o tipo de música que vão escutar, e, após a finalização da performance, eles não têm como acessá-la novamente, visto que os performers são incapazes de repetir o mesmo desempenho em seus mínimos detalhes.

De um lado, a permanência do fazer musical. De outro, a impermanência na criação da música. Mais uma vez, música erudita e improvisação livre salientam valores estéticos antagônicos.

#### *20.12. Unicidade das performances musicais*

Apesar das dicotomias apontadas na seção anterior, há que se reconhecer um aspecto comum à música erudita e à improvisação livre: nesses dois campos as performances musicais são sempre únicas e irrepetíveis. Ainda que os músicos eruditos muitas vezes busquem utopicamente alcançar uma plena constância performática, em termos absolutos esse objetivo é inatingível, visto que cada gesto musical – assim como cada ato humano – contém um componente de singularidade que é, em essência, irreprisável.

Quando se leva em conta o fato de que uma performance de uma obra musical erudita costuma envolver o encadeamento de centenas ou milhares de atos mentais e corporais, feitos por uma pessoa ou por vários indivíduos de maneira concomitante, percebe-se que é humanamente impossível reproduzir de maneira idêntica dois ou mais desempenhos musicais. Existe uma lei de fundo aqui: quanto maior o número de atos mobilizados por um músico numa performance, mais difícil será sua exata reduplicação futura.

A improvisação livre parece reconhecer, em seu âmago, essa impossibilidade, trabalhando justamente em cima e a partir dela. Uma das ambições que esse campo explicita poderia ser sintetizada na seguinte pergunta: já que nenhum gesto musical se repete, por que não estimular a criação de músicas que valorizam abertamente a unicidade de cada ato performático? Os músicos e ouvintes que entram em contato

com o improviso livre são convidados a apreciar o aspecto transitório da criação musical, um atributo que surge, nesse contexto artístico, como uma espécie de metáfora da efemeridade das ações humanas.

Cada performance musical, esteja ela inserida no contexto da música erudita ou da improvisação livre, é realizada por seres humanos singulares, que mantêm vínculos peculiares com o campo da música. Cada desempenho artístico acontece num momento e local particulares, em circunstâncias sempre inéditas. Performances coletivas resultam da reunião de personalidades ímpares, idiossincráticas, que tecem relações musicais *sui generis* entre si. Por isso, ainda que se tomem como exemplos os casos mais extremos – duas apresentações feitas por um mesmo músico, num mesmo local, a partir de um mesmo instrumento musical –, sempre haverá a inexorável passagem modificadora do tempo: um mesmo ser humano, a cada nova performance, já é um indivíduo diferente, provavelmente mais amadurecido e mais capacitado para exercer sua arte.

Assim, mesmo que a música erudita aspire à preservação de uma tradição ou passado musicais, enaltecidos constantemente através da repetição de repertórios, programas, obras, compositores, intérpretes, rituais de apresentação etc., no fundo a *transformação* é um processo incontornável, uma vez que ele já se encontra instalado na base de onde provavelmente teria menos probabilidade de se manifestar, isto é, na própria singularidade de cada performance. A sina da música de concerto parece ser, portanto, tentar escapar infrutiferamente desse obstáculo, mas esta é uma batalha já perdida. O anseio de preservação que esse campo cultivava também explica, em parte, o fato das gravações comerciais de performances eruditas terem proliferado tanto nas últimas décadas: tais registros transmitem a ilusão de que os eventos musicais podem ser congelados no tempo, estando aptos a serem reaccessados, no futuro, quantas vezes se desejar.

Na improvisação livre, contudo, a situação é outra: é como se as gravações das performances musicais não se harmonizassem com os valores de transitoriedade defendidos pelo campo, uma vez que as tentativas de “coagular” a música, suspendendo-a para sempre numa espécie de atemporalidade, rompem com a tão desejada sensação de unicidade que cada improviso livre sempre transmite aos ouvintes. Isso certamente é um dos fatores que ajuda a esclarecer o porquê dessa prática musical não ter encontrado, desde o seu surgimento, em

meados do século XX, um significativo apelo comercial, especialmente quando se compara esse campo com o universo da música erudita – que, nesse sentido, desenvolveu-se muito mais.

### 20.13. Perfeição

A constatação de que cada performance musical se constitui como um acontecimento único no espaço e no tempo – um evento irreproduzível em sua microconstituição original – estimula reflexões em torno do conceito de *perfeição*. Na segunda parte desta tese, tentou-se aplicar tal conceito ao campo da música erudita, a fim de descobrir se nesse universo seria possível conceber a ideia de performances musicais “perfeitas”. A conclusão a que se chegou é que, se tal conceito for tomado de forma ortodoxa – no sentido de só existir uma única opção performática absolutamente correta para cada obra musical –, ele não estará alinhado com a abertura interpretativa oferecida pelas partituras (os artefatos que, justamente, *representam* as obras): a notação musical sempre apresentará certo grau de incompletude ou ambiguidade informativa, e é este fator que garante a “margem de manobra” na atuação do intérprete.

Por isso, um tanto quanto paradoxalmente, talvez fosse mais adequado imaginar a possibilidade de múltiplas “perfeições performáticas” para cada obra musical erudita, uma vez que a realidade empírica mostra que a excelência no desempenho musical pode ser trilhada a partir de várias vias de acesso, culminando, também, em resultados sonoros distintos. Essa constatação, no entanto, a partir de certa perspectiva, nulifica, em seu cerne, o conceito de perfeição, visto que ele costuma denotar *singularidades*: algo é perfeito porque é único, melhor que qualquer outra coisa concebível. Dito de outro modo, se duas ou mais coisas (no caso, performances de uma mesma obra musical) forem diferentes, uma delas necessariamente deveria estar mais próxima de um suposto estágio absoluto de perfeição, ou ter atingido plenamente esse estágio. Por isso, imaginar que dois desempenhos musicais distintos de uma mesma obra podem ser igualmente perfeitos é algo, em certo sentido, ilógico.

Em função dessa contradição, a melhor alternativa provavelmente é abandonar o conceito de perfeição na reflexão sobre a qualidade das performances

musicais, substituindo-o pelo de *excelência* – que combina melhor com a noção de *multiplicidades* performáticas. Essa nova perspectiva permite argumentar que, na música erudita, uma obra musical pode ensejar várias performances sonoramente distintas, que podem ser, a princípio, similarmente sublimes, notáveis, extraordinárias etc. – ou seja, *excelentes*. Quanto mais abertura interpretativa uma obra (ou melhor, a partitura que representa a obra) oferecer aos performers, mais diversificadas tenderão a ser as excelências performáticas alcançadas pelos melhores intérpretes.

Numa seção anterior, porém, foi apresentado o caso limite das obras inseridas sob o movimento do serialismo integral, onde todos os parâmetros sonoros de todas as notas que conformam uma música são rigorosamente especificados pelo compositor. Como se viu, em situações desse tipo a margem de manobra interpretativa do performer se reduz a um nível mínimo, visto que a partitura tenta abolir qualquer dúvida a respeito das características que cada som musical deve ter (especialmente no tocante à altura, intensidade, duração, timbre e transformações sofridas pelo som ao longo de sua existência).

Obras desse tipo parecem sugerir que “de fato” existiriam performances – dessas obras, é claro – que poderiam ser consideradas mais perfeitas que outras, dado que qualquer desobediência em relação às claras instruções fornecidas pelo compositor seria reconhecida como um erro performático (de interpretação da partitura ou de execução da música, pouco importa). Contudo, imaginar que a perfeição performática poderia ser entrevista dentro dessa categoria específica de obras (e somente nesse segmento) estimularia a crença na possibilidade de uma única interpretação absolutamente correta para cada obra desse tipo, e, por conseguinte, pela lógica, que somente uma única performance poderia atingir, para cada caso, tal objetivo – ser, portanto, *perfeita* num sentido máximo, insuperável. A realidade empírica condiz com essa hipótese? Não.

Mesmo em obras que especificam de maneira exata como devem ser executadas todas as alturas, intensidades, durações e ataques sonoros, pelo menos um aspecto permanece, em geral, em aberto, visto que é de difícil delimitação por parte dos compositores: o timbre. Imagine-se uma obra desse tipo, composta para piano (que especifique na íntegra todas as alturas, intensidades, durações e ataques sonoros de todas as notas). Em qual piano tal obra deveria ser executada? A menos

que o compositor assinale expressamente que sua música deve ser tocada num piano específico – isto é, com o *timbre daquele instrumento em particular* (o que sem dúvida restringiria demasiadamente qualquer execução pública dessa música) –, o performer que desejasse apresentá-la em público precisaria tocá-la no piano que estivesse a sua disposição no momento.

Assim, ainda que, entre duas performances dessa obra, todas as alturas, intensidades, durações e ataques sonoros venham a ser executados, hipoteticamente, de forma absolutamente idêntica, dificilmente os timbres dos instrumentos nos quais tal música seria tocada seriam exatamente iguais entre si. Todavia, não se pode negar que o timbre é um componente sonoro extremamente relevante em qualquer música. Por isso, entre dois pianos, como escolher o que possui o melhor timbre? E como especificar qual o timbre de piano mais adequado para *aquela* obra específica? Ou, mais complicado que isso: como estipular o timbre pianístico apropriado para *cada nota* da música?

É impossível escapar de certa subjetividade ou parcialidade na apreciação e qualificação tímbrica – aspecto sonoro tão importante quanto os outros quatro para a definição das características acústicas de uma música. Então, ainda que, em tese, todas as alturas, intensidades, durações e ataques sonoros possam ser integralmente especificados pelo compositor na partitura, deixando o intérprete de mãos completamente amarradas nesse sentido, o performer ainda encontraria certa liberdade decisória na manipulação dos timbres que conformarão os sons da música. Mesmo nesses casos, portanto, não se poderia falar em perfeição performática num sentido absoluto, visto que ao menos um aspecto sonoro é subdeterminado pelo compositor, o que abre as portas para uma multiplicidade de possibilidades.

Dando continuidade às análises, é importante perguntar: o que acontece quando se tenta aplicar o conceito de perfeição ao contexto performático diametralmente oposto ao do serialismo integral, ou seja, o da improvisação livre mais radical, onde nenhuma instrução prévia de desempenho é fornecida ao performer? Duas hipóteses assomam: (a) qualquer performance que se faça nesse universo musical poderia ser considerada perfeita, uma vez que não existe base ou referência fixa preliminar para julgar o desempenho do músico (uma partitura, por exemplo), a não ser outras performances exercidas dentro desse mesmo campo

estético-sonoro; (b) nenhuma improvisação livre poderia ser considerada perfeita, pois, novamente, não existe qualquer base ou referência fixa preliminar para realizar tal avaliação, a não ser uma possível comparação entre dois ou mais improvisos livres.

Tais hipóteses, por si mesmas, indicam que o conceito de perfeição não possui qualquer aplicabilidade no âmbito da improvisação livre. Isso porque, na conjectura (a), se qualquer improviso livre poderia ser considerado perfeito, a noção de perfeição se esvai porque perde o poder de *diferenciar* quaisquer performances; na suposição (b), acontece a mesma inconsistência, mas num sentido inverso. Por isso, a exemplo do que se constatou no campo da música erudita, a noção de *perfeição performática* também não parece ser uma chave analítica propícia para avaliar a qualidade dos desempenhos musicais realizados no contexto da improvisação livre. Na realidade, ela parece ser bem menos adequada aqui.

Não obstante esse fator, performers e ouvintes são capazes de avaliar e comparar improvisações livres com o intuito de descobrir quais desempenhos são melhores ou piores. O fato de tais performances não estarem, via de regra, explicitamente ancoradas em idiomas, referentes ou modelos musicais faz com que as avaliações realizadas nesse âmbito se apoiem, muitas vezes, em opiniões assaz subjetivas – o que não retira sua validade. O importante é que elas tentam apreender algo que também pulsa nesse campo estético-sonoro: na improvisação livre, a excelência performática também está no horizonte dos performers. Por isso, se a noção de perfeição é um mecanismo analítico impróprio para descrever o que acontece nesse universo musical, a ideia da *busca pela excelência* permanece como um conceito válido e aplicável.

#### 20.14. Valores simbólicos invertidos

O fato de a excelência performática ser buscada de forma distinta pelos músicos eruditos e pelos livres improvisadores mostra que os dois campos em análise trabalham com perspectivas, anseios e valores musicais diferentes. Na música erudita, uma imensa quantidade de normativas preexistentes às performances contribui para orientar e controlar a atividade dos músicos, ao passo

que, na improvisação livre, um dos objetivos centrais almejados pelos performers é justamente escapar de qualquer diretriz prévia que possa guiar as atuações.

É lógico que, por mais poderosos que sejam os regramentos impostos de fora, os músicos eruditos sempre encontrarão certa autonomia decisória; de forma similar, por mais liberta de amarras que seja uma música livremente improvisada, os livres improvisadores nunca conseguirão se desvencilhar completamente de certos condicionamentos aprisionadores. Mas isso não anula as características principais explicitadas por cada um desses dois tipos de práticas musicais: de um lado, verifica-se um forte apreço pela “retidão” (uma vontade de seguir os ordenamentos instaurados); de outro, há um grande desejo de “subversão” (uma vontade de fugir de qualquer tipo de controle externo).

Turner (2013), ao comentar determinados aspectos do ritual ndembu, traz alguns exemplos interessantes que permitem esboçar uma analogia com o que se observa nos contextos da música erudita e da improvisação livre. Aquele autor se mostra interessado na multivocidade de determinados símbolos valorizados pela sociedade ndembu – especialmente cores, plantas e remédios –, que adquirem significados diferentes conforme os contextos ritualísticos em que são empregados.

Para os ndembu, a cor vermelha e a cor branca são elementos simbólicos opostos que recebem conotação positiva ou negativa de acordo com o ritual em que são utilizados – se, numa dada cerimônia, o vermelho é bom e o branco é ruim, em outro rito a situação pode se inverter. A mesma oposição se observa em relação aos remédios e às plantas utilizadas em sua fabricação: num determinado ritual ndembu, uma planta e o remédio dela derivado são vistos como eficazes; em outro, podem não ter qualquer utilidade.

Pode-se traçar um interessante paralelo entre as observações de Turner a respeito dos ndembu e os contextos performáticos analisados nesta tese, uma vez que certos elementos valorizados num âmbito estético-sonoro podem assumir uma significação completamente invertida no outro. Veja-se, por exemplo, novamente o caso da *afinação* e *desafinação*.

Na música erudita (especialmente o recorte representado pela Prática Comum) a desafinação é um aspecto da execução musical que tende a ser evitado, na medida em que se opõe às sistemáticas hegemônicas responsáveis por regular



as frequências sonoras – aqui, a afinação surge como o elemento *positivo*<sup>383</sup>. Na improvisação livre, contudo, a desafinação pode se tornar o elemento desejado, na medida em que aparece como uma estratégia importante de subversão das lógicas dominantes que estruturam as alturas – nesse último campo, portanto, a afinação é que tem o potencial de assumir um significado *negativo*<sup>384</sup>.

Mais um exemplo pode ser dado nesse sentido. Na música erudita, a ideia de metrificação das durações sonoras, bem como a regularidade e constância na pulsação, são aspectos muito estimados nas performances, e os músicos que tocam sabendo respeitar ou manipular corretamente tais ordenamentos são mais valorizados do que aqueles que não são capazes de fazer isso. Na improvisação livre, porém, os músicos não são obrigados a tocar obedecendo a configurações desse tipo, visto que elas podem, inclusive, inibir a espontaneidade da criação musical que eles tentam pôr em prática. Por isso, se no primeiro contexto performático a pulsação assume um valor *positivo*, no segundo, dependendo das circunstâncias, ela pode adquirir uma conotação *negativa*. Trata-se, novamente, de aspectos musicais e sonoros simbolicamente valorizados, em cada campo, de maneira contrastante.

Todavia, se a música erudita aparece marcada por uma forte racionalidade teórica, responsável por controlar as performances desenvolvidas dentro de seus domínios, quais fatores regulam as performances feitas no reino da improvisação livre? Talvez a melhor resposta para essa difícil questão seja que, nesse último campo, é como se cada performance se autorregulasse, buscando uma coerência

---

<sup>383</sup> A importância de tocar as obras eruditas de forma afinada é tão marcante no universo da música de concerto que, normalmente, a etapa ritual que antecede o início das performances é o momento da afinação dos instrumentos. Observe-se, por exemplo, o caso das orquestras: os músicos, além de afinarem seus instrumentos conforme um ordenamento interno (por exemplo, respeitando as distâncias frequenciais corretas para as quatro cordas soltas de um violino), precisam buscar uma concordância de afinação *entre si*, isto é, de acordo com um padrão comum de referência (por exemplo, 440 Hz para o lá<sub>3</sub>). No campo da música erudita, não se imagina que uma orquestra profissional possa começar a tocar uma obra qualquer sem antes passar por esse estágio ritual fundante de um ordenamento. O ato de afinar os instrumentos estabelece um parâmetro para o fazer musical, uma padronização de base sobre a qual a performance coletiva poderá ser viabilizada.

<sup>384</sup> Em que medida, no caso da improvisação livre, seria importante afinar os instrumentos musicais antes de tocar? Mais ainda: por que afiná-los, no caso de improvisos coletivos, uns em relação aos outros? Isso não corresponderia à imposição de limites – no caso, sobre as alturas sonoras – a uma música que, em sua essência, pretende ir contra qualquer sistematização de caráter mais fechado? Ver um livre improvisador obcecado em afinar rigorosamente seu instrumento musical não deixa de ser uma situação engraçada, como presenciei algumas vezes nos encontros do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS. Na realidade, na improvisação livre sempre existirá uma tensão entre, por um lado, respeitar certas estruturas musicais e, por outro, romper com essas mesmas normatizações.

interna sem necessariamente – ou seja, de forma *obrigatória* – adotar uma fundamentação teórica prévia ou externa. Assim, se na música erudita os ordenamentos *antecedem* as próprias performances, existindo “fora” e de maneira “independente” delas, na improvisação livre muitos esquemas estruturantes tendem a ser descobertos no *exato instante* – isto é, no “interior” ou “no decorrer” – dos processos de elaboração das músicas.

Em relação a esse último ponto, deve-se recordar que um livre improvisador pode se valer, se desejar, de paradigmas estruturantes amplamente consolidados, capazes de contribuir, de alguma maneira, para a construção de sua criação musical: afinação temperada, proporcionalidade nas durações dos sons, pulsação constante, acordes e arpejos de cariz tonal, cadências standardizadas, frases melódicas com extensões padronizadas, entre muitos outros recursos convencionalizados. Mas o importante a se enfatizar é que o livre improvisador *não é obrigado a fazer isso*, antes pelo contrário: ele é incessantemente instado a se libertar dos estratagemas condicionantes (como os recém-mencionados), visto que a improvisação livre valoriza exatamente um fazer musical que não se submete cegamente a idiomas, referentes e modelos musicais.

É precisamente essa última prerrogativa que faz com que uma série de aspectos ou elementos musicais adquira valores diametralmente opostos – *positivos* ou *negativos* – quando se compara os contextos da música erudita e da improvisação livre: o que é “bom” num dado contexto pode ser “ruim” no outro, e vice-versa. Assim, se no primeiro campo as possibilidades e limites performáticos estão claramente delimitados, no segundo eles, *a priori*, não existem, podendo ou não se manifestar de acordo com a singularidade de cada desempenho musical.

#### 20.15. *Ambições utópicas*

Na seção anterior, viu-se que a música erudita e a improvisação livre frequentemente lidam com valores musicais distintos. Mas é importante somar a essa perspectiva o fato de que alguns desses valores podem assumir ares utópicos dependendo das ambições reveladas por certos segmentos performáticos vinculados a esses dois contextos artísticos – ambos podem abarcar objetivos estéticos que, num plano idealizado, são irrealizáveis. Refiro-me, mais

especificamente, às seguintes tendências ou vertentes: a performance historicamente informada (vinculada à música erudita) e a improvisação livre de caráter mais “radical” (uma das possíveis manifestações da improvisação livre). Nesse sentido, veja-se, primeiro, o caso da performance historicamente informada.

Foi explicado na segunda parte desta tese que o segmento performático da música erudita conhecido, entre outras nomenclaturas, como *performance historicamente informada* traz como principal proposta estética a busca por uma fidelidade ao tipo de atuação musical realizada na época em que as obras foram originalmente concebidas, o que exige tanto a reconstrução histórica de aspectos estilísticos e técnicos da performance quanto a utilização de instrumentos de época. Uma das metas centrais desse movimento é agregar *autenticidade* à execução das músicas, uma noção que, como já explicitado, desdobra-se, segundo Kivy (1995, p. 6-7), em quatro orientações basilares: (a) fidelidade às intenções performáticas do compositor da obra; (b) fidelidade à prática performática realizada na época do compositor; (c) fidelidade à sonoridade de uma performance apresentada na época do compositor; e (d) fidelidade do intérprete em relação a si mesmo<sup>385</sup>.

Como referido, nas expressões mais radicais – mais utópicas – desse movimento, observa-se, em grande medida, uma tentativa de apagamento da personalidade do intérprete, uma vez que o performer que atua dentro dessa linha interpretativa almeja não apenas trazer para o tempo presente uma vivência musical de um tempo passado, mas fazer isso com o *mínimo possível de interferência* de sua parte. Num plano idealizado, o objetivo seria colocar os ouvintes numa espécie de “cápsula do tempo”, para que eles experienciassem músicas de cem ou quinhentos anos atrás tal como elas foram performadas na época de sua concepção. Nesse exercício, a missão do performer consiste em atuar com o máximo de *neutralidade*, dado que qualquer arroubo de subjetividade ou particularismo interpretativo seu pode desviá-lo da meta central de respeito à fidelidade e autenticidade históricas.

No entanto, como esta tese defende, não há como sustentar, no âmbito performático da música erudita, a ideia de intérpretes absolutamente “neutros” ou “imparciais”, assim como não se pode aceitar a visão de interpretações

---

<sup>385</sup> Vale lembrar que, para Kivy, apenas as três primeiras concepções se alinham, de forma coerente, com o movimento da performance historicamente informada, uma vez que a última orientação pode, abertamente, contradizê-lo.

completamente “isentas”. Por trás de cada performer erudito se vislumbra um ser humano singular, alguém dotado de características próprias que, em maior ou menor medida, *interferem* no trabalho de interpretação e execução musical realizado. Por isso, num plano ideal a performance historicamente informada se revela como uma utopia: não há como o performer deixar de ser quem ele é, desvencilhando-se de sua subjetividade interpretativa – em última instância, sempre haverá desvios, uma vez que esse trabalho é feito por seres humanos idiossincráticos.

A improvisação livre, por sua vez – especialmente as manifestações que almejam um desprendimento total em relação a qualquer tipo de idioma, referente ou modelo musical –, também é movida por certa dose de utopia. Isso porque, como defendido na terceira parte desta tese, é impossível conceber a ideia de improvisos absolutamente “livres”, desprovidos de constrangimentos e condicionamentos, por menores que sejam: ao tocar, o performer nunca consegue anular o potencial de referencialidade contigo nos sons de sua música. Esse fator acaba criando conexões simbólicas entre sonoridades, seja dentro da própria música que se improvisa ou “para fora” dela. Esse aspecto impede qualquer criação musical – por mais espontânea que ela seja – de ser “livre” num sentido pleno, dado que qualquer vinculação já pode ser interpretada, a partir de certo ponto de vista, como um “aprisionamento” ou “limitação” do discurso musical.

Contudo, há outro fator, tão importante quanto o recém-mencionado, que contribui para “enclausurar” uma proposta de improviso que almeja o extremo da liberdade. Esse fator é, mais uma vez, o *ser humano* – isto é, o próprio músico que faz a música. Um improviso livre nunca pode ser totalmente livre porque ele é, sempre, o fruto da atividade de um indivíduo portador de uma história de vida condicionada e condicionante: de uma biografia e formação musicais, de um conjunto de experiências, referências e preferências estético-sonoras etc. – fatores que, querendo ou não, inevitavelmente “dão o tom” para as criações musicais que ele realiza. Por isso, por mais que um livre improvisador tente pôr de lado todos os aspectos restritivos de sua personalidade musical, eles sempre, em alguma medida, transparecerão. Isso mostra que a plena realização utópica do ideal da máxima liberdade é inibida, mais uma vez, pelo próprio indivíduo que produz a música.

O que a comparação entre os valores utópicos ambicionados pela performance historicamente informada e pela improvisação livre “radical” evidencia,

portanto, é que tais valores são inatingíveis em função de um mesmo e único fator: o ser humano. O indivíduo que exerce o papel de músico não pode, seja num caso ou em outro, abrir mão de quem ele é, de sua própria *identidade e personalidade*. Por isso, em última instância, é impossível concordar com a ideia de interpretações “neutras” de obras musicais eruditas (por mais historicamente autênticas que elas aparentam ser), assim como não se pode crer na existência de improvisações absolutamente “livres” (isentas de constrangimentos e condicionamentos individuais).

#### 20.16. Técnica

A tentativa de compreender o fenômeno da busca pela excelência na performance musical demanda, inevitavelmente, reflexões a respeito do tema da técnica. Na segunda e terceira parte desta tese foram tecidos vários comentários sobre esse importante tópico, mas, agora, faz-se necessário reunir as principais observações feitas naquele momento, pois isso permitirá contrastar o modo como a técnica se manifesta no campo da música erudita e da improvisação livre.

No universo da performance musical erudita, viu-se que a noção de técnica se refere às sequências de atos corporais do performer, que são pensados e mobilizados com a finalidade de produzirem sons instrumentais ou vocais. As performances das obras eruditas costumam requerer uma infinidade de gestos dos mais variados tipos, feitos pelas mãos, braços, boca, pernas, pés etc. Trata-se de movimentos físicos amplos ou diminutos, lentos ou rápidos, veementes ou sutis. O mais importante a se ressaltar é que tais gestos não podem ser realizados, nesse tipo de prática musical, de maneira aleatória ou desordenada: eles precisam vir estruturados em arranjos pré-determinados, que surgem pautados, acima de tudo, pelas informações notacionais das partituras – o “roteiro” ou “mapa” que orienta a performance das obras.

Na música erudita, a técnica aparece voltada, portanto, para o cumprimento de objetivos musicais bastante claros: a execução de uma obra em particular ou um conjunto de obras específicas. O cultivo da técnica, por parte do performer erudito, apresenta metas muito definidas, uma vez que suas ações corporais são obrigadas a se adequar às exigências postuladas pelas obras. Mais do que isso: a técnica do

músico erudito precisa, idealmente, refinar-se para alcançar uma excelência na execução das músicas – propósito que está muito além de simplesmente tocá-las de modo “satisfatório”.

No contexto musical erudito, por conseguinte, são as *obras* que estabelecem o padrão técnico que o músico precisa atingir. Num nível performático avançado, profissional, o músico não pode “rebaixar” ou “facilitar” a execução de uma obra para que ela se adeque ao seu nível (inferior) de habilidade, pois isso corresponde a uma deturpação dos atributos estético-sonoros originais que as obras contêm. Por isso, repertórios tecnicamente difíceis somente podem ser performados com qualidade por intérpretes dotados de uma técnica apurada, ao passo que músicas mais fáceis são acessíveis a um maior número de intérpretes justamente porque não exigem grandes domínios ou habilidades corporais.

Comparativamente, é preciso questionar: como o problema da técnica se manifesta no contexto da improvisação livre? Em primeiro lugar, deve-se reconhecer que, também nesse campo, o domínio técnico é um aspecto performático geralmente bastante valorizado: performers portadores de uma técnica aguçada dispõem, em tese, de um amplo leque de alternativas criativas, provavelmente mais diversificadas do que aquelas que estão ao alcance dos indivíduos que não sabem tocar tão bem um instrumento musical ou cantar. Tudo se passa como se a mente do músico virtuoso conhecesse mais recursos e efeitos musicais, e seu corpo soubesse executá-los com maior competência e maestria. Mas, à diferença da música erudita, na improvisação livre o domínio técnico nem sempre é um fator que auxilia na conquista da excelência performática – em alguns casos, pode ocorrer justamente o contrário, pois um grande virtuosismo técnico pode representar uma barreira para a aquisição desse objetivo.

Na terceira parte desta tese foi explanado que um livre improvisador que possui uma técnica demasiadamente atrelada a um ou alguns poucos idiomas musicais corre o risco de formular improvisações dentro de fronteiras muito rígidas, pouco porosas. Nesses casos, a técnica do músico, por ter sido forjada dentro de algum estilo musical específico, pode, por exemplo, torná-lo incapaz de se libertar

dos condicionamentos que, no interior daquele estilo, são eficientes, mas que, fora dele, podem não apresentar a mesma validade e legitimidade<sup>386</sup>.

Todavia, na improvisação livre há ainda outro importante fator que faz com que a técnica adquira contornos completamente diferentes daqueles encontrados no universo da música erudita. Como já enfatizado, improvisos livres não estão, via de regra, apoiados em obras ou conjuntos fechados de instruções performáticas, o que significa dizer que não existe qualquer “plano de atuação” preliminar responsável por ditar o modo como o performer deve mobilizar sua técnica na hora de tocar. Em outras palavras, nesse campo não se observam padrões ou limites técnicos pré-estabelecidos, nem qualquer ideal de eficácia técnica: as ações corporais dos músicos não se voltam para o cumprimento de metas musicais específicas, pré-concebidas.

Nesse universo performático, o que se percebe é que a técnica é engendrada e moldada de acordo com as circunstâncias e desafios inesperados do fluxo imprevisível de cada improviso. Mais do que isso, ela se manifesta a partir das capacidades e limitações *específicas* de cada músico: cada livre improvisador desenvolve um modo característico de tocar, que é mais ou menos efetivo diante das circunstâncias singulares de cada desempenho e, de modo geral, dentro da proposta estética do campo como um todo.

A inexistência de patamares técnicos preexistentes (os quais, em outros universos estético-sonoros, *precisam* ser atingidos para que determinadas músicas possam ser performadas) possibilita que, na improvisação livre, músicos pouco habilidosos – ou até mesmo “não músicos” – tenham tanto espaço para criar e atuar quanto performers tecnicamente mais capacitados. O fato de uma técnica semiprofissional ou leiga possivelmente estar menos subordinada a idiomas, referentes e modelos musicais faz com que a excelência performática também esteja ao alcance de músicos tecnicamente menos preparados, pois, muitas vezes, improvisar livremente depende mais de “descondicionar” a audição do que de “condicionar” os movimentos do corpo.

---

<sup>386</sup> Imagine-se, por exemplo, um guitarrista virtuoso, engendrado na proposta estético-sonora do metal neoclássico, que decida se aventurar no improviso livre, sem mudar seu jeito de tocar: ele certamente continuaria a ser visto como um músico portador de uma técnica instrumental altamente desenvolvida, mas *ineficiente* diante dos valores estéticos apregoados pela improvisação livre, que advoga justamente em favor de uma *abertura* – e não de um *fechamento* – estilístico-musical.

Por isso, se, na música erudita, o requinte técnico é praticamente um pré-requisito para a excelência performática – tendo em vista, é claro, as dificuldades específicas de cada obra –, na improvisação livre a ideia de um domínio técnico pode nem entrar em pauta nas performances. Isso porque, como explicitado na terceira parte desta tese, o livre improvisador que se mostra obcecado em controlar absolutamente todos os aspectos de sua formulação musical corre o risco de se fechar para a experimentação, surpresa, acaso ou aleatoriedade dos processos criativos – fatores que, nesse campo, são extremamente relevantes<sup>387</sup>. No Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS, por exemplo, improvisos livres resultantes do mero caos sonoro (do absoluto “descontrole” técnico) não eram bem-recebidos, mas também não se esperava que as improvisações se originassem de ações corporais totalmente premeditadas e calculadas – como enfatizado, era necessário alcançar certo equilíbrio entre esses dois polos.

Quando se compara a natureza da técnica mobilizada na música erudita com o tipo de técnica encontrado na improvisação livre verifica-se, portanto, que o primeiro campo trabalha a partir de *hierarquizações*, enquanto o segundo lida com *coexistências*. Na música erudita, os músicos são simbolicamente ranqueados (e, conseqüentemente, *valorizados*) de acordo com suas habilidades técnicas – fato comprovado pelo “culto” direcionado a determinados solistas, especialmente os de renome internacional, que assumem uma posição de destaque justamente porque, dentre outros fatores, detêm habilidades corporais e musicais bastante acima da média dos outros performers.

Na improvisação livre, percebe-se que o virtuosismo técnico também é valorizado, mas, em contrapartida, este fator não é um pré-requisito tão forte para a aquisição da excelência performática. Se dois performers – um deles um grande virtuose, o outro um músico dotado de uma técnica mediana – forem convidados para tocar, um após o outro, um improviso livre, nada assegurará que o primeiro

---

<sup>387</sup> Essa observação estimula algumas reflexões a respeito do papel das *técnicas estendidas* nos dois campos aqui analisados. No repertório da Prática Comum, por exemplo, praticamente não se dá espaço para recursos técnicos dessa natureza, pois são poucas as obras eruditas desse período que utilizam efeitos sonoros desse tipo – tal como entendemos, hoje em dia, esse conceito. O mesmo não acontece com a improvisação livre, uma vez que as técnicas expandidas são recursos frequentemente empregados nesse campo: tais efeitos se adaptam muito bem à proposta estética desse segmento artístico, na medida em que nele são valorizadas a experimentação e a imprevisibilidade. Como uma das intenções da improvisação livre é explorar novas fronteiras estético-sonoras, o emprego de técnicas inusuais de manipulação dos instrumentos e da voz é algo sempre bem-vindo.



indivíduo terá um desempenho melhor que o segundo. Contudo, se a mesma situação for adaptada para a música erudita – com dois intérpretes portadores de técnicas visivelmente desiguais sendo convocados para, um depois do outro, tocar uma mesma obra –, haverá chances muito maiores de que o músico tecnicamente mais bem preparado se saia melhor que seu parceiro.

#### 20.17. *Especialista, amador e leigo*

A discussão sobre o modo como a técnica se manifesta nos universos performáticos da música erudita e da improvisação livre desperta questionamentos sobre quem está autorizado a, nesses dois campos, produzir a música. Como foi salientado na seção anterior, no âmbito da música erudita os requisitos técnicos impostos pelas obras acabam estabelecendo uma separação entre os indivíduos aptos a tocá-las com qualidade e aqueles que, por não disporem das habilidades musicais necessárias, estão impedidos de performá-las nesse mesmo nível de desempenho.

Por óbvio, quanto mais elevadas forem as exigências virtuosísticas ou o requinte técnico demandados para a execução de uma obra musical, menor será o número de músicos capazes de performá-la, fato que instaura, logo de partida, uma *hierarquização* ou *exclusivismo* no próprio cerne do fazer musical representado pela música erudita: aqui, a excelência performática é alcançada pelos artistas somente à medida que eles se *especializam* em seu *métier*. Nesse campo, músicos leigos ou amadores encontram pouquíssimo espaço de projeção, visibilidade e valorização, pois, com base nas estratificações técnicas que marcam esse âmbito performático, tais indivíduos acabam sendo posicionados nos níveis mais baixos de reconhecimento e mérito artísticos.

Na improvisação livre, por sua vez, observa-se que o refinamento técnico também tende a ser percebido como um elemento importante para a qualidade dos desempenhos, mas, como ressaltado anteriormente, esse fator não costuma ser determinante para a conquista da excelência performática. Isso faz com que, nesse universo, músicos pouco habilidosos tenham, a princípio, as mesmas condições ou chances de produzirem músicas interessantes sob o ponto de vista estético-sonoro do que os performers que, reconhecidamente, são tidos como “especialistas” ou

“profissionais”. Como não existem pré-requisitos técnicos responsáveis por estipular a forma pela qual os improvisos livres devem ser elaborados, pode-se afirmar que esse campo valoriza muito mais uma ideia de *democratização* – ou ampla *socialização* – do fazer musical: indivíduos com diferentes níveis de conhecimento e habilidade musicais se colocam, muitas vezes, lado a lado para improvisar, independentemente do nível técnico-musical que possuam.

Esse igualitarismo performático faz com que, na improvisação livre, os abismos que em outros contextos musicais afastam sobremaneira o leigo e o músico amador do músico especialista tendam a se aplainar. Um grande exemplo disso são as improvisações livres coletivas – como as inúmeras situações que observei no Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS –, nas quais indivíduos detentores de níveis técnicos por vezes bastante díspares se associam, atuando em conjunto (isto é, em *parceria*) a fim de criar músicas dotadas de conteúdos estético-sonoros relevantes. Nesse processo, um virtuosismo técnico extremado pode ser inclusive um fator que atrapalha a fecundidade das *interações*, interferindo negativamente na qualidade das performances.

O que tais comparações revelam, portanto, é que, enquanto o universo performático da música erudita valoriza uma espécie de *elitismo* na prática musical – estabelecendo ranqueamentos entre os performers de acordo com os níveis de habilidade e conhecimento musicais por eles demonstrados –, o âmbito da improvisação livre prioriza um maior *coletivismo* – um mais equânime compartilhamento de responsabilidades, onde todos os envolvidos na criação musical se imbuem de funções e papéis equivalentes que não derivam, necessariamente, de seus níveis técnicos individuais.

A improvisação livre – ao menos algumas de suas vertentes – muitas vezes entende que o fazer musical é uma atividade de caráter universal, acessível a qualquer ser humano, seja ele mais ou menos versado em música: tal proposta faz com que o leigo e o amador possam mais facilmente se juntar ao especialista na elaboração de um produto musical que resultará da contribuição dos três, o que acaba diluindo as fronteiras entre essas categorias de participantes. Na música erudita, por outro lado, é muito mais difícil imaginar uma situação de convivência semelhante a essa – por exemplo, que um leigo ou um músico amador possam se juntar a um músico especialista para, publicamente, performarem uma obra

relevante do repertório erudito tradicional (como o Concerto Duplo, Op. 102, de Brahms, para violino e violoncelo). Nesse último caso, é certo que as diferenças técnicas entre os dois solistas – digamos, um músico amador e outro, profissional – interfeririam negativamente na qualidade geral da performance dessa música.

#### 20.18. *Ensaio e prática*

Na medida em que a música erudita enrijece as fronteiras que separam os leigos, os amadores e os especialistas, e a improvisação livre borra os limites entre essas três categorias, é importante averiguar, agora, como cada um desses dois campos performáticos lida com o problema da *preparação* para as performances públicas, sejam de obras ou improvisos. Veja-se, primeiro, o caso da música erudita.

O músico erudito, em sua busca pela excelência performática, trilha um caminho no sentido de atingir uma familiarização com a obra que, publicamente, almeja apresentar. Ele *ensaia* a obra: decifra as informações notacionais da partitura, define os dedilhados adequados para cada trecho, analisa a estrutura da composição (em termos de forma, harmonia, fraseado, articulações etc.), escuta gravações de outros intérpretes que tocaram essa mesma música a fim de conhecer algumas possibilidades interpretativas, toca inúmeras vezes a obra em seu instrumento (aplicando várias estratégias de estudo, como tocar por trechos, de maneira mais rápida ou mais lenta etc.), procura memorizá-la, imagina-se numa situação de performance diante de uma plateia, e assim por diante.

A preparação realizada pelo músico erudito consiste num esforço por eliminar o maior número de erros performáticos, que podem ser abundantes nos primeiros contatos do performer com a obra, mas que, aos poucos, vão sendo suprimidos. Quando o intérprete erudito consegue, após uma série de ensaios, reduzir a ocorrência dos erros a um patamar que julga aceitável, ele passa a se sentir mais seguro para apresentar a obra em público, pois começa a ter confiança que sua performance terá chances mais altas de ser bem-sucedida.

Para o performer erudito, portanto, a preparação que antecede a performance pública de uma obra corresponde a uma série de tentativas de eliminar qualquer imprevisibilidade ou acidente capaz de afetar negativamente seu desempenho – ele trabalha para reduzir ao máximo a possibilidade de que tais imprevistos venham, por

culpa sua, a ocorrer. Por isso, a situação ideal buscada pelo músico erudito é que sua apresentação reproduza os melhores resultados alcançados nos ensaios, ou mais que isso: seu anseio é que sua performance pública atinja níveis de qualidade ainda mais elevados do que aqueles obtidos durante os estudos privados.

Na improvisação livre, por outro lado, a ausência de obras a serem performadas faz com que o termo *ensaio* não seja o mais adequado para descrever o modo como os músicos se preparam para as atuações públicas. Se, nesse campo, não existe música pré-composta, não há o que, especificamente, ensaiar. Por isso, nesse caso a palavra mais apropriada possivelmente é *prática*, pois os livres improvisadores *praticam* improvisos livres, eles não os *ensaiam*. Mas há ainda outra razão para essa incongruência terminológica.

A expressão *ensaio* não é a melhor alternativa porque o livre improvisador, em seu estudo, raramente se devota a uma incessante repetição pré-definida e sequenciada de conjuntos fechados de gestos técnico-corporais – como costuma fazer o performer erudito. Quando, em sua preparação para uma apresentação pública, o livre improvisador simplesmente opta por reprisar infindavelmente certas sequências pré-determinadas de movimentos físicos com o objetivo de, no instante da performance ao vivo, replicá-las à risca, o caráter improvisatório de suas ações se reduz a níveis mínimos, destoando da proposta estético-sonora do campo, que valoriza justamente a espontaneidade na invenção das músicas. Se os improvisos livres começam a se repetir – sejam eles privados ou públicos –, princípios como exploração, renovação e inovação, caros a esse universo performático, perdem força. Em outras palavras, improvisos demasiadamente condicionados deixam de ser “livres”, assumindo a configuração de um “círculo vicioso” – por referenciarem constantemente a si mesmos.

Por conseguinte, a preparação que o livre improvisador realiza antes das apresentações públicas não visa a, necessariamente, eliminar a ocorrência dos erros performáticos – ao contrário do que se observa no contexto da música erudita. Não há qualquer garantia que um improviso livre apresentado ao vivo diante de uma plateia seja mais bem-sucedido do que as possíveis improvisações livres privadas feitas antes do evento principal.

Na realidade, pode acontecer exatamente o contrário: mesmo que os improvisos elaborados sem a presença do público tenham sido extremamente

interessantes, a criação musical espontânea apresentada aos ouvintes pode acabar exibindo, por quaisquer razões, uma qualidade inferior. Desse modo, se o processo natural vislumbrado na música erudita evidencia que a excelência performática é atingida nesse campo à medida que mais e mais ensaios são feitos, na improvisação livre essa correspondência não é tão acentuada, uma vez que, nesse último campo, reconhece-se abertamente que cada performance é imprevisível e irrepetível.

Tal constatação engendra um curioso paradoxo: é certo que o livre improvisador que busca atingir a excelência performática deve se exercitar continuamente na atividade de criar músicas de maneira espontânea, mas sempre há o risco de que sua *prática* assumam ares de *ensaio* – quando certas ideias musicais, materializadas por meio de determinados conjuntos fechados de gestos corporais, acabam sendo reiteradamente repetidas e incorporadas pelo músico, transformando-se em ações automatizadas e previsíveis. Isso mostra, mais uma vez, que é extremamente difícil especificar a proporção de condicionamento e liberdade que conforma os atos musicais dos livres improvisadores: é como se a liberdade performática só pudesse ser alcançada com a superação dos condicionamentos, mas quando essa liberdade se enrijece, convertendo-se em novo condicionamento, ela também precisa ser abandonada para dar espaço a um novo tipo de liberdade, e assim sucessivamente.

Essa é, também, uma das razões pelas quais é tão difícil manter um grupo fixo de livres improvisadores atuando, de maneira inventiva e inovadora, por longos períodos de tempo – alguns anos, por exemplo. Se, por um lado, um maior conhecimento interpessoal e musical tende a estimular a comunicação e o entrosamento das ideias estético-sonoras empregadas na elaboração das improvisações, por outro essa mesma proximidade pode levar a uma estagnação produtiva – com os integrantes do conjunto afundando num marasmo criativo no qual sempre os mesmos caminhos e soluções musicais acabam, por comodidade, sendo empregados.

Nesse sentido, não é à toa que Peters (2017, p. 127-128, 145-146) comenta que a preparação do improvisador precisa envolver o cultivo de um *hábito* de improvisar. Nessa prática, o músico se acostuma, aos poucos, com a experiência de se abrir para as imprevisibilidades do futuro, familiarizando-se com a sensação de incerteza e instabilidade – que contrastam frontalmente com a proposta do ensaio da

música erudita, que visa à certeza e à regularidade: nesse segundo campo, arquiteteta-se a interpretação de uma obra, consolidando táticas para sua execução. No caso da improvisação livre, à medida que o hábito de improvisar livremente é criado, adquire-se mais traquejo na “negociação com o desconhecido” (PETERS, 2017, p. 155): o músico torna-se mais versátil e calejado para enfrentar os problemas inerentes à atividade da criação musical instantânea e espontânea.

#### 20.19. Performers e público

Um dos contrastes mais marcantes observados nas situações performáticas da música erudita e da improvisação livre diz respeito ao comportamento e participação do público que assiste às apresentações musicais. A partir do que foi exposto na segunda e terceira parte desta tese, viu-se que, no primeiro campo, o público não participa diretamente do fazer musical: durante os recitais e concertos, os ouvintes tradicionalmente assumem uma atitude passiva, tornando-se meros “receptores” da música elaborada pelos artistas. No segundo campo, muitas vezes ocorre o oposto disso, pois frequentemente se concede espaço, nas apresentações, para que o público se envolva de maneira ativa no fazer musical: os ouvintes são convidados a se tornarem “produtores” das músicas, dividindo essa responsabilidade com os artistas.

Entretanto, mais importante do que apenas constatar a existência dessas diferenças é tentar compreender em que medida elas apresentam relações com outros aspectos relevantes das performances musicais. Para que esse ponto fique claro, é importante invocar Small (1998, p. 184):

As relações que se criam em uma performance musical são de dois tipos: primeiro, aquelas entre os sons que os músicos estão fazendo, seja por iniciativa própria ou seguindo instruções, e segundo, aquelas entre as pessoas que estão participando.

Trata-se, num primeiro momento, de duas categorias distintas de relações – *sons* e *pessoas* –, mas a proposta de Small é que se detectem, também, as conexões existentes *entre* esses dois conjuntos. Em outras palavras, é preciso questionar: como os sons engendrados numa performance musical influenciam ou refletem as relações estabelecidas entre as pessoas envolvidas nessa performance? Ou, de modo contrário, como os vínculos entre os participantes influenciam ou

refletem as relações estabelecidas entre os sons musicais produzidos? Nesse sentido, examine-se, primeiro, o caso da música erudita.

Ao longo desta tese, enfatizou-se bastante o fato de que, no contexto performático da música erudita, o som passa por um rigoroso processo de organização e estruturação que se ampara nas principais instâncias constitutivas desse fenômeno – altura, intensidade, duração e timbre, além das transformações verificadas em todos esses níveis. Nesse campo performático, observa-se um forte desejo por controlar a matéria-prima sonora, que se torna escrupulosamente classificada e hierarquizada, suportando o impacto de uma racionalidade que trabalha traçando relações, marcos e fronteiras. Esse apego pela ordem encontra expressão e materialização nas convenções da notação musical e, mais especificamente, nas partituras das obras – que representam tentativas de “cristalizar” simbólica e conceitualmente o som, um fenômeno que, por sua própria natureza, tende a ser extremamente efêmero e mutável.

É interessante perceber como, na música erudita, esse grande apreço pelo método e pela disciplina não se restringe ao tratamento conferido ao som, uma vez que tal valor extrapola essa dimensão, podendo ser vislumbrado, também, em relação a aspectos tão distintos como: certas formas composicionais mais severas (por exemplo, a fuga, o cânone, a forma sonata tradicional etc.), a padronização no *design* dos instrumentos musicais, a normatização das técnicas corporais empregadas para tocar esses mesmos instrumentos e – o que é mais importante nesta seção – o comportamento e a atividade *protocolares* dos artistas e do público durante as performances.

Como se viu na segunda parte desta tese, recitais e concertos são eventos sociais altamente ritualizados – estruturados, em geral, a partir de etapas formalmente programadas, nas quais claramente se verificam inícios e encerramentos: há um primeiro bloco de músicas, um intervalo e um segundo conjunto de obras. Ambos são situações cerimoniais marcadas por uma atmosfera de decoro, onde afloram, entre os participantes, comportamentos estereotipados e códigos de conduta instituídos de maneira rigorosa. A estabilidade de tais procedimentos é tão marcante que performances musicais eruditas tendem a seguir uma mesma sequência regimental no mundo todo, sendo raros os casos em que tais ordenamentos são alterados.

Nesse tipo de fazer musical, os próprios locais onde as performances são comumente apresentadas contribuem para modelar as condutas individuais e coletivas: nos teatros, a separação espacial estabelecida entre a plateia e o palco tende a não estimular maiores interações entre quem se coloca num e noutro ambiente. Isso faz com que o público dificilmente possa acessar fisicamente o palco, do mesmo modo que os artistas se veem impedidos de acederem à plateia. Essa forte separação geográfica – que fomenta ou espelha uma clara cisão de caráter simbólico – reforça o tipo de conduta que tanto os músicos quanto os ouvintes são obrigados a seguir.

Num recital ou concerto, cabe somente aos músicos a tarefa de *produzir* a música. Nesse universo performático, os artistas são as únicas pessoas autorizadas a gerarem os sons considerados “musicais”, pois qualquer ruído proveniente do público durante a execução de uma obra tende a ser percebido pelos presentes como uma interferência prejudicial às fruições acústicas e estéticas. É por essa razão que os indivíduos da plateia são solicitados a respeitarem um silêncio absoluto no decorrer de toda a apresentação musical – eles precisam concentrar toda sua atenção no sentido da audição, pois, nos momentos cruciais desse ritual performático (as performances das músicas), até mesmo seus corpos devem se imobilizar nas cadeiras, já que tal atitude contribui tanto para apurar os ouvidos quanto para afastar o risco de barulhos indesejados, ocasionados por movimentos corporais imprudentes. Os únicos momentos nos quais o público é autorizado a se expressar em termos sonoros são quando a música *não está sendo produzida* pelos performers: por exemplo, na permissão concedida, antes do início da apresentação, para conversar ou, de forma mais veemente, logo após a finalização de cada obra, quando se espera a protocolar efusão dos aplausos.

Nas situações de performance musical erudita, a fabricação dos sons é um privilégio tão circunscrito aos músicos que o isolamento acústico das salas de concerto modernas faz com que mesmo os ruídos externos a esse ambiente (os barulhos da rua, por exemplo) sejam impedidos de penetrar no interior desse espaço “sagrado”. Vê-se, desse modo, como as primeiras barreiras acústicas (de caráter comportamental) interpostas entre os ouvintes e os músicos acabam sendo suplementadas por uma segunda camada protetora (arquitetônica), que isola todos



os participantes das sonoridades – também percebidas como “não musicais” – provenientes do meio externo.

A separação entre os artistas e o público é tão marcante no âmbito musical erudito que até mesmo alguns aspectos visuais, característicos dessas performances, explicitam essa acentuada divisão. É assim que podem ser interpretadas as convenções de vestimenta que regulam a atuação dos performers: numa orquestra, por exemplo, todos os instrumentistas – e, por vezes, também o maestro e o solista – se vestem tradicionalmente de preto, uma espécie de “uniforme oficial” que confere um ar de autoridade àqueles incumbidos de criar a música. Além disso, a padronização nas indumentárias dos músicos também denota uma despersonalização artística, visto que o que mais importa, nesse contexto performático, é a música em si – isto é, as obras musicais –, muito mais do que os indivíduos que as executam.

O fazer musical no âmbito erudito surge, do início ao fim, atravessado por hierarquias. Nesse universo, a figura mais importante é o compositor das obras, um personagem tão poderoso no ritual performático que, na maioria dos casos, sequer é visto fisicamente pelos presentes (por já ter morrido): ele paira sobre a cabeça de todos como um deus ao qual é dirigida a maior parte das homenagens. Em seguida – quando se trata de concertos orquestrais –, surgem as figuras do solista e do maestro, que também disputam parcelas significativas das glórias cerimoniais do espetáculo. Depois vêm os instrumentistas da orquestra, nivelados conforme a posição de destaque que assumem no grupo: primeiro o *spalla*, depois os líderes de naipe e, por fim, os músicos de fila.

É interessante constatar como toda a concepção musical, no âmbito performático erudito, orienta-se nesse mesmo sentido estrutural, isto é, de cima para baixo, uma vez que as figuras mais importantes concentram os maiores poderes decisórios sobre os rumos da criação artística. Em último lugar nessa longa cadeia de relações sociais está o público – que é não apenas *desestimulado* a colaborar ativamente na confecção das músicas, mas instado a assumir uma postura de *não interferência direta* nesse processo.

Para Small, o fator que justifica o afastamento dos músicos eruditos em relação ao público é, antes de qualquer outra causa, o desejo primordial por representar, em termos notacionais, as obras musicais:

A partir do momento em que os músicos sentem a necessidade de anotar as instruções para a execução [de uma música], a fim de preservá-la e mantê-la estável, começa a ocorrer uma mudança na natureza do fazer musical e nas relações entre os participantes. Uma fissura surge no universo musical, até então unificado; o processo único começa a se dividir, separando o compositor dos performers, a composição da performance e os performers dos ouvintes [...]. (SMALL, 1998, p. 115).

Isso produz uma situação na qual, em performances musicais eruditas, os ouvintes se assemelham aos visitantes de um museu que contemplam passivamente uma pintura:

Assim como um espectador fica do lado de fora do quadro, olhando para ele, o ouvinte ouve a obra de longe. Ao contrário da maioria das situações de criação musical mundo afora, incluindo conjunturas europeias mais antigas, a obra não convoca os ouvintes como participantes, mas os mantém à distância como espectadores. A obra musical já está completa, e eles nada têm a contribuir para sua natureza, nada a fazer senão contemplar sua execução. (SMALL, 1998, p. 154).

Diante do que foi destacado até aqui para o contexto musical erudito, compare-se agora esses apontamentos com as relações estabelecidas entre os músicos e o público na esfera performática da improvisação livre. Para seguir a mesma lógica argumentativa exposta anteriormente, é importante, sobretudo, especular se, nesse segundo contexto performático, também se observa algum nexo entre o tratamento dispensado aos sons e os vínculos verificados entre os performers e os ouvintes.

Conforme se viu na terceira parte desta tese, a improvisação livre procura descobrir em qualquer som um potencial musical. Esse campo realiza um esforço para apreender a matéria-prima sonora em seu estado “virgem” ou “pré-musical”, sem apoiar-se em gramáticas prévias capazes de ditar o modo como os materiais sonoros devem ser compreendidos e trabalhados. Por isso, os sons aproveitados pela improvisação livre não são obrigados a manifestar ou estabelecer, de partida, relações com sistemas estruturantes preexistentes, ainda que esse tipo de vínculo possa se afirmar no decurso de cada performance. O importante é perceber que, nesse universo, não existem compromissos fixos no sentido de seguir rigorosamente qualquer normativa desse tipo, o que faz com que a construção do discurso musical aconteça no exato instante das performances, graças a experimentações instantâneas capazes de gerar resultados acústicos e estéticos mais ou menos satisfatórios.

Como, nesse âmbito performático, qualquer som pode ser antecedido, sucedido ou sobreposto a qualquer outro som, as tentativas teóricas de segmentar e

valorar a matéria-prima sonora encontram, aqui, pouca aplicabilidade: na improvisação livre, não há sons *mais* ou *menos* musicais, pois qualquer som pode, a princípio, ser integrado à música. É por isso que, nesse campo, qualquer objeto capaz de emitir sons pode ser aproveitado à guisa de instrumento musical, assim como se imagina que qualquer instrumento musical convencional também possa ser utilizado sob formas inusuais.

A ideologia igualitária defendida pela improvisação livre – que considera qualquer som como portador de potência musical e qualquer objeto produtor de sons como passível de cumprir a função de instrumento musical – só poderia conduzir a um único resultado: à ideia de que qualquer pessoa está apta a desempenhar a função de músico, tenha ela ou não conhecimentos e vivências nesse campo de atuação artística. Como se percebe, a improvisação livre efetua um rompimento radical com os tradicionais papéis atribuídos ao *músico* e ao *ouvinte*: na realidade, nesse campo todos podem ser músicos e ouvintes.

As consequências práticas dessa abordagem holística é que, nas apresentações de improvisação livre, é comum que o público ou algumas pessoas da plateia sejam convidados a produzir a música *em parceria* com os músicos. Os níveis em que isso pode ocorrer são muito variados: os presentes podem ser solicitados a criarem sons no local em que estão ou até mesmo a subirem no palco (caso haja um palco) para tocar junto com os artistas.

O exemplo histórico de *Zuppa* – descrito na terceira parte desta tese – é bastante ilustrativo nesse sentido, assim como a situação que eu mesmo vivenciei quando assisti a uma apresentação pública dos alunos do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS – relatada anteriormente –, em que passei, de forma inesperada, da condição de espectador para a de performer<sup>388</sup>. Além disso, é importante lembrar que nas performances públicas de improvisação livre os ruídos acidentais provenientes da plateia ou do lado de fora do ambiente onde se realiza a

---

<sup>388</sup> Não é tarde para recordar que essa experiência representou meu primeiro contato com aquele coletivo, e que o convite que me foi feito para tocar – o qual prontamente aceitei – na realidade foi dirigido a todos os presentes na plateia, independentemente da experiência que cada um pudesse ter com a prática musical. Pelo que pude apurar, a participação do público nas apresentações dos alunos do Laboratório, feitas em anos anteriores a minha pesquisa, era uma constante: o professor Adolfo gostava de convidar as pessoas da plateia para colaborar na elaboração das músicas. Isso poderia ocorrer, por exemplo, através da solicitação para que os ouvintes produzissem sons nos locais em que estavam sentados (por exemplo, utilizando folhas de jornal que lhes eram fornecidas) ou por meio de convites para que alguns voluntários subissem ao palco para tocar em parceria com os músicos.

apresentação não são encarados sob um ângulo tão negativo, uma vez que podem ser integrados à própria música produzida.

Retomando a proposta analítica de Small (1998, p. 184) – que é a de investigar, numa performance musical, as relações existentes entre os *sons* produzidos e, também, entre as *pessoas* envolvidas, sem esquecer das possíveis conexões observadas entre esses dois conjuntos de variáveis –, fica explícito que tanto a música erudita quanto a improvisação livre são *coerentes* no tratamento que dispensam a todas essas instâncias constitutivas do evento performático.

Na música de concerto, assim como a matéria-prima sonora é avaliada, classificada, valorada, aproveitada ou descartada a partir de um pensamento racional de viés excludente, os músicos e o público que participam desse tipo de fazer musical acabam sendo posicionados em zonas simbólicas (mas também espacialmente concretas) estanques e apartadas, a partir das quais, entre eles, pouquíssima participação e interação são possíveis. Na improvisação livre, em contrapartida, da mesma forma que qualquer som pode ser aproveitado musicalmente, sem prejulgamentos ou hierarquizações, qualquer ouvinte está apto a assumir o papel de músico, e vice-versa, visto que nesse campo vigora uma perspectiva igualitária, de caráter inclusivo, que advoga em favor de uma ampla reciprocidade entre todos os participantes do evento performático.

#### *20.20. A busca pela excelência na performance da música erudita e da improvisação livre*

Com base em tudo o que foi discutido nas seções anteriores desta quarta parte da tese, chega-se, por fim, ao último tópico, concernente ao problema central desta pesquisa – a busca pela excelência performática. Este não é o momento de retomar todas as análises realizadas até aqui a respeito desse tema – em função do enorme espaço que isso requereria –, por isso esta parte final se concentra em apresentar apenas alguns pontos específicos dessa problemática que, talvez, não tenham sido suficientemente explorados até esse momento.

Em primeiro lugar, é importante salientar que os dois campos performáticos aqui analisados de fato fomentam avaliações sobre os desempenhos musicais efetivados dentro de suas fronteiras. Em ambos, encontramos seres humanos

frequentemente empenhados em dar o melhor de si no cumprimento das tarefas musicais que lhes são destinadas. Eles buscam uma excelência de atuação, que se torna mais cobiçada à medida que se elevam os níveis de especialização e profissionalização artísticas, e também em função da presença de ouvintes – o público – capazes de julgar o produto musical que lhes é oferecido. No entanto, como evidenciado, a maneira como as escolhas e os atos musicais dos performers eruditos e dos livres improvisadores são qualificados varia enormemente graças às prioridades e valores estéticos e sonoros vigentes em cada um dos campos.

Grosso modo, pode-se dizer que a performance na música erudita almeja fazer com que uma forma ou estrutura, já pré-definida e determinada pelas propriedades e contornos de uma obra, não se curve em direção ao caos (no caso de uma má performance), ao passo que a improvisação livre busca construir uma estrutura ou derivar uma forma, mesmo que mínima, do caos, visto que a simples aleatoriedade sonora prescinde de qualquer intencionalidade humana. A excelência performática nesses campos, portanto, apresenta relação direta com tais aspectos.

Na música erudita, vê-se como a performance musical parte de uma estrutura já formulada, dando-lhe uma representação ou expressão sonora; na improvisação livre, não há estrutura preexistente, o que faz com que uma configuração sonora tenha que ser elaborada no exato instante da performance, pois apenas desse modo um conteúdo expressivo dotado de significado pode emergir.

Isso faz com que, na música erudita, as avaliações realizadas sobre as performances adquiram contornos bastante diretos e objetivos, pois há vários fatores que possibilitam julgamentos muito precisos sobre a qualidade dos desempenhos musicais realizados no interior desse universo: as regras da notação musical, as informações contidas nas partituras, as tradições interpretativas, os aspectos históricos dessa prática musical, as possíveis comparações feitas entre várias performances de uma mesma obra, entre outros. Por outro lado, as apreciações estéticas voltadas aos improvisos livres tendem a ser marcadas por impressões de caráter muito mais pessoal e subjetivo, uma vez que nesse campo não há referentes ou modelos fixos a partir dos quais as performances devam se erigir.

Todavia, como procurei demonstrar ao longo desta tese, isso não significa que as avaliações das performances ocorram, no contexto musical erudito, a partir de critérios estritamente objetivos, nem que elas aconteçam, no âmbito da

improvisação livre, com base em opiniões puramente particulares ou idiossincráticas. Assim como o ponto de vista pessoal do avaliador interfere nos julgamentos das performances musicais eruditas, a compreensão qualitativa daquele que se debruça sobre improvisos livres também precisa, idealmente, conter certa parcela de embasamento teórico-analítico de caráter genérico – isto é, não dependente de uma percepção exclusivamente individual. É justamente esse “equilíbrio desigual” entre fatores objetivos e subjetivos que, nos dois campos, permite, portanto, o *reconhecimento* da excelência performática.

A respeito do modo como a excelência performática se manifesta nesses âmbitos musicais, uma constatação parece certa: a qualidade dos desempenhos apresenta uma relação direta com a capacidade que eles têm de despertar a atenção e interesse dos ouvintes – ao menos daqueles ouvintes capazes de identificar, compreender e apreciar essa excelência. Em termos musicais, tal fascínio pode ser ativado de várias maneiras: através do virtuosismo técnico na execução das obras ou improvisos, por meio da fecundidade criativa e inventiva do músico (novamente, seja ao interpretar uma peça ou improvisar), graças ao poder que o artista demonstra em provocar emoções e sentimentos no público etc.

No entanto, para que os ouvintes sejam realmente cativados pela performance musical, parece ser imprescindível que o próprio músico esteja ativamente engajado em sua atividade: é difícil imaginar que um performer erudito ou um livre improvisador possam sequer se aproximar da excelência sem que haja uma efetiva doação (“de corpo e de alma”) para o ato artístico, especialmente quando se considera *o exato momento da performance*.

Vislumbra-se, desse modo, um aspecto comum que une os dois campos aqui analisados: altos níveis de desempenho na performance musical parecem ser possíveis apenas quando os artistas se entregam integralmente à música que tocam – somente quando seus corpos e mentes concentram todas as energias na efetivação dos sons musicais. Isso mostra que, por mais díspares que a música erudita e a improvisação livre sejam no que se refere ao tipo de performance que patrocinam, ao menos o aspecto da mais genuína entrega pessoal do artista se constitui como um ponto de conexão entre as duas áreas, sendo este um dos fatores mais determinantes na busca pela excelência na atuação musical.

## **QUINTA PARTE – CONCLUSÃO**

## 21. Considerações finais

Esta tese origina-se de uma premissa básica: músicos que estão engajados e comprometidos com sua arte empenham-se no sentido de atingir uma excelência de atuação. No caso dos performers, que são os músicos em foco nesta pesquisa, observa-se que os caminhos que conduzem à aquisição dessa excelência, considerando especificamente o momento das performances musicais, dependem das regras – ou ausência de regras – vigentes no interior dos campos estético-sonoros em que eles atuam. Nesse sentido, percebe-se que cada contexto musical apresenta princípios próprios de regulação das performances, que podem, por um lado, oferecer maior ou menor grau de liberdade aos artistas, ao mesmo tempo que conter, por outro lado, níveis maiores ou menores de restrições, tanto individuais quanto coletivas.

A fim de compreender essas e outras dicotomias de caráter artístico, social e cultural, foram escolhidos nesta investigação, para serem etnografados e comparados, dois universos musicais: a música erudita e a improvisação livre. A opção por esses dois campos foi motivada pelas várias características antagônicas que marcam as performances musicais desenvolvidas em cada um: enquanto o primeiro campo apresenta uma infinidade de regras responsáveis por determinar o modo como os performers colocam em prática seu fazer musical, o segundo quase que abandona qualquer diretriz concernente à forma pela qual os músicos devem tocar. Isso faz com que, nesses dois contextos musicais, as liberdades e restrições que permeiam as ações dos músicos adquiram pesos diferentes, fato que impacta, conseqüentemente, os contornos que a excelência performática assume no interior de cada um.

Na quarta parte desta tese, foram feitas comparações entre o fazer musical entabulado na música erudita e na improvisação livre, a partir de vários enquadramentos: o tratamento que cada um desses universos concede ao som; as noções de pureza e impureza mobilizadas em ambos; o problema do risco, erro e acerto; a intencionalidade que transpassa as escolhas e ações tomadas pelos músicos eruditos e pelos livres improvisadores; as liberdades e restrições inerentes a essas mesmas escolhas e ações; as indefinições entre os papéis do compositor, intérprete e improvisador; a natureza distinta da temporalidade que caracteriza essas



duas práticas musicais; a permanência e impermanência temporal dessas mesmas práticas; a suposição de que seria possível conceber performances musicais “perfeitas” (o que não se sustenta em nenhum dos campos pesquisados); os principais valores musicais priorizados em cada âmbito performático; os valores utópicos vislumbrados em alguns segmentos representativos desses mesmos âmbitos; a essência da técnica que eles agenciam; a possibilidade de participação de especialistas, amadores e leigos nesses domínios artísticos; as diferenças entre ensaiar e praticar; e, por fim, o papel desempenhado pelos músicos e pelo público nessas duas esferas de atuação musical.

Uma das metas deste trabalho foi tentar apreender a música erudita e a improvisação livre a partir de seus próprios princípios e valores internos. Isso significa que esta pesquisa não se limitou a analisar um contexto musical com base no regime de funcionamento vigente no outro, o que poderia ser denunciado como uma espécie de “preconceito metodológico”. Não foi endossada, portanto, a ideia de que um desses universos performáticos possuiria maior relevância que o outro: entendeu-se que ambos apresentam uma importância particular, adquirindo mérito por aquilo que significam e contêm. As reflexões elaboradas, portanto, foram no sentido de uma igualdade de tratamento dos campos.

O fato de a análise ter principiado pelo campo da música erudita (a segunda parte da tese) pode passar uma impressão contrária a essa afirmação, mas, para dirimir quaisquer dúvidas, deve-se esclarecer uma última vez que tal opção decorreu de uma estratégia metodológica: a maior complexidade teórica da música de concerto – sua intrincada “gramática” – demandou explicações mais detalhadas a respeito do modo como esse universo performático funciona, especialmente considerando os leitores leigos no assunto. Por isso, achou-se por bem começar a investigação pela música erudita, especialmente porque essa abordagem poderia servir de lastro teórico para as partes subsequentes deste trabalho, como de fato aconteceu. Não é à toa que vários conceitos explorados nos capítulos subsequentes (terceira e quarta partes da tese) partiram de noções que já haviam sido estabelecidas na segunda parte – como, por exemplo, *processos de classificação humanos*, *parâmetros básicos do som*, *técnica*, *performance*, entre outros.

Um dos aspectos mais relevantes que esta pesquisa procurou demonstrar é que a performance musical erudita surge marcada por convenções, determinações e

certezas, enquanto os improvisos livres se caracterizam por experimentações, imprevisibilidades e indefinições. Nos dois domínios, observa-se a atividade de performers empenhados em apresentar bons desempenhos artísticos, numa busca por atingir uma *excelência performática*. Trata-se de seres humanos cumprindo ou não o que se espera que eles façam, conforme as regras – ou ausência de regras – vigentes em cada campo estético-sonoro, e recebendo avaliações com base nas expectativas criadas no interior desses universos. Os contrastes verificados entre ambos revelam que eles colocam em jogo tipos distintos de raciocínios ou lógicas musicais. Porém, não se deve esquecer que os preceitos opostos defendidos por esses contextos performáticos necessariamente não se excluem, mas se complementam.

Por mais fortes que sejam as restrições performáticas encontradas na esfera erudita, os performers que se movem nesse domínio sempre encontram certa autonomia decisória, ao mesmo tempo que, por mais amplas que sejam as liberdades performáticas oferecidas pela música livremente improvisada, os músicos que atuam nesse âmbito estão sempre à mercê de determinadas limitações cerceadoras. A diferença é que o primeiro universo permite que a liberdade de atuação artística seja exercida somente a partir de uma série de limitações, ao passo que o segundo contexto autoriza o estabelecimento de certas restrições desde que elas partam de um enfrentamento genuíno com a mais ampla possibilidade de liberdade de ação.

Nessa mesma linha de raciocínio, seria possível imaginar, hipoteticamente, dois tipos extremos de performances paradigmáticas. De um lado, haveria um arquétipo de performance musical caracterizado pela *determinação*, num limite máximo, de absolutamente todos os atos (sonoros, técnicos, mentais, expressivos etc.) do músico. Todas as ações do performer estariam minuciosamente delineadas pelas informações e instruções fornecidas pela obra musical, o que retiraria qualquer tipo de liberdade de escolha do artista que decidisse performá-la: a função do músico seria simplesmente a de executar à risca uma série de comandos discriminados a partir de seus mais ínfimos detalhes. É de se pressupor que essa tarefa não poderia ser realizada adequadamente por nenhum ser humano, visto que todos nós somos passíveis de cometer falhas.

No polo oposto dessa conformação, seria possível conceber outro arquétipo igualmente hipotético de performance, no qual a *indeterminação* atingisse seu clímax. Nesse caso, todos os aspectos que normalmente envolvem uma performance musical deveriam aparecer para os músicos e para os ouvintes como elementos absolutamente novos. Isso significa que nenhuma referência sonora (mas também visual, estética etc.) anterior ao momento *daquela* performance poderia se manifestar, uma vez que qualquer alusão desse tipo poderia ser tomada como um cerceamento na atuação do artista. Para evitar isso, dever-se-ia extinguir, no momento do desempenho da música, toda e qualquer ligação com todo e qualquer passado musical existente. Tal cenário só seria viável se pudesse negar integralmente a própria existência da música e do mundo sonoro, tal como eles são compreendidos pelos seres humanos, o que representaria o próprio “início de tudo”, a verdadeira *música indeterminada* na acepção mais forte que essa expressão seria capaz de tomar.

Ora, novamente se percebe que tal suposição é impraticável, pois, como reforçado anteriormente, qualquer som tem o poder de, em tese, remeter a outros sons (“musicais” ou “não musicais”), dialogando com eles a partir das mais variadas configurações simbólicas. Em música, assim como em outros empreendimentos humanos, os materiais empregados não se originam do nada: eles estão repletos de referências, conexões, passados e memórias. Em outras palavras, os sons sempre aparecem *determinados* por aspectos que os precedem.

É evidente que nem a música erudita, nem a improvisação livre espelham fielmente tais arquétipos performáticos hipotéticos e antagônicos. Na realidade, ambas apenas se aproximam deles, cada uma a seu modo. Essa constatação se salienta quando se consideram algumas vertentes performáticas encontradas nesses dois universos, que parecem desejá-los com mais ímpeto que os campos (como um todo) nos quais elas se inserem: é o caso das performances de obras que se alinham com o serialismo integral, nas quais (quase) todas as principais características de todos os sons que conformam uma música aparecem assinaladas na partitura, e das improvisações livres mais radicais, que almejam escapar das mais sutis influências de qualquer idioma, referente ou modelo musical. Entretanto, mesmo estas correntes extremas não conseguem atingir seu intento mais secreto – a plena *determinação* ou *indeterminação* –, uma vez que é impossível trabalhar

somente com a restrição, assim como não se pode desfrutar da total liberdade de ação.

Isso mostra que, em grande medida, é errôneo pretender absolutizar os campos performáticos que aqui foram analisados (ou qualquer outro), como se eles não possuíssem pontos de contato. Apesar de as diferenças entre a performance musical erudita e a do improviso livre serem muito marcantes, também se verificam, entre ambas, algumas similitudes. As fronteiras sonoras, estéticas, expressivas, sociais, culturais etc. que demarcam seus limites não são, na realidade, incomunicáveis, apesar de estarem bastante afastadas. É por isso que a própria noção de campo, universo ou contexto performático – que busca amalgamar determinados conjuntos de práticas musicais aparentadas – dificilmente pode ser entendida num sentido estanque: deve-se reconhecer a interligação que cada conjunto de práticas musicais apresenta com outros conjuntos.

Outro modo de chamar a atenção para esse problema é atentar para o fato de que os campos performáticos, em música, não são puros – isto é, eles não possuem características ou essências isoladas. Os campos podem, sim, ter propriedades típicas e marcantes, mas em alguma medida certos atributos vislumbrados num determinado campo sempre podem ser encontrados, mesmo que de maneira atenuada, em outros contextos de performance musical. O melhor exemplo que se pode dar nesse sentido, tendo em vista as preocupações desta tese, é a constatação de que, por mais condicionados que sejam os atos dos músicos eruditos num desempenho musical, suas ações sempre estarão marcadas, em algum nível, pela espontaneidade e influência de fatores imponderáveis, situação inversa àquela observada em relação aos atos do livre improvisador, que, por mais espontâneos que sejam praticados, sempre conterão uma parcela de condicionamento.

Dito de outro modo, percebe-se que, da mesma forma que o condicionamento é uma propriedade significativa da performance musical erudita, a espontaneidade, especialmente em relação aos atos dos performers, também deixa sua marca nesse universo. Sob o outro enfoque, ainda que a espontaneidade apareça como uma característica essencial na elaboração da improvisação livre, o condicionamento também exerce um papel de influência aqui.

Uma das melhores formas de comprovar, na prática, as conexões existentes entre os vários campos performáticos é atentar para o trânsito que os músicos normalmente efetuam entre distintos universos de atuação musical. É comum que performers se aventurem, ao longo da vida e, muitas vezes, de forma concomitante, em mais de um tipo de estética sonora, inclusive trafegando entre estilos musicais que, por vezes, são bastante díspares. Tomando como exemplo os dois contextos performáticos em análise nesta tese, um dos melhores casos concretos que encontrei em minha pesquisa, nesse sentido, é o do professor Adolfo, docente do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS, um performer com vasta experiência na música erudita que, não obstante essa forte vinculação, também desenvolvia um trabalho relevante no campo da improvisação livre.

Casos como esse reforçam a ideia que, assim como os campos performáticos tendem a apresentar certas propriedades em comum, os performers que por eles se movem raramente se dedicam a uma única especialidade de atuação musical, pois o conhecimento que adquirem num contexto estético-sonoro permite o acesso a outros contextos. Não é que não existam exceções – é lógico que há performers que só tocam um determinado tipo de música. Mas são justamente os pontos de contato entre distintos universos performáticos (suas propriedades compartilhadas) que facilitam o trânsito dos músicos. Por isso, quando se fala em músico erudito, o mais correto é imaginar um artista que, *naquele momento*, está fazendo música erudita, mas que em outra ocasião pode estar elaborando outro tipo de música, e o mesmo se aplica à improvisação livre. Em suma, as identificações e pertencimentos musicais dos indivíduos podem ser múltiplos, por mais paradoxais que pareçam.

É importante, agora, dar uma guinada na linha argumentativa até aqui apresentada para que se possam tecer dois derradeiros comentários a respeito da noção de *excelência*, tão empregada ao longo desta tese. A primeira observação é que esse termo foi circunscrito, nesta pesquisa, exclusivamente à área da performance musical. Isso significa que em outros tipos de atividades musicais – tais como composição, edição de partituras, pesquisa musicológica e etnomusicológica, processos de gravação etc. – também existem indivíduos empenhados em dar o melhor de si no cumprimento das tarefas que se propõem a realizar. Da mesma forma que se observa em relação aos performers, esses outros atores podem almejar atingir uma excelência de atuação, que se tornará mais cobiçada à medida

que se elevam os níveis de especialização e profissionalização artísticas. A busca pela excelência, portanto, não é uma exclusividade dos performers: há outras categorias de músicos que se esforçam por alcançá-la.

Além disso, mesmo considerando somente a figura do performer, percebe-se que essa categoria de músico pode, também, empenhar-se por atingir a excelência em outras disciplinas musicais que, necessariamente, não apresentam relações diretas com a área da performance. Muitos performers se dedicam fortemente, por exemplo, ao estudo da história da música, da harmonia, da teoria musical etc., esforçando-se por, também nesses campos, adquirir uma elevada proficiência.

O segundo apontamento é que a expressão *excelência* foi utilizada nesta tese, na quase totalidade dos casos, no singular. Todavia, como espero ter deixado claro, esse termo carrega consigo, implicitamente, uma noção de *pluralidade*: assim como a performance de uma obra musical erudita pode ser elaborada a partir de várias orientações interpretativas, ensejando resultados sonoros distintos, mas dotados de certo potencial para serem qualificados como similarmente bem-acabados, sublimes, notáveis, extraordinários etc., as performances dos improvisos livres, considerando sobretudo a enorme diversidade de alternativas oferecida por esse campo, também permite a elaboração de músicas surpreendentemente diferentes, que podem, de forma comparativa, ser igualmente fascinantes, admiráveis, formidáveis, transcendentais etc. Em outras palavras, tanto na música erudita quanto na improvisação livre o emprego do conceito de *excelência performática* traz subentendido uma multiplicidade de possibilidades de manifestação do fenômeno.

Uma última questão a ser colocada nesta conclusão é a seguinte: qualquer músico está apto a atingir e manter a tão visada excelência performática? A partir de certo ponto de vista, sim, uma vez que sua conquista e preservação dependem, em grande parte, dos esforços individuais dos artistas. Sob outro ângulo, contudo, a resposta necessariamente deve ser negativa, dado que, como em qualquer outra esfera da vida, as pessoas não partem de uma igualdade de condições para atingirem os objetivos que, social e culturalmente, são considerados como os mais

elevados. Além disso, uma série de fatores pode fazer com altos níveis de rendimento musical, já alcançados, acabem sendo perdidos<sup>389</sup>.

Nesse sentido, é evidente que as pessoas que têm a oportunidade de estudar música desde muito jovens, a partir de condições propícias de aprendizado – indivíduos que contam com o apoio psicológico e o suporte financeiro de famílias que bancam esse estudo, que fazem aulas com bons professores, que praticam em bons instrumentos musicais etc. –, levam grande vantagem em relação àquelas que não dispõem dos mesmos benefícios. Por mais aptidão, habilidade e empenho musicais que uma pessoa possua ou demonstre, ela só poderá se desenvolver em termos artísticos se existirem condições culturais, sociais, materiais, psicológicas etc. minimamente satisfatórias, que permitam seu progresso.

É por isso que a mais elevada excelência performática, independentemente do campo musical analisado, é tão rara: em grande parte dos casos, ela é o fruto de uma auspiciosa confluência de todos os fatores acima mencionados. Mesmo assim, sempre existem aqueles casos que contradizem todas as expectativas, e da mesma forma que a excelência performática não é um fenômeno unívoco, podendo assumir diferentes matizes e contornos, o caminho trilhado pelos músicos em sua busca por esse objetivo também pode ser iniciado e percorrido a partir de diferentes pontos e trajetórias.

Por fim, como encerramento desta tese, resta lançar um convite a outros pesquisadores, no sentido de que eles se inspirem nas reflexões que aqui foram desenvolvidas para, talvez, empreenderem pesquisas em outros universos de performance musical nos quais a busca pela excelência de atuação também apareça

---

<sup>389</sup> MacNamara, Holmes & Collins (2006) afirmam que os desafios que os músicos enfrentam em sua busca pela excelência costumam ser turbulentos, uma vez que os artistas que aspiram a esse objetivo precisam lidar com o “fluxo e refluxo” no desenvolvimento de seu potencial musical. O trabalho daqueles autores apresenta uma orientação psicológica, mas que não se restringe a esse campo de estudos. A pesquisa que eles realizaram consistiu em entrevistas com sete diferentes instrumentistas (percussão, harpa, violão, violino, flauta, oboé e piano) e um ator que, notadamente, atingiram posições de destaque na carreira musical – as idades dos entrevistados variavam de 35 e 58 anos. Os autores dividiram a carreira desses músicos – e, por extensão, o mesmo se aplica a todos os músicos profissionais – em três estágios: “anos iniciais” (o período da infância até o começo de uma educação musical integral), “anos intermediários” (o período da educação musical integral) e “anos finais” (o período posterior ao conservatório ou faculdade de música), tentando descobrir quais foram os principais desafios que eles encontraram ao longo do caminho rumo a excelência. Nos anos iniciais, destacaram-se o fascínio por tocar, o envolvimento fácil com a música, o apoio (ou não) da família, as expectativas depositadas sobre a criança etc. Nos anos intermediários, o aumento na carga dos estudos musicais (através da prática deliberada), as cobranças dos professores e das instituições de ensino musical, o tempo disponível para praticar etc. Nos anos finais, os desafios de lidar com as demandas da família e da carreira, a importância de conseguir formar redes de contato, as necessidades financeiras, as dificuldades para manter um nível elevado de performance etc.

como um problema relevante. É de se esperar que, em outros tipos de fazer musical, a excelência performática assuma nuances distintas daquelas que foram delineadas para a música erudita e a improvisação livre, e esta comprovação certamente permitirá comparações mais alargadas a respeito desse importante fenômeno<sup>390</sup>. Por ora, posso apenas fornecer uma pequena pista sobre esta mais vasta suposição.

Foi explicado que, na música erudita, a atuação do performer acontece com base num conhecimento prévio sobre o modo pelo qual ele deve agir: ao tocar, o músico segue uma “receita”. Na improvisação livre, contudo, não há – grosso modo – “receita” de atuação. Como essas ideias podem ser aplicadas em contextos de performance musical posicionados em pontos intermediários entre esses dois polos contrastantes?<sup>391</sup> Pense-se, por exemplo, no jazz, sobretudo nas vertentes dessa prática que defendem que as improvisações precisam ser elaboradas com base em referentes musicais bastante precisos. Em casos desse tipo, existem várias “receitas” para a performance, e elas podem ser manipuladas de múltiplas formas pelo performer<sup>392</sup>.

---

<sup>390</sup> Sobre isso, ver, por exemplo, o último capítulo do livro de Brown, Goldblatt & Gracyk (2018, p. 261-289), intitulado *Jazz Improvisation and its Vicissitudes: A Plea for Imperfection*. Nesse capítulo final é feita uma análise sobre como avaliar performances musicais no âmbito do jazz. Tópicos como qualidade da performance, erro, inovação na execução musical, criatividade, risco assumido na performance, limite de atuação do músico, compensações que advêm do fato de o artista se colocar em situações de risco etc. são abordados. Este é um bom exemplo de reflexão sobre a busca pela excelência performática num universo musical bastante distinto dos que nesta tese foram analisados.

<sup>391</sup> O diagrama trazido por Pressing (1984, p. 347), ainda que discutível, constitui uma boa ilustração desse aspecto. Aquele autor elabora uma escala percentual do nível aproximado de improvisação contido em vários tipos de manifestações musicais: a música sinfônica e a música tradicional japonesa estariam próximas a 0%; o rock contemporâneo apresentaria cerca de 15%; um conjunto típico de música barroca, 30%; os solos de jazz baseados em temas, 50%; as *cadenzas* dos concertos de música erudita, 60%; os improvisos virtuosísticos tocados em órgãos de tubos, 70%; e, por fim, o *Avaz* da música persa, o *Alap* indiano e o *free jazz*, 90%.

<sup>392</sup> A esse respeito, veja-se o seguinte comentário em Brown, Goldblatt & Gracyk (2018, p. 210-211): “Os improvisadores de jazz não pegam instrumentos e improvisam do nada, mas tomam como dado um repertório de formas musicais, por exemplo, a progressão padrão de acordes de blues de 12 compassos I-IV-I-V-I, ou as progressões de acordes de melodias preexistentes. Começando de forma conservadora, os músicos dominam um repertório de frases musicais, com as quais gradualmente aprendem a construir sua própria música. A invenção musical no momento da performance, por mais ousada que seja, invariavelmente deixa algo intacto. [...] Embora, por uma questão de economia, muitas vezes falemos de improvisadores como criando música espontaneamente, a hipérbole não pretende descartar que as decisões de um improvisador ao tocar são muitas vezes guiadas por uma concepção mais ampla de para onde ele está indo. As probabilidades são de que o músico improvisador não esteja fazendo isso pela primeira vez. Nem devemos exigir que toda a performance autêntica atenda a padrões rigorosos em relação à novidade musical, ou que estabeleça um território estilístico totalmente novo. No entanto, pode-se resistir à conclusão cínica de que os “improvisadores” nunca improvisam. Mesmo que toda música improvisada fosse composta inteiramente de átomos musicais estereotipados – uma admissão generosa – ainda poderíamos descrever os genuínos improvisadores como músicos que tomam decisões imediatas sobre como sequenciá-los, bem como variá-los”.



O que todas essas situações musicais revelam, na realidade, é que as ações de caráter orientado e planejado, assim como os atos não guiados e predeterminados, acabam sendo vislumbrados numa infinidade de práticas humanas, muitas delas pouco relacionadas, num primeiro momento, com o mundo da performance musical: cotidiano, esporte, economia, política, outras manifestações artísticas etc. No entanto, existe um fundamento comum a todas essas esferas de atuação humana, concernente aos níveis de liberdade e restrição que moldam cada ato individual que é empreendido nesses domínios. A presente pesquisa pode, portanto, de alguma forma, fornecer certa contribuição teórica a trabalhos dedicados a esses outros tópicos.

Todas essas associações mostram, no fundo, que as performances musicais representam uma imagem reduzida da atuação do ser humano no mundo, em vários sentidos. As performances musicais surgem, numa perspectiva totalizante, como um espelho da vida humana, onde indivíduos se expõem ao sucesso e ao fracasso de seus empreendimentos, perseguindo objetivos mais ou menos delimitados, rumo ao êxito. Trata-se de uma aventura com desfecho incerto, por mais planejado que tenha sido o percurso a ser percorrido. A vida e a música se associam, sobretudo, porque em ambas o ideal é que o caminho seja trilhado com a mais genuína entrega e paixão.

## REFERÊNCIAS

AITKEN, Hugh. *The piece as a whole: studies in holistic musical analysis*. Westport: Praeger, 1997.

ALMEIDA JUNIOR, Adolfo Silva. *Conversando a gente se entende: improvisação e procedimentos composicionais*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música - Composição) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ALPERSON, Philip. On musical improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 43, n. 1, p. 17-29, 1984.

ARAGON, Leandro Almir. *Improvisação livre: política da música e experimentação musical*. Curitiba: Appris, 2019.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

BAR-ELLI, Gilead. Ideal performance. *The British Journal of Aesthetics*, v. 42, n. 7, p. 223-242, jul. 2002.

\_\_\_\_\_. Evaluating a performance: ideal vs. great performance. *Journal of Aesthetic Education*, v. 38, n. 2, p. 7-19, 2004.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARTZ, Guilherme Furtado. *Vivendo de música: trabalho, profissão e identidade – uma etnografia da Orquestra de Câmara Teatro São Pedro, de Porto Alegre*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BENSON, Bruce Ellis. *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIJSTERVELD, Karin; SCHULP, Marten. Breaking into a world of perfection: innovation in today's classical musical instruments. *Social Studies of Science*, v. 34, n. 5, p. 649-674, out. 2004.

BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Por uma Antropologia do corpo: tradução. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 5, n. 1, p. 308-337, ago. 2020.

BLUM, Stephen. Recognizing improvisation. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 27-45.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Do som ao sinal: história da notação musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

BROWN, Lee B.; GOLDBLATT, David; GRACYK, Theodore. *Jazz and the philosophy of art*. Nova Iorque: Routledge, 2018.

BUDD, Malcolm. *Music and the emotions: the philosophical theories*. Nova Iorque: Routledge, 1985.

CHAFFIN, R.; LEMIEUX, A. F.; CHEN, C. "It is different each time I play": variability in highly prepared musical performance. *Music Perception*, v. 24, n. 5, p. 455-472, jun. 2007.

CHAFFIN, R.; LOGAN, T. Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, v. 2, p. 113–130, jan. 2006.

CHOPIN, Frédéric. *Prélude, Op. 28, n. 4*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c. 1839. 1 partitura. Disponível em: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP85374-PMLP02344-Chopin\\_Op\\_28\\_Breitkopf\\_6088\\_first.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP85374-PMLP02344-Chopin_Op_28_Breitkopf_6088_first.pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

\_\_\_\_\_. *Prélude, Op. 28, n. 4*. Nova Iorque: G. Schirmer, 1915. 1 partitura. Disponível em: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP111925-PMLP02344-FChopin\\_Preludes,\\_Op.28\\_Joseffy.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP111925-PMLP02344-FChopin_Preludes,_Op.28_Joseffy.pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

COBUSSEN, Marcel; COSTA, Rogério. Dialogue on improvisation, composition, and performance: on singularity, complexity and context. *Revista Música*, v. 15, n. 1, p. 149-164, abr. 2015.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, n. 14, p. 5-22, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Editing music. *Contemporary Theatre Review*, v. 25, n. 1, p. 119-123, fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Scripting social interaction: improvisation, performance, and western “art” music. In: BORN, Georgina; LEWIS, Eric; STRAW, Will (eds.). *Improvisation and social aesthetics*. Durham: Duke University Press, 2017. p. 59-77.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2016.

\_\_\_\_\_. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. *ORFEU*, v. 2, n. 1, p. 6-20, jan. 2017.

\_\_\_\_\_. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. *DEBATES/UNIRIO*, n. 20, p. 177-187, maio 2018.

CYR, Mary. *Performing baroque music*. Nova Iorque: Routledge, 2016.

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 23-35.

DAVIES, David. *Philosophy of the performing arts*. Chichester: John Wiley & Sons, 2011.

DAVIES, Stephen. *Themes in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

DESCHAUSSÉES, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp, 2009.

DIPERT, Randall R. The composer’s intentions: an examination of their relevance for performance. *The Musical Quarterly*, v. 66, n. 2, p. 205-218, abr. 1980.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EDLUND, Bengt. *Chopin: the preludes and beyond*. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2013.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ERICSSON, K. Anders (ed.). *The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports, and games*. Nova Iorque: Psychology Press, 2014.

EVANS-PRITCHARD, E. E. O método comparativo em Antropologia Social. *Cadernos de Campo*, v. 30, n. 2, p. 1-17, dez. 2021.

FINK, Seymour. *Mastering piano technique: a guide for students, teachers, and performers*. Portland: Amadeus Press, 1992.

FOSS, Martin. *The idea of perfection in the western world*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1946.

FOSTER, Mary LeCron. Symbolism: the foundation of culture. *In*: INGOLD, Tim (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994. p. 366-395.

GAÍNZA, J. Javier Goldáraz. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, v. 2, n. 8, p. 40-63, 2005.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GERIG, Reginald R. *Famous pianists and their technique*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

GODLOVITCH, Stan. *Musical performance: a philosophical study*. Londres: Routledge, 1998.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOULD, Carol S.; KEATON, Kenneth. The essential role of improvisation in musical performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 58, n. 2, p. 143-148, 2000.

GOULD, Elaine. *Behind bars: the definitive guide to music notation*. Londres: Faber Music, 2011.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS, 2017.

HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, 2007.

HENNION, Antoine. 'As fast as one possibly can...': virtuosity, a truth of musical performance?. *In*: HAWKINS, Stan (ed.). *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*. Farnham: Ashgate, 2012. p. 125-138.

HERTZ, Robert. A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. *Religião e Sociedade*, n. 6, p. 99-128, 1980.

HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

HYDE, Michael J. *Perfection: coming to terms with being human*. Waco: Baylor University Press, 2010.

INGOLD, Tim. 'Tools for the hand, language for the face': an appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, v. 30, n. 4, p. 411-453, dez. 1999.

\_\_\_\_\_. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Líneas: una breve historia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015b.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

KARTOMI, Margareth J. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

KEIL, Charles M. H. Motion and feeling through music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 24, n. 3, p. 337-349, 1966.

\_\_\_\_\_. Participatory discrepancies and the power of music. *Cultural Anthropology*, v. 2, n. 3, p. 275-283, ago. 1987.

\_\_\_\_\_. The theory of participatory discrepancies: a progress report. *Ethnomusicology*, v. 39, n. 1, p. 1-19, 1995.

KIVY, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Music, language, and cognition: and other essays in the aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KOCHEVITSKY, George. *A arte de tocar piano: uma abordagem científica*. Salvador: PPGPROM/UFBA, 2016.

KRAMER, Lawrence. The virtuoso body; or, the two births of musical performance. In: HAWKINS, Stan (ed.). *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*. Farnham: Ashgate, 2012. p. 231-244.

KRAUSZ, Michael (ed.). *Is there a single right interpretation?*. University Park, Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 2002.

LEACH, Edmund. *As ideias de Lévi-Strauss*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *Cultura e comunicação: a lógica pela qual os símbolos estão ligados – uma introdução ao uso da análise estruturalista em Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LEHMANN, Andreas C.; GRUBER, Hans. Music. In: ERICSSON, K. Anders et al (eds.). *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 457-470.

LEIKIN, Anatole. *The mystery of Chopin's préludes*. Farnham: Ashgate, 2015.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra: volume I – técnica e linguagem*. Porto: Edições 70, 1987a.

\_\_\_\_\_. *O gesto e a palavra: volume II – memória e ritmos*. Porto: Edições 70, 1987b.

LEVINSON, Jerrold. *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

LEWIS, Oscar. Comparisons in cultural anthropology. In: THOMAS, JR., W.L. (ed.). *Yearbook of Anthropology*. Nova Iorque: Wenner-Gren Foundation, 1955. p. 259-292.

LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *Interpretação musical em pauta*. São Paulo: Musa Editora, 2020.

LINDLEY, Mark; TURNER-SMITH, Ronald. *Mathematical models of musical scales: a new approach*. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

MACNAMARA, Áine; HOLMES, Patricia; COLLINS, Dave. The pathway to excellence: the role of psychological characteristics in negotiating the challenges of musical development. *British Journal of Music Education*, v. 23, n. 3, p. 285-302, nov. 2006.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na performance musical. *Opus*, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A gênese do Doutor Fausto*. São Paulo: Mandarim, 2001.

MARK, Thomas Carson. On works of virtuosity. *The Journal of Philosophy*, v. 77, n. 1, p. 28-45, jan. 1980.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MERRIAM, Alan P. On objections to comparison in ethnomusicology. In: FALCK, Robert; RICE, Timothy; KOLINSKI, Mieczyslaw (eds.). *Cross-cultural perspectives on music*. Toronto: University of Toronto Press, 1982. p. 174-190.
- NEEDHAM, Rodney (ed.). *Right and left: essays on dual symbolic classification*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Symbolic classification*. Santa Monica: Goodyear Publishing Company, 1979.
- NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- NETTL, Bruno. Introduction: an art neglected in scholarship. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 1-23.
- \_\_\_\_\_. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “otros” y de nosotros como etnomusicólogos. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 7, dez. 2003. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200706.pdf>. Acesso em: 10 out. 2021.
- \_\_\_\_\_. Reflexiones en torno a la improvisación: un análisis comparativo. *Quodlibet – revista de especialización musical*, n. 28, p. 72-88, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Nettl's elephant: on the history of ethnomusicology*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *The study of ethnomusicology: thirty-three discussions*. Illinois: University of Illinois Press, 2015.
- \_\_\_\_\_. Landmarks in the study of improvisation: perspectives from ethnomusicology. In: PIEKUT, Benjamin; LEWIS, George E. (eds.). *The Oxford handbook of critical improvisation studies: volume 2*. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 170-184.
- NIETO, Albert. *La digitación pianística*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- ON THE EDGE: Improvisation in music – programme one: passing it on. Direção: Jeremy Marre. Produção: Harcourt Films Production e RM Arts para Channel 4. 1991a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog>. Acesso em: 26 mar. 2022.



ON THE EDGE: Improvisation in music – programme two: movements in time. Direção: Jeremy Marre. Produção: Harcourt Films Production e RM Arts para Channel 4. 1991b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iYk5Q2TQgzI>. Acesso em: 26 mar. 2022.

ON THE EDGE: Improvisation in music – programme three: a liberating thing. Direção: Jeremy Marre. Produção: Harcourt Films Production e RM Arts para Channel 4. 1991c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7Oic93k8jk>. Acesso em: 26 mar. 2022.

ON THE EDGE: Improvisation in music – programme four: nothin' premeditated. Direção: Jeremy Marre. Produção: Harcourt Films Production e RM Arts para Channel 4. 1991d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOx2lo4fqBE>. Acesso em: 26 mar. 2022.

PAGANINI, Niccolò. *Capricci per violino solo n. 13*. Manuscrito holográfico, 1817. 1 partitura. Disponível em: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini\\_Capricci\\_manoscritto\\_originale.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini_Capricci_manoscritto_originale.pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

\_\_\_\_\_. *Capricen, Op. 1, n. 13*. Leipzig: C.F. Peters, c. 1900. 1 partitura. Disponível em: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP382305-PMLP03645-PAGANINI-Flesch\\_24\\_Caprices.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP382305-PMLP03645-PAGANINI-Flesch_24_Caprices.pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

PASSMORE, John. *The perfectibility of man*. Indianapolis: Liberty Fund, 2000.

PETERS, Gary. *Improvising improvisation: from out of philosophy, music, dance, and literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

PHILIP, Robert. *Performing music in the age of recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.

PRESSING, Jeff. Cognitive processes in improvisation. *Advances in Psychology*, v. 19, p. 345-363, 1984.

\_\_\_\_\_. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 47-67.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice de. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. O método comparativo em antropologia social. In: MELATTI, Julio Cezar (org.). *Radcliffe-Brown: Antropologia*. Rio de Janeiro: Ática, 1978. p. 43-58.

RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1996.

ROBERTSON, Carol E. Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres. *In: CRUCES, Francisco et al (eds.). Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología.* Madrid: Editorial Trotta, 2001. p. 383-411.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDOR, Gyorgy. *On piano playing: motion, sound, and expression.* Nova Iorque: Schirmer Books, 1981.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 167-182, jan./jun. 2010.

SCHECHNER, Richard. Ritual and performance. *In: INGOLD, Tim (ed.). Companion Encyclopedia of Anthropology.* Londres: Routledge, 1994. p. 613-647.

\_\_\_\_\_. O que é performance?. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, n. 12, p. 25-50, 2003.

\_\_\_\_\_. Ritual. *In: SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (org.). Performance e Antropologia de Richard Schechner.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 49-89.

\_\_\_\_\_. *Performance Studies: an introduction.* Nova Iorque: Routledge, 2013.

SCHÜTZ, Alfred. Making music together: a study in social relationship. *Social Research*, v. 18, n. 1, p. 76-97, mar. 1951.

SLOBODA, John A. The acquisition of musical performance expertise: deconstructing the “talent” account of individual differences in musical expressivity. *In: ERICKSSON, K. Anders (ed.). The road to excellence: the acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports, and games.* Nova Iorque: Psychology Press, 2014. p. 107-126.

SMALL, Christopher. Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert. *The Sociological Review*, n. 34, p. 6-32, maio 1986.

\_\_\_\_\_. *Musicking: the meanings of performing and listening.* Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STONE, Kurt. *Music notation in the twentieth century: a practical guidebook.* Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1980.

STRATHERN, Marylin. *O efeito etnográfico e outros ensaios.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TEPERMAN, Ricardo Indig. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 127-150, jun. 2013.

TREITLER, Leo. The early history of music writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, v. 35, n. 2, p. 237-279, 1982.

\_\_\_\_\_. Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing. *Early Music History*, v. 4, p. 135-208, 1984.

\_\_\_\_\_. The “unwritten” and “written transmission” of medieval chant and the start-up of musical notation. *The Journal of Musicology*, v. 10, n. 2, p. 131-191, 1992.

TURNER, Victor R. *On the edge of the bush: anthropology as experience*. Tucson: The University of Arizona Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

WAGNER, CH. The pianist's hand: anthropometry and biomechanics. *Ergonomics*, v. 31, n. 1, p. 97-131, 1988.

WATSON, Alan H. D. *The biology of musical performance and performance-related injury*. Lanham: The Scarecrow Press, 2009.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.