

CONCLUSÕES DA PESQUISA “PIANISTAS E CLÁUDIO SANTORO – UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO”

João Miguel Freire
jmbfreire@yahoo.com
UERJ

Resumo

Nossa pesquisa de dissertação de mestrado enfocou a interpretação musical com base nos discursos musicais verbal (comentários sobre música) e não-verbal (performance musical) de pianistas/ professores brasileiros de música de concerto, buscando aproximações e contradições entre ambos. (Blacking, 1995)

Foi feita uma entrevista com os pianistas onde questões relativas a interpretação, fidelidade à partitura e pensamentos sobre o repertório brasileiro de música para piano foram abordados. Na etapa seguinte, utilizamos gravações de obras de Cláudio Santoro (Prelúdio nº1 e Toccata) feitas pelos entrevistados para analisar as diferentes abordagens interpretativas. Finalizando, retornamos aos mesmos para que estes fizessem comentários sobre suas interpretações.

As entrevistas foram analisadas com base na questão de continuidade/ mudança em tradições musicais (Nettl, 2002) e na questão da autonomia do campo artístico e do *habitus* (Bourdieu, 1996). A análise das gravações foi embasada na Fenomenologia aplicada à música, procurando descrever os eventos musicais com base em nossa percepção dos mesmos (Clifton, 1983).

Percebemos diversas similaridades entre os discursos verbal e não-verbal dos entrevistados (bem como algumas contradições), apontando uma possibilidade de estudo da música de concerto ou de outras tradições musicais com base em ambos discursos.

Palavras Chave: pianistas, interpretação, Cláudio Santoro

Abstract

This paper presents the final conclusions of the research “Pianistas e Cláudio Santo-ro- um estudo etnomusicológico”, a study on music interpretation based on the two dis-courses on music- verbal (comments about it) and non-verbal (music itself). (Blacking, 1995) Our attempt was to perceive similarities and contradictions between them. For this

purpose, five Brazilian pianists/ teachers were interviewed on topics concerning interpretation, faithfulness to the composer's intentions and the Brazilian repertoire for piano.

After that, we made analysis on Cláudio Santoro's Toccata and Prelúdio n.1 recordings made by the pianists, trying to perceive different conceptions on the performances. Finally, the pianist were asked to give comments about their performances.

On dealing with the interviews, we used Bourdieu's (1996) concept of habitus and Nettl's (2002) discussion on continuity and change in musical traditions. The analysis of the recordings were based on some aspects of Clifton's (1983) music phenomenological approach.

We perceived many similarities between the verbal and non-verbal discourses of the pianists (as well as some contradictions). This kind of research based on verbal and non-verbal discourses can be an interesting possibility for Western concert music studies as well as for other traditions.

*Key words:*pianists, interpretation, Cláudio Santoro

Esta comunicação apresenta as conclusões da pesquisa da dissertação “Pianistas e Cláudio Santoro- um estudo etnomusicológico” defendida em outubro de 2003. Esta enfocou a interpretação musical por parte de elementos representantes de um “grupo sonoro” definido (Blacking,1995): pianistas brasileiros. Estes foram: Luiz Carlos de Moura Castro, Marcello Verzoni, Maria Alice Coelho, Maria Alice de Mendonça e Maria Teresa Madeira. Limitamos este estudo a um compositor único (Cláudio Santoro), lidando exclusivamente com duas de suas obras para piano: a Toccata e o Prelúdio nº1 do 1º Caderno.

Construímos nosso trabalho em duas etapas, lidando assim com os dois discursos sobre música apontados por Blacking (1995): o verbal e o não-verbal. De um lado, tivemos as entrevistas, em que os pianistas responderam sobre suas concepções de interpretação, tempo, forma e sobre questões ligadas à música brasileira (com itens mais específicos sobre Santoro) em suas práticas musicais. De outro, tivemos a análise das gravações das obras de Santoro executadas pelos pianistas.

As entrevistas foram analisadas com base na questão de continuidade/ mudança em tradições musicais (Nettl, 2002) e na questão da autonomia do campo artístico e do *habitus*

(Bourdieu, 1996). A análise das gravações foi embasada na Fenomenologia aplicada à música, procurando descrever os eventos musicais com base em nossa percepção dos mesmos (Clifton, 1983).

Pudemos perceber, pela profundidade dos relatos de cada pianista envolvido neste trabalho, que não podemos considerá-los como intérpretes desinformados. Vimos profissionais que têm uma postura clara quanto à interpretação e os temas relacionados a esta (tempo, forma) abordados nas entrevistas. Os pianistas também demonstraram ter clareza em suas posições no tocante a suas escolhas de repertório, especialmente em relação ao repertório pianístico brasileiro, que todos consideraram de grande qualidade e com o qual estão fortemente ligados.

Fundamentalmente, a questão da interpretação não é algo fechado. Os intérpretes mencionaram diversos fatores relacionados ao tema. Obviamente, não pretendíamos concluir com uma definição única, já que esse tema envolve diferentes posicionamentos.

Mesmo assim, podemos identificar alguns elementos centrais, que foram apontados pelos pianistas ao longo de suas entrevistas:

A fidelidade à partitura, que envolve uma busca por compreender a escrita do compositor.

O conhecimento do estilo, que faz com que determinados aspectos, rítmicos, por exemplo, possam ter acentuações diferentes, apesar de uma grafia semelhante.

A possibilidade de transformação de uma interpretação ao longo da vida de um músico, fruto de suas convicções e vivências, tanto pessoais quanto musicais, o que, naturalmente, excluiria a existência de uma interpretação definitiva.

A importância de uma compreensão estrutural da obra, que permite uma interpretação mais coesa, propiciando um maior entendimento da peça pelo público.

A necessidade de uma desenvoltura rítmica de grande qualidade por parte do intérprete, para que a música flua e possa comunicar algo.

A comunicação com o público através da música, para que as pessoas sejam transformadas ao assistirem a um concerto.

A concepção de interpretação dos pianistas está mais ligada a uma busca pela “verdade” do compositor. Sem excluir a dimensão criativa da interpretação, de certo modo, os intérpretes parecem privilegiar o ponto de vista do compositor.

Segundo Nettl (2002), podemos considerar a busca por uma interpretação “autêntica”, ou seja, que respeite as intenções do compositor, como ligada a duas concepções fundamentais: continuidade e mudança em uma tradição musical.

A mudança, segundo o autor, ainda seria vista de forma negativa pelos etnomusicólogos, muitas vezes. Percebemos que para os pianistas, a questão também é bastante delicada, e que, em geral, eles estão mais preocupados com a continuidade de certas práticas que envolvem o seu ofício.

A questão da mudança de uma obra, na tradição da música de concerto, é polêmica. De acordo com Nettl, enfocando a ótica prevalente na música ocidental:

“(...) uma peça, uma vez composta, tem uma integridade inviolável. Se uma obra existir em duas versões, uma delas precisa ser considerada ‘a’ realização fundamental. As performances são julgadas de acordo com a proximidade que elas parecem ter das intenções do compositor, e todo o campo das ‘práticas interpretativas’ (*performance practice*) gira, entre pesquisadores e artistas, em torno da noção de integridade das obras musicais desde que foram estabelecidas pelo compositor.” (NETTL, 2002, p. 11)

Teríamos, assim, um pressuposto básico da interpretação, na concepção acima descrita: respeitar a “integridade inviolável” da obra. As performances seriam consideradas adequadas se respeitassem as “intenções do compositor”. Pareceu-nos que os pianistas entrevistados se aproximam desta idéia. Embora não acreditem na existência de uma interpretação definitiva da obra, a busca por conhecer e respeitar as intenções do compositor fizeram parte de suas respostas, bem como uma crítica à leitura “desinformada” ou “deformada” que levaria a interpretações que não seriam consideradas válidas.

Acreditamos que esse tipo de concepção de interpretação esteja vinculada ao tipo de formação acadêmica pelo qual todos os pianistas passaram: escolas de música. Nelas, a ênfase é na continuidade de práticas, de repertórios e de idéias.

A continuidade de práticas (que envolveria a concepção de tradição) também está presente nos discursos dos pianistas, ao sinalizarem que seus professores tiveram um impacto profundo em seus posicionamentos como intérpretes, até com relação à escolha de repertório. De certo modo, isso também fica claro quando os intérpretes falam de seus professores e dos professores destes. Moura Castro estudou com Guilherme Fontainha, que foi aluno de Vianna da Motta que foi aluno de Liszt. Estabelecem-se linhas sucessórias, não como escolas nacionais, mas como “herdeiros” de um grande mestre. Tanto Coelho como Verzo-

ni foram alunos de Arnaldo Estrella, e ressaltaram a importância deste como incentivador de seus estudos de música brasileira, bem com Moura Castro, que falou das relações de “primeira linha” que Estrella tinha com os compositores brasileiros. Essa “herança” é um fator importante para todos eles. Por serem “herdeiros” também estariam envolvidos com a manutenção desse patrimônio artístico, que envolveria suas idéias, práticas e repertório.

A formação artística dos intérpretes poderia ser pensada sob a ótica do *habitus*. De acordo com Turino (1999):

“(...) o *habitus* opera em uma relação dialética com as condições externas em razão de que as práticas que ele gera são externalizadas em formas e comportamento que uma vez mais tornam-se parte das ‘condições objetivas’ e assim reciprocamente tornam-se modelos formatadores das disposições internalizadas.” (TURINO, 1999, p.15)

Podemos pensar numa interação dialética entre os conceitos e práticas aprendidos na vida acadêmica e sua exteriorização por parte dos músicos através de suas práticas, repertórios e idéias sobre a música. Estas podem ser modificadas pelos indivíduos e passam a atuar como formadoras das condições externas, tanto no trabalho dos pianistas como intérpretes, quanto como professores.

O conjunto das práticas, repertórios e idéias também poderia ser encarado a partir do modelo tripartite de música de Alan Merriam (NETTL, 2002, p.14): som, representado pelo repertório; comportamento, que englobaria as práticas; e o conceito, representado pelas idéias. A continuidade e a mudança, em uma tradição musical, podem envolver os três aspectos.

Assim, se o conceito que um intérprete faz de uma obra se modifica, haveria uma mudança em sua prática. Ou seja: seria modificada a sua abordagem da obra, o que mudaria o resultado final, o som.

Podemos fazer um paralelo dessas idéias relativas à influência do conceito sobre o som, com a nossa análise das gravações das obras de Santoro. Percebemos diferentes abordagens que resultaram em diferentes resultados musicais. Ao comentarem suas gravações, os pianistas destacaram diferentes aspectos da obra e de como a conceberam.

Nesses comentários, foram abordados os aspectos que os intérpretes julgaram mais importantes, complementados com algumas perguntas feitas por nós. Em nenhum momento, os pianistas fizeram menção a questões relativas às intenções do compositor. Embora

tenham dito que isso seria uma busca ou uma preocupação para eles, suas próprias performances não foram discutidas por esse aspecto.

Podemos apontar uma divergência entre um conceito mais geral de interpretação por parte dos pianistas e sua prática propriamente dita. Ao frisarem a importância de serem fiéis às intenções do compositor na interpretação, mas não discutirem suas gravações por essa ótica, podemos inferir que essa é uma idéia mais ampla, sem que a prática tenha que ser regulada somente por esse ponto de vista. Haveria, assim, um certo desacordo entre teoria e prática.

Embora tenhamos notado esse desacordo entre a concepção mais geral de interpretação e sua concretização prática, percebemos uma convergência entre as entrevistas, realizadas inicialmente, e os comentários feitos pelos pianistas sobre suas próprias interpretações. A maior parte dos aspectos que nos chamaram a atenção, foram comentados pelos pianistas (sem que fossem perguntados, inicialmente), retomando (às vezes com as mesmas palavras) questões discutidas nas entrevistas. Esse é um fato digno de nota, pois o intervalo entre os dois momentos chegou a meses, em alguns casos.

Embora tenhamos mostrado a aproximação entre os dois discursos verbais, percebemos pelas próprias gravações características musicais que estavam de acordo com os posicionamentos dos intérpretes em seus discursos verbais. Portanto, o próprio discurso não-verbal nos levou a perceber uma relação com o discurso verbal, não somente uma relação entre os discursos verbais dos dois momentos descritos.

Ao analisarmos as gravações, não partimos da partitura, como se essa fosse a obra “em si”. Consideramos como Blacking (1995) que a partitura é prescritiva, e não, descriptiva. Com isso, acreditamos ser mais válido trabalhar com base nas gravações, que seriam os produtos musicais, e nos detivemos em suas particularidades.

A análise foi realizada privilegiando a escuta pessoal (atentando para aspectos relativos à forma, tempo, etc.) sendo passível de transformação (atualização) diante de nossas escutas. Assim, poderíamos ter salientado coisas que poderiam ser irrelevantes para os próprios intérpretes, ou mesmo poderia acontecer que nossa leitura de suas gravações os surpreendesse. Mesmo assim, nossa análise seria válida, assim como as suas próprias leituras da obra (suas interpretações), que apresentam variações pessoais de acordo com suas concepções e percepções acerca do material musical com o qual lidaram.

Ao atentarmos para as características que mais nos chamaram a atenção nas obras, percebemos diferentes enfoques que nos pareceram baseados em diferentes formas de estruturar a obra, ou seja, de conceber sua forma.

Naturalmente, ao dizermos que percebemos diferentes estruturações, não estamos querendo dizer que os intérpretes modificaram o material escrito, subvertendo-o. Estamos levando em conta, ao lidarmos com o resultado final, não somente a divisão fraseológica, mas estamos incluindo na discussão da forma os aspectos temporais, texturais, de dinâmica e de timbre. Dessa maneira, podemos dizer que os pianistas estruturaram as obras analisadas sob diferentes pontos de vista, destacando diferentes aspectos: ora a dinâmica, ora a agogica, etc., o que resultou em diferentes “moldagens” espaciais e temporais.

Embora nossa intenção fosse de analisar uma obra apenas (possivelmente um dos Prelúdios do 1º Caderno) com a gravação feita por nós, isso não foi possível. Tivemos que conseguir gravações já existentes, e tivemos que optar por ter duas obras a serem analisadas, no caso, o Prelúdio nº1 do 1º Caderno, e a Toccata. As gravações de Mendonça e Moura Castro não são comerciais, sendo que a de Moura Castro foi a única a ser realizada de acordo com nossa idéia original.

Sobre a Toccata, percebemos os seguintes elementos como importantes nas gravações:

Concepções diversas de tempo, em geral, privilegiando a estabilidade métrica.

Estratificação do espaço musical valorizada por diferentes sonoridades e, por vezes, por diferentes concepções de tempo.

Variações de timbre pouco presentes.

Estruturação baseada em diferentes aspectos: timbre, acentuações, tempo e estratificação

Sobre o Prelúdio nº1, apontamos as seguintes características, com base nas gravações:

Preponderância do aspecto melódico

Diferentes concepções de tempo: uma privilegiando a estabilidade métrica, outra privilegiando dilatações e retrações temporais

Contraste entre as duas partes da obra, através de variações de sonoridade e dinâmica

Mudanças de timbre pouco acentuadas

Acreditamos que os resultados obtidos com nossa análise permitiram um destaque para características diferentes das que abordaríamos através de outras modalidades de análise. A apreciação do produto musical apontou concepções diversas das obras em questão. Podemos concordar com a proposição de Vinay (1995) de que a interpretação seria reveladora da estrutura da obra, já que percebemos diferentes “moldagens” dadas às obras. Este fato só poderia ter sido sinalizado a partir de um estudo de gravações.

Percebemos a validade e a real possibilidade de se fazer uma pesquisa sobre música de concerto numa perspectiva etnomusicológica, em que fossem contemplados o som e as relações sociais envolvidas na prática musical. A aproximação entre as áreas de performance, musicologia e etnomusicologia pode gerar pesquisas que ampliem nossa observação sobre nossas práticas e contribuir para a renovação da área.

Bibliografia

- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. O pianista brasileiro- do mito do virtuose à realidade do intérprete. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1998
- BARZ, Gregory. F & COOLEY, Timothy J. (org). *Shadows in the field; new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997
- BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- CLIFTON, Thomas. *Music as heard- a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press. 1983
- NETTL, Bruno. “O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas”. Conferência apresentada no 1º encontro nacional da ABET, 2002
- _____. *The study of ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983
- SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e espaço nos Ponteiros de M. Camargo Guarnieri- subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2000
- TURINO, Thomas. “Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical”. In: *Horizontes Antropológicos- Música e Sociedade*, nº 11, Porto Alegre: PPGAS, 1999, p.13-28
- VINAY, Gianfranco. “L’interpretation comme analyse: les Variations Goldberg ” In: *Revue de Musicologie* 81/1.. Paris: 1995, p.65-86