

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCOS ANTÔNIO SILVA SANTOS

A FORMA EM PERFORMANCE:
Elementos para uma ressignificação dos gestos na regência

Belo Horizonte

2022

Marcos Antônio Silva Santos

**A FORMA EM PERFORMANCE:
Elementos para uma ressignificação dos gestos na regência**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Vasconcelos
Barbosa

Belo Horizonte
2022

S534f

Santos, Marcos Antônio Silva.

A forma em performance [manuscrito]: elementos para uma ressignificação dos gestos na regência / Marcos Antônio Silva Santos. - 2022.
243 f., enc.; il.

Orientador: Rogério Vasconcelos Barbosa.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Regência (Música). 4. Gestos na música. I. Barbosa, Rogério Vasconcelos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Marcos Antonio Silva Santos**, em 20 de abril de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. André Luiz Muniz Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Ricardo Miranda Nachmanowicz
Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Vasconcelos Barbosa, Membro**, em 20/04/2022, às 18:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Freire Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 20/04/2022, às 18:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **André Luiz Muniz Oliveira, Usuário Externo**, em



20/04/2022, às 20:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Miranda Nachmanowicz, Usuário Externo**, em 20/04/2022, às 22:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oiliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 21/04/2022, às 09:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1374587** e o código CRC **3A4A03B5**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Rogério Vasconcelos Barbosa. Me sinto privilegiado de poder ter realizado essa pesquisa sob sua orientação. Sua tutela ao mesmo tempo dedicada, sábia e, sobretudo, humana se torna a partir de agora uma referência para mim.

Ao professor Ricardo Nachmanowicz pelo auxílio, pleno de musicalidade, com a filosofia de Adorno. Seus questionamentos, alguns sem solução, outros como *enigmas* adornianos, transformaram irreversivelmente meu fazer musical.

Aos professores que integraram as bancas de qualificação e de defesa de tese. Leituras tão minuciosas e críticas engrandeceram muito o trabalho.

Às trabalhadoras e aos trabalhadores da UFMG não só por possibilitarem a pesquisa, mas por manterem pujante a engrenagem do ensino público e, assim, enfrentarem tendências retrógradas e reacionárias de nossos dias.

Aos amigos que fiz durante o doutorado, em especial Luiza Anastácio, Rafael Ramalho e Márcia Guerra, pela partilha de inquietações, mas acima de tudo pelo ombro a ombro alentador.

Aos amigos da Casa de Música de Ouro Branco, em especial à Kênia Libanio, pelo companheirismo em um trabalho que planta as sementes de um mundo mais justo.

À minha mãe e ao meu pai, às minhas irmãs e ao meu irmão, à minha sobrinha e aos meus sobrinhos pelo carinho que me dão desinteressadamente.

Agradeço à minha companheira Maria Flávia, camarada, por acalmar meu espírito e, principalmente, por me proporcionar o encontro luminoso com Joaquim. Me emociono todos os dias.

Um Sonho

*Eu tive um sonho, que eu estava certo dia
Num congresso mundial, discutindo economia*

*Argumentava em favor de mais trabalho
Mais emprego, mais esforço, mais controle, mais-valia*

*Falei de pólos industriais, de energia,
Demonstrei de mil maneiras como que um país crescia*

*E me bati pela pujança econômica
Baseada na tônica da tecnologia*

*Apresentei estatísticas e gráficos
Demonstrando os maléficos efeitos da teoria*

*Principalmente a do lazer, do descanso
Da ampliação do espaço cultural da poesia*

*Disse por fim para todos os presentes
Que um país só vai pra frente se trabalhar todo dia*

*Estava certo de tudo o que eu dizia
Representava a verdade pra todo mundo que ouvia*

*Foi quando um velho levantou-se da cadeira
E saiu assoviando uma triste melodia*

*Que parecia um prelúdio bachiano,
Um frevo pernambucano, um choro de Pixinguinha*

*E no salão todas as bocas sorriram
Todos os olhos me olharam, todos os homens saíram*

*Um por um, um por um
Um por um, um por um
(...)*

Gilberto Gil

Se o fogo queimasse a minha casa, o que eu salvaria?

Eu gostaria de salvar o fogo.

Jean Cocteau

RESUMO

A atividade da regência, tal como a conhecemos de modo paradigmático, consolidou-se por volta do final do século XIX tendo na sistematização dos padrões métricos silenciosos sua espinha dorsal. A presente tese propõe-se analisar esse paradigma - exemplificado por quatro métodos de técnica da regência: Labuta (1995) Green (1987), Meier (2009), Wittry (2014) - em perspectiva com concepções e práticas contemporâneas de forma e performance musical. Para tanto, buscamos mostrar como o modelo de regência em questão se choca com a prática de reconhecidos regentes, aqui representados por Barenboim (2012), Sokhiev (2019) e Järvi (2016), na medida em que esses últimos extrapolam, em muito, a gestualidade ortodoxa dos livros-texto. A partir da articulação entre (1) tópicos da filosofia de Adorno, especialmente os conceitos de forma e reprodução musical, (2) as *perspectivas conceitualizantes* de performance em Taylor (2012, 2013) e Zumthor (1993, 2002), e (3) as influências criativas dos intérpretes sobre as obras em Cook (2013), Clarke (2005), Davidson (2011) e Leech-Wilkinson (2012), defenderemos que o que está em jogo nas performances dos regentes analisadas é a prática de uma regência co-formalizante. Ou seja, trata-se de um “segundo momento” de manuseio do *material musical* (Adorno, 1989, 2008, 2014), em que os regentes, através do trabalho interpretativo como um todo, mas principalmente de seus gestos, se emparelham aos compositores na tarefa de recriar a dimensão formal musical. Ao final, num esforço de aproximar o ensino da regência dessa prática performadora de formas, eventualmente já incorporada por nomes de relevo dessa área, tentamos propor interpretações gestuais-formais a partir de cinco exemplos retirados de J. Haydn, L. v. Beethoven, B. Bartók, R. Strauss e C. M. v. Weber.

Palavras-chave: Forma musical; Performance musical; Técnica da regência; Análise da performance; Theodor Adorno; Diana Taylor; Paul Zumthor; Nicholas Cook.

ABSTRACT

Musical conducting, in a paradigmatic way, was consolidated by the end of the 19th century and the systematization of silent metric patterns were its backbone. This thesis proposes to analyse this paradigm - exemplified by four methods of conducting technique: Labuta (1995), Green (1987), Meier (2009) and Wittry (2014) - in comparison with contemporary conceptions and practices of musical form and performance. We seek to show how this model of conducting clashes with the practices of recognized conductors, represented here by Barenboim (2012), Sokhiev (2019) and Järvi (2016), as far as their gestures go far beyond the orthodox features advocated by the conducting textbooks. According to (1) topics of Adorno's philosophy, especially the concepts of form and musical reproduction, (2) the *conceptualizing perspectives* of performance in Taylor (2012, 2013) and Zumthor (1993, 2002), and (3) the creative role of musical interpreters sustained by Cook (2013), Clarke (2005), Davidson (2011) and Leech-Wilkinson (2012) - all these key references operating in coordination - we will argue that what is been done in the performances of the conductors analyzed is the practice of a co-formalizing conducting. In other words, it is a "second moment" of handling the *musical material* (Adorno, 1989, 2008, 2014), in which the conductors, through their interpretive work, but mainly through their gestures, pair up with the composers in the task of recreating the formal dimension of music. In conclusion, as an effort to bring the teaching of conducting closer to this type of performance which deal with musical forms, occasionally presented by prominent names of the field, we try to propose gestural-formal interpretations based on five examples taken from J. Haydn, L. v. Beethoven, B. Bartok, R. Strauss and C. M. v. Weber.

Keywords: Musical form; Musical performance; Conducting technique; Performance analysis; Theodor Adorno; Diana Taylor; Paul Zumthor; Nicholas Cook.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Representação de um “diretor” musical munido de um cajado na obra de Gregor Reisch’s, <i>Margarita philosophica</i> (1503)..... | 75 |
| Figura 2 – Padrões métricos de H. Berlioz para os compassos binário, ternário e quaternário. | 76 |
| Figura 3 – Localização da “mesa sonora” em relação ao corpo do regente | 79 |
| Figura 4 – Centro de gravidade do corpo humano..... | 79 |
| Figura 5 – Diagrama do gesto preparatório | 80 |
| Figura 6 – Padrão métrico quaternário com ocorrência dos tempos em um mesmo plano ... | 82 |
| Figura 7 – Padrão métrico quaternário com ocorrência dos tempos em planos aproximados | 82 |
| Figura 8 – Regras gerais dos desenhos dos compassos e exemplo de um compasso 6/8 | 83 |
| Figura 9 – Padrão métrico tenuto..... | 84 |
| Figura 10 – Beethoven. Sinfonia 2, primeiro movimento, compassos 23 - 27 | 90 |
| Figura 11 – Bartók, Concerto para Orquestra. Compassos 31 ao 43..... | 92 |
| Figura 12 – Sinfonia No. 2 em Ré Maior, op. 36 de Beethoven, compassos 272 ao 284..... | 96 |
| Figura 13 – Representações dos distintos planos de regência de Baremboim para os compassos 280 (a), 281 (b), 282 (c) e 283 (d)..... | 98 |
| Figura 14 – Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 1 – 9..... | 101 |
| Figura 15 – Mão direita e mão esquerdas não espelhadas: mão direita fazendo uma regência mensural (colcheia) e mão esquerda evidenciando as ligaduras iniciais de violinos | 101 |
| Figura 16 – Mão esquerda indicando a entrada de violinos no compasso 6 | 102 |
| Figura 17 – Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 20 - 37 | 103 |
| Figura 18 – Gesto da mão esquerda para sf do compasso 24..... | 103 |
| Figura 19 – Gesto da mão esquerda para sf do compasso 29..... | 104 |
| Figura 20 –Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 38 - 46 | 105 |
| Figura 21 – Fermata do compasso 45: mão direita utilizada na sustentação e mão esquerda utilizada para o corte | 105 |
| Figura 22 – Till Eulenspiegel lustige Streiche, de Richard Strauss, compassos 84 - 93 | 106 |
| Figura 23 – Mão esquerda indicando: relevo de oboés no compasso 87 (primeiro quadro), saída de nota longa para escala de segundos violinos no compasso 88 (segundo quadro) e frase de violinos nos compassos 89 e 90 (terceiro quadro)..... | 106 |
| Figura 24 – Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 139 - 146 | 107 |
| Figura 25 – Mão esquerda requisitando maior projeção sonora em c. 142, supostamente às clarinetas..... | 108 |
| Figura 26 – Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 179 -187 | 108 |
| Figura 27 – Compassos 179 e 180: regência da frase dos instrumentos graves | 109 |
| Figura 28 – Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 273 – 283..... | 109 |
| Figura 29 – Gestos pendulares de braço esquerdo indo rapidamente de um extremo ao outro indicando os arcos rápidos dos compassos 276 ao 278 | 110 |
| Figura 30 – Sustentação da fermata do compasso 280 com a mão esquerda, enquanto a mão direita aguarda para indicar a conseqüente saída da fermata | 110 |
| Figura 31 – Till Eulenspiegel lustige Streiche de Richard Strauss, compassos 47 - 56. | 111 |

| | |
|--|-----|
| Figura 32– Cabeça e tronco inclinados para baixo. Mãos direita e esquerda indicando entrada grave para trombones no compasso 49 muito abaixo da linha base de regência | 112 |
| Figura 33 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 52-59..... | 113 |
| Figura 34– Mão esquerda indicando o crescendo do compasso 56 até o sf do compasso 57 enquanto a mão direita está apoiada sobre a estante..... | 113 |
| Figura 35– Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 60-64..... | 114 |
| Figura 36– Giro do corpo e dedo indicador da mão esquerda mostrando a migração da melodia para viola..... | 114 |
| Figura 37 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 127-136..... | 115 |
| Figura 38 – Chegada ao primeiro tempo do compasso 130 como ponto culminante da frase de violinos..... | 115 |
| Figura 39 – Corporificação da notação de crescendo e diminuendo para o compasso 132 ... | 116 |
| Figura 40– Indicação do crescendo e diminuendo do compasso 132 com o abaixamento do tronco e retorno à posição inicial..... | 116 |
| Figura 41 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 169-173..... | 117 |
| Figura 42 – Indicação da anacruse do compasso 172 (primeiro quadro) e do sf do primeiro tempo do compasso 172 (segundo quadro) com a utilização apenas da mão direita..... | 117 |
| Figura 43 – Mão direita emulando o toque de um timpanista indicando com precisão o ataque da última colcheia do compasso 173 | 118 |
| Figura 44 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 206-209..... | 119 |
| Figura 45 – Gesto para o arpejo final de cordas do terceiro movimento | 119 |
| Figura 46 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 10-16..... | 120 |
| Figura 47 – Gestos pendulares do regente sobre a estante para o zigue-zague melódico entre os compassos 12 e 15..... | 120 |
| Figura 48 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 17-22..... | 121 |
| Figura 49 – Gesto para crescendo do compasso 39 feito com seu membro superior direito enquanto sua mão esquerda repousa apoiada na estante..... | 121 |
| Figura 50 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 128-149..... | 122 |
| Figura 51 – Gestos para o fragmento descendente de violinos em que o regente, emulando tocar violino, parece pedir um crescendo à medida que a frase caminha para o grave..... | 122 |
| Figura 52 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 233-248..... | 123 |
| Figura 53 – Indicação binária feita com o subir e abaixar de braços direito e esquerdo alternadamente a partir do compasso 138 para o acompanhamento de violas e violoncelos. | 124 |
| Figura 54 – Gesto para o sf do compasso 248 de contrabaixos..... | 124 |
| Figura 55 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 265-272..... | 125 |
| Figura 56 – Gesto para sf do compasso 270..... | 125 |
| Figura 57 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 365-379..... | 126 |
| Figura 58 – Compassos 369 e 370 regidos com mãos distintas..... | 126 |
| Figura 59 – Gestos para tentativa de compensar a diferença de orquestração entre compassos 374 e 375, pedindo maior intensidade para os instrumentos de 375..... | 127 |
| Figura 60 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 380-384..... | 128 |
| Figura 61 – Gesto de antecipação do toque de "ponta" para trompetes..... | 128 |
| Figura 62 – Cruzamento das mãos, cabeça pronunciada para indicar um acento no compasso 523..... | 129 |

| | |
|--|-----|
| Figura 63 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schumann, I mov., compassos 1 – 7..... | 132 |
| Figura 64 – Ensaio - Gesto para ataque inicial..... | 134 |
| Figura 65 – Redução para piano do compasso 1. Em vermelho uma possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan. | 135 |
| Figura 66 – Concerto - Gesto para ataque inicial: <i>levare</i> menos amplo do que o do ensaio. | 136 |
| Figura 67 – Ensaio: Gesto para compasso 4..... | 138 |
| Figura 68. Linhas de flauta e violino no compasso 4. Em vermelho possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan. | 139 |
| Figura 69 – Concerto: Gesto para compasso 4: Corpo voltado para primeiros violinos e mão esquerda espalmada para cima. | 140 |
| Figura 70 – Ensaio: Gesto para diminuendo dos compassos 7 e 8: mãos próximas entre si; gesto de recolhimento e boca mais fechada. | 141 |
| Figura 71 – Compassos 7, 8 e primeira metade do 9. Em vermelho possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan. Abaixo tem-se análise harmônica ressaltando a sutil polarização do VI de ré menor, ou seja, Si bemol Maior. | 142 |
| Figura 72 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 17 – 28..... | 143 |
| Figura 73 – Concerto: Gesto para compassos 22 - 28: subdivisão na mão direita, corpo levemente arqueado a frente e olhos fechados | 144 |
| Figura 74 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 49 – 56..... | 146 |
| Figura 75 – Ensaio: Gesto para compassos 49 e 50: sugestão de arcos mais ligados e lirismo. | 147 |
| Figura 76. Concerto: Gesto para compassos 49 e 50: mãos que parecem despejar algo que vinham carregando, acompanhada de expressão facial de alívio com arqueamento das sobrancelhas. | 148 |
| Figura 77 – Ensaio: Gesto para compassos 93 - 100: mudanças de arco suavizadas, articulação molto legato. | 149 |
| Figura 78 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 98 – 109. | 150 |
| Figura 79 – Ensaio: Gesto parasforzati em notas agudas dos arpejos dos violoncelos a partir do compasso 103..... | 151 |
| Figura 80 – Ensaio: Gesto para acompanhamento a partir do compasso 105..... | 152 |
| Figura 81 – Figuração rítmica de acompanhamento de trompas, segundos e violinos recorrente do compasso 101 ao 121. Em vermelho possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan..... | 152 |
| Figura 82 – Concerto: Gesto para música a partir do compasso 109: diálogo entre trombones (mão direita) e primeiros violinos..... | 153 |
| Figura 83 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 277 – 288. | 154 |
| Figura 84 – Ensaio: Gesto que sublinha a importância do compasso 277..... | 155 |
| Figura 85 – Concerto: Gesto para música do compasso 277..... | 155 |
| Figura 86 – Diagrama seccional do movimento, em que a seta vermelha indica o compasso 277..... | 156 |
| Figura 87 – Contorno do maestro Karajan no início da Sinfonia Pastoral..... | 162 |
| Figura 88 – Sinfonia No. 6, Pastoral, de L. v. Beethoven, I mov., compassos 1 – 48..... | 163 |
| Figura 89 – Naipe de violoncelos em imagem desfocada..... | 164 |

| | |
|--|-----|
| Figura 90 – Naipe de violoncelos em imagem filmada com a utilização de folhas de alumínio | 164 |
| Figura 91– Pizzicato de contrabaixo filmado em duas fases: foco na mão direita para o toque do polegar na corda; foco na mão esquerda para o vibrato | 165 |
| Figura 92– Coloração do piso como recurso composicional | 165 |
| Figura 93– Enquadramento incomum da orquestra | 167 |
| Figura 94– Três posições do fagote no quadro para três alturas diferentes dos compassos 95, 96 e 97 | 168 |
| Figura 95– Sinfonia No. 6, Pastoral, de L. v. Beethoven, I mov., compassos 90-99 | 168 |
| Figura 96– Detalhe no IV movimento, Tempestade | 169 |
| Figura 97– Orquestra capturada de cabeça para baixo | 170 |
| Figura 98– Regente filmado em contraluz no clímax do movimento: ff do terceiro tempo do compasso 106 | 171 |
| Figura 99– Oposição entre a configuração original de Niebling para a Sinfonia Eróica à esquerda e a versão editada por Karajan à direita..... | 172 |
| Figura 100– Postura pré-sonora: músicos relaxados e ainda afinando instrumentos enquanto Stravinsky permanece um bom tempo com os braços erguidos em sua posição inicial | 174 |
| Figura 101– Compassos 1 - 3. | 174 |
| Figura 102– Gesto característico de marcação das subdivisões do compasso 12/8 com o pulso da mão direita e exame contínuo da partitura..... | 175 |
| Figura 103– Compassos 7 e 8..... | 176 |
| Figura 104– Compassos 13 e 14..... | 176 |
| Figura 105– Compasso 18: Stravinsky com a mão esquerda na cintura como conferindo o que os músicos lhe propõe musicalmente..... | 177 |
| Figura 106– Indicação dos compassos iniciais com ictus bastante claros, evidenciados também pela mão esquerda com polegar e indicadores juntos e olhar para o alto | 178 |
| Figura 107– Compasso 14: mão esquerda aberta para a regência do glissando de harmônicos | 178 |
| Figura 108– Compassos 15 - 17. Valorização dos solos..... | 179 |
| Figura 109– Compassos 19. Breve momento de inatividade da mão esquerda | 179 |
| Figura 110– Gesto que antecede o ataque inicial: ondular de dedos de ambas as mãos | 180 |
| Figura 111– Compassos 1 ao 6. Com as alterações na dinâmica da gran cassa nos compassos 1 ao 4..... | 181 |
| Figura 112– Compassos 7 e 8. Com as alterações na segunda metade do compasso 8 conforme regência do maestro | 182 |
| Figura 113– Compassos 8 (segunda metade): indicação domf no terceiro tempo do compasso 8 seguido de um diminuendo e pequeno ritenuto no final do mesmo compasso | 182 |
| Figura 114– Compasso 9 (primeira metade): Gesto de “remada” utilizado para a textura de cordas graves legato em colcheias nesse e em outros momentos da Introdução..... | 183 |
| Figura 115– Gestos e expressões faciais para a figuração de acentos dos sopros dos compassos 11 e 12 | 183 |
| Figura 116– Gestos para o sf do primeiro tempo do compasso 13..... | 183 |
| Figura 117– Compassos 13 e 14. Alterações interpretativas de Järvi no compasso 13 em vermelho..... | 184 |

| | |
|---|-----|
| Figura 118– Gesto contínuo da mão esquerda para o glissando de harmônicos do compasso 14..... | 185 |
| Figura 119– Compassos 21-23. Alterações interpretativas de Järvi nos compassos 21 e 23 em vermelho..... | 186 |
| Figura 120– Compasso 23 (segunda metade): realização de diminuendo, rallentando e fermata na última colcheia do compasso. | 186 |
| Figura 121– Diagrama com duas tendências formalizantes a partir dos gestos de Järvi. | 189 |
| Figura 122 - Imagem da exposição “Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - das Original”. | 190 |
| Figura 123 - Prancha N. 39 do Bilderatlas de Warburg..... | 193 |
| Figura 124 - Sinfonia N. 94, II movimento, Joseph Haydn, compassos 1 - 19..... | 199 |
| Figura 125 - Sinfonia N. 6, em Fá Maior de Beethoven, <i>Pastoral</i> . I movimento, compassos 1 - 37..... | 201 |
| Figura 126 - <i>Morgen!</i> , Op. 27, N. 4, Richard Strauss. Compassos 36 - 43. Versão para Orquestra e Voz. | 204 |
| Figura 127 - <i>Morgen!</i> , Op. 27, N. 4, Richard Strauss. Compassos 36 - 43. Versão para piano e voz..... | 205 |
| Figura 128 - <i>Morgen!</i> , Op. 27, N. 4, Richard Strauss. Compassos 38 - 43. Manuscrito da versão para Orquestra e voz. | 206 |
| Figura 129 - Concerto para Orquestra, B. Bartók, IV movimento. Compassos 1 - 19..... | 208 |
| Figura 130 - Concerto para Orquestra, B. Bartók, IV movimento. Compassos 38 - 53..... | 209 |
| Figura 131 - Abertura da ópera <i>O Franco Atirador</i> , C. M. von Weber. Compassos 1 - 9. | 211 |
| Figura 132 - Abertura da ópera <i>O Franco Atirador</i> , C. M. von Weber. Compassos 25 - 36. | 214 |
| Figura 133 - Abertura da ópera <i>O Franco Atirador</i> , C. M. von Weber. Compassos 10 - 24. | 216 |

LISTA DE SIGLAS

DE - Dialética do Esclarecimento

TE – Teoria Estética

FONM – Forma na Nova Música

FINM – Filosofia da Nova Música

DBCA – Em Defesa de Bach Contra seus Admiradores

TTMR – Towards a Theory of Musical Reproduction

FML – Fragmento sobre Música e Linguagem

MM – A Maestria do Maestro

EF - Ensaio como Forma

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1.INTRODUÇÃO: OS RECADOS (FORMAIS) DOS CORPOS (DE REGENTES) | 8 |
| I- FORMA E REPRODUÇÃO MUSICAL EM ADORNO | 15 |
| 2.OS CONCEITOS DE FORMA E REPRODUÇÃO MUSICAL NO CONTEXTO DA FILOSOFIA DA MÚSICA DE ADORNO | 15 |
| 2.1FORMA E RACIONALIDADE..... | 19 |
| 2.2FORMA E LINGUAGEM | 21 |
| 2.3FORMA, MATERIAL MUSICAL E TÉCNICA..... | 23 |
| 2.4REPRODUÇÃO MUSICAL, NOTAÇÃO E LINGUAGEM..... | 27 |
| 2.5REPRODUÇÃO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO E MÍMESIS | 30 |
| 2.6REPRODUÇÃO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO E HISTÓRIA | 32 |
| 2.7UM AMÁLGAMA ENTRE FORMA E REPRODUÇÃO MUSICAL | 34 |
| 2.7.1Música tradicional e nova música: rupturas e permanências | 34 |
| 2.7.2Conteúdo de verdade, interpretação e sentido | 36 |
| 2.7.3A regência e forma | 39 |
| GLOSA I - UM CONTO A PARTIR DO PARADOXO DA PERFORMANCE ADORNIANO..... | 41 |
| II -PERFORMANCE..... | 47 |
| 3.A OPÇÃO PELO TERMO PERFORMANCE: UM DIÁLOGO COM KUEHN | 48 |
| 4.DUAS PERSPECTIVAS CONCEITUALIZANTES | 50 |
| 4.1DIANA TAYLOR..... | 50 |
| 4.2 PAUL ZUMTHOR..... | 55 |
| 5.PERFORMANCE E A MÚSICA OCIDENTAL DE CONCERTO..... | 60 |
| III - REGÊNCIA | 72 |
| 6.OS GESTOS NA HISTÓRIA | 74 |
| 7.OS GESTOS NOS MÉTODOS | 78 |
| 7.1POSIÇÃO INICIAL E ATAQUE INICIAL | 78 |
| 7.2PADRÕES MÉTRICOS SILENCIOSOS E VARIAÇÕES POR ARTICULAÇÃO | 81 |
| 7.3ENTRADAS, FERMATAS E CORTES..... | 85 |
| 7.3.1Entradas | 85 |
| 7.3.2Fermatas | 85 |
| 7.3.3Cortes..... | 86 |
| 7.4MÃO ESQUERDA | 87 |

| | |
|--|------------|
| 7.5 OS GESTOS NO REPERTÓRIO..... | 88 |
| 8. OS GESTOS NO PÓDIO..... | 95 |
| 8.1 BARENBOIM: O DESENHO DO METRO E O DESENHO DA FRASE | 95 |
| 8.2 DE FURTWÄNGLER A SOKHIEV: UMA METÁSTASE DO MIMÉTICO | 100 |
| 8.2.1 Wilhelm Furtwängler | 100 |
| 8.2.2 Tugan Sokhiev | 112 |
| 8.3 KARAJAN EM ENSAIO E EM CONCERTO. ONDE ESTÁ A PERFORMANCE? ... | 130 |
| 8.3.1 Excerto 1 | 131 |
| 8.3.2 Excerto 2 | 137 |
| 8.3.3 Excerto 3 | 140 |
| 8.3.4 Excerto 4 | 142 |
| 8.3.5 Excerto 5 | 145 |
| 8.3.6 Excerto 6 | 148 |
| 8.3.7 Excerto 7 | 149 |
| 8.3.8 Excerto 8 | 154 |
| GLOSA II - A CONTENDA ENTRE KARAJAN E NIEBLING PARA ALÉM DA TELA..... | 161 |
| 8.4 JÄRVI: UMA PERFORMANCE DA FORMA | 173 |
| 8.4.1 Igor Stravisky (1959)..... | 173 |
| 8.4.2 Gerard Schwarz (2012) | 177 |
| 8.4.3 Kristjan Järvi (2016)..... | 180 |
| GLOSA III - DIDI HUBERMAN E A FORMA DAS IMAGENS | 190 |
| 9. A FORMA EM PERFORMANCE: UMA PEDAGOGIA? | 198 |
| 9.1 SINFONIA N. 94 DE J. HAYDN, <i>SURPRESA</i> , II. ANDANTE | 198 |
| 9.2 SINFONIA N. 6 DE BEETHOVEN, <i>PASTORAL</i> , I. MOVIMENTO..... | 200 |
| 9.3 CANÇÃO OP. 27, NO. 4, "MORGEN!", DE RICHARD STRAUSS | 203 |
| 9.4 CONCERTO PARA ORQUESTRA, DE BÉLA BÁRTOK, IV INTERMEZZO | 207 |
| 9.5 ABERTURA <i>O FRANCO-ATIRADOR</i> , DE C. M. VON WEBER..... | 210 |
| 10. CONCLUSÃO: ABRAMOS OS OLHOS PARA EXPERIMENTAR O QUE OUVIMOS | 217 |
| REFERÊNCIAS..... | 226 |

1. INTRODUÇÃO: OS RECADOS (FORMAIS) DOS CORPOS (DE REGENTES)

O silêncio na sala de concerto durara segundos consideráveis até ser vencido por aplausos entusiasmados da plateia. O regente então aperta a mão do primeiro violinista, mira o público, curva-se em agradecimento e incita os músicos a ficarem de pé para comungarem da ovação. Após sair do palco e retornar um par de vezes, diante da permanência das palmas, o regente decide evocar uma figura importante para aquele acontecimento musical: o compositor. Ele pega em sua estante a partitura da obra que acaba de ser executada e a ergue bem alto com sua mão esquerda, exibindo-a para todo o teatro. Sua mão direita aponta com a batuta o nome do compositor na capa da encadernação e o público responde em frenesi.

A cena descrita acima, embora aqui elaborada de maneira livre e não referente a um evento em específico, não é estranha a frequentadores de concertos no Brasil e no estrangeiro. Em muitos casos, entretanto, o último ato desse esquete – a reverência simbólica à partitura – revela-se, ao final do espetáculo, redundante pelo tipo de prática corpóreo-interpretativa que o precedeu: baseado em um ideal de ultra fidelidade ao texto musical, o regente se limitou a indicar, na maior parte do tempo, uma referência métrica aos músicos para que executassem os símbolos notados diante de si, fazendo soar assim a "música". Dentro desse contexto, torna-se desnecessário invocar a memória de alguém que, tendo a partitura como procuração, se fez onipresente ao longo de todo o espetáculo: o gênio do compositor.

Subjaz ao paradigma textualístico da interpretação musical, do qual a cena supra descrita é um exemplo, noções pouco ricas tanto de forma musical, quanto de performance. No bojo desse viés, forma musical é assumida como uma informação objetiva e não maleável, já definitivamente configurada na partitura. No tradicional *Curso de Formas Musicais* (1979) de Joaquín Zamacois, lê-se em suas primeiras páginas: "A forma, estrutura ou arquitetura - sinônimos - é assunto privativo do compositor" (ZAMACOIS, 1979, p. 3). Essa visão de forma atravessa mesmo o compositor, que, no contexto desse paradigma, trabalha muito preso a um esquema já pré-configurado. Forma seria então, para o compositor, um repositório a ser preenchido de acontecimentos musicais e, para o *performer*, uma instância sobre a qual suas escolhas não têm interferência alguma. Performance, por seu turno, nada mais seria que

o momento de reprodução de uma verdade inerente à partitura, “obra-prima” concebida integralmente pelo compositor. Anula-se, sob essa perspectiva, o entendimento de performance como o instante verdadeiro de (re)criação musical, em que todos os elementos contingentes da efetivação da obra no tempo são valiosos, inclusive a teia de relações sociais entre os sujeitos presentes: artistas, público, trabalhadores etc. No caso da regência, tais concepções de forma e de performance têm refletido historicamente em uma prática corporal cuja gama de gestos é consideravelmente limitada e até entendida como desimportante no jogo de construção de sentido musical.

Esses aspectos têm nos inquietado na medida em que expandimos nossa modesta experiência com a prática da regência – tanto no campo do ensino/aprendizado quanto em nossa vivência profissional à frente de grupos instrumentais e vocais –, e nos motivam nessa pesquisa, cujas questões-mestras podem ser colocadas nos seguintes termos: 1) Como se daria uma redefinição do modelo de expressão corpóreo-gestual da regência, secularmente fundamentado nos padrões métricos silenciosos, tendo em vista sua defasagem frente a novos paradigmas da performance? 2) Como enfrentar uma cisão histórica entre a regência e a forma musical buscando pensar a atividade corporal do regente como medular para os processos de construção e comunicação de sentido formal? As reflexões que se pretende aqui elaborar, a partir do estímulo dessas problematizações, situam-se num cruzamento interdisciplinar entre a teoria da música, a filosofia estética, os estudos da performance, a teoria da literatura e a filosofia das imagens.

O presente trabalho se estrutura em três eixos: (1) Forma e Reprodução musical em Adorno, (2) Performance e (3) Regência. Escolhemos como *ataque inicial* a elaboração filosófica de Adorno acerca da forma musical pela riqueza que esta pode trazer quando transposta para o terreno musicológico. Ademais, levando em conta o paradigma obsoleto que ainda hoje orienta muitos cursos de formas musicais – em que forma é vista, grosso modo, como a segmentação engessada dos movimentos de música em partes estanques, visão estruturante do já citado Zamacois (1979) –, invocar a concepção adorniana não deixa de provocar um necessário movimento de atualização do debate em nosso campo. Ainda no marco filosófico adorniano, apresentamos uma leitura de sua inacabada *Em Busca de uma Teoria da Reprodução Musical* (2006) como consequente à sua concepção alargada de forma, na qual o papel do intérprete como *co-*

formadormusical está sugerido. Ao tratar a partitura como "zona de indeterminação" (ADORNO, 2006, p. 214) – pois esta estaria fadada a nunca capturar completamente as ideias do compositor, trazendo a notação nada mais que "gestos" cristalizados –, Adorno deixa aberto o caminho para tratá-la, concomitantemente, como *zona de complementaridade*, em que ao trabalho do compositor se somaria o esforço também criativo-gestual do intérprete na busca por uma conformação musical complementar resultante. Todo esse primeiro eixo é materializado em um único capítulo, no qual procuramos expor os tópicos “forma musical” e “reprodução musical” em correlação com conceitos auxiliares, formando subcapítulos. No último subcapítulo desse primeiro eixo, intensificamos os esforços em justificar a obra de Adorno como genitora de uma particular visão amalgamada entre forma e performance.

O segundo eixo, *Performance*, trata desse termo que foi, no passado, um estrangeirismo, mas que já se encontra incorporado ao léxico da língua portuguesa. No primeiro capítulo desse eixo, sentimos necessidade de expor as razões de nossa escolha pelo termo performance em detrimento de reprodução musical, que se efetivará em diálogo com Kuehn (2012). Em *Duas Perspectivas conceitualizantes*, lançamos mão de referências extra musicológicas por entender que, tal como ocorre com o conceito de forma, a noção corriqueira no campo da música ocidental de concerto se mostra deficitária em amplitude e profundidade em relação a outras áreas do conhecimento. As perspectivas de performance aqui exploradas, notadamente Taylor (2012, 2013) e Zumthor (1993, 2002), por não apresentarem definições fechadas ao conceito em questão, são tratadas como *conceitualizantes*, e apontam para a crucialidade da extensa gama de aspectos da performance no tempo – incluindo os corpos presentes, carga histórica e ideologias políticas subjacentes etc. – na construção e na comunicação de sentido estético. No terceiro capítulo do eixo *Performance*, observa-se como muitos pesquisadores da música têm apresentado trabalhos recentes que aproximam a teoria da música de uma visão mais atual e complexa advinda da recente área de pesquisas interdisciplinares em performance. Nomes como Cook (2014), Clarke (2005), Godoy (2005), Davidson (2011) e Leech-Wilkinson (2012) mostram-se relevantes ao presente trabalho na medida em que suas pesquisas, com muito respaldo do campo da cognição musical, colocam a ação criativa dos intérpretes efetivadas em suas performances no âmago do processo de recriação de sentido das obras musicais.

O terceiro eixo trata especificamente da *Regência*, em suma, sob três vieses: história, ensino e prática. Buscamos compreender primeiramente, levando em

consideração importantes traços sociológicos, como foi erguido o modelo de regência que se tornou hegemônico ao longo dos últimos séculos (capítulo 6). Para tanto, é desenhado um panorama histórico da regência sob a óptica do gesto, visando perceber de que modo se deu a consolidação dos padrões métricos silenciosos como a base dessa prática que vigora desde o fim do século XIX. O capítulo 7, *O Gesto e os Métodos*, volta-se para a pedagogia da regência, e alguns métodos de regência são trazidos à baila para ilustrar a prevalência desses padrões métricos silenciosos como fundamento também pedagógico do ensino da regência na atualidade. *O Gesto e o Pódio* aborda o lado prático da regência em contraponto com as questões teóricas dos métodos, bem como observa como se materializam nos corpos de diversos regentes pontos específicos levantados nas discussões teóricas acerca de forma e performance que as precedem. Optou-se por analisar os regentes em uma série de situações distintas – um mesmo regente em ensaio e em concerto; diferentes regentes e uma mesma obra; diferentes regentes e obras diferentes etc. –, mas sempre através de gravações disponíveis no *YouTube*. Isso, a nosso ver, colabora para um acompanhamento mais elucidativo das ideias aqui propostas por parte dos leitores, além de expandir a possibilidade de debate crítico em torno das mesmas. Em *A Forma em Performance: uma pedagogia?* nosso intento é fazer o caminho oposto (e complementar) ao capítulo que o antecede. Se em *O Gesto e o Pódio* partimos de análises de performances para vislumbrar visões formais particulares a elas correspondentes, aqui pretendemos partir de análises de partituras do repertório para refletir criativamente sobre gestos que expressem aspectos da forma musical. Esse último capítulo do tomo *Regência* pode ser visto como um esforço de aproximar o ensino da regência de uma prática gestual co-formalizante que já tem sido levada ao pódio por grandes nomes dessa área.

Ao longo do trabalho, encontram-se três *Glosas*, cuja inspiração advém de formas poéticas que se caracterizam pela alternância entre *mote* (versos fixos, que enunciam o tema principal da composição poética e são tidos como versos de pergunta) e *glosa* (versos variáveis, as vezes improvisados, que apresentam derivantes do tema principal e são tidos como versos de resposta). Ao transpormos essa matriz, que é própria da *Cantiga* por exemplo, para nosso trabalho, pensamos que entre os tomos teóricos e analíticos que carregam o argumento duro e científico de nossa tese (*mote*), fosse interessante incluir textos de elaboração mais criativa, que refletissem os conceitos e problemas levantados nos capítulos que os precedem, mas o fizessem de maneira menos rígida e dialogando com outras expressões artísticas. Ademais, a ideia de

incorporar *Glosas* joga mesmo com a essência profunda de nossa tese: o questionamento enfático da fixidez em prol da busca pelas frestas de abertura dos conceitos e das práticas que convida ao contínuo gesto criativo de todos os envolvidos com as Artes.

Relacionar forma musical e gestualidade corporal do regente é especialmente desafiante sob a óptica do método. De modo que até chegarmos ao tomo *Regência*— mais especificamente às análises de performances (*O Gesto e o pódio*) e aos apontamentos para a construção de uma regência co-formalizante (*A Forma em Performance: uma pedagogia?*), pontos da tese em que finalmente consideramos que nosso argumento é tornado claro (assim esperamos) — um caminho não retilíneo nos foi quase exigido pela natureza complexa do que está aqui sendo tratado.

A organização da tese reflete em boa medida as próprias concepções de forma aqui abordadas: a *forma ascensional* e o *método constelatório* adornianos, a *forma-força* de Zumthor e o *princípio-atlas* de Didi-Huberman. A constelação é, para Adorno, um *princípio composicional* em seus textos, que almejam se libertar das amarras da linguagem rumo ao universo mimético das artes. O argumento adorniano tensiona a lógica textual tradicional, causal, em prol de uma disposição articulada entre as ideias. Ianini (2009) comentou sobre esse modo de organização do argumento adorniano em que não só a definição, a síntese, mas todo um jogo imagético criado pelo texto importa para que as ideias brotem a partir do mesmo: "Os conceitos são introduzidos num movimento em que o ensaio incorpora algo do impulso anti-sistemático (*sic*)" (IANINI, 2009, p. 46).

O conhecimento pela *montagem* que está na base do *princípio-atlas*, de Didi-Huberman, é amistoso ao *princípio composicional constelatório* adorniano:

Para Didi-Huberman, uma imagem nunca é única, elas são sempre plurais. Em seu processo de trabalho e estudos, ele afirma que quando colocamos diferentes imagens— ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo — numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração: podemos fazer constelações (HUAPAYA, 2016, p. 112).

Além disso, o conhecimento do atlas, cujo motor, segundo Didi-Huberman, é a “imaginação”, emparelha-se, à sua maneira, à crítica adorniana ao atual estágio de nossa racionalidade instrumental sendo “desafio ostensivo a toda razão classificatória” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 28). Imagens diversas colocadas umas ao lado das outras,

formando pranchas, teriam a capacidade de fazer emergir um saberpróprio: “Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21). Esse, diferente daquela história da arte linear e narrativa se constrói prescindindo de textos escritos e aposta no saber mais fluido que o campo epistemológico das imagens faz emergir:

O atlas, por sua vez é guiado por princípios moventes e provisórios, os quais podem fazer surgir inesgotavelmente novas relações – bem mais numerosas ainda do que os próprios termos – entre coisas ou palavras que, em princípio, nada parecia reunir (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.21).

A aproximação de teorias tão apartadas entre si (Adorno, Taylor, Zumthor, Cook e Didi-Huberman) só parece justificável se nesse próprio gesto de aproximar ressoar algo do *método constelatório*. Obviamente que nos esforçamos, inclusive em nome da sobrevivência dessa pesquisa no contexto acadêmico de sua produção, na costura de conexão entre os referidos autores, ou *nexo de sentido* (ANDRADE, 2021, p. 14). Entretanto, e em referência ao motor dialético tão caro a Adorno e Didi-Huberman, é impossível dizer que não haja nessa tese ao mesmo tempo uma força centrífuga, precisamente pela justaposição de referenciais tão heterogêneos: “[...] é um conhecimento transversal que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de *montagem*, que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20).

Assim é a forma dessa tese porque assim é a forma no corpo do regente: não uma forma redutível a um esquema fixo de seções fixas. Mas uma forma fugidia e movente. Uma forma sugerida pela articulação imagética de gestos desenhados no ar pelo regente...forma *instante* (ZUMTHOR, 2002, p. 29).

No conto *O Recado do Morro*, de Guimarães Rosa, paralelamente à jornada de uma comitiva – um senhor de terras, um padre e um naturalista estrangeiro, balizados por dois sertanejos, na proa *Pê Boi* e na popa *Ivo Crônico* –, viaja também um recado contado ao louco *Gorgulho* por um morro, que é passado adiante até se revelar uma profecia de morte. O conto é, portanto, uma “viagem em múltiplos níveis” (WISNIK, 2004). É emblemático que o recado não só tenha sido recebido por um louco, mas também que a partir dele tenha sido transmitido e retransmitido apenas por figuras à margem de um enquadramento psíquico-racional padrão, como é o caso de *Catriz*,

Guéegue do *Coletor*, cada um com seus traços cognitivos socialmente destoantes, além de um esperto menino *Joãozezim*, e um compositor, de alcunha *LaudelimPulgapé*. É precisamente esse último personagem, músico, quem ao final do conto decifra em canção o que teria sido expresso pelo *Morro da Garça* ao louco *Gorgulho*. Ou seja, a expressividade de um morro não parece apta a prosperar no contexto da razão instrumental adulta, carecendo ora da loucura, ora da infância e ora da poesia para ganhar vida. É digno de nota que, ao alcançar o grupo dos cinco viajantes guiados por *Pê Boi* pela primeira vez, o recado tenha sua intensidade reconhecida apenas pelo elemento estrangeiro do grupo, o provavelmente dinamarquês *Olquiste*, ou *Alquiste*, que exclamou “– *Hom`êst diz xôiz`imm`portant!*” (ROSA, 1994, p. 630). O último ponto a que queremos dar relevo, nessa que não quer ser uma resenha, diz respeito à expansão de sentido que o recado vai ganhando à medida que transita. Ou seja, a própria operação de transmissão do recado parece inflar de significados a mensagem.

No que pode um trabalho ficcional se relacionar com uma tese acadêmica, propomos, de nossa parte, algum paralelo entre movimentos corporais que expressam forma musical e um morro que fala. Ainda que historicamente condicionados a uma dimensão formal objetivista e esquemática; ainda que adultos e não crianças, como *Joãozezim* de Guimarães; ainda que com condições psíquico-cognitivas menos comprometidas do que as de *Gorgulho*, *Catraz*, *Guéegue* do *Coletor* de Rosa; seria-nos possível a sensibilidade desses e de *LaudelimPulgapé*, nosso companheiro de profissão, para ouvirmos (e vermos) recados (formais) de corpos (de regentes)?

I– FORMA E REPRODUÇÃO MUSICAL EM ADORNO

2. OS CONCEITOS DE FORMA E REPRODUÇÃO MUSICAL NO

CONTEXTO DA FILOSOFIA DA MÚSICA DE ADORNO

O interesse deste trabalho em alguns tópicos da extensa obra de Adorno¹ incide prioritariamente entre dois temas: forma musical e *reprodução musical*. Entretanto, os textos de Adorno não favorecem a extração de conceitos desligados de seu entorno, o que se deve em boa medida ao modo expositivo adorniano, que se dá "[...] à margem de um princípio sistemático estrito" (SILVA, 2006, p. 63). Ainda que nosso propósito não seja estudar com profundidade o método filosófico em si, o que implicaria considerar nuances de estilo entre textos, levar em conta possíveis divisões de sua produção em fases etc., teceremos breves considerações a respeito das características desafiadoras da escrita adorniana presentes nos textos sobre os quais nos debruçamos.

Uma marca evidente nos escritos de Adorno é a estruturação em parágrafos de grandes proporções. Essa característica do arranjo textual de Adorno não é casual e atende a pelo menos duas exigências de método do autor: a crítica imanente (SILVA, 2016) e o problema do não-idêntico (IANINI, 2009). Adorno busca organizar da maneira mais dialética e crítica possível o objeto do pensamento que se quer veiculado em um texto, fazendo com que não só o conteúdo, mas a forma do texto seja ela mesma crítica:

O estilo ensaístico que Adorno tanto evoca diz respeito a uma forma flexível e fluida de apresentação de ideias, um modo de não submeter o objeto estudado às regras cartesianas do método expositivo, apontando assim para a possibilidade de dar voz àqueles elementos inconclusivos que se encontram numa obra. (SILVA, 2016)

A busca pelo melhor tipo de “moldamento” de suas ideias em texto é tão fundamental para o filósofo que a forma da escrita mereceu um texto específico, *Ensaio como Forma*, em que se lê: "O ensaio quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos" (ADORNO, 2003, p. 44). A marcha expositiva ensaística não se

¹Os trabalhos de Adorno serão referenciados também por siglas: DE - Dialética do Esclarecimento, TE – Teoria Estética, FONM – Forma na Nova Música, FINM – Filosofia da Nova Música, DBCA – Em Defesa de Bach Contra seus Admiradores, TTMR – Towards a Theory of Musical Reproduction, FML – Fragmento sobre Música e Linguagem, MM – A Maestria do Maestro, EF - Ensaio como Forma.

dá a partir de afirmações que traçam positivamente uma linha causal, sequer evoluem do simples para o complexo, culminando, por etapas somadas, em *máximas*. Antes, o que se tem é uma preferência pela articulação de *mínimas* coordenadas em um mesmo plano, almejando formar uma constelação conceitual: uma disposição constelatória das ideias. Tal modo de ordenamento, que tem motivado muitos debates e publicações, foi amplamente utilizado por Adorno em vários de seus trabalhos, constituindo-se um *princípio composicional*, de acordo com Eduardo Silva: "uma sempre provisória ordenação conceitual do sem-conceito" (2006, p. 73). Nos textos de Adorno que refletem a ideia de constelação, sendo a *Teoria Estética* um exemplo emblemático, não são encontrados núcleos sintéticos subordinados na construção de uma ideia central. Suas obras prescindem dessas "pedras de segurança" que representam conceitos cravados e que demarcam o caminho de boa parte dos textos de nossa tradição. A escrita adorniana aparenta buscar um surgimento ascensional dos conceitos, em uma modulação para a engrenagem própria do texto escrito daquilo que o filósofo percebeu como uma característica das formas musicais, especialmente na nova música (como veremos adiante). O tecido textual adorniano busca não só falar sobre a incorporação do não-idêntico como elemento constituinte das obras de arte - em oposição à imposição violenta de conceitos e conseqüente anulação do não-idêntico nas coisas efetivados no âmbito de nossa realidade empírica calcada na racionalidade instrumental -, mas busca ele mesmo ser uma expressão do não-idêntico do qual trata: "Isso porque o momento estético da forma-ensaio não rejeita o não-idêntico, como o procedimento teórico tradicional, calcado no pensamento de identidade, o faz" (IANINI, 2009).

Em oposição aos arcos teóricos totalizantes – em que afirmações auxiliares acoplam-se de modo sequencial até desembocar em uma conclusão magna – a forma dos textos de Adorno busca ela mesma se aproximar do trabalho mimético das obras de arte às quais se refere, pintando um jogo de imagens filosófico. Adorno parece travar um embate com a linguagem, querendo dela exigir o que ela não lhe parece apta a prover. Não seria incorreto dizer que seus textos querem se libertar das amarras da linguagem conceitual rumo à dimensão própria da arte e da sociedade. Por meio do método constelatório, Adorno tensiona os textos ao limite da linguagem, empurrando-os até uma zona fronteira entre a mensagem da comunicação linguística e a expressividade mimética musical.

A teoria estética que Adorno elabora se constitui não só uma teoria sobre estética, mas uma teoria que é ela mesma estética. Portanto, uma teoria da literatura que exhibe qualidades associadas aos textos literários e uma teoria da música que incorpora em si traços da composição musical. (RICHTER, 2006, p. 119, tradução nossa)².

Por se tratar de um método genuinamente dialético de exposição, ocorre que um mesmo problema é explorado sob diversas perspectivas. Nesse sentido, Adorno aborda os tópicos como se eles fossem poliédricos e pudessem ser constantemente retomados através de diferentes prismas, promovendo a reatualização das discussões *ad infinitum*. Isso é precisamente o que acontece com a conceituação de forma, que não se esgota em um livro, ou capítulo, mas encontra-se bastante capilarizada ao longo de várias de suas obras, muitas vezes sendo tratada em contextos que não diretamente ligados à mesma. As exposições adornianas acerca da forma, tal como ocorre com outros assuntos, submergem em uma obra e voltam a emergir em outra. Alguns textos em que essa temática aparece com destaque, e que foram por nós utilizados, são: *Teoria Estética*(2008), *Forma na Nova Música*(2014)e *Filosofia da Nova Música*(1989). A abordagem formal adorniana é especialmente exigente para leitores formados no campo musicológico estrito. Acontece que muitos dos cursos tradicionais de forma musical das instituições de ensino de música insistem em tratar a forma como, grosso modo, especializações esquemáticas das seções de um movimento em intervalos de duração (forma-sonata, minuetto, tema com variações etc.). A concepção formal desenhada por Adorno vai de encontro a essa visão da forma como repositório de um conteúdo que não pudesse ser ele mesmo um fator formalizante. Mas não apenas isso, para Adorno, o problema da forma musical além de ultrapassar, em muito, essa visão da mesma como um mero invólucro, ainda pressupõe um diálogo com outras forças estruturantes aparentemente extramusicais, constituindo-se o elemento nuclear de crítica à nossa racionalidade instrumental e sociedade capitalista tardia. Por essa razão, deve a forma ser compreendida em suas múltiplas relações com história, linguagem, sociedade, interpretação (reprodução) etc. Disto resulta um paradigma formal tanto instigante quanto complexo, impondo-nos a necessidade de discutirmos conteúdos auxiliares, a princípio um pouco periféricos em relação ao tópico em si, sob o risco de um entendimento parcial ou pobre de um desenho conceitual tão rico.

²No original: The aesthetic theory that Adorno develops constitutes not only a theory of the aesthetic but also a theory that is itself aesthetic, hence a theory of literature that exhibits qualities associated with literary texts and a theory of music that harbors within itself traces or musical composition.

Diferentemente do que ocorre com a temática da forma, as discussões adornianas sobre *reprodução musical* não são tão abundantes. Embora tenhamos valido de textos como *Bach defendido contra seus admiradores* (2001) e *A Maestria do Maestro* (2014), a visão mais específica sobre os problemas da interpretação musical que interessa a essa tese vai aparecer de maneira mais aprofundada em *Em Busca de uma Teoria da Reprodução Musical* (2006), obra que reúne os escritos de Adorno deixados com intenção de uma publicação que não chegou a ser concretizada pelo autor. Por se tratar de uma obra ainda pouco explorada, vale familiarizar o leitor com as circunstâncias singulares que levam às publicações desse espólio de que hoje dispomos.

Um primeiro esquema de Adorno sobre o tema *reprodução musical* remonta à década de 1920. No entanto, somente nos anos 1940 é que são registradas as primeiras entradas em seu *Schwarzes Buch* (caderno negro), caderno de anotações que se tornou referência majoritária para o livro póstumo. Constitui o corpo mais robusto das notas de tal caderno: comentários sobre os textos *História da Música na Performance*, de Frederick Dorian e *Ensaio sobre a Regência*, de Richard Wagner, ambos de 1946; além de observações do filósofo sobre a teoria musical de Riemann, essas últimas muito provavelmente de 1949. Os escritos de 1953 e 1954 são outra fonte importante e derivam em grande medida do curso sobre *Nova Música e Interpretação Musical* que Adorno ministrou juntamente com Rudolf Kolisch e Eduard Steuermann, em Darmstadt, no ano de 1954. Notas escassas não provenientes do caderno negro também estão presentes, mas em número bem pequeno (provavelmente feitas no calor de algum momento em que Adorno não estivesse de posse do referido caderno). Compõem o livro, que somente em 2001 ganhou sua tradução para o inglês, esboços em estágio intermediário de cinco capítulos, dois esquemas e notas genéricas para o curso de Darmstadt.

Não podemos deixar de salientar nossa especial dificuldade em trabalhar esse livro pelo número ainda tímido de obras de comentadores a respeito, sendo "[...] uma face ainda pouco conhecida desse autor", como observa Kuehn (2012, p. 10). Como sabemos, não só em filosofia, mas também na literatura e na música através dos trabalhos de crítica, bons esforços interpretativos auxiliares, consonantes ou dissonantes em relação às nossas visões próprias, enriquecem o debate: “Em outras palavras, dirigir um *olhar atento* a uma obra é sempre possível, mas dirigir a ela uma *pergunta fecunda* só é possível com o aporte da tradição” (SILVA, 2006, p. 63, grifos nossos).

A respeito de nosso trabalho com essas duas noções adornianas, tentamos defender aqui que, mesmo quando não está tratando especificamente de *reprodução musical*, o tipo de visão de Adorno sobre forma é, a nosso ver, totalmente permeado por implicações do âmbito da interpretação. Ou seja, tanto a visão formal adorniana deixa aberto um espaço a ser ocupado pelo trabalho do intérprete quanto sua ideia de *reprodução* permite que a mesma seja vista como um espaço de reverberações de suas questões formais musicais. Desse modo, nossa abordagem quer propor o entendimento desses dois campos quase como constituindo um único conceito biarticulado.

Acerca do posicionamento dessa tese em relação à tradição interpretativa de Adorno, não acreditamos acrescentar muito ao que já vem sendo debatido acerca de sua noção formal musical. Nossa exposição seguirá, nesse sentido, um caminho já bem esquadrinhado por Freitas (1996, 2003), Ianini (2009) e Ginzburg (2010), por exemplo. Não obstante, consideramos válido incluir a discussão sobre forma adorniana, apesar de seu relativo desgaste no âmbito da Filosofia, pelo que esta representa de original ao campo da pesquisa em Música. Todavia, quanto à proposta fusional entre *reprodução musical* e forma, não encontramos outro trabalho que aponte nessa mesma direção. Portanto, tentaremos aqui apresentar nossa hipótese em alternativa (não divergente, mas com algo de acréscimo) a outros trabalhos que têm mantido alto grau de independência entre esses dois tópicos.

2.1 FORMA E RACIONALIDADE

Adorno inicia sua *Teoria Estética*(TE) refletindo sobre a dimensão de vida da arte, seu meio de existência, principalmente a partir dos movimentos disruptivos do início do século XX: "O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana" (ADORNO, TE, 2008, p. 11). Ao mesmo tempo em que se opõe à ideia de que a arte exista em um plano completamente apartado da sociedade, Adorno não admite concebê-la como apenas mais um entre os demais elementos da trivialidade cotidiana. A arte ocuparia, segundo ele, uma posição essencialmente dialética: ela seria tanto refratária em relação à realidade socialmente vivida, quanto deveria, como premissa, manter pontos de contato com essa mesma realidade. Tanto uma arte que não conseguisse

sublimar, se desprender da concretude do mundo, quanto outra que se valesse de códigos absolutamente próprios, em total desconexão com a realidade sócio empírica, não alcançariam a devida capacidade expressiva artística:

As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. [...]Mas precisamente enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria e, no entanto, encerram na sua própria substância um ente empírico (ADORNO, TE, 2008, p. 17).

A estética adorniana deriva, em grande medida, de sua crítica ao estado atual da racionalidade ocidental, bem desenvolvida em *Diáletica do Esclarecimento*(1985) (DE), escrita juntamente com Horkheimer. Para Adorno, nossa visão de mundo no estágio vigente de um capitalismo tardio resulta do acúmulo de diversos momentos de viradas paradigmáticas de nossa civilização ocidental (passagem do mito à razão grega, passagem da Idade Média à Moderna etc.), que devem ser pensados, segundo o autor, como essencialmente dialéticos. Tomemos como exemplo o Iluminismo, que seria dentre esses processos de esclarecimento aquele cujo legado nos atinge ainda hoje mais diretamente. Juntamente com progressos inegáveis, os desdobramentos a partir do chamado "século das luzes", refletidos em nossas ciência, matemática, linguagem, relações sociais, modos de produção etc., são também regressivos na medida em que fazem vigorar ideais, como os de máxima produtividade, exploração de muitos por poucos, além de uma razão instrumental e um pensamento classificatório, que agem de maneira a tirar potência do experienciar o mundo por nós, seres humanos: "A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma" (ADORNO;HORKHEIMER,DE, 1985,p. 114). Para Adorno, nossa realidade estaria hoje fundada em conceitos, classificações, valores, leis, ordenamentos etc. que impõem às coisas uma identidade alheia a elas próprias. A racionalidade moderna, pós-industrial e capitalista, age de maneira violenta ao fixar nas coisas uma identidade que não ascende delas mesmas. O ímpeto categorizador trata os objetos de conhecimento como idênticos, negando aos mesmos uma justa possibilidade de expressarem possíveis idiosincrasias, sutis diferenças e aspectos de não-identidade entre eles.

Na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida. O que aparece como triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico,

tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado (ADORNO; HORKHEIMER, DE, 1985, p. 38).

A perpetuação dessa espessa malha de conceitos exógenos às coisas implica uma percepção empobrecida do real uma vez que burla sempre e continuamente o que seria a possibilidade de experiências mais libertárias entre sujeito e objeto em nome de uma realidade já totalmente decifrada por condicionamentos prévios. A arte seria a arma mais criticamente potente na contestação dessa lógica inercial de mundo: “A arte completa o conhecimento naquilo que dele é excluído e prejudica também, desta maneira o seu caráter de conhecimento, a sua univocidade...” (ADORNO, TE, 2008, p.91). Internamente às obras, seria precisamente o trabalho com a forma, ao assumir para si a tarefa de erigir novas teias de sentido próprias, o núcleo de enfrentamento enfático ao peso de morte que a ideia de um mundo totalmente administrado, calcado na rigidez de abstrações pré-determinadas, despeja sobre a realidade sócio empírica. "Na sua relação com o seu outro, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela (a forma) é o elemento antibárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização que ela critica mediante sua existência" (ADORNO, TE, 2008, p. 220).

2.2 FORMA E LINGUAGEM

A reflexão filosófica de Adorno acerca da relação entre música e linguagem não se conserva inalterada ao largo de toda sua obra, ora tendendo a enfatizar aproximações, ora ressaltando aspectos divergentes entre essas duas instâncias.

A questão do entrelaçamento possível ou efetivo entre as artes foi avaliado amplamente e de diversos modos por Adorno ao longo de seus escritos, de modo que poderíamos dizer que se o filósofo durante um determinado período de sua produção o concebeu de modo negativo – sobretudo a partir da sua caracterização como *pseudomorfose* -, é possível notar, por outro lado, que tal posição não foi, de modo algum rígida e invariável, mas sim reelaborada pelo filósofo em momentos posteriores de sua obra, onde ao menos em alguns destes tal entrelaçamento passaria a ser considerado de outra maneira. No âmbito da música, seria o caso da semelhança desta com a linguagem (*Sprachähnlichkeit*), por exemplo (ANDRADE, 2021, p. 14).

Uma vez que “as obras de arte voltam sempre um dos seus lados para a sociedade” (ADORNO, TE, 2008, p. 36), a manifestação de elementos característicos da lógica da linguagem na música se dá na medida em que esta última não é totalmente alheia ao “processo de crescente racionalização do ocidente” (ANDRADE, 2021, p. 16).

Não estando a arte alijada da realidade sócio empírica, mas participando dos processos históricos, verifica-se nesta um lado objetivo que opera de modo semelhante a outros mecanismos racionais instrumentais (matemática, ciência, lógica de produção e consumo etc.).

Dialeticamente, há em toda obra de arte uma dimensão essencialmente subjetiva, índice de sua distinção em relação à linguagem denotativa. Na obra de arte são chamados a falar elementos pulsantes e contraditórios de vida que, para a clareza e precisão pretendidas na dimensão comunicacional hodierna, poderiam representar forças de implosão. Se a linguagem parte de um terreno em que relações entre significantes e significados já estão previamente estabelecidas para construir suas mensagens, cada nova obra confronta-se com a tarefa de construir um sentido estético pela articulação de seus particulares, vazios de significado quando isolados, com a totalidade. Do jogo tenso entre esses dois pólos nasce a expressividade da arte: “A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa” (ADORNO, TE, 2008, p. 174).

A linguagem da obra de arte deve ser pensada, portanto, como a de uma língua muda; uma língua cujos elementos mínimos de construção (alturas, cores, acordes etc.) não têm a propriedade de portar a carga conceitual que as palavras têm. Em mais um de seus paradoxos, Adorno nos diz que precisamente pelo não trânsito de uma mensagem direta e inequívoca, tal como ocorre na linguagem enquadrada na empiria, em que a um signo corresponde uma representação mais ou menos fechada de sentido, é que a arte se torna extremamente expressiva: "Contudo, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação" (ADORNO, TE, 2008, p. 17). Essa expressividade na arte está ancorada na articulação formal de seus elementos. Segundo Adorno, a forma é engendrada no trabalho artístico de garantir liberdade aos particulares e, ao mesmo tempo, de se pensar a articulação coerente deles com o todo, constituindo portanto o artesanato mais íntimo da arte musical, e por isso, não totalmente dissociado do antigo paradigma organicista da arte: “A forma procura fazer falar o pormenor através do todo” (ADORNO, TE, 2008, p. 221).

Cada obra de arte é a realização de um conjunto de princípios ordenadores singulares que nascem com ela e morrem com ela. Daí resulta que cada obra seja idêntica a si mesma. Em oposição a um dos pilares da realidade sócio empírica que se dá em sua compulsão à identidade e à homogeneização, a obra de arte age em repulsa ao idêntico. Revela-se aqui o comportamento ambíguo da arte em relação à linguagem. Se,

por um lado, a arte tem em comum com a linguagem o trabalho de costura interna de elementos estruturantes, por outro, determinada configuração organizacional encontrada em uma obra não tem valor fora dela. Ou seja, o caráter universal da linguagem verbal não encontra correspondência quando pensamos em uma linguagem da obra de arte. Um elemento essencial nesse processo de busca por saídas singulares de cada obra para erigir suas coerências de sentido e sustentação estética é o conceito adorniano de material musical.

2.3 FORMA, MATERIAL MUSICAL E TÉCNICA

Na concepção de Adorno, não seria a desgastada imagem de "som" o elemento mínimo de trabalho do compositor, mas algo mais lato: o material musical. Essa criativa elaboração é a contribuição adorniana para a superação da querela secular entre forma e conteúdo na música. Uma concepção primária de conteúdo como evento pontualmente localizado no decurso musical traz em si uma clivagem deste em relação à noção de forma, como bem disse Verlaine Freitas: "Na relação entre forma e conteúdo, o primeiro passo é, assim, um afastamento de ambos" (FREITAS, 1996, p. 73). No entanto, os eventos musicais, quando considerados sob a ótica do problema formalizante, ou seja, quando passam de meras ocorrências no decurso temporal de uma obra para tomarem parte do jogo de construção de sentido formal musical, transformam-se em material, segundo Adorno:

O seu conteúdo (da música) é, quando muito, o que acontece, os episódios, os motivos, os temas, as elaborações: situações flutuantes. O conteúdo não está situado fora do tempo musical, mas é-lhe essencial e vice-versa: é tudo o que tem lugar no tempo. Em contrapartida, o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida podem também as formas transformar-se em material (ADORNO, TE, 2008, p. 226).

O material musical na obra de Adorno é explorado sob dois ângulos: o primeiro refere-se à dimensão histórica, e o segundo considera-o na esfera de suas implicações internas à obra musical.

Toda a organicidade do material musical e suas atribuições nas engrenagens composicionais próprias de cada obra não se independentizam nunca de sua dimensão histórica, na concepção adorniana: "O material é algo totalmente histórico, mesmo que

se apresente como natural ao artista" (FREITAS, 1996, p. 66). Em *Filosofia da Nova Música* (1989), está bem desenvolvida essa ideia: trata-se de pensar a gama de possibilidades estruturais à disposição do compositor como impregnada de uma carga significacional que a precede, inescapavelmente. Desse modo, haveria marcas em cada fragmento organizacional musical (um acorde, um intervalo, um timbre, uma escala, determinada instrumentação etc.) que seriam alheios à vontade do compositor. Ou seja, antes mesmo de ser ou não empregado em determinado contexto de composição, o material musical deve ser entendido como já possuidor de cicatrizes acumuladas, nascidas e modificadas no curso da história por sua utilização e reutilização em composições precedentes.

Portanto, a situação, do compositor é de uma autonomia emparedada pelos traços históricos intrínsecos ao material. O uso do material musical à revelia de um extenso conhecimento de sua historicidade implicaria, portanto, em certos riscos para a organicidade da obra musical. Determinadas escolhas composicionais poderiam soar deslocadas, ultrapassadas, e até falsas:

Hoje o compositor realmente não dispõe de todas as combinações sonoras que foram usadas até agora. Mesmo o ouvido mais obtuso percebe a mesquinhez e planura do acorde de sétima diminuta ou de certas notas cromáticas da música de salão do século XIX. Para o ouvido tecnicamente experiente esse vago mal-estar se converte num preceito de proibição. Se tudo não é engano, o compositor já exclui hoje os meios da tonalidade, isto é, os de toda a música tradicional. E o faz, não tanto porque esses acordes tenham envelhecido e não correspondem à época, mas porque são falsos. Já não cumprem sua função (ADORNO, FINM, 1989, p. 36 - 37).

No que tange a ordem interna particular de uma composição, pensar o material musical como parte do tecido estrutural, por sua vez, supõe a superação da visão do mesmo em sua instância atomizada. Seguindo esse pensamento, o interesse do material musical reside menos em eventuais brilhos fragmentados de eventos musicais sucessivos e chamativos e mais em sua integração na composição de maneira orgânica e com viés formalizante. Dessa concepção que valoriza a mínima fração da obra como componente de um “processo conformador” chega-se a uma importante instância de vida para o material musical adorniano, sua relação com o tempo musical: “As relações temporais no processo musical são ignoradas na redução modesta da composição a uma abordagem internamente desconectada: “primeiro isso, depois aquilo” (ADORNO, FONM, 2014, p. 632). Nota-se que a “linearidade” seria apenas uma dimensão no fluxo

temporal musical, coexistindo com outras tendências do material. Assim, cada escolha do compositor sobre o encaixe, ou não, de determinado material musical no decurso temporal deve levar em conta não somente tudo o que o antecede para determinar sua pertinência, como prever as implicações que sua utilização naquele momento específico terá nas relações de equilíbrio dali em diante. Portanto, a disposição do material musical engendra um processo de múltiplos vetores temporais. Desde a instauração do primeiro ataque ao rendimento do último som ao silêncio uma série de dimensões formariam parte desse jogo cronologicamente híbrido. Há em cada elemento estruturante musical uma profusão de temporalidades heterogêneas, apontando para vários pontos distintos da obra (e para fora dela, pela historicidade do material) cujo controle minucioso é parte da monumental lista de responsabilidades do compositor.

De acordo com a visão adorniana, no contexto de vigência da tonalidade, muitas das escolhas do compositor no ato de montar as fibras de uma composição já estariam, se não plenamente pré-configuradas, muito engessadas pela lógica própria de construção de sentido do discurso tonal. Ou seja, a relação entre compositor e material musical passaria necessariamente pelo filtro do sistema tonal, o que termina por relativizar o grau de liberdade criativa das composições. Aqui, cabe salientar que não se pensa tal sistema como gestor limitado ao campo harmônico, mas cuja ação se irradia para as demais dimensões, que também se submetem às ataduras de seus modelos de construção interna. Pensemos, por exemplo, na construção da dimensão melódica e sua intrínseca relação com a harmonia, nos caminhos obrigatórios de certas notas dissonantes ou ainda nos processos cadenciais e seus acordes e inversões específicos. No princípio do século XX, tal ordenamento expira, e o sujeito composicional é colocado diante de uma aparente ampliação da gama de material musical disponível para utilização. Os compositores da nova música se vêem possibilitados a empregarem complexos sonoros que não respondem a nenhum processo narrativo-teleológico pré-determinado, construtos composicionais com alto grau de independência. Cada configuração do material musical, rebelde a preceitos formais-estruturantes, traria em si um alto grau de singularidade, resultando em um risco flagrante de desmoronamento estrutural precisamente pela ausência da amarra prévia garantida pela tonalidade: "A sumamente legítima resistência às invariantes abstratas da forma levou, ante a

dificuldade de uma construção formal *hic et hunc* a uma tendência à desintegração da forma" (ADORNO, FONM, 2014, p.625³).

Daí a necessidade de que a manufatura de cada complexo sonoro tenha em si o germen da estruturação formal. Por parte do compositor, cada pedra colocada na construção composicional, que agora prescinde de uma cartilha de ordenamento globalizante, deve justificar-se formalmente. O que temos é o aumento exponencial da responsabilidade do compositor no ato mesmo da criação. Se na música pré-moderna muito da questão formal já estava previamente garantida, no contexto da nova música, cada escolha, cada mínima montagem criativa por parte do compositor deve vir acompanhada da preocupação organizadora. No parágrafo do livro *Filosofia da Nova Música*(1989) em que está tratando da historicidade imanente ao material musical, Adorno diz: “O compositor não é um criador” (1989, p. 38). Esse movimento que poderia ser desavisadamente interpretado como um desempoderamento da figura do compositor revela-se, através de uma leitura mais atenta da teoria adorniana, um inflamento de importância na ação de compor. Embora seja desfeita uma concepção idealizada de um criador intuitivo, naturalista (semidivino), a teoria adorniana desenha o compositor como um técnico ultra especialista que lida com uma quantidade descomunal de informações para fazer suas escolhas e costurar um objeto final (obra) com sentido musical formal próprio. Cada gesto de composição passa a ser um gesto de construção autorreflexivo sobre a validade de tal gesto, inescapavelmente.

A concepção adorniana de técnica está intrinsecamente ligada ao conceito de material musical. Técnica seria o manuseio do material musical reflexivo sobre suas implicações formais no interior da obra, bem como consciente das marcas históricas das quais ele nunca se faz livre:

O conhecimento técnico per se não oferece nenhuma garantia de objetividade, não somente pela razão de que ele somente é adquirido de disciplinas genéricas cujas leis não são nunca idênticas às especificidades de

³Uma indagação pode ocorrer ao leitor nesse momento: *Mas no contexto da música atonal, foi anulada a historicidade do material?* para a qual vislumbramos duas respostas. A primeira, diria que não, pois a persistência de ostinatos, procedimentos cadenciais etc. na música atonal, apontariam no sentido de uma continuidade com a música tonal. Ou seja, traços históricos estão presentes no material atonal que o conectam com a música que este a princípio teria superado. Uma segunda resposta a essa indagação vai pelo sentido oposto. Podemos afirmar que sim, o advento da música atonal representa uma quebra na historicidade do material. Mas uma morte que inaugura. Em outros termos, podemos partir dos novos modos de construção de sentido composicional advindos da superação da tonalidade para olhar a música anterior a este marco sob esse prisma. Ou seja, a música atonal representa uma clivagem radical que termina por inaugurar um início da historicidade do material, agora sob a ótica do que teria a música tradicional de abstrata. Retomaremos esse tópico em 2.7.1.

uma obra específica, mas também porque a idéia (sic) de uma técnica consistente não contém os meios de resolução de nenhuma questão estética inequivocamente como uma indicação de como o horizonte de nenhum problema estético pode ser explorado (ADORNO, TTMR, 2006, p. 210 - 211)

Mais do que o domínio de leis sobre a concatenação de estruturas sonoras a serem usadas em quaisquer tempo e obras indiscriminadamente, a técnica se faz pela abertura do compositor em ouvir caminhos composicionais “sussurrados” pela própria personalidade de cada material. A técnica não se faz alheia às características singulares dos particulares em sua relação como o todo, mas é sempre sensível às mesmas.

A sucessão de uma parte B a uma parte A deveria demonstrar-se de maneira imanentemente musical, não meramente espaço-tectônica; a necessidade dessa e não outra sequência temporal da qual antes, para o bem e para o mal, se preocupava o esquema deveria fundamentar-se na composição enquanto tal; as relações extra-composicionais, materiais, não conseguem fazê-lo (ADORNO, FONM, 2014, p. 629)

Através dessa técnica respeitosa com a presença do material é que deve ser compreendida a célebre definição de forma como sendo “[...] a síntese não violenta do disperso [...]” (ADORNO, TE, 2006, p. 220). Ou seja, um gesto de ordenamento estético que não imponha mordaza às partes, silenciando-as sobre suas idiossincrasias, mas que saiba aproveitar a eloquência de cada particular na construção de um conjunto que tenha sido também por eles mesmos sugestionada. Chama a atenção a impossibilidade de eliminação total do elemento dispersivo, que é apenas moldado, mas nunca plenamente aniquilado:

Na realidade, a própria objetivação das obras de arte, sua integração em um todo, necessita do amorfo, do que escapa à integração. A totalidade formal das obras é ilusória, uma vez que nela sempre está infiltrado um elemento de alteridade, que não a deixa ser o que ela pretende se tornar: uma síntese dos particulares. (FREITAS, 1996, p. 71).

2.4 REPRODUÇÃO MUSICAL, NOTAÇÃO E LINGUAGEM

Nos escritos pensados para formar sua *Teoria da Reprodução Musical* (2006), Adorno deixou registrado: “Uma das teses desse livro é a de que música não é linguagem” (TTMR, 2006, p. 69). O dilema do caráter de linguagem da música é

recorrente no pensamento adorniano e perpassa várias outras temáticas, bem como foi tomado como mote do ensaio *Fragmento sobre música e linguagem* (2014):

A música é semelhante à linguagem. Expressões como idioma musical e entonação musical não são metáforas. Mas a música não é linguagem. Sua semelhança com a linguagem indica o caminho em direção ao interior, mas também rumo ao vago. Quem toma a música literalmente como linguagem, erra (ADORNO, FML, 2014, p. 255).

Embora a música ocidental tenha desenvolvido um sistema de notação através de signos, o que a aproxima da linguagem escrita, tal semelhança não basta para o nivelamento por completo dessas duas instâncias, de acordo com o filósofo. Se dentro da linguagem tanto sua dimensão falada quanto sua contraparte escrita podem ser tomadas como pertencentes a um mesmo *cosmos*, na música isso não se verifica. A escrita musical é uma “nomenclatura opaca” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 168) em que suas unidades de sentido não carregam o elemento intencional, fundante para aquilo que concebemos como linguagem. Em termos objetivos, mesmo coloquiais, seria como se a música e a escrita musical não “falassem a mesma língua”, mas fossem canais expressivos pertencentes a dimensões heterogêneas.

Em perspectiva com a literatura, manifestação artística da linguagem verbal, o nível de autossuficiência do texto musical em comparação com o texto literário é mínimo. O texto musical, “paradoxal linguagem de sinais não intencionais” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 180), por mais simples que seja, precisa sempre ser interpretado para ganhar sentido, ao passo que o texto literário já carrega em si muito de sua mensagem. Segundo Adorno, esse é um paradoxo incontornável para o fazer musical: o fato de que sua notação não lhe garante suficiente autonomia, mas demanda inexoravelmente um investimento interpretativo. Para o filósofo, toda a notação musical é, e sempre será, precária e insuficiente na tentativa de capturar plenamente a música: “A notação musical é um sistema de símbolos fixos para algo que é por natureza não-fixo, que só é absolutamente conservado como um antídoto para a fixidez do mundo” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 188). Precisamente por tentar cristalizar no espaço um fenômeno essencialmente temporal, toda partitura contém em si, uma “zona de indeterminação” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 186) que, como veremos adiante, é mais do que um convite, é uma intimação à presença do intérprete. A interpretação é a chave-mestra na compreensão dessa relação polêmica entre música e linguagem: “Interpretar uma

linguagem significa entender uma linguagem. Interpretar música significa fazer música” (ADORNO, FML, 2014, p. 257).

Vale ressaltar que não se trata de pensar o texto musical como totalmente indeterminado, mas contendo “zonas de indeterminação”. O próprio texto é sim um manancial rico de caminhos que apontam na direção de suas interpretações. Daí deriva seu caráter de enigma, ou seja, o próprio texto, embora incompleto por excelência, contém em si os princípios de sua realização. Ainda que estampe uma inevitável face obscura, oriunda de sua representação por signos esvaziados de intencionalidade, o texto musical tem a virtude de “assoprar” ao intérprete um possível decifrar através de suas leis de organização. As diversas soluções de articulação entre os particulares é que podem recuperar uma eloquência da obra faltante nos seus signos isoladamente, ou seja, as pistas para uma expressividade devem ser buscadas na organização formal de uma obra. A notação paralisa o gesto, ou seja, a espacialização do gesto através da transcrição do mesmo em elementos composicionais mínimos (determinadas: altura, célula rítmica, orquestração etc.) age em oposição à natureza dinâmica do gesto, operando sua cristalização. Mas é como se esse anular fosse momentâneo, e esse gesto fosse renascer ou ter sua possibilidade de renascimento na interpretação da forma.

É interessante frisar que a defasagem entre texto e música não deve ser entendida como derivante do estágio em que se encontra nosso sistema de notação. Não importa quão desenvolvida possa estar nossa grafia musical, esta nunca será capaz de capturar plenamente a música que quer representar. Ou seja, o problema não está do lado da notação, mas na natureza incapturável da música. Não haverá nunca um texto capaz de conter a música, que só se abre à possibilidade de ser reproduzida pelo trabalho de um intérprete.

Embora até aqui possa ter sido dada maior ênfase no afastamento entre música e linguagem, a abordagem adorniana dessa relação é essencialmente dialética: "Hoje em dia, a relação entre música e linguagem se tornou uma crítica" (ADORNO, FML, 2014, p. 256). Em mais de um momento, Adorno aponta a escrita musical como índice de progresso, e a notação seria um primeiro passo no sentido da socialização da música (TTMR, 2006, p.172). Além disso, o feitiço discursivo da música, ao articular ideias no tempo, seria um marcador enfático de correspondência entre música e linguagem (ADORNO, TTMR, 2006, p. 112).

À interpretação musical, portanto, se impõe o paradoxo: a aventura histórica pela qual passou a música garantiu-lhe a possibilidade de ser representada por signos, tal

como a linguagem o faz, mas não implicou necessariamente o ganho do fator comunicacional, ou seja, o trânsito de um significado consideravelmente inequívoco. A expressão de um sentido na interpretação musical deve ser buscada em outro elemento que não o intencional. Para Adorno, esse elemento seria o mimético.

2.5 REPRODUÇÃO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO E MÍMESIS

A afirmação “A ideia de reprodução musical é a cópia de um original não existente” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 183) parece-nos instigantemente esclarecedora para se pensar o mimético, elemento basilar para toda a *Teoria da Reprodução Musical* (2006) adorniana. Decifrar a natureza desse “original” passa por notar que, para Adorno, a música teria sua gênese em um impulso gestual original pré-gráfico. No entanto, a escrita musical, já defasada em relação ao momento criativo primordial não seria mais do que uma representação aproximada (bem próxima!) daquilo que para o próprio compositor já se desvaneceu. Disto resulta haver na partitura uma “zona de indeterminação” (ADORNO, TTRM, 2006, p. 214) a qual nem mesmo os máximos esforços históricos empenhados na elaboração de símbolos cada vez mais ricos foram (e nunca serão) capazes de verter em notação toda a riqueza da música enquanto abstração mimética original. O próprio compositor, dentro dessa ótica, não seria mais do que uma “testemunha” (a mais crível delas, é verdade) na tentativa de traduzir em texto e entregar para a posteridade aquele impulso mimético que o atizou.

O modo como Adorno caracteriza o ofício do compositor nos abre a possibilidade de pensá-lo como um primeiro intérprete da própria música. A tarefa de traduzir a insinuante musicalidade fugidia, de natureza mimética, umbilicalmente ligada ao tempo, para a notação musical, estática, fixa e especializada, exige do compositor uma série de escolhas muito próximas daquelas com as quais o intérprete de sua música se defrontará em um segundo momento interpretativo.

Se para o compositor, portanto, a música (impulso mimético criativo inicial) tem muito de incapturável, por parte do intérprete esta será, por sua vez, irrecuperável. Através de um de seus brilhantes jogos de palavras, Adorno explicita a contraditória letalidade do gesto que nasce comprometido em garantir vida eterna: “A imortalização da música pela escrita contém um aspecto letal: o que ela a princípio conserva se torna

irrecuperável"⁴(TTMR, 2006, p. 172 - 173). O caráter de bula de uma partitura - ao indicar alturas, acentos, dinâmicas, frases etc. - não fornece os elementos necessários para fazer emergir no momento de sua *reprodução* a dimensão mais verdadeiramente musical. Mais uma vez o argumento adorniano aponta para a não restrição da música à sua dimensão sonora. A partitura seria mais completamente compreendida como “imagem visualmente sólida de um gesto musical” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 174). Desenha-se assim um dilema: o *reprodutor musical* é aquele que deve buscar pelo impulso gestual que sequer ao próprio compositor foi facultado transcrevê-lo plenamente em partitura.

A dinâmica de composição de uma obra e de sua conseqüente execução desenharam, em termos adornianos, um processo duplamente mimético: primeiramente na captura daquilo que se apresentou para o compositor como *mimesis*, e em seguida na abordagem do intérprete do texto que tem por objetivo uma redescoberta mimética: “O símbolo musical eterniza aquilo que é musicalmente efêmero, notadamente o impulso mimético [...] interpretar a música significa imitar isso” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 185).

Em diálogo com a obra de Dorian, Adorno se opõe a um ideal de interpretação edificado na busca pela “intenção” original do compositor (TTMR, 2006, p. 181). De fato, a transcrição da música em notação impõe a ela uma transformação: esta passa da qualidade de *mimesis* para o meio espacial do papel, o que não se dá sem atrito, em que muito de uma possível originalidade é já dissipada. O que a partitura traz em si não diz respeito a uma intenção específica do compositor. A motivação sonoro-gestual que impeliu o compositor a notá-la não pode ser restaurada nunca mais. Entretanto, da relação do intérprete com a partitura, livre de qualquer busca por uma configuração proto-intencional, livre de qualquer culpa por não a encontrar, deve nascer uma nova imagem que se transforma em um “original virtual” (ADORNO, TTMR, 2006, p.183), que guiará o intérprete no momento da *reprodução*.

Contrariamente ao que se poderia tomar desatentamente como uma diminuída importância da partitura, Adorno está a reforçar seu caráter de guia fundamental na sinalização da direção mais crível possível, em que se deve buscar um renascimento da música. O texto musical é pensado por Adorno como “espírito sedimentado”, embaixador no mundo físico daquela musicalidade que se insinuou primariamente ao compositor como *mimesis*: “[...]os símbolos escolhidos para tirar a música da

⁴ No original: The immortalization of music through writing contains a lethal aspect: what it holds at once becomes irretrievable” (ADORNO, 2006, p. 172-173).

ambiguidade e fixá-la são imagens de gestos” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 170). É nesse sentido imagético que se dá a defesa enfática de Adorno aos manuscritos, não por nenhum caráter de completude, sequer por uma suposta proximidade à intenção do compositor, que como vimos é refutada por Adorno, mas precisamente por seu caráter pictórico. Os manuscritos, antes de passarem pela relativa esterilização que a diagramação das editoras lhes imprime, são imagens mais plásticas, imbuídas de movimento de desenho, da música que representam (ADORNO, TTMR, 2006, p.186).

2.6 REPRODUÇÃO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO E HISTÓRIA

A dimensão histórica do material está bastante em cena quando se trata de *reprodução musical*. Para Adorno, uma obra ainda estará inconclusa mesmo depois de o compositor decidir por encerrado seu trabalho. Nem mesmo todos os esforços composicionais na construção de coesão interna – no jogo meticuloso com o material e sua historicidade pregressa; na articulação entre partes eloquentes em prol de uma unidade não-violenta (ascensional) – são capazes de imunizar uma obra à transformações ao longo do tempo. Toda obra contém um núcleo processual que é histórico. Em outras palavras, cada época imporá às barras duplas conclusivas das obras sua violação para que seu material seja ressignificado conforme uma série de contingências próprias de cada tempo. Determinadas saídas composicionais podem ganhar ou perder valor estético de acordo com os contextos em que serão revividas. A afirmação de que novas obras jogam luz sobre as precedentes é bastante explorada por Adorno em sua *Teoria da Reprodução Musical* (2006). Um exemplo particularmente interessante diz respeito ao terceiro movimento do Concerto Italiano de Bach e de uma possível metamorfose a partir de procedimentos composicionais póstumos à sua composição. Segundo Adorno, após a consolidação da forma Rondó e de sua exaustiva exploração por Mozart, os intérpretes de gerações futuras a esse marco ganham a possibilidade de olhar o movimento de Bach sob essa nova ótica, o que seria pouco provável à época de sua composição pelo caráter ainda embrionário de tal esquema no contexto do Barroco. Ou seja, Adorno aponta para uma latência da alternância entre estrofe / refrão no movimento bachiano iluminada a partir de seu desenvolvimento em compositores posteriores.

A relação entre história e reprodução musical é a mola mestra de quase todo o texto *Em Defesa de Bach Contra seus Admiradores* (2001), em que Adorno critica uma

certa visão idealizada de Bach em detrimento da consideração de sua obra a partir de seu tecido composicional. Nas palavras de Adorno, existe um Bach “compositor para festivais de órgão” (DBCA, 2001, p. 132) assumido tacitamente como um ser superior, acima do humano, idolatrado como tal e, portanto, não investigado no terreno do que sua obra traz de manuseio do material musical. A veneração à obra de Bach como um “bem cultural” distancia ouvintes e também intérpretes daquilo que ela tem de verdadeiramente primoroso, suas articulações composicionais, evidentes, segundo Adorno, em uma série de características: peças que antecipam o estilo galante, mas sem se perder em uma frivolidade de certas formas clássicas, tratamento característico e exploração temática rica das fugas, em que o tratamento motivico não é nunca estático, mas onde os fragmentos temáticos estão sempre “em processo” etc.

Adorno aponta para um risco de uma “falsa-originalidade” de algumas interpretações que primam por um purismo historicista, ou falso objetivismo, expressos na obediência cega a tempos, na interpretação literal de dinâmicas e ainda na ideia de se querer reproduzir os mesmos timbres da época de Bach. Para Adorno, todas essas questões são secundárias e poderiam acabar por tomar o lugar daquilo que realmente importa na interpretação musical, conferindo às interpretações apenas um verniz de verdade: “A apresentação deve permanecer fiel à estrutura composicional da música, que está escondida sob a superfície da sonoridade” (DBCA, 2001, p. 143). Toda a *Defesa de Bach Contra seus Admiradores* pode ser entendida como uma crítica ao ideal interpretativo em que o valor da obra em si já estaria na aura histórica em torno dela, não importando de fato como esta seria tocada, revivida, por parte das decisões práticas musicais dos intérpretes. Ao direcionar sua atenção para a recuperação de um contexto histórico fiel àquele no qual as obras teriam sido geradas, o intérprete estaria se desviando do problema que é interpretar. A interpretação não pode ser a adequação a um esquema de leitura pronto que falsifica a indeterminação da partitura, levando a crer que é possível determinar de antemão tudo o que um músico deve executar: “Toda a representação não-intepretativa é absurda. (TE, p. 195)”

Esse tipo de interpretação contido a dimensões técnico-históricas afasta o intérprete da tarefa de desvendar o enigmático das obras de arte. “Todo texto musical é ao mesmo tempo: um enigma fundamentalmente insolúvel e o princípio de sua solução” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 182). A relação entre o caráter de enigma da obra e sua concomitante exigência de interpretação se torna mais clara através do entendimento do conceito de conteúdo de verdade da obra de arte que exploramos em 2.7.2.

2.7 UM AMÁLGAMA ENTRE FORMA E *REPRODUÇÃO MUSICAL*

Até aqui temos buscado expor as ideias de Adorno acerca de forma bem como de *reprodução musical*, de maneira a já irmos ressaltando aspectos convergentes entre ambas. Ainda assim, devido ao alto grau de permeabilidade entre esses dois campos conceituais sustentado por esta tese, notamos a necessidade de dedicar um subcapítulo para tornar ainda mais clara essa proposta. Daqui em diante, trataremos de expor a relação dos tópicos filosóficos adornianos com aspectos mais diretamente relacionados à regência.

2.7.1 **Música tradicional e nova música: rupturas e permanências**

Nossa primeira tarefa será defender que a concepção de forma musical adorniana é de fato pertinente a um arco histórico mais amplo, sendo válida tanto para a música tonal quanto para a nova música. O que está na base de tal alargamento é precisamente a incorporação do intérprete como ente ativo na incumbência de reviver o impulso mimético.

É verdade que Adorno tenha ressaltado, mesmo para os períodos de vigência plena da tonalidade, o papel do compositor como mediador entre forças externas, como as exercidas pelos esquemas estruturais previamente concebidos, e demandas internas específicas de cada nova obra: "já na música tradicional forma e conteúdo, antes de toda a chamada expressão, se mediavam reciprocamente. O nível das obras se determinava pela profundidade a que chegava essa mediação" (ADORNO, FONM, 2014, p. 618). No entanto, o entendimento do gesto de compor como gesto inescapavelmente formal se configura de maneira enfática para Adorno no contexto da nova música. Porém, se a quebra promovida pela superação da tonalidade representa uma barreira consideravelmente clara quando pensada sob a perspectiva do compositor, ao invocarmos a figura do intérprete para participar do problema da forma, acreditamos que essa linha de separação tende a se diluir.

No nosso entendimento, o alto grau de similaridade entre boa parte das questões que se apresentam ao intérprete, mesmo quando diante de obras de momentos históricos distintos, termina por aproximar as obras pós-tonais das tonais. Independente de qual

período seja a composição, o intérprete deverá decidir sobre: o equilíbrio entre as alturas de determinado acorde (bloco sonoro); a dimensão das pausas; a hierarquia entre as vozes; os procedimentos agógicos em fraseados etc. Esse tema aparece nas notas de Adorno reunidas em sua *Teoria da Reprodução Musical* (2006) como uma reivindicação de seu amigo Kolisch: “A recusa de Rudi em reconhecer qualquer diferença entre a música tradicional e a música nova está intimamente ligada à teoria da reprodução musical [...] Ou seja, sob uma perspectiva centrada na interpretação, toda música é igualmente desafiadora” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 129). Apesar de não se encontrar muito desenvolvido nos esboços deixados por Adorno, esse tópico nos parece capital na fundamentação de que o trabalho do intérprete seja também formalizante. As análises de músicas tonais que serão feitas adiante nesse trabalho estão, inclusive, ancoradas nesta premissa: as considerações adornianas sobre forma, endógenas na música nova, têm sua aplicabilidade na música tradicional validada pela consideração do intérprete como co-formador.

Acreditamos que essa nossa leitura estabelece um diálogo interessante com aquele que é o objetivo central do artigo de Andrade (2021): “A nova música, apesar de seu empreendimento crítico contra a sua semelhança com a linguagem, não conseguiria aboli-la por definitivo, mas a manteria de algum modo, dado que ela seria condição de estruturação da obra musical” (ANDRADE, 2021, p. 15). O autor defende uma tendência à continuidade entre a música tradicional e a música nova pela permanência nessa segunda do caráter de linguagem mais explicitamente manifestado naquela primeira. Todo o argumento de Andrade se dá calcado na ótica da composição. No nosso caso, também defendemos uma diluição da clivagem entre esses dois momentos da história da música, mas pela ótica do intérprete. Nossa interpretação é a de que a filosofia adorniana forneça elementos para se olhar a música tradicional a partir da música nova. Grosso modo, sob a ótica do intérprete, mesmo a música tonal tem muito de abstrata, demandando deste uma soma de forças ao trabalho do compositor de erigir forma. A *reprodução musical* é, também para obras anteriores ao advento da música nova, um segundo momento de manuseio do material, com suas responsabilidades quanto à historicidade do material, caráter dual da notação entre linguagem e não-linguagem, conteúdo de verdade etc.

2.7.2 Conteúdo de verdade, interpretação e sentido

O conceito de conteúdo de verdade das obras de arte é de extrema importância para a estética de Adorno, ao mesmo tempo em que se mostra um tema de especial complexidade. Nossa intenção aqui não é explorá-lo em profundidade, o que abriria muitas discussões desviantes, mas apenas esclarecer de que maneira esse conceito não afirma uma univocidade das obras de arte, o que as tornaria alérgicas às interpretações, mas as concebe como enigmas, exigindo, portanto, o trabalho interpretativo. A compreensão desse conceito passa uma vez mais pela relação entre arte e sociedade.

Como já dissemos, para Adorno, a obra de arte não replica a lógica classificatória característica da racionalidade instrumental capitalista, mas almeja um ordenamento próprio: “A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes” (TE, 2008, p. 14). Se no âmbito de nossas ciência, política e sociedade modernas vigora uma ordem caótica na medida em que seus conceitos, leis, categorias etc. são impostos às coisas e não emergem delas, a obra de arte, traz para dentro de sua constituição aquilo que é reiteradamente negado aos objetos na realidade sócio empírica: “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade” (ADORNO, TE, 2008, p. 16). Essa qualidade da arte de não reprimir o não-idêntico, mas acolhê-lo como um elemento constituinte garante a ela seu caráter enigmático que, por sua vez, exige ser ultrapassado através da interpretação: “As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam sua interpretação” (ADORNO, TE, 2008, p. 198). Entretanto, não se trata de pensar que a interpretação levará a um conhecimento objetivamente positivado. Interpretação de fato parece ser uma postura de participação do enigma da arte. A interpretação não visa remover da arte sua estranheza, o que, caso fosse possível, transformaria a arte em mais um dos objetos do mundo empírico.

Enquanto, para Adorno, estaria a cargo da filosofia desdobrar o caráter de verdade das obras de arte: “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objectiva (*sic*) do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica” (TE, 2008, p. 197), aqui queremos pleitear que a própria interpretação musical (no nosso caso através da regência) pode participar desse processo. Nos opomos a uma leitura da *Teoria da Reprodução Musical* (2006) adorniana como defensora de verdades únicas na interpretação musical. Sentenças como “Não buscar o caráter de verdade de uma obra na sua interpretação é uma traição à obra” e “A distinção entre o correto e o incorreto

não deve ser negligenciada” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 164) perdem o sentido se destacadas de seus contextos de elaboração e têm seus motores de funcionamento dialéticos, históricos e sociais desligados. A possibilidade de desvelamento de uma verdade pela obra de arte deve ser compreendida em sua relação com a constante falsificação do mundo que é perpetrada por outros mecanismos de classificação/categorização de nossa sociedade capitalista. Ao não validar o grosso volume de conceitos socialmente condicionados e sedimentados historicamente sobre os objetos da realidade empírica, e sim trabalhar com a construção de *nexos de sentido* (ANDRADE, 2021, p. 14) próprios a cada obra, a arte ofereceria uma possibilidade de contato com algo mais verdadeiro. No âmbito sócio empírico, por recorrer a categorias já consolidadas previamente, a verdade se torna pobre, falsa. Ao passo que, na arte, a verdade deve se defender como verdadeira a partir de seu jogo articulatório entre partes e todo, mas também com elementos históricos, sociais etc., uma vez que no âmbito artístico as garantias de sentido prévio têm infinitamente menos força do que no âmbito da linguagem, da ciência etc.

É como se a obra de arte, operando uma mediação entre nós e o mundo, acabasse nos fornecendo a possibilidade de vínculo imediato com ele, não obscurecida pela abstração conceitual, lógica. A experiência estética parece apontar para uma transcendência, uma ultrapassagem daquilo que nossos sentidos podem perceber e que nossa razão pode pensar (FREITAS, 2003, p. 44).

Ao afirmar que haja um “correto” em interpretação musical, Adorno não está a limitando um único resultado possível. Pelo contrário, enxergamos em sua obra um estímulo ao nivelamento do intérprete ao ofício de artista do compositor. “Não há obra em si que exista em si mesma” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 259). Sob essa ótica, as reflexões de Adorno estariam apontando o quanto uma postura que se quer isenta, que confia em um sentido positivo da obra a despeito de sua interpretação, estaria rebaixando-a ao nível dos elementos sem expressividade do mundo sócio empírico. Uma interpretação positivista desse tipo seria incorreta. A partir dos elementos da obra adorniana trazidos à baila, nos parece claro que Adorno encoraja o intérprete a se somar ao risco tomado pelo compositor. O caráter de verdade de uma obra é avesso às interpretações que não ultrapassam a dimensão mensural do texto musical: “Quem quer que leia música da maneira correta deve traduzir toda nota e toda indicação expressiva em uma ideia; e então traduzir essa ideia em som” (ADORNO, TTMR, 2006, p.184).

Uma outra consequência das interpretações musicais baseadas no ideal de *intérprete transparente*, nas palavras de Cook (2013), seria anular uma necessidade própria à condição das obras de receberem múltiplos olhares e incorporarem marcas desses como elementos relevantes para os processos de interpretação aos quais a obra seguirá se submetendo ao longo do tempo. Ou seja, os intérpretes que buscam se autoanular em nome de uma objetividade imediata do texto estariam de fato anulando uma quase-propriedade das obras de irem se transformando a partir de diferentes leituras⁵.

Assim, nossa leitura ouve uma proclamação de liberdade ao intérprete na obra de Adorno, no entanto, liberdade não anárquica. Seria uma sentença perfeitamente cabível de ser dita por Adorno: *o intérprete tem liberdade, mas não é livre*. Ou seja, assim como o compositor teve de encontrar seu modo de lidar com questões de diversas ordens, históricas, sociológicas, linguísticas, etc., também ao intérprete se coloca o imperativo de movimentar-se em favor da obra, mas dentro do contexto dessas variáveis. Se anteriormente em nosso texto foi postulado que na obra de Adorno é possível considerar o compositor como um primeiro intérprete de sua própria música, tal movimento se completa na hipótese, por nós vista como subjacente ao texto adorniano, de que o intérprete seja um segundo compositor da obra sobre a qual se debruça. A abdicação por parte do intérprete de participar do jogo da criação (ou da articulação, do rearranjo), em vez de reforçar os elementos composicionais, os apaga. O intérprete que se quer transparente entre o compositor e o públicotransforma-se na mais densa das muralhas entre meio.

Todo o exposto nos leva a repensar o hábito de rotular interpretações extremamente textualísticas como “formalistas”. O impulso que leva à crítica é genuíno, não estando apropriado apenas o rótulo. Na visão que propomos aqui a partir de Adorno, seria exatamente o contrário. A postura interpretativa que aposta na mínima intervenção no texto acreditando em uma possível verdade que se erguerá de uma execução mais próxima de literal é, quando muito, “conteudista”. Pensar a regência pela baliza da conceituação formal adorniana não nos permite nomear aquela corporeidade constricta aos padrões métricos silenciosos como “formalista”. Pelo contrário, ela não se encontra de nenhuma maneira impregnada de trabalho (tentativa) criativo(a) com o material musical para ser considerada uma regência “formalista”.

⁵No tomo *II - Performance*, vamos explorar como se deu essa tendência “textualística” (COOK, 2013) de interpretação musical.

2.7.3 A regência e forma

O caráter central dado à dimensão mimética na teoria da reprodução musical adorniana a torna especialmente enriquecedora para se pensar a regência, embora não se limite a ela. A gestualidade musical invocada por Adorno não remete sempre à dimensão real do movimento corporal humano. Nesse sentido, pensar a relação entre *mimesis* e execução musical pode se revelar empenho valioso parainstrumentistas, cantores e até compositores. No entanto, se para algumas atividades musicais o gesto físico pode ser visto como acessório, o mesmo não se dá na regência, que pode ser entendida como puro gesto. Precisamente por se expressar através de uma musicalidade muda é que a regência nos parece terreno muito fértil para prosperar a visão adorniana de *reprodução musical*, obviamente em sua articulação com seu conceito de forma.

Mais precisamente, a resolução dos símbolos musicais gera os elementos que se articulam para se constituírem a imitação da música, como se fossem as expressões faciais e movimentos individuais, cuja sequência correta fazem surgir a expressão do todo, a forma musical (ADORNO, TTMR, 2006, p. 183).

Por vezes, tem-se a impressão a partir da leitura do texto de Adorno que o autor chega a elevar a dimensão visual ao mesmo status da dimensão sonora para o fenômeno musical. Salvo algum exagero, seria como se somente com o advento de imagens fosse possível reestabelecer aquilo que foi perdido no momento da espacialização da música em partitura pelo compositor. Uma vez que a obra musical é uma “língua de imagens no seu todo” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 184), a regência torna-se um campo em que a possibilidade de recuperação de imagens inativadas na notação ganha uma potência talvez sem paralelo no meio musical. A temática da regência atravessa muitas de suas obras - além de ser assunto principal em *A Maestria do Maestro* (2014), ensaio-crítica ao objetivismo de Toscanini -, mas a abundância de comentários acerca da regência em seu espólio sobre *reprodução musical* parece evidenciar a crucialidade dos gestos para uma interpretação de valor, que seria, segundo nossa visão, aquela em favor da reconstrução formal. Adorno dá a entender que pudesse estar pensando em uma teoria da regência, como atesta uma anotação em seu caderno sugerindo um desenvolvimento futuro: “Com relação à teoria do regente [...]” (ADORNO, TTMR, 2006, p. 114).

Nosso trabalho se desenvolverá nesta trilha que enxergamos estar esboçada a partir da obra de Adorno. Buscaremos compreender de que maneira os gestos do regente podem fazer jus à nossa noção, nascida em diálogo com Adorno, de *performance* como a apresentação da forma musical, pela restituição da música a partir de movimentos/expressões codificados no texto musical. Reger seria, a partir de uma relação crítica e libertária entre intérprete e partitura, encontrar uma configuração gestual/formal encapsulada na escrita para imitá-la: "O essencialmente mimético aguarda o comportamento mimético (ADORNO, TE, 2008, p. 194)."

Desde os anos em que Adorno escreveu sobre *reprodução musical* até hoje, a produção de textos sobre *performance* aumentou exponencialmente, bem como se constituiu um campo de estudo rico e interdisciplinar. Assim, acreditamos que algumas teorias do campo específico dos *estudos da performance* em articulação com a obra de Adorno podem ajudar a evidenciar aquilo que para nós está sugerido na obra adorniana, mas não categoricamente afirmado: que a *performance* é também momento de instauração de forma como suporte da composição. Disso trata o eixo *II - Performance*.

GLOSA I - UM CONTO A PARTIR DO PARADOXO DA PERFORMANCE
ADORNIANO

O inventor e a curandeira, ou Uma trova do teórico Teodoro

A impenetrável Musa das Formas, reconta-se, teria gestado no seio da floresta siameses: uma menina e um menino. Ambos, cujo irmão mais célebre vem a ser a abstração *sonho*, trasladaram descendentemente desde o vazio e tiveram seus corpos separados pelo mínimo toque no chão terroso cálido que serviu como seus berços nos primeiros dias. Infantes de toda frugalidade: banharam-se nos rios, engalharam-se nas árvores e com animais dançaram irmãmente. Aguçaram-lhes os sons da natureza que aprenderam a mimetizar pela prática deliberada de um contorcionismo milimétrico e simbiótico entre partes de seus corpos - lábios, língua, bochecha, dedos, unhas, antebraços -e minuciosos instrumentos que confeccionavam. Apesar do risco de qualquer comparação das vidas de seres tão hipotéticos com as dos que leem o que aqui se narra, não é impreciso dizer que foi às vésperas da morte que marca o início da fase adulta que os dois, tal como ocorre com figuras antipodais, tomaram caminhos obtusos, talvez pelo risco latente de anulação entre iguais que coabitam.

O menino tropeçou no nome que adotou para si, Demétrius, e foi viver no cume de uma montanha onde se dedicou ao ofício de inventor. Lá, concebeu e executou suas próprias paredes, telhado, móveis, panelas, jardim e captação d'água. Em sua oficina, seja quando meneava aparatos para a caça ou manipulava artificios facilitadores do transporte, mantinha o cuidado de incorporar a própria luz do dia como matéria prima de suas engrenagens. Mais tarde, descansava provando seus instrumentos musicais, mirando o céu e cantarolando:

Só ante a noite silente,

Só ante a noite silente,

Que mano- músico-sonante,

Que mano-músico-sonante,

À calibragem se rende,

À calibragem se rende.

Após dias de alterações tectônicas de humor, Demétrius deu-se por fatigado do labor com objetos inanimados e decidiu flertar com a criação de uma massa de vida. Aquela noite, alentado pelo manejo sistólico-diafórico de sua flauta-gaulesa, passou imaginando seres vivos. A platitude do céu noturno funcionou como uma tábua de desenho em que projetou animais híbridos, jogando criativamente com chifres, patas, rabos, narizes, bocas, garras, pelos, mamas, orelhas, cores etc. Quiçá tenha sido a maternidade cerúlea a razão para a presença de asas em todas as criaturas - coincidência esta que caso fosse notada durante o processo poderia ter sido evitada pelo inventor, alterando assim uma série de venturas que esse órgão comum aos bichos dá a essa fábula.

Depois de noites consecutivas imerso nessa paradoxalmente inebriante e apolínea atividade, Demétrius se viu tão íntimo daqueles meta-pássaros que quis mostrá-los a mais pessoas. Assim, passou dias indo de manhãzinha - momento em que suas criaturas ainda estavam recém-imaginadas- ao vilarejo incrustado no pé da montanha para tentar mostrar tais voadores exuberantes aos moradores. Ele apontava, descrevia, indicava similitudes, mas ninguém via nada no céu. Apesar de todo insucesso, Demétrius retornou à sua cabana sempre inabalável. Era inequívoca a boa qualidade do tempo que passava com aqueles pássaros inexistentes, e não ia parar de fantasiá-los. Os habitantes da vila que afinassem seus aparelhos.

Numa noite de céu muito limpo, enquanto absorto no ludo que o animava, ouviu umacantilena interestelar. Reconheceu ser sua Mãe, e sorveu descançoso:

Saibas, filho, tampouco meu não sejas,

Que a alegria escolhida de como passar o tempo,

Coloca-te em vibração simpática com a Natureza.

Se mui belos os instrumentos que inventas,

Um quinhão mais os voadores que imaginas.

Não como recompensa de nada,

Mas com a força própria do que tem o luxo de ser desprezível,

venho oferecer-te uma possibilidade:

Poderão teus pássaros materializarem-se,

Tornarem-se visíveis, tocáveis.

Porém, caso aceites,

deves saber que eles virão ao mundo físico, mas não com vida.

A resposta habita o fundo da noite.

Tão sem anúncio quanto se fez ouvir, volatizou-se a voz que deixou Demétrius entre uma cócega de dúvida –pela contradição da condição de natimortas em que suas criaturas assumiriam ao "nascerem" – e um sono irresistível. Dormiu profundamente embalado pelos ecos dos confortantes versos maternos ainda em seus ouvidos. Em sonho soube: melhor seria acreditar na boa-venturança daqueles pássaros em, como for, trazerem algo novo para a rotina já tão desbotadamente sem graça da vida real.

No dia seguinte, trabalhou com a comum convicção – ingrediente fundamental para seu contentamento com as formas finais que assumiam suas invenções - e ergueu-se corajosamente para viver aquela noite em que exerceria o bálsamo herdado da Mãe. Noite e madrugada consumiu em desenhar especialmente bem aquele pássaro, o qual se materializaria. Pensou em cada detalhe, mediu cada proporção, coloriu, elaborou, corrigiu. Cada órgão impunha outras escolhas. Novas partes acrescentadas ao corpo eram problemas: prospectivo e retrospectivo. A composição daquele organismo era feita de encruzilhadas formalizantes, em que as escolhas singulares traziam consigo o ônus de serem locais e totais. *Organum*. E claro, Demétrius impôs-se esquivar de toda repetição de estruturas já existentes: Qual o sentido de plagiar criaturas um dia já viventes nesse nosso plano? Pensava. Ou seja, havia de mesurar a coerência interna de cada fibra compositiva animal que criava, mas também levar em conta a carga histórica inerente à cada parte daquele corpo e as conformações variadas que estas vêm assumindo ao longo de milhares de anos de evolução da família das Aves. Fez tudo gostando.

Diferentemente de outras noites, talvez pela carga de responsabilidade que a concretização da ave impunha, Demétrius pensou em uma ave apenas. Minuciosamente. Teimou em dar por encerrada a tarefa, freando uma inércia que o impelia a mil retoques. Mal terminou seu gesto conclusivo, o de posicionar melindrosamente dois espinhos

paralelos (de calibres diferentes) ao fim do rabo, quando imediatamente a criatura despencou céu abaixo e foi amortecida com brandura sobre o gramado de seu jardim. Inanimada, estaria aquela ave já morta? Ou, ainda? Perguntou-se. Retesou o corpo pelo cansaço da cabeça sem ter tempo de verificar sua curiosidade de tocá-la - influía nisso o alto grau de familiaridade que tinha com cada sulco daquele bicho?

Em sincronia com a manhã que amarelava, Demétrius foi mostrar a ave ao povoado. As pessoas viam, tocavam e cheiravam aqueles animais, e eram tantas as dúvidas que ficavam mudas.

Deu-se por repetir aquele ciclo desde a insinuação pré-composicional daqueles bichos nos céus até suas exibições ao escrutínio do público, passando pelo deleitável momento de composição por dias. A notícia se espiralou nos arredores, indo decantar nos ouvidos de uma caminhante curandeira que calhava não estar longe naqueles dias.

A curandeira, que dedicava seus dias em promover toda sorte de saúdes, não pôde compreender completamente tantas truncadas tramas que chegavam a si. É que as testemunhas das aves, vencido o mutismo que as acometia de início, quando retomavam a voz eram capazes de transmitir os fatos em densos desencontros: um cientista que cruzava espécies, um caçador que encontrara ninhos extintos, um vendedor que ornava seres para seduzir compradores?

Ainda desmadrugava quando ela chegou à vila acompanhada de fantásticas hipóteses, e uma aglomeração na praça evitou o desgaste da procura. Aproximou-se da orda em roda tendo dificuldade para conseguir um espaço que lhe garantisse ver o animal. Embora a figura de Demétrius pudesse ser algo atrativa, a forma deslumbrantemente inédita no chão magnetizou sua atenção, eos mínimos segundos que passou mirando-a fizeram soar em seu tino latência de vida. O que pulsa é farejável.

Passou o largo do dia na vila a acudir desventuras e a colher informações sobre aquelas semi-espetaculares apresentações. Decidiu que subiria ao cume para ver novamente aquele e outros animais de que tomou conhecimento haver na propriedade daquele senhor. Ritmos inquietantes emanantes da carcaça e do homem que ladeava a ave.

Assim que a noite caiu, iniciou a subida da montanha. Chegou ao topo, viu uma casinha e, ao lado dessa, estendia-se uma relva fresca sobre a qual estavam os animais, ainda bem preservados. Deslumbrou-se com tanto esboço de beleza. De cima do muro de pedra que cercava o lugar, encantava-se com aquelas peças indecifráveis quando

ouviu uma voz melodiosa que parecia brotar da terra, bafejando do tapete verde gramado:

Saibas, filha, prole que embora a mim tenhas gerado,

Por vossos toques, está o que represento sendo tocado.

Aparentas pobre, nômade, de posse desprendida,

Porém tens a Terra, quem pelos frágeis fios vitais.

Único como afago de cuidado,

Efêmero tal qual metade de uma brisa,

venho oferecer-te uma possibilidade:

Poderás dar vida a essas aves mortas,

Porém, caso aceites, deves saber,

Após o sopro anímico, não controlará suas maneiras próprias de manifestação,

Não te dirás respeito a configuração final de cada animal voltado a viver.

A resposta habita o fundo da noite.

Subitoutitubidamente: Aqueles organismos inéditos precisariam moções inauditas? Serei capaz de...? Deitou no gramado e em sonho teve a resposta: mesmo os corpos com que já trabalho, pelas idiossincrasias de gentes, eram cada um uma inauguração. Todo esforço se justificaria diante da possibilidade da vida. Apresentou-se ao recomeço.

Pôs-se de pés no chão com naturalidade. Caminhava em direção a uma ave quando percebeu seu corpo assumir uma conformação muscular própria de quando ia cirurgiar. Seus passos eram dissipadores de dúvida. A curandeira, perto de exercer seu ofício com suas mãos, voltava a ser criança. Vinham as lembranças dos galhos. A sinfonia da floresta. A musicalidade de sua infância. Se prostrou de joelhos diante de um daqueles pássaros que assumiam a aventura de um código a ser desvendado. Não tinha medo. Começou a assobiar.

Iniciava-se mais uma demão de criação. Os veios do animal indicavam ardoroso trabalho prévio. Mas a situação em que se encontravam aqueles corpos imploravam intervenção. Remoldou com respeito. Lembrou-se de outros procedimentos. Embalava e retrocedia. Estava recompondo. Ora reconhecia um músculo familiar, mais adiante surpreendia-se com um órgão absolutamente singular. Fazia conforme sua propensão no momento, aliada a anos de trabalho. Aquele animal que de longe era insólito, de perto: particularidades pediam mesmo tipo de abordagem. Aquele transe a conectava com seu irmão. Pareciam estar juntos naquele momento.

Os silvos que vinham do jardim acordaram Demétrius com mansidão. Abriu os olhos e viu que a infância inundava sua casa. Constelações de mistérios e alegrias como nuvens baixasacompanharam-no até a porta. Notou a curandeira agachada em meio aos bichos, e nada o sobressaltava. Enquanto caminhava em direção à irmã pelo jardim, sentiu o céu abobodado como um abraço que o envolvia, ele queria dizer algo a ela, mas ou não queria quebrar o silêncio ou...

- Demétrius, sou Eusébia, nome que balbuciei-me.

As apessegadas bochechas da Mãe eram mais uma vez beijadas por ambos, um de cada lado.

Demétrius e Eusébia trabalharam juntos naquela que seria a primeira de muitas noites e dias após o reencontro, ambos absortos em seus processos: ele de originar, ela de restaurar. Os animais, agora vivos, iam ocupando o entorno da casa.

Na manhã seguinte, ao notar o atraso de Demétrius em expor suas aves no vilarejo, a população, como em crise de abstinência, decide subir a montanha.

A multidão se aglomera diante da casa de Demétrius, e Eusébia decide abrir a porta do jardim para que os animais que já lotavam o lugar pudessem sair.

Os animais foram saindo e a população, com um tom de voz entre a certeza e a surpresa, dizia:

- Um semi-cavalo!
- Uma pseudo-girafa!
- Um quase-avestruz!
- Uma não-anta!

II - PERFORMANCE

No contexto dos cursos de pós-graduação em Música, o vocábulo *performance* é comumente empregado em uma acepção exígua que parece dizer respeito à dimensão da "execução musical", conferindo a essa área uma marca que a diferencie de outras linhas de pesquisa mais teóricas como as relacionadas à Sonologia ou à Análise Musical/Composição. Curiosamente, ao nos aproximarmos do já consolidado campo dos estudos da *performance*, com o qual Teatro, Comunicação e Antropologia parecem estar mais familiarizados do que a Música, as respostas para o que seja *performance* apontam mais para uma abertura de sentidos e aplicações do que para um fechamento do conceito.

Esse tomo *II. Performance* está dividido em três partes. A primeira e mais curta delas apresenta uma justificativa de nossa opção pelo termo *performance* em nossa tese. As bases de nossa escolha podem ser significativamente esclarecidas através de um diálogo com Kuehn (2012), que julgamos pertinente ser trazido nesse ponto imediatamente posterior à nossa abordagem da teoria adorniana, que utiliza *reprodução musical*.

Em seguida, pretende-se apreciar duas *perspectivas conceitualizantes* exógenas ao campo da musicologia, as de Diana Taylor e Paul Zumthor. Embora cada um desses referenciais apresente abordagens extensas acerca do que seja um entendimento atual de *performance* em suas respectivas áreas de estudo, busca-se para esse trabalho capturar elementos úteis no balizamento de uma prática musical no terreno da música ocidental de concerto que não desperdice a potência de um entendimento crítico de *performance*.

Por fim, quer-se observar de que maneira os trabalhos recentes de Teoria da Música poderiam ser cruzados com os marcos teóricos de Taylor e Zumthor, e também com as ideias de Adorno, no sentido de fornecer um prisma analítico para a atividade performática corporal do regente.

3. A OPÇÃO PELO TERMO PERFORMANCE: UM DIÁLOGO COM KUEHN

Kuehn (2012) realizou um estudo aprofundado em relação aos termos *interpretação*, *reprodução musical* e *performance*, explorando desde suas etimologias até as implicações de cada um para a(s) “prática(s) interpretativa(s)”, expressão que designa a área de estudos acadêmicos em Música. Em linhas gerais, o texto de Kuehn pode ser lido como uma defesa do termo *reprodução musical* como o mais apropriado para ser aplicado no contexto de nossa música ocidental de concerto, por conter em si as acepções de *interpretação* e *performance*, sendo um “trinômio de grande abrangência” (KUEHN, 2012, p.15). O conceito de *interpretação*, para Kuehn, e nós concordamos, já se encontra consideravelmente pacificado, sendo desnecessário revirá-lo criticamente: “Interpretação designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a imagem de texto ou partitura” (KUEHN, 2012, p. 12). Assim, centraremos nossa atenção na confrontação entre *reprodução musical* e *performance*, que chamaram mais a atenção de Kuehn.

Sobre o conceito de *reprodução musical*, após analisar seu emprego por autores como Schenker, Schoenberg, Benjamin e Adorno, Kuehn conclui:

Vemos que a opção de diferentes autores pelo termo “reprodução musical” não se deu por acaso. Essa opção também se mostra mais adequada para nós, porque assim ela nos permite lhe atribuir tanto a interpretação quanto a performance como principais ativos. Visto desse modo, o momento da reprodução musical é também o da performance, assim como o da interpretação de uma composição. Noutras palavras, concebendo-se a reprodução musical como um processo dinâmico de grande alcance, os elementos de interpretação e de performance se transformam em categorias com que o evento artístico possa ser analisado e avaliado criticamente (KUEHN, 2012, p. 15).

Entretanto, é interessante notar que a aderência de Kuehn ao termo é acompanhada, em mais de um momento, por um esforço em remover da expressão

reprodução musical aquilo que ela possa ter de rigidez quando traduzida de seu emprego em outros idiomas, como do alemão de Adorno, sem maiores ressalvas. Tanto o autor sublinha na utilização do termo por Adorno sua abertura ao trabalho interpretativo: “[...] a interpretação implica certa liberdade, cujos limites de autonomia ainda precisam ser definidos [...] o conceito de ‘reprodução musical’ envolve, de maneira indissolúvel, o intérprete, a obra e sua interpretação” (KUEHN, 2012, p. 12); quanto quer deixar claro que seu próprio manuseio do termo “[...] não se refere a nenhuma reprodução mecânica” (KUEHN, 2012, p. 9-10).

No que diz respeito ao termo *performance*, Kuehn alerta para a dificuldade de definição de seu significado: “[...] a noção de performance tem resistido a uma definição satisfatória na área de música” (KUEHN, 2012, p. 13). No entanto, devemos dizer que depois de elencar os vários contextos em que o termo *performance* é empregado – como no esporte, no teatro e também em um tipo de *performance* das artes plásticas/visuais também chamado *happenings* – não fica muito claro o que necessariamente o autor estaria querendo problematizar. Em um esforço de tentarmos compreender o que o texto de Kuehn não diz diretamente, o autor parece reticente quanto ao uso do termo *performance* no contexto da música de concerto por sua associação com atividades improvisadas ou não tão lastreadas em um texto, ou em uma tradição interpretativa. Nesse sentido, a expressão *reprodução musical* parece garantir mais segurança, por evidenciar explicitamente que se trata de uma *performance* de algo escrito, ou seja, uma *performance* que não se espera que extrapole certas convenções. Essa é nossa interpretação da afirmação de Kuehn: “Por tudo isso, o emprego do termo performance precisa de mais ponderação quando aplicado a aspectos da prática musical” (2012, p. 15).

De fato, nem o texto de Kuehn desconsidera para todo e sempre uma possível pertinência do termo *performance* para tratar do fazer musical no âmbito da música de concerto, nem nós de nossa parte consideramos *reprodução musical* totalmente incabível para o tipo de gestualidade da regência de que trataremos nessa tese. A bem da verdade, podemos dizer que concordamos quase totalmente com o que diz Kuehn, sendo apenas detalhes que nos inclinam para a escolha de *performance*: 1) o termo *reprodução* tem uma associação inevitável com o mecânico, inflexível, que não queremos em nosso texto ter que sempre desfazer. Aqui há que se fazer jus ao esforço de Kuehn em sempre justificar que seu emprego de *reprodução* implica abertura às contingências da interpretação; 2) o termo *performance* alude de maneira mais direta à corporeidade, o

que é bem-vindo nesse trabalho; 3) acreditamos que o termo *performance*, no contexto em que é empregado aqui, regência de música ocidental de concerto, implica necessariamente a relação com uma partitura, ou seja, não apresenta risco de ser associado às *performances* de tradição não-escrita, improvisadas etc.

4. DUAS PERSPECTIVAS CONCEITUALIZANTES

4.1 DIANA TAYLOR

Diana Taylor é professora de estudos da performance na New York University e fundadora do Hemispheric Institute of Performance and Politics, importante grupo de pesquisa que reúne artistas, pesquisadores e ativistas de diversas áreas. De sua vasta produção bibliográfica - que recentemente tem se direcionado à relação entre as práticas teatrais e de performance com as questões de gênero -, escolhemos investigar com maior profundidade dois livros: *Performance* (2012) e *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013).

O impulso por esclarecimentos (características, aplicações, transformações históricas etc.) nessas duas obras é sempre compensado por um cuidado em manter uma aura de extrema abertura do conceito, beirando mesmo a uma impossibilidade de definição do que seja *performance*. “Performance como termo, cria complicações práticas e teóricas tanto por sua ubiquidade como por sua ambigüidade” (TAYLOR, 2012, p. 54, tradução nossa⁶). Nesse sentido, é emblemática a abdicação da autora em especular sobre possíveis traduções de *performance* para determinados idiomas, tarefa ainda assumida por alguns teóricos. Taylor vai além e propõe que se celebre o fato de não haver em espanhol (nem em português) um substituto para o vocábulo, o que seria um ganho para tais idiomas que podem explorar, assim, na intraduzibilidade do termo, sua própria multiplicidade de sentidos⁷.

⁶No original: Performance, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad.

⁷Taylor salienta, no entanto, que se por um lado não há uma palavra em espanhol com a mesma potência que *performance*, isto não significa em absoluto que a *performance* como prática seja algo recente à cultura latino-americana, pelo contrário, essa é uma das partes do planeta onde mais caracteristicamente a transmissão de conhecimentos e a memória coletiva vêm sendo efetivados através de práticas corporais ao longo de séculos.

A complexidade do termo performance e a impossibilidade de uma definição estável me parecem atributos positivos. Performance acarreta a possibilidade de desafio, e de auto-desafio, inclusive. Como termo que denota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, excede amplamente as possibilidades das outras palavras que se oferecem em seu lugar. Além disso, o problema de intraduzibilidade é um bloqueio necessário que nos lembra que nós - seja a partir de nossas diferentes disciplinas, ou de nossos idiomas ou localizações geográficas - não nos compreendemos de maneira simples ou transparente (TAYLOR, 2012, p. 55, tradução nossa⁸)

As palavras “teatralidade” e “espetáculo” são levantadas pela autora como possíveis substitutos para o termo performance, mas que não carregam a mesma carga comunicacional: "Teatralidade e espetáculo são substantivos sem verbo. Não dão lugar à noção de resposta ou resistência individual. Performance contém o verbo (performar) e o ator social (o/a performer dentro da mesma palavra" (TAYLOR, 2012, p. 47, tradução nossa⁹).

Segundo a autora, desde as décadas de 1960 e 1970 - período em que se pode estabelecer o nascimento da chamada *performance art* de maneira mais ou menos contemporânea nos campos das Artes Visuais, Teatro, Antropologia etc. - passa a ser denunciado com ênfase o papel subalternizado, irrelevante (quase invisível) do corpo humano na história da arte. Para Taylor, dá-se nesse período um questionamento do ideal representacional tradicional, em que os corpos humanos estavam sempre em segundo plano frente a outros elementos estéticos, como o texto, por exemplo¹⁰. As práticas performáticas, a partir de então, são responsáveis pelo deslocamento brutal do

⁸ No original: La complejidad del término performance y la imposibilidad de una definición estable me parecen atributos positivos. Performance acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío. Como término que conota simultaneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de intraducibilidad, es un bloqueo necesario que nos recuerda que “nosotros” – yasea desde nuestras diferentes disciplinas, o desde nuestros idiomas o ubicaciones geográficas – no nos comprendemos de manera simple o transparente.

⁹No original: Teatralidad y espectáculo son substantivos sin verbo. No dan lugar a noción de respuesta o resistencia individual. Performance contiene el verbo (performar) y al actor social (el/laperformero/a) dentro de la misma palabra.

¹⁰ Nesse ponto as ideias de Taylor vibram simpaticamente com as de Artaud. Em sua obra *O Teatro e Seu Duplo* (1930), Artaud ataca frontalmente uma concepção histórica de teatro cujo fundamento reside em sua instância verbal. Em oposição a esse paradigma “do livro”, Artaud convoca toda a complexidade material da cena para ocupar o verdadeiro “palco” de vida do teatro. O ideal de Artaud, ancorado na concretude cênica, em oposição àquela noção textualística de teatro, é extremamente influenciado por suas impressões do Teatro de Bali. Segundo Artaud, enquanto o teatro ocidental estaria ele todo enjaulado na vicária sagacidade da inteligência linguística verbal, refém da precariedade das palavras e suas significações insuficientes, o teatro dos balineses com seus "gestos e variedade de mímicas para todas as circunstâncias da vida..." (ARTAUD, 2006, p. 57) construiria sua teia de sentido a partir da corporeidade de múltiplas referências: movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, vocalidades etc.

corpo humano de uma faixa de atuação historicamente secundária para um espaço de protagonismo. Exemplos radicais da recém-assumida eminência dos corpos humanos nas *performances* podem ser dados por Alejandro Jodorowsky e Marina Abramovic, entre outros, que levaram seus corpos a situações limites de flagelos e mutilações. Riscos ainda maiores, porém de outras naturezas, correram (e correm) Guillermo Gomez-Pena ou Jerusa Rodríguez, por exemplo, por arriscarem seus corpos e suas vidas em trabalhos que questionam instituições poderosas como governos autoritários, igrejas e grandes corporações financeiro-empresariais.

Um segundo traço da abordagem de Taylor é sem dúvida a carga política de sua mirada das práticas performáticas. A autora nos incita a atravessar o que os eventos nos mostram em sua superfície, visando o conhecimento de uma série de aspectos subjacentes à dimensão representacional que, precisamente por questionarem os sistemas de poder, a muitos não interessa que sejam vistos. Tal método de investigação, para Taylor, buscaria superar uma visão ingênua de *performance* como algo isento de elementos ideológicos para tomá-la como uma arma na compreensão da relação tensa e questionadora entre os corpos humanos e seus ambientes de vida em sociedade.

Tal entendimento modula a importância dos estudos da *performance*, de uma esfera autocentrada, sectária, não-perturbadora dos ordenamentos sociais vigentes, para a constituição de uma epistemologia crítica, ferramenta analítica contemporânea das diversas instâncias expressivas humanas:

A performance, portanto, é uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma lente metodológica. Nos permite analisar eventos COMO performance. Em seu caráter de prática corporal em relação com outros discursos culturais, a performance oferece também uma maneira de gerar e transmitir conhecimento ATRAVÉS do corpo, da ação e do comportamento social (TAYLOR, 2013, p. 31, tradução nossa¹¹).

Para pensar, pois, as *performances* como sistemas complexos de construção e transmissão de conhecimentos, Taylor elaborou uma articulação bicatagórica entre arquivo e repertório. Sobre o arquivo, a autora diz: “A memória *archival* existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (TAYLOR, 2013, p. 48). Ao arquivo está atrelada a ideia de distância, tanto temporal quanto espacial, entre

¹¹ No original: El performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico. Nos permite analizar eventos COMO performance. En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento ATRAVÉS del cuerpo, de la acción y del comportamiento social.

o conhecimento e o conhecedor, em que este segundo apenas poderia tomar contato com aquele primeiro, examiná-lo e reexaminá-lo, com pouco grau de interferência. As propriedades do arquivo, portanto, seriam aquelas da objetificação, da rigidez, da permanência inalterada, às quais o ocidente vem confiando muita importância há séculos. Já o repertório: “(...) por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). Se o arquivo remete à fixidez, à imutabilidade, o repertório está associado, por sua vez, à ideia de movimento, de transitório. Ainda, se o arquivo está fora do corpo humano, o repertório é inerentemente corporal, está umbilicalmente ligado ao tempo e ao ser humano¹².

A autora trata de esclarecer que a relação entre arquivo e repertório não é excludente: "Não é questão de verdadeiro versus falso, midiaticizado versus não midiaticizado, primitivo versus moderno. Tampouco considero que o arquivo e o repertório funcionem em oposição direta ou em relação binária." (TAYLOR, 2012, p.

¹²A teoria de Richard Scherchner (2013) apresenta complementaridades com Taylor. Suas reflexões ancoram-se na ideia de *comportamento restaurado*, de acordo com o qual nenhuma ação humana é completamente inédita e original, mas sim a repetição de outra ação apenas reatualizada para um novo contexto. Tal concepção propõe que todo comportamento humano seja parte de uma cadeia de ressignificações capazes de, por exemplo, transformar determinado idêntico comportamento de: completamente proibido em dada circunstância a extremamente desejável noutra. Assim, os gestos dotados de valor artístico, como os de um ator no palco, por exemplo, nada mais seriam do que atitudes triviais em outras hipotéticas situações que ao se modularem para o palco passam a assumir determinados valores do campo do estético. Dentro dessa óptica não haveria por parte de nós seres humanos nenhuma originalidade, ou ineditismo em nossos comportamentos diante das situações mais triviais da vida em que agiríamos obedecendo a uma série de condicionamentos sociais, históricos, familiares, escolásticos, religiosos *etc.* Muito do interesse da abordagem de Schechner reside, pois, na operação paradoxal entre as duas características, novidade *VERSUS* repetição, que exploradas pelo viés do *comportamento restaurado* têm suas definições constantemente ressignificadas. Se no plano micro, todas as atitudes humanas perante o mundo nada mais são que reiterações de gestos já desbotados pelos seus usos e reusos ao longo de milênios de formação civilizatória; no plano macro, cada novo rearranjo dessas partículas de *comportamentos restaurados* traz sempre o frescor de uma embalagem circunstancial que as torna únicas. Assim, o horizonte de performances possíveis é infinito, pois as variáveis trazidas pelos contextos em que seus elementos pré-fixados serão revividos é inesgotável, o que faz com que os resultados dessas combinações não sejam nunca repetidos. Esta incontornável condição de originalidade é o que distancia as *performances* de outras expressões artísticas tendentes à fixidez ao longo do tempo. Fazendo um paralelo com a pintura, por exemplo, não são raros os casos de cópias extremamente próximas das originais – dada a meticulosa combinação de tintas, telas, pinceladas *etc.* – que chegam a confundir até mesmo especialistas. No âmbito da *performance* essa réplica material não se dá nem de maneira aproximada, pela natureza contextual, temporal, efêmera, instantânea da *performance*. Mesmo uma tentativa de reprodução material de uma *performance*, não funcionará nunca como réplica, mas será sempre uma outra obra, uma nova *performance*. Nas palavras do próprio Schechner: “[...] a *performance* não está EM nada, mas está sempre ENTRE” (SCHECHNER, 2013, p. 30). As *performances* são menos as ações em si (parte material) e mais as interações, as relações interpessoais: um irrepetível *experienciar* o tempo.

157, tradução nossa¹³). Esse ponto nos parece especialmente interessante já que pretendemos trabalhar com o conceito de Taylor no contexto da música de concerto. Ou seja, nossa ideia aqui é precisamente entender as práticas corporais do regente (repertório), mas em relação com a partitura (arquivo).

Taylor ressalta a contribuição dos estudos da *performance* no esforço, eminentemente político, de busca de simetria entre os conhecimentos produzidos pela relação humana com as fontes arquivísticas e as do repertório:

Parte do que a performance e os estudos da performance nos permitem fazer, então, é levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e transmitir conhecimento (TAYLOR, 2013, p. 57).

Ademais, se o conhecimento oriundo dos arquivos favorece a atomização do conhecimento em pastas ou prateleiras distintas, por outro lado, a tomada das práticas do corpo enquanto epistemes traz consigo uma potência grande de interdisciplinaridade, como nos atesta a autora:

De modo semelhante, os estudos da performance desafiam a compartimentalização disciplinar das artes – a dança sendo designada a um departamento, a música a outro, a performance dramática a ainda outro – como se essas formas da produção artística tivessem algo a ver com essas divisões. Essa compartimentalização também reforça a noção de que as artes são separáveis dos construtos sociais dos quais participam (...). As performances, mesmo aquelas com pretensões puramente estéticas, movimentam-se em todos os tipos de circuitos, incluindo os espaços e as economias nacionais e transnacionais. Cada performance encena uma teoria e cada teoria representa na esfera pública (TAYLOR, 2013, p. 58 - 59).

Ao final, em que pese a maneira fluida com que aborda a dimensão conceitual do termo, é possível elencar os seguintes aspectos caracterizadores de performance segundo Taylor: 1) atividade ligada ao corpo; 2) atividade indissociavelmente política; 3) atividade multidisciplinar; 4) atividade eminentemente temporal; 5) atividade essencialmente subjetiva (humana), ou seja, não é possível falar em performance sem responder “quem” faz a performance.

Ainda hoje as práticas que abdicam da escrita em seus processos de criação e transmissão são desprivilegiadas seja no âmbito acadêmico ou fora dele. Nesse sentido, as reflexões de Taylor são extremamente relevantes para a defesa das atividades do eixo

¹³No original: No es cuestión de verdadero versus falso, mediatizado versus no mediatizado, primitivo versus moderno. Tampoco considero que el archivo y el repertorio funcionen en oposición directa o en relación binaria.

do “repertório” e fornecem ferramentas teóricas para os estudos sobre as práticas performáticas da regência.

4.2 PAUL ZUMTHOR

O suíço Paul Zumthor (1915-1995) notabilizou-se como pesquisador da literatura oral medieval, mas atuou também como poeta, romancista e polígrafo. Trilhou sólida carreira acadêmica, da qual se destacam: longo período como professor de literatura comparada na Universidade de Montreal, Canadá, e uma passagem pela Unicamp como professor visitante. De sua vasta obra teórica, destacamos: *A Letra e a Voz* (1993), *Performance, recepção, leitura* (2002) e *Falando da Idade Média* (2009) nas quais nos apoiaremos para apreender sua concepção de performance.

A primeira contribuição teórica de Zumthor que nos será proveitosa é sua distinção entre *texto X obra*, que dialoga com as ideias de Adorno e Taylor anteriormente discutidas. Segundo Zumthor, o texto é capaz de representar a obra em uma dimensão concreta, mas não pode conter plenamente o que seria a obra artística. O texto se faz de uma sucessão de códigos linguísticos fixados sobre um suporte, que visa a transmissão e preservação da obra: “...impresso ou manuscrito, é apenas um pedaço do tempo coagulado no espaço da página ou do livro.” (ZUMTHOR, 1993, p.221). Para que esse arquivo (paralelo claro com Taylor) venha a transformar-se em *obra*, é necessária a operação da performance “...sonoridades, ritmos, elementos visuais” (ZUMTHOR, 1993, p. 220) na ativação de elementos estéticos cristalizados. E a performance, ao fazer novamente reviver a carga de sentidos latentes no texto, não o faz de maneira isenta, mas impõe sempre a sua marca:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2002, p. 32).

Se por um lado Zumthor coloca muita ênfase na performance como processo de restauração ou reconstrução do sentido de uma obra, não devemos deixar de notar em sua teoria a caracterização da escrita como um processo de fixação daquilo que é vivo em essência. Ao desdobrar o fazer artísticoda criação à performance em processos conjuntos, a teoria de Zumthor se faz muito consonante ao pensamento de Adorno: da

palavra viva à escrita dá-se uma primeira etapa, e depois da escrita à performance, outra. Ou seja, o texto ocupa um *locus* intermediário entre dois momentos dinâmicos: “Nossos textos só nos oferecem uma forma vazia, e sem dúvida profundamente alterada, do que, em outro contexto sensório-motor, foi palavra viva” (ZUMTHOR, 1993, p. 221). No nosso entendimento, Zumthor está claramente a evocar aquele elemento mimético, gestual, inoculado tanto no texto poético, no seu caso, quanto no texto musical, no caso de Adorno, quando opõe à vacuidade formal do texto a vivacidade formalizante da *performance*. Grosso modo, a teoria de Zumthor pode ser lida como uma defesa de que não haja leitura sem performance.

A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUMTHOR, 2002, p. 33)

A resposta para essa pergunta central para a teoria zumthoriana passa por seu argumento de que a própria escrita é ela mesma voz ou vocalidade materializada (NOVAES; ALVES, 2013). Sendo o texto ele mesmo movimento vertido em "sequências de frases" (ZUMTHOR, 2002, p. 30), sua leitura será performática, mesmo que estática e silenciosa: "Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados" (ZUMTHOR, 2002, p.33). Tal como em Taylor, para Zumthor o corpo ocupa lugar central na performance. Logo, como não há leitura sem corpo, toda leitura coloca um corpo em movimento performático¹⁴.

Para além dessa aproximação com Adorno e Taylor - no que diz respeito à dimensão de esqueleto dos textos, tanto musical quanto poético - acreditamos que a importância capital da obra de Zumthor para nosso trabalho está em sua efetivação de um movimento que identificamos em Adorno de maneira germinal: o entendimento da *performance* como o momento restaurador da forma, por excelência.

Paul Zumthor coloca peremptoriamente o intérprete no âmago do processo construtor de formas, superando a ideia de *performance* como simples meio, uma ação transparente por onde a verdade do texto seria transmitida. Em oposição a essa ideia, Zumthor fala de uma "forma global da obra performatizada" (2002, p. 30). O teórico

¹⁴ A teoria de Zumthor opera com uma expansão dos elementos operadores de sentido nos sistemas de produção e fruição estéticas ao colocar no bojo desse processo, além do autor, também leitor e receptor. Nossa pesquisa se restringirá à abordagem do leitor, ou seja, o intérprete de uma partitura de música notada pelo compositor. Não desconsideramos a importância do receptor (ouvinte) nesse ciclo, no entanto acreditamos que considerações do âmbito da escuta tomariam tornariam esta exponencialmente mais extensa e quem sabe complexa a tal ponto de comprometer sua realização.

propõe que aqueles elementos objetivos do texto, sobre os quais boa parte de nossas teorias (tanto de literatura quanto de música) têm erguido seus pilares, não seriam os preponderantes na assunção da experiência estética. Antes, há de se buscar no trânsito dos leitores (e seus corpos), com tais elementos supostamente objetivos, mas também com outros incontáveis elementos contingentes presentes nos contextos de *performance*, algo que se aproxima do que temos chamado *forma* ao longo de muitos anos.

Dentro dessa ótica, a noção de forma migra da página para os espaços de *performance*, em que a infinidade dos aspectos presentes (público, sonoridade, luz, gesto, ritmo etc.) formam parte do jogo dinâmico que fará emergir sempre nova forma. Nesse sentido, forma é algo que só se faz perceber em *performance*. Mas essa forma não tem valor universalizante, absoluto, mas sim fugaz e transitório e incapturável.

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a "forma", improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuta. (ZUMTHOR, 2002, p. 33)

Ao tratar da forma em *performance*, Zumthor a define de maneira impressionantemente consonante a Adorno: "[...] ao mesmo tempo síntese do disperso e negação do total" (2009, p. 94). Se a elaboração de Adorno, "[...] síntese não violenta do disperso [...]" (TE, 2008, p. 220) tem seu nascedouro ligado ao contexto da composição, ocorre em Zumthor uma modulação dessa concepção (ou algo bem similar) para o âmbito gestual-interpretativo. Ou seja, a *performance* não seria momento de uma fisicalidade nem improvisada, nem secundária em relação a elementos escritos, estes sim portadores da estruturação formal. Toda a presença da *performance* estaria em serviço de um "dinamismo formalizado" (ZUMTHOR, 2002, p. 29), os elementos visuais, sonoros, táteis, olfativos fazem emergir uma "forma-força" (ZUMTHOR, 2002, p. 29). A noção de forma zumthoriana, portanto, é sinestésica e efêmera. O ato de interpretar não seria executar padrões fechados nas (e das) obras perpetuamente a despeito da miríade de escolhas interpretativas. Toda *performance* marca de maneira não trivial as obras que faz reviver, por meio de uma quantidade descomunal de nuances que, impossíveis de serem definidas e definitivas na dimensão textual da obra, ficam à espera da ação interpretativa - marca de maneira não trivial as obras que faz reviver. Isso impacta aquilo que nas obras é de suma importância: sua dimensão formal. De

todas as imagens a que recorre Zumthor em seu desafio de escrever o indescritível – que seria essa concepção "movente" de forma condicionada pelas circunstâncias particulares e dinâmicas de cada contexto de efetivação da arte – a que ilustra de maneira mais plasticamente bela sua proposição talvez seja essa que evidencia ao mesmo tempo suas dimensões subjetiva e dialógica: "[...]a forma não é regida pela regra, ela É a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso" (ZUMTHOR, 2002, p. 29).

A teoria de Zumthor nos parece muito instigante para pensarmos a música de concerto, em especial a atividade da regência. Nota-se no texto de Zumthor um esforço hercúleo do autor em defender o caráter de performance que há na leitura, que parece ser o ponto mais original de seu texto. Uma vez que “[...] performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2002, p. 38), vemos o autor se desdobrar para que sua teoria se sustente mesmo para leituras silenciosas e estáticas. E seu argumento se funda em dois aspectos: primeiramente no fato de que não há leitura sem corpo, como já foi dito aqui. Ou seja, mesmo que em aspectos corporais pouco perceptíveis (batimentos cardíacos, arrepios etc.) haverá sempre performance no sentido do engajamento do corpo. Em segundo lugar, em sua noção de performance propriamente dita, como um reviver da forma. Ou seja, toda leitura reconstrói uma teia de relações espaço-temporais que são a forma, em última análise. Essa reconstrução da forma é performance.

A leitura "literária" não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação (ZUMTHOR, 2002, p. 67).

Ora, sendo assim, porque a regência, uma tarefa eminentemente gestual, aliás puramente gestual (no palco), tem sido historicamente concebida em pequeno grau como performance e em nenhum grau como atividade formal?

Uma segunda questão que nos inquieta a partir da teoria de Zumthor diz respeito ao “reconhecimento do espaço de ficção” (ZUMTHOR, 2002, p. 40). Em nosso entendimento, a regência - mas isso também ocorre no universo da música de concerto em geral - encontra-se muito associada a um certo paradigma objetivista. Em outras palavras, não percebemos o regente atuar consciente da necessidade de empenhar uma intensidade “teatral” para fazer reviver uma obra ficcional. Acredita-se que a ruptura com o “real” (ZUMTHOR, 2002, p. 41) tenha sido já realizada pelo compositor,

cabendo aos regentes uma tarefa mais funcional (prioritariamente métrica, como veremos adiante) e menos teatral. Ou seja, há uma vertente da prática da música de concerto (e da regência) que apenas lê o texto dramático (partitura), mas não incorpora o personagem do performer. Zumthor lança mão de uma expressão, que nos parece de difícil tradução, para a performance como “operação fantasmática” que, a nosso ver, remete a esse aspecto teatral, ficcional, do intérprete como um personagem:

A transmissão de boca a ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o locus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. Esse é, em parte, um locus qualitativo, zona operatória da “função fantasmática”, segundo Gilbert Durand. (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Essas duas questões elaboradas como desdobramentos da teoria zumthoriana, tanto um certo objetivismo/realismo associado à regência quanto o alijamento dessa atividade do processo formalizante musical, embora aqui levantadas separadamente se mostrarão mais adiante como duas faces de um mesmo problema. No tomo *III-Regência*, buscaremos compreender como se deu historicamente a construção e a consolidação de um modelo pedagógico que não explora o potencial performático formal da regência. Antes, porém, vejamos como o campo musicológico tem lidado com a questão da performance nos últimos anos.

5. PERFORMANCE E A MÚSICA OCIDENTAL DE CONCERTO

No âmbito da música ocidental de concerto, a já mencionada concepção acanhada de *performance* se construiu ao longo dos últimos séculos ancorada em um ideal de intérprete/mediador, cuja tarefa se resume em representar o compositor perante o ouvinte. Afirmar que o sentido musical seja produto integral do compositor são atribuídas a figuras de diversas áreas do conhecimento que de alguma maneira pensaram a música - intelectuais da estirpe de Hanslick, E.T.A. Hoffman, Schoenberg, Stravinsky, Ravel etc. Não é incomum os próprios performers ratificarem essa visão tacanha do que seria a natureza de seus próprios ofícios. Leonard Bernstein, ao longo da vida, por reiteradas vezes atestou essa assimetria entre as figuras de compositor e do intérprete, como no exemplo retirado da longa entrevista que o regente deu a Cott (2013):

Olhe para uma partitura e faça-a soar como se você fosse o compositor. Se você for capaz de fazer isso você é um regente, se não for você não é. Se eu não me transformar em Brahms, Tchaikovsky ou Stravinsky quando eu estiver regendo suas obras, então essa não será uma grande performance (COTT, 2013, p. 123, tradução nossa)¹⁵.

A hipótese de Leech-Wilkinson é que a aderência de performers a essa visão idealista ocorre para eximi-los de possíveis críticas às suas interpretações. O autor fala de "vantagens psicológicas" para o intérprete - muitas vezes o único presente em uma situação em que o compositor ou está morto ou ausente - em ser apenas o porta-voz de uma "autoridade superior" e não o corresponsável pela obra em execução (LEECH-WILKINSON, 2012, p. 1).

Em *Beyond the Score* (2014), Nicholas Cook aponta a existência de um paradigma textualístico-reprodutivo que supervaloriza a partitura como portadora do supremo valor estético da obra e relega ao intérprete o papel de mero reproduzidor dessa verdade imanente. Segundo Cook, desde a idade média, foi sendo moldada uma

¹⁵ No original: Look at the score and make it come alive as if [you] were the composer. If you can do that, you're a conductor and if you can't, you're not. If I don't become Brahms or Tchaikovsky or Stravinsky when I'm conducting their works, then it won't be a great performance (COTT, 2013, p. 123).

concepção de obra musical como uma entidade abstrata, concebida pelo compositor de uma maneira idealizada, platônica e fixada *ad eternum* na partitura, onde se encontra já plenamente acabada e de onde sairá apenas para ter sua estrutura tornada audível de maneira isenta pelos instrumentistas e nunca para ser transformada, recriada pelos mesmos. Embora não assuma a tarefa de desenhar toda a cronologia desse paradigma, "meu propósito não é traçar uma história, mas meramente identificar uma ideia recorrente" (COOK, 2014, p. 11, tradução nossa¹⁶), o autor nos mostra a força que este vem assumindo nos últimos séculos. A própria inscrição de Beethoven em sua Missa Solemnis: "*De coração para coração – deve ir diretamente ao coração*", descreveria, segundo Cook (2014, p. 9), essa logística comunicativa musical que, perfazendo um caminho direto e telepático entre as entidades compositor e ouvinte, prescinde do performer. Sob o prisma textualístico-reprodutivo, não existe espaço para a ação criativa do intérprete, cuja consequência mais direta é a anulação do entendimento de *performance* como um complexo de interações sociais. Além disso, decorre do modo textualístico-reprodutivo de se pensar a música um julgamento do performer como um músico menor: "[...] como um mediador, a maior ambição de um performer deve ser sua auto-anulação" (COOK, 2014, p. 15, tradução nossa¹⁷).

As últimas décadas, entretanto, têm testemunhado um questionamento enfático desse paradigma textualístico-reprodutivo no campo teórico musical. Uma quantidade copiosa de pesquisas tem contribuído para o entendimento da crucialidade da *performance*, ou seja, do momento vivo da efetivação da música no tempo, para a construção do sentido musical: "Ainda é geralmente aceito que o sentido musical seja codificado nas obras pelos compositores. Eu digo 'ainda' pois tem havido muitas pesquisas e número significativo de publicações ao longo das últimas duas décadas que levantam dúvidas sobre essa concepção [...]" (LEECH-WILKINSON, 2012, p. 1, tradução nossa¹⁸).

Segundo Clarke (2005), embora

Antigos tratados sobre performance de C.P.E. Bach, Leopold Mozart e Quantz [...] cobrindo diferentes tradições de performance, em que a ênfase não era a importância da individualidade e da originalidade, mas a

¹⁶No original: My purpose is not to trace a history but merely to identify a recurrent idea.

¹⁷No original: [...] as a mediator, the performer's highest ambition should be self-effacement.

¹⁸ It is still generally assumed that musical meaning is encoded in works by composers. I say "still" because there has been a lot of research, and a fair number of publications over the past two decades, that raise doubts about that easy assumption...

necessidade de se respeitar convenções e "hábitos e práticas" da era. (CLARKE, 2005, p. 159, tradução nossa¹⁹).

toda performance inevitavelmente sempre representa algum nível de criatividade por parte do intérprete. Clarke (2005) desconstrói a ideia de que a música seja um produto estruturalmente acabado e objetivamente comunicável - através de uma operação de transferência de informação musical estruturada diretamente da mente do compositor para o aparelho cognitivo do ouvinte. Em oposição ao que chamou de "*informationprocessing*", Clarke defende que uma gama complexa de elementos singulares inerentes à cada *performance* (expressividade, improvisação e corporeidade, por exemplo) colaboram na apreensão dos sentidos de uma apresentação musical.

O trabalho de Sloboda (1982) nos incita a refletir sobre os processos cognitivos e psicológicos envolvidos no ato de ler partitura. Sloboda demonstra que músicos habituados a ler música à primeira vista tendem a ignorar pequenos erros de impressão e tocar as alturas certas (aquelas que estavam originalmente notadas). Em casos de repetição dessas execuções, nas segundas ou terceiras leituras, quando se poderia pensar hipoteticamente em um aumento potencial no número de intérpretes que notariam as alturas impressas (notas erradas), o que ocorre é o contrário: um aumento no número de execuções que não realizam o erro impresso, mas a versão correta (não escrita). A pesquisa de Sloboda relativiza a supremacia da notação, jogando luz sobre um mundo relacional e de negociações entre a partitura e o executante que ultrapassa a leitura literal do texto musical. Nesse caso, especificamente, tem-se uma superposição entre os sentidos audição e visão. Os leitores de música da pesquisa de Sloboda parecem acionar uma bagagem auditiva no curso da leitura. Nos momentos específicos em que rejeitam a armadilha do erro escrito, estão privilegiando um sentido auditivo (tonal etc.) e não visual. Outro ponto que pode estar em jogo é um senso motor, em que os músicos estariam seguindo uma tendência mecânica para a correção das notas deliberadamente alteradas. No caso da música tonal, as escalas com suas configurações intervalares particulares impõem aos músicos conformações corporais específicas (vejam-se as formas de mão esquerda nos instrumentos de cordas, por exemplo) que podem contribuir para estabelecer um campo razoavelmente previsível de ocorrência de algumas alturas. Cook (2014) chama a atenção para um aspecto muito negligenciado ao

¹⁹ Earlier treatises on performance by C.P.E Bach, Leopold Mozart, and Quantz...all convey a rather different performance tradition, where the emphasis was not on the importance of individuality and uniqueness, but on the need to respect conventions and the "customs and practices" of the age.

longo dos últimos séculos da história da música, que é o deleite do corpo em relação ao que se toca/ouve. Tanto para instrumentistas quanto para compositores, não se pode desconsiderar certas escolhas tomadas devido à ergonomia prazerosa de determinados gestos. A partir disso, para alguns casos em que a composição tenha se baseado em questões mecânicas, relacionadas ao toque do instrumento, análises apenas focadas nos elementos estruturantes notacionais tendem a não capturar o ponto central²⁰.

Um movimento importante no processo de enfrentamento do modelo que atribui a criatividade exclusivamente à genialidade do compositor se dá a partir da utilização do extenso legado de gravações acumulado ao longo dos séculos XX e XXI como fonte de pesquisa musicológica²¹:

Devido à existência de mais de um século de gravações, que tem se tornado cada vez mais acessível nos anos recentes (através da combinação de pequenas companhias reeditando antigas gravações, Amazon, revendedores, eBay, arquivos sonoros online e YouTube), há claramente um enorme campo de investigação a ser aberto aqui. (COOK, 2014, p. 49, tradução nossa²²).

As análises de gravações de Cook (2014) são cruciais na medida em que colocam em xeque a ideia de que haveria na partitura uma "superestrutura" que se pronunciaria em *performance*, independentemente das escolhas interpretativas tomadas pelos intérpretes. Em um estudo comparativo entre nove gravações do primeiro movimento da Sonata em Fá Maior Op. 332 de Mozart, amostragem que cobre quase todo o século XX, Cook detecta certas características que as distinguem em duas abordagens interpretativas: uma estruturalista e outra retórica (COOK, 2014, p. 119). Em linhas gerais, as gravações agrupadas como estruturalistas tenderiam a mostrar a peça de Mozart no sentido de sua inteireza, com pouca ou nenhuma inflexão temporal, revelando um pendor à manutenção de um mesmo andamento do início ao fim da peça e quase inutilizando articulações das partes (através de *rubatos* e/ou da manipulação do

²⁰A respeito da interferência de questões específicas do corpo na execução musical, Cook rememora a concepção de Charles Rosen sobre um cânone escrito para uma mão só em um Mazurka de Chopin "é evidente que Chopin não quis somente OUVIR o cânone, mas SENTIR um contraponto a duas vozes tocado em uma mão só" (COOK, 2014, p. 315).

²¹ Tal guinada no horizonte das pesquisas em música valeu-se de um horizonte aberto a partir das décadas de 70 e 80, em que estudos de áreas distintas sugerem uma valorização da figura do "receptor" para o entendimento significacional do "objeto". São importantes para essa chamada *performative turn*: Roland Barthes, Stanley Fish, Judith Butler, entre outros.

²²No original: Given the existence of well over a century's worth of recordings, which have become increasingly accessible in recent years (through a combination of generally small companies reissuing old recordings, Amazon, resellers, eBay, online sound archives, and YouTube), there is clearly a huge field of investigation to be opened up here.

fluxo frasal de aceleração e desaceleração, por exemplo). No bojo dessa abordagem interpretativa está a concepção de que os traços ordenadores da obra estariam já inoculados na música notada e seriam tornados evidentes mesmo mediante interpretações um tanto monolíticas.

Outra perspectiva é dada pelas gravações retóricas, em que seria possível notar a caracterização de diversos “momentos” musicalmente distintos em uma mesma obra. Nesse caso, os intérpretes estariam a projetar articulações internas à obra através da manipulação deliberada de uma série de parâmetros – variações de andamentos, dinâmica, cesuras, agógica etc. Nas gravações retóricas, a manipulação do “tempo” é mais fluida em relação àquelas estruturalistas, uma vez que são afetadas por uma série de intenções expressivas condicionadas por alterações das configurações locais da composição: como mudança de textura, registro, modulações, alterações de perfis melódicos, configurações rítmicas etc.²³. Em oposição a um ideal globalizante buscado nas gravações estruturalistas, as gravações retóricas tendem a apresentar as obras em uma configuração de mosaico (COOK, 2014, p. 125).

Em síntese, as duas posturas interpretativas identificadas são representativas da cisão entre duas concepções sobre *performance* na música de concerto. De um lado têm-se as interpretações estruturalistas que confiam no poder de uma grande ordem estruturante das obras de se manifestar de maneira espontânea. Percebe-se que dentro dessa perspectiva o intérprete tem papel muito limitado, uma vez que se espera do mesmo uma literalidade ao texto musical, assumindo a função de guardião da forma musical concebida integralmente pelo compositor. Aqui vale salientar o quanto a disciplina de análise musical se construiu ao longo do século XX aliada a esta postura interpretativa: "Abordagens teórico-musicais consagradas, particularmente na América do Norte, assumem o paradigma do que eu tenho chamado performance estruturalista [...]" (COOK, 2014, p. 91, tradução nossa²⁴). A abordagem interpretativa estruturalista é o tipo de *performance* que melhor encarna os ideais de alguns modelos analíticos musicais, como o schenkeriano, focado somente na partitura, baseado na existência de

²³Tal movimento mozartiano é constantemente referido como um dos mais ricos exemplos de um procedimento composicional muito comum àquela época: a caracterização de *tópicos*. Os *tópicos* seriam formatações de trechos de obras com características musicais específicas que remeteriam a certos gêneros peculiares como: música de caça, Minueto, contraponto, música pastoral, etc. Em síntese, os *tópicos* se apresentam como a tipificação de personagens sonoros com personalidades bem marcadas através da organização dos parâmetros musicais (ver RATNER, 1980).

²⁴No original: Established music-theoretical approaches to performance, particularly in North America, assume the paradigmatic status of what I have called structuralist performance (COOK, 2014, p. 91).

várias camadas progressivas de conteúdo que levariam inevitavelmente a um super esquema universal, tudo isso em um ambiente ultra restrito ao objeto consagrado pelo compositor, livre de todas as interferências imponderáveis do mundo da *performance*.

Em oposição, as interpretações retóricas acreditam que o intérprete precise jogar com a manipulação dos parâmetros musicais para imprimir contornos no bloco músico-temporal indiferenciado que a partitura apresenta. Dentro dessa ótica, a apreensão de um ordenamento orgânico da obra pelos ouvintes viria, também, da projeção em *performance* dessas deformações da música no tempo ou do próprio tempo musicalmente preenchido. Aqui, o material de trabalho dos músicos está mais na realidade dos aspectos tangíveis da superfície sonora do que nas abstrações de níveis profundos de conteúdos musicais de valor hierarquicamente superior, próprias da abordagem estruturalista. Cook traça o paralelo entre o trabalho dos intérpretes retóricos e o papel de atores encarnando personagens (2014, p. 112).

Contribuição notável das recentes pesquisas com gravações no âmbito da música de concerto, verificável nos trabalhos de Clarke (2005, 2007), Cook (2014), Leech-Wilkinson (2012), Rink (2002), tem sido expor uma diferença substancial entre o executado e o notado, capaz de trincar o estatuto de "obra musical" da partitura, bem como questionar o título do compositor de único responsável criativo pelo que é levado aos palcos. Cook (2014) chega a propor que modulemos nosso pensamento de tocar *a* partitura para tocar *com* a partitura, dado o grau de intervenção do intérprete frente à insuficiência informacional de uma partitura. Mesmo com a considerável evolução dos léxicos verbal e gráfico de nossa notação ocidental para a indicação de uma série de parâmetros específicos, os resultados físicos de nossas partituras não implicam em execuções absolutas, mas passam pela mediação dos intérpretes:

Pensemos na performance de uma página de um quarteto de Mozart (qualquer uma real ou imaginária serve ao exemplo). Os músicos tocam a música como escrita, só que não. A partitura mostra as notas que representam as alturas fixas da escala cromática, com durações proporcionais (cada dura o dobro de uma colcheia). As dinâmicas são reduzidas à meia dúzia de categorias que vão desde o pianíssimo ao fortíssimo, junto com as indicações de crescendo e diminuendo, enquanto o timbre é representado somente pela escolha dos instrumentos, além de um caso ou outro de indicações ocasionais como pizzicato. O tempo é indicado de maneira impressionista, através de palavras que também dizem algo sobre o caráter geral da música (*Allegro*, *Adagio*, *Andantecantabile* e por aí vai). Porém, os músicos não executam a partitura como uma série de instruções, tal como um computador faz com um arquivo MIDI. Em performance cada parâmetro recebe uma nuance, uma qualidade específica, e o ponto crucial é que estas qualidades são negociadas entre os instrumentistas. Dizer que um quarteto toca afinado é dizer que os

instrumentistas se ouvem e adaptam suas afinações pessoais às dos outros. Ritmos e tempos são mutualmente acordados, muito durante os ensaios (embora deva ser dito que o que acontece nos ensaios nem sempre acontece nos concertos). E o mesmo se aplica às dinâmicas e ao timbre (COOK, 2014, p. 235, tradução nossa)²⁵.

Cook (2014) cita o *Adagio* do Op. 5 de Corelli como um exemplo radical de algo que toda partitura é, em última análise, um esqueleto, uma reunião de indicações preliminares. Ora, o entendimento da partitura como esse campo aberto – que mais do que permitir, clama por invenção, intervenção, complementação e até alteração – termina por turvar a concepção de obra musical como objetiva e fechada. Sob esse prisma, passa a ser uma informação incompleta referir-se às partituras como Sinfonia *X* de alguém, ou Sonata *Y* de outrem, pois o que suas páginas trazem grafado não dá conta, ou é só parte, do fenômeno complexo em que se transformam quando em *performance*: “[...] performers não estão simplesmente tocando o que Corelli escreveu, mas tocando com o que Corelli escreveu, ou talvez perto do que Corelli escreveu, ou contra o que Corelli escreveu” (COOK, 2014, p. 231, tradução nossa)²⁶.

Leech-Wilkinson faz uma crítica muito interessante dessa concepção magna da obra como fruto do trabalho exclusivo do compositor ao nos lembrar como de fato funciona a colaboração entre intérprete e compositor quando presencialmente. Segundo Leech-Wilkinson, há grande abertura/flexibilidade por parte do compositor para adaptações/transformações em sua obra a partir de um pensamento criativo de um artista que não ele próprio:

Todo performer que já tenha trabalhado com compositores vivos sabe que, não raro, eles gostam que lhes ofereçam interpretações que eles não tenham previstas que, lhes agrade ao escutarem, ou até prefiram do que as

²⁵ No original: Consider the performance of a page from a Mozart quartet (any page, real or imaginary, will do). The musicians play the music as written. Except that, of course, they don't play the music as written. The score shows notes that represent the fixed pitches of the chromatic scale, with proportional durations (each crochet lasts twice as long as a quaver). Dynamics are reduced to a handful of categories ranging from pianissimo to fortissimo together with crescendo and decrescendo indications, while timber are represented only through the designation of instruments, apart from an occasional marking such as pizzicato. Tempo is indicated impressionistically, by means of words that also say something about the general character of the music (Allegro, Adagio, Andante cantabile) and soon. But the musicians do not execute the score as a series of instructions, in the way a computer plays a MIDI file. In performance every one of the parameters is given a specific, nuanced value, and the crucial point is that these values are negotiated between the performers. To say that a string quartet plays in tune is to say that the players listen to one another, each accommodating his or her intonation to the others. Rhythms and tempos are mutually agreed, largely in the course of rehearsal (though as we shall see, what happens in rehearsals is not always what happens in concerts). And the same applies to dynamics balance and timbre (COOK, 2013, p.235).

²⁶No original: [...] performers are not simply playing what Corelli wrote, but playing WITH it, or perhaps around it or against it.(COOK, 2014, p. 231)

próprias ideias (caso eles tenham uma). (LEECH-WILKINSON, 2012, p.2, tradução nossa²⁷).

Ainda mais recente do que a incorporação das gravações como fonte de pesquisa é o estudo dos movimentos corporais humanos no campo da performance da música ocidental de concerto. Decorre da ortodoxia textualístico-reprodutiva um alijamento do corpo dos processos de *performance*. Subjaz a esse modelo interpretativo - cujo fluxo comunicacional se daria supostamente via um canal direto entre as entidades compositor e ouvinte - a ideia de que a música habite um *locusetéreo*, distante da irracionalidade do corpo, uma dimensão celestial onde se dê um contato integralmente intelectual: entre mentes. Hoje, intriga a força com que tem vigorado historicamente tal paradigma, já que parece empiricamente evidente: não há *performance* sem corpo. Essa contradição, segundo Ramón Grosfoguel (2013), é menos uma peculiaridade da música ocidental de concerto e mais uma característica do *sistema-mundo* racionalista-universalista-moderno, consolidado no ocidente pós-1492, que se ancora em dois pilares: o dualismo e o solipsismo. O primeiro consiste na categórica separação entre mente e corpo. Dentro desse contexto, a mente “decapitada” do corpo pensaria desde um “não-lugar”, ou ainda, suplantaria o Deus cristão de seu lugar de superioridade extrema, e estaria ela agora (a mente racional) plainando sobre tudo e todos, nas nuvens, pois conceber que cada corpo humano, em cada confim do planeta, tivesse uma mente pensante a partir de seus contextos (históricos, afetivos, religiosos etc.), seria precisamente solapar a supremacia de uma razão totalizante, fundamento da tese cartesiana. Portanto, a racionalidade, ao estabelecer claramente a clivagem mente *versus* corpo, sobrepõe-se como uma força cósmica que está muito além da humanidade e de qualquer humano, por conseguinte. O solipsismo, por sua vez, institui que o conhecimento só pode ser produzido por um método monológico: um mecanismo em que o “Eu” racional, sozinho consigo mesmo, se questionaria e se autorresponderia até chegar à certeza do conhecimento. Em outras palavras, o solipsismo determina que o conhecimento não se produz dialogicamente ou através das relações sociais entre seres humanos. Essa seria, segundo Grosfoguel (2013), a síntese da razão cartesiana: uma força não situada, que não está em ninguém, nem em nenhum lugar, universalista e globalizante. Ao nosso ver, o dualismo e o solipsismo, que fundam o que Grosfóguelchama de "ego-política"

²⁷ No original: Yet every performer who has worked with living composers knows that more often than not they are delighted to be offered interpretations that they had not intended but that, when they hear them, they rather like, or even prefer to their own (if they had one). (LEECH-WILKINSON, 2012, p.2)

moderna, estão na base dessa estética da *performance* "descorporificada" (COOK, 2014, p. 319) que vem sendo aqui problematizada.

Aqui, ressoam as ideias de Zumthor (2002), para quem essa paradoxal ideia de *performance* "descorporificada" não se sustenta (ou não para em pé, para usar uma imagem corporal) nem mesmo nas situações de uma leitura silenciosa de textos. Lembremos do argumento zumthoriano de que existe sempre uma vocalidade e uma corporeidade em ação por parte do leitor quando em contato (mesmo que silencioso) com textos literários/poéticos. Ainda que não sejam visíveis movimentos físicos explícitos, o leitor está em *performance* pela alteração de suas pulsações cardíacas, por toda a atividade de seu sistema nervoso na construção de imagens e ativação de memórias etc.: "[...] é ele (o corpo) que eu sinto reagir ao contato saboroso dos textos que amo" (ZUMTHOR, 2002, p. 23).

Os estudos dos gestos corporais na música de concerto, embora sejam hoje um campo relativamente novo, não inauguram nada de totalmente original, apenas restauram o corpo no centro de um processo já e sempre eminentemente corpóreo, como afirma Rolf Inge Godoy: "O movimento do corpo humano é integral à experiência musical" (GODOY, 2008, tradução nossa²⁸). Godoy demonstra, através de uma série de estudos sobre a percepção das relações entre sons e ações corporais humanas, que nossa teoria da música, extremamente devotada ao estudo dos símbolos escritos e suas significações abstratas, talvez tenha deixado de lado dados concretos que atestam a importância dos gestos para nossos processos de significação. Em síntese, o trabalho de Godoy, sumamente alimentado por pesquisas no campo da linguística, neurociência, psicopedagogia etc., dá conta de que o que vemos é extremamente importante para o que ouvimos. Segundo Godoy, se até bem recentemente pensávamos nos gestos de um orador, por exemplo, como meros acompanhamentos para a fala e para o pensamento do mesmo, há hoje inúmeros estudos que invertem essa ordem e dão conta de que muitos gestos são de fato condicionantes para certas articulações verbais ou de pensamentos. Ou seja, há aqui uma superação de uma hierarquia em que os campos conceitual, lógico, cerebral articulados na linguagem seriam superiores aos movimentos do corpo, sendo estes não mais que meros reflexos póstumos e insignificantes perante o valor da mensagem verbal. Segundo Godoy, não só para o campo do emissor de discurso o repertório gestual (mãos, pernas, olhos, dedos, tronco, ombros etc.) importa, bem como

²⁸ No original: Human movement is integral to musical experience. (GODOY, 2008).

para os receptores todo aquele referencial motor participa do complexo jogo de estabelecimento de sentido. Embora saiba da dificuldade de fazer frente a séculos de uma Teoria da Música gráfico-centrada, Godoy (2008) vislumbra uma teoria “corporificada” da música. Segundo o autor, o legado das pesquisas sobre a relação som-gesto-percepção deve ser levado em conta na busca por uma teoria anatomicamente orientada.

Já Fischer-Lichte (2012) ressalta outra importante dimensão desse papel subalterno do corpo na música de concerto: a doma do público presente nos concertos. Para a autora, a evolução do espetáculo burguês-capitalista ocorre paralelamente a um crescente ideal de audição mental, silenciosa e sem a interferência perturbadora dos gestos corporais. Segundo Fischer-Lichte, até mesmo a escuridão em que foi mergulhada a plateia faz parte desse ideal de corpos mais do que imóveis, na verdade, invisíveis.

Os trabalhos de Jane Davidson (2002) são também muito importantes na superação de que exista uma informação objetiva e portadora de todo o sentido musical na partitura para ser apenas vertida em som ao passo que as informações corpóreas não trazem nenhuma informação relevante para o processo. A autora tem conduzido pesquisas que mostram que a expressividade dos movimentos do corpo dos intérpretes impacta qualitativamente a percepção dos ouvintes. Uma de suas pesquisas tentou decodificar movimentos específicos por parte de um pianista e sua relação com a expressividade musical intencionada por ele. Davidson elencou uma série de gestos utilizados ao longo da peça: gestos circulares de pulso, marcações de cabeça para frente e para trás, erguimento e abaixamento dos ombros etc., tendo sido identificado o quadril como o local irradiador de movimentos:

A partir da posição assentada dos pianistas, teorizou-se que o quadril representa o "fulcrum" de seus centros de gravidade, de onde se providencia o ponto pivotal para todo o movimento do torso superior. Esse centro de gravidade parece ser o ponto focal de geração de expressão física (DAVIDSON, 2002, p. 146, tradução nossa²⁹).

Embora sua pesquisa mostre claramente a utilização de movimentos específicos para momentos como articulações entre frases ou clímax texturais, a autora não detectou uma correspondência fixa entre determinado gesto e um correlato evento sonoro. Antes,

²⁹No original: Given the pianist's sitting position, it was theorised that the hips represented the fulcrum for his centre of gravity, therefore providing the pivotal point for all upper torso movements. This centre of gravity seemed to be the central location for the generation of physical expression.

os empregos dos gestos revelaram-se bastante flexíveis, e em repetições de trechos com intenções expressivas similares foram utilizados gestos variados (DAVIDSON, 2002, p. 147).

Merece destaque em seu vasto trabalho a defesa da *performance* como uma “via comunicacional de mão dupla” (DAVIDSON, 2002, p. 149). Segundo Davidson, inúmeros estudos que comparam a relação entre o ensaiado e o executado em concerto dão conta de que uma série de modificações apresentadas em concerto em relação ao que foi previamente ensaiado pode ser explicada pela influência das reações da plateia ao visto no palco: “Muita coisa está acontecendo (em concerto): o performer e o público estão continuamente trocando informações através do campo visual e deixas auditivas” (DAVIDSON, 2002, p. 149, tradução nossa³⁰). Aqui, cabe pensar o quanto a escuridão em que foi mergulhada historicamente a plateia, conforme apontou Fischer-Lichte (2012), interrompe o fluxo de informações visuais entre público e performers.

Davidson desenha esse performer fisicamente situado, pleno de humanidade, em oposição ao ideal de performer transparente:

Não é fácil se tornar um performer, menos ainda um solista, devido a toda a preparação necessária, entretanto, o instante da performance é uma oportunidade rara para os performers mostrarem quem e o que são precisamente naquele momento (DAVIDSON, 2002, p. 150, tradução nossa³¹).

Nas pesquisas do campo musicológico, notadamente Cook (2014), Clarke (2005) Leech-Wilkinson (2012) e Davidson (2002), nos parecem já consenso de que a obra levada ao público é fruto de um trabalho colaborativo entre intérprete e compositor. No entanto, percebe-se ainda uma dificuldade em dizer que a intervenção do intérprete possa impactar a forma. A nosso ver, isso se deve à permanência da ideia de forma como modelo espacial organizacional que deve ser preenchida de conteúdo. Mesmo estudos recentes, balizados com entendimentos contemporâneos de performance, ainda resistem em considerar a margem de manuseio do texto musical por parte do intérprete

³⁰No original: Far more is going on: the performer and the audience are continually exchanging information through visual and aural cues.

³¹No original: It is not an easy task to become a performer, least of all a soloist, because of all the preparation required, but presenting a performance seems to be a rare opportunity for performers to share with others who and what they are precisely at that moment. (DAVIDSON, 2002, p. 150)

como formal, mostrando a força que tem a arraigada visão formal como gradeamento previamente concebido.

Nos capítulos seguintes procuramos verificar como as reflexões desenvolvidas até aqui se relacionam com a regência, tendo como pano de fundo as seguintes questões: Qual a função dos gestos do regente? Qual grau de liberdade os métodos garantem ao regente frente ao texto musical? Como se observa na prática de regentes experientes e virtuosos a técnica básica encontrada nos métodos de regência?

III -REGÊNCIA

A regência, por se tratar de um campo amplo e multifacetado, admite ser abordada sob prismas diversos, desdobrando-se em uma miríade de assuntos com potencial para investigações de valor. Nosso trabalho opta por focar a dimensão expressiva corporal dessa atividade. Mais especificamente, quer-se discutir criticamente o papel que têm assumido os padrões métricos silenciosos na pedagogia da regência, que se reflete em um tipo de regência hegemônico entre os profissionais dessa área. Para tanto, o presente tomo divide-se em quatro capítulos: uma breve contextualização histórica da sistematização dos padrões métricos; um panorama da abordagem dos gestos em compêndios de técnica da regência; uma seção mais extensa em que analisaremos as performances gestuais de alguns regentes destacados no cenário de concertos mundial; e um capítulo em que buscaremos especular sobre uma possível prática pedagógica que incorpore o entendimento da regência como prática co-formalizante.

O capítulo 6 tem por finalidade esclarecer como se deu a consolidação da regência como uma atividade especializada por volta da segunda metade do século XIX. Busca-se compreender a gênese dos padrões métricos silenciosos como resposta a demandas sócio-históricas relacionadas à formação dos espetáculos e públicos burgueses.

Já em *O Gesto nos métodos*, capítulo 7, analisaremos como alguns dos livros-texto de regência mais utilizados na atualidade tratam da expressão corporal do regente. Objetiva-se mostrar como os padrões métricos silenciosos e algumas questões que orbitam em torno dos mesmos constituem ainda hoje a espinha dorsal de alguns dos principais métodos de técnica de regência. A respeito de nossa análise desses livros-texto, não é demais salientar que: 1) não é nosso intuito, inclusive sob o risco de perdermos o foco do trabalho, realizar uma extensa revisão bibliográfica, de modo que nos ateremos a quatro métodos-referência nos cursos de graduação e pós-graduação brasileiros e norte-americanos; 2) nosso interesse se restringe ao enfoque da atividade corpóreo-gestual do regente. Logo, nossas análises não levarão em consideração outras discussões promovidas em tais métodos, como liderança/psicologia da regência, técnicas de ensaio, preparo/marcação da partitura etc.

Em seguida, no capítulo 8, analisaremos as performances de quatro regentes em vídeos disponíveis no YouTube. Com as performances de Barenboim e Sokhiev, o

objetivo é mostrar como algumas premissas relacionadas aos padrões métricos silenciosos perdem espaço para uma gestualidade não ortodoxa em nome da comunicação de ideias musicais. O exemplo de Karajan, com performances em ensaio e concerto, nos instiga na busca pelas razões de uma notável regressão expressiva entre os gestos do ensaio comparativamente com os gestos levados ao concerto. Já a riqueza imagética da performance de Järvi nos estimula a encará-la como uma regência em favor da forma musical.

O último capítulo desse tomo, *A Forma em Performance: uma pedagogia?*, lança mão de cinco exemplos do repertório orquestral tradicional para pensar possíveis gestos capazes de participar da dimensão formal musical. A ideia é propor um possível caminho de construção interpretativa, a partir do diálogo entre a partitura e o corpo do regente, que possa ser útil como ferramenta metodológica para a didática da regência.

6. OS GESTOS NA HISTÓRIA

Desde as primeiras práticas coletivas de música, especula-se que uma ou mais pessoas se ocuparam em manter um mínimo de organização/unidade durante a execução, de maneira que o ponto inicial do ato de reger é obscuro. Analogamente, traçar uma evolução linear da regência é tarefa imprecisa, visto que tal prática foi constantemente ressignificada ao longo do tempo.

Grosso modo, pode-se dizer que o advento da polifonia é um marco para o surgimento do embrião do que se conhece como a moderna regência. A radical mudança do discurso musical, da homofonia para a polifonia, levanta a necessidade de uma referência temporal clara para os cantores uma vez que estes passam a desempenhar vozes independentes em uma textura mais intrincada. Vemos nesse registro de 1503 a representação de um regente, leia-se: aquele que providencia um pulso unificador, o “tactus”:

Figura 1 – Representação de um “diretor” musical munido de um cajado na obra de Gregor Reisch’s, *Margarita philosophica* (1503).



Fonte: SPITZER; ZASLAW, 1739.

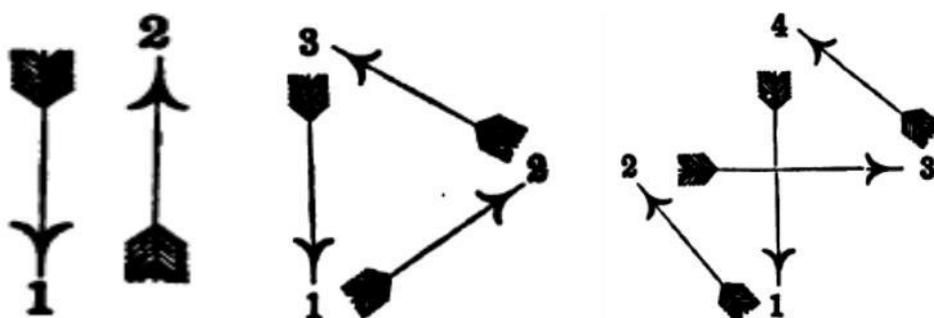
A obra de Johan Mattheson, *Der Volkommene Capellmeister*, publicada em 1739, é significativa para a história da regência e um rico documento sobre a prática musical de sua época. Neste robusto volume, encontramos desde capítulos sobre teoria da música e composição musical até discussões que parecem compor uma filosofia da música. O “mestre de capela”, amplamente descrito por Mattheson, é um sujeito de profunda formação artística, filosófica e humanística, responsável por coordenar os grupos musicais durante os ensaios e apresentações públicas, sendo, salvo raríssimas exceções, também o compositor da música executada. Sob a ótica que nos interessa aqui, do regente como performer, pode-se dizer que durante os séculos XVI, XVII e boa parte do XVIII, esta atividade se desenvolveu em torno da competência de evidenciar os tempos fortes, na maioria das vezes de maneira audível: utilizando um cajado, um maço de partituras em formato de canudo etc. No caso da música instrumental, temos também a figura do regente a partir do teclado (baixo contínuo) ou do violino. O fato, porém, de reger a partir de um instrumento, não altera a essência da regência praticada, uma vez que os regentes instrumentistas “acentuavam” os primeiros tempos dos compassos, de maneira correlata aos ostentadores de bastões.

A partir do último quarto do século XVIII, alguns fatores contribuem para pressionar o regente no sentido de sua especialização. A música de compositores como

L. V. Beethoven e F. Schubert, além de demandar uma orquestra consideravelmente maior, traz em si uma série de dificuldades rítmicas, de equilíbrio, entre outras, que dificultam uma exequibilidade coesa e apropriada por parte do coletivo de músicos. Salienta-se, ainda, a crescente exigência estética por parte do público burguês durante os concertos. Para esse público recém-formado, consumidor de arte, cada vez mais urbano, um regente que circulasse entre os músicos, sem posição fixa, muitas vezes gerando um ruído intermitente com seu bastão, era um elemento perturbador àquele espetáculo que se queria profissional³². É isso que nos atesta Berlioz, em 1831, após visitar o teatro San Carlo: “Devo dizer que o ruído desagradável produzido pelo regente percutindo a estante com seu arco me incomodou bastante. Eu asseguro, entretanto, que se não fosse assim os músicos não seriam capazes de manter o pulso” (NEWMANN, 1966, p. 169, tradução nossa)³³.

Berlioz é um dos pioneiros na sistematização dos padrões silenciosos para marcação dos compassos por parte do regente. Em seu tratado de orquestração, publicado em 1844, há uma seção inteira em que explora diversas questões da regência marcando claramente seu ponto de vista questionador acerca das práticas comuns à época. Berlioz defende a regência silenciosa dos padrões métricos seguindo os seguintes modelos:

Figura 2 – Padrões métricos de H. Berlioz para os compassos binário, ternário e quaternário.



Fonte: BERLIOZ, 1991, p. 246-247.

A relação indiferenciada entre as figuras do regente e do compositor se estende até tardiamente, passando pelo próprio Berlioz e chegando até Mahler e Richard

³² Segundo Gunther Schüller, além de cajados percutidos no chão e na estante de partituras, era comum o regente marcar tempos com pisadas fortes com os pés e até com sons vocais (SCHULLER, 1997, p. 79).

³³ No original: I must protest against the disagreeable noise which the conductor makes by striking his desk with his bow; but I am assured that but for this some of the players would find it difficult to keep time. (NEWMANN, 1966, p. 169)

Strauss. No entanto, as modernas estéticas pós-tonais do século XX aumentam exponencialmente o grau de exigência dos regentes – em aspectos como a indicação precisa de tempo, mudanças de andamentos, regência de compassos alternados, indicação de entradas com ambas as mãos etc. – que se transformam em uma entidade autônoma em torno da qual uma técnica específica se desenvolve. Ademais, o encurtamento das distâncias em um mundo globalizado faz com que o século XX assista uma maior circulação de regentes. Ou seja, cada vez mais as orquestras são regidas por regentes convidados – em detrimento da ultra identificação de um regente titular e sua orquestra –, o que exige por parte dos regentes, agora nômades, altos graus de clareza e destreza em suas técnicas para que sua comunicação seja rapidamente compreendida através de seu gestual.

7. OS GESTOS NOS MÉTODOS

Serão aqui considerados quatro métodos: Green (1987) e Labuta (1995), por figurarem entre os principais livros-texto dos cursos de graduação estadunidenses (SILVEY; BAUMGARTNER, 2016) e brasileiros; além de Meier (2009) e Wittry (2014), duas das mais recentes publicações nessa área.

Os aspectos corporais da regência nos métodos supracitados encontram-se aqui sintetizados em quatro tópicos: 1) posição inicial e ataque inicial; 2) padrões métricos silenciosos e variações por articulação; 3) entradas, fermatas e cortes; 4) mão esquerda³⁴. Ao final do capítulo, observaremos como os métodos propõem a aplicação dos gestos em exemplos musicais retirados do repertório.

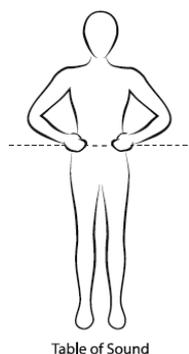
7.1 POSIÇÃO INICIAL E ATAQUE INICIAL

A posição inicial corresponde à postura estática do regente que antecede o gesto de ataque inicial. Esse momento tem por função capturar a atenção dos músicos e solicitar que providenciem os últimos ajustes (arco na corda, fôrma da mão esquerda, embocadura etc.), para um início sonoro preciso. Trata-se de um tópico apresentado nos métodos de maneira bastante uniforme, tendo as seguintes características básicas: pés ligeiramente afastados, tronco ereto, braços projetados à frente do corpo de modo que os antebraços fiquem paralelos ao chão, e as mãos em uma altura correspondente ao intervalo de espaço entre o umbigo e a base do esterno. A altura das mãos dentro dessa configuração marca a passagem de uma linha imaginária a ser tomada como referência para a ocorrência dos tempos dos padrões métricos silenciosos (esse aspecto será mais explorado adiante). Wittry (2014) trabalha com a imagem de uma “mesa sonora” (p. 67, tradução nossa³⁵) para esse plano de referência onde ocorrem as partidas e chegadas dos gestos do regente.

³⁴ Esses quatro tópicos não esgotam a totalidade dos aspectos gestuais da regência nos referidos métodos, mas os representam com bastante abrangência. Alguns subtópicos como "subdivisões" ou "compassos alternados", por exemplo, não serão aqui considerados por não representarem uma temática gestual à parte, com características específicas. O mesmo acontece, por exemplo, com os "*accelerandos e rallentandos*" que nada trazem de gesto específico, mas sim implicam adaptações dos desenhos métricos aos contextos agógicos de cada caso.

³⁵No original: Table of sound.

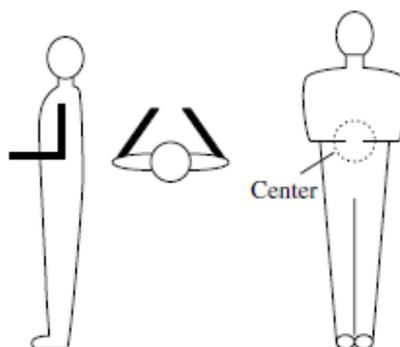
Figura 3 – Localização da “mesa sonora” em relação ao corpo do regente



Fonte: WITTRY, 2014,p.67.

Alguns autores, notadamente Meier (2009) e Wittry (2014), argumentam que essa zona umbilical coincide com um centro de gravidade do corpo humano, o que, por sua vez, faz com que os gestos da regência concentrados nessa região transmitam certa energia aos músicos. "À medida que as mãos se afastam do centro do corpo, a força e a efetividade dos pulsos decrescem" (MEIER, 2009, p. 6, tradução nossa³⁶).

Figura 4 – Centro de gravidade do corpo humano



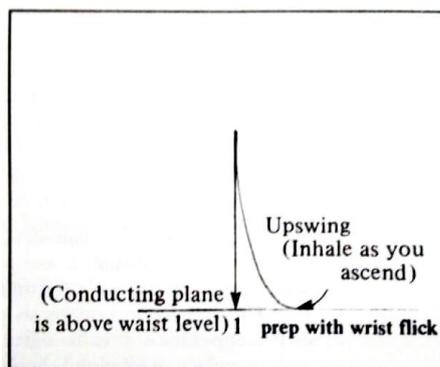
Fonte: MEIER, 2009, p. 6.

Após o estabelecimento da posição inicial, o regente deve proceder sem demora à indicação do ataque inicial: "Não é recomendável manter as mãos na posição ‘prontos!’ por um longo período antes de começar o gesto preparatório. Isso pode ser confuso para os sopros e/ou cantores que têm de providenciar a respiração" (GREEN,

³⁶No original: As the hands move away from the center of the body, the strength and effectiveness of the beat decrease.

1987, p 14, tradução nossa³⁷). Mecanicamente, o ataque inicial é um movimento composto de dois momentos: o tempo preparatório e o tempo de chegada - *preparatory beat* e *downbeat*-, segundo Labuta: “O tempo preparatório é um tempo extra. É um tempo de aprontamento[...] Todo início ou retomada do discurso musical deve ser precedido pelo tempo preparatório” (LABUTA, 1995, p.8, tradução nossa³⁸). O início do movimento ascensional do tempo preparatório é marcado pela ocorrência do que Labuta (1995) e Meier (2009) chamam de *ictus*, que corresponde à demarcação do ponto exato de saída do movimento, feita por mãos e/ou batuta. Complementarmente, o segundo momento corresponde à descida da batuta e o consequente toque no mesmo plano onde ocorreu o *ictus* inicial, marcando a ocorrência do tempo efetivo. Para que os músicos possam prever exatamente o momento de chegada do gesto ao ponto inicial, que significa o ataque, o gesto deve incorporar a naturalidade de todo objeto lançado para cima e sua queda consequente pela ação da força da gravidade. Ou seja, uma vez atingido o ápice do movimento este deve voltar ao ponto inicial, mantendo uma taxa de aceleração condizente com a da subida do gesto. “A intensidade do *ictus* e a velocidade resultante do movimento ascendente determinam a chegada precisa da entrada consequente” (MEIER, 2009, p. 9, tradução nossa³⁹).

Figura 5 – Diagrama do gesto preparatório



Fonte: LABUTA, 1995,p.8

³⁷ No original: It is not good to hold the hands in the “Ready!” position for too long a period before beginning the preparatory beat. It can become confusing to the winds and/or singers who have to prepare the breath (GREEN, 1987, p 14).

³⁸ No original: The preparatory beat is one extra beat. It is a breathing beat[...] A preparatory gesture, then, must precede every initial entrance and every resumption of the musical line (LABUTA, 1995, p.8).

³⁹ No original: The strength of the *ictus* and the resulting speed of the upward motion predict the precise arrival of the forthcoming entrance (MEIER, 2009, p. 9).

Toda essa dinâmica do gesto para o ataque inicial pode ser compreendida como a transposição do binômio inspiração/expiração, extremamente basilar ao fazer musical, para o conjunto braços/mãos/batuta. É comum os livros de regência em português utilizarem os termos italianos *levareebattere* paratempo preparatório etempo de chegada, respectivamente.

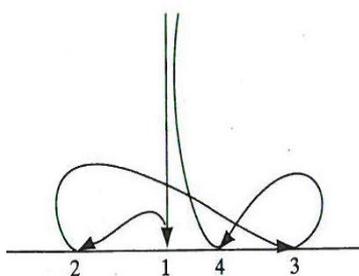
Os métodos preconizam que esse gesto deve já estar imbuído de elementos qualitativos da música que se iniciará a partir do mesmo. Tais elementos qualitativos são descritos, em linhas gerais, como: amplitude e velocidade, representando dinâmica e andamento da música, respectivamente; além do que é genericamente tratado como "estilo", que se resume, em grande medida, à dimensão das articulações *legato*, *staccato*, *tenuto* etc. como veremos adiante.

7.2 PADRÕES MÉTRICOS SILENCIOSOS E VARIAÇÕES POR ARTICULAÇÃO

Desde uma de suas primeiras aparições no tratado de orquestração de Berlioz (ver figura 2), praticamente todos os livros-texto que tratam de técnica da regência abordam os padrões métricos silenciosos. Em linhas gerais, trata-se de desenhos feitos no ar pelos regentes com intuito de sinalizarem aos músicos os tempos dos compassos em que as composições são grafadas: binários, ternários, quaternários etc. Os métodos atribuem à mão direita (mão da batuta) essa função de referência métrica.

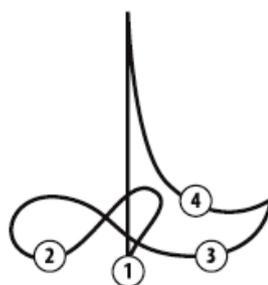
No livro de Wittry (2014), encontra-se um bom panorama de diferentes escolas desses padrões métricos. Desde os diagramas de Berlioz, em que se pode observar a localização espacial dos tempos bastante afastados entre si, até os métodos considerados, observa-se um caminho de aproximação dos tempos. Assim, pode-se dizer que encontramos duas principais vertentes para os desenhos: uma em que todos os tempos ocorrem exatamente em um mesmo plano imaginário (figura 6), e uma outra em que os tempos ocorrem em planos aproximados, mas não idênticos, estando o último tempo do compasso consideravelmente acima dos demais (figura 7).

Figura 6 – Padrão métrico quaternário com ocorrência dos tempos em um mesmo plano



Fonte: LABUTA, 1995, p. 16.

Figura 7 – Padrão métrico quaternário com ocorrência dos tempos em planos aproximados

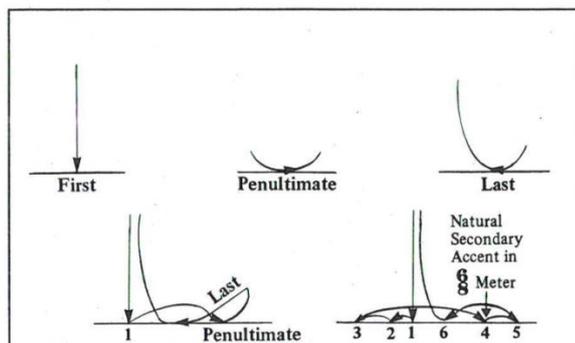


Fonte: WITTRY, 2014, p. 85.

Nota-se que para o primeiro tempo há uma preparação maior, um subir e abaixar do braço, realçando seu status de tempoforte em relação aos demais tempos do compasso. Logo em seguida à chegada ao primeiro tempo, há o chamado rebote, que é responsável pela preparação do tempo seguinte promovendo a conexão entre os tempos. Green (1987, p.19) chama a atenção para a amplitude do rebote, que não deve exceder a metade do tamanho da preparação para o primeiro tempo, mantendo assim a relação hierárquica entre os tempos.

Embora aqui tenhamos utilizado como exemplo o diagrama de um compasso quaternário, essas diretrizes se aplicam para todas as fórmulas de compasso. O método de Labuta (1995) é o que apresenta de maneira mais sucinta as regras gerais das disposições dos tempos no espaço, não importando o número de tempos do compasso: o primeiro tempo ocorre de cima pra baixo; o penúltimo da esquerda para a direita e o último da direita para a esquerda e depois sobe para indicar o início do próximo compasso (descrição feita sobre a ótica da mão direita).

Figura 8 – Regras gerais dos desenhos dos compassos e exemplo de um compasso 6/8



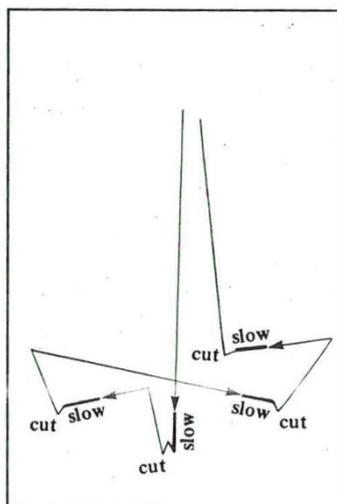
Fonte: LABUTA, 1995, p. 14.

Após esse primeiro momento de apresentação dos desenhos dos padrões, em que o foco está na localização espacial dos tempos, os métodos elencam algumas variações dos mesmos. Os nomes dados a essas variações se diferenciam entre os autores, para Green, seriam “gestos expressivos” (1987, p. 46), já para Labuta seriam “estilos musicais” (1995, p. 31). Em linhas gerais, trata-se de praticar os desenhos em contextos articulatórios distintos. Os dois estilos básicos são:

- *Legato* – desenhos bastante arredondados, com fluidez e conexão extremas entre os tempos;
- *Staccato* – desenhos angulares com *ictus* bastante enfáticos e com pequenos momentos de parada do gesto entre os tempos;

As articulações *marcato* e *tenuto* também aparecem nos métodos. A primeira se aproxima um pouco do *staccato*, porém com mais ênfase nos tempos. Já na articulação *tenuto*, conforme o diagrama de Labuta, os padrões devem ser desenhados como se estivessem sendo executados em dois meios distintos, um menos denso (entre os tempos) e subitamente um mais denso (no tempo em que ocorre o *tenuto*). Na articulação *tenuto*, os tempos devem ser pensados como oferecendo resistência ao gesto.

Figura 9 – Padrão métrico tenuto



Fonte: LABUTA, 1995, p. 32.

Meier delinea um *gestostandard* (2009, p. 26) entre o *staccato* e o *legato*, em que os tempos não são nem angulares, como no primeiro, mas também não têm uma ausência de *ictus*, como no segundo. Meier também caracteriza um padrão que chama de *circular*, geralmente para tempos rápidos ou para *accelerando*, em que os tempos se transformam todos em pequenos círculos e podem ou não ter os primeiros tempos de cada compasso maiores que os demais.

São ainda descritos os gestos *passivos* (GREEN, 1987) ou gestos *neutros* (LABUTA, 1995; MEIER, 2009), que se fazem apenas para indicar a continuidade da música, mas não carregam necessariamente informação expressiva. São gestos sem *ictus*, mínimos em amplitude, geralmente usados em fermatas ou em pausas, em que a opção do regente por indicá-los se deve mais à finalidade de os músicos não perderem a contagem.

Uma última diretriz geral dos métodos diz que em contextos de dinâmica *forte* os padrões devem ser executados com grandes amplitudes - com o emprego de todo o braço no movimento -, ao passo que para as dinâmicas *piano* deve se restringir o movimento ao antebraço ou somente ao pulso.

7.3 ENTRADAS, FERMATAS E CORTES

Embora na maioria dos métodos os gestos para entradas (*cues*), fermatas e cortes sejam abordados separadamente, aqui resolvemos apresentá-los conjuntamente pela extrema semelhança mecânica entre eles. Em linhas gerais, essas três ações do regente estão ancoradas no mesmo princípio do gesto preparatório/ataque inicial.

7.3.1 Entradas

Uma entrada resume-se à indicação para determinado naipe ou instrumentista solo do ponto exato de iniciar sua participação em determinado contexto musical que já esteja transcorrendo. Sendo assim, geralmente atribuem-se as entradas à mão esquerda, uma vez que a mão direita não deve interromper a continuidade do desenho métrico. As conformações mais comumente descritas da mão esquerda são: apontando para o instrumentista/naipe ou ainda com a união de polegar e indicador criando um ponto específico de entrada. Além desses elementos, a respiração e o contato visual com os instrumentistas são apontados como elementos essenciais na indicação de entradas, que podem ser feitas com a cabeça (LABUTA, 1995, p. 44) e até com os olhos (WITTRY, 2014, p.125).

O livro-método de Wittry (2014) é o que mais discute questões relacionadas aos gestos de indicação de entradas. A autora chega a apresentar uma lista de gestos não-ortodoxos para indicação de entradas, como: lançar de um dardo, lançar de um *frisbee*, utilização de um estilingue (2014, p.128). Outro ponto interessante levantado por Wittry diz respeito ao que podemos chamar "pós-entrada", que significa não abandonar o músico/naipe imediatamente após a entrada, mas estar presente para eventuais ajustes, uma vez que este(s) acaba(m) de se juntar ao todo.

7.3.2 Fermatas

No que tange à regência de fermatas, é de relativo consenso entre os autores dividir a mecânica da fermata em três momentos: chegada, sustentação e saída.

As chegadas às fermatas não trazem diferença quanto ao que já foi dito em relação aos gesto preparatório e ataque inicial.

Para a sustentação do som, esta pode ser feita por ambas as mãos. No caso de se usar a mão da batuta, Labuta (1995) sugere que esta não se mantenha estática, mas reflita através de um sutil movimento a sustentação da fermata. No caso de se usar a mão esquerda, e essa opção é preferencialmente para fermatas mais longas, Labuta sugere a sustentação com a palma da mão para cima.

Quanto à saída da fermata, Wittry (2014, p. 140) apresenta as possibilidades de maneira bem sintética: 1) fermatas que continuam sem pausa, não necessitando de um corte; 2) fermatas que necessitam de um corte. As fermatas que necessitam de um corte, por sua vez, se subdividem em: 2a) fermatas cujo corte se transforma em preparação para o próximo ataque; 2b) fermatas cujo corte é sucedido por pausa de tamanho variável.

Segundo Meier (2009, p. 76) há de se ter especial atenção nas fermatas escritas sem pausa entre o som sustentado e o que segue. Nesse caso, embora cantores e instrumentistas de sopro precisem ajustar a respiração, bem como os de corda friccionada precisam planejar a utilização do arco (especialmente crítico quando se deve “retomar”), o regente não deve fazer um *ictus* muito pronunciado na preparação da saída para não sugerir uma pausa indesejada.

7.3.3 Cortes

No que diz respeito aos gestos de corte, para garantir que o cessar do som de um grupo ocorra ao mesmo tempo, tal indicação deve ser precedida pela mesma engrenagem de um levantar e abaixar da mão que tenha fluidez contínua, de maneira a deixar previsível, já a partir de sua saída, o momento de chegada ao plano base de regência. O gesto em si tem duas variações descritas nos livros: pode ser um subir e descer vertical das mãos (WITTRY, 2009, p. 135) - nesse caso não apresentando nenhuma diferença quanto a um gesto preparatório de um ataque sonoro – ou um gesto circular, que tem assumido ao longo dos anos o caráter de ser um gesto clássico de corte de som. Segundo Labuta, o giro para o gesto de corte pode ser tanto no sentido horário quanto no anti-horário (1995, p. 10).

7.4 MÃO ESQUERDA

Poucas questões são tão unívocas entre os métodos quanto uma pretendida independência da mão esquerda em relação à direita:

Muitos regentes simplesmente espelham as ações da mão direita com a mão esquerda. Este não é um uso efetivo dos gestos. Não se deve utilizar a mão esquerda a todo tempo. Quando não estiver em uso, pode ser deixada ao lado do corpo em posição de relaxamento (WITTRY, 2014 p. 118, tradução nossa⁴⁰).

Em linhas gerais, a mão esquerda é descrita nos métodos como uma mão livre para mostrar uma série de nuances expressivo-musicais, em oposição a uma maior rigidez da mão direita no constante desenhométrico. Além de alguns usos já explorados, como o da indicação de entradas, estes são os principais atributos da mão esquerda:

- *Crescendo e diminuendo*: os gestos para *crescendo* e *diminuendo* mais comuns são o levantar do braço esquerdo com a palma da mão voltada para cima e o abaixar da mão com a palma voltada para baixo, respectivamente;
- Acentos como *sf* e *fp*: estes se dão com uma ênfase no tempo, ou seja, o regente deve agir como se exercesse pressão sobre o tempo, empurrando-o; Para o *fp*, o regente deve além do acento (*f*) indicar o recuo da dinâmica ao *piano* logo em seguida, através de um movimento de contração da mão em direção ao seu corpo;
- Equilíbrio sonoro: gestos de solicitação de maior ou menor dinâmica para correção da pretendida relação entre as vozes de determinado trecho (notas de um acorde, relação entre melodia e acompanhamento etc.)
- Indicações de fraseado: muita similaridade com o gesto de *crescendo* até o clímax e em seguida *diminuendo* até a posição natural de mão esquerda; no caso do fraseado, como sabemos, o direcionamento ao clímax frasal envolve outras questões, como a manipulação do andamento, por exemplo;

⁴⁰No original: Too many conductors simply mirror the actions of the right hand with their left hand. This is not an effective use of your gestures. You do not have to utilize the left hand all the time. When it is not in use, you can let it rest near your side in a relaxed position (WITTRY, 2014, p. 118).

Embora os métodos reservem à mão esquerda esse papel de mostrar aspectos musicais alheios à marcação métrica, esse caminho não é explorado de maneira sistemática. Em comparação com os capítulos dedicados às questões referentes à marcação métrica, a parte dedicada à mão esquerda é consideravelmente menos extensa.

7.5 OS GESTOS NO REPERTÓRIO

Green (1987), Labuta (1995) e Meier (2009) fazem amplo uso de peças do repertório tradicional para exemplificarem os aspectos da técnica. Os dois últimos, além de utilizarem excertos curtos para ilustrarem tópicos específicos (fermatas, entradas etc.), trazem propostas de regência para movimentos inteiros de música. Labuta faz isso com o primeiro movimento da *Sinfonia n.104* de Haydn, enquanto Meier escolhe sete obras, indo desde a *Sinfonia N.2* de Beethoven até o *Concerto para Orquestra* de Bártok, passando pelo *Concerto para Violino e Orquestra* de Sibelius. Aqui nos concentraremos nas ideias de Meier, por serem bastante ilustrativas do tipo de relação entre a técnica e a prática que sustentam os métodos.

Primeiramente, chama a atenção a forma escolhida por Meier para estruturar suas orientações. O autor opta por tecer comentários de compasso em compasso, listando meticulosamente quais devem ser os gestos do regente. As diretrizes para os primeiros compassos da *Abertura Romeo e Julieta* de Tchaikovsky nos familiarizam com o estilo dos comentários de Meier:

Existem duas alternativas para os compassos 1 e 2. Uma é reger um 2/2 direto. A outra é parar no movimento descendente de cada mínima e continuar na contagem da próxima semínima, com uma anacrusa para cada mínima (MEIER, 2009, p.285, tradução nossa)⁴¹.

No nosso entendimento, as descrições de Meier não reconhecem o texto musical como um terreno de possibilidades de distintas leituras ou, quando reconhecem, o próprio autor já delimita o número de possibilidades. Ou seja, há um esboço de abertura para uma participação do intérprete, mas restrita e já prevista. Decorre disso uma prática corporal também limitada a mostrar aquilo que já está no texto.

⁴¹ No original: There are two alternatives for bars 1 and 2. One is to conduct in straightforward 2/2. The other is to stop at the downward motion of each half note and continue at the next quarter note count, with both an upbeat to each following (mínima). (MEIER, 2009, p. 285).

No trecho em que comenta o compasso 24 do primeiro movimento da *Sinfonia 2* de Beethoven, por exemplo, Meier apresenta uma visão bastante estrita do *sforzato* do primeiro tempo:

O tempo forte para semrebote. Não é necessário nenhum corte, a menos que se queira uma colcheia completa. Um movimento de recuo é usado para mostrar o *sfp* nas trompas e baixos. O tempo 2 continua com um tempo preparatório para viola e cello. Ambas as semínimas nas subdivisões 3 e 5 dos tempos não têm rebote. O tempo pára e então continua com a quarta colcheia preparando o C. As tercinas dos violinos que vêm em seguida, às quais começam depois de um tempo forte, são antecipadas e projetadas nas subdivisão 6 (MEIER, 2009, p 262, tradução nossa⁴²).

O autor se limita a dizer de um recuo sonoro (pull-back) que deve ser indicado pelo regente para mostrar o *piano*, do *sfp* (escrito para trompas e contrabaixos), a fim de preparar a entrada de violas e violoncelos no segundo tempo do compasso (figura XX). Embora o autor esteja apontando uma questão relevante, esta não esgota outras possíveis perguntas quanto à qualidade do acento em questão: qual a dimensão do *f* do *sf* para *tutti*? Seria um *sf* com ataque mais explosivo (som de "t") ou mais macio (som de "d")? Qual a duração do *sf* em relação ao *p*, de trompas e contrabaixo? - a depender do andamento, seria uma possibilidade prolongar o *sf* de modo a deixar o *diminuendo* ao *p* para o último momento antes da entrada de violas e violoncelo. Esses são alguns questionamentos possíveis, dentre outros, a respeito de nuances desses *sf* e *sfp* cujas respostas abririam campo para um processo de busca por gestos capazes de transmiti-los.

⁴² No original: The downbeat stops with no rebound. No cutoff is needed unless a full-length (colcheia) is desired. A pull-back motion is used to show the *sfp* in the horns and basses. Count 2 continues with a preparatory beat for the viola and cello. Both (semínimas) beats on counts 3 and 5 are without rebound. The beat is stopped and then continues with the fourth (colcheia) beat bringing the C. The forthcoming triplets in the violins, which enter after the downbeat, are anticipated and projected in count 6 (MEIER, 2012, p. 262).

Figura 10 – Beethoven. Sinfonia 2, primeiro movimento, compassos 23 - 27

Fonte: BEETHOVEN, 1989.

Passemos ao comentário de Meier para o compasso 35 do Concerto para Orquestra de Bartok:

O tempopreparatório é sem ictus. O rebote do tempo 1 move-se para o Segundo tempo com clareza e convicção; caso contrário o tempo perderá precisão (momentum). Quando é pedido *divisi*, ocorrem problemas de conjunto; colocar o fonoinstrumentistas de dentro estabiliza o ritmo. Os tempos devem comunicar um *pp* sustentado. Entretanto, em que pese a dinâmica *pp*, um tempo preparatório com ictus enfático é dado para assegurar uma entrada precisa dos trompetes. O rebote do tempo 1 é sutil, assim como o do tempo 2. Um ictus bem pronunciado é usado novamente no tempo 3 para trompetes (MEIER, 2009, p. 281, tradução nossa⁴³).

Em primeiro lugar, gostaríamos de chamar a atenção para uma das grandes virtudes do livro de Meier, em nosso entendimento: antecipar problemas previsíveis de conjunto. No caso específico, Meier alerta para prováveis problemas quando se tem *divisi* em naipes. Mesmo dizendo de seu modo assertivo característico "[...] quando é pedido *divisi*, problemas de conjunto ocorrem [...]" em vez de "podem ocorrer", Meier está de fato chamando a atenção para uma questão corriqueira. Uma vez que na prática orquestral na maioria do tempo um naipe toca uníssono e bons naipes trabalham duro

⁴³The preparatory beat is without ictus. The rebound of beat 1 moves to the second count with clarity and conviction; otherwise, the tempo will lose momentum. When *divisi* is required, ensemble problems occur; focusing on the inside players steadies the rhythm. The beat must communicate a sustained *pp*. However, in spite of the *pp* dynamic level, a preparatory beat with a strong ictus is given to ensure a precise entrance for the trumpets. The rebound on count 1 is barely visible, as is the best on count 2. A strong ictus is used again on count 3 for trumpets. (MEIER, 2009, p. 281).

para soar o mais uniforme possível - os trechos de *divisi* de um naipe (principalmente a mais de duas vozes) podem gerar imprecisões.

No entanto, no que diz respeito à maneira de se reger o trecho a partir do compasso 35, Meier apresenta uma visão fechada e inflexível. Uma hipótese, em oposição à manutenção do *pp* por ele defendida, seria um microfraseado de dois em dois compassos desde o compasso 35 ao 38. Nesse trecho, temos um perfil melódico ascendente e descendente, primeiro tocado nas cordas graves e repetido pelas cordas médias e agudas. Uma vez que essa figuração será transformada em acompanhamento após a entrada de trumpetes em 39, poderia soar interessante um trabalho frasal de dois em dois compassos ($\langle \rangle$ em 35/36 e 37/38) fazendo com que os arpejos de cordas assumissem certo ar de material melódico nesses quatro compassos.

Como um último comentário desse trecho, acreditamos que a visão de Meier para a entrada de trumpetes é novamente apenas uma hipótese entre outras tantas possíveis. Concordamos que o regente deve estar atento quanto à precisão da entrada (uma vez que os trompetes estão *tacet* por longo tempo), mas uma entrada com muita ênfase, através de gestos com *ictus* muito presentes, traria também uma ideia de notas mais desligadas (acentuadas?). Na visão de Meier, os trumpetes, nesse trecho, devem destacar sua figuração do caráter *legato* dos demais instrumentos, mas a hipótese de eles se fundirem a essa textura não nos parece desprezível. Para essa segunda ideia, um gesto mais condizente de entrada para trumpetes em 39 seria horizontal e sem arestas, por exemplo. Vale notar que não há nada escrito quanto às articulações dos trumpetes nesse trecho, podendo tender a *staccato* de Meier, mas também ao *tenuto* ou *legato* etc.

Figura 11 – Bartók, Concerto para Orquestra. Compassos 31 ao 43.

Fonte: BARTOK, 1997.

Gostaríamos de uma vez mais sublinhar o valor do método de Meier, principalmente em suas observações a respeito de aspectos da orquestração, equilíbrio etc. Meier, comopedagogo e regente de muita bagagem, tem seu livro-texto repleto de informações valiosas, em especial a regentes menos experientes. Seu comentário a respeito do compasso 9 do segundo movimento da *Sinfonia 2* de Beethoven, por exemplo, pode ser muito útil já na preparação do ensaio por parte do regente, uma vez que antecipa um possível trecho a ser observado e possivelmente ensaiado sob o aspecto rítmico: "As semicolcheias dos violinos demandam observação de perto. Mudanças de dinâmica para *subitop* sempre perturbam a estabilidade do movimento rítmico que está fluindo" (MEIER, 2009, p. 266, tradução nossa⁴⁴).

Não só o método de Meier, bem como os demais anteriormente abordados, quando se trata de pensar possíveis maneiras de se reger os trechos do repertório, estão

⁴⁴ No original: The semicolcheias of the violins demand close observation. Dynamic changes to *subitop* often upset the steadiness of the on going rhythmic motion (MEIER, 2009, p. 266).

muito aferrados aos padrões métricos. No caso específico de Meier, é muito simbólico o fato de o autor escolher comentar as músicas de compasso em compasso, o que de fato revela sua visão de uma regência da música baseada no desenho dos compassos. Não se observa, por exemplo, um trabalho consistente em torno da regência de frases, ou ainda de se pensar o papel do corpo em trechos maiores de música, como uma seção formal. Grosso modo, percebe-se uma tentativa de moldar a música à certa técnica e não o contrário. Ou seja, não se concebe o corpo como potencial para configurações gestuais em serviço de uma música que se queira representar fisicamente. Nesse sentido, notamos que vigora nos métodos de regência aquela visão textualística da música identificada por Cook em suas análises de gravações.

Nas considerações de Meier sobre a regência de obras do repertório, tem-se a impressão de que a regência seria já uma lista de gestos pré-concebidos a serem utilizados conforme a notação das partituras. Em linhas gerais, reger seria manusear essa bula de gestos cuja correspondência com cada sinal da partitura estaria já consagrada. Nesse contexto, promove-se uma homogeneização dos modos de reger e, em última análise, uma padronização das práticas interpretativas.

Em linhas gerais, identificamos duas ideias subjacentes aos métodos. Uma primeira de que o texto é autossuficiente na mensagem musical. Embora os métodos mencionem o caráter lacunar da notação musical - "Interpretar dinâmicas é muito difícil porque os símbolos usados pelos compositores devem ser tomados como diretrizes" (MEIER, 2009, p. 128, tradução nossa⁴⁵) – estes não incorporam de fato a precariedade da notação em expressar a música como um componente de suas pedagogias da regência. Desse paradigma textualístico resulta uma associação sempre direta de gestos específicos para signos específicos: *crescendo* se faz assim; entrada se faz assim; corte se faz assim etc.

A outra ideia, intimamente ligada ao paradigma textualístico, está na primazia dos padrões métricos para expressar a música. Aqui não estamos pregando a abolição dos padrões métricos. Entendemos sua importância tanto histórica quanto pedagógica. Entretanto, há de se pensar que os padrões métricos, enquanto regência da dimensão escrita da música, não dão conta daquilo que de fato é a música. As músicas estão escritas em compassos, mas a regência deve ir além dos mesmos para expressar sentidos musicais. O mesmo se dá quanto aos acentos, *crescendos*, articulações etc. A regência

⁴⁵No original: The proper interpretation of dynamics is very difficult because the symbols used by composers are meant as guidelines (MEIER, 2012, p. 128).

deve ir além da indicação atomística desses eventos separadamente. Daí a necessidade de se pensar uma regência de escopo mais amplo, que dialogue com a forma.

Seria possível pensar uma metodologia para o ensino da regência em que a um primeiro momento calcado na construção de pilares (padrões gestuais universalmente compreensíveis) some-se um estudo das potencialidades expressivo-musicais de cada corpo especificamente? E não seriam as partituras das grandes compositoras e dos grandes compositores, além de TEXTO a ser expresso na literalidade de suas questões mínimas (fórmulas de compassos, acentos, *crescendo* etc.), PRETEXTO para um pensamento gestual em favor de dimensões de sentido mais amplas, como frases e até formas?

8. OS GESTOS NO PÓDIO

As análises apresentadas na sequência estruturam-se em dois momentos. O primeiro terá um caráter mais descritivo, buscando mostrar a relação entre determinados gestos e suas ideias musicais correspondentes. Estamos cientes de que explicações muito pormenorizadas para gestos que ocasionalmente poderiam ser compreendidos intuitivamente podem representar um momento de prejuízo ao ritmo do texto, implicando uma queda na fluência de sua leitura. Entretanto, consideramos pertinente tomar tempo nesse momento descritivo principalmente pelo fato de quisermos atingir um leitor - mesmo que do campo musical - que não seja tão familiarizado com a regência. A fim de compreendermos com a maior clareza possível a relação que propomos entre os trechos musicais e os gestos dos regentes para comunicá-los, buscamos ilustrar esses exemplos com imagens geradas a partir do congelamento dos vídeos dos regentes, retirados da plataforma YouTube.

Em seguida a esse primeiro momento, passamos ao que chamamos *Discussão*, em que iremos desdobrar os gestos musicais observados em problemas. Ou seja, encontra-se nesse ponto o conteúdo de fato analítico, em que buscaremos ir além da explicitude dos gestos para debater possíveis razões, consequências e outras questões subjacentes aos mesmos.

8.1 BARENBOIM: O DESENHO DO METRO E O DESENHO DA FRASE

Lançaremos mão da interpretação de Daniel Barenboim da Sinfonia No. 2 em Ré Maior, Op. 36 de Beethoven, a fim de observarmos como o maestro se relaciona com alguns aspectos da técnica abordados no capítulo *70s Gestos e os Métodos*. Nossa pesquisa utilizará um vídeo de Barenboim à frente da orquestra West-EasternDivan, em 2012, disponível no YouTube. Vejamos o que ocorre nos compassos 273 – 284 do primeiro movimento, reproduzidos na figura 12:

Figura 12 – Sinfonia No. 2 em Ré Maior, op. 36 de Beethoven, compassos 272 ao 284

Fonte: BEETHOVEN, 1989.

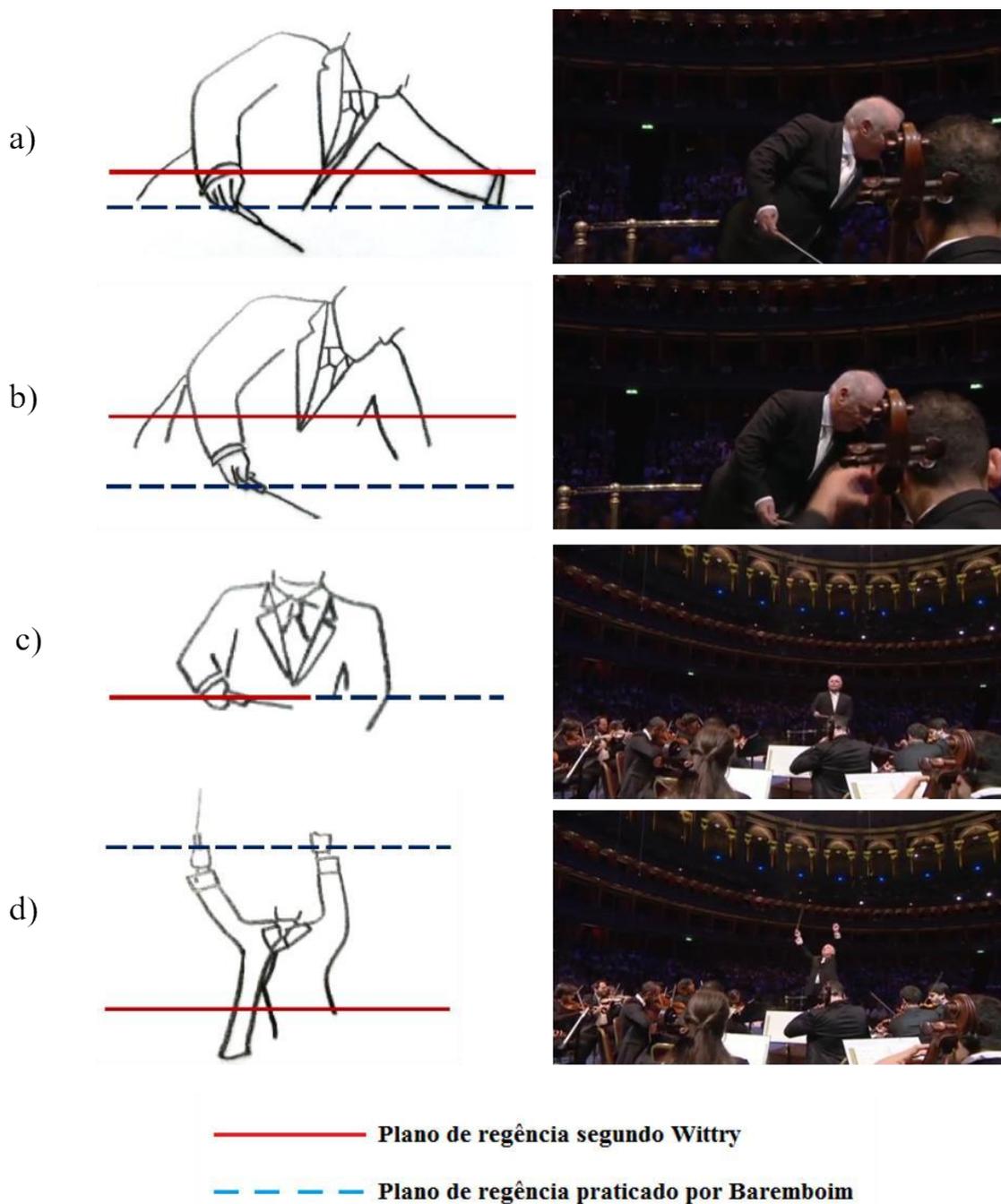
Embora nosso foco não seja uma análise musical estrita, um mínimo entendimento estrutural tonal desse trecho contribui para a reflexão que será aqui proposta. Harmonicamente tem-se uma chegada em um acorde *ff* com função de Dominante de Ré Maior em 273. A resolução de tal acorde não ocorre imediatamente no compasso seguinte, sendo a função de Dominante de Ré Maior retomada em 282, também em *ff*, para somente então concretizar a cadência na Tônica, Ré Maior, no compasso 284. Estruturalmente, tem-se aqui uma expansão da cadência V – I em Ré Maior. O hiato que Beethoven cria entre as Dominantes de 273 e 282 é preenchido de uma maneira única nesse movimento: cordas em uníssono realizando um movimento ascendente em direção ao intervalo descendente de sétima diminuída: fá (c. 280) - sol # (c. 281). Existe aqui também um *crescendo* que vai desde o *pp* do c. 274 ao *ff* de 282, antes passando pelos *sf* de 280 e 281.

Interessa-nos observar a proposta gestual de Barenboim para os compassos 280 – 283. Para o ataque do compasso 280, o regente realiza o gesto de preparação e indica com ênfase, utilizando também a mão esquerda, a chegada no fá em *sf* (figura 13a). Para o ataque do próximo compasso, no entanto, o regente não realiza o gesto preparatório. Sendo assim, o sol# do compasso 281, também em *sf*, é indicado subitamente com o abaixar de ambas as mãos, tocando um plano imaginário que se encontra

consideravelmente mais baixo do que o anterior (figura 13b). Em seguida, temos a indicação do início do compasso 282, *ff*, agora com o gesto de preparação e seu respectivo gesto de chegada ocorrendo, ambos, em uma linha imaginária média (figura 13c). Durante o compasso 282, o maestro reflete em seu gesto o perfil musical notado nesse trecho, um arpejo ascendente (Dominante em apojatura), elevando seus dois braços paralelamente em patamares até o início do compasso 283, que é aqui tido como o ponto culminante desse trecho. Nesse momento, os dois braços do regente estão levantados, e o plano de regência para o primeiro tempo do compasso 283 se localiza acima da cabeça do maestro (figura 13d).

Considerando os gestos de Barenboim em perspectiva com aspectos da técnica da regência defendidos nos métodos anteriormente abordados, nota-se que cada início de compasso é indicado em um plano de regência distinto dos demais, como se observa nas figuras 13a, 13b, 13c e 13d.

Figura 13 – Representações dos distintos planos de regência de Barenboim para os compassos 280 (a), 281 (b), 282 (c) e 283 (d)



Fonte: Elaborado pelo autor; BARENBOIM, 2012. [08:24 – 08:29]

Discussão

Do ponto de vista estritamente técnico, nesse pequeno trecho analisado, vemos a flexibilização de dois aspectos da técnica descritos no capítulo 7. Primeiramente, um tratamento maleável da ideia do plano base de regência, uma vez que cada primeiro

tempo de compasso, dos compassos 280 ao 283, ocorre em um plano distinto. Também não é seguido à risca o preceito do gesto preparatório, tanto no compasso 281, que é indicado por um gesto súbito - com a descida direta dos braços, havendo nesse caso o tempo de chegada prescindindo do tempo de saída - quanto no compasso 283, regido sem um gesto preparatório ortodoxo em consequência do levantamento dos braços (paralelamente ao arpejo) realizado ao longo do compasso 282.

Sendo assim, a regência de Barenboim parece se justificar menos como um esquema técnico e mais como uma explicitação física de um sentido musical. Primeiramente, vemos que a gestualidade do regente perfaz um paralelo com a estrutura dinâmica desses compassos. Fica claro, nos compassos 280 e 281, que os “pesos” pretendidos pelo regente nos *sforzati* são propositadamente indicados com planos inferiores à linha média de regência. No entanto, esses *sforzati* ainda estão no contexto do *crescendo* que se inicia em 274. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o gesto de Barenboim indica o acento dos dois compassos em *sf*, ele posterga todo o direcionamento do *crescendo* para a chegada em *ff* do compasso 282, momento para o qual reservou sabiamente o plano imaginário de regência médio, aproximadamente à altura do umbigo e consideravelmente mais alto do que os planos dos dois compassos anteriores. Entretanto, embora já tenhamos atingido a máxima dinâmica notada nesse trecho, *ff*, ainda não foi alcançado o clímax dessa frase, que Barenboim quer que ocorra somente no compasso 283 – momento em que se sucedem as resoluções das apojaturas e ouve-se de fato o acorde da sétima da Dominante. Para tanto, Barenboim ainda guarda uma surpresa, que é a elevação gradual dos braços ao longo do compasso 282, para a veemente chegada no compasso 283, que se dá com os braços completamente erguidos verticalmente, marcando o plano de regência mais alto possível. Enfim, nota-se um gestual meticulosamente escolhido pelo regente para refletir, através de corpo, seu planejamento fraseológico do trecho em questão.

Nesse caso, não é exagero pensar em uma correlação entre os diferentes planos de regência e o perfil intervalar desse trecho, embora a correspondência entre as alturas espaciais das mãos do regente e as alturas musicais notadas na partitura não seja uma incumbência da coreografia da regência. Quanto à não preparação do compasso 281, nosso entendimento diz que tal fato se deve à intenção de manter o uníssino de 280 *sostenuto*. Logo, o gesto preparatório, tendo de acontecer sempre em antecipação, como prenúncio, poderia transmitir aos músicos algum sinal que interrompesse a sustentação pretendida para o compasso 280. Assim, para que 280 seja tocado *sostenuto*,

o regente prefere manter a postura de sustentar o som até o último momento do compasso, abrindo mão de preparar o ataque do próximo compasso.

8.2 DE FURTWÄNGLER A SOKHIEV: UMA METÁSTASE DO MIMÉTICO

A segunda análise de nosso trabalho tem como foco a performance do regente russo TuganSokhiev. Mais especificamente, busca-se mostrar o alto grau de liberdade com que o regente russo se relaciona com uma das diretrizes mais enfaticamente preconizadas nos métodos: a de que a mão direita deve ser a referência métrica, e a mão esquerda deve mostrar nuances expressivo musicais.

Além de relacionar-se com esse tópico da técnica da regência, a presente análise também dialoga com a filosofia da reprodução musical de Adorno. Em um trecho de *Em Busca de uma Teoria da Reprodução Musical* (2006), ao referir-se à independência das mãos direita e esquerda do regente como correspondentes aos elementos mensural e mimético, respectivamente, Adorno aponta o regente Wilhelm Furtwängler como um exemplo de quem "cumpre o propósito de marcar os tempos com a mão direita, enquanto traça no ar os caminhos da música com a esquerda" (ADORNO, 2006, p. 175). Assim, levando em conta o apontamento de Adorno, decidimos observar os distintos papéis das mãos do próprio Furtwängler em uma gravação de *TillEulenspiegel* de Richard Strauss como uma breve preparação para a análise central desse subcapítulo, Sokhievinterpretando*Scheherazade*, deRimsky-Korsakov. A atitude de Sokhiev perante a premissa técnica da independência funcional entre as mãos nos permite pensar em uma irradiação da expressão do mimético adorniano não só para a mão direita bem como para outras partes do corpo.

8.2.1 Wilhelm Furtwängler

A maneira com que Furtwängler rege já os primeiros compassos do poema sinfônico de Strauss é simbólica da atividade não paralela entre as mãos. A mão direita do regente indica as colcheias (4/8) em um ponto consideravelmente estático e com movimentos bem restritos à articulação de seu pulso, preterindo assim o desenho característico dos compassos quaternários em que os tempos ocorrem em pontos distantes entre si. No mesmo trecho, sua mão esquerda parece realizar um movimento

de maneira a realçar as ligaduras de duas em duas colcheias (Lá – Fá / Si – Dó) para primeiros e segundos violinos em uníssono. Depois desses dois gestos, a mão esquerda do regente, embora permaneça alheia à mão direita, se move de modo um tanto aleatório, sendo difícil precisar o que está a comunicar (crescendo do compasso 2?).

Figura 14 – Till EulenspiegellustigeStreiche de Richard Strauss, compassos 1 – 9.

Seinem lieben Freunde Dr Arthur Seidl gewidmet.

Till Eulenspiegels lustige Streiche.

Richard Strauss, Op. 28.
allmählich lebhafter

Gemächlich. $\text{♩} = \text{♩}$ des $\frac{4}{8}$

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 15 – Mão direita e mão esquerdas não espelhadas: mão direita fazendo uma regência mensural (colcheia) e mão esquerda evidenciando as ligaduras iniciais de violinos



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [0:03 – 0:05].

No compasso 6, o regente efetua uma indicação bem precisa para a entrada das semicolcheias em *mp* de primeiros e segundos violinos. Para tanto, o regente adota uma conformação de mãos e dedos em que seu indicador bem pronunciado (apontando) garante exatidão ao momento de ataque, conforme podemos notar na figura 16.

Figura 16 – Mão esquerda indicando a entrada pode violinos no compasso 6



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950, [0:16].

Imediatamente após o compasso 6, a câmera se desloca e não conseguimos acompanhar a regência do maestro para o solo de trompa acompanhada de violinos em semicolcheias⁴⁶. A câmera volta a focar o maestro no compasso 21 quando o solo passa para oboés (figura 17). Aqui, Furtwängler realiza uma regência em que mantém sua mão esquerda fazendo apenas sombra aos desenhos métricos da mão direita (uma regência semi-paralela), deixando-a assim apta a ser acionada de maneira mais ativa para mostrar os *sforzati* dos compassos 24 e 29. Estes dois acentos são mostrados por Furtwängler com a mão esquerda fechada dando uma espécie de soco em uma mesa (figura 18 e figura 19).

⁴⁶ O poema sinfônico de Strauss é baseado em uma coleção de histórias tão antiga quanto enigmática do herói *TillEulenspiegel*. A primeira coleção, assinada apenas por "N." que não se sabe se criou as histórias ou apenas as reuniu, traz 95 episódios da vida errante de *Till*: que derruba barracas na feira com um cavalo, veste-se de padre e promove um falso sermão e zomba da seriedade sisuda dos professores. A comunidade se revolta com os prejuízos e as provocações à ordem promovidas e realiza um julgamento cuja resolução pede o enforcamento de *Till*. A composição de Strauss, embora referendada pelo próprio Strauss como um Rondó, carece de uma seção recorrente mais explicitamente, para ser tomada como uma seção "refrão" de um Rondó tradicional. Antes o que se vê é uma composição mais rapsódica em que os dois temas iniciais (violinos c. 1 a 4 e trompas c. 6 a 12) são explorados como elementos de coesão, sofrendo transformações de diversas ordens ao longo da obra.

Figura 17 – Till Eulenspiegellustige Streiche de Richard Strauss, compassos 20 - 37

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 18 – Gesto da mão esquerda para sf do compasso 24



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [0:35].

Figura 19 – Gesto da mão esquerda para sfdo compasso 29.



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [0:40].

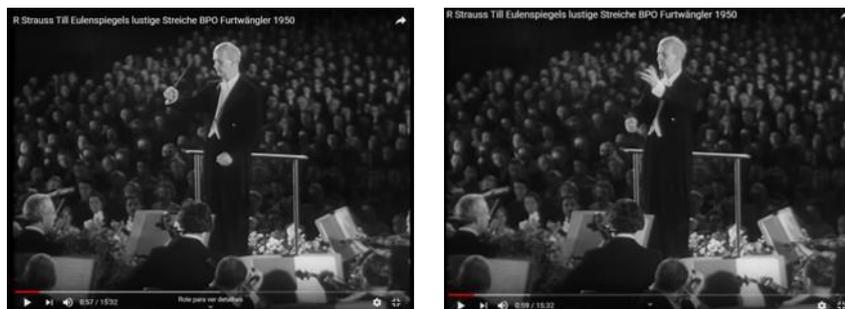
As fermatas são momentos interessantes para observar o comportamento corporal de Furtwängler. No compasso 45, por exemplo, em que se tem a altura Dó em várias oitavas tocadas por cordas e trombones (ver figura 20), o gesto de sustentação da fermata é feito com a mão direita (primeiro quadro da figura 21) enquanto a mão esquerda aguarda abaixada, sendo essa última convocada apenas para sinalizar o corte (segundo quadro da figura 21). Mais adiante, veremos o regente variar a relação entre as mãos para outra fermata.

Figura 20 –Till EulenspiegellustigeStreiche de Richard Strauss, compassos 38 - 46

c. 38

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 21 – Fermata do compasso 45: mão direita utilizada na sustentação e mão esquerda utilizada para o corte



Fonte:FURTWÄNGLER, 1950, [0:57 – 1:00].

Entre os compassos 87 e 90, portanto em breve intervalo de tempo, o regente emprega a mão esquerda para três finalidades diferentes em uma sequência muito bem articulada pela ocorrência imediata dos eventos. Enquanto a mão direita mantém constante binário composto (6/8), a mão esquerda: incita ao protagonismo o primeiro oboé no compasso 87 (primeiro quadro da figura 23); em seguida se volta à escala dos segundos violinos em 88, em que parece indicar a saída da altura Lá 3 para início da escala (segundo quadro da figura 23), e passa continuamente à frase dos primeiros

violinos que se inicia em 89 (terceiro quadro da figura 23). A partir desse momento, o regente se mantém direcionado para os primeiros violinos para os quais indica o *crescendo* de 89 e o *diminuendo* de 90.

Figura 22 – Till Eulenspiegellustige Streiche, de Richard Strauss, compassos 84 - 93

c. 84

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 23 – Mão esquerda indicando: relevo de oboés no compasso 87 (primeiro quadro), saída de nota longa para escala de segundos violinos no compasso 88 (segundo quadro) e frase de violinos nos compassos 89 e 90 (terceiro quadro)



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950, [1:55 – 1:59].

O compasso 142 traz a mão esquerda do regente direcionada a algum naipe de sopros, com um formato que parece exigir projeção sonora (ver figura 25). Aqui especulamos que o regente esteja se dirigindo especificamente às clarinetas, uma vez que este naipe tem uma escala iniciada em uma região de pouco brilho do instrumento, notada *ff* por Strauss em meio a uma orquestração bastante densa (figura 24). Enquanto isso, sua mão direita permanece incólume na indicação métrica do binário composto (6/8).

Figura 24 – Till EulenspiegellustigeStreiche de Richard Strauss, compassos 139 - 146

c. 139

10

kl. Fl.
2 Fl.
3 Ob.
engl. Horn.
Clar. (D)
2 Clar. (B)
Basscl. (B)
3 Fag.
4 Hörner (in F)
3 Tromp. (in F)
3 Pos.
Pansken.
gr. Ratsche.
I. Viol.
II. Viol.
Br.
Vcl.
Cb.

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 25 – Mão esquerda requisitando maior projeção sonora em c. 142, supostamente às clarinetas



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [3:12].

A partir do compasso 179, vemos o regente conduzir uma aparição das notas do tema inicial (Lá – Fá – Si – Dó – Dó# - Fá) nos graves (contrabaixo, tuba e terceiro trombone, contrafagote e clarineta baixo), com um fraseado escrito de \diamond . O regente parte de uma postura em que seu tronco está alinhado a seus membros inferiores, inclina-se em direção aos graves que têm o crescendo melódico com sua mão esquerda bastante à frente do corpo, e retorna em seguida para sua postura inicial recolhendo também o braço esquerdo.

Figura 26 – Till EulenspiegellustigeStreiche de Richard Strauss, compassos 179 -187

c. 179

(*schallos*)

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 27 – Compassos 179 e 180: regência da frase dos instrumentos graves



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [4:22 – 4:24].

No compasso 276, há uma nova ocorrência do tema inicial agora em *ff*. Aqui o regente executa gestos pendulares muito rápidos com o braço esquerdo indo de um extremo ao outro. Além de indicar um caráter, que se pode dizer agitado, tal gesto, a nosso ver, sugere um toque específico para cordas: utilizando uma grande extensão do arco e com muita velocidade.

Figura 28 – Till EulenspiegellustigeStreichede Richard Strauss, compassos 273 – 283

c. 273

Viol. I
Viol. II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 29 – Gestos pendulares de braço esquerdo indo rapidamente de um extremo ao outro indicando os arcos rápidos dos compassos 276 ao 278



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [6:41 – 6:43].

Já no compasso 280, assistimos o regente sustentar a fermata de trompas com a mão esquerda, enquanto a mão direita está parada. A diferença gestual desse momento comparativamente com o compasso 45 pode estar no fato de aqui não haver corte do som entre a fermata e o que se segue. No compasso 45, o regente preferiu sustentar com a mão direita, deixando a mão esquerda livre para efetuar o silenciamento da fermata, uma vez que, nesse caso, havia pausa entre o fim da fermata e a música que se seguia. Já no caso do compasso 280, o regente sustenta com a mão esquerda, enquanto a mão direita repousa por um momento, mas já está prestes a indicar a sequência da música, sem nenhuma descontinuidade sonora.

Figura 30 – Sustentação da fermata do compasso 280 com a mão esquerda, enquanto a mão direita aguarda para indicar a consequente saída da fermata



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [6:46].

Além dos gestos destacados até aqui, representativos da liberdade da mão esquerda do regente para "traçar no ar os caminhos da música", segundo Adorno, nota-se em Furtwängler uma incipiente expansão da expressão do elemento mimético

adorniano para todo o corpo. Destacamos pelo menos um trecho em que tal fenômeno é claramente identificável. Furtwängler indica a entrada de trombones no compasso 49, altura Ré # que ocorre no segundo tempo do compasso (figura 30), com sua cabeça e troncos inclinados para frente e com as duas mãos consideravelmente abaixadas, como mostra a figura 31. Mais do que moldar seu corpo a uma característica acústica da nota atacada na região grave, a configuração corporal global (tendente ao chão) do regente reveste de um sentido próprio aquele trecho.

Figura 31 – Till Eulenspiegellustige Streiche de Richard Strauss, compassos 47 - 56.

c. 47

2^a gr Fl.
3 Ob.
Engl. Horn.
Clar. (D)
Clar. (B)
3 Fac.
Contrafag.
1^a Hörner (in F)
3 Tromp. (in F)
3 Pos.
Viol. I
Viol. II
Br.
Vel.
C.B.

-haft. poco rit. tempo

Fonte: STRAUSS, 1979.

Figura 32– Cabeça e tronco inclinados para baixo. Mãos direita e esquerda indicando entrada grave para trombones no compasso 49 muito abaixo da linha base de regência



Fonte: FURTWÄNGLER, 1950 [1:07].

8.2.2 TuganSokhiev

Nossa análise da relação gesto/música na interpretação de TuganSokhiev da obra *Scheherazade*⁴⁷, de Rimsky-Korsakov, será focada nos movimentos III e IV. O primeiro destaque do III movimento está nos compassos 56 e 57, onde se vê um dobramento de segundos violinos e primeiro clarinete executando o tema principal desse movimento em Lá b Maior. O ponto de interesse aqui é que Sokhiev conduz o *crescendo* do compasso 56 até o *sf* do primeiro tempo do compasso 57 com a mão direita - aquela que tanto Adorno quanto grande parte da teoria da regência classifica como mensural - apoiada na estante, enquanto a mão esquerda realiza um grande movimento descendente que vai desde acima de sua cabeça até próximo à linha de sua cintura, isso tudo voltado para segundos violinos (figura 34).

⁴⁷O vídeo de Tugan Sokhiev interpretando *Sheherazade* com Orquestra NHS do Japão utilizado por nós foi retirado da plataforma YouTube. No entanto, não consideramos que esse fato apresente um prejuízo tal que nos force a retirar do trabalho nossa análise dessa performance. Acreditamos que as imagens que já tínhamos colhido a partir de tal vídeo fornecem as ilustrações suficientes para a compreensão da discussão por nós elaborada nesse capítulo.

Figura 33 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 52-59.

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 34– Mão esquerda indicando o crescendo do compasso 56 até o sf do compasso 57 enquanto a mão direita está apoiada sobre a estante



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Nos compassos 60 e 61, o tema principal transita de segundos violinos para violas. Sokhiev indica essa transferência do protagonismo melódico girando seu corpo de uma posição frontal aos primeiros violinos no compasso 60, para ficar face ao naipe de violas (aqui dispostos à direita do regente) em 61, como pode ser visto na figura 36. O dedo indicador da mão esquerda de Sokhiev conduz esse movimento apontando para o naipe de violas, que será o local de chegada dessa migração melódica.

Figura 35– Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 60-64

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 36– Giro do corpo e dedo indicador da mão esquerda mostrando a migração da melodia para viola.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

No compasso 127, o material temático é exposto por primeiros e segundos violinos na tonalidade de Sol Maior. Sokhiev, nesse momento, corporifica a distinção funcional entre mão direita referencial métrica e mão esquerda expressiva. Mais especificamente, observa-se que o regente desenha um 6/8 bastante amplo com sua mão direita, enquanto sua mão esquerda parece direcionar a frase paulatinamente a seu ponto culminante no primeiro tempo do compasso 130. A esse respeito, o último quadro da figura 26 mostra o regente indicando o primeiro tempo do compasso 130, clímax da frase que se inicia na anacruse do compasso 127, voltado para primeiros e segundos

violinos com seu tronco inclinado para a frente e o braço esquerdo bem baixo com sua mão chegando à altura de seu joelho.

Figura 37 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 127-136

c. 127

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 38 – Chegada ao primeiro tempo do compasso 130 como ponto culminante da frase de violinos



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Nessa mesma seção, ainda voltado para os mesmos naipes de primeiros e segundos violinos, o regente indica, instantes antes do compasso 132, com os dedos indicador e médio de ambas as mãos, sinais correspondentes aos símbolos de *crescendo* e *diminuendo* (\diamond), como mostra a figura 27. Logo em seguida, o compasso 132 é regido por Sokhiev de maneira a sugerir: um *crescendo* ao longo da primeira metade do compasso (altura Mi de violinos), corporalmente executado por um

abaixamento de seu tronco juntamente com seu braço direito; uma chegada ao ponto mais intenso desse *crescendo* no início do segundo tempo (altura Sol de violinos), coincidindo com o ponto mais profundo de sua inclinação de tronco e braço direito para frente; e um *diminuendo* ao final do compasso ao qual corresponde um retorno de seu tronco à uma postura mais ereta. Aqui, o que se tem é uma reescrita desse compasso, no qual havia apenas um acento no segundo tempo do compasso, indicada antecipadamente pela mímica de um símbolo da notação musical e, em seguida, corroborada por movimentos coreográficos de seu corpo de maneira a moldar tal intenção musical sincronicamente com os músicos.

Figura 39 – Corporificação da notação de crescendo e diminuendo para o compasso 132



Fonte: SOKHIEV, 2019

Figura 40– Indicação do crescendo e diminuendo do compasso 132 com o abaixamento do tronco e retorno à posição inicial



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Sob o prisma da correlação entre os lados direito e esquerdo dos membros superiores, mote dessa análise, observa-se que a execução gestual do complexo *crescendo* e *diminuendo* ($\langle \rangle$) desejado pelo regente se dá exclusivamente por braço/mão direitos coordenadamente com o tronco do regente, enquanto a mão esquerda permanece praticamente em repouso junto ao corpo.

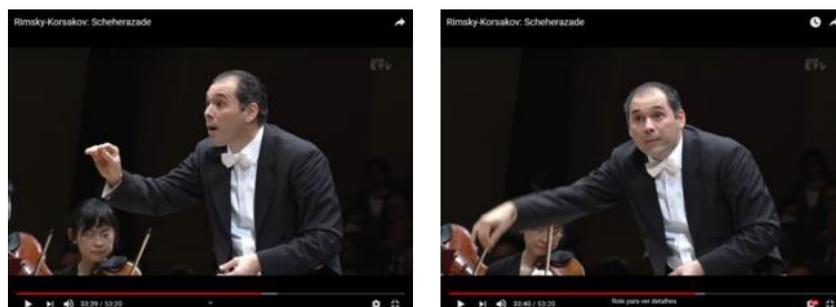
Os compassos 172 e 173 do III movimento também ilustram momentos de baixa ou nenhuma participação de mão esquerda. Para a figuração da trompa no compasso 172, Sokhiev mobiliza apenas seu membro superior direito. No primeiro quadro da figura 30, temos o regente indicando a anacruse em que a conformação de seus dedos, boca e expressões faciais parecem querer dizer da qualidade da articulação *staccato* das colcheias Sol, Lá; enquanto o gesto de abaixar súbito do braço, mostrado no segundo quadro da mesma figura, indica o *sforzato* do compasso 172 para trompas e fagote.

Figura 41 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 169-173.

c. 169

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 42 – Indicação da anacruse do compasso 172 (primeiro quadro) e do sfdo primeiro tempo do compasso 172 (segundo quadro) com a utilização apenas da mão direita



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Sobre o acorde sustentado do compasso 172, ocorre uma figuração de tímpanos para a qual, além do desacelerando já escrito, Sokhiev sugere um pequeno *ritenuto* nas três colcheias do primeiro tempo de 173 até a colcheia do segundo tempo do mesmo compasso em que há uma fermata. O regente indica para o timpanista o local exato da última colcheia, muito importante uma vez que conclui uma seção, através de um gesto composto: com sua mão direita emula o toque com a baqueta e com sua boca (fechada e com bochechas semi-infladas de ar) reproduz uma conformação característica de um som de tímpano em *p*.

Figura 43 – Mão direita emulando o toque de um timpanista indicando com precisão o ataque da última colcheia do compasso 173



Fonte: SOKHIEV, 2019.

O gesto escolhido por Sokhiev para o último acorde, arpejado e em *pizzicato* para cordas, também traz uma teatralização de um instrumentista. O maestro não só mimetiza o toque (com um gesto de arpejo lento em que a conformação de suas mãos e dedos lembra muito um toque de harpista), como também simula o gesto de deixar o instrumento reverberar, evitando o abafamento do *pizzicato* após o toque.

Figura 44 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, III movimento, compassos 206-209

c. 206

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 45 – Gesto para o arpejo final de cordas do terceiro movimento



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Passando agora ao IV movimento, temos já nos compassos iniciais uma escolha de gestos por parte do regente que refletem o que se passa no campo das alturas. No meio da exposição temática iniciada no compasso 10 em uníssono (dobramento de oitavas) pela orquestra, há uma repetição literal de dois compassos, sendo os compassos 14 e 15 idênticos aos compassos 12 e 13. O perfil melódico, que, portanto, está estampado duas vezes nesse trecho, traz intervalos em movimento contrário: quarta justa descendente Dó - Sol seguida pela segunda aumentada ascendente Sol - Lá# à qual se segue a terça maior Lá# - Fá#. Esse *zigue-zague* melódico é desenhado pelo corpo de

Sokhiev com as duas mãos fazendo movimentos horizontais repetitivos sobre a estante, conforme se vê na figura 47.

Figura 46 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 10-16

c. 10 IV

The image shows a page of a musical score for the fourth movement of Rimsky-Korsakov's Scheherazade, measures 10-16. The score is for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked 'Allegro molto e frenetico'. The score is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The conductor's part is indicated by a 'C' on a staff above the woodwinds.

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 47 – Gestos pendulares do regente sobre a estante para o zigue-zague melódico entre os compassos 12 e 15



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Os gestos do regente para o *crescendo* do compasso 19 dialogam com aqueles efetuados pelo regente para o *crescendo* do compasso 56 do III movimento. Se naquele momento do movimento anterior, o regente inutilizou sua mão direita apoiando-a sobre a estante, aqui sua mão que repousa sobre a partitura é a esquerda, enquanto seu braço e

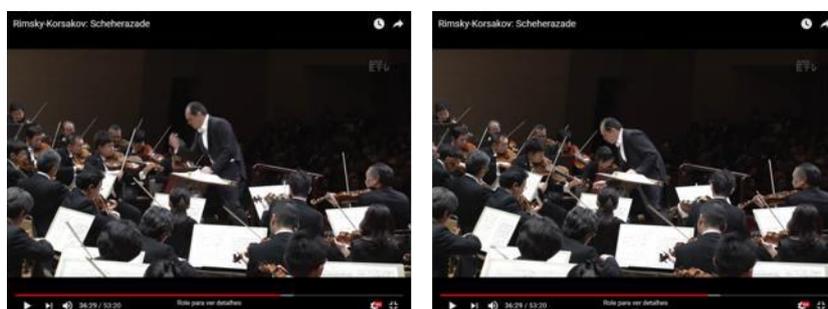
mão direitos se empenham em mostrar o *crescendo* do compasso 19, utilizando para isso também o abaixamento de seu tronco.

Figura 48 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 17-22

c. 17

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 49 – Gesto para *crescendo* do compasso 39 feito com seu membro superior direito enquanto sua mão esquerda repousa apoiada na estante.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Em seguida, gostaríamos de considerar todo o trecho que vai desde o compasso 134 até o compasso 142. Depois de alguns compassos realizando uma bordadura em torno da altura Mi (Mi 4 para segundos violinos e Mi 5 para primeiros), os violinos

iniciam um movimento descendente em semicolcheias que ao chegar a seu termo no *sf* do compasso 138 terá coberto uma oitava. Aqui, Sokhiev emula o tocar de um violino e parece sugerir, pelo aumento da amplitude dos gestos de seus braço/mão direitos (que imitam segurar um arco) e pela inclinação de seu tronco para frente, um *crescendo* não escrito em tal trecho. Mais uma vez, pode ser que tal movimento sugestivo de *crescendovise* induzir os violinos a evitarem aquilo que seria uma queda de energia natural para a chegada no *sf* do compasso 138, pela natureza descendente da frase.

Figura 50 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 128-149

c. 128

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 51 – Gestos para o fragmento descendente de violinos em que o regente, emulando tocar violino, parece pedir um *crescendo* à medida que a frase caminha para o grave.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

O compasso 238 traz uma alteração interessante no modo como Sokiev escolhe mostrar os desenhos métricos. O regente, que vinha até aqui executando a já observada regência "em um" com gestos predominantemente circulares, passa em 238 a marcar a colcheia, ou seja, reger "em dois", mas um "dois" complementar entre os braços direito e esquerdo. Na figura 53, é possível ver que o regente se vira para violoncelos e violas e realiza um movimento de subir e abaixar alternadamente os braços direito e esquerdo. Tal gesto, em nosso entendimento, visa requisitar um toque equilibrado entre as semicolcheias, em que todas elas recebam considerável acento e não sejam tocadas dentro da hierarquia tradicional de acentuação de compasso em que recairia sobre a primeira figura de nota mais peso que as demais.

Figura 52 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 233-248

Fonte:RIMSKY - KORSAKOV, 1984.

Figura 53 – Indicação binária feita com o subir e abaixar de braços direito e esquerdo alternadamente a partir do compasso 138 para o acompanhamento de violas e violoncelos.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Continuando nesse mesmo trecho de música, Sokhiev escolhe, entre outros materiais, dedicar sua atenção gestual para os *sf* de contrabaixos. Na figura 54, observa-se o regente indicando o acento específico do compasso 248, em que notamos uma preparação esmerada do gesto com o levantamento da mão esquerda para trás de seu corpo, acima de seu ombro, e seu conseqüente lançamento à frente, como quem golpeia um alvo. Tal impulso de seu braço/mão esquerdos no ar é feito com tanta energia que chega a deslocar um pouco o eixo de simetria de seu corpo - no terceiro quadro da figura 54 podemos notar certo desequilíbrio no corpo do regente causado pela inércia do gesto exacerbado.

Figura 54 – Gesto para o *sf* do compasso 248 de contrabaixos



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Durante um trecho considerável, Sokhiev adota uma postura quase como quem acompanha a orquestra, ficando bastante livre para mostrar os acentos com muita antecipação e ênfase. Na figura 56, vemos o regente mostrando o *sf* do compasso 270 em um gesto bem similar ao da figura 54, porém agora com a mão direita. Tal como havia antes feito com sua mão esquerda, aqui vemos Sokhiev levar a mão direita para trás, acima de seu ombro e arremessá-la à frente. Novamente, esse gesto não tem uma

resolução preempatória, mas é dissipado pelo corpo do regente (ver terceiro quadro da figura 56).

Figura 55 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 265-272

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 56 – Gesto para sf do compasso 270.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Os dois quadros da figura 58 mostram Sokhiev regendo os compassos 369 e 370 respectivamente, que apresentam uma relação de homorritmia entre si, sendo o primeiro deles consideravelmente mais denso do ponto de vista da orquestração do que o

segundo. Aqui, nota-se que o regente utiliza para cada um dos compassos uma das mãos enquanto a outra permanece inativa. No entanto, percebe-se que para o compasso 370 o regente não só ergue mais a mão utilizada nesse compasso (esquerda), como reflete em suas feições faciais um maior ânimo. O regente parece querer igualar o quanto possível a dinâmica entre esses dois compassos. Tal hipótese é reforçada pois no segundo compasso do binômio 374 e 375 - em que ocorre uma repetição do desenho 369 e 370 - vemos enfaticamente Sokhiev apontar para alguém das madeiras e pedir que toque *forte*, (inclusive mais forte que o *mf* escrito) para camuflar o desequilíbrio de dinâmica entre os dois compassos, supomos.

Figura 57 – Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 365-379.

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 58 – Compassos 369 e 370 regidos com mãos distintas.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Figura 59 – Gestos para tentativa de compensar a diferença de orquestração entre compassos 374 e 375, pedindo maior intensidade para os instrumentos de 375.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Instantes antes do compasso 380, vemos novamente Sokhiev chamar a atenção da orquestra para uma especificidade no toque que deseja para o que vem a seguir. Aqui assistimos o regente se dirigir aos trompetes e apontar para sua boca; esta, por sua vez, aparenta estar com os dentes semicerrados e, assim julgamos, com a ponta da língua tangendo os dentes. Supõe-se que o regente esteja pedindo para que os instrumentistas toquem com muita precisão rítmica, o que nesse caso é gerado com um toque que requer muita agilidade da ponta da língua na articulação das notas repetidas em *staccato*.

Figura 60 –Scheherazade de Rimsky-Korsakov, IV movimento, compassos 380-384.

Fonte: RIMSKY-KORSAKOV, 1984.

Figura 61 – Gesto de antecipação do toque de "ponta" para trompetes.



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Um último gesto curioso diz respeito à indicação do acento do compasso 523 que o regente faz com a mão direita, enquanto sua mão esquerda passa a página. Tal configuração gera um cruzamento entre as mãos bastante curioso que cria uma limitação à indicação do acento por parte da mão direita. Mesmo assim, o regente busca superar tal limitação suprindo um gesto de acentuação pelo curvamento de seu tronco/cabeça para exibir o acento com seu corpo.

Figura 62 – Cruzamento das mãos, cabeça pronunciada para indicar um acento no compasso 523



Fonte: SOKHIEV, 2019.

Discussão

Fica patente uma expansão no número de partes do corpo envolvidas na expressão do mimético adorniano entre as performances de Furtwängler e Sokhiev. O comentário de Adorno a respeito de Furtwängler nos pareceu aqui ratificado. De fato, a regência do maestro alemão destoa do maçante espelhamento da mão direita pela esquerda que era praxe à época (ver alguns de seus contemporâneos como Kemplerer, Carlo Maria Giulini etc.⁴⁸). O que vimos nos permite ir além: há momentos em que Furtwängler parece prenunciar o envolvimento de mais partes do corpo (tronco, cabeça etc.) na comunicação expressivo-musical à orquestra (figuras 27 e 32, por exemplo).

Em Sokhiev, essa tendência é potencializada. Concomitante a uma perda de espaço da função mensural da regência em seu corpo, observa-se no mesmo uma superexploração da dimensão do mimético através de um espectro de gestualidades deveras extenso. Em primeiro lugar, é digna de nota a regência ambidestra de Sokhiev, em que as mãos direita e esquerda assumem muitas combinações. Aquela configuração para a qual Adorno chama a atenção, mão direita mensural e mão esquerda expressiva, está presente nas figuras 36 e 37; além disso, vimos ocorrer as duas variações possíveis para a indicação de um acento com uma mão enquanto a outra está apoiada na partitura (figura 34 e figura 49). Quando o regente emprega as duas mãos em uma regência

⁴⁸ A esse respeito, a gravação de Giulini regendo *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky pode ser tomada como um exemplo paradigmático de uma regência em que ambas as mãos são utilizadas para passar a dupla informação mensural. Ousamos dizer que nesse vídeo ou não há exemplo de um uso da mão esquerda liberado da função mensural, ou se há são raríssimos.

mensural isso se dá maneira absolutamente *sui generis*, como se nota na figura 53. São especialmente interessantes os casos em que o regente ou condensa na mão direita as funções mensural e mimética (figura 42) ou exhibe nessa mão apenas o campo expressivo (figura 56), pela carga histórica de desenhista de padrão métrico que recai sobre essa mão do regente. Não menos chamativos são os momentos em que o elemento mensural ou está apenas como vestígio ou mesmo é abandonado.

Um segundo aspecto da técnica de Sokhiev que queremos sublinhar é a recorrência de gestos que reproduzem a ergonomia do toque de instrumentos. Vimos o regente corporificar aspectos da execução de: violinos, tímpano, trompete e harpa ao indicar o arpejo em pizzicato para as cordas (figura 45). Estes gestos nos parecem saídas extremamente eficazes para a obtenção da qualidade sonora que se pretende. Comparativamente com outros recursos de grande valor (expressões faciais, desenhos dos dedos da mão etc.) os gestos que emulam um modo de tocar específico parecem transmitir mais diretamente uma ideia (ou uma cor, um peso etc.).

Outra faceta dos gestos de Sokhiev é a busca por maneiras de mostrar com o corpo meandros próprios do campo melódico, cujos exemplos aqui citados foram: a indicação de migração temática dos segundos violinos para violas (figura 36); e a regência do *zigue-zague* melódico em que suas mãos se moveram pendular e paralelamente (figura 47). Por fim, a regência de Sokhiev derruba um senso comum de que reger com a partitura (em oposição à regência de memória) possa ser um limitador à performance. A figura 62 mostra que nem quando está passando as páginas, fica o corpo inapto a mostrar alguma cor, acento, articulação, dinâmica etc.

8.3 KARAJAN EM ENSAIO E EM CONCERTO. ONDE ESTÁ A PERFORMANCE?

Hebert von Karajan foi um regente dos palcos e das telas. O maestro austríaco foi um visionário em conseguir ampliar absurdamente seu público através da transmissão de muitos de seus concertos pela televisão. Sua aparição nas casas de milhares de europeus coincide com os próprios processos de desenvolvimento e expansão da televisão a partir de fins da década de 50. Nos anos subsequentes, o regente é alçado ao status de um *popstar*, chegando a ter na década de 1980 sua própria empresa de gravação, a *Telemondial*.

Se são abundantes as gravações disponíveis de seus concertos, principalmente com as orquestras Filarmônica de Berlim e Sinfônica de Viena, o mesmo não pode ser dito de seus ensaios, os quais são hoje pouco acessíveis. Dentro desse contexto, os vídeos de seu trabalho com a Sinfonia No. 4 de Robert Schumann junto à Orquestra Sinfônica de Viena, que registram não só o ensaio geral, como a gravação dirigida por Henri-Georges Clouzot em 1965 se tornam documentos importantes quando se trata de observar as correlações entre as práticas do icônico Karajan nessas duas instâncias complementares do ofício do regente: o ensaio e o concerto⁴⁹. Ademais, o fato de essas duas gravações se encontrarem disponíveis no portal YouTube contribui para ampliar as possibilidades de debate em torno das ideias aqui levantadas.

Devido ao fato de o ensaio disponível ser um ensaio geral e, portanto, a construção da interpretação já se encontrar em estado bastante avançado, selecionamos oito excertos do mesmo em que um trabalho musical mais detalhista ainda está em curso, ou seja, momentos em que Karajan ainda está a realizar ajustes no modo de execução da orquestra. Cada excerto será considerado em duas etapas. A primeira delas diz respeito ao ensaio, em que serão observados tanto os recursos verbais quanto gestuais utilizados pelo regente para a obtenção dos resultados musicais por ele pretendidos. Em seguida, passaremos ao âmbito do concerto para examinar as escolhas gestuais efetivadas no palco por Karajan para cada respectivo trecho analisado do ensaio. Em outras palavras, pretende-se comparar o fluxo gestual corporal (e, no caso do ensaio, também o recurso verbal) de Karajan para demonstrar à orquestra sua interpretação musicalnesses dois ciclos do trabalho.

8.3.1 Excerto 1

O primeiro trecho aqui analisado é o ataque inicial da obra: um Lá dobrado em cinco oitavas por toda a orquestra, excluindo-se apenas os trombones.

⁴⁹ Mesmo que nesse caso não se trate de um concerto, no sentido estrito do termo, mas de uma gravação, acreditamos que a performance de Karajan seja equivalente. Se compararmos a regência praticada por Karajan em vários concertos filmados (com público etc.) com a regência praticada nessa gravação de Schumann de 1965 praticamente não notamos diferença. Por essa razão estamos aqui tratando essa gravação (mesmo sem público e apesar de todas as circunstâncias de uma gravação) como um concerto.

Figura 63 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schumann, I mov., compassos 1 – 7.

Ziemlich langsam. (♩ = 52) Componiert 1841 u. 1851.

Ziemlich langsam.

Fonte: SCHUMANN, 1980.

Em síntese, sobre esse primeiro ataque, Karajan diz à orquestra⁵⁰: "A peça começa lentamente, pesadamente. Essa é a atmosfera do início. Então não comecem com um acento. Tomem tempo, até ouvirem os contrabaixos. E só então apoiem o acento. Sem golpear. Façam longa respiração" (KARAJAN, 1965).

Karajan executa durante o ensaio não um, mas uma série de gestos que comunicam corporalmente o tipo de ataque inicial por ele verbalizado. Na Figura 64a podemos ver o regente realizando um gesto em que ambas as mãos, inicialmente abaixadas e juntas, perfazem um desenho ascendente e de expansão, criando a imagem de um “brotamento” sonoro. Já na Figura 64b temos uma informação corporal mais relacionada à produção de som propriamente dita, em que Karajan teatraliza o ato de tocar um instrumento de corda. Representando seu braço esquerdo as cordas do

⁵⁰Essa não é a reprodução *ipsis literis* da fala do regente para esse trecho. Acreditamos que a transcrição literal de tudo o que diz Karajan em ensaio seria por demais longa e incluiria grandes passagens desimportantes para o trabalho. Portanto, para cada trecho aqui analisado traremos sempre uma síntese de suas ideias musicais que efetivamente trazem informações pertinentes para o modo como quer que a orquestra toque.

instrumento, enquanto a batuta imita o arco, o regente demonstra para os instrumentistas que quer primeiro o tangenciamento do arco nas cordas para em seguida realizar o movimento de fricção gerador do som com a devida dinâmica “*f*”, notada na partitura. Tal aumento paulatino na intensidade é encenado pelo regente com o abaixamento gradual de seu tronco, enquanto corre sua batuta (arco) por seu braço (corda), como se vê na figura 64b. A Figura 64c traz o regente inicialmente com as duas mãos unidas próximas ao tórax para em seguida afastá-las de seu corpo, gerando uma imagem de um “impulsionamento” do som. Na figura 64d vemos ainda mais uma imagem utilizada pelo regente, em que sua mão esquerda se encontra inicialmente acima de sua cabeça com os dedos um pouco arqueados e, à medida que essa mão se desloca para baixo, os dedos parecem cada vez mais se contraírem, gerando uma imagem de “esmagamento”. Todas essas imagens (brotamento, toque sem ataque, impulsionamento e esmagamento) vêm corroborar a ideia musical revelada pelas palavras de Karajan: um apoio sonoro paulatino, não brusco e sim estendido no tempo.

Figura 64 – Ensaio - Gesto para ataque inicial

a) Ensaio - Gesto para ataque inicial: brotamento do som.



b) Ensaio - Gesto para ataque inicial: apoio prévio do arco na corda..



c) Ensaio - Gesto para ataque inicial: impulsionamento do som.



d) Ensaio - Gesto para ataque inicial: esmagamento do som.



e) Ensaio - Gesto para ataque inicial: levar amplo, com muita preparação.



Fonte: KARAJAN, 1965 – ensaio 1 [1:05 – 1:49].

A figura 65 traz uma tentativa de verter em notação musical o que vimos Karajan comunicar à orquestra com palavras e mostrar com seu corpo até então. No nosso entendimento, seria como se Karajan tivesse substituído aquilo que Schumann notou originalmente nesse trecho (ver figura 63) por um *pianíssimo sforzato* que crescesse rapidamente para a dinâmica/para só em seguida realizar o *diminuendo*.

Figura 65 – Redução para piano do compasso 1. Em vermelho uma possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan.

Ziemlich langsam ♩ = 100

ppsz < *f*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda durante o ensaio, para o fragmento de música em questão, vemos na figura 64 um desenho corporal complexo de indicação desse ataque. Utilizando termos técnicos da regência, aqui temos Karajan realizando um *levare* e um *battere*, em que o *levare* corresponde à parte da preparação, da suspensão do gesto no ar, e o *battere*, por sua vez, corresponde à chegada, ao momento de tocar a nota especificamente. Nota-se como esse gesto é bastante amplo, tendo na origem do movimento o regente ligeiramente arqueado para frente, buscando um início de *levare* vindo bem de baixo; em seguida, o regente ergue os braços em velocidade moderada, sugerindo um acúmulo de energia e, do mesmo modo, executa lentamente o processo de descida até abaixo de sua cintura, aí permanecendo por um tempo, quem sabe para refletir aquele momento de “espera” com o arco já na corda que sugeriu aos músicos até a feitura da dinâmica *forte* (esse momento de “espera” parece estar mais bem refletido nas imagens da figura 64b). Além disso, há de se salientar que a frase dita por Karajan enquanto sobe os braços, “façam longa respiração”, já está sendo, a nosso ver, manifestada pelo seu próprio corpo ao escolher um gesto que parte de um ponto tão baixo e sobe tão lentamente. Aqui, parece estar bem estampada a reciprocidade não hierarquizada entre gesto e verbo, salientada por Godoy (2005) no capítulo 5 desse trabalho. Ou seja, diante do espelhamento direto entre a fala de Karajan que pede “longa respiração” e seu gesto amplo de *levare* que encarna precisamente o conteúdo de sua fala, seria precipitado afirmar que esse segundo estaria seguramente à serviço daquela primeira. De acordo com Godoy (2005), uma série de estudos refuta a ideia tácita de que os gestos vêm sempre a reboque de palavras, podendo, perfeitamente, estar a fala subordinada ao gesto.

Observemos agora de que maneira é representado corporalmente tal trecho de música pelo regente no concerto. Na figura 66, vemos que Karajan estabiliza suas mãos em um plano inicial médio⁵¹ antes de realizar os gestos de *levare* e *battere*, nota-se também que o regente está com a cabeça abaixada. A subida de seus braços é relativamente lenta, trazendo consigo a ideia de peso para o ataque do acorde; no entanto, embora o corte do vídeo não permita ver a chegada do gesto, o que temos disponível da descida dos braços é suficiente para notar que esta é consideravelmente mais veloz. Desse modo, não só a magnitude de seu *levare* (subida do gesto) em concerto, ao partir de um ponto médio (altura aproximada de seu umbigo), é menor do que a de ensaio, como também seu *battere* (chegada do gesto) é menos condizente com o que seu corpo executou e com o que suas palavras pediram à orquestra no ensaio, pois seu movimento de descida das mãos ocorre em uma velocidade tal que parece sugerir um tipo de ataque mais explosivo e com menos permanência.

Figura 66 – Concerto - Gesto para ataque inicial: *levare* menos amplo do que o do ensaio.



Fonte: KARAJAN, 1965, concerto [0:01 – 0:05].

Manifesta-se já nesse primeiro excerto muito do que irá se repetir ao longo de todo o movimento. No âmbito do ensaio, nota-se a eloquência de imagens verbais, bem a como pluralidade gestual a que Karajan recorre para exprimir a qualidade do primeiro acorde da Sinfonia: pelo menos 4 gestos bem definidos (figuras 64a, 64b, 64c e 64d), além de um desenho de regência mais completo (*levare* + *battere*) à orquestra (figura 64e). No concerto, por sua vez, temos um complexo comunicativo corporal mais econômico e até contraditório com as nuances ensaiadas para esse trecho (figura 66).

⁵¹ No âmbito da técnica da regência esse ponto de estabilização das mãos de onde deve partir o *levare* inicial se chama: plano básico de regência.

8.3.2 Excerto 2

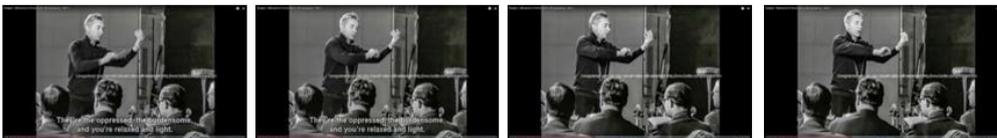
O próximo trecho de música aqui estudado será o compasso 4. Mais especificamente, observaremos o trabalho de Karajan no que se refere ao equilíbrio entre primeiros violinos e flauta nesse compasso (ver figura 63), para o qual o regente diz:

Os primeiros violinos nesse breve intermezzo são dobrados por flauta. Por que vocês tocam desconectados da flauta? Vocês não estão ouvindo a flauta. Toquem essa passagem perto do espelho. Por quê? Porque assim vocês têm um som com menos harmônicos e a flauta vem preencher esse espaço. Agora toquem a mesma passagem e ouçam as flautas, por favor(KARAJAN, 1965).

Além de suas palavras, que indicam região do arco que se deve tocar e apresentam, pormenorizadamente, as justificativas acústicas para tal escolha, seus artifícios corporais para o aferimento de suas ideias musicais são também bastante diversos. Na figura 67a, em que se tem mais uma vez a batuta emulando um arco e seu braço esquerdo um violino, nota-se o regente demonstrando o tipo de sonoridade *sul tasto*, leve, que quer dos violinos. Também o modo como cantarola esse trecho, com a boca pronunciando pouco a linha melódica, sugere a qualidade mais opaca do som dos violinos para esse compasso. Em seguida, as figuras 67b, 67c, 67d são todas maneiras de se mostrar com o corpo o protagonismo pretendido para flautas nesse trecho, seja apontando para a flauta ora com a mão esquerda (figura 67b), ora com a batuta (figura 67c), seja com o gesto de levar a mão esquerda ao ouvido (figura 67d), sugerindo assim que os violinos ouçam a flauta, devendo tocar com menos brilho tal trecho.

Figura 67 – Ensaio: Gesto para compasso 4

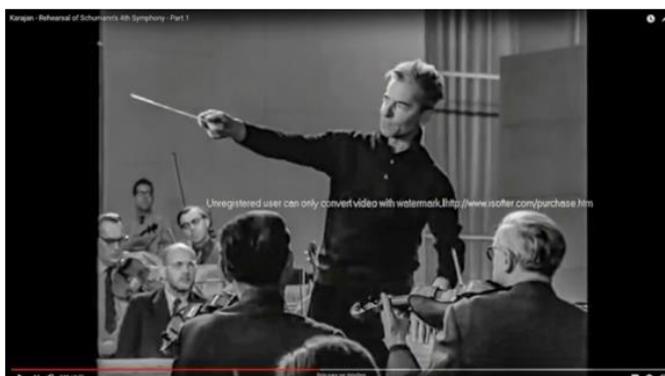
a) Ensaio: Gesto para compasso 4: demonstração de leveza no arco para primeiros violinos.



b) Ensaio: Gesto para compasso 4: mão esquerda apontado para as flautas.



c) Ensaio: Gesto para compasso 4: batuta apontando para flauta.



d) Ensaio: Gesto para compasso 4: mão esquerda no ouvido sugerindo que os primeiros violinos ouçam a flauta.



Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 1 [4:14 – 5:18].

A figura 68 traz hipóteses de como grafar em partitura tanto essa sonoridade mais brilhante pedida para a flauta quanto a mais opaca requisitada aos primeiros violinos no compasso 4.

Figura 68. Linhas de flauta e violino no compasso 4. Em vermelho possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan.

c. 4

Flauta



*en dehors ou
Hauptstimme ou
dinâmica **mf** ou **f***

c. 4

Violino I



*sul tasto ou
Nebenstimme ou
dinâmica **pp** sem
crescendo*

Fonte:Elaborado pelo autor

No contexto do concerto, exatamente nesse momento em que no ensaio havia precisado uma proeminência da flauta, Karajan rege todo voltado para violinos (figura 69). Ademais, nota-se também que a posição de sua mão esquerda nesse momento (palma voltada para cima, sugerindo a intenção de erguimento do som) pode ser interpretada como incitação de maior intensidade aos violinos, naipes para o qual, contraditoriamente, em ensaio foi requisitado que se subordinasse à flauta.

Figura 69 – Concerto: Gesto para compasso 4: Corpo voltado para primeiros violinos e mão esquerda espalmada para cima.



Fonte: KARAJAN, 1965, concerto [0:51].

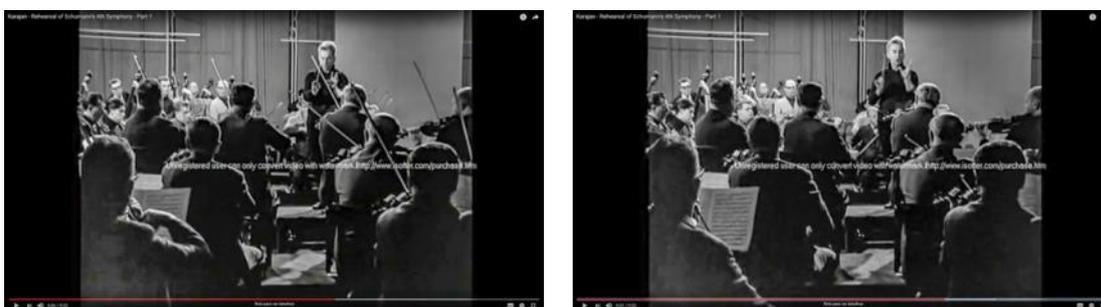
Se por um lado a relação entre o trabalho em ensaio e a realização gestual no concerto, no que diz respeito à relevância da flauta no compasso 4, se mostrou pouco coincidente, por outro há de se ressaltar uma coerência entre o gesto do regente e seu entendimento formal para esse trecho, conforme explicitaram suas palavras. Recordemos que Karajan disse que esse compasso 4 deveria resultar como um “interlúdio”, em que a figuração mais lírica de primeiros violinos e flauta viesse oferecer um respiro ao moto contínuo de colcheias que fagote, segundos violinos e violas vinham fazendo desde o início, após o acorde inicial. Sob a ótica gestual, o regente realiza nesse trecho uma escolha deliberada de marcação do compasso de modo a mostrar sua ideia de um “interlúdio” ao reger esse compasso em três (tendo a semínima como figura base da regência) e não em seis (tendo a subdivisão da colcheia como figura base da regência). Nesse sentido, a escolha de Karajan por reger em três pulsos constitui-se um marco interessante no sentido de separar esse compasso de seu entorno.

8.3.3 Excerto 3

Nos compassos 7 e 8, dois aspectos da atividade de Karajan nos chamam a atenção: o primeiro deles trata de uma interferência criativa nos *crescendos* e *diminuendos* escritos originalmente por Schumann, e o segundo diz respeito mais uma vez à variação no modo de indicação métrico.

No tocante à dinâmica nesse trecho, Karajan refuta o *crescendo* e *diminuendo*($\langle \rangle$) e parece querer maior relevo apenas no diminuendo: "Esses compassos são novamente uma pausa na atmosfera opressiva e pesada, devem ser tocados mais piano, com um som completamente relaxado" (KARAJAN, 1965). Durante o ensaio, o regente faz um gesto específico para comunicar esse pretendido *diminuendo* no referido trecho, em que suas mãos são recolhidas para perto da boca, que por sua vez está a cantarolar de um modo que sugere acanhamento, como mostra a figura 70:

Figura 70 – Ensaio: Gesto para diminuendo dos compassos 7 e 8: mãos próximas entre si; gesto de recolhimento e boca mais fechada.



Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 1 [6:50 – 6:52].

Em concerto, não se nota nada específico no gesto de Karajan que possa se referir a essa dinâmica menos intensa. O que, isso sim, há de novidade no gesto de Karajan tanto para o ensaio quanto para o concerto é novamente uma alteração deliberada no desenho métrico. Aqui, vemos o regente distinguíremos dois compassos do seu entorno pela adoção da regência em três tempos por compasso (tendo como pulso base a semínima), em oposição ao moto contínuo de colcheias. Quiçá a justificativa para o tratamento especial de Karajan para esse trecho possa vir da novidade harmônica aqui existente. No terceiro tempo do compasso 7, temos uma saída do pedal de Lá, bem como uma polarização do sexto grau (VI) de ré menor (Si bemol: V7– I4/6). Assim, percebe-se mais uma vez (tal como ocorreu no Excerto 2) a coerência de Karajan em utilizar uma variação gestual (padrão métrico) para marcar um desvio estrutural momentâneo (tonal e melódico), cuja existência já havia sido sublinhada pela própria fala do regente.

Figura 71 – Compassos 7, 8 e primeira metade do 9. Em vermelho possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan. Abaixo, análise harmônica ressaltando a sutil polarização do VI de ré menor, ou seja, Si bemol Maior.

Piano

c. 7

Si b Maior: V7 I 4/6 V7 I 4/6

Fonte:Elaborado pelo autor.

8.3.4 Excerto 4

Todo o trecho que vai desde o compasso 22 até o início do *Lebhaft* recebe considerável atenção do regente em ensaio. O primeiro foco é dado por Karajan à figuração de violoncelos e contrabaixos a partir do compasso 22, referida por ele como *ostinato*.

Figura 72 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 17 – 28

Fonte: SCHUMANN, 1980.

Sobre essa oscilação melódica entre as alturas Sol# e Lá graves, que ocorre em violoncelos e contrabaixos a partir do compasso 22, o regente diz: "Deixe-me lembrá-los mais uma vez: o *ostinato* nos baixos que se inicia no compasso 22 não deve ser tocado com ênfase em cada nota. Deve ser tocado legato" (KARAJAN, 1965).

Tanto em ensaio quanto em concerto não se evidenciam gestos de Karajan no sentido de estimular o toque legato pretendido pelo regente para esse trecho, tal como requisitou sua fala. A esse respeito, questionamo-nos: qual a razão de manter nesse trecho a regência em subdivisões, o que a nosso ver ratifica o toque mais destacado que os instrumentistas das cordas graves vinham praticando e que deveria ser evitado, segundo o regente?

Sobre o trecho que compreende a transição para o *Lebhaft*, Karajan diz:

O tema é apenas sugerido antes de ser apresentado no Allegro. Deixem-no pouco pronunciado. Ele é uma primeira tentativa. É assim que ele começa. E vai ficando mais forte e mais forte...E então, um compasso antes do Allegro é como toda a Sinfonia tivesse presente: a obsessão com uma ideia até o ponto da loucura (KARAJAN, 1965).

Aqui, o maestro exibe uma ideia musicalmente muito interessante que é, em alguma medida, exagerar um desenho composicional de Schumann para essa transição do *ZiemlichLangsam* para o *Lebhaft*. O intuito de Karajan é explorar a escrita melódica fragmentária de Schumann, assim o regente pede para que os primeiros violinos iniciem essa transição, a partir do compasso 22, tocando de uma maneira errática, incerta. Embora sua explicação não seja muito esclarecedora, deduz-se que se refira a um caráter mais genérico da execução: um início de *stringendo* muito duvidoso e tateante, em que as semicolcheias não devam ser tocadas nem precisamente rítmicas, tampouco claramente audíveis do ponto de vista da dinâmica, para somente aos poucos irem *crescendo* e ficando mais isonomicamente rítmicas, paralelamente ao *stringendo* que leva a um andamento mais rápido.

Se por um lado esse desenho criativo para o *stringendo* traz um frescor estrutural interessante ao decurso desse movimento, por outro, tal proposta termina por desafiar o regente no sentido da expressão dessa ideia com seu corpo. Sob essa ótica, mais uma vez nenhum movimento é notado nem em ensaio nem em concerto. Como podemos observar na figura 73, durante o concerto encontramos o regente no trecho em questão subdividindo os compassos muito claramente com a batuta, espelhando com a mão esquerda essa subdivisão (embora de maneira um pouco menos angular), com o corpo ligeiramente arqueado em direção às cordas graves e olhos fechados. Ou seja, ocorre uma manutenção de uma postura corporal global que pode ser tomada como um padrão por sua constante recorrência.

Figura 73 – Concerto: Gesto para compassos 22 - 28: subdivisão na mão direita, corpo levemente arqueado a frente e olhos fechados



Fonte: KARAJAN, 1965, concerto [2:26].

Curiosamente, mirar a silhueta *standard* de Karajan nesse trecho sob outro ponto de vista nos leva a uma reflexão interessante. Quem sabe para a imagem musical pretendida por ele para esses compassos - um tema inicial fragmentado, distante e distópico que vá se tornando mais nítido e preciso conforme caminha para sua exposição mais completa - seja essa sua postura corporal padrão - olhos fechados, corpo projetado à frente e cabeça pendida pra baixo, enquanto realiza plasticamente um desenho métrico pouco angular - uma configuração gestual coerente? Se concordarmos que há paralelismo qualitativo entre os movimentos do corpo de Karajan e suas ideias musicais para essa passagem, então esse seria um caso em que a eficácia de seus gestos tenha sido consumida por sua maçante reiteração ao longo do movimento.

8.3.5 Excerto 5

Examinaremos aqui o tratamento dado pelo regente aos compassos 49 e 50.

Figura 74 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 49 – 56.

Fonte: SCHUMANN, 1980.

A seguinte fala do regente, embora prolixa, tem o claro objetivo de justificar os modos específicos como quer que soem primeiros violinos e violas em *tremolo* no compasso 49 e também o ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia do compasso 50:

Aqui devemos ter uma coisa em mente: o antigo tema do Allegro é que nos conduz à modulação para o próximo tema. Isso vem da escrita (escritura) para piano. É essencialmente uma frase de piano. Então vocês devem tocar essa transformação do tema de maneira lírica. Mesmo que seja forte vocês não devem tocar assim (exemplifica cantando de maneira muito desligada e pouco lírica). Estou me referindo ao *tremolo* também. Embora esteja escrito *tremolo*, vocês podem tocar como se fosse legato. Por um acaso, vocês devem saber que Richard Strauss e Weingartner mudaram a orquestração para trazer à tona essas coisas que eram tão importantes para a era romântica. Não toquem esse ritmo assim (demonstra cantando um ritmo muito preciso e marcial de colcheia pontuada e semicolcheia.) E sim (demonstra de maneira menos angular). Pensem em lirismo (KARAJAN, 1965).

No ensaio, Karajan demonstra cantando e, uma vez mais, simulando tocar um instrumento de corda. Na figura 75, vemos o regente realizar movimentos com a mão

direita encenando um toque *legato* de arco pretendido para a escrita *tremolo* do compasso 49, evitando assim uma possível tendência de se tocar esse recurso mais destacadamente. O regente também defende a execução mais cantábil e lírica do ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia do compasso 50, indo contra uma execução militar de tal figuração rítmica.

Figura 75 – Ensaio: Gesto para compassos 49 e 50: sugestão de arcos mais ligados e lirismo.



Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 2 [5:41 – 5:44].

Para a versão desse trecho em concerto, Karajan privilegia um outro aspecto musical diverso daqueles trabalhados em ensaio. O que se vê aqui é o regente conduzir a chegada no primeiro tempo do compasso 50 como o clímax da frase iniciada no compasso anterior. Este arco dinâmico/frasal está notado por Schumann: chegada *no forte* em 50 como resultado do *crescendo* que o precede. A figura 76 mostra precisamente o gesto de Karajan para esse apoio no primeiro tempo do compasso 50. Tal ênfase, sugerida principalmente pela configuração de suas mãos nesse compasso, como que despejando algo que vinham carregando, é acompanhada por uma interessante expressão facial: um perceptível arqueamento de suas sobrancelhas, como refletindo alívio (ver figura 76). Essa expressão assume especial relevo quando contraposta à feição do regente mais corriqueira ao longo da peça, em que a região de seu rosto que compreende seus olhos, sobrancelhas e testa sugere, como de praxe, mais seriedade e até tensão.

Figura 76. Concerto: Gesto para compassos 49 e 50: mãos que parecem despejar algo que vinham carregando, acompanhada de expressão facial de alívio com arqueamento das sobrancelhas.



Fonte: KARAJAN, 1965, concerto [3:08].

Esse pode ser um caso em que o regente realiza em concerto um direcionamento de clímax de frase para o compasso primeiro tempo do compasso 50 sem ter necessariamente ensaiado ou verbalizado tal intenção no ensaio. Ou seja, esse parece ser um trecho em que Karajan garante ao gesto um valor hierarquicamente superior aos comandos verbais, o que nos parece ser um tanto raro, pelo menos com as amostras de ensaio e concerto que temos analisado.

8.3.6 Excerto 6

Novamente na porção de música que se inicia no compasso 93, Karajan volta a buscar arcos mais ligados:

A mesma coisa de novo e de novo. Não toquem assim: (canta e simula estar tocando com acentos em cada nota inicial da ligadura de 4 semicolcheias). Mas assim: (demonstra um toque muito legato escondendo a mudança de arco). Por favor, sem acentos. Para todos vocês: longo! Eu não ouço drama nisso (KARAJAN, 1965).

Seu gesto, em ensaio, uma vez mais é aquele em que a mão direita, sem a batuta, perfaz movimentos amplos e com muita flexibilidade de pulso, o que garantiria assim um toque legato (figura 77). Mais especificamente, o que ele pede nesse trecho é que os instrumentistas não mostrem de maneira tão evidente cada ligadura, que significa mudança na direção de arco.

Figura 77 – Ensaio: Gesto para compassos 93 - 100: mudanças de arco suavizadas, articulação muito legato.



Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 3 [2:07 – 2:10].

No concerto, pode-se dizer que o gesto de Karajan reflete o toque que pediu para esse trecho. No entanto, uma vez mais, esse é um caso em que o gestual *standard* (legato, com as mãos paralelas) mostra naturalmente esse toque. Ou seja, se por um lado há que se fazer jus ao tipo de análise que estamos realizando aqui e dizer que sim, o gesto de Karajan em concerto reflete suas intenções expressas em palavras para esse trecho, por outro, devemos nos posicionar criticamente frente a isso, uma vez que esse gesto tende a se desbotar ou perder seu significado por ser idêntico ou muito parecido ao gestual básico praticado por Karajan ao longo de todo esse movimento.

8.3.7 Excerto7

A partir do compasso 101, Karajan decide ensaiar os estratos da textura separadamente. O primeiro deles diz respeito aos *sforzati* de violoncelos, que passam a ocorrer a partir do compasso 103, sobre os quais o regente diz: "Lembrem que o arpejo dos cellos é *piano* e só toquem o *sforzato* brevemente" (KARAJAN, 1965).

Figura 78 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 98 – 109.

Fonte: SCHUMANN, 1980.

Para comunicar esses *sforzati*, Karajan efetua pelo menos dois gestos em ensaio. No primeiro (figura 79a), o regente parte de uma estabilização das duas mãos em uma posição bastante inativa, uma vez que o trecho está escrito em *piano*, para em seguida realizar um gesto rápido de abertura da mão esquerda, retornando-a rapidamente à posição original; enquanto isso, a mão direita permanece inerte. Esse gesto composto de abertura e fechamento rápidos é limitado à mão, sem o envolvimento de braço e antebraço. Já o segundo gesto (figura 79b) é feito com o antebraço direito, indo bruscamente à frente do corpo e retornando brevemente. Ambos os gestos parecem emular um ciclo sistólico-diafólico em que os *sforzati* se diferenciam sutilmente de um contexto, tanto prévio quanto póstumo, de dinâmica *p*.

Figura 79 – Ensaio: Gesto *paraforzati* em notas agudas dos arpejos dos violoncelos a partir do compasso 103.

a) Ensaio: Gesto *paraforzati* em notas agudas dos arpejos dos violoncelos a partir do compasso 103: abertura e fechamento rápidos de mão esquerda.



b) Ensaio: Gesto para *sforzati* em notas agudas dos arpejos dos violoncelos a partir do compasso 103: antebraço direito em movimento rápido de expansão e recolhimento.



Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 3 [3:21 – 3:25] e [3:16 – 3:18].

Outra camada dessa textura lapidada por Karajan se refere à figuração de acompanhamento harmônico reiterado por trompas, segundos violinos e violas (101-102, 105-106, 109-110 etc.) baseada na recorrência rítmica de uma colcheia e duas semicolcheias por tempo, a qual o regente novamente trata como *ostinato*:

Nunca posso pontuar a importância desse ritmo de acompanhamento. Tocando assim: (canta o ritmo colcheia e duas semicolcheias bem moles) não é bom. Aqui temos o *ostinato* de novo e de novo, que percorre todo o movimento, de fato, toda a sinfonia. Principalmente quando vier em *forte* tem de estar claro. Vocês tocam assim (cantarola de novo) com uma ênfase na primeira nota e nenhuma clareza nas outras duas. Esse é o problema: as notas não têm o mesmo peso entre elas. Um *ostinato* deve ser sempre uma sucessão de sons iguais (KARAJAN, 1965).

Com o intuito de comunicar uma articulação mais curta para os naipes que tocam esse *ostinato*, em oposição a outros momentos em que pedia arcos mais ligados, Karajan efetua, novamente, mais de um complexo gestual. Uma vez mais simulando tocar um instrumento de arco, em que seu braço esquerdo simula o instrumento e sua batuta imita um arco, ele teatraliza o que seria um toque bastante rítmico, com notas mais curtas e pulso mais rígido (ver figura 80a). A figura 80b, por sua vez, mostra o regente com a mão direita fechada dando pequenos golpes, como quem bate em uma porta, na palma de sua mão esquerda, demonstrando o quão curta e ritmicamente

precisadeve ser a figuração que está ensaiando. O regente pede ainda especial atenção ao "peso" de cada figura de nota, para que as semicolcheias tenham o mesmo relevo das colcheias.

Figura 80 – Ensaio: Gesto para acompanhamento a partir do compasso 105

a) Ensaio: Gesto para acompanhamento a partir do compasso 105: articulação staccato.



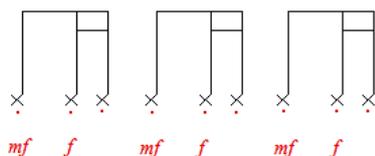
b) Ensaio: Gesto para acompanhamento a partir do compasso 105: precisão rítmica e isonomia entre colcheias e semicolcheias.



Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 3 [4:37 – 4:39] e [5:08 – 5:11].

A figura 81 traz uma hipótese de como verter em notação essas especificações de Karajan para a célula rítmica de colcheia e duas semicolcheias em questão, em que o ponto de diminuição vem a mostrar a articulação mais destacada pretendida pelo regente e as dinâmicas específicas para colcheias e para semicolcheias visam evitar a tendência por ele identificada de maior intensidade das colcheias em relação às semicolcheias nesse trecho.

Figura 81 – Figuração rítmica de acompanhamento de trompas, segundos e violinos recorrente do compasso 101 ao 121. Em vermelho possível notação da ideia musical verbalizada e corporificada por Karajan.



Fonte:Elaborado pelo autor.

Um aspecto curioso quanto ao ensaio desse trecho é a relativa demora até que Karajan atinja o resultado sonoro *staccato* que pretende. As razões para tal circunstância são provavelmente multifatoriais, mas nos colocamos a seguinte questão: o fato de Karajan hiperexplorar um gestual legato *standard* quase cem por cento do tempo, não teria influência no toque dos músicos, fazendo com que estes interiorizassem uma tendência a esse tipo de articulação, tornando a execução de articulações contrastantes a essa um tanto laboriosa?

No vídeo do concerto, precisamente nesse trecho, há um passeio de câmeras por alguns naipes e somente a partir do compasso 109 é possível observar o regente. Para as ocorrências dos *sforzati* dos violoncelos e das células rítmicas de colcheia e duas semicolcheias a partir daí, não notamos no gesto de Karajan nada que aluda aos pormenores exhaustivamente esculpidos no ensaio. Curiosamente, no concerto, o regente opta por reger um terceiro estrato: o diálogo entre primeiros violinos e trombone, pela alternância de frases de dois compassos (o primeiro desses diálogos ocorre nos compassos 103-106 e é possível vê-lo na figura 82). É interessante notar que o regente utiliza prioritariamente a mão direita alta com a batuta para os trombones e a mão esquerda baixa para os primeiros violinos, um claro exemplo de independência das mãos (figura 82).

Figura 82 – Concerto: Gesto para música a partir do compasso 109: diálogo entre trombones (mão direita) e primeiros violinos.



Fonte: KARAJAN, 1965, concerto [3:58 – 4:05].

Refletindo sobre o que ocorre na relação entre ensaio e concerto do ponto de vista do trabalho do regente, em que inicialmente parece haver uma contradição, o que está em questão pode ser um pensamento hierárquico e, em última análise, formal. Assim, Karajan parece ter utilizado a circunstância do trabalho em ensaio para praticar as questões de execução que achava pertinentes, mas que, ao final, se mostraram pertinentes a camadas secundárias do ponto de vista da estruturação musical. Isso pois,

em concerto, Karajan optou por enfatizar com sua regência um estrato que sequer vimos manipular em ensaio. Nesse sentido, o que ocorre aqui é oposto ao que assistimos no Excerto 2, em que Karajan rege em concerto precisamente o naipe cujo conteúdo musical disse em ensaio ser secundário.

8.3.8 Excerto 8

O *pianíssimo* do compasso 277 será o último trecho observado.

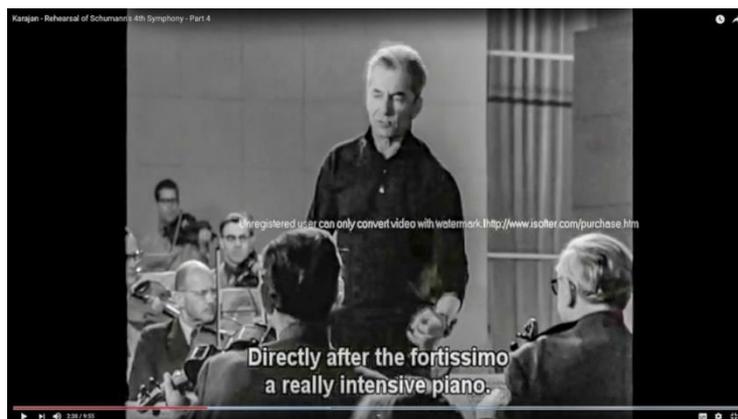
Figura 83 – Sinfonia N. 4 em Ré menor, de R. Schuman, I mov., compassos 277 – 288.

The image shows a page of musical notation for the first movement of Schumann's Symphony No. 4. It covers measures 277 to 288. The score is written for a full orchestra and includes parts for strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes and rests. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo) are clearly marked throughout the passage. The key signature is one flat (D minor), and the time signature is common time (C).

Fonte: SCHUMANN, 1980.

Karajan é bastante econômico e enfático a respeito do que quer nesse compasso: "Não se esqueçam: façam um *tremolo* muito tenso! Diretamente depois do *fortíssimo*, *umpiano* muito intenso" (KARAJAN, 1965). Sua fala é acompanhada por um gesto típico de oradores que querem marcar enfaticamente o relevo do que dizem: pontas dos dedos polegar e indicador unidas (ver figura 84). Embora tal gesto tenha manifesta significação no âmbito da oratória, comunica uma mensagem musical muito evidente.

Figura 84 – Ensaio: Gesto que sublinha a importância do compasso 277

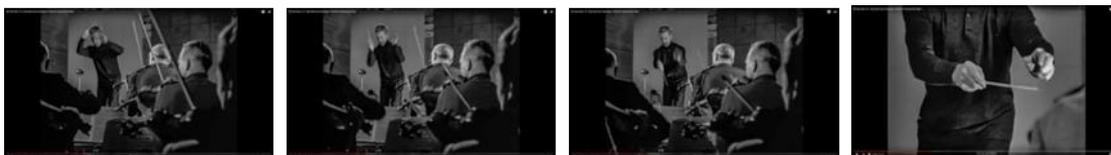


Fonte: KARAJAN, 1965, ensaio 4 [2:38].

A fala de Karajan é um pouco enigmática no sentido de sua intenção musical específica. Seu alerta parece ser para que se evite uma lacuna de silêncio entre os compassos 276 e 277, o que é muito difícil do ponto de vista da execução para os instrumentos que já vinham tocando, pelo extremo de dinâmicas entre esses dois compassos. O fato inquestionável é que suas palavras não admitem dúvida quanto à relevância desse momento para o discurso musical.

Durante o concerto, um gesto muito específico é feito para esse trecho. Conforme pode ser visto na figura 85, as duas mãos são lançadas para baixo paralelamente e param o gesto bruscamente à esquerda do tronco do maestro. A partir desse momento, a mão da batuta tremula sutilmente para acompanhar o *tremolo*. Tal gesto salta aos olhos por estar totalmente dissociado do que o regente vinha desenvolvendo. Em primeiro lugar, por sua forma de ataque incomum: com os braços paralelamente indo para a esquerda e o concomitante congelamento das mãos após o ataque. Ademais, a acomodação final do corpo do regente também chama a atenção. Enquanto o mais comum seria o regente virar seu corpo acompanhando a direção dos braços e ficar assim de frente para o naipe ao qual se dirige, na figura 85 vemos que o regente escolhe estar de lado para o naipe que rege, uma postura bastante incomum.

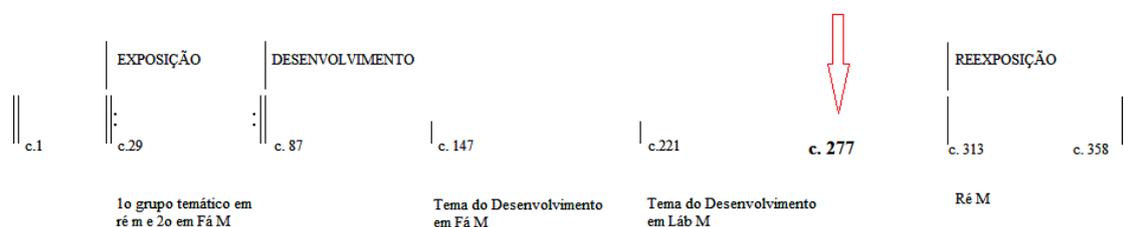
Figura 85 – Concerto: Gesto para música do compasso 277.



Fonte: KARAJAN, 1965, concerto [7:26 – 7:29].

Todo esse complexo gestual ocorre em um local a princípio pouco significativo do ponto de vista da forma global do movimento, em um ponto adiantado da seção chamada Desenvolvimento. Embora seja verdade que haja nessa altura do Desenvolvimento uma incipiente reaproximação ao campo de Ré menor, depois de modulações a regiões distantes da tônica, o fato é que no compasso 277 ainda reina considerável instabilidade harmônica. Tampouco há nesse momento alguma linha melódica chamativa, como ocorrem com os temas expostos no Desenvolvimento nos compassos 147 e 221.

Figura 86 – Diagrama seccional do movimento, em que a seta vermelha indica o compasso 277.



Fonte:Elaborado pelo autor.

Sendo assim, de maneira pensada ou não, o desenho corpóreo gestual demonstrado por Karajan no compasso 277 é de uma magnitude tal que articula ali o discurso musical. Se é verdade que o compasso 277 traz um *pianíssimo subito*, esse não está alinhado a nenhuma grande mudança tonal, textural ou melódica e, como já dito, se encontra no meio da seção Desenvolvimento. Isso nos mostra o poder do gesto para o molde da música, ou ainda, sua capacidade de sublinhar e até "criar" estruturas que não tenham sua existência indubitavelmente reconhecida.

Discussão

Nota-se, de saída, uma assimetria entre as atividades corporais do regente comparativamente entre as situações de ensaio e concerto do ponto de vista da variedade dos gestos. Enquanto em ensaio assistiu-se o regente recorrer a um extenso repertório de mímicas - envolvendo várias partes do corpo como tronco, ombro, face, além dos mais proeminentes braços e mãos - para exprimir as feições musicais específicas por ele pretendidas, os gestos demonstrados pelo mesmo em concerto se encontram em uma faixa expressivo-corporal consideravelmente mais limitada.

Um primeiro aspecto significativo do gestual de Karajan é que ele tende, em concerto, a manter o que aqui estamos chamando de gestual *standard*: desenho métrico consideravelmente espelhado em ambas as mãos, em articulação legato, olhos fechados e corpo ligeiramente inclinado à frente. Essa configuração corporal padrão é uma constante ao longo de todo o movimento, sendo apenas ocasionalmente alterada. Derivam dessa tendência duas consequências: tanto esse gestual estandardizado não se mostra o mais pertinente para comunicar corporalmente grande número de contextos musicais, quanto ainda tem sua capacidade comunicativa possível, com alguma configuração musical para a qual poderia se mostrar adequado, desgastada precisamente por seu alto grau de iteratividade. Tal situação nos lembra aquela de um relógio parado que mostrará as horas corretamente duas vezes ao dia e, ainda assim, poderá nesses dois momentos pontuais ser desacreditado, por não ter sido preciso nas outras tantas horas, minutos e segundos específicos de um dia. Já chamamos a atenção para essa saturação da potência comunicativa de determinados gestos por sua superexploração nos excertos 4 e 6.

A nosso ver, há aqui uma relação hierárquica em que as minúcias do ensaio se sobrepõem às circunstâncias da performance. Em oposição à execução de gestos que encarnem eles próprios toda a carga expressivo-estética que se quer para determinados acorde, ritmo, tema etc., tem-se durante o concerto - sob o paradigma da supremacia do ensaiado sobre o performado - um gestual amorfo que, embora preencha o espaço visual dos músicos, não parece portar mensagem muito diferente de: "lembrem-se de tudo o que foi dito em ensaio (ou leiam em suas partituras, caso tenham tomado nota das instruções) e executem daquele modo, independente do que meu corpo venha a lhes mostrar"⁵².

Além do indiferenciado e genérico gestual padrão - utilizado para uma série de contextos musicais com os quais não guarda relação direta de sentido - Karajan exhibe em pelo menos um momento do concerto gestos que chegam mesmo a contradizer o que foi trabalhado em ensaio. No excerto 2, depois de todo o trabalho devotado em ensaio a garantir o maior brilho para a flauta, ficando a linha dos primeiros violinos como fundo, sua postura levada ao pódio em concerto (regendo de frente para primeiros violinos e com a mão simulando um gesto de valorização desse mesmo naipe) implanta uma

⁵²Consideramos que à época de Karajan vigorava um paradigma acerca desse binômio *ensaio X concerto*, distinto do que hoje vigora. Talvez o maior número de ensaios das orquestras, concomitante a suas temporadas menos ocupadas, fizesse com que imperasse uma prática de ensaio mais pausada, em que a dimensão verbal tivesse uma importância impensável para os dias atuais.

contradição do ponto de vista de uma regência da forma. Aqui, há de se levar em conta que Karajan poderia em concerto estar corrigindo algo de emergencial e de caráter contingente, como um *pp* muitíssimo exagerado de primeiros violinos, por exemplo. Mesmo assim, ele poderia ter feito as duas coisas: corrigir um eventual desequilíbrio extremado que estivesse resultando em um *pp* inaudível dos primeiros violinos e não obstante procurar indicar sua visão hierárquica para as vozes de flauta e violinos naquele trecho. Da maneira como o regente se posta corporalmente em concerto - ainda que auditivamente, de uma maneira objetiva, a flauta estivesse soando mais em decibéis do que os primeiros violinos - o choque entre as informações visual e auditiva não instaura ali um conflito formal?

Há, no entanto, de se reconhecer a coerência de Karajan no modo como rege os trechos por ele nominados *interlúdios*, aqui analisados nos excertos 2 e 3. Nota-se em ambas as situações uma oposição deliberada entre as regências em seis e em três pulsos por compasso conforme cada contexto musical específico: regência em seis, subdividida e mais articulada, para o *moto contínuo* de colcheias em ré menor de segundos violinos, violas e fagotes; e regência em três, mais ritmicamente espaçada, para a figura de interlúdio que representa um hiato do *moto contínuo*. Tem-se, portanto, um paralelismo entre as ideias musicais e os gestos escolhidos para representá-las. Tal conexão entre concepção musical e seu gesto correspondente, aponta para uma regência meta-funcional, uma regência que em última análise projeta, tanto para músicos quanto para público, um desenho corporal qualitativo e organizacional dos eventos musicais, ou seja, assinala uma regência formal, em nosso entendimento.

As diferenças entre as regências de Karajan para o excerto 7 suscitam reflexões que dizem respeito à funcionalidade do gesto da regência. Enquanto em ensaio vemos o regente se debruçar sobre dois aspectos musicais, basicamente *sforzati* dos violoncelos e acompanhamento rítmico de trompas e violas (uma colcheia e duas semicolcheias por tempo), em concerto ele se dedica a reger um terceiro elemento ao qual não o tínhamos visto dar atenção em ensaio: o diálogo entre trombones e primeiros violinos. Desse modo, é pertinente concluir que as figuras ensaiadas pelo regente necessitavam de uma melhoria qualitativa em execução, mas não necessariamente correspondiam a elementos hierarquicamente relevantes do ponto de vista estrutural da obra. Portanto, pode ser esse um caso deliberado de adoção de uma regência formal por parte de Karajan em concerto em oposição à outra modalidade de regência estampada em ensaio - momento em que

estão ainda sendo erguidos os alicerces da música -: uma regência prático-funcional. Esse parece ser o mesmo caso que ocorre no excerto 5.

O excerto 8 é também relevante para se pensar a interface do gesto com a forma. Embora a mudança súbita de enquadramento das câmeras exatamente naquele ponto tenha valorizado muito a potência do gesto em questão, acreditamos que não só para quem o assiste via vídeo, bem como para músicos e público presentes, esse gesto salta aos olhos por destoar de toda a corporeidade que vinha sendo executada até então. Propomos aqui que o gesto escolhido por Karajan é de tal ordem idiossincrático que, independentemente do grau de consciência ou intencionalidade do regente, estabelece naquele ponto uma articulação do discurso. A partir da modulação para o âmbito gestual do campo conceitual da *hipermétrica* de E. T. Cone, é cabível dizer que a singularidade de tal gesto termina por transformar esse ponto em algo como um "*tempo forte estrutural*" (CONE, 1968)⁵³.

A análise aqui apresentada derruba uma ideia corriqueiramente difundida no *metiér* da regência de que Karajan seria limitado tecnicamente. Ao contrário, o que testemunhamos, principalmente no âmbito do ensaio, foram matizes gestuais diversos atuando na expressão de ideias musicais. Portanto, o recuo de Karajan para um gestual extremamente mais enxuto em concerto se deve, no nosso entendimento, a algo mais profundo: a vigência de um entendimento estreito de performance.

Mirar a análise comparativa de Karajan em ensaio e em concerto à luz das discussões teóricas sobre forma e performance que precedem esse capítulo desvela uma série de questões subjacentes às práticas corporais exibidas pelo regente. Imbricado com a já apontada supremacia do ensaiado sobre o performado está um pressuposto de que o sonoro esteja acima do visual. Fica patente na prática da regência que Karajan resolve levar ao palco que a dimensão corporal-gestual não toma parte no jogo constitutivo formal. Aqui ressoa o alijamento do corpo humano dos processos de construção de sentido estético nas artes ocidentais, muito denunciado por Taylor (2013). Nesse quesito, é curioso observar a eloquência gestual de Karajan em ensaio. Precisamente naquele momento em que não há público, seu corpo parece ser fundamental na expressão de suas intenções musicais, ao passo que no momento áureo da execução

⁵³Em nossa dissertação de mestrado *Em Busca de uma hipermétrica formal: aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da Sinfonia No 4, op. 98 de J. Brahms* (2014) abordamos os desdobramentos do conceito de *hipermétrica* cunhado por Cone (1968) em outras teorias, bem como propusemos uma expansão de tal conceito com a finalidade de contribuir no seccionamento de grandes movimentos sinfônicos.

musical, em que além de ser ouvido ele passa a ser visto pela plateia, seus gestos retrocedem. Sobre a regência de Karajan em concerto parece incidir uma força silenciosa que abomina a intervenção ruidosa de um corpo ante a expressão absoluta da inteligência musical.

Nesse sentido, a episteme corporal do regente em concerto se distancia daquela visão zumthoriana que não concebe forma sem presença. Aqui cabe invocar a passagem do texto de Zumthor em que ele rememora uma experiência musical de sua juventude:

Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg-Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlaticice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era a canção.* (ZUMTHOR, 2002, p. 28)

É instigante, a partir da descrição acima, especular sobre um possível relato de Zumthor oriundo de sua hipotética presença no concerto de Karajan aqui analisado. O que o autor teria a dizer da relação entre a *práxis* corporal de Karajan - em comunhão com uma série de outros elementos presentes - e a configuração musical final? Em uma paráfrase mais direta de Zumthor: Qual movimento de sinfonia de Schumann estaria sendo formado se os gestos de Karajan fossem pensados como *SEND*Oa música?

GLOSA II - A CONTENDA ENTRE KARAJAN E NIEBLING PARA ALÉM DA TELA

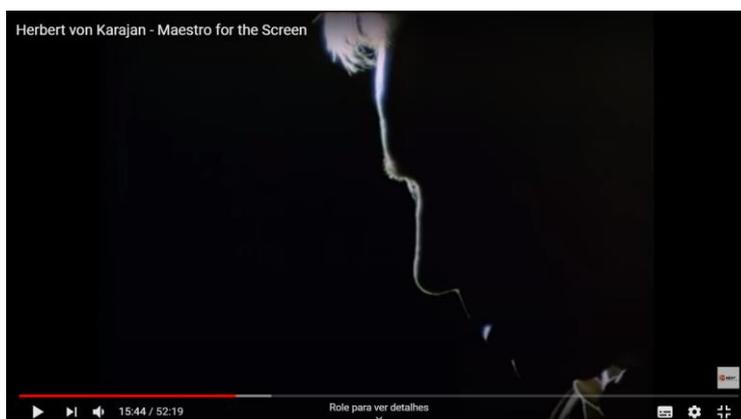
A partir de meados da década de 1960, Karajan inicia a gravação da integral das sinfonias de Beethoven em produção da empresa *Unitel*. Essa empreitada se estenderá por anos e será marcada pela colaboração de Karajan com diferentes diretores, entre eles o francês Henri-Georges Clouzot e o promissor Hugo Niebling, recém indicado ao prêmio de melhor documentário em Cannes no ano de 1963 com *Alvorada*. A julgar pelo número de sinfonias dirigidas por Niebling, três no total, poderia se supor bom entrosamento entre o diretor e o regente. Essa hipótese, entretanto, é refutada no documentário *Karajan: Maestro for the Screen* (2009). A reprovação de Karajan ao trabalho de Niebling já na *Pastoral*, primeiro trabalho dos dois, foi de tal ordem que quase encerrou prematuramente a parceria, o que teria impedido as gravações das sinfonias 3 e 7 que ocorreriam anos mais tarde.

Esta Glosa se baseia no documentário supramencionado para refletir sobre possíveis justificativas da objeção de Karajan à estética de Niebling que não aparecem na epiderme do filme. Propomos que as causas apresentadas por alguns entrevistados, a centralização nas tomadas de decisão por parte de Karajan, e o argumento de que o resultado fílmico de Niebling tenha se sobreposto à música, revelam apenas em parte os motivos do conflito entre o regente e o diretor. Queremos aqui especular que razões mais profundas, relacionadas à um certo paradigma de *performance*, estejam no centro da atitude de repulsa de Karajan à *Pastoral* de Niebling.

Fica patente no documentário que os concertos da Filarmônica de Berlim em Tokyo no ano de 1957, e sua enorme audiência (esses teriam sido assistidos por mais de 18 milhões de pessoas) são um divisor de águas na vida de Karajan. Desde então, o regente nunca mais se distanciou do *metiér* dos estúdios de gravação e buscou um código próprio na captura conjugada de som e imagem. O resultado dessa obstinação de Karajan pelas tecnologias do universo audiovisual está muito bem documentado no copioso número de registros produzidos pelo regente ao longo de décadas. Tais registros cobrem uma vasta parte do repertório orquestral; estabelecem um conceito muito característico de filmagem de orquestras; têm papel relevante na formação de público para música de concerto; e influenciam no processo de aprendizagem de estudantes de regência. Todavia, a *Pastoral* de Niebling é ainda hoje um ponto fora da curva se confrontada com o legado de filmes que imortalizaram a imagem de Karajan.

Uma primeira característica do trabalho de Niebling com a *Pastoral* é a utilização do "foco" como um recurso expressivo. Para o início da Sinfonia, o diretor diz "O simples contorno de sua face - mesmo que com um foco suave - tem um significado mais claro e se aproxima mais do espírito da música" (KARAJAN,2009).

Figura 87 – Contorno do maestro Karajan no início da Sinfonia *Pastoral*.



Fonte: KARAJAN,2009 [15:44].

Essa concepção imagética sutil de Niebling é especialmente feliz para o início da sinfonia *Pastoral* em diversos aspectos. A sinfonia se inicia com uma orquestração bastante rarefeita, contando com cordas sem contrabaixo (figura 88). Sob a ótica da exposição temática, Beethoven atrasa uma apresentação mais integral do tema que ocorre somente no compasso 37. Até lá, o compositor utiliza fragmentos do tema - interrompido inclusive por uma inusitada fermata logo no compasso 5 - e constrói nos primeiros 36 compassos da peça um processo de preparação da exposição do primeiro tema. Todos esses elementos, a nosso ver, validam a maneira escolhida por Niebling para mostrar esse início um tanto tateante da Sinfonia, em que a ausência de uma imagem densa do maestro nos primeiros compassos (figura 87) dialoga muito bem com os processos de adição orquestral e temática escritos por Beethoven.

Figura 88 – Sinfonia No. 6, Pastoral, de L. v. Beethoven, I mov., compassos 1 – 48

Beethoven
Symphony No. 6
Pastoral
in F Major
Op. 68

Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
Allegro ma non troppo, *♩ = 66.*

The musical score is presented in two systems. The left system contains the first 16 staves, and the right system contains the next 16 staves. The instruments listed on the left are Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in F, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Bassi. The right system includes Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Violini, and Basso. The score features various dynamic markings such as *p*, *pp*, *cresc.*, and *decresc.*, along with performance instructions like *Basti*.

Fonte: BEETHOVEN, 2001.

Também a busca por enquadramentos pouco convencionais é uma marca do trabalho do diretor. Segundo Niebling, foi desenvolvida uma extensa pesquisa prévia acerca de questões como o comportamento da luz incidida sobre os instrumentos e o modo como cada instrumento era segurado pelos instrumentistas, para que fossem tomadas decisões até então inéditas de ângulos de filmagem. A figura 89 traz uma imagem bem típica dessa *Pastoral*, tanto por mostrar o naípe de violoncelos em *close* (também chamado *plano de detalhe* em termos mais próprios do audiovisual), quanto por trazer uma imagem bastante "desfocada" dos conjuntos instrumentos/instrumentistas.

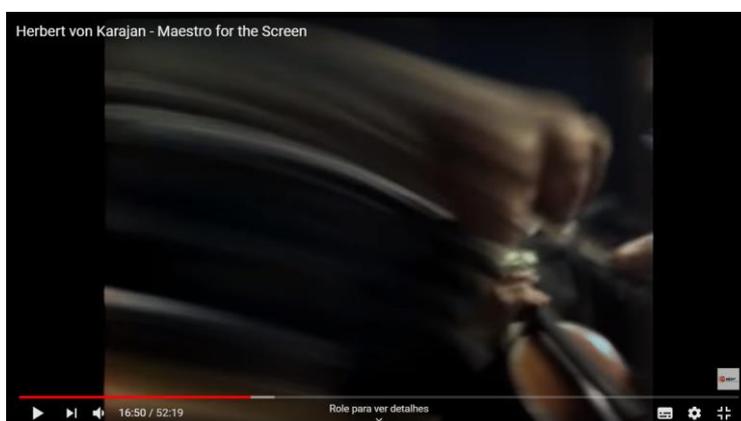
Figura 89 – Naípe de violoncelos em imagem desfocada



Fonte: KARAJAN, 2009, [16:27].

Na figura 90, vemos o mesmo naipe de violoncelos agora capturados por meio de folhas de alumínio, trabalhadas como espelhos ora côncavos, ora convexas, em momentos que, de acordo com Niebling, a música não demandava ser retratada através de imagens extremamente límpidas.

Figura 90 – Naípe de violoncelos em imagem filmada com a utilização de folhas de alumínio



Fonte: KARAJAN, 2009, [16:50].

A figura 91, que traz um contrabaixo tocando *pizzicato*, pode ser tomada como um exemplo paradigmático do estudo minucioso de Niebling quanto à ergonomia dos instrumentos da orquestra, aliado a seus trabalhos com o *foco* e com o *plano de detalhe*. Em primeiro lugar, nota-se que a câmera está estabelecida próxima à mão do instrumento, em um enquadramento que privilegia a visão de todo o espelho (*fingerboard*) do mesmo. Niebling decompõe a mecânica do *pizzicato* em duas fases:

primeiramente o foco está na mão direita para capturar o toque da polpa do dedo indicador na corda; em seguida, quando a mão direita se distancia da corda por já tê-la pinçada, o foco migra para a mão esquerda, que realiza um trabalho complementar àquele primeiro: o *vibrato*.

Figura 91– Pizzicato de contrabaixo filmado em duas fases: foco na mão direita para o toque do polegar na corda; foco na mão esquerda para o vibrato



Fonte: KARAJAN, 2009 [16:38 – 16:40]

Nem mesmo o piso em que a orquestra está disposta é irrelevante para Niebling, que o incorpora como um elemento composicional, colorindo-o ao longo da Sinfonia (figura 92). Com o intuito de evitar a projeção de sombras dos músicos sobre esse chão, foram instaladas lâmpadas debaixo de cada cadeira para que as luzes dessas anulassem as sombras projetadas a partir das iluminações externas, o que confirma a importância do piso como um elemento estruturante do filme.

Figura 92– Coloração do piso como recurso composicional



Fonte: KARAJAN, 2009 [17:12].

Não menos magistrais do que a exploração de Nielbling dos detalhes da orquestra em *zoomin* são os prismas da orquestra em planos abertos. As figuras 93a, 93b e 93c estampam a orquestra em tomadas que parecem uma tentativa do diretor em captá-la como "um" instrumento, mostrando esse grupo, em tese heterogêneo, no que ele tem de unidade. A figura 93c chega a causar certo estranhamento por filmar a orquestra exageradamente distante, em um plano poucas vezes visto em gravações desse tipo.

Figura 93– Enquadramento incomum da orquestra

a) Enquadramento incomum da orquestra vista de lado.



b) Enquadramento incomum da orquestra vista de cima.



c) Enquadramento incomum da orquestra vista de longe.



Fonte: KARAJAN,2009 [21:18].

É também digno de nota o modo como o diretor consegue trazer para a tela a dimensão polifônica da textura musical. Na seção central do movimento III, o fagote

pontua o final da frase que o oboé vem executando sobre o acompanhamento de violinos nos compassos 95 - 97 (figura 95). Niebling não só sobrepõe as imagens dos dois instrumentos como ainda joga com as diferentes posições do fagote no quadro em sincronia com as diferentes alturas executadas pelo mesmo. No primeiro quadro da figura 94, temos o fagote no terço esquerdo da tela para a altura Fá 2 do compasso 95; no segundo quadro, temos o fagote no centro da tela para a altura Dó 2 do compasso 96; e no terceiro temos o fagote no terço direito da tela para a altura Fá 1 do compasso 97.

Figura 94– Três posições do fagote no quadro para três alturas diferentes dos compassos 95, 96 e 97



KARAJAN, 2009.

Figura 95– Sinfonia No. 6, Pastoral, de L. v. Beethoven, I mov., compassos 90-99

Fonte: BEETHOVEN, 2001.

No momento relativo à tempestade, no quarto movimento, todo o trabalho imagético de Niebling acompanha essa atmosfera. Aqui se intensifica o procedimento de maior dinamismo das câmeras, cobrindo um grande espaço em pouco tempo (tal recurso de deslocamento muito rápido da câmera é chamado *chicote* na linguagem do audiovisual e não é possível de ser ilustrado por um frame do vídeo, essa figura não capturaria esse recurso). Há planos de detalhe dos instrumentos muito curiosos, como as campanas de instrumentos da família dos metais (figura 96a) e as pontas dos arcos de violinos em movimentos frenéticos (figura 96b). Nesses dois trechos, a ausência

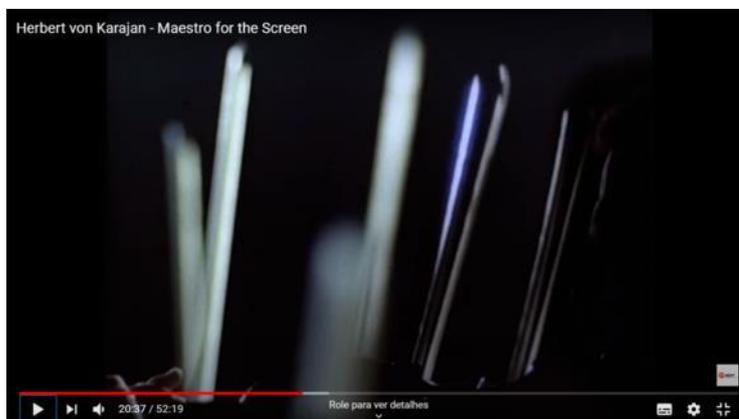
absoluta de qualquer parte da silhueta humana nos parece ser um elemento intensificador de suspense.

Figura 96– Detalhe no IV movimento, Tempestade

a) Campanas do naipe de metais em plano de detalhe no IV movimento, Tempestade.



b) Pontas dos arcos do naipe de violinos em plano de detalhe no IV movimento, Tempestade.



Fonte: KARAJAN,2009 [20:37].

É também durante a tempestade que Niebling leva ao extremo sua ideia de mostrar a orquestra sob ângulos pouco usuais. A figura 97 traz uma imagem muito interessante feita do fundo (percussão) para a frente (regente). Nesse trecho, em que Beethoven ilustra os trovões da tempestade com os tímpanos, o modo como Niebling retrata a orquestra, de cabeça pra baixo, parece querer posicioná-la em lugar do céu, de onde cai a tempestade. A figura 97 é ainda particularmente interessante pelo modo como

captura o regente de maneira absolutamente periférica, sendo um dos personagens mais distantes e em menor tamanho no quadro.

Figura 97– Orquestra capturada de cabeça para baixo



Fonte: KARAJAN,2009 [20:20].

Para o clímax da música, Niebling reserva uma configuração singular. Primeiramente é digno de nota o ângulo em que o regente é capturado: de baixo pra cima em uma configuração chamada *câmera baixa* (figura 98). Ainda mais valioso nessa cena é que Karajan é mostrado em um corajoso contraluz em que seus gestos (cabeça, braços e tronco) ora se interpõem à frente da câmera, ora deixam a luz atingi-la frontalmente, gerando assim um brilho ofuscante característico desse tipo de recurso (figura 98). Acreditamos ser pertinente relacionar essa configuração filmica de Niebling com o momento específico do enredo da Sinfonia *Pastoral*. Estamos aqui perto do final do movimento que representa a tempestade, e o canhão de luz nas costas de Karajan parece emular o Sol começando a surgir entre um gesto e outro do regente, um prenúncio do próximo movimento, que simboliza a bonança dentro da trama programática de Beethoven.

Figura 98– Regente filmado em contraluz no clímax do movimento: *ff* do terceiro tempo do compasso 106.



Fonte: KARAJAN, 2009 [21:12].

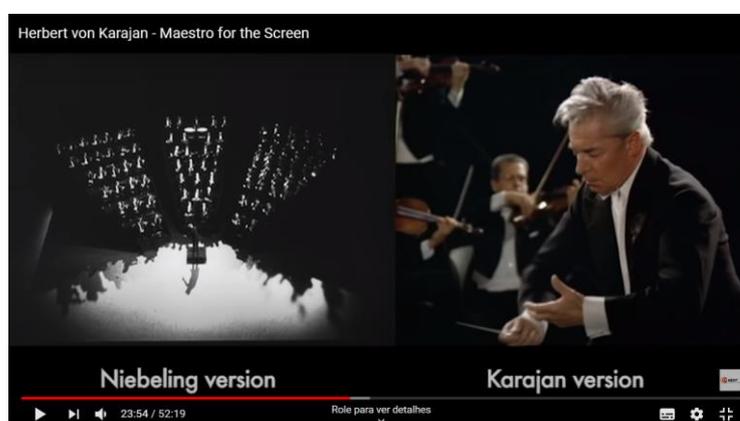
Os depoimentos de músicos, produtores e diretores apresentados no documentário não só dão o testemunho da insatisfação de Karajan, mas apresentam por parte desses sujeitos envolvidos na gravação da *Pastoral* uma adesão ao posicionamento do regente em oposição ao trabalho criativo de Niebling. O violinista Hellmut Stern diz claramente: “Tudo bem, essas tomadas são ótimas, mas o que elas tem a ver com a música? Elas distraem as pessoas da música” (KARAJAN,2009). Gela Marina Runne diz: "Aqui (em Niebling) a imagem choca com o som. Isso é uma coisa importante que devemos aprender: a imagem deve ser subordinada ao som" (KARAJAN,2009). Por sua vez, o diretor de televisão Humphrey Burton declara sua admiração pelo trabalho de Niebling, em especial pelo que o diretor fez no trecho da tempestade, mas admite que o labor criativo tão eloquente obscureceu a concepção de Karajan.

Mesmo com a intenção de Karajan de boicotar Niebling e levar ao ar uma versão completamente editada da *Pastoral*, isso não aconteceu por insistência do diretor de programação da televisão alemã ZDF, Dr. Vierhöfer. Ao contrário do que se podia pensar, a versão de Niebling foi muito bem recebida pela audiência e o diretor foi mantido para as filmagens das Sinfonias No. 3 e No. 7.

Embora extrapole nosso foco de análise, que é delimitado à Sinfonia *Pastoral*, a figura 99, referente à *Eróica*, está aqui reproduzida pois sintetiza bem o choque de concepções entre os dois personagens abordados. Do lado esquerdo, tem-se a versão de Niebling, em que a orquestra está posicionada em três blocos, de modo a refletir a tríade perfeita maior em que o primeiro tema da sinfonia se baseia. Do lado direito, está a

configuração final escolhida por Karajan para o mesmo trecho. Mais do que uma solução pontual para um momento determinado da sinfonia *Eróica*, a imagem que vemos de Karajan na metade direita da figura sintetiza o que se converterá em um estilo que marcará o legado de gravações de Karajan por décadas: músicos, instrumentos, e todos os demais elementos da locação são tratados periféricamente, ao passo que a imagem do maestro é super explorada sob a aura de artista sensitivo: olhos fechados, cabelos meticulosamente despenteados etc. Porém, sob a ótica dos gestos corporais expressivo-musicais, o que o regente apresenta é consideravelmente asséptico e monocórdico.

Figura 99— Oposição entre a configuração original de Niebling para a Sinfonia *Eróica* à esquerda e a versão editada por Karajan à direita.



Fonte: KARAJAN, 2009 [23:54].

Nossa hipótese é que haja um subtexto na recusa de Karajan à estética de Niebling. A nosso ver, está simbolizada na estabilidade da câmera dos filmes de Karajan, centrada nele próprio na maioria do tempo, uma estabilidade de sua regência. Por conseguinte, todos os recursos criativos imagéticos de Niebling são recursos expressivos também ausentes à expressão corporal do regente. Dentro dessa perspectiva, a negação a pisos que mudem de cor nada mais é do que uma extensão (coerente, há de se dizer) do monocromatismo gestual do próprio Karajan ao âmbito cênico dos filmes que o capturam em ação.

O ataque às soluções composicionais de Niebling denota um entendimento pouco rico das possibilidades de cooperação/colaboração entre som e imagem, em que ambos não são excludentes/concorrentes. A justificativa da insatisfação de Karajan dada por Horant H. Hohlfeld, produtor cinematográfico da *Unitel*, para quem o regente

estaria buscando um casamento harmonioso entre imagem e som, esconde, na verdade, uma tentativa de silenciamento de uma estética das imagens em prol de um absolutismo musical purista.

Niebling, todavia, alheio à monotonia que emana dos gestos corporais de Karajan, investe na composição de uma concepção imagético-musical própria para a *Pastoral*. Karajan, por sua vez, não satisfeito que não haja uma expressividade visual da música apenas em seus gestos, quer garantir que esse expediente não se realize sequer por um diretor de cinema em um filme a partir de sua regência.

No nosso entendimento, tanto a recusa de Karajan à estética filmica de Niebling com Beethoven, quanto o recuo da gama expressivo-gestual do regente entre as situações de ensaio e concerto com Schumann têm uma mesma raiz: a noção de que a dimensão imagético-gestual é secundária no processo de construção de sentido musical.

8.4 JÄRVI: UMA PERFORMANCE DA FORMA

Antes de passarmos à performance de Järvi para a *Introdução* do ballet *O pássaro de Fogo*, de Igor Stravinsky, outras duas interpretações funcionarão como prelúdio à mesma. Acreditamos que as regências do próprio Stravinsky e de Gerard Schwarz ilustram um tipo de performance corporal à qual a versão de Järvi se opõe em boa medida.

8.4.1 Igor Stravinsky (1959)

Logo no início da gravação de Stravinsky regendo sua própria obra, esbarramos com uma imagem que pode desavisadamente ser vista como irrelevante, mas que é, segundo nosso juízo, muito significativa. O regente ergue consideravelmente os braços, dando a entender já estar prestes a realizar o gesto inicial de ataque da orquestra. No entanto, a orquestra definitivamente não espelha essa postura de atenção pré-musical do maestro. Na figura 100, é possível perceber os músicos simplesmente relaxados: muitos sequer estão olhando para o maestro e outros ainda afinam seus instrumentos, enquanto Stravinsky permanece com os braços erguidos. A nosso ver, essa desconexão entre

músicos e regente, em que o corpo deste último já de saída parece ser completamente ignorado, prenuncia características da execução que se dará dali em diante.

Figura 100– Postura pré-sonora: músicos relaxados e ainda afinando instrumentos enquanto Stravinsky permanece um bom tempo com os braços erguidos em sua posição inicial



Fonte: STRAVINSKY, 1959 [0:07].

Stravinsky inicia então a música com um *levare*⁵⁴ bastante enfático para esse início notado *pp* (ver figura 101), uma vez que seus braços se encontravam bem altos em sua postura inicial, mas a orquestra parece se basear mais nas informações notadas do que naquelas fornecidas pelo gesto do regente. Essa será outra característica de Stravinsky ao longo dessa *Introdução*: uma regência que muitas vezes dá informações contraditórias às notadas para a orquestra, sem que isso, no entanto, tenha impacto considerável no toque dos músicos.

Figura 101– Compassos 1 - 3.

Fonte: STRAVINSKY, 1989.

⁵⁴Os livros de técnica da regência em português utilizam o termo *levare* como substituto para o termo *upbeat* em língua inglesa. Do ponto de vista do gesto, este corresponde ao levantar das mãos do regente que antecede o ataque inicial. Já a chegada, ou *downbeat*, é referenciada como *battere*.

Embora esse início tenha uma ligadura por compasso, o regente indica com a mão direita as subdivisões de colcheia (12/8) bem pronunciadamente em gestos de antebraço e pulso (ver figura 102). Esse gesto de mão direita de Stravinsky se manterá quase inalterado desde esse início até o final dessa introdução. No que tange o uso de sua mão esquerda, em linhas gerais, este se limitará a mostrar entradas, como as de violas no compasso 3 e de trombones no compasso 5. A figura 102 evidencia também uma postura que será constante ao longo da obra: enquanto realiza o desenho dos padrões métricos dos compassos, Stravinsky segue com a cabeça inclinada para a partitura como quem apenas acompanha o que a orquestra está realizando.

Figura 102– Gesto característico de marcação das subdivisões do compasso 12/8 com o pulso da mão direita e exame contínuo da partitura.



Fonte: STRAVINSKY, 1959 [0:25].

Estas são algumas das ocorrências musicais escritas na partitura, das quais praticamente não se notam correspondentes gestuais no corpo do regente: mudança de textura global no compasso 7 do *legato* nas cordas para o *staccato* nos sopros; *pp* súbito para clarinetas, *ppp* súbito para fagotes e trompas e *p* súbito para contrabaixos na segunda metade do compasso 8 (ver figura 103); diminuendo do compasso 13; respiração escrita entre os compassos 13 e 14.

Figura 103– Compassos 7 e 8

Clarineti in La
Fagotti
Corni in Fa
Trombe in Do
Tromboni
Gran Cassa
Arpa
Violini I.
Viole
Violoncelli
Contrabassi

pp subito
ppp
ppp
ppp
con sord.
(un peu plus fort que les clarinettes) mp
glissez
p
sul tasto
pp
pp
a C. B. Soli pizz.

Fonte: STRAVINSKY, 1989.

Figura 104– Compassos 13 e 14.

Corni
V. ni I.
V. ni II. divisi
Viole
V. ni II.
C. B.

I. II.
sf p
pp
glissez sur la I. corde accordée en Ré (c)
senza sord.
p
ppp
glissez sur la III. corde (c)
glissez sur la II. corde (c)
glissez sur la II. corde (c)
ist.
Tutti C. B. div. a 2 pp

Fonte: STRAVINSKY, 1989.

O início do compasso 18 traz uma imagem interessante, que é o regente com a mão esquerda na cintura, apenas indicando as subdivisões com a mão direita e olhando para a partitura. Acreditamos que essa imagem reforce ainda mais a mensagem de

quem, como já dissemos anteriormente, está em uma posição de “conferência” do que a orquestra está tocando. Assim, se opondo à posição do regente como aquele que deve sugerir uma ideia musical, indicar em antecipação sua visão sobre determinado trecho de música notada.

Figura 105– Compasso 18: Stravinsky com a mão esquerda na cintura como conferindo o que os músicos lhe propõe musicalmente



Fonte: STRAVINSKY, 1959 [2:30].

8.4.2 Gerard Schwarz (2012)

Em que pese estarem afastadas temporalmente em pouco mais de 52 anos, e que um não use batuta e o outro sim, as performances corporais de Schwarz e Stravinsky são substancialmente similares. Esses são os principais aspectos observados na versão de Schwarz:

- Opção pela indicação métrica subdividida, ou seja, em 12 colcheias por compasso ao longo de toda a Introdução;
- Precisão clínica de seu desenho métrico com *ictus*⁵⁵ bem claros na batuta – demonstrados também pela conformação da mão esquerda em que polegar e indicador juntos determinam um ponto preciso de ocorrência das subdivisões (figura 106);
- Indicação de entradas de instrumentos;
- Tipo de regência devotada a fornecer um referencial temporal para que cada músico coloque no lugar certo aquilo que já está na partitura;
- Inobservância de alteração substancial no gesto para comunicação de determinadas indicações expressivas da partitura, como mudança de textura do

⁵⁵Os *ictus* seriam os pontos em que ocorrem os tempos, ou as subdivisões dos tempos no desenho métrico.

compasso 7; *pp subito* para clarinetes, *ppp subito* para fagotes e trompas e *p subito* para contrabaixos no terceiro tempo do compasso 8;

- Tendência à manutenção de mesma expressão facial (ver figuras 106 e 107).

Gostaríamos de chamar a atenção para uma postura de Schwarz, que também encontra paralelo na de Stravinsky, que denota certo distanciamento em relação aos músicos. Se na performance do regente e compositor russo tal aspecto era expresso pelo acompanhamento contínuo da partitura, Schwarz por sua vez mantém por boa parte da Introdução a cabeça erguida e o olhar direcionado para o alto (ver figura 106). Embora distintas, ambas as condutas transmitem uma mesma carga significativa de desconexão com os músicos, principalmente por evitar as trocas de olhares entre regentes e músicos.

Figura 106– Indicação dos compassos iniciais com ictus bastante claros, evidenciados também pela mão esquerda com polegar e indicadores juntos e olhar para o alto



Fonte: SCHWARZ; STRAVINSKY, 2012 [0:02].

No compasso 14, em que se tem a textura de *glissando* de harmônicos, há uma tímida mudança de configuração corpórea por parte do regente: chama a atenção sua mão esquerda, que agora está mais flexível, mais aberta, em oposição àquele formato de polegar e indicar unidos.

Figura 107– Compasso 14: mão esquerda aberta para a regência do glissando de harmônicos



Fonte: SCHWARZ; STRAVINSKY, 2012 [1:49 – 1:51].

Os *solos* dos compassos 15,16 e 17 são onde se vê uma maior variedade comunicativa corporal por parte do regente (ver figura 108). A marcação métrica assume contornos menos angulares e mais curvilíneos. Além disso, nota-se que o regente abre mão de uma estabilidade postural característica em proveito de um maior envolvimento de partes do corpo até então não acionadas: arqueamento do tronco, suspensão dos ombros, ligeira liberação da mão esquerda para contornos fraseológicos e, principalmente, direcionamento do olhar aos músicos solistas.

Figura 108– Compassos 15 - 17. Valorização dos solos



Fonte: SCHWARZ; STRAVINSKY, 2012 [1:58 – 2:11].

Gostaríamos de pontuar o uso incessante da mão esquerda durante toda essa *Introdução*, quase na totalidade do tempo espelhando os gestos da mão direita. Dentro desse contexto, salta aos olhos o momento em que Schwarz deixa sua mão inativa por um instante mínimo no compasso 19. Do ponto de vista do espectador, é levantada a hipótese de que a mão esquerda vá se abster por um momento para voltar a intervir oportunamente no futuro, mas essa expectativa não se realiza, uma vez que imediatamente esta retorna ao paralelismo com a mão direita.

Figura 109– Compassos 19. Breve momento de inatividade da mão esquerda



Fonte: SCHWARZ; STRAVINSKY, 2012 [2:37].

8.4.3 Kristjan Järvi (2016)

No vídeo de Järvi, um gesto curioso antecede o ataque inicial: o regente ergue suas mãos à altura dos olhos e realiza um movimento de ondulação dos dedos de ambas as mãos (ver figura 110). O regente está aparentemente mirando as cordas graves e o bumbo sinfônico nesse momento.

Figura 110– Gesto que antecede o ataque inicial: ondular de dedos de ambas as mãos



Fonte: JÄRVI, 2016 [0:15].

Só então realiza o primeiro *levare* da música e opta por reger os compassos iniciais não em 12 semicolcheias subdivididas (como Stravinsky e Schwarz), mas em um quaternário amplo, tendo a figura de semínima pontuada como referência. Para essa configuração inicial – colcheias em articulação *legato*, com um perfil de melodia ondular (descendente e ascendente) –, que é também apresentada em outros momentos da *Introdução*, o regente executa com seu corpo um movimento que simula alguém remando lentamente em uma embarcação (ver figura 114).

Percebemos, quando a câmera realiza um *close* nos contrabaixos, que o toque de um dos contrabaixistas que está realizando *pizzicato* nos compassos iniciais é mais horizontal, em oposição a um *pizzicato* ordinário que se faz pinçando a corda mais perpendicularmente em relação ao espelho. Consideramos que esse toque reflita o gesto *legato* do regente. Nota-se também que a entrada das violas no compasso 3 não resulta em um aumento na dinâmica resultante como ocorre em outras gravações, o que poderia novamente advir da menor dureza do gesto *legato* e não subdividido de Järvi. Ainda um aspecto muito interessante desse trecho diz respeito à linha do bumbo sinfônico (*gran cassa*). O instrumentista não executa a dinâmica *pp* ao longo de todo o tempo, mas faz

pequenos *crescendoe diminuendo*. A figura 111 traz uma tentativa de transcrição desses \diamond , que podem ser compreendidos como uma adaptação da ideia de ondas (melódicas no caso de violoncelos e contrabaixos) para o âmbito da dinâmica.

Figura 111– Compassos 1 ao 6. Com as alterações na dinâmica da gran cassa nos compassos 1 ao 4

Fonte: STRAVINSKY, 1989 (adaptado).

A mudança de textura do compasso 7 (ver figura 112) é evidenciada pelo corpo do regente, principalmente pela alteração de sua indicação métrica, que agora passa a ser subdividida. Paralelamente a essa alteração no desenho métrico, também outros traços corporais como expressões faciais e utilização da mão esquerda são alterados no sentido de enfatizar a nova feição da música.

No final do compasso 8, percebe-se uma intenção, evidenciada pelo corpo do regente e executada pela orquestra, que contradiz a da partitura. Embora Stravinsky tenha escrito no terceiro tempo do compasso 8: *pp* súbito para clarinetes, *pppp* para fagotes e trompas e *p* para contrabaixos, o que Järvi executa é um *mf* no início do terceiro tempo do compasso 8 seguido de um diminuendo até o início do compasso 9, com um pequeno *ritenuto* no final do compasso, que serve para reconduzir a música à textura inicial. A figura 112 traz a partitura com as alterações interpretativas de Järvi supracitadas em vermelho e a figura 113 mostra a comunicação corporal do regente para o mesmo trecho. Em uma obra de dinâmica predominantemente piano, esse terceiro tempo do compasso 8 ganha ares de um primeiro ponto de chegada nessa peça.

Figura 112– Compassos 7 e 8. Com as alterações na segunda metade do compasso 8 conforme regência do maestro

The musical score shows measures 7 and 8 for a variety of instruments. Key annotations include:

- Clarineti in La:** Part II has a *pp subito* marking.
- Fagotti:** Part II has a *pp* marking, and Part I has a *ppp* marking.
- Cornin Fa:** Part II has a *ppp* marking and a *rit.* marking.
- Trombe in Do:** Part II has a *con sord.* marking and a *mf* marking.
- Tromboni:** Part II has a *mf* marking.
- Arpa:** Part I has a *glissés* marking.
- Violini I.:** Part I has a *sul tasto* marking.
- Viole:** Part I has a *pp* marking.
- Violoncelli:** Part I has a *pp* marking.
- Contrabassi:** Part I has a *mf* marking and a *rit.* marking.

Fonte: STRAVINSKY, 1989 (adaptado).

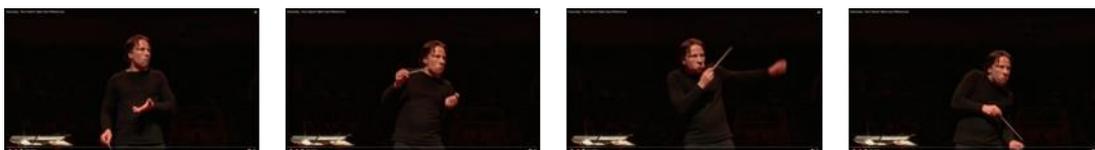
Figura 113– Compassos 8 (segunda metade): indicação *domf* no terceiro tempo do compasso 8 seguido de um diminuendo e pequeno *ritenuto* no final do mesmo compasso



Fonte: JÄRVI; STRAVINSKY, 2016 [1:24 – 1:27].

Os compassos 9 e 10 condensam a oposição de texturas que tivemos até agora. Os dois primeiros tempos dos compassos contendo o *legato* nas cordas graves, que Järvi rege similarmente a uma pessoa que rema, com gestos amplos e não subdivididos (ver figura 114), e os dois últimos trazem a figuração *staccato* nos sopros, que Järvi rege em subdivisões precisas.

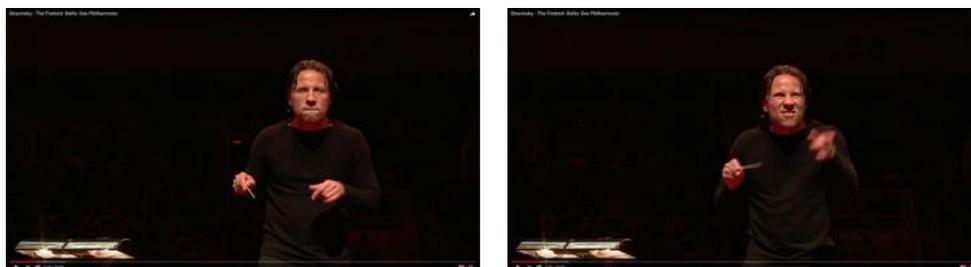
Figura 114– Compasso 9 (primeira metade): Gesto de “remada” utilizado para a textura de cordas graves legato em colcheias nesse e em outros momentos da Introdução



Fonte: JÄRVI; STRAVINSKY, 2016 [1:28 – 1:31].

Todo o trecho que se inicia a partir do terceiro tempo do compasso 10 é regido subdividido em 12 colcheias com muita ênfase nos acentos (ver figura 115). Isso faz com que esse trecho seja percebido em uma dinâmica acima dos *pp* para fagotes e *p* para clarinetas e flautas, bem como o *crescendo* para o *sf* do compasso 13 também adquire uma magnitude maior nesse contexto. Todo esse tratamento da dinâmica faz com que o *sf* do primeiro tempo do compasso 13 assuma um caráter de clímax dessa *Introdução*, e de fato a regência de Järvidá a esse momento um caráter de tempo forte estrutural (figura 116).

Figura 115– Gestos e expressões faciais para a figuração de acentos dos sopros dos compassos 11 e 12



Fonte: JÄRVI; STRAVINSKY, 2016 [1:52 – 1:54].

Figura 116– Gestos para o *sf* do primeiro tempo do compasso 13.



Fonte: JÄRVI; STRAVINSKY, 2016 [1:55].

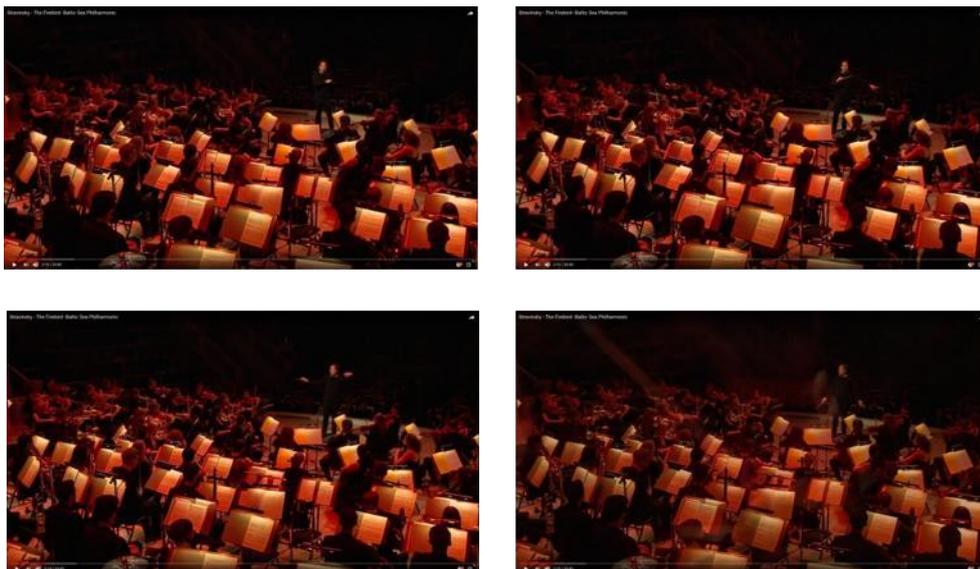
Após a chegada nos *sf* do primeiro tempo do compasso 13, Järvi executa uma fermata em cada um dos demais tempos do mesmo compasso, o que maximiza a dimensão do *diminuendo* ao longo desse compasso (ver figura 117). Além disso, a extensão temporal desses tempos colabora para dissipar a energia acumulada na construção do *crescendo* de grande magnitude criado nos compassos 11 e 12. O regente faz do compasso 14 um momento *sui generis*. Primeiramente, ele realiza uma separação evidente entre os compassos 13 e 14, realçando assim a vírgula já escrita por Stravinsky. Em seguida, o compasso 14 é tomado quase como atemporal, realçando a sonoridade especial de *glissandi* de harmônicos nas cordas: o regente indica a marcação métrica pouco pronunciada em sua mão direita, enquanto realiza um gesto bastante contínuo de mão esquerda bem independente da mão direita, como mostra a figura 118.

Figura 117– Compassos 13 e 14. Alterações interpretativas de Järvi no compasso 13 em vermelho.

The image shows a page of a musical score for measures 13 and 14. The instruments listed on the left are Corni, V.ⁿⁱ I., V.ⁿⁱ II. divisi, Violo, V.ⁿⁱ II., and C. B. (Tutti C. B. div. a 2). The score includes various musical notations such as dynamics (sf, pp, p, pp), articulation (accents), and performance instructions like 'glisssez sur la I. corde accordée en Ré' and 'glisssez sur la III. corde'. A red 'rallentando...' marking is present above the string parts in measure 13. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Fonte: STRAVINSKY, 1989 (adaptado).

Figura 118– Gesto contínuo da mão esquerda para o glissando de harmônicos do compasso 14.



Fonte: JÄRVI;STRAVINSKY, 2016 [2:09 – 2:15].

Durante os compassos 15 ao 17, não temos imagens do maestro, mas percebemos que os solos de flauta em 15 e depois oboé em 16 e 17 são tocados com um caráter bastante cantábile e com *rubato*.

No compasso 18, quando o segundo violino assume a figuração melódica característica das cordas graves, Järvi parece querer esse trecho mais melódico e não tão opaco como no início. Há novamente um pequeno *ritenuto* para se chegar ao compasso 20. No compasso 21, chama a atenção o crescendo não escrito na partitura executado por tímpano e bumbo sinfônico. Nos dois últimos tempos do compasso 23, o regente volta a subdividir e indica consideráveis *rallentando* e *diminuendo* para os primeiros violinos, culminando em uma fermata na última colcheia desse compasso (figura 119). O regente é bastante expressivo nesse trecho e conduz esse “morrendo” final com olhos de suspense e a mão esquerda na boca (figura 120).

Figura 119– Compassos 21-23. Alterações interpretativas de Järvi nos compassos 21 e 23 em vermelho

The image shows a page of a musical score for measures 21-23. The instruments listed on the left are Fl. gr., Cor. Ingl. (Ob. II.), Fag., Corni, Timp., Gr. C., Piano, Arpa, Vni I., Vni II., Viola, and Vclli unis. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, leggeriss. p), articulation (accents, slurs), and performance instructions. Red annotations highlight interpretive changes: a red wedge in the Piano part indicates a dynamic shift from pp to mf; a red wedge in the Vni II. part indicates a rallentando; and a red accent mark is placed over the final note of measure 23 in the Vni II. part.

Fonte: STRAVINSKY, 1989 (adaptado).

Figura 120– Compasso 23 (segunda metade): realização de diminuendo, rallentando e fermata na última colcheia do compasso.



Fonte: JÄRVI; STRAVINSKY, 2016 [3:25].

Discussão

Os elementos observados nas análises das três performances permitem-nos agrupá-las em duas vertentes: uma mais representativa do ideal de fidelidade ao texto musical, cuja postura corporal global respectiva é bastante econômica e um tanto inerte no que tange a expressividade musical; e outra arejada de mais liberdade em sua leitura do texto, manifesta através de um conjunto de movimentos mais rico e variado.

As versões de Stravinsky (1959) e Schwarz (2012), enquadradas na primeira das vertentes supracitadas, apresentam-se em posturas coreográficas mais limpas, menos eloquentes e mais contidas aos desenhos dos padrões métricos. As performances de ambos tendem a uma prática escolar, inclusive reproduzindo alguns pressupostos básicos das primeiras lições dos livros de regência: postura estável com pés paralelos a uma distância média e sempre fixos no chão; manutenção da coluna ereta; pouca movimentação do tronco; paralelismo das mãos etc. Pode-se dizer que no tipo de regência praticada pelos dois ressoa a ideia da hegemonia da composição em relação à interpretação. Nesse contexto, não caberia ao regente fazer muito, ou quase nada, no sentido expressivo/criativo/imagético/gestual. Antes, seu papel seria mais passivo, bastando o mínimo de atividade (desenhar os padrões métricos, indicar as entradas etc.) para que a música, ela toda já consagrada na partitura, venha à tona. Do ponto de vista dos músicos, estes não necessitariam nenhum estímulo significacional, bastando executar os signos escritos para fazer vir à tona a verdade estética musical. Nesse sentido, são bastante simbólicas as atitudes bastante similares de Stravinsky com a mão na cintura, e de Schwarz olhando para o teto.

A interpretação de Järvi, entretanto, caminha em direção oposta a esta. Primeiramente, nota-se como Järvi tem uma abordagem mais permissiva da partitura, realizando inclusive uma série de alterações na composição de Stravinsky. Além disso, o regente estoniano busca criar, através de uma série de gestos corpóreo-comunicativos (vistos por muitos como caricatos e exagerados), a construção de sua hipótese interpretativa para aquela *Introdução* de Stravinsky. Essa concepção estaria mais alinhada àquela que nega a hegemonia do texto escrito, mas acredita na performance como o momento verdadeiro de construção de sentido da obra. Järvi parece buscar o sentido da obra de arte não em sua dimensão fixa, mas em suas frestas que a permitem ser sempre revivida criativamente: através do movimento, do gesto, da intervenção, da variedade, da hipótese, etc. A atitude do regente estoniano, portanto, não legitima uma

suposta autonomia das estruturas sonoras escritas que se ergueriam inevitavelmente, independentemente de como fossem regidas.

A partir dos dados recolhidos nas análises, seria plenamente satisfatório concluir que se trata de dois estilos interpretativos: um textualístico/reprodutivo (Stravinsky e Schwarz) e outro retórico (Järvi), segundo a classificação do próprio Cook (2014). No entanto, gostaríamos de pleitear que a regência de Järvi, para além de retórica, é também formalizante.

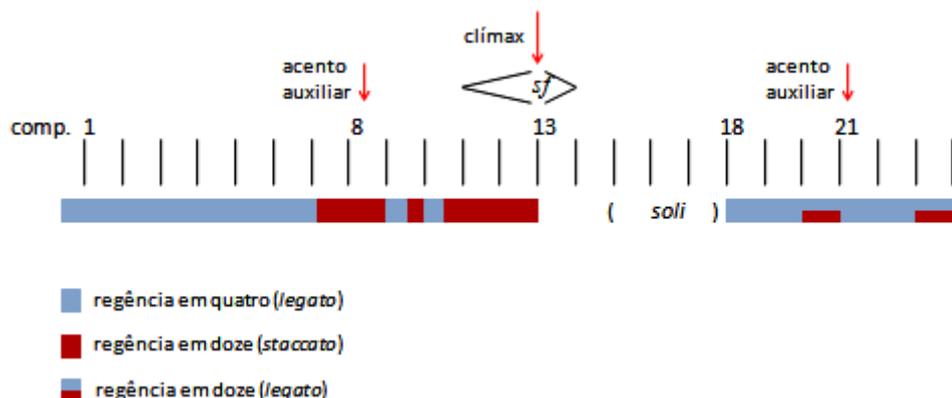
De saída, o que Järvi pratica dialoga com a forma por interferir nos limites dessa *Introdução*. Tanto seu início quanto seu final recebem de Järvi um tratamento musical, refletido em seu corpo. Se para o final, o prolongamento da peça pela fermata na última nota (figura 119) não representa um nível de intervenção tão incomum, não se pode dizer o mesmo do início. O gesto de Järvi para cordas graves e bumbo sinfônico (figura 110) antes do primeiro ataque abala a certeza de um ponto inicial da obra. A nosso ver, o ondular dos dedos de Järvi (ainda que silencioso) pode ser entendido como um compasso inicial acrescido (ou parte de compasso). Seu gesto, nesse caso, tem informação musical capaz de adiantar o início da peça.

Além desse aspecto, outra marca da regência formalizante de Järvi está no seu tratamento meticuloso para as indicações métricas dessa *Introdução*. Embora toda a peça esteja escrita em 12/8, Järvi escolhe deliberadamente praticar dois modelos de regência: um legato em quatro tempos por compasso e outro mais destacado com a marcação das doze colcheias do compasso. O regente vai além do aspecto métrico e reflete esses diferentes desenhos, que poderiam se limitar à batuta, na caracterização de duas atmosferas bastante distintas através de suas expressões faciais e envolvimento de outras partes do corpo. No nosso entendimento, os gestos de Järvi, ao caracterizarem de maneira enfática, exagerada, esses dois momentos distintos, não são meros acessórios tendentes à caricatura, mas fundamentais na construção de uma ideia formal para essa *Introdução*. Mais do que duas maneiras distintas de reger uma música constante, a regência de Järvi contribui para criar um seccionamento do discurso musical em duas seções que se alternam.

Ademais, também o tratamento do parâmetro da dinâmica por Järvi imprime uma feição própria ao movimento. Embora toda a *Introdução* esteja circunscrita a uma gama que vai do *ppp* ao *mp*, em que até mesmo o *sf* está dentro desse contexto de pouca intensidade, Järvi constrói um jogo de relações entre pontos que excedem o *piano*. Esses três pontos de destaque ao longo da peça são: preparação (terceiro tempo do compasso

8), uma chegada (*sf* do primeiro tempo do compasso 13) e uma desinência (sexta colcheia do compasso 21). Cabe salientar que apenas um desses três pontos fortes estruturais estavam já originalmente notados pelo compositor: o *sf* do compasso 13. A partir deste, hierarquicamente mais intenso do que os demais e, portanto, clímax desse movimento, Järvi constrói um acento auxiliar antecedente no compasso 8 (funcionando como um primeiro degrau, que conduz à chegada) e um acento auxiliar consequente no compasso 21 (ajudando a dissipar a energia após o clímax).

O diagrama abaixo traz essas duas tendências formalizantes de Järvi para essa *Introdução*. Abaixo da linha de compassos temos a alternância entre as regências em quatro e em doze, e acima a hierarquia entre os três acentos estruturais.



Fonte: Elaborado pelo autor.

GLOSA III - DIDI HUBERMAN E A FORMA DAS IMAGENS

O francês Georges Didi-Huberman tem nos legado um rico e instigante trabalho teórico elaborado a partir de análises de obras de arte. Esse procedimento pode ser observado em *O que vemos, o que nos olha* (2010) cuja discussão se dá em torno do minimalismo, ou ainda quando trata de um artista em particular, tal qual em *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*(2015). A obra de Didi-Huberman que tomaremos como referência mais direta, *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto*(2018), tem um mote ainda mais focado, seu "leitmotif" (Didi-Huberman, 2018, p. 23) é um trabalho específico do historiador da arte Aby Warburg: *Mnemosyne*.

Figura 122 - Imagem da exposição “Aby Warburg: BilderatlasMnemosyne - das Original”⁵⁶.



Fonte: BLOK MAGAZINE. [The Mnemosyne and its Afterlife]. 2020.

O projeto *Mnemosyne* é um grande *Bilderatlas* (atlas de imagens), cuja versão mais completa é composta de 63 pranchas, do qual Aby Warburg se ocupou até sua morte, em 1929, sem nunca o concluir. Esse atlas pode ser visto como um desdobramento de um primeiro trabalho de documentação wargburguiano na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, instituição de pesquisa privada criada e mantida por

⁵⁶ Aqui temos um registro da exposição Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - das Original, de novembro de 2020, a primeira depois de mais de noventa anos da morte de Aby Warburg. Essa imagem, em que menos de um quinto das pranchas de Warburg está no enquadramento, nos dá a dimensão da magnitude do projeto Mnemosyne.

Warburg com fundos do banco de sua família. Tal biblioteca abrigou uma quantidade copiosa de material iconográfico da Primeira Guerra Mundial: “Ao menos mil e quinhentas obras de guerra foram adquiridas pela biblioteca entre 1914 e 1918. E inumeráveis fotografias foram reunidas: aproximadamente 5.000 [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 225). Essa coleção de imagens - ruínas de edifícios, aviões cruzando os céus e lançando bombas, soldados nos fronts, cercas de arame farpado etc., verdadeira “cacofonia iconográfica” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 231), testemunha a busca de um historiador da arte pela razão diante de uma catástrofe humana “irracional” (2018, p. 224). Warburg parece querer recolher, na complexidade das imagens, ferramentas para pensar o impensável, justificativas para uma tragédia injustificável que foi a guerra de 1914. Uma vez que os ordenamentos social, científico, religioso, político, capitalistas etc. vigentes à época (e ainda hoje?) haviam fracassado em evitar o conflito e mais ainda em justificá-lo, Warburg decide recorrer a um possível *logos* iconográfico. O “projeto histórico-cultural e iconológico” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 233) da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* é interrompido em novembro de 1918 quando Warburg é internado em uma clínica psiquiátrica após ameaçar com uma arma familiares e a si mesmo. Sua doença, cujo difícil diagnóstico oscilou de esquizofrenia a estado misto maníaco-depressivo, o manteve afastado do convívio social até 1924.

Se o trabalho de Warburg na biblioteca tem um caráter mais documental, *Mnemosyne*, obra de seu período pós-internação, tem traços inegavelmente estéticos. Sobre pranchas de fundo negro, imagens são organizadas sob o “princípio-atlas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.21): metodologia de construção e transmissão de conhecimento pela *montagem*. “Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21). Através do ordenamento meticuloso de imagens muitas vezes oriundas de contextos heterogêneos sobre uma prancha ou mesa, o atlas faz emanar “relações íntimas e secretas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20). Ergue-se um tipo de conhecimento que, diferente daquela história da arte linear, narrativa, lógica etc. se constrói prescindindo de textos escritos e aposta no saber mais fluido que o campo epistemológico das imagens faz emergir:

O atlas, por sua vez é guiado por princípios moventes e provisórios, os quais podem fazer surgir inesgotavelmente novas relações – bem mais numerosas ainda do que os próprios termos – entre coisas ou palavras que, em princípio, nada parecia reunir (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.21).

Mnemosynelida com aquilo que Warburg chamou de *Pathosformel* (fórmula de pathos), que seria uma investigação sobre a persistência de certos gestos e ícones que atravessam os séculos e cruzam o globo, mas sempre exercendo impacto sociopolítico-estético em diversos contextos distintos. Sob a forma de reproduções de obras de arte, mapas, árvores genealógicas, cartões postais, anúncios etc., uma série de "fórmulas de pathos" são ilustradas nas pranchas dos atlas de Warburg, entre elas:

[...] posturas de combate (Pranchas 4 e 31), do redentor sofrendo (Prancha 4), do vencedor (Prancha 44, 49, 52), do vencido (Pranchas 7, 37), da(s) mulher(es) em fúria (as Mênades, as esposas de Orfeu e as mulheres da família de Penteu) (Prancha 5, 72), da aniquilação (a morte de Orfeu) (Prancha 41), da lamentação (a cabeça entre as mãos) (Pranchas 5, 42, 75), da devoção (Pranchas 31 e 43), de dor (Prancha 41a), da deposição (Prancha 42), do rapto (Prancha 57, 70), da cura (Prancha 74), da proteção da criança em perigo (Prancha 76). (WEDEKIN, 2019, p. 32)

Aspecto diferencial do *atlas* está já em seu suporte: a *mesa*, em oposição ao *quadro*, para a arte tradicional. Do ponto de vista técnico, de saída, o *atlas*, na visão didi-hubermaniana, se constrói sob uma plataforma mais aberta, menos rígida "[...] é toda a armadura de uma tradição pictural que explode" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24). O teórico traça um panorama das várias utilidades da *mesa* ao longo da história das civilizações - espaço onde se comungam banquetes, suporte para a imolação de animais etc. - mostrando que, ao ser modulado para o uso artístico, esse dispositivo traz consigo uma inegável ampliação de possibilidades.

O quadro é uma obra, um resultado em que tudo foi decidido: a mesa é um dispositivo em que tudo poderá sempre se repetir. Um quadro se pendura nos frisos de um museu; uma mesa se utiliza para novos banquetes, novas configurações (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 68).

Didi-Huberman defende que o *quadro*, em que pese as brechas interpretativas inerentes aos objetos de arte, é mais afeito à apresentação de um resultado final mais tendente ao acabado. Já a *mesa*, por seu turno, é mais arredia ao definitivo e ao estável. Não importa o que nela esteja colocado, seu grau de fixidez é sempre mínimo se comparado ao *quadro*. Além desse aspecto, de uma predisposição da *mesa* por ser sempre continuamente reconfigurada, há também uma espécie de convite posto para que pessoas se somem ao seu entorno. Depreende-se a partir do argumento didi-hubermaniano que toda mesa tem algo de infinito. Aqui gostaríamos de salientar o quanto essa noção de *mesa* como "suportes de encontros" (DIDI-HUBERMAN, 2018,

p. 25) é simpática à teoria da performance de Paul Zumthor abordada no capítulo 2: “Mnemosyne junta o que as fronteiras disciplinares tinham costume de separar” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 78).

Figura 123 - Prancha N. 39 do Bilderatlas de Warburg



Fonte: BLOK MAGAZINE. [The Mnemosyne and its Afterlife]. 2020.

As reflexões de Didi-Huberman a partir de Warburg terminam por construir um “[...] campo lexical que atrela a ideia de imagem à forma, à plasticidade, ao ritmo e à força de sua aparição” (ANGLADA, 2016, p. 86) que o aproximam tanto de Zumthor quanto de Adorno, em nosso entendimento. Embora a obra do teórico francês seja mais recente e, portanto, não contemporânea à produção do filósofo frankfurtiano, os artistas e pensadores nos quais Didi-Huberman baseia sua teoria pertencem a “[...] uma época que não concorda mais unilateralmente com os poderes da razão” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.131). Ou seja, o conhecimento pela montagem - explorado por Didi-Huberman em Warburg - mas a partir do diálogo com Brecht, Bloch, Eisenstein, Kafka, Proust, Benjamin etc. -, cujo motor é a “imaginação”, emparelha-se, à sua maneira, à crítica adorniana ao racionalismo instrumental sendo “[...] desafio ostensivo a toda razão

classificatória” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 28). As Grandes Guerras europeias da primeira metade do século XX significaram para um grande número de pensadores (Adorno e Warburg obviamente entre eles) a prova cabal da insuficiência das formas de pensar a realidade derivadas do modo de produção capitalista pós-industrial. Em diversos momentos de *Atlas, ou o Gaio Saber Inquieto*, Didi-Huberman caracteriza o conhecimento por *montagem* como uma confrontação enfática aos ideais positivistas também criticados por Adorno. O *atlas* não reflete o ideal de mundo cientificista e categorizador, mas prescinde de “conceitos unificadores” (p. 26), nesse sentido se opondo também ao princípio “imutável e definitivo” (p. 21) de um dicionário ou de um catálogo. A esta altura, evidencia-se também o paralelo das ideias de Didi-Huberman com a teoria de Diana Taylor. Toda a caracterização do atlas nos permite compreendê-lo como pertencente ao campo do “repertório”, segundo Taylor.

A imaginação aceita o múltiplo (e até goza disso). Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo em uma fórmula de subsunção: é nisso que um atlas se distingue de todo breviário ou de todo resumo doutrinal. Não mais para catalogá-lo ou para esgotá-lo numa lista integral: é nisso que um atlas se distingue de todo catálogo e mesmo de todo arquivo supostamente integral (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20).

A definição sintética de atlas como “[...] montagem dinâmica de heterogeneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 173), dada já tardiamente em *Atlas, ou o Gaio Saber Inquieto*, chama a atenção pelo alto grau de consonância tanto com a célebre conceituação adorniana de forma em Teoria Estética “[...] síntese não violenta do disperso [...]” (ADORNO, TE, 2008, p. 220). Justificar nossa aproximação entre essas duas concepções começa por notar uma correspondência entre as sentenças palavra a palavra: montagem/síntese, dinâmica/não-violenta, e heterogeneidades/disperso. Toda a teorização didi-hubermaniana está, a seu modo, tratando de uma noção essencialmente dialética contida no atlas. Sob a ótica de quem faz um atlas, “montar” significa tanto levar em conta a força centrífuga de cada imagem particular quanto estar atento às novas dimensões de sentido que surgem entre as imagens. A “totalidade do múltiplo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 76) de um atlas é feita da eloquência de cada uma de suas imagens por si, mas também de uma nova voz que ascende do arranjo específico de suas imagens como um todo. Assim, a montagem de um atlas não é nem baseada em nenhum padrão previamente configurado, tampouco

sua configuração final servirá de modelo para outros futuros, que terão de responder originalmente ao desafio de construir uma ordem que lhes dê sustentação.

Não seria exagero dizer que o "princípio composicional constelatório" adorniano e o "princípio-atlas" partilham uma mesma essência. Enquanto Adorno almeja um texto que – refletindo sua concepção formal –ultrapasse seu estatuto conceitual e ganhe uma vida também mimética, o atlas warburgiano, segundo Didi-Huberman, quer ir além das imagens, mas através das imagens. Nas palavras de Jean-Luc Nancy, seria a *méthexis* da *mímesis*: “A imagem dá forma a algum fundo, a alguma presença limitada no fundo em que nada está presente a menos que tudo aí esteja presente igual a si, sem diferença” (NANCY, 2015, p. 59). Ou seja, para além da explicitude de uma imagem, e principalmente de imagens em conjunto, um saber subjacente pode ser acessado. Uma forma invisível subjaz à toda visualidade imagética de um atlas: “Que tipo de resposta uma imagem – ou, antes, uma montagem de imagens – pode dar à grande desmontagem do mundo?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.221).

Aqui gostaríamos de nos antecipar a uma possível crítica à nossa aproximação das noções formais de Adorno e Didi-Huberman no que diz respeito à refuta da ideia de síntese por parte do teórico francês. A síntese que Didi-Huberman nega haver no atlas é a síntese positivista. O modo como ele desvela o “princípio-atlas”, força de sustentação das pranchas de Warburg, nos permite perfeitamente admiti-lo como exemplo de síntese sim, mas síntese dialética. Ou seja, aquilo que parecia na superfície uma divergência com a filosofia adorniana, se mostra de fato uma aproximação. “É obra de uma *crise da unidade* salutar e de uma *crise da totalidade* necessária, um conjunto de mesas para recolher o despedaçamento do mundo das imagens, para além de toda esperança – idealista ou positivista – de síntese” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 271).

A teoria didi-hubermaniana funciona aqui como um elo entre o pensamento formal adorniano (que, segundo nossa leitura, penetra em sua noção de reprodução musical) e as concepções de performance de Diana Taylor e Paul Zumthor, nos fornecendo embasamento teórico para compreender o potencial que possui o corpo do regente para influir em algo substancial para o sentido da música: sua dimensão formal. Dentro dessa ótica, o regente seria capaz, na medida em que se empenhasse em buscar gestos para além dos esquemas métricos já pré-definidos, de se aliar ao compositor no trabalho de co-formar uma obra musical. Embora Didi-Huberman trabalhe em seus atlas com imagens estáticas (fotos, reproduções de quadros etc.), suas ideias consideram-nas

sempre em seu caráter de movimento. Esse dinamismo das imagens está evidente tanto nas inúmeras referências ao gesto humano de muitas das imagens tomadas em separado, quanto no aspecto geral dos atlas em que a correlação entre as imagens parece colocá-las em uma situação de dança. Huapaya (2016) diz sobre a amplitude do conceito de imagem em Didi-Huberman:

As imagens sobre as quais falamos não se reduzem unicamente a fotos ou pinturas. As imagens seriam todos os atos de performance do homem no espaço e no tempo. Todos os conteúdos, portanto, de uma ação apresentada em performance, arquiteturas, cidades, instalações, imagens digitais, películas, espetáculos de teatro, dança, música, livros, ilustrações, atlas, poemas visuais, diários, habitus, formas de vida e etc. (HUAPAYA, 2016, p. 111).

Na medida em que o corpo do regente passa por uma drástica alteração funcional em relação às peças de música as quais interpreta, propomos estar em jogo uma “transformação estrutural”, conceito de Jacques Vernant resgatado por Didi-Huberman:

A “transmutação” que evoca Jacques Vernant concerne primeiramente a uma modificação decisiva no estatuto do objeto contemplado: de coisa visível no sentido empírico do termo, torna-se o suporte para outras coisas para entrever ou para prever [...] a coisa enquanto unidade visível dá lugar a um sistema de múltiplas “relações figurais” em que tudo o que é visto só o é por desvios, relações, correspondências e analogias. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 54).

No contexto do paradigma da regência métrica, os gestos expressivos (em geral confinados à mão esquerda) estão restritos a alguma indicação de dinâmica ou, quando muito, podem indicar algum direcionamento frasal. No âmbito de uma regência formal que estamos aqui pleiteando, entretanto, o corpo do regente se torna um dispositivo co-formalizante. Seus gestos, portanto, deixam de ser triviais, acessórios, maneirismos desprezíveis, para se somarem aos esforços formalizantes dos compositores na medida em que dão testemunho mimético de um segundo momento de manuseio do material musical. Sob esse prisma, não haveria uma separação entre as escolhas interpretativas – a serem comunicadas somente em ensaio? verbalmente? – e os gestos levados ao palco no concerto a despeito das mesmas. Os gestos são (ou propomos que sejam): a agógica, a dinâmica, os acentos, as pausas, as articulações, os ataques, as hierarquias entre materiais primários e secundários, as cores da orquestração, o jogo entre seções estruturantes etc. Os gestos são (ou propomos que sejam) a própria “[...] síntese não violenta do disperso” (ADORNO, TE, 2008, p. 76).

Para o regente diante de uma partitura, admitir que seus gestos adquiram esse “poder” de participarem da forma representa, sem dúvidas, um risco. Mais seguro seria trilhar o caminho já previamente esquadrihado de executar padrões métricos silenciosos, com mínimos gestos desviantes. Entretanto, no bojo das discussões teóricas feitas até aqui e também sob a influência didi-hubermaniana, a aparente segurança da regência métrica revela-se também abdicação. Abdicação de uma participação na reconstrução formal musical. E forma não é “pouca coisa” para a arte.

9. A FORMA EM PERFORMANCE: UMA PEDAGOGIA?

O presente capítulo propõe um caminho complementar às análises anteriormente realizadas. Se naquele momento as performances de regentes é que motivaram nossas reflexões sobre suas ideias interpretativas subjacentes, aqui nosso intuito é partir de análises/interpretações das partituras para pensar os gestos possíveis no contexto de uma regência capaz de co-formar as obras sobre as quais se debruça.

Vale lembrar que nosso interesse aqui não é na análise musical especificamente. Logo, nos absteremos de densos diagramas harmônicos, esquemas temáticos ou gráficos estruturais, no sentido estrito dessa área de estudo/linha de pesquisa. Nossas considerações sobre essas temáticas serão sempre breves o bastante para nos permitir passar sem delongas ao nosso objeto de maior interesse, que é a reflexão sobre os gestos e sua articulação com aspectos formais.

9.1 SINFONIA N. 94 DE J. HAYDN, *SURPRESA*, II. ANDANTE

O primeiro exemplo que gostaríamos de analisar pode parecer contraditório, pelo menos em parte, ao que tem sido nosso argumento principal. Se até aqui vínhamos nos colocando em defesa de uma maior expressão por parte do regente, a quem caberia através dos gestos comunicar integralmente suas ideias musicais, gostaríamos de pontuar um exemplo em que, em nome de uma questão estrutural (estruturante) o regente poderia se abster de mostrar. Indo mais longe, no caso do segundo movimento da Sinfonia N. 94 de Haydn, pode ser que o gesto do regente – uma vez que este ocorre sempre em antecipação para que os músicos a ele respondam – seja um obstáculo para que uma questão formalizante se realize.

O codinome "Surpresa" dessa obra se deve a um contraste abrupto de dinâmica que ocorre no início do segundo movimento (c. 16). Ao final da repetição de uma sentença toda exposta por cordas, em dinâmica *p* e *pp*, em um registro de pouco brilho, Haydn escreve um acorde: *fsubito, tutti* (tímpano incluso), no segundo tempo do compasso, em um momento em que na primeira exposição da sentença se dava uma resolução da frase com um salto descendente de oitava (ver figura 124). A versão de que Haydn teria escrito tal acorde para manter acordada a plateia de Londres - cidade para a qual tal Sinfonia foi composta - parece hoje uma anedota. Os teóricos defendem que

Haydn queria uma obra que jogasse com elementos de surpresa e imprevisibilidade para impactar o público londrino (UNGER, 1932).

Figura 124 - Sinfonia N. 94, II movimento, Joseph Haydn, compassos 1 - 19.

II

The musical score is for the second movement of Haydn's Symphony No. 94, measures 1-19. It is in the key of B-flat major and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes, Oboes, Bassoons, Horns, Trumpets, Timpani, Violins I and II, Viola, and Violoncelli/Contrabass. The woodwinds play a melodic line with 'ten.' (tenuis) markings. The strings play a rhythmic pattern with 'arco' markings. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 10 and the second system starting at measure 11.

Fonte: HAYDN, 1984.

Independentemente da motivação de Haydn, o fato é que se quisermos manter o caráter de surpresa de tal acorde importa pensarmos nos gestos para o mesmo. Acreditamos que indicar tal acorde com um gesto amplo (*levare e batterefeitos* com toda a extensão dos braços, por exemplo) termina por antecipar a dinâmica *f* para o público, que passa a esperar por sua ocorrência, turvando assim a surpresa do ataque. Nesse caso, por exemplo, uma saída seria acordar com os músicos que em concerto tal acorde não será regido com um gesto amplo, mas quem sabe por um golpe de sobrancelhas ou mínimo gesto de dedos apenas.

Obviamente, tomamos o caso da Sinfonia *Surpresa* de Haydn por se tratar de um exemplo emblemático. No entanto, essa questão pode ser explorada em obras que não tenham em si explicitadas a questão da surpresa. Em outros excertos, caso queira se manter a surpresa de um evento (um ataque forte: início da Segunda Sinfonia de Mahler; uma entrada inesperada: falso início da reexposição por trompas no primeiro movimento da *Eroica* de Beethoven etc.) há de se refletir sobre suas indicações (ou não indicações), para que não antecipem indesejadamente informações ao público.

9.2 SINFONIA N. 6 DE BEETHOVEN, *PASTORAL*, I. MOVIMENTO

Nosso interesse no primeiro movimento da Sinfonia *Pastoral* de Beethoven concentra-se em uma anacruse estrutural e um tempo forte estrutural por nós identificados logo na seção da exposição temática. Toda a análise desse trecho encontra-se bem desenvolvida em nossa dissertação de mestrado (SANTOS, 2014), em que procuramos defender que os primeiros 36 compassos da referida obra podem ser entendidos como um direcionamento ao compasso 37, que assume um caráter de acento estrutural. Os principais autores que trabalharam com a expansão dos conceitos métricos locais (nível interno ao compasso) para níveis mais abrangentes (compassos agrupados) e que nos foram valiosos na pesquisa são: Cone (1968), Epstein (1979) e Smyth (1990, 1992).

A respeito de nossa análise, para os fins do presente trabalho, é suficiente ressaltar que: 1) sobre o compasso 37, especificamente:

[...] muitos fatores musicais ocorrentes no c. 37 contribuem para que seja ali o tempo forte estrutural: chegada do baixo na fundamental *Fá* grave, ocorrência do primeiro *tutti* orquestral, clímax de um grande crescendo, exposição integral do tema, trompas dobrando o tema, mudança de registro dos violinos que tocam o tema uma oitava acima do registro em que vinham tocando, muito ritmo interno nas figuras de acompanhamento (SANTOS, 2014, p. 35);

2) acerca dos compassos precedentes:

Toda a anacruse expandida, c. 1 – 36, por sua vez, é baseada em uma orquestração mais rarefeita, onde uma atmosfera de música camerística predomina. Ademais, o que se identifica como material temático exposto aqui é muito fragmentado: violinos nos c. 1 – 4 expõe parte do tema que será integralmente exposto a partir de c. 37 e são logo interrompidos por uma fermata; violinos c. 9 – 16 tocam por duas vezes um motivo de quatro compassos que será retomado no desenvolvimento, porém isto não se firma como uma seção estável, sendo que na segunda vez que é exposto, c. 13 – 16 há um *p* súbito após um crescendo que soa como uma quebra abrupta, levando logo ao pedal de dominante que permanecerá até o compasso 37 (FIG. 6b). Esta “pulverização” temática, a nosso ver, dá instabilidade a este trecho em oposição ao trecho iniciado no c. 37 em que o tema é exposto integralmente. Ainda, a figura acéfala que os violinos executam em c. 33 – 36 criam uma grande sensação de expectativa de uma chegada em uma cabeça de tempo forte (SANTOS, 2014, p. 36).

Figura 125 - Sinfonia N. 6, em Fá Maior de Beethoven, *Pastoral*. I movimento, compassos 1 - 37.

Beethoven
Symphony No. 6
Pastoral
in F Major
Op. 68

Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
Allegro ma non troppo. *d. es.*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section consists of Flauti, Oboi, Clarinetti in B, and Fagotti. The string section consists of Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*, and articulation markings like *Bass.* and *Bassi.*

The image shows a musical score for Beethoven's Symphony No. 5, first movement, measures 37-44. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Chorus (Cor.), Violins (Vcl.), and Basses (Basso.). The music features a dynamic range from ppp to f, with markings for 'cresc.' and 'p'.

Fonte: BEETHOVEN, 2001.

Vale notar o quanto os fatores da orquestração são importantes para o tipo de análise acima exposto. Além disso, o quanto aspectos objetivos do texto são interpretados e ressignificados. No que tange a dinâmica, por exemplo, embora o compasso 37 não seja o primeiro ponto em que se tem *f*, já escrito em três outros momentos anteriores (c. 11, 13 e 20), não se trata de executá-los de maneira uniforme, o que de nada colaboraria para a ocorrência do tempo forte no compasso 37.

Pensando sobre os gestos que melhor poderiam refletir a estrutura acima descrita, acreditamos que, assim como Järvi fez na *Introdução* de Stravinsky, o regente pode iniciar seu trabalho gestual antes mesmo do primeiro ataque de violoncelos e contrabaixo. Aqui, portanto, não seria o caso de o regente indicar o ataque partindo daquela posição inicial (braços projetados à frente do corpo, antebraços paralelos ao chão, mãos à altura aproximada do umbigo etc.). Durante os primeiros 36 compassos, sugere-se que os gestos sejam feitos com a mão esquerda, reservando a mão direita (mão da batuta) apenas para o compasso 37. Logo, para a entrada inicial, um movimento lento de ascensão de mão e braço esquerdo, partindo do repouso ao lado do corpo, em que um *levare* bastante sutil indique o primeiro tempo do compasso 1, pode contribuir para a ideia de uma longa anacruse.

Acerca da marcação dos compassos, não imaginamos que a regência de padrões binários com *ictus* bem pronunciados seja a mais coerente para esses primeiros 37 compassos. Nossa opção se dá por gestos bastante horizontais, nunca mostrando o levantar e abaixar de braços característico da mudança de compassos no desenho padrão

ordinário, de preferência desenhando compassos agrupados (de quatro em quatro, por exemplo).

Sobre as dinâmicas, os contrastes de *f* para *p* podem ser mostrados apenas por expressões faciais e não pela caracterização de tamanhos de gestos distintos. Sobre os *crescendidos* trechos, apenas para o que se inicia no compasso 33 é que consideramos a ampliação paulatina do gesto como pertinente. Para os outros dois, o que se inicia c. 9 bem como o que se inicia no c. 16, pode ser experimentado um movimento de aproximação dos braços em direção à orquestra querendo significar mais intensidade – em oposição, um gesto mais contido ao corpo e, portanto, mais distante da orquestra, se relacionaria, nesse contexto à menor intensidade. O exemplo de Bartók no subcapítulo 9.4. irá retomar essa questão da posição do regente em relação à orquestra (frente do pódio X fundo do pódio) como um fator expressivo.

A chegada em 37 deve ser feita com a mão da batuta. Também nesse momento acreditamos que o padrão do compasso binário faça sentido, principalmente pela maior atividade rítmica interna desse trecho. Embora todo esse trecho deva ser regido com intensidade, acreditamos que mesmo assim deve ser levado em conta um fraseado interno. No nosso entendimento, o compasso 37 significa uma chegada, em relação aos 36 compassos anteriores, ao mesmo tempo em que corresponde ao início de uma frase cujos clímaxes principal e secundário estão nos compassos 42 e 46, respectivamente.

9.3 CANÇÃO OP. 27, NO. 4, "MORGEN!", DE RICHARD STRAUSS

A última das quatro canções do op. 27, composto em 1894, ganhou logo em 1897 uma interessante orquestração por seu compositor Richard Strauss, que a transcreveu para: cordas, harpa, 3 trompas e violino solo.

Nossa análise se concentra nos compassos finais dessa obra. Defendemos que haja ali fatores que contribuem para que o movimento da obra não cesse ao final de seu último acorde. Tentamos mostrar a existência de forças de suspensão, tendências à continuidade, que, quando pensadas em relação com possíveis gestos correspondentes, podem fomentar reflexões interessantes.

Figura 126 -Morgen!, Op. 27, N. 4, Richard Strauss. Compassos 36 - 43. Versão para Orquestra e Voz.

Fonte: STRAUSS, 1987.

Nota-se nos últimos compassos um movimento ascendente não só no violino solo, bem como em todos os instrumentos que têm a função de acompanhamento harmônico (figura 126). Ponto de muito relevo nesse trecho é a harmonia. O encadeamento vi - I (Sol M) não representa, no âmbito do sistema tonal, uma cadência de muita força conclusiva. Ademais, há de se ressaltar que a nota final da linha do violino solo, quinto grau da escala (Ré), possui menor potencial de fechamento em relação à nota fundamental da escala (Sol).

Dentro desse contexto, sugerimos que o regente, após a chegada no acorde final, não realize nenhum gesto de corte, mas apenas sugira sutilmente o diminuendo e acompanhe o silenciar do acorde. Também muito importante, segundo nosso juízo, seria alguma inércia gestual por parte do regente mesmo após o fim acústico dos sons. Aqui, nossa proposta gestual se dá em diálogo tanto com os gestos de Järvi para o início da *Introdução* de Stravinsky, quanto com o início da *Pastoral* segundo propusemos em 9.2. Se naqueles dois momentos temos uma espécie de regência precoce, em antecipação ao primeiro som, aqui em Strauss seria o caso de se pensar na continuidade gestual para além do final sonoro. Ou seja, o corpo do regente refletiria uma tendência à permanência de movimento, uma vez que os próprios parâmetros musicais nos pareceram exaurir apenas parcialmente o movimento interno da música. Uma sugestão gestual para essa persistência musical pode se dar por uma resistência dos braços em

não se entregarem à força da gravidade. Nesse caso, o regente não deve acompanhar o diminuendo com o abaixar dos braços ou, se o fizer, ter o cuidado de não coincidir a entrega do som ao silêncio com a chegada dos braços junto ao corpo. Os gestos nesse momento devem ser bem lentos e trabalharem em relação com uma expressão facial correspondente, a qual sugerimos que emule apreensão (alguém à espreita de que algo aconteça? alguém que parece procurar algo no ar?). Ou seja, algo de suspense deve ser incorporado ao gesto, principalmente ao semblante facial e ao conjunto de braços e mãos que, reiteramos, devem permanecer erguidos mesmo após o final sonoro da obra.

Toda essa proposta gestual para o acorde final dessa canção fica ainda mais rica se nos balizarmos na versão original para piano. Nela, Strauss escreveu o acorde final não em posição fundamental, mas na segunda inversão, conforme se observa na primeira edição de 1894:

Figura 127 - Morgen!, Op. 27, N. 4, Richard Strauss. Compassos 36 - 43. Versão para piano e voz.

Fonte: Munich (1894); Boosey; Hawkes (1964).

Curiosamente, a versão manuscrita da orquestração de Strauss nos mostra que o próprio compositor optou por alterar a conformação do acorde final entre a versão para piano e a versão orquestral (figura 128). Ora, aqui se dá um impasse: deveria o intérprete se ater à altura da orquestração original do compositor (Sol no baixo)? Ou haveria margem de atuação por parte do intérprete para escolher aquela versão do acorde para piano (Ré no baixo)?

Figura 128 - Morgen!, Op. 27, N. 4, Richard Strauss. Compassos 38 - 43. Manuscrito da versão para Orquestra e voz.

Fonte: STRAUSS, 1897.

No nosso entendimento, o acorde em segunda inversão (com a altura Ré no baixo), por seu menor grau de estabilidade em relação àquele com a fundamental no baixo, é o mais condizente com o tipo de conclusão caracterizado por nós. Ou seja, acreditamos que a força da ideia formal/gestual de um final inconcluso e suspenso deve pesar no reestabelecimento daquele acorde original preterido pelo compositor em sua própria orquestração. Embora não saibamos o motivo que fez Strauss alterar o acorde da partitura de piano, nossa razão para mantê-lo nasce de uma proposta interpretativa ancorada no diálogo entre ideias musicais com a corporeidade da regência.

A partir dessa questão levantada na canção de Strauss, podemos expandir o debate. Mesmo que o acorde original da versão para piano da canção de Strauss não fosse o de Sol em segunda inversão, mas já aquele em estado fundamental, haveria espaço para alterá-lo, obviamente com respaldo dos outros vários fatores por nós elencados que apontam para o caráter pouco conclusivo desse final? Quais os limites de intervenção no texto musical, por parte do intérprete, em prol de conferir a ele mais

coerência com determinadas ideias interpretativas, gestuais e formais que caminhem no sentido do texto, obviamente? O parâmetro das alturas, tão caro ao universo da música tonal, poderia ser flexibilizado em algum nível?

9.4 CONCERTO PARA ORQUESTRA, DE BÉLA BÁRTOK, IV INTERMEZZO

Nossa escolha por esse movimento de Bártok se dá pela abundância de compassos alternados, o que termina por exigir do regente uma maior dedicação aos padrões métricos. Nesse caso, queremos mostrar que ainda assim é possível pensar em movimentos corpóreos capazes de expressar nuances formais.

Em resumo, nossa sugestão para tal movimento é trabalhar com duas posturas corporais distintas para duas seções alternantes ao longo da peça *Allegretto X Calmo*. Gostaríamos de chamar a atenção para um aspecto pouco debatido, que é a posição do regente no pódio em relação à orquestra: basicamente propomos que o *Allegretto* seja regido mais de longe, com o regente "fora" da orquestra, e que o *Calmo* seja regido mais aproximadamente, com o regente "dentro" da orquestra.

Figura 129 - Concerto para Orquestra, B. Bartók, IV movimento. Compassos 1 - 19.

IV
(INTERMEZZO INTERROTTO)

5

♩ = ca 110 *f* *lungo* Allegretto, ♩ = ca 114

Oboe I

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

13

Fl. I

Oboe II

Cl. I in A

Bassoon I

13

Viola I

Viola II

Vcllo

Vcllo

D. B.

B. & H. 9009

Fonte: BÁRTOK, 1997.

Essas duas seções são bastante distintas entre si do ponto de vista textural, embora trate-se, em ambos os casos, de melodias acompanhadas. No *Allegretto*, temos uma melodia bastante circular e com abundância de repetição de alturas - em sua primeira exposição é construída sobre cinco alturas (Si, Do#, Mi, Fá#, Lá#) -, cuja vitalidade está mais no parâmetro rítmico. O acompanhamento se faz mormente de notas longas com acordes também sustentados.

Já no *Calmo*, temos um caráter mais *cantabile*. A melodia explora mais graus conjuntos e incorpora o tradicional desenho de um arco (condução a um clímax e retorno). Os acordes da harpa fazem um caminho modulante de Dó m a Fá M, com uma considerável maior variedade de acordes em comparação com a seção *Allegretto*.

Figura 130 - Concerto para Orquestra, B. Bartók, IV movimento. Compassos 38 - 53.

70

38 43

Fl. I

Ob. I

Timp.

Harp. II

38 43

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

D. Ba.

1

51

C. A.

Timp.

Harp. II

51

Viol. I

Vla.

Vcl.

D. Ba.

B & H. 9999

Fonte: BARTÓK, 1997.

Sob a ótica do gesto, nossa proposta visa expressar tal oposição textural da seguinte maneira: 1) para o *Allegretto*, todo em *pp*, uma posição de fundo de pódio, com a mão direita desenhando os padrões métricos com precisão, mas em pequena amplitude, sem muitos direcionamentos frasais etc. A mão esquerda não precisa espelhar a mão direita, pode adotar uma posição mais neutra ou indicar os *pizzicatti* de violas, violoncelos e contrabaixo, mas sem muito protagonismo. 2) Para o *Calmo*, o regente deve avançar à frente do pódio e reger a frase de viola. Os gestos aqui devem ser legato, amplos (dinâmica *f*) e mostrar o direcionamento frasal.

A configuração gestual por nós sugerida também evita uma tendência de se reger compassos alternados com gestos de tamanho exagerado. Talvez por apresentar relativa maior complexidade gestual em comparação com obras escritas sobre uma mesma fórmula de compasso, os regentes tendem a refletir essa referida complexidade em gestos exacerbados, o que nem sempre está de acordo com a configuração musical que se quer transmitir.

9.5 ABERTURA *O FRANCO-ATIRADOR*, DE C. M. VON WEBER

Em contraponto aos aspectos levantados a partir da obra de Bártok, acreditamos que o *Adagio* da Abertura de *O Franco-atirador*, de C. M. von Weber pode ser um exemplo para se pensar uma regência mais livre dos modelos de desenhos métricos.

Figura 131 - Abertura da ópera O Franco Atirador, C. M. von Weber. Compassos 1 - 9.

OUVERTÛRE
zur Oper
Der Freischütz.

C. M. von WEBER.

Adagio.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the woodwind section (Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in F, Corni in C, Trombe in C, Tromboni I, II, III, and Timpani in C.A.) and the string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso). The tempo is marked 'Adagio'. The score shows the initial entries of the woodwinds and strings, with dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*. The woodwinds enter with a *pp* dynamic, while the strings enter with a *p* dynamic. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Fonte: WEBER, 1986.

Já para o primeiro compasso, sugerimos uma entradatanto por parte dos músicos quanto do regente, que se esforce em esconder completamente o ataque. O regente pode, inclusive, acertar em ensaio uma entrada não simultânea, mas escalonada dos músicos. Tal procedimento resultaria em um *crescendo* bastante paulatino, evitando, principalmente, o ataque explosivo dos instrumentos de palheta dupla na região grave, que no momento de se somarem ao grupo já o fariam quando a dinâmica fosse algo entre um *p* e um *mp*, e não o transparente e desafiador *pp* inicial. Desse modo, sugere-se que o regente execute um gesto de levantar dos braços, sem nenhum *ictus* ou ponto de interrupção. A entrada de cada grupo de músicos (cordas agudas, cordas graves, clarinetas, oboés e fagotes, nessa ordem, por exemplo) pode ser indicada simplesmente com o olhar. Durante todo o primeiro compasso, o gesto do regente estaria devotado à

construção do *crescendo* como evento musical principal e à entrada dos grupos como secundário, não carecendo nada referente ao desenho métrico. O regente então indica com os membros superiores o Dó agudo do primeiro tempo do compasso 2, bem como as alturas seguintes (Si e Ré) uma a uma e em seguida o corte. Sublinha-se que para os compassos 1 e 2 praticou-se uma regência livre dos desenhos métricos.

A frase seguinte de primeiros violinos (compassos 3 e 4) deve seguir o mesmo pensamento, ou seja, deve ser indicada nota a nota e não desenhado os quatro tempos do quaternário. Propomos que o compasso 3 se inicie em uma dinâmica sutilmente superior ao *p* escrito e desenhe um *diminuendo* até o Si 2 do compasso 4. Logo, o regente deve iniciar o gesto em um ponto alto o bastante que o permita realizar um movimento descendente e contínuo até o final da frase. Assim, temos os dois primeiros compassos representando um levantar dos braços, e os compassos 3 e 4 o conseqüente abaixar dos braços, em que ao final do compasso 4 os braços se encontrarão em posição de iniciar novamente um novo ciclo gestual similar a esse. Note-se que nossa interpretação musical desses dois compassos se dá em diálogo com a fisicalidade do gesto, sem que as breves alterações no texto, no entanto, venham alterar nada de substancial daquilo escrito por Weber. Ainda que iniciemos a frase do compasso 3 sutilmente mais intensa do que o escrito, mantém-se uma diferença de dinâmica entre o fim do compasso 2 e o início do compasso 3; ao mesmo tempo, evita-se uma quebra no gesto entre o final *forte* do compasso 2 e um início do compasso 3, que ocorreria caso seguissemos a dinâmica escrita para esse último compasso. Do mesmo modo, o *diminuendo* que propomos para os compassos 3 e 4 não distorce nenhuma tendência da frase em questão, mas funciona muito bem à medida que retorna os braços para a posição inicial junto ao corpo. Ou seja, o que fizemos foi pensar uma maneira de conectar as ideias escritas pelo compositor com o que a ergonomia dos gestos interpretativos da regência pudesse sugerir para esse trecho. Para os compassos 5 - 8 acreditamos que vale novamente tudo o que foi dito para os compassos 1 - 4. Entretanto, o *crescendo* pode alcançar um nível de dinâmica acima nesse trecho em comparação com o anterior, uma vez que aqui estamos na tonalidade de Dominante.

Saltemos o trecho que vai desde o compasso 9 ao 24, ao qual retornaremos em breve, para pensarmos os compassos finais desse *Adagio*, compassos 25 - 36 (figura 132). Acreditamos que os compassos conclusivos dessa introdução lenta também podem ser regidos mais independentemente de uma marcação métrica constante. Em linhas gerais, a textura desse trecho se resume em: melodia principal de violoncelos e

acompanhamento em *tremolo* de cordas agudas, e clarinetas. Esse acompanhamento tem seu caráter dramático acentuado por notas em *pizzicato* de violoncelos e contrabaixos.

Logo no compasso 25, propõe-se abandonar a marcação ordinária dos tempos do compasso (já que a seção imediatamente anterior a essa, compassos 9 - 24, será vista como pertinente de ser regida metricamente), inclusive deixando que esse compasso não seja estritamente *in tempo*, mas possa se prolongar mais que quatro semínimas devidas, realçando bem a mudança de textura. Em nome da clareza na contagem para os músicos – principalmente nos primeiros ensaios com tendência a ser desnecessário à medida que se caminha para o concerto –, pode-se indicar a mudança para o compasso 26 sutilmente com a batuta, desde que seja um gesto sutil o bastante para não turvar a indicação dos *pizz.* de violoncelos e contrabaixos com o correspondente caráter dramático. A partir do compasso 27, a linha melódica do violoncelo deve ser conduzida como elemento musical principal desse trecho. Novamente, para todo esse trecho que vai desde o compasso 27 ao compasso 36, refutamos uma regência de um desenho métrico escolástico, e propomos uma condução do acúmulo de tensão guiado pela frase de violoncelo.

Figura 132 - Abertura da ópera O Franco Atirador, C. M. von Weber. Compassos 25 - 36.

The image shows a page of a musical score for measures 25 to 36. The score is for a piano introduction. It consists of several staves: a vocal line (likely for a soloist) and a piano accompaniment. The piano part is highly textured with many chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *ppp*. There are also performance instructions like "Solo" and "muta in G." in the bass line. The tempo is marked with a common time signature (C) and a 3/4 time signature.

Fonte: WEBER, 1986.

Entre essas duas seções – para as quais sugerimos uma regência mais livre em relação à marcação métrica: c. 1 - 8 / c. 25 - 36 –, se encontra a porção de música compreendida entre os compassos 9 - 24 (figura 133). O principal fator de distinção dessa seção central em relação às outras duas que a circundam se dá precisamente pela possibilidade de regê-la mais "metricamente", uma vez que se inicia no c. 9 um movimento rítmico regular nas cordas (violinos em colcheias). Assim, vislumbramos para esse trecho duas hipóteses: 1) compreendê-lo como enfaticamente contrastante às outras duas seções vizinhas. Dentro dessa ótica, a regência deve ser estritamente contida ao padrão métrico quaternário tanto para o acompanhamento (colcheias dos violinos), quanto para o coral de trompas que carrega o material melódico mais proeminente nesse trecho; 2) ou tomá-lo como parcialmente contrastante com as seções que o ladeiam. De acordo com essa segunda visão, o regente pode adotar uma regência ambígua entre a constância rítmica das colcheias e um coral com tendência a uma maior liberdade, oferecendo resistência a um enquadramento rítmico estrito. Nesse caso, o regente pode

optar por reger as trompas de um modo que remeta àquela regência mais livre— das seções imediatamente anterior (c. 1 - 8) e posterior (c. 25 - 36) —, com a mão esquerda, menos rítmica. Essa segunda hipótese, em que pese alguns desafios à execução — uma vez que pode ser difícil sincronizar os naipes —, pode se mostrar rica por conter elementos internos à seção (compassos 9 - 24) que apontam tanto para seu distanciamento em relação às seções adjacentes quanto para sua conexão com as mesmas.

Figura 133 - Abertura da ópera O Franco Atirador, C. M. von Weber. Compassos 10 - 24.

The image displays a musical score for measures 10 to 24 of the Overture to 'The Freeshooter' by Carl Maria von Weber. The score is presented in two systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 10-17):

- Vocal Line:** Features a melodic line with a 'Selli' marking above the staff in measure 11. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes.
- Piano Accompaniment:** The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

System 2 (Measures 18-24):

- Vocal Line:** Continues the melodic development, showing more complex rhythmic patterns and dynamics such as *mf* and *f*.
- Piano Accompaniment:** The right hand maintains the eighth-note rhythmic texture, and the left hand features a prominent bass line with sustained notes and moving eighth notes.

Fonte: WEBER, 1986.

10. CONCLUSÃO: *ABRAMOS OS OLHOS PARA EXPERIMENTAR O QUE OUVIMOS*

Fechemos os olhos para ver.

James Joyce

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos.

Didi-Huberman

Sob uma perspectiva histórica, os modelos métricos desenhados pelo maestro vêm responder a uma série de demandas surgidas à medida que a relação deste com a instituição orquestra sinfônica se complexifica no contexto da música de concerto ocidental capitalista burguesa moderna. É a partir do estabelecimento dos padrões métricos silenciosos – umbilicalmente ligados às fórmulas de compasso – como fundamento da técnica de regência, solidificada no século XX, que a prática da regência como uma atividade independente e, concomitantemente, seu ensino, evoluem de maneira sistematizada em todo o globo. No entanto, a técnica de regência sintetizada no desenho dos padrões métricos encerra em si um paradoxo. Se por um lado essa transformação em relação a uma prática antes ruidosa, não sistemática e caótica, simboliza uma evolução espacial-referencial na relação regente / instrumentistas, por outro, tal padronização pode se mostrar por demais simplista e precária frente a um paradigma da interpretação que coloque o corpo do regente no bojo do processo de construção e transmissão de sentido musical.

Quanto ao ensino da regência, embora alguns autores de livros-texto demonstrem estarem atentos à incompletude comunicacional dos desenhos das fórmulas do compasso, enfatizando a necessidade de pensá-las como ferramentas importantes, porém insuficientes diante da responsabilidade de extrair *música* do texto musical:

A interpretação sofre quando a indicação de tempos é privilegiada e o fraseado e expressão são subestimados. A solução para tal problema é impregnar os padrões métricos de qualidades expressivas para estimular o fraseado, o estilo e a expressão (LABUTA, 1995, p. 13, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁷No original: Interpretation suffers when beat patterns are overemphasized, and phrasing and expression are slighted. The solution to the problem is to infuse beat pattern with expressive qualities to facilitate phrasing, style, and expression.

O estudo detido de quatro importantes compêndios de técnica de regência, Labuta (1995) Green (1987), Meier (2009) e Wittry (2014), revela uma carência de abordagens que extrapolem os padrões métricos básicos e se empenhem na busca por movimentos corpóreos capazes de comunicar melhor as diversas nuances expressivo-musicais. Não há em tais obras um investimento de energia no sentido de buscas sistemáticas por novas gestualidades.

Nesse ponto, gostaríamos de dialogar com um recente artigo de Brian Silvey e Christopher Baumgartner (2016), das universidades de Missouri e Alabama, respectivamente. Os pesquisadores supracitados realizaram um estudo em que filmaram dois grupos de regentes: um formado por alunos que cursaram a disciplina de regência básica por seis meses (três aulas de cinquenta minutos por semana durante 16 semanas); e outro grupo de alunos de música que não cursou a disciplina (sem contato prévio com regência) ao qual foi dada uma hora de orientações básicas para que regessem o mesmo trecho de música. Em seguida, expuseram os vídeos a professores de regência com reconhecida experiência pedagógica na área para que pudessem avaliar os alunos em sete habilidades não verbais: padrões métricos, gestual, confiança/postura, empunhamento da batuta/desenho das mãos, gestos preparatórios, cortes, e planos horizontais/verticais. O resultado da pesquisa, publicada sob o título *Undergraduate Conductors' and Conducting Teachers' Perception of Basic Conducting Efficacy* (SILVEY, BAUMGARTNER, 2016) é surpreendente: as notas dos alunos foram extremamente similares, não havendo diferença considerável nos desempenhos dos alunos que tiveram um semestre inteiro de aulas para aqueles que receberam apenas uma hora de orientações.

Compartilhamos com os autores do estudo nossa surpresa diante dos resultados, instigando-nos a pensar reformulações de nossas práticas pedagógicas. No entanto, divergimos na condução das discussões dos resultados por parte dos autores. Em primeiro lugar, a afirmação de que a maioria dos livros-texto "[...] têm foco mais enfático nas habilidades físicas necessárias para liderar um grupo" (SILVEY, BAUMGARTNER, 2016, p. 28, tradução nossa⁵⁸), não nos parece verificável. No capítulo 7 procuramos mostrar como os compêndios de regência estão limitados às questões físicas relacionadas aos padrões métricos e algumas questões auxiliares (gesto preparatório, ataque inicial etc.). Ou seja, embora os livros-texto explorem uma

⁵⁸No original: [...] focus more heavily on the physical skills necessary for leading an ensemble. (SILVEY, BAUMGARTNER, 2016, p. 28)

dimensão gestual da regência, o fazem em um espectro muito limitado. A própria pesquisa, ao mostrar que uma hora de orientações praticamente equipara um grupo na execução de determinados gestos em relação a outro cuja dedicação foi de um semestre, coloca em xeque o tipo de comunicação física que vem sendo explorado nos métodos. A partir dos resultados da pesquisa de Silvey e Baumgartner (2016), não olhar criticamente para o modelo de ensino técnico-gestual da regência nos parece contornar algode suma importância ali evidenciado.

A seguinte colocação, por exemplo:

Professores de regência para iniciantes podem considerar a incorporação de mais atividades durante os cursos que encorajem os estudantes a pensar criticamente sobre a aplicação de habilidades musicais fundamentais (por exemplo: teoria musical, história da música) à regência. (SILVEY, BAUMGARTNER, 2016, p. 30, tradução nossa⁵⁹).

está bem próxima do que temos proposto nessa tese, que é precisamente incorporar um elemento teórico musical (no nosso caso a forma) à regência. Mas isso não é possível, no nosso entendimento, sem pensar o gesto. Os pesquisadores, ao considerarem a dimensão gestual como já superexplorada nos métodos, falham por não analisarem com lente mais precisa qual tipo de gesto é de fato explorado nos métodos. A pesquisa de Silvey e Baumgartner (2016) deixa clara a necessidade de se tomar o gestual sistematizado em torno dos padrões métricos como uma base a ser completada, ultrapassada em favor da tarefa de interpretar a música com o corpo. E nesse aspecto, tal como procuramos mostrar no capítulo 7, os métodos muito pouco têm a oferecer.

Isso é precisamente o que alguns regentes experientes parecem ter notado, uma vez que a todo tempo lançam mão de sinais alternativos à técnica canônica para indicar suas intenções musicais. As performances de Baremboim, Karajan, Sokhiev e Järvi mostram como o corpo de um regente na *vida real* está muito mais empenhado em se arriscar em favor da expressividade musical do que se conter a modelos. Nota-se, portanto, que com a técnica da regência, tal como ocorre em diversas áreas do conhecimento, há uma defasagem entre a produção teórica e a prática. Nosso trabalho tenta mostrar a necessidade de se refletir sobre novas possibilidades gestuais do regente a fim de se diminuir a distância entre o ensino da regência e a atividade real da regência.

⁵⁹ No original: Beginning conducting teachers may want to consider incorporating more course activities that encourage students to think critically about the application of fundamental music skills (e. g., music theory, music history) to conducting (SILVEY, BAUMGARTNER, 2016, p. 30).

No entanto, uma renovação pedagógica da regência não virá desacompanhada de uma renovação também nos termos da teoria da música. Embora tenhamos demonstrado o quanto os estudos do campo musicológico têm avançado em demonstrar a crucialidade das escolhas interpretativas para a construção de um sentido musical complementar ao universo notacional musical – notadamente Cook (2014), Davidson (2011) e Leech-Wilkinson (2012) –, notamos a resistência desses mesmos estudos em falar da influência da interpretação na dimensão formal musical. A expansão do conceito de forma, que passa a ser vista como instância a ser efetivada em performance, impõe uma transformação funcional aos gestos do regente. Ou seja, o contorcionismo acrobático de alguns regentes – as vezes incompreensível e esdrúxulo até mesmo para iniciados em música –, enquanto busca por uma representação física da forma, deixa de ser dispensável.

Buscamos mostrar como, a partir de uma ampliação do conceito de forma musical ancorado em Adorno, a regência métrica não poderia sequer ser criticada como "formalista". Em termos adornianos, seria mais correto tomá-la como "conteudista", na medida em que confia na suficiência de um gestual mínimo para que a música seja plenamente realizada. Uma regência formal pressupõe por parte do regente uma soma à atitude do compositor. Se esse último iniciou o processo de mediação das questões pré-configuradas chegando em uma primeira configuração formal musical, aquele primeiro deve compreender a partitura como um nível primário de conformação e continuar o movimento nesse sentido. Ao regente também cabem uma série de escolhas musicais, que pleiteamos ser um segundo momento de manuseio do material musical em direção a uma possível realização da forma musical no momento real de vida da música: a performance.

E como isso se dá na regência? Através do corpo do regente (seu instrumento musical) e seus gestos (seus sons). Embora reconheçamos a importância de toda a gama de decisões em favor da forma musical que possa se dar verbalmente em um ensaio, nosso trabalho busca iluminar a crucialidade do gesto para realçar os elementos musicais, mais especificamente a dimensão formal. Charles Gambetta sintetiza muito bem essa relação umbilical entre corpo e música na atividade do regente:

Os regentes, diferentemente de seus colaboradores na orquestra ou no coral, para quem som e movimento estão conectados no contexto de um instrumento, não possuem contato físico com um instrumento que produza sons musicais. No entanto, regentes virtuosos sabem os efeitos musicais precisos que seus movimentos vão produzir antes de executá-los, apesar da aparente ausência de contato físico. Portanto, os regentes devem cultivar em si mesmos a confluência entre as

expressões musical e física. Em algum nível, eles devem ser capazes de "ouvir" som e movimento juntos em uma única Gestalt (GAMBETTA, 2009, p. 20, tradução nossa⁶⁰).

Dentro desse contexto é que nos propusemos, no capítulo 9, a pensar elementos para uma pedagogia da regência que levasse em conta esse potencial formalizante dos gestos musicais. Não é demais ressaltar que todas as ideias interpretativas por nós apontadas naquele capítulo, em cinco exemplos retirados do repertório orquestral tradicional, não devem nunca ser tomadas como únicas. Antes, as alternativas por nós levantadas devem ser compreendidas como hipóteses entre outras possibilidades. Nosso intuito foi ilustrar uma postura que pode ser tomada como base para aulas de regência, em que a partitura é vista como texto e *pretexto* para que gestos sejam pensados criativamente na construção de sentido musical. Essa prática vai de encontro ao que demonstramos ser recorrente nos métodos: uma tendência de se pensar a regência a partir de um fluxo unidirecional da partitura para o corpo. Sob essa ótica tradicional vigente, caberia ao corpo do regente representar os símbolos na partitura. Para cada signo já haveria maneiras pré-concebidas de representá-las: *crescendo* se faz assim, corte se faz desse outro jeito, entradas devem ser desse modo, etc. A "bula" de Meier (2012) exposta em 7.5. é emblemática desse tipo de abordagem. Em contraposição, concebemos que a regência, vista como performance de formas, alarga os horizontes da prática e da pedagogia da regência sendo amistosa à possibilidade de se pensar também a música do corpo para a página. Sob essa ótica, professor e aluno são convidados a praticarem juntos uma série de perguntas: qual ideia formal se quer projetar a partir do que está escrito na partitura? Como posso transformar determinada ideia em gesto? Dentro dessa ótica, cada corpo de cada regente está convidado a explorar o universo amplo das possibilidades gestuais mais condizentes às suas ideias interpretativas.

Do livro *Sobrevivência dos Vagalumes* (1998), de Didi-Huberman, o duplo-conceito de horizonte X lampejo nos ajuda a "iluminar" o que vem a ser essa expressão

⁶⁰ No original: Conductors, unlike their collaborators in the orchestra or choir who wed movement to sound through the context of an instrument, have no direct physical contact with an instrument that produces musical sounds. Yet highly skilled conductors know the precise musical effects their movements will produce before they execute them in spite of its apparent absence of such physical contact. Therefore conductors, must cultivate within themselves the confluence of musical and physical expression. To such a degree that they are able to "audiate" sound and movement together as a single Gestalt.(GAMBETTA, 2009, p. 20).

da forma através dos gestos, da qual temos reiteradas vezes marcado a dificuldade de ser expressa em termos objetivos:

Não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao horizonte que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre a imagem que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós. A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115).

Aqui, nossa leitura estabelece a correspondência entre o conceito de horizonte e aquele entendimento tradicional de forma musical e o conceito de lampejo e uma possível visão de forma a partir dos gestos corporais do regente. O conceito tradicional de forma traz consigo a ideia de rigidez, de “estados definitivos e tempos paralisados” e, portanto, se assemelha à ideia de horizonte, onde tudo já se apresenta revelado pela “grande luz”, tudo está descortinado aos olhos. De acordo com Didi-Huberman, haveria nesse caso um paradoxo: diante de algo que já se apresenta todo visto aos olhos, o observador é tornado cego novamente. Esse argumento decorre de uma ideia de visão mais sinestésica, segundo Didi-Huberman: ver é também tocar.

Já o lampejo, por sua vez, “[...] se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de ‘redesaparecimentos’ incessantes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 86). Dentro dessa ótica, observar a forma através do corpo do regente é atentar-se para aquilo que está sendo construído, para aquilo que está tomando forma através de pequenos gestos e, portanto, se aproxima da ideia dos lampejos, dos vagalumes. Esse segundo paradigma formal-imagético-corporal seria, tal como a ação dos vagalumes, efêmero, tendo como tempo de vida efetivo o momento da performance em que cada gesto estaria moldando uma forma. Retomando nesse ponto a ideia de Nancy sobre uma *méthesis* da *mimesis*, o gesto do regente pode ser entendido como um registro “sismográfico” que faz refletir na superfície de seu corpo sua abordagem interpretativa formal de determinada obra. Daí o sentido da apropriação da afirmação: “O mais profundo é a pele”.

Em *O que vemos, o que nos olha* (1998), ao analisar um trecho emblemático do *Ulisses* de Joyce, em que o personagem Stephen Dedalus, ao olhar o mar, vê além: sua mãe mirando-o agonizante, Didi-Huberman explora os mundos internos que há nas

imagens e nos modos com que nós as olhamos e com que somos por elas olhados de volta. Didi-Huberman aponta para aquilo que de significativo vem da *imagem* olhada para os nossos olhos. Nesse contexto de dissecar os processos de visão e seu duplo vetor de sentidos, Didi-Huberman propõe para a ideia original de Joyce, “fechemos os olhos para ver”, a seguinte paráfrase: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Nota-se na versão de Didi-Huberman um forte apelo sinestésico como inerente ao ato de ver, que não se limitaria à visão, mas se comporia verdadeiramente em um fenômeno mais amplo do campo da experiência: “[...] ver só se pensa e só se experimenta em última instância em uma experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). No nosso caso, a especificidade do tipo de regência que temos defendido ao buscar compreender as imagens gestuais do regente não isoladamente, mas sempre em sua articulação com a dimensão formativa musical, faz com que a dimensão do que nos olha se estenda aos ouvidos. Esse movimento torna plausível pensar em uma paráfrase da paráfrase: “Abramos os olhos para experimentar o que ouvimos”.

Acerca de aberturas a partir dessa tese para futuras investigações, as ideias de Didi-Huberman - aqui utilizadas incipientemente como uma alternativa para pensar a expansão gestual da regência no sentido da forma – são um campo a ser explorado para se transformarem em um aporte consistente para as pesquisas em Música.

Acreditamos também que a temática da regência na obra de Adorno tenha muito potencial para gerar pesquisas enriquecedoras ao campo musicológico. Nossa relação com a obra de Adorno se deu fundamentalmente sobre os conceitos de forma e reprodução musical. Entretanto, foi possível notar – a partir dos momentos que apareciam na obra do filósofo entrelaçamentos desses dois tópicos tanto com a regência de maneira direta ou ainda com temas relacionados à mesma, como gesto e mimesis – que se trata de um assunto importante para Adorno, ainda carente de artigos que o debatam e, principalmente, capazes de fomentar reflexões de muito valor para quem lida com a regência do ponto de vista prático.

Não gostaríamos de deixar de mencionar duas iniciativas recentes das quais tomamos conhecimento tardiamente em nossa tese e que podem também se mostrar ricas para futuras pesquisas de nosso campo. A primeira diz respeito às conferências do

Oxford ConductingInstitute, e a segunda se trata do livro *Regência Expressiva* (SCHWIEBART; BARR, 2018).

O *Oxford ConductingInstitute* tem promovido conferências que, devido ao tratamento sério e profundo das questões concernentes à regência, parece ter mesmo inaugurado uma área: "estudos da regência" (PALMER, TRAIL, PONCHIONE-BAILEY, 2020, p. 1. As atividades da Conferência Internacional de Estudos da Regência, evento que nasceu para ser bienal e teve sua primeira edição em 2016, têm abordado um espectro amplo de temas, muitos inclusive bastante incomuns a esse terreno, como inclusão, racismo e gênero. Em síntese, nas palavras de seus próprios editores, a ideia é expandir os estudos da regência para além de quatro eixos de pesquisa que têm recebido mais ênfase: "[...] biografia, discografia, liderança e gesto" (PALMER, TRAIL, PONCHIONE-BAILEY, 2020, p. 3). De nossa parte, apenas iniciamos nossas leituras a partir do que tem sido produzido em tais conferências, principalmente os resumos das comunicações das quatro edições (2016, 2018, 2019 e 2020) bem como a edição especial da revista *Music Performance Research*, do Royal Conservatoire of Scotland, a primeira revista acadêmica inteiramente dedicada à regência de que temos conhecimento (PALMER, TRAIL, PONCHIONE-BAILEY, 2020). Por ora, tal como buscamos mostrar em nossa tese, acreditamos que embora o "gesto" tenha sido, obviamente, mais explorado do que temáticas como "gênero", trata-se de um assunto ainda muito carente de ser pensado criticamente.

Por fim, gostaríamos de mencionar o livro de JeraldSchwiebert e Dustin Barr, *Regência Expressiva, movimento e teoria da performance para regentes* (2018), que pode apontar para uma nova tendência de publicações no campo da técnica de regência. Em primeiro lugar, trata-se de um livro escrito em parceria entre um professor de regência (Dustin Barr, California StateUniversity) e um professor de performance que trabalha com a preparação de atores, dançarinos e músicos (JeraldSchwiebert, University of Michigan). Tal configuração autoral garante ao livro um estilo que o diferencia das publicações tradicionais sobre regência:

Por que os grandes regentes do mundo parecem moverem-se de modo tão diferente? Kleiber, Bernstein, Abbado, Rattle, Karajan, Barenboim, Alsop, Dudamel, Gergiev...e a lista segue. Todos parecem ter um estilo e uma maneira unicamente próprios de movimento e que por vezes parece apenas em parte relacionado às práticas e recomendações contidas na maioria dos livros-texto tradicionais de regência (SCHWIEBERT, BARR, 2018, p. 1, tradução nossa⁶¹).

Toda a abordagem de Schwiebert e Barr está calcada na premissa de que o corpo do regente precisa estar livre de tensões para que possa explorar sua maior expressividade. Assim, boa parte do livro se dá em explicar uma série de questões relacionadas à anatomia humana, em especial direcionada ao tronco e aos membros superiores. É interessante notar como, mesmo seguindo uma linha distinta da nossa, Schwiebert e Barr apontam que os métodos, ao enfatizarem a prática dos movimentos da regência de maneira isolada, evitando o envolvimento orgânico e equilibrado de outras partes do corpo, geram resultados pouco satisfatórios.

Assim como o regente pode estar limitando os movimentos de seu corpo em um nível subconsciente, os músicos também subconscientemente rejeitam, ou pelo menos questionam, gestos que não tenham um senso visual de franqueza e convencimento. A maioria dos regentes deve já ter experienciado expandir seus braços para indicar um crescendo e ter como resposta do grupo uma pequena ou inaudível mudança. (SCHWIEBERT, BARR, 2018, p. 2, tradução nossa⁶²).

As ideias de Schwiebert e Barr apontam claramente para a necessidade de se pensar os gestos para além da técnica ortodoxa dos métodos. Ainda que não tangenciem a relação do gesto com a forma, acreditamos que a tese de *Regência Expressiva* termina por liberar, indiretamente, o corpo do regente para questões expressivas de âmbitos menos locais, ou seja, formalizantes.

⁶¹No original: Why do the world's great conductors seemingly move so differently? Kleiber, Bernstein, Abbado, Rattle, Karajan, Barenboim, Alsop, Dudamel, Gergiev...the list goes on and on. All appear to have a style and manner of movement that is uniquely theirs and which sometimes seems only tangentially related to the practices and recommendations laid out in most traditional conducting textbooks.(SCHWIEBERT, BARR, 2018, p. 1)

⁶²No original: Just as a conductor may be limiting his or her movement at a subconscious level, ensemble members also subconsciously reject, or at least question, gestures that lack a visual sense of forthrightness and conviction. Most conductors have experienced expanding their arms outwardly to elicit a crescendo only to have the ensemble respond with little or no audible change.(SCHWIEBERT, BARR, 2018, p. 2)

REFERÊNCIAS

Textos

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

_____. **Em defesa de Bach contra seus admiradores**. In. Prismas – crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **O ensaio como forma**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. **Towards a Theory of Musical Reproduction**. Cambridge: Polity Press, 2006.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **La maestría del maestro**. Escritos musicales I-III. Madrid: Akal, 2014, p. 53-67.

_____. **Fragmento sobre música e linguagem**. Escritos musicales I-III. Madrid: Akal, 2014, p.255 - 260.

_____. **La forma em lanuevamusica**. Escritos musicales I-III. Madrid: Akal, 2014, p.617-33.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ANDRADE, Luiz Felipe de Lima. **A semelhança da música com a linguagem segundo Theodor Adorno: sentidos diferentes do conceito a partir da música tradicional e da nova música**. Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade, [S. l.] v. 26, n. 3, p.13 -26, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/188217>. Acesso em 28 jan. 2022.

ANGLADA, Carolina. **Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi-Huberman**. Revista Digital do LAV, Santa Maria, v. 9, n. 3, p. 85 – 103, set./dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734824666>. Acesso em: 22 out. 2021.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERLIOZ, H. STRAUSS, R. **Treatise on Instrumentation**. New York: Dover, 1991.

BLOK MAGAZINE. [The Mnemosyne and its Afterlife]. [S.l, 2020]. Disponível em: <http://blokmagazine.com/the-mnemosyne-and-its-afterlife/>. Acesso em: 22 out. 2021.

- CLARKE, Eric. **Ways of Listening: An ecological approach to the Perception of Musical Meaning.** New York: Oxford. 2005.
- CLARKE, Eric; DAVIDSON, Jane. **The Body in Performance.** In. Wyndham Thomas, ed. *Composition-Performance-Reception: Studies in the Creative Process in Music.* Aldershot: Ashgate, 74 - 92. 1998.
- CONE, Edward T. **Musical form and musical performance.** New York: Norton, 1968.
- COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- COTT, Jonathan. **Dinner with Lenny: The Last Long Interview with Leonard Bernstein.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- DANNER, Fernando. **A dimensão estética em Theodor W. Adorno.** Thaumazein, Santa Maria, v. 3, p. 1-14, 2008.
- DAVIDSON, Jane. **Communicating with the body in performance.** In. John Rink ed. *Musical Performance: A Guide to Understanding.* New York: Cambridge University Press, 144 - 152. 2002.
- DAVIDSON, Jane. **Facial and bodily gesture in musical rehearsal and performance.** YouTube, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0CINpyKVXpM>>. Acesso em: 30 nov. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DOGANTAN-DACK, Mine. **In the Beginning Was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body.** In Anthony Gritten and Elaine King, eds., *New Perspectives on Music and Gesture.* Aldershot: Ashgate, p. 243 - 265, 2011.
- EPSTEIN, David. **Beyond Orpheus, studies in musical structure.** Cambridge: MIT Press, 1979.
- FISCHER-LICHTER, Erika. **The Transformative Power of Performance.** New York: Routledge, 2008.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a Arte Contemporânea.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FREITAS, Verlaine. **Unidade Instável: O conceito de Forma na Teoria Estética de Theodor Adorno.** Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 118 p., Belo Horizonte, 1996.

GAMBETTA, Charles. **Laban Movement Analysis for conductors: Revealing the Equivalence Between Movement and Music.** Journal of Laban Movement Studies, New York, v. 1, p. 21 - 32, spring 2009.

GINZBURG, Jaime. **Violência e Forma em Hegel e Adorno.** Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, n. 16, p. 175 - 193, 2010.

GODOY, Rolflnge. **Sound actions: human movement in the perception and cognition of music.** YouTube, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VjSMna75fxY>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

GREEN, E. A. H. **The Modern Conductor.** New Jersey: Prentice Hall, 1987. 273p.

GROSGOUEL, Ramón. **Para una descolonización epistemológica del paradigma moderno de conocimiento.** México, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DYks4qCoZEo&t=3968s>>. Acesso em 15 jul. 2020.

HUAPAYA, Cesar. **Montagem e Imagem como Paradigma.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110 - 123, jan/abr. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266055196>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

IANINI, Gilson. **Estilo e Verdade em Adorno: por que "somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede?".** Artefilosofia, Ouro Preto, n. 7, p 41 - 54, out. 2009.

KAPP, Silke. **Material (formal).** In.: InterpretarArquitetura. Belo Horizonte, v. 1, p. 3, 2000.

KUEHN, F. M. C. **Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(a) prática(s) interpretativa(s).** Per Musi, Belo Horizonte, p. 7 -20, 2010. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_cap_01.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2021.

LABUTA, J. A. **Basic conducting Techniques.** New Jersey: Prentice Hall, 1995. 323p.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Compositions, Scores, Performances, Meanings.** Music Theory Online 18/1. 2012.

LEVINSON, Jerrold. **Music in the Moment.** Ithaca: Cornell U.P. 1997.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmesiter.** Kassel: Bärenreiter, 1991.

MEIER, Gustav. **The Score, The Orchestra and The Conductor**. New York: Oxford, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **Imagem, mimesis & méthesis**. In. Emmanuel Alloa, ed. *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 55 -73, 2015.

NEWMAN, Ernest. **Memoirs from Hector Berlioz: From 1803 to 1865**. New York: Dover, 1966.

NOVAES, Cláudio Cledson. ALVES, Paula Rubia. **Performance e poética da oralidade segundo Paul Zumthor**. *Fólio – Revista de Letras*. Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, p. 489 – 487, jan- jun. 2013.

PALMER, Fiona M. TRAIL, John. PONCHIONE-BAILEY, Cayenna. **Music Performance Research**. Vol. 10, 2020.

RICHTER, Gerhard. **Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno**. *New German Critique*, No. 97, Adorno and Ethics, 2006, p. 119 - 135.

RINK, John. **Analysis and (or?) Performance**. In. John Rink, ed. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge U.P. 2002, p. 35-58.

RATNER, Leonard. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer, 1980.

ROSA, J. G. **O Recado do Morro**. In: *Ficção Completa*, volume I. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, Marcos Antônio Silva Santos. **Em busca de uma hipermétrica formal: aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da Sinfonia nº 4, Op. 98 de J. Brahms**. Dissertação (Mestrado em Música). Faculdade de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 135 p., Belo Horizonte, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2013.

SCHULLER, Gunther. **The Compleat Conductor**. New York: Oxford University Press, 1997. 571p.

SILVA, Eduardo Soares Neves. **Filosofia e Arte em Theodor W. Adorno: A Categoria de Constelação**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 200 p., 2006.

SILVA, Raquel Patriota da. **Sobre Crítica Imanente: Contribuições de Theodor Adorno aos Estudos Literários**. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC – 19 a 23 de setembro de 2016*. p. 2755 -2762.

SILVEY, Brian A. BAUGARTNER, Christopher M. **Undergraduate Conductors' and Conducting Teachers' Perceptions of Basic Conducting Efficacy**. *National Association for Musical Education*. 2016, Vol. 34(3) 24–32.

SLOBODA, John A. **Experimental studies of music reading: a review**. In: *Music Perception*, 2 (1982), p. 222- 236.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover: University Press, 1998.

SMYTH, David. **Large-scale rhythm and classical form**. *Music Theory Spectrum* 12.2, 1990. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/746170>>. Acesso em 20 out. 2012.

SMYTH, David. **Patterning Beyond Hypermeter**. *College Music Symposium* 32,[S.l.], p. 79-84, 1992. JSTOR. Web 03 Jan. 2013.

SPITZER, J. ZASLAW, N. **Conducting: History to 1800**. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/06266?q=conducting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 14. out. 2017.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

UNGER, Max. **The First Performance of Haydn's "Surprise" Symphony**. *The Musical Times*. Vol. 73, N. 1071, May, 1932, p. 413 - 415. JSTOR. Web 03 Jan. 2022.

WAGNER, Richard. **On Performing Beethoven's Ninth Symphony**. Translated and edited by Robert L. Jacobs. In *Three Wagner Essays*, 45–93. London: Eulenburg Books, 1979.

WEDEKIN, Luana M. **A Sublevação do Atlas: Notas sobre o Método de Georges Didi-Huberman**. *Revista Educação Artes e Inclusão*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 27 – 49, jan./mar. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317815012019027>. WISNIK, José Miguel. **Contos de Guimarães Rosa: O Recado do Morro**. YouTube, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CkiMysQmovs&t=1930s>>. Acesso em 30 nov. 2021.

WITTRY, Diane. **Baton Basics: Communicating Music through gestures**. New York: Oxford University Press, 2014. 225 p.

ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de formas musicales**. 4ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Falando da Idade Média**. Tradução de Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Partituras

BÁRTOK, Bela. **Concerto for Orchestra**. London: Boosey&Hawkes, 1997. Partitura Orquestra.

BEETHOVEN, L. V. **Sinfonia No 2 em Ré Maior, Op. 36**. Nova York: Dover, 1989. Partitura Orquestra.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Op. 68, "Pastoral"**. Kassel, 2001. Partitura Orquestra.

HAYDN, Joseph. **Sinfonia N. 94, Hob I, 94, G Major**. London: E. Eulenburg, 1984.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. **Scheherazade**. New York: Dover, 1984. Partitura Orquestra.

SCHUMANN, Robert. **Sinfonia No 4 em Ré Menor, Op. 120**. New York: Dover, 1980. Partitura Orquestra.

STRAUSS, Richard. **Till Eulenspiegels lustige Streiche**. New York: Dover, 1979. Partitura Orquestra.

STRAUSS, Richard. **Morgen!, Op. 27. No. 4**. Miami: Kalmus, 1987. Partitura Orquestra e voz.

STRAUSS, Richard. **Four Songs, Op. 27**. London: Boosey & Hawkes, 1964. Partitura piano e voz.

STRAUSS, Richard. [**Holograph Manuscript**], 1897. 1 partitura. Disponível em: <<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP743290-PMLP61437-115746.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

WEBER, Carl Maria von. **Overture zu Der Freischütz, Op. 77**. New York: Dover, 1986.

STRAVINSKY, Igor. **L'oiseau de Feu**. Florida: Kalmus, 1989. Partitura Orquestra.

Vídeos de música

BARENBOIM, Daniel; BEETHOVEN, Ludwig van. **Sinfonia N.2, em Ré Maior, op. 36**. Orquestra: West Eastern Divan, Gravado em 2012. Postado no Youtube por "Mandetriens". Vídeo de 32 minutos e 07 segundos Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bEiYmeeV6sI&t=510s>>. Acesso em: 29 setembro de 2017.

FURTWÄNGLER, Wilhelm; STRAUSS, Richard. **Till Eulenspiegels lustige Streiche**. Produção: Titania Plast. Orquestra: Berlin Philharmonic Orchestra. Gravado em 1950. Postado no YouTube por "1Furtwangler". Vídeo de 15 minutos e 32 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IEf4s6naews>>. Acesso em: 30 junho de 2020.

JÄRVI, Kristian; STRAVINSKY, Igor. **The Firebird Suite**. Orquestra: Baltic Sea Philharmonic. Gravado em 2016. Postado no YouTube por "BalticSeaPhilharmonic". Vídeo de 30 minutos e 40 segundos. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=EQJnTjgWvwk&t=205s>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Concerto Karajan

KARAJAN, Herbert von. **Herbert von Karajan, ca. 1965: Schumann Symphony No. 4 in D [Audio Enhanced]**. Postado no YouTube por "waynemusiker". Vídeo de 25 minutos e 19 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AKO1UgQUrSQ>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

Ensaio Karajan

KARAJAN, Herbert von. **Karajan - Rehearsal of Schumann's 4th Symphony - Part 1**. Postado no YouTube por "z0tx". Vídeo de 1 minuto e 36 segundos. Disponível em: <[Erro! A referência de hiperlink não é válida.https://www.youtube.com/watch?v=Shc-4AZVaNk&t=32s](https://www.youtube.com/watch?v=Shc-4AZVaNk&t=32s)>. Acesso em: 21 jun. 2020.

KARAJAN, Herbert von. **Karajan - Rehearsal of Schumann's 4th Symphony - Part 2**. Postado no YouTube por "z0tx". Vídeo de 9 minutos e 21 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gahF3FEWjM0&pbjreload=101>>. Acesso em: 21 jun. 2020.

KARAJAN, Herbert von. **Karajan - Rehearsal of Schumann's 4th Symphony - Part 3**. Postado no YouTube por "z0tx". Vídeo de 9 minutos e 54 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DOni9iYer0M&t=443s>>. Acesso em: 21 de jun. 2020.

KARAJAN, Herbert von. **Karajan - Rehearsal of Schumann's 4th Symphony - Part 4**. Postado no YouTube por "z0tx". Vídeo de 9 minutos e 55 segundos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A_LRLNTi7aA&t=1s>. Acesso em: 21 jun. 2020.

SCHWARZ, Gerard; STRAVINSKY, Igor. **The Firebird Suite**. All-star Orchestra - EUA. Gravado em 2012. Postado no YouTube por: "All Star Orchestra". Vídeo de 21 minutos e 38 segundos. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=8XJrjClSZOo&t=200s>. Acesso em: 15 mar. 2019.

SOKHIEV, Tugan; RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. **Scheherazade**. Orquestra: NHK Symphony Orchestra. Gravado em 2019. Postado no YouTube por "TaqueyaKaoruet". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v-uvPIArhyw&t=2365s>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

STRAVINSKY, Igor. **The Firebird Suite**. NHK Symphony Orchestra - Japão. Gravado em 1959. Postado no YouTube por: "Pedro Taam". Vídeo de 31 minutos e 35

segundos. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=yzPsJ_ikpGE&t=176s> Acesso em: 15 mar. 2019.

Documentários

KARAJAN, Maestro for theScreen. Direção: Georg Wübbolt. Produção: Arthaus. Alemanha: 2009. 1 DVD (52 minutos).