

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER) UFRGS/UNESPAR/E MBAP/FAP**

SALETE CHIAMULERA BÖHLER

**ESTUDO DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL DIALÓGICA
NO RUDEPOEMA DE HEITOR VILLA-LOBOS**

**PORTO ALEGRE /CURITIBA
2016
SALETE CHIAMULERA BÖHLER**

**ESTUDO DA EXPRESSIVIDADE MUSICAL DIALÓGICA
NO RUDEPOEMA DE HEITOR VILLA-LOBOS**

Tese submetida como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof^o Dr. Ney Fialkow.

PORTO ALEGRE / CURITIBA

2016

RESUMO

Este estudo da expressividade pesquisa a interpretação musical como uma construção dialógica, diálogo entre “duas consciências” próprias do dialogismo bakhtiniano. O expressivo em música como vivência dialógica considera o tempo, o espaço e o sentido de cada intérprete em uma posição cambiável de valor, expressão e vontade do autor pessoa ao autor criador como também autor contemplador da obra de arte. Este tempo/espaço, cronotopo, termo primeiramente usado por Bakhtin no estudo da obra de arte literária é aqui considerado como um cronotopo musical: tempo, espaço e sentido do intérprete em um diálogo com o Grande Tempo, a composição e seu contexto universal; demonstrando como o eu dialógico interage com o eu/eu e o eu/outro em uma atitude responsiva. Na composição Rudepoema está presente uma dialogia musical entre o compositor Villa-Lobos, “O Rabelais Brasileiro” e o pianista Arthur Rubinstein, a quem a obra foi dedicada. Os elementos musicais do Rudepoema foram analisados com títulos simbólicos como cronotopos Brasil, Carnaval, Arthur e da Teresa, com adjetivos sugestivos nos cronotopos da alegria, espontaneidade, virilidade e sensualidade; assim como as questões da colocação do pedal, inserção das fermatas, considerando-se ainda aspectos da recursão no processo da composição e suas implicações semânticas na expressividade da obra.

Palavras Chaves: Interpretação Musical, Expressividade Dialógica, Cronotopos, Bakhtin, Rudepoema, Villa-Lobos, Arthur Rubinstein.

ABSTRACT

This study on expressiveness researches musical interpretation as a dialogic construction, as a dialogue between the two types of consciousness presented in Bakhtin's dialogism. In music, the 'expressive' as a dialogical experience considers time, space and the meaning of each performer in a interchangeable position of value, expression and will from the author as a person to the author as a creator as well as the author as an observer of the work of art. This time / space, chronotope, a term first used by Bakhtin in the study of literary art pieces is considered here as a musical chronotope: time, space and meaning of the interpreter in a dialogue with the Great Time, the composition and its universal context; demonstrating how the dialogic "I" interacts with the I / I and I / others in a responsive attitude. In the 'Rudepoema' musical composition there is the presence of musical dialogism between the composer Villa-Lobos, "The Brazilian Rabelais" and pianist Arthur Rubinstein, to whom the work was dedicated. The musical elements of the 'Rudepoema' were analyzed with symbolic titles as chronotopes Brazil, Carnival, Arthur and Teresa, with suggestive adjectives in the chronotopes of joy, spontaneity, virility and sensuality; as well as issues concerning pedal placement and fermatas insertion, considering also aspects of the recursion in the processes of composition and their semantic implications in the expressiveness of the work of art.

Key Words: Musical Interpretation, Dialogic Expressiveness, Chronotopes, Bakhtin, Rudepoema, Villa-Lobos, Arthur Rubinstein.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Conceitos do Círculo de Bakhtin	35
Figura 2 - Sujeito Monológico	44
Figura 3 - "Ouvido Expressivo" & Expressividade Dialógica	68
Figura 4 - "A Música é uma Linguagem?"	77
Figura 5 - Figura da Arquitetônica	88
Figura 6 - Valor - Vontade - Expressão	90
Figura 7 - A Unidade Responsiva	95
Figura 8 – Entonação - Agrupamento da Interpretação	97
Figura 9 - Figura da Mediação	99
Figura 10 - Figura da Cronotopia	102
Figura 11 - Cronotopia & Exotopia	103
Figura 12 - O Eu Dialógico	107
Figura 13 - Triângulo de Pascal [Dialógico]	109
Figura 14 - Eu Dialógico em Posturas Cambiáveis	111
Figura 15 - Cronotopo em Posturas Cambiáveis	111
Figura 16 - Manuscrito do Rudepoema [compasso 39-59]	121
Figura 17 – Manuscrito da Editora Max Eschig	123
Figura 18 - Traço Espécie Figurativa [Compasso 116 -120]	124
Figura 19 - Arabescos - Traço Livre de Espécie Figurativa [Compasso 417]	124
Figura 20 - Traço de Condução Expressiva [Compasso 39-41]	125
Figura 21 - Traço Expressivo de Insistência [Compasso 49-50]	125
Figura 22 - Traço Expressivo Jocosos [Compasso 330-332]	126
Figura 23 - Traço de Tropeço - Demanda Primeira – Reforço [Compasso 430]	126
Figura 24 - Traço de Tropeço - Demanda Segunda – Descontinuidade [Compasso 213-215]	127
Figura 25 - Presto [4º Movimento] Sonata op. 35 de F.F. Chopin	145
Figura 26 – Rudepoema - Início da Tocata – [Compassos 553-560]	146
Figura 27 - Rudepoema - Condução Tríptica [Compasso 212]	146
Figura 28 - Figura de Linguagem - Expressividade Dialógica & Rubinstein	148
Figura 29 - Figura de Linguagem – Rubinstein I	149
Figura 30 - Figura de Linguagem – Rubinstein II	150
Figura 31 - Figura de Linguagem – Rubinstein III	151

Figura 32 - Figura de Linguagem – Rubinstein IV	152
Figura 33 - Figura de Linguagem - Rubinstein V	153
Figura 34 - Figura de Linguagem – Rubinstein VI	154
Figura 35 - Figura de Linguagem – Rubinstein VII	154
Figura 36 - Tríade Maior, “velha coisa” [Compasso 3-5]	Erro! Indicador não definido.
Figura 37 - "Kodak Íntima" [Dialógica]	163
Figura 38 - Ostinato de Impulso I – Natureza Dinâmica [Compasso 55].....	164
Figura 39 - Ostinato II - Natureza Estática	165
Figura 40 – Reentrada em caráter aflamenquizados [a la Toureiro]	167
Figura 41 - Ostinato Ambivalente [Compasso 191-192].....	167
Figura 42 - Plantio do Caboclo (1936).....	168
Figura 43 - Rudepoema e o Triângulo Dialógico	174
Figura 44 - O Intérprete e o Compositor.....	176
Figura 45 - O Intérprete & o Rudepoema	180
Figura 46 - Rudepoema - Figura da Composicional.....	183
Figura 47 - Figura da Composicional x Arquitetônica.....	184
Figura 48 - Cronotopos Adjetívicos Expressivos	186
Figura 49 - Cronotopos de Caráter Matérico-musical.....	187
Figura 50 – Cronotopo Brasil.....	187
Figura 51 - Cronotopo Brasil “ Recursividade - Visão Esquemática.....	188
Figura 52 – Cadência Primeira do Cronotopo Brasil [Compasso 7-8].....	188
Figura 53 - Cronotopo Brasil [Muito Selvagem] - "Polegares Dialógicos” [Compasso 17-18]	189
Figura 54 – Cadência da Tríptica do Cronotopo Brasil – Ênfase nas Segundas [compasso 25-30].....	190
Figura 55 - Cronotopo Brasil “Dialógico	191
Figura 56 – Cronotopo Brasil – [Compasso 31 Dialógico].....	191
Figura 57 - Cronotopo do Carnaval - Bife ao Piano [Compasso 333 em Vermelho].....	193
Figura 58 - "Riso que abre cancelas" [Transição Semântica] [Compasso 237-239].....	194
Figura 59 - "Dinâmica do Ditongo Carnavalesco"	195
Figura 60 - Carnavalização [Compasso 321] - Início da Estrutura [B II].....	196
Figura 61 – Polichinelo – Introdução I ao Cronotopo do Carnaval [Compasso 329]	196
Figura 62 - Cronotopo da Teresa	199

Figura 63 - Cronotopo da Teresa – Alegoria [Compasso 456-457].....	199
Figura 64 - Cronotopo da Teresa em Parâmetros Alargados – Transmutação Melódica.....	200
Figura 65 - Cronotopo Arthur.....	202
Figura 66 – - Cronotopo Arthur - Elemento Conclusivo [Compasso 419-420].....	203
Figura 67 - Interlúdio musical Reentrada do Cronotopo Arthur [Compasso].....	203
Figura 68 - "Loucas Batidas de um Homem Louco" [Compasso 582-583].....	206
Figura 69 - Cronotopo Fugidio da Teresa [Compasso 484-485]	209
Figura 70 - Cronotopo Fugidio da Teresa – Lembrança [Compasso 535 – 541].....	210
Figura 71 - Pedal Pivô - Distensão Emocional [Compasso 517]	213
Figura 72 - Pedal Pivô - Provisão Emocional [Compasso 580-581].....	214
Figura 73 - Pedal Digital Seco [Compasso 268-273].....	215
Figura 74 - Pedal de Distensão – “Repouso” Emocional [Compasso 550 -552].....	215
Figura 75 - Pedal de Propulsão [Compasso 397-398].....	216
Figura 76 - Pedal de Ambientação [Compasso 481-482].....	217
Figura 77 - Pedal dos Grandes Baixos Orquestrais [Compasso 569-572].....	217
Figura 78 - Pedal Digital I.....	218
Figura 79 - Pedal Digital II [Compasso 453 a 454]	219
Figura 80 – Pedal Permanente [Compasso 630-636]	219
Figura 81 - Fermata Dupla - Som e Silêncio I [Compasso 552]	222
Figura 82 - Fermata Dupla – Som e Silêncio II [Compasso 379-480]	223
Figura 83 – Pompa & Circunstância do “Rabelais Brasileiro”	224
Figura 84 - Fermata de Ênfase do Pedal Seco [Compasso 281]	224
Figura 85 – Polichinelo I - Percussão & Contratempo/Stretto [Compasso 159 -160]	227
Figura 86 – Polichinelo II - Pentacorde [Compasso 353]	228
Figura 87 – Polichinelo III [Compasso 518].....	229
Figura 88 – Polichinelo IV – Cruzado [Compasso 590-591].....	230
Figura 89 - Polichinelo V [Compasso 599 – 601].....	231
Figura 90 - Estudo de Terças e Quartas [Compasso 446]	233
Figura 91 – Recursão Primária [Compasso 534].....	234
Figura 92 - Recursão Clímax Orquestral [Compasso 512-513].....	234
Figura 93 – Recursão Enfática – Baixo [Compasso 75-76].....	235
Figura 94 – Recursão em Espelho Direto [Compasso 277]	236

Figura 95 – Recursão Ambientalista [Compasso 212]	237
Figura 96 - Figura da Arquitetônica do Rudepoema.....	238
Figura 97 - Brasil I [Extraposição I] [Compasso 31-33]	240
Figura 98 - Brasil II [Extraposição II] [Compasso 58]	241
Figura 99 - Brasil III [Extraposição III]	241
Figura 100 - Brasil IV [Extraposição IV].....	242
Figura 101 - Brasil IV [Detalhe da Condução Melódica].....	242
Figura 102 – [Brasil – Extraposição IV] Stretto I – Descendente - Ênfase Rítmico	243
Figura 103 - [Brasil – Extraposição IV] Stretto II - Ênfase Tímbrico	244
Figura 104 – Brasil V [Extraposição V].....	245
Figura 105 - Carnaval I [Extraposição I] [Compasso 365-368].....	246
Figura 106 - Teresa + Brasil.....	248
Figura 107 Preparação II para o Clímax [Compasso 509]	248
Figura 108 - Extraposição da Teresa - Parte I.....	249
Figura 109 - Extraposição da Teresa - Parte II - Melodia Lânguida.	250
Figura 110 - Tocata (II) Large et Violent [Compasso 561-566].....	250
Figura 111 - Tocata (IV) Polichinelo Cruzado [Copasso 595]	251
Figura 112 - Cronotopia de Uma Performance – Rudepoema	253
Figura 113 - Cronotopia de Uma Performance - Recital III	257

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / PREÂMBULO	5
1. CAPÍTULO I: O UNIVERSO BAKHTINIANO E A PESQUISA MUSICAL	9
1.1. ARTE E RESPONSABILIDADE	11
1.2 ARQUITETÔNICA – O SENTIDO.....	20
1.3 CRONOTOPO: RELAÇÕES TEMPO E ESPAÇO	30
1.4 AS INTERAÇÕES HUMANAS – RELAÇÕES DE TEMPO E ESPAÇO	35
1.5 A INTERTEXTUALIDADE X INTERSUBJETIVIDADE.....	40
1.6 A EXPRESSIVIDADE E A CONSTRUÇÃO DO MODELO TRIÁTICO SUPLANTADO.....	42
1.7 O SUJEITO DIALÓGICO.....	46
2. CAPÍTULO II: O EXPRESSIVO EM MÚSICA	49
2.1 O EXPRESSIVO COMO PARTE DE UM DADO ESTATÍSTICO.....	50
2.2 O EXPRESSIVO NA PERSPECTIVA SCHENKERIANA	52
2.3 O EXPRESSIVO E O PLURALISMO NA INVESTIGAÇÃO	53
2.4 O EXPRESSIVO E A CONCEPÇÃO DO TEMPO	55
2.5 O EXPRESSIVO E O INEXORÁVEL DA PARTITURA.....	57
2.6 O EXPRESSIVO E O “ALÉM DA PARTITURA”	59
2.7 O EXPRESSIVO E A INTUIÇÃO	61
2.8 O EXPRESSIVO E A REPRESENTAÇÃO	62
2.9 O EXPRESSIVO E O OUVIDO MUSICAL.....	64
2.10 O EXPRESSIVO E O “OUVIDO EXPRESSIVO”	68
2.11 O EXPRESSIVO E O “UNIVERSO VIBRANTE”	69
2.12 O EXPRESSIVO E O SENTIMENTO	71
2.13 O EXPRESSIVO E A FORMA	72
2.14 O EXPRESSIVO E OS ACENTOS DA RETÓRICA	75
2.15 O EXPRESSIVO E A LINGUAGEM	76
2.16 O EXPRESSIVO E A NARRATIVA	78
2.17 O EXPRESSIVO NA MÚSICA - MONÓLOGO OU DIÁLOGO?.....	80
2.18 O EXPRESSIVO NA MÚSICA – A ENTONAÇÃO EXPRESSIVA	82
2.19 O EXPRESSIVO E O COMPOSITOR - VILLA-LOBOS.....	83
2.20 O EXPRESSIVO E O MATIZ EMOCIONAL DO SCORE AXIAL	85

CAPÍTULO III : A EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA.....	87
3.1 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA I - A ARQUITETÔNICA.....	87
3.2 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA II - VALOR, VONTADE E EXPRESSÃO.....	89
3.3 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA III – A UNIDADE DE RESPOSTA.....	92
1.4 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA IV – A ENTONAÇÃO.....	96
2.21 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA V – A MEDIAÇÃO.....	99
2.22 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA VI - O CRONOTOPO MUSICAL.....	100
2.23 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA VII - COLORIDA DOCTRINA DIALÓGICA.....	104
2.24 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA VIII - O TRIÂNGULO DIALÓGICO.....	108
2.25 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA IX – CATEGORIAS DE CRONOTOPIAS..	112
CAPÍTULO IV : POEMA- RUBINSTEIN	114
2.26 RUDEPOEMA – “A KODAK ÍNTIMA”.....	114
2.27 ARTHUR RUBINSTEIN – O AUTOR-HERÓI.....	132
2.28 ARTHUR RUBINSTEIN – SUJEITO DIALÓGICO.....	135
2.29 ARTHUR RUBINSTEIN & O SENTIMENTO POLONÊS.....	142
2.30 ARTHUR RUBINSTEIN & A EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA.....	147
2.31 HEITOR VILLA-LOBOS – “O RABELAIS BRASILEIRO”.....	155
2.32 VILLA-LOBOS & RUBINSTEIN – DIALOGISMOS.....	160
2.33 “KODAK ÍNTIMA” – CRONOTOPIA CONTEMPLATIVA.....	169
CAPÍTULO V : ESTUDO CRONOTÓPICO DE RUDEPOEMA	172
2.34 CRONOTOPO VILLA-LOBOS.....	174
2.35 RUDEPOEMA: CRONOTOPO DA ALEGRIA – O SCORE AXIAL.....	178
2.36 RUDEPOEMA: A COMPOSICIONAL E A ARQUITETÔNICA.....	182
1.5 CRONOTOPO BRASIL.....	187
1.6 O CRONOTOPO DO CARNAVAL.....	192
1.7 CRONOTOPO DA TERESA.....	197
1.8 CRONOTOPO DO ARTHUR.....	201
1.9 CRONOTOPO DA ESPONTANEIDADE.....	204
1.10 CRONOTOPO DO PEDAL VILLALOBIANO NO RUDEPOEMA.....	210
1.11 CRONOTOPO DA FERMATA NO RUDEPOEMA.....	220
1.12 CRONOTOPOS CARNAVALESCOS.....	225
1.13 RECURSÃO MATÉRIA DO RUDEPOEMA E SUAS IMPLICAÇÕES SEMÂNTICAS.....	231
1.14 RUDEPOEMA – ARQUITETÔNICA.....	238

1.15 CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE – RUDEPOEMA.....	251
CONSIDERAÇÕES FINAIS	261
REFERÊNCIAS.....	266
APÊNDICE 1 – CICLOS INFANTIS DE VILLA-LOBOS [ENSAIO].....	279
APÊNDICE 2 – VILLA-LOBOS / RUBINSTEIN / BAKHTIN.....	281
APÊNDICE 3 – CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE I – HAUSMUSIK.....	283
APÊNDICE 4 – CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE - PALCO AFFETIVO	286
APÊNDICE 5 – CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE- RECITAL III.....	290
APÊNDICE 6 – INTERAÇÃO EXPRESSIVA SISTÊMICA	292
ANEXO 1 - PARTITURA DO RUDEPOEMA – H. VILLA-LOBOS	294
ANEXO 2 – ESTUDO TÉCNICO DE VILLA-LOBOS	295
ANEXO 3- “ARTE E RESPONSABILIDADE” – M. M. BAKHTIN.....	297
ANEXO 4 - TABELA DE ADOLPH CHRISTIANI (1885).....	299
ANEXO 5 - RELEASE DA IMPRENSA DO MOMA /1940.....	301
ANEXO 6 – NOTAS DE PROGRAMA – RECITAL III	303
ANEXO 7 – CARTAZ DO CONCERTO DO RUDEPOEMA EM PARIS (1928).....	305
ANEXO 8 – EXPRESSIVIDADE DE TRAÇOS INFANTIS -.....	307

INTRODUÇÃO / PREÂMBULO

“No princípio era o Verbo... E o Verbo se fez Corpo...” João 1. 1 e 14

Cada intérprete revela na sua prática musical um único e intransferível sentido: a sua expressividade, um conjunto de diálogos inerentes à sua interpretação.

No *corpus* dessa pesquisa, a música é tratada como dialogias, diálogos constantes de naturezas diversas: o compositor e sua obra, o intérprete e sua interação com a partitura, com sua história e sua vida. É um estudo do expressivo, “pois toda a música é expressiva” (KERMAN, 1987, p. 297).

A atividade musical é aqui considerada uma unidade-responsiva englobando aspectos valorativos, emotivos e da vontade. A prática da interpretação é assim, um ato de valor, de emoção, da vontade que vai produzir uma resposta, um ato concreto, uma postura de valor, a expressão. Essa unidade é orientada por um documento escrito, neste caso a interpretação de um texto musical, a partitura Rudepoema¹, tarefa realizada por um sujeito que consigna seu esforço na permuta de uma concretude a outra, do documento escrito para o documento sonoro.

Este trabalho pesquisa a expressividade musical aplicada à interpretação pianística tendo como referencial teórico o pensamento de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, filólogo, filósofo da interação verbal e do diálogo como forma de existência humana. É um estudo da expressividade como um exercício dialógico: um diálogo, do que Bakhtin denominou “Diálogo de Gerações” entre o “Grande Tempo” e o “Pequeno Tempo”, o tempo universal e o tempo individual, aqui se tratando do contexto da criação da obra e do texto da partitura musical nas suas interações interpretativas. O tempo menor, o tempo curto mais próximo é o “*pequeno tempo* – a atualidade, o passado imediato e o futuro previsível [desejado] – e o *grande tempo* – o diálogo infinito e inacabável em que nenhum

¹ Rudepoema, conforme a edição francesa Max Eschig, 1928, no anexo 1.

sentido morre.” (BAKHTIN, 2011 p.409). Conforme o dialogismo de Bakhtin toda interpretação, literária ou não, exige uma contextualização, uma “renovação interminável dos sentidos em todos os contextos novos” (Idem). A prática dialógica de Bakhtin aplica questões da linguagem, termos e semântica apoiadas na teoria da interação verbal e na potencialização do diálogo.

Este interminável diálogo é conduzido pelo sentido que cada intérprete confere à sua obra, em um tempo e lugar determinado. Na interpretação dialógica existem expressões valorativas singulares, sem nenhum espaço ao dogmatismo absoluto de qualquer natureza. Aquilo que é comum a todos, a singularidade do ato, abarca a responsabilidade que lhe é inerente. Todavia, essas singularidades não são meras personalizações, pois “a personalização não é, de maneira nenhuma, uma subjetivação. O limite aqui não é o *eu*, porém, o *eu* em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, *eu e o outro, eu e tu.*” (BAKHTIN, 2010 p. 407).

No exercício dialógico musical, a construção do sentido da obra é uma interação dinâmica que parte de significados da matéria musical instigada pelo verbo/palavra que orienta a ação, dando-lhe um sentido. Essa unicidade do sentido na construção dialógica consiste no estudo da interação entre os limites dos sujeitos envolvidos, compositor, intérprete e ouvinte, assim como, nas questões da materialidade e imaterialidade presentes nessa interação conforme o sentido que o intérprete confere à sua interpretação.

A construção destas dialogias procura identificar o que é passível do objetivismo e pragmatismo cognitivo não excluindo as potencialidades das inferências dos diálogos concretos ou imaginários, sempre priorizando o sentido da obra para o sujeito que a vivencia.

A música *Rudepoema* composta por Heitor Villa-Lobos é o resultado de uma interação e potencialização de um diálogo entre o compositor e o homenageado da obra, o pianista Arthur Rubinstein. Esta composição de grande virtuosismo e expressividade, dedicada a um dos maiores intérpretes do piano do Século XX, é um dos pilares da literatura musical brasileira e universal.

A estrutura deste trabalho é organizada em cinco capítulos: I, Universo Bakhtiniano e a Pesquisa Musical; II, O Expressivo na Música; III, A

Expressividade Dialógica; IV, O Poema-Rubinstein e V, o Estudo Cronotópico do Rudepoema.

O “*Universo Bakhtiniano e a Pesquisa Musical*” consistem em uma seleção de termos e conceitos forjados por intelectuais do Círculo de Bakhtin². Na pesquisa musical, o dialogismo é recorrente nos trabalhos do musicólogo americano da Universidade de Michigan (USA), Kevin Korsyn (1993; 2001). O texto de Mikhail Bakhtin, “Arte e Responsabilidade” (1919), “Para uma Filosofia do Ato” (1924) com suas questões da Arquitetônica (1924) são referendados como um fio condutor do diálogo entre a vida, a arte e a ciência, o sentido de cada sujeito e seus limites. O sujeito dialógico é aqui apresentado.

O “*Expressivo na Música*” apresenta uma inserção nos estudos da expressividade musical e suas inter-relações: a raiz sonora com a verdade, o dado estatístico com o modelo, a unicidade com a diversidade, o tempo grande com o tempo curto, o texto e o imaginário, a intuição com a cognição, a representação, o sentimento e o pluralismo de conceitos próprios ao campo de estudo do subjetivo na música.

A “*Expressividade Dialógica*” estuda a expressividade como ato, ação e atividade dialógica, com elementos do valor, vontade e expressão de cada pessoa, considerando o sentido do intérprete no seu diálogo com a obra em posições valorativas cambiáveis.

O “*Poema-Rubinstein*” mostra aspectos de interação entre o compositor do Rudepoema e o escopo da composição, sua homenagem para um pianista, com suas repercussões e desdobramentos.

O “*Estudo Cronotópico da Obra*” apresenta as interações da autora deste trabalho na interpretação pianística do Rudepoema com a identificação de tempos – *crono* - e espaços – *topos*, *cronotopos*, conforme o termo utilizado por Bakhtin.

A interpretação musical, ato de construção do objeto estético, aplicado à dialogicidade das práticas interpretativas, é o eixo central das páginas a seguir; assim como, a definição de parâmetros de autoria e autoridade dos sujeitos

² Grupo de Intelectuais, contemporâneos de Bakhtin, que assinam trabalhos na mesma linha filosófica.

envolvidos na criação e recriação do Rudepoema de Villa-Lobos: autor pessoa, autor criador, autor inspirador, autor contemplador e autor intérprete.

A escolha deste de estudo processual da música foi motivada pelos textos de *“Rethinking Music”* (2010), editado por Nicholas Cook e Mark Everist. *“Repensando a Música”* engloba uma série de artigos com o propósito de incentivo à pesquisa musical em uma visão de mundo notadamente pós-modernista; com ênfase nos discursos e possibilidades da natureza inconclusa dos fatos estudados.

A prática ao piano como um diálogo real ou imaginário com termos verbais de condução e recorrentes inserções na partitura³ orientou o estudo do Rudepoema.

A Expressividade foi estudada em três grandes linhas. A primeira, abordando conceitos e termos bakhtinianos a partir dos textos do próprio Bakhtin, do Círculo de Bakhtin e estudiosos da área; a segunda, abrangendo reflexões e aspectos específicos do expressivo em música e a terceira, pesquisando referências diretas e indiretas da composição Rudepoema, enfatizando discursos do compositor Villa-Lobos e do pianista Rubinstein.

A Bakhtinística, bakhtiniana como alguns pesquisadores a chamam, ou ainda, de uma maneira suspiciosa como a *“Bakhtin Industry”* (BRONCKART, BOTA, 2014 p. 201) caracteriza-se por uma acirrada efervescência de múltiplos comentários, modismos e adaptações que podem, em algumas situações, confundir aqueles que são instigados à pesquisa nesse ambiente filosófico.

No decorrer do trabalho são apresentadas figuras, cores e relações numéricas criadas pela autora com o intuito de mostrar relações do intérprete com sua prática interpretativa, relações de valor, vontade e expressão. Na prospecção filosófica do universo bakhtiniano, essas relações alcançam planos de natureza específica.

³ As partituras com anotações foram organizadas em quatro volumes: Rudepoema: Matriz, I, II III. O Apêndice 6 apresenta a reprodução de uma folha destes volumes.

1. CAPÍTULO I: O UNIVERSO BAKHTINIANO E A PESQUISA MUSICAL

No início do século XX, mais precisamente entre os anos de 1919 e 1929, alguns intelectuais russos reuniam-se com regularidade para discutir assuntos de ordem filosófica, entre eles, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 /1975)⁴. Este grupo conhecido como “Círculo de Bakhtin”⁵ era um grupo com formação multidisciplinar composto por sete membros: o filósofo Matvei Kagan, o biólogo Ivan Ivanovich Kanaev, a pianista Maria Veniaminovna Iudina, o professor e estudioso de literatura Lev Vasilevich Pumpjanski, Valentin Nikolaevich Volochinov, Pavel Nikolaevich Medvedev e Mikhail Mikhailovich Bakhtin. O “Círculo de Bakhtin” como apresenta Augusto Ponzio “não era uma “escola” no sentido acadêmico do termo, nem Bakhtin era “líder”... é a expressão “de Bakhtin”, se entendida em termos de derivação, de pertencimento, de genealogia” (PONZIO, 2012 p. 46).

Mikhail M. Bakhtin, filósofo e estudioso da obra de Dostoiévski e Rabelais, introduz, junto com “O Círculo”⁶, um estudo da obra de arte, principalmente literária, com ênfase na singularidade e responsabilidade do autor; desenvolvendo a prática da análise artística na construção de um sentido expressivo do objeto estético.

No estudo do objeto artístico, o diálogo entre a vida, a arte e a ciência é uma circunstância seminal em Bakhtin. O diálogo, “manifestação elementar da

⁴ “Atuou como professor, embora sem vínculos institucionais (principalmente por problemas de saúde) até ser preso em 1929. Condenado a um exílio no Cazaquistão só pode encontrar emprego permanente depois da Segunda Guerra Mundial, tornando-se professor de literatura do Instituto Pedagógico (depois, Universidade) de Saransk (Mordóvia), donde se aposentou em 1969, passando seus últimos anos de vida na região de Moscou, onde faleceu em 1975.” (FARACO, 2010, p. 14).

⁵ M. Bakhtin, em 1973 nas conversas com Viktor Duvakin faz reflexões das calorosas discussões nas reuniões artísticas do apartamento de Maria Iudina (Bakhtin, 2012). Para os autores Bronckart & Bota (2012) o existir de um “Círculo de Bakhtin” seria “o último resíduo da fraude científica iniciada no decorrer dos anos 1960” (Bronckart & Bota, 2012 p. 428).

⁶ Dos sete intelectuais que pertenciam ao círculo, Volochinov e Medved, publicaram livros que durante muito tempo foram atribuídos à Bakhtin. Esse assunto é muito discutido no bakhtinismo como “os textos disputados”. A partir de 1920, Ivan Ivanovic Sollertinsky, crítico de arte, também participou do grupo.

existência humana.” (MACHADO, 1995, p. 310), constitui o elemento fundamental das relações pessoais, pois para Bakhtin,

só é possível conceber o ser através das relações que ele mantém com o outro. O ato mais pessoal como a tomada de consciência de si, implica sempre a existência de um interlocutor, o olhar que o outro deposita sobre nós. Este é o fenômeno gerador do conceito de dialogismo. (MACHADO, 1995, p. 309)

O universo bakhtiniano é rico e polêmico. O trabalho da especialista Caryl Emerson nos escritos de “Os 100 Primeiros Anos de Mikhail Bakhtin” (EMERSON, 2003) traz segmentos das repercussões que as ideias do pensador têm causado no ambiente acadêmico e nos estudos científicos de diversas áreas. Na década de sessenta até as comemorações⁷ do centenário do nascimento de Mikhail Bakhtin ocorrido em Moscou em junho de 1995, Caryl Emerson, presença ocular deste evento, relata no livro, suas impressões sobre este acontecimento, como também constrói uma trajetória do bakhtinismo, suas influências e ponderações, a partir do momento em que o “Oriente e Ocidente” puderam se encontrar “na Antiga URSS”. (EMERSON, 2003 p.19).

No glossário do livro “The Dialogic Imagination” (“A Imaginação Dialógica”) (BAKHTIN, 1981) editado por Michael Holquist, os autores apresentam cinquenta e um verbetes, referendados e situados a partir do próprio texto de Bakhtin na sua tradução direta do russo para a língua inglesa. Na língua portuguesa, o “Vocabulário Crítico de M. Bakhtin” organizado e redigido por Irene Machado⁸ em 1995 seleciona e explica sessenta e cinco verbetes⁹ bakhtinianos.

⁷ Na sessão solene de abertura da “Conferência Centenária de Bakhtin” uma gravação da voz de Bakhtin, declamando poemas russos, é ecoada no grande auditório. Nas memórias de Emerson, (2003), todo o evento revestiu-se de muita expectativa e surpresas.

⁸ Esse vocabulário foi editado no final do livro “O Romance e a Voz” (MACHADO, 1995)

⁹ Também para o mercado brasileiro, uma série desses verbetes transformou-se em artigos e ensaios assinados por especialistas em uma coleção de três volumes organizados por Beth Brait: “Bakhtin Conceitos-chave”, “Bakhtin, Outros conceitos-chave”, “Bakhtin Dialogismo e Polifonia” editada respectivamente em 2005, 2006 e 2009. Ainda a Série: “Círculo de Bakhtin”, editada por Luciane de Paula e Grenissa Stafuzza, organiza em quatro volumes ensaios em português com originais em outras línguas. Centros bakhtinianos no Brasil são muito expressivos. A Editora Pedro & João Editores de São Carlos (SP) tem realizado, na atualidade, um excelente trabalho de edição e divulgação dos escritos de Bakhtin,

A leitura de textos de - e sobre - Bakhtin acaba se tornando uma reversão inacabada. A maneira como as publicações são apresentadas, acrescidas das questões de tradução, o tema do diálogo de inúmeras maneiras, verbal, corporal, gestual, visual, sonoro, faz, perfaz e se refaz em um caminho difícil e complicado, inconcluso, próprio do pensamento bakhtiniano.

Como ponto de partida para este estudo da expressividade, ressaltamos as ideias de M. Bakhtin no seu artigo “Arte e Responsabilidade”, as questões da Arquitetônica e o conceito da Cronotopia com suas implicações para a música.

1.1. ARTE E RESPONSABILIDADE

Em 1919, na edição do dia 19 de setembro, Dia da Arte, no boletim do Sindicato dos Trabalhadores de Arte de Nevel, Mikhail Bakhtin publicou um breve artigo com sete pequenos parágrafos “Arte e Responsabilidade”. Para os especialistas da área, esse texto representa o documento central e desencadeador dos conceitos da teoria do dialogismo de Bakhtin: o diálogo do homem que acontece entre o eu em mim e o eu e o outro; o diálogo entre as ideias e suas possibilidades nos aspectos intrínsecos e extrínsecos do ser humano. Nas questões dialógicas¹⁰, ocorre um constante contraponto entre os sistemas racionais, intelectuais e emocionais presentes em cada sujeito. As posturas da essência entre a “vida e a arte” são questões fundamentais para o estudo da expressividade em arte no escopo desta pesquisa.

“Arte e Responsabilidade” é comentado de fragmento a fragmento, frase a frase, termo a termo. O anexo três deste trabalho traz a versão integral do ensaio.

Para as questões de subjetividade da expressividade, este pequeno ensaio apresenta o âmago da problemática da expressão em arte. – Como o subjetivo de cada um pode ser identificado e como se faz presente nos esforços

¹⁰ No Bakhtinismo, todas as questões são sempre dialógicas, abertas, inconclusas. Quando estão fechadas como assertivas concludentes, o “fechamento” é passageiro e instrumental, nunca conceitual.

criativos de cada ser? As questões abordadas no texto de Bakhtin revelam o tênue limite do expressivo e do “*mecânico*”, mecânico grafado em itálico no original do autor, em uma relação direta de diferenciação / valor, aqui no sentido inverso da valorização.

Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem em si mesmas são estranhas umas as outras. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII).

A primeira frase desse artigo - “Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade do sentido” – indica questões fundamentais da subjetividade no estudo do expressivo da música. Os cinco termos simples – “*mecânico*” – “elementos” – “unificados” – “espaço” – “tempo” - e dois termos compostos – “(relações) (externas)” – “(unidade) do (sentido)” - separados aqui por parênteses, com grifo nosso, podem conter a complexidade das dificuldades do estudo da área, com a tríplice indagação: - Como um ser humano e criativo produz arte e se expressa, unifica os elementos no tempo/espaço, e ainda, na “unidade” do seu “sentido” existe algo interno nas “relações” que lhe são “externas”? “Externas” porque não lhe são intrínsecas e representam para uma posição externa, fora de si.

Esta questão da posição do indivíduo é imprescindível ao pensamento de Bakhtin e ocorre na extraposição, na alteridade de si que volta para si. Esta exterioridade está presente nas “relações”, na interação e âmago do diálogo. Esta “unidade do sentido” do ensaio de Bakhtin aponta para uma especificidade intransferível de cada indivíduo. A unificação de “uma relação externa” reducionista dos elementos não pode abarcar a complexidade das relações interacionais do mundo vivo e vivificado na presença de uma pessoa.

O “*mecânico*”, de alguma maneira indicando àquilo que não se pode ou não se consegue interagir, como por exemplo, as leis naturais da Física e da Mecânica, o objeto enquanto coisa imutável e inanimada. Ao artista, indivíduo que busca sua expressão por meio da arte, a “unidade do sentido” repousa na sua capacidade interativa com o todo que o circunda na sua própria vida.

Os três campos da cultura humana- a ciência, a arte e a vida - só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Mas essa relação pode tornar-se mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da “agitação do dia a dia” para a criação como para o mundo de inspiração, sons doces e orações. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII).

No trecho acima, o termo “unidade” é recorrente, aparecendo duas vezes em uma única frase. Essa será outra grande preocupação do filósofo Bakhtin: como os “elementos unificados” não perdem a sua identidade e garantem a sua versatilidade, possibilidade de apresentar uma flexível e flexibilizada, amorosa, isto é, *dialógica* maneira de se relacionar uns com os outros, o homem com tudo que o cerca.

Dialógica! Esse termo que implica na presença de *duas lógicas* orienta todo o pensamento bakhtiniano. Dialógica aqui como indicação de tudo que remete ao diálogo de qualquer natureza, à linguagem de qualquer meio, à comunicabilidade de um sujeito em todo o momento, mesmo que em silêncios sepulcrais, a questão do nascer e morrer, extraposição de si, o espelho, o reflexo, sistemas vivos, interacionais, não fechados, não conclusos em si, respostas, ainda que as perguntas não tenham sido feitas, situações de posicionamentos, atos reflexivos e reversos, capacidade de refração e influência, atividade de escolha, inflexão e suspensão, movimentos vitais, ato de ser enquanto parte de um todo, nunca individual e sim, sempre pessoal, memorial, palavra, signo, significado/sentido na memória individual/social. Esse é o grande tema do dialogismo: a maneira como o indivíduo relaciona sua vida à criação, à própria vida, à ciência, ao conhecimento, à consciência, o indivíduo criador à sua criação artística, capacidade do diálogo da arte com a ciência, o dialogismo no “dia a dia” nos “três campos da cultura humana”.

A “cultura” - leia-se ideologia¹¹, uma específica e particular maneira de ver o mundo com um social significado/sentido, um conjunto de ideias – é outro

¹¹ “O sujeito que fala (no romance) é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*” (Bakhtin, 1993, p.135). Os parênteses indicando o lugar (no romance) são para ênfase nosso. No bakhtinismo, o “*ser falante*” normalmente está inserido em algum

central fundamento reflexivo em Bakhtin. De alguma maneira, o “Grande Tempo”, está sempre presente, em qualquer direção em que ele possa estar configurado: na memória curta de cada ser humano, memória do pequeno grupo – família - ou no grupo estendido, a comunidade em si, ou ainda maior, em toda a História da Humanidade - *Tempos Recorrentes* – *Tempo Recursivo* - como aqui denominaremos, por iniciativa do sujeito que escreve estas linhas. A questão da recursividade está no âmago deste diálogo. “Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.” (BAKHTIN, 2011 p. 410).

A incapacidade de um verdadeiro diálogo entre a “ciência, a arte e vida” pode ocasionar um resultado artístico ingênuo, patético e “*mecânico*”, atrevimento de uma arte passiva e morta.

O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixo. Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida, nós temos a prosa do dia a dia. Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo. O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? (BAKHTIN, 2011, p.XXXIV)

- “O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo?” - é a questão crucial de todo o pensamento bakhtiniano, um pensamento polifônico, na dimensão de seres falantes, com consciências próprias e inconfundíveis. Esse pensamento polifônico no sentido musical traduz a própria essência dos sons nos tempos, na história da harmonia musical, da conscientização da série harmônica desde o cantochão e o *organun* até os dias atuais.

No dialogismo bakhtiniano não é tão somente polifonia puramente sonora, mas um complexo polifônico dos infinitos sentidos, o sentido de cada

estudo literário. Por razões óbvias do tempo e lugar que o pensador viveu, na Rússia da Revolução de 1917, liberdade de expressão não era um produto viável, acessível, muito menos possível. No meu entender, Bakhtin foi e é um grande crítico social, que não podendo se expressar abertamente, assim o fez nas críticas de textos literários, fazendo uso da palavra de outros; a sua voz, que não podendo ser responsabilmente só sua, emerge nas vozes e discursos dos outros. [Ideologema é um termo que indica, transmite e localiza o discurso nas suas implicações sócio-culturais]

um, uma polifonia de valores, como valoração do *Tempo Recorrente*, de geração a geração, pessoa a pessoa, uma polifonia do sentido implícito na valoração de cada sujeito.

“Temos a prosa do dia a dia”, diz Bakhtin, pois temos não só a prosa do diálogo, a fala dos personagens nos romances, mas principalmente, temos sempre o discurso, troca/partilha de enunciados responsivos, compreensivos, o diálogo entre pessoas no seu “dia a dia”, uma polifonia encetada no sentido/valor de cada sujeito. Se na música é polifonia sonora, de sons, na prática dialógica é uma polifonia do (s) sentido (s) – de cada um (tempo individual) no todo e do todo (tempo universal) para cada um.

Dar voz ao indivíduo, a todo o indivíduo é não lhe negar valor em si, mesmo que homem mundano, em uma dimensão muito próxima à do filósofo Santo Agostinho. A potencial valoração do homem comum está sempre presente, na “prosa do dia a dia”, na relação direta do homem comum enquanto um ser não extraordinário, independente ou não da autoridade do ser-herói, um personagem.

Esta posição dita assim normal, quase que comum, um homem do povo, é a posição que permeia os escritos de um dos “grandes heróis” de Bakhtin, o escritor russo, Dostoiiewski com seus personagens. Também é a posição de valor ao homem comum, que ri na praça pública, do outro “grande herói” bakhtiniano/rabelaisiano, nos escritos de François Rabelais. Enfim, uma posição valorativa, valorizar o ser por tudo aquilo que é – ser – valoroso - pois a vida/consciência de cada pessoa é inalienável e valorosa, expressão do seu sentido que lhe é inerente. Essa posição está presente na interação coloquial; na música, no valor-musical como questão de posições valorativas dos sujeitos presentes e discutidas na obra de arte: a pessoa, o criador e o contemplador.

Quando mencionamos três sujeitos no bakhtinismo, estamos nos referendando as posturas - respostas valorativas - que uma única pessoa assume na sua fala/expressividade, atitudes de maior ou menor autonomia com o posicionamento que lhe é peculiar frente ao mundo, seu mundo grande ou ainda menor, condensado no sentido de uma palavra.

O “Grande Tempo”, a contingência cultural, o enunciado da cultura que cada indivíduo possui dentro de si, “Grande Tempo” como um valor ideológico inerente a cada ser é um *Tempo Recorrente*, anteriormente citado que aqui também chamaremos de *Tempo da Memória*. Esse *Tempo da Memória* será imprescindível para os estudos do Expressivo aqui realizado, *Tempo de Memória* da vida na construção do tempo/espço de cada intérprete na sua expressividade musical.

Será essa a razão de toda a filosofia de Bakhtin que insiste e desenvolve essa questão da unicidade do ser de maneira ainda mais extensiva na sua “Metodologia das Ciências Humanas”, ensaio esboçado na década de 1930/40, onde declara “O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*”, (BAKHTIN, 2011 p. 395). Observemos que o expressivo vem antes da fala, junto com a fala. Nesse ser “falante”, incluímos o ouvinte, pois o ser que fala torna-se “falante”, a audição dessa fala só é possível na presença de um ouvinte que não é passivo, objetal, configurando-se dessa maneira, uma troca; estabelecendo-se assim, uma comunicação, uma dialogia. Mas, afinal, o “que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo?” Pergunta Bakhtin e assim responde:

Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada á responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII-XXXIV).

Esse trecho do ensaio é ainda mais enigmático, a responsabilidade é colocada ao lado da culpabilidade, aqui, quem sabe – outra vez – o Santo Agostinho com o seu pecado original, uma das teses do teólogo romano. A cultura cristã é recorrente nos “heróis” de Dostoiewski. A culpa em um sentido direto e reforço do - livre arbítrio – do “*ser falante*”. [Em toda a escrita de Bakhtin, a Hagiografia está muito presente]. A figura de Cristo presente nos textos literários é utilizada nas explicações de Bakhtin para explicitar a ideia de “excedente da visão”, isto é, a alteridade de si, o outro em mim. De qualquer

maneira, o que Bakhtin procura é o homem do dia a dia, completo, livre e pleno. “O homem na arte é o homem integral.” (BAKHTIN, 2011 p. 91).

O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de serenidade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve torna-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIII-XXXIV).

A responsabilidade, o valor ético do indivíduo, é determinante na postura de cada um, o implacável e sempre presente aspecto valorativo de cada indivíduo, o “Juízo de Valor” da “Crítica da Razão Pura” das ideias do filósofo Emanuel Kant que o jovem Bakhtin lia no seu original em alemão, transmutado para o “ato responsável” de cada ser. O manuscrito das anotações dos estudos kantianos - “*K filosofii postupka*” - de Bakhtin, texto traduzido para o português como “Para uma Filosofia do Ato Responsável”¹² (BAKHTIN, 2012) trata de reflexões sobre todo esse sistema valorativo e ético, semântica da expressão do homem “*expressivo e falante*”, na unicidade da sua posição.

O termo “responsabilidade”, em questões linguísticas na tradução do russo para outras línguas, pode ser também entendido como “responsividade a” e/ou “responsabilidade por”, a maneira como respondemos aos estímulos do “dia a dia” com responsabilidade entre a “a arte e a vida”.

O autor continua, no seu curto ensaio, a questão da responsabilidade, resposta de cada autor pessoa, autor criador que é também, pela extraposição, posição de contemplação e distanciamento, memória reflexiva de cada indivíduo, um autor contemplador¹³.

¹² O termo Ato com suas traduções para o Ocidente pela origem da palavra russa – “*Postupok*” – é objeto de extensivo estudo dentre seus tradutores, como Augusto Ponzio (Bakhtin, 2012 p.9).

¹³ É no Bakhtinismo que pela primeira vez nos estudos do objeto de arte, o autor-contemplador é inserido nos estudos da criação de arte: esses três sujeitos - indivíduo-criador e contemplador - estão presentes, de maneira dialógica na interação estética, evento da comunicatividade do material artístico, além do puramente objetual.

E nada de citar a inspiração para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão. O sentido correto e não o falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura, etc. , (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV).

Na frase acima “as questões antigas” que sempre são questões interacionais - “relativas à inter-relação” - são posicionamentos de como transitar entre a realidade – do fato – o factual – e a realidade do artístico, “de arte e vida”. Essas “questões” são questões ultrapassadas, não porque são interacionais, mas porque são falhas na explicação dessas relações, uma vez que estão desprovidas da valoração responsável do artista. Nas suas relações entre “arte e vida” as “questões antigas” já discutidas são relações viciadas e viciosas, questões obsessivas porque o são inseridas como o sentido pessoal de cada artista em uma supra valorização da arte no sentido genérico, uma supervalorização do “Grande Tempo” em detrimento e até esmagamento do tempo curto, o tempo individual de cada ser que realiza a sua arte.

Continuando o seu discurso como posição de um contemplador, crítico que todo o sujeito o é, Bakhtin aponta para a dificuldade da resposta da criação “sem responder pela vida” ou ainda da facilidade de “viver sem contar com arte”. O “sentido correto e não o falso”

é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. A arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV)

Quais serão então, as questões de diálogo entre matérias diferentes como a vida e a arte? De que especificidade o autor está se referindo aqui? Nas questões da “ciência, arte e vida” existem um único nexos comum? Podemos, de maneira deliberada e racionalista, intuitiva ou na subjetividade, colocar arte e vida, uma ao lado da outra? Podemos, e se podemos, como devemos colocar também a ciência ao lado da arte? Como permutamos, se é que permutamos, com maior ou menor comprometimento, essas questões nos objetos de arte que

produzimos? Como podemos construir a unidade dessa resposta? Como abordar a situação?

Será que os textos do próprio Bakhtin têm orientações mais sérias nesta questão da arte e vida a serviço uma da outra?... A arte não é vida, mas também não é mera inspiração elevada. A poesia é culpada perante a “prosa vulgar da vida” (embora a natureza dessa culpa não seja explicitada); uma vida frívola e negligente será recompensada com uma arte estéril (apesar das abundantes provas em contrário entre os artistas de gênio). Devemos precaver-nos contra o desejo da arte e da vida de aliviar suas responsabilidades mútuas prescindindo uma da outra – pois embora possa ser “mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem qualquer consideração pela arte”, tal solução é, além de aética, esteticamente infecunda. E então vem a frase final de Bakhtin: “Arte e vida não são uma, mas devem se tornar unidas em mim mesmo – na unidade de minha responsividade” (EMERSON, 2003, p. 290).

Na tradução acima do texto original de Bakhtin, Caryl Emerson, estudiosa bakhtiniana que junto com Michael Holquist, *traduziu* “*Voprosy literatury i estetiki* (Moscow, 1975)” (Questões de Literatura e Estética) do russo para o inglês, no livro intitulado “*The Dialogic Imagination*” (“A Imaginação Dialógica”) (Bakhtin, 1981), o termo responsabilidade é permutado por responsividade.

A frase final - “Arte e vida não são uma, mas devem se tornar unidas em mim mesmo – na unidade de minha responsividade” - encerra a centralidade do dialogismo, a unidade da diversidade unificada pela ação ético-valorativa, responsável, de resposta e posicionamento do indivíduo. No expressivo musical, o *único nexos comum*, “unidade de minha responsividade” é o *sentido que cada intérprete dá à sua interpretação*.

As questões do expressivo e da expressividade do intérprete consistem da atitude responsiva-valorativa-volitiva ao texto da música, resultado dos aspectos interacionais da “ciência e da arte” na vida e, especialmente na vida da arte. Mas, como enfim, é efetivamente construída a unidade-responsiva, “arte e vida que não são uma, mas devem estar unidas”?

Mas o que significa, afinal, esta última frase? Pois aqui não estamos falando de duas personalidades, singulares, mas ainda estruturadas de maneira similar, que pudessem negociar sua junção sobre a base de uma linguagem comum. Arte e vida, insiste Bakhtin, são substâncias diferentes. Qual é, então, a natureza da fronteira que separa esses dois reinos e qual a química que permite que entidades tão díspares se juntem e “se unifiquem” em mim? Claramente, a obrigação, em ambos

os lados é de um gênero outro que não as “totalidades propositadas sem propósito específicas” recomendadas por Kant, ou a “literalidade” movida a mecanismos dos formalistas. Qual é o meio de expressão dessa unidade? A que valor mais elevado ela tem de responder? Descompactar esse pequeno ensaio de Bakhtin revelou-se uma tarefa extremamente difícil. (EMERSON, 2003, p. 290)

No livro “Bakhtin Desmascarado” (2012) de Jean-Paul Bronckart e Cristian Bota¹⁴, as explicações deste texto realizadas pelos autores são assertivas nos desmembramentos de uma postura radical minorativa nessa contínua busca de interligação de arte, vida e ciência; apresentando-nos uma condenação severa e categórica desta inútil tentativa. Para estes autores, o posicionamento de Bakhtin, nos seus textos de juventude, está inserido em uma corrente inegavelmente eslavófila, “um delírio coletivo” da cultura eslava e “se apresenta como a expressão de uma *ideologia radicalmente reacionária*” (BRONCKART & BOTA, 2012 p. 345), de uma “mediocridade intrínseca” (Idem, p.461)

No estudo do expressivo em música, a possibilidade de transitar, de forma simples e direta entre a “vida e a arte” é essencial, considerando-se a unicidade de cada ser humano com suas especificidades.

1.2 ARQUITETÔNICA – O SENTIDO

Na etimologia da palavra arqui-tectônica, do grego *arché*, primeiro; e *tékton*, construção¹⁵ encontram-se as questões de arqueologia, um estudo das origens e causas primeiras na construção do sentido da expressividade. Para uma compreensão melhor da arquitetura bakhtiniana neste estudo sobre a expressividade musical é preciso entender a arquitetura como um processo, um achado arqueológico, uma descoberta, a consciência de si/para si no todo e

¹⁴ Tatiana Bubnova em seu artigo “Sobre as Ruínas de “Bakhtin” ou os Perigos da Isegoria” (2010) apresenta uma trajetória de crítica muito bem construída aos ataques e posições extremas presentes em muitos escritos sobre o bakhtinismo e suas inserções no campo filosófico e literário.

¹⁵ Como um processo arqueológico -“arché”, “primeiro” e “logos” conhecimento”.

do todo para si, um processo constante, uma recursividade do conhecimento construtivo das causas primeiras do nexos comum entre “vida, arte e ciência”, o sentido do expressivo.

No pensamento bakhtiniano, a “Arquitetônica” é um eixo central do objeto estético que garante o intransferível de cada ser. Para Adail Sobral¹⁶, estudioso de Bakhtin:

o conceito de arquitetura surge na obra de Bakhtin vinculado a considerações acerca da relação entre a arte e a vida na existência humana e sobre a responsabilidade (responsabilidade por e responsabilidade a) como aquilo que garante a unidade interior dos elementos que constituem a pessoa (SOBRAL, 2012, p.112)

Este conceito da Arquitetônica do objeto de arte é apresentado no texto “O Problema da Forma”, quarto capítulo do ensaio “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”, escrito por Bakhtin em 1924. “Questões de Literatura e de Estética”¹⁷ acabou sendo a última obra preparada e revisada pelo próprio autor para a edição na Rússia, antes da sua morte, em 1975. Foi aproximadamente nesse período, na década de 1960 a 70 que ocorreu a celebração e descoberta do filósofo na emergência de um grande patrimônio da cultura russa, após anos de esquecimento.

O conceito da Arquitetônica na atividade artística de Bakhtin data de 1924, período em que trabalhava em três outros textos, como nos explica a tradutora do russo para o espanhol, Tatiana Bubnova “1. Hacia una filosofía del acto ético (ca. 1924); 2. Autor y héroe en la actividad estética (ca. 1924), 3. Problema del contenido, material y forma en la creación verbal (1924)” (BAKHTIN, 1997 p. XIV);

No primeiro destes trabalhos, “*Hacia una filosofía del acto ético*”, traduzido para o português como “Para uma Filosofia do ato responsável” (Bakhtin, 2012) , a questão central é também a Arquitetônica, abordada em

¹⁶ Adail Sobral, estudioso de Bakhtin, especialmente no que se refere à Ética e à Estética.

¹⁷ “*The Dialogical Imagination*” (1981) (“A Imaginação Dialógica”) apresenta os mesmos textos dessa tradução do russo para o português excluindo o ensaio “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”. A organização dos textos também é inversa: o que seria o último ensaio do livro português é o primeiro ensaio da tradução para o inglês.

bases filosóficas de juízos e posturas valorativas, a atitude em uma ampla dimensão, o ato de um ser humano. Um “ato responsável” que na explicação de Bakhtin é: “O ato real de cognição – não do interior de seu produto teórico-abstrato (isto é, desde o interior de um juízo universalmente válido), mas como um ato responsável – que incorpora cada significado extratemporal no existir-evento singular.” (BAKHTIN, 2012 p. 55).

No trabalho “Para uma Filosofia do Ato responsável” que chegou até nós, incompleto e fragmentado, o filósofo Bakhtin explicita a intenção/intensão do estudo [na língua portuguesa, a palavra que aqui usamos para expressão, intenção como um termo substituto de motivo do trabalho, e também como intensão, aumento de tensão, força e energia colocada na tarefa em si], que revelava ser um ambicioso projeto de escritos morais e filosóficos.

Conforme Bakhtin explicita: “A primeira parte do nosso estudo será dedicada precisamente à análise dos momentos fundamentais da arquitetônica do mundo real, não enquanto pensado, mas enquanto vivido.”¹⁸ (BAKHTIN, 2012 p. 115). O “mundo real” que “me é dado do meu lugar no qual eu sozinho me encontro como concreto e insubstituível” (BAKHTIN, 2012 p. 118). A partir desse “meu lugar”, desenvolvo e fortaleço uma consciência do “mundo real” que é minha e tão somente minha. “Para minha consciência ativa e participante, esse mundo, como um *todo arquitetônico*, é disposto em torno de mim como único centro de realização do meu ato (Ibidem). O eu em mim passa a ser o “centro de realização”, mas não para se perder no individualismo ou solipsismo, pois o eu não pode prescindir do outro, do eu no outro e do outro em mim, um eu interativo. O “mundo real” é sempre imanente às interações da posição única que ocupo nele, pois “tenho a ver com esse meu mundo na medida em que eu mesmo *me realizo* na minha ação-visão, ação-pensamento, ação-fazer prático.” (Ibidem). [Nessa afirmação, podemos inferir que Bakhtin, com outras palavras, também estava colocando novamente a questão da “arte, ciência e vida”; entendendo uma “ação-visão”, como uma ação-criação – própria da arte, a

¹⁸ O Estudo da Arquitetônica citado aqui como primeira parte integra um conjunto de escritos que foi extraviado. O que seria a segunda parte, estudos sobre a atividade nunca chegou a ser conhecido.

“ação-pensamento”, como uma ação-cognição, inerente à ciência e, a “ação-fazer prático” como a ação-vital, a vida que, “é claro, não lhe anda no encaixo” do texto “Arte e Responsabilidade”]. Porém, continua o filósofo - “em correlação com o meu lugar particular que é o lugar do qual parte a minha atividade no mundo, todas as relações espaciais e temporais pensáveis adquirem um centro de valores” - (Idem). O “centro de valores” aqui compreendido como “juízo de valor” na dimensão kantiana, mas não construído na universalidade dos eventos, porém e tão somente, na especificidade do indivíduo, um indivíduo necessariamente dialógico. É assim, um “centro de valores, em volta do qual se compõem num determinado conjunto arquitetônico concreto estável, e a unidade possível se torna singularidade real.” (Ibidem).

Nas reflexões que Bakhtin realiza a respeito do “centro de valores”, o pensador insiste no momento “espacial e temporal” de cada um. A partir dessa ideia da “espacial e temporal”, especificidade inalienável de cada indivíduo é que construímos esta tese sobre a expressividade musical, “espaço/tempo” implacável e responsivo/responsável de cada intérprete – seu *Tempo de Memória* – um tempo recorrente na realização da obra musical.

O lugar que apenas eu ocupo e onde ajo é o centro, não somente no sentido abstratamente geométrico, mas como o centro emotivo-volitivo concreto responsável pela multiplicidade concreta do mundo, na qual o momento espacial e temporal- o lugar real único e irrepetível, o dia e a hora reais, únicos, históricos do evento – é momento necessário, mas não exclusivo de minha centralidade real, uma centralidade para mim mesmo. Este centro não é imanente <?>. Aqui convergem para formar uma unidade concreta e singular planos que, de um ponto de vista abstrato, são entre eles diversos: especificação espaço-temporal, tons emotivo-volitivos, sentidos. (BAKHTIN, 2012 p. 118-119)¹⁹

“A unidade concreta”, nas palavras do pensador, é consistente e real, ainda que com planos diversos, como a especificidade “espaço/temporal. Essa especificidade do lugar de cada um será o fio condutor desta tese da expressividade dialógica, única de cada um.

¹⁹ A presença do sinal <?> que acontece nesse trecho, ocorre também em outras seções de “Para uma filosofia do ato responsável” e indica palavras faltantes e/ou ilegíveis do texto original em russo, um trabalho que nunca foi revisado por Bakhtin.

Neste específico e individual tempo/espaço, a expressividade apresenta “tons” “emotivo-volitivo”, demonstrações da emoção e da deliberação; que para o filósofo estão unidos como “emotivo-volitivos”. O volitivo, a vontade, ponto de chegada à expressividade no pensamento do autor, pode se deparar com fatos estranhos, fatos da “vida” que são estranhos a essa “arte”.

Ainda assim, será a vontade que conduzirá o processo desta interação, pois aliada a ela, a estes “tons emotivo-volitivos”, Bakhtin apresenta o seu final e conclusivo plano – o “sentido”: o “sentido” como valor, manifestação valorosa de si, na alteridade de si. O “sentido” aqui não como uma “unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado.” (BAKHTIN, 2012 p. 124). Este “centro concreto de valores”, com grifo e itálico da autora, é construído na especificidade do espaço e tempo de cada um, base do discurso expressivo da interpretação.

“O Problema da Forma” apresenta duas direções para o estudo da forma do objeto artístico: a forma do todo a partir da composicional, “um estudo técnico da forma” e a forma como “arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo (um acontecimento possível), relativa a ele” (BAKHTIN, 1993 p.57).

Na Arquitetônica, que é intrinsecamente o expressivo da obra de arte, “a forma desmaterializa-se e sai dos limites da obra enquanto material organizado”, pois é transformada em “expressão de atividade criativa, determinada axiologicamente, de um sujeito esteticamente ativo.” (BAKHTIN, 1993 p. 57) Na Arquitetônica, transcendendo o “mecânico”, citado no texto “Arte e Responsabilidade” e adentro na “unidade de sentido” da obra. “Encontro a mim mesmo”, “ser *expressivo e falante*” [da Metodologia das Ciências Humanas] resultando assim em uma “atividade produtiva de formalização axiológica”, pois como ser, “eu sinto vivamente meu movimento criador do objeto” (BAKHTIN, 1993 p.57).

Esta postura de sujeito ativo não só na interação entre pessoas, mas também na sua interação com um objeto que não se coisifica; ao contrário, o sujeito vive e expressa a sua posição valorativa no mundo em uma atitude

insubstituível de diálogo intrínseco entre “a vida, a ciência e a arte” inalienável de cada ser.

Bakhtin incorpora ao objeto de arte o sujeito que contempla o objeto, pois ele pode sentir o movimento criador “não só na execução pessoal, mas também na contemplação da obra de arte” (BAKHTIN). No universo bakhtiniano, a questão da *inter-ação* dialógica entre a forma (material) com o conteúdo (imaterial), é o próprio o estudo do “objeto estético”, sua dialogia imanente - práxis e teoria.

Ao estudo artístico, a pertinência valorativa do sujeito-artista transcende o aspecto restrito do material, objetual da expressão de arte. Na presença das relações dialógicas, uma relação aberta entre o conteúdo e a forma do objeto de arte, enunciados valorativos de cada indivíduo, encontrou-se a “validade concretamente real e obrigatória [*nuditel' no-konretno-real'naia znachimost'*], de uma ação em contexto um singular dado (qualquer que seja), o momento da realidade nela, é justamente sua orientação no existir real singular na sua totalidade” (BAKHTIN 2012 p. 113-115). Na expressividade de si, musical ou não, o dialógico é a garantia do “existir real singular” de cada um, de cada pessoa “na sua totalidade”.

A questão pertinente para o estético não é como expulsar o conteúdo de modo a isolar a forma, mas como a forma se torna parte do conteúdo. A forma não é um rastro material, tampouco uma mera fenda numa superfície preexistente. É a projeção da energia que provém de um agente. Ela reflete, portanto, inevitavelmente, uma atitude valorativa, portadora de valor, possui um fio cortante, uma consciência, um impulso à frente e está a serviço do ego. Se a cognição não precisa absolutamente de um criador e a ação ética é julgada pelo bem que traz ao mundo, então o impulso para a forma é sempre um esforço para criar e consumir – e em meu próprio nome individual. Aquilo que crio está condicionado por seu conteúdo. (EMERSON, 2003, p. 272)

A relação ao conteúdo de uma obra de arte, questão axial da música com sua expressividade, consiste exatamente na vida do sujeito que consigna sua energia vital ao objeto estético, assim como, ao ativismo presente na prática do dialogismo, pois a “vida é dialógica” confirma Bakhtin. Dessa maneira, assegura-se a Arquitetônica, supera-se o “*mecânico*”, isto é, um todo com suas partes de uma unidade, que mesmo estando “lado a lado e se toquem, em si mesmas”

(BAKHTIN, 2011 p.XXXIII) não podem mais ser e não são mais “estranhas umas às outras.” (Idem)

a forma destaca e isola o conteúdo para que a consumação [*zavershenie*] possa ocorrer. Nesse estágio do pensamento de Bakhtin sobre a estética, portanto, uma totalidade fechada, consumada e autossuficiente é o objetivo da arte. Qualquer momento cognitivo que não seja integrado ou consumado será percebido como *durnoi prozaism* [um desafortunado prosaísmo] ou *nerastvorenniyi prozaism* [um prosaísmo indissoluto] (282, 285). Tais referências ao prosaico não são sinais de abertura ou liberdade. São indicações do malogro da arte. (EMERSON, 2003, p. 278)

O “malogro da arte” consiste em uma composição sem vida, ou sem consistente interação com seu sujeito criador, pois prescindem da energia vital do autor pessoa, autor criador e artista contemplador, de maneira cambiável. Bakhtin enfatiza a presença do sujeito-criador tão somente na direção da Arquitetônica. A direção da composicional fruto de um esforço racional inserido na cognição é impassível à presença do “*sujeito falante*” de Bakhtin.

A ciência, aqui pensada como um cientificismo objetual de fator cognitivo puro ressalta Bakhtin, fica à margem da experiência ativa do objeto estético. Admira-se a forma material nas suas relações externas, mas não alcançamos a “unidade de sentido”, que é própria de um único sujeito com seu sentimento e intrínseco dialogismo. O dialogismo intrínseco de cada ser humano diz respeito, ao diálogo do homem com o seu mundo, sua cultura, “diálogo entre consciências”; uma tripla dialogicidade, presente na existência de cada indivíduo: dialogismos entre o autor pessoa (a pessoa, na vida, com a sua vida / arte); o autor criador, o indivíduo artista, aquele que cria (na arte, com a sua arte / vida) e, ainda; dialogias próprias àquele que contempla - o indivíduo-contemplador -. Cada uma dessas posturas com um valor axiológico único, encetadas dentro de uma orientação semântica, a dialogicidade intransferível de cada ser humano.

Nisso está a diferença essencial entre a forma artística e a cognitiva; esta última não tem autor-criador: a forma cognitiva eu a encontro no objeto, nela não encontro nem a mim mesmo, nem à minha atividade criadora. A isto está condicionada certa necessidade coercitiva do pensamento cognitivo: ele é ativo, mas não percebe a sua atividade, pois o sentimento só pode ser individual, relativo a uma pessoa, ou,

mas precisamente, o sentimento da minha atividade não entra no conteúdo objetual do pensamento em si, permanece à sua margem, como um apêndice psicológico subjetivo, nada mais: *a ciência enquanto unidade objetiva do objeto não tem autor-criador. O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística.* (BAKHTIN, 1993 p. 58).

Na Arquitetônica, o sujeito dialoga e coloca a sua própria existência a favor da arte, expressando sua intransferível atitude valorativa perante a vida, emprestando sua organicidade ao objeto estético. Pois é no objeto, enquanto Arquitetônica, que ocorre “a profunda singularidade da forma estética: ela é a minha atividade orgânico-motriz, valorizante e interpretativa, e ao mesmo tempo, é a forma do acontecimento” (BAKHTIN, 1993 p. 68). Nas questões interativas do conteúdo / forma, acontece um “caráter singular e *peçoal*, enquanto o objeto estético apresenta-se como algum acontecimento original e realizado da ação e da interação do criador e do conteúdo” (BAKHTIN, 1993 p. 69), estendido ao autor -(re) criador do objeto de arte.

No centro de todos esses esforços, está sempre o humano, o sujeito único em cada uma de suas atividades. “A forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto mundo do homem.” (BAKHTIN, 1993 p. 69). A atitude do homem, o ato humano, à ação aonde “eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir” (BAKHTIN, 2012 p. 44). Entretanto, nesse “viver-agir”, “não é o objeto que se apodera de mim, enquanto ser passivo: sou eu que ativamente o vivo empaticamente; a empatia é um ato meu, e somente nisso consiste a produtividade e a novidade do ato.” (BAKHTIN, 2012 p.62)

Na música, enquanto objeto, as linhas composicionais se definem nas questões físicas, mas a expressividade, própria do objeto estético, só pode ser alcançada no estudo da sua Arquitetônica, sua “alma”, no significado/sentido²⁰ que carrega e é carregado por sua “entonação expressiva”

²⁰ Na escrita com dois termos, a compreensão do significado, comum a todos para o sentido, individual de cada um – um termo percepção/compreensão. No dialogismo é comum a escrita com duas ou três termos um aspecto dialógico do termo, do seu significado ao sentido.

(BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010); sentido esse que o sujeito confere à sua atividade criadora. A interação do artista criador, o intérprete da partitura musical, dispõe à arte, uma atitude valorativa, uma energia vital como uma doação, uma “generosidade e bondade do espírito”.

A energia arquitetônica dispõe as partes dentro de uma totalidade. Ela é, portanto, o oposto polar da inércia e sempre dá a luz uma entidade viva dotada de maior complexidade interna. Esse organismo é dinâmico, intuitivo, grato por ter recebido a vida. Ao contemplar essa totalidade, nós próprios nos tornamos bons: não temos nenhum desejo de abolir as coisas nem rechaçá-las, “nós reconhecemos tudo e nos lembramos de tudo” (279). Tal bondade e tolerância não recaem sobre nós assim naturalmente em estados meramente cognitivos, sugere Bakhtin. (Será que era isso que Dostoiévski tinha em mente quando se perguntava: “A beleza irá salvar o mundo?”). Bakhtin fala aqui da “intensidade da forma emocionalmente determinada” – sua “qualidade de firmemente acabada”, eficiente, como num salto acabado (266) -, mas essa tensão nunca é raivosa, agressiva ou destrutiva. Ao contrário da cognição e (poderíamos acrescentar) de muitas de nossas respostas éticas cotidianas ao mundo, a forma arquitetônica só dá resultado quando é bondosa e misericordiosa. Ela cria uma totalidade estética que não separa, não rejeita nem escolhe; ela tudo atrai para dentro de si, com *dobrota* e *blagostnost'* [bondade e generosidade de espírito] (281). (EMERSON, 2003, p. 291)

A diferença entre a composição e a arquitetônica de uma obra pode ser encarada com a mesma perspectiva das diferenças entre um objeto cognitivo material formal e uma obra de arte e sua inerente perspectiva contemplativa. A cognição, a ciência cognitiva não pode completamente explicar a Arte e seus problemas estéticos intrínsecos, pois o “todo espacial e o semântico não existem isoladamente” (BAKHTIN, 2011 p.127). Na “arte, o corpo é sempre animado pela alma” (Idem). Essa “alma” está sempre atuante e presente e “não pode ser percebida descartando-se a posição semântico-axiológica que ocupa, fora de sua especificação como caráter, tipo, posição, etc.”(Ibidem).

Na música instrumental, o movimento gerador do som deixa quase que totalmente de ser orgânico: o movimento do arco, o toque das mãos nas teclas, a tensão indispensável aos instrumentos de sopro, etc...em considerável medida permanecem à margem da forma, e só a tensão correspondentes a esse movimento como que a força da energia despendida, totalmente abstraída do sentimento orgânico interno da mão que golpeia e se agita, é assimilada na própria língua, onde purificada, é captada pelo ouvido que interpreta, torna-se a expressão da atividade e da tensão do homem interior, como que além do organismo e do instrumento-objeto que engendra o som axiologicamente significativo. (BAKHTIN, 1993 p. 66)

A Arquetônica ressalta Bakhtin, é a “tensão interior”, a energia que unifica a materialidade da forma, a sua direção estritamente composicional. A atividade do autor criador unifica, com seu esforço criativo e único, o “som axiologicamente significativo”, pois a “unidade da forma é a unidade da posição axiológica ativa do autor criador” (BAKHTIN, 1993 p. 67)

A “forma” só conta consigo mesma: ela é “a alma e o corpo ativos” (312) de uma criadora [*tvorets*], que produz a unidade estética abraçando o conteúdo de uma posição exterior e consumando-o. Na poesia, observa Bakhtin, todos os cinco aspectos formais da palavra tendem a ser subsumido no primeiro aspecto, o lado eufônico ou sonoro das coisas, que é sempre o dominante. Os sons devem operar sua magia no ouvido antes de tudo, para que a obra do poema se concretize. (EMERSON, 2003, p. 290-293)

Bakhtin, no “Problema da Forma” insiste na “sonoridade significativa” para consolidar a Arquetônica do objeto artístico musical. A música transcende assim a acústica objetual e passa para um plano valorativo, convergindo para “uma unidade concreta e singular” explicitada na “Filosofia de um Ato Responsável”. A atividade criadora, com sua energia, é a resultante do movimento de um “*sujeito falante*”, “do próprio movimento valorizado em si”.

Na música, todos os elementos composicionais significantes estão infiltrados e penetrados pelo lado acústico do som: se, na poesia, o autor que realiza a forma é um indivíduo falante, na música ele é aquele que emite o som de forma direta, mas que de modo algum toca piano, violino, no sentido do indivíduo que produz o som por meio do instrumento do movimento; a atividade criadora da forma musical é a atividade da própria sonoridade significativa, do próprio movimento valorizado em si. (BAKHTIN, 1993 p. 67)

A “*sonoridade significativa*” é a *própria arquetônica da composição musical*, transcendendo a sua composicional. Continuando, Bakhtin enfatiza também, na construção da arquetônica a importância da memória afetiva: “Particularmente, salienta-se o sentimento de uma intensa atividade axiologicamente memorizante, o sentimento da memória emocional.” (BAKHTIN, 1993 p. 67).

A “memória emocional”, os planos da “especificação espaço-temporal, tons emotivo–volitivos, sentidos” (BAKHTIN, 2012 p. 119) do “Ato responsável”

é a raiz da ideia do cronotopo bakhtiniano aqui aplicado aos estudos musicais, que iremos discutir a seguir.

1.3 CRONOTOPO: RELAÇÕES TEMPO E ESPAÇO

O conceito da cronotopo foi, nos trabalhos de Bakhtin, um elemento norteador para o estudo das circunstâncias artísticas da obra de arte, relações entre o tempo e o espaço. Esse termo apareceu, a primeira vez, em seus trabalhos de crítica e de análise literária nas obras de Rabelais e de Goethe.

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura chamaremos cronotopo que significa “tempo/espaço”. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). (BAKHTIN, 1993, p. 211)

Na história dos estudos científicos da arte, a noção de relatividade/relações é fundamentada como um aspecto determinante da expressividade e individualidade do artista. “Em arte e literatura, todas as definições espaços-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional” (BAKHTIN, 1993, p. 349). Também, além do “matiz emocional” de cada “tempo/espaço” o escritor aponta para a natureza dialógica, da identidade e alteridade presente em cada circunstância espaço-temporal do artista e da sua obra.

Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é *dialógico* (na concepção ampla do termo). (BAKHTIN, 1993, p. 357)

Nas “Observações Finais”, texto de M. Bakhtin escrito em 1973, dois anos antes de sua morte, o pensador afirma que “qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 1993, p. 362). Esta frase, unida ao aprofundamento que aqui se busca, tornou-se uma

espécie de condução das propostas pensadas para o estudo do expressivo na música como um estudo dos cronotopos presentes na música realizada: tempo/espaço dos sujeitos presentes no objeto de arte a ser (re) criado na intersubjetividade do tempo/espaço do compositor da música.

Adail Sobral (2012) apresenta suas considerações a respeito do termo cronotopo; da importância do tempo – *cronos* – e do espaço – *topos* – na apreensão do mundo:

O Circulo antecipa o que a física moderna viria comprovar, isto é, a ideia que o observador é parte integrante da observação, e nela interfere. Nesse sentido, Bakhtin dialogou, para formular o conceito de *cronotopo*, com as propostas do grande físico suíço Albert Einstein (1879/1955), do fisiologista russo A. A. Ukhtomski (1875/1972), com as teses kantianas acerca da importância do tempo (*cronos*) e do espaço (*topos*) na apreensão do mundo, dentre outros. Dada a importância desse conceito para sua filosofia humana do processo, cabe examiná-lo mais detidamente. A origem do conceito de *cronotopo* reside num diálogo com (a) as proposta da quarta dimensão de Hermann Minkowski (1864/1909), que insiste na inseparabilidade do espaço e do tempo e que postula que diferentes épocas combinam diferentemente o tempo e o espaço; (b) as ideias de Einstein, referentes à relatividade e ao espaço-tempo, sendo o tempo entendido como a quarta dimensão do espaço; (c) com os estudos do fisiologista russo A. A. Ukhtomski, que postulou o caráter imediato do tempo e do espaço na experiência dos organismos; (d) com as teses kantianas sobre as categorias da percepção e suas formas (em que têm lugar proeminente o tempo, o espaço e a causalidade) e que Bakhtin desprezou do caráter transcendental; (e) com o conceito de “duração” (*durée*) do filósofo francês Henri Bergson (1859/1941). (SOBRAL, 2012, p. 138)

O termo distanciamento²¹, uma posição de alteridade, extraposição, lugar de exterioridade, acompanha toda a sistemática utilização do termo cronotopo, pois no entender bakhtiniano, o tempo, na relação com o espaço, é sempre uma visão de fora do vivente que volta a ela, por isso a questão da energia/arqueologia. “Aquilo que podemos apreender do mundo não é todo o mundo, mas, um pouco do mundo, um “excedente de visão”” (BAKHTIN). Na observação de nós mesmos, não temos o nosso todo, temos apenas uma parte, pois apenas o outro o têm. O que posso ver e apreender de mim apresenta uma

²¹ Em algumas traduções, este termo também é intercambiado com o termo exotopia, a visão de fora.

perspectiva de algum lugar de fora de mim e sempre também no distanciamento do outro.

Assim, a verdade não está nem em mim, tampouco no outro, mas, sempre no que acontece entre os dois, o diálogo. Um diálogo que para Bakhtin, acontece de várias maneiras e formas, um diálogo entre consciências, um diálogo entre os Tempos, o “Tempo Curto” e o Grande Tempo, o Tempo das Gerações. Este diálogo é um individual e social, situações reversivas que dialogam na busca da verdade pessoal, restrita, na interação com a verdade universal, mais abrangente; diálogos entre a *istina* e a *prawda*, em russo respectivamente, a verdade pessoal (*istina*) e a universal (*prawda*). Enfim, um diálogo onde o tempo faz a sua concretude em um espaço pré-determinado.

Para o estudo musical expressivo, a inserção do espaço – espaço material, concreto, físico – a relação tempo/espaço - é fator instrumental preponderante para a construção do “sentimento da memória emocional” presente que identifica a “sonoridade significativa” de cada um.

Ainda que um grupo de pessoas toque a mesma música, nas mesmas condições de tempo, duração da execução, mesmo instrumento, sala, texto musical, ainda assim, serão tantas interpretações expressivas quantas forem os seus intérpretes. Pode-se fazer um estudo analítico das categorias de diferenciação dentro desse universo de amostragem, analisando gravações/durações e diferenciações a partir de registros sonoros. Mesmo assim, teremos tantas expressividades quantas forem suas gravações, pois cada ser é único, cada “Ato” do homem é intransferível e pertencente ao próprio sujeito, um tempo/espaço indivisível.

Todas as pessoas quando cantam a mesma canção, cantando juntas, no mesmo contexto, na mesma hora, ainda assim, são seres únicos realizando suas próprias Arquitetônicas da música. Para cada uma delas, a interpretação musical é revestida de um sentido diverso e específico, uma cronotopia específica, a posição do valor axial de cada um. A canção de cada intérprete foi um produto único, resultante de uma “posição axiológica”, um “Ato” individual, um “posicionamento” singular. Nessa atividade musical acima exemplificada mesmo sendo coletiva, cada intérprete realizou sua própria “arquitetônica” da

canção, seu sentido inalienável de execução e foi o “autor-herói” da sua apresentação, com seu individual e intransferível “matiz emocional”.

A nossa problemática é justamente estudar como essa unidade de resposta, o sentido de cada um pode acontecer e como é construída na “especificidade espaço/temporal” de cada indivíduo. Cada pessoa, cada autor intérprete faz a sua própria interpretação com o seu matiz emocional, realiza além do “*mecânico*”, uma “unidade responsiva”, constrói a sua “arquitetônica” da canção apresentada.

Não se pode assegurar que exista uma única ordem de prioridade na construção do sentido para cada intérprete, pois a cronotopia – tempo/espaço - de cada indivíduo - “o sentimento da memória emocional” - é intransferível a outro ser. No exemplo acima, o grupo de pessoas que interpreta a mesma música, nas mesmas condições de tempo, mesmo local e hora, ainda assim são tantas interpretações quantos forem seus intérpretes. Pode-se fazer um estudo analítico das categorias de diferenciação deste universo de amostragem, mas ainda assim será apenas uma amostragem, uma estatística, inserida em uma margem de erro com um desvio padrão, uma simplificação do sentido de cada um para o sentido de todos.

Sendo o expressivo aqui tratado como uma posição limítrofe entre os pontos de tangência de dialogias, a arte em sua expressão não pode e não deve ser mensurada a partir de uma única perspectiva restrita ao englobar o pessoal no universal, tratando o sentido de cada ser como um único possível realizável, monologizando a ação.

A expressividade como um “Diálogo de Gerações” acontece nas relações equidistantes destas forças, que não são necessariamente forças estáticas, mas forças/dinâmicas, energias que conjugam o pessoal/individual com o geral/universal, uma interação nas linhas existenciais que se tangem.

Quando se subestima o valor individual em prol do Universal, pode-se incorrer no dogmatismo, e também, vice-versa, quando ocorre a superestimação do individual em detrimento ao universal, pende-se ao relativismo ou a um supra relativismo, uma autoridade exacerbada. A interação ocorre nos pontos comuns

que se tangem por isso a ideia de posições limítrofes sempre presente no bakhtinismo.

Na interpretação musical daquele que realiza os sons, as “sonoridades significantes” a posição limítrofe/norteadora está no produto sonoro ou escrito, nas suas posições de tangências, com uma recursiva e constante volta às origens pelo processo de uma extraposição.

Nisto consiste a arquitetônica como uma arqueologia dos princípios, na recursividade do movimento que busca as causas primeiras. Experimenta-se uma arquitetônica no sentido bakhtiniano, estabelecida não no uso corrente ocidental do termo, como uma edificação estática e imóvel, mas como arqueologia de energias, um estudo das origens, dos antecedentes das conexões intrínsecas que lhe são próprias.

Teremos tantas interpretações expressivas reveladas quantos forem os intérpretes. Aí reside a essência do dialógico, o diálogo que é traçado um a um, a partir de si para si e para/com o outro; as próprias dialogias realizadas com tudo aquilo de que se dispõe. Assim, o expressivo é o expressivo de cada ser, cada “Ato” de cada homem, único e intransferível, naquele momento e posição. Por isso a “*dobrota e blagost*” [bondade e generosidade de espírito] do enunciado acima, diálogos que recursivamente são acolhidos e estabelecidos em um ambiente de confiança e generosa bondade, uma arquitetônica da energia que acolhe os recursos que lhe são disponíveis.

A expressão musical como dialogia expressiva na sua gênese, é a expressividade intransferível da “unidade-responsiva” de cada um, não contemporizando aqui, os fatos comuns a todos, dogmáticos como uma verdade universal.

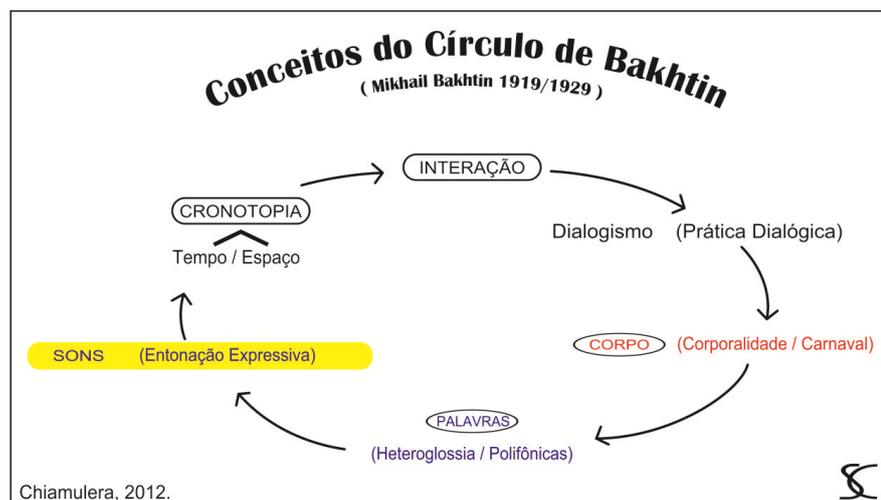
A expressividade de uma interpretação é então a construção de uma arquitetônica, atividade musical pianística em suas vicissitudes e “concretudes”: o texto, a obra, o contexto, “*relações temporais e espaciais*” (BAKHTIN, 1993, p. 211). Nas questões de sua materialidade primeira, os estudos do seu cronotopo em suas possibilidades dialógicas, o expressivo da música lhe é imanente pois articula-se nas interações, na própria realização em si.

A Arquitetônica é apreendida a partir dos distanciamentos estéticos construídos no cotidiano, uma vivência do intérprete com seu instrumento, o piano que se faz “sonoridade significativa” do Bakhtin com inalienável e natural “entonação expressiva” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010 p. 138)²²; a unidade volitiva-valorativa do ser a cada momento da sua atividade artística.

O músico intérprete, um “*ser falante*”, expressa seu tom volitivo-valorativo resultado da sua específica temporalidade espacial, nas suas posições limítrofes de interação com o mundo material, o manuscrito *criacional*, a partitura.

1.4 AS INTERAÇÕES HUMANAS – RELAÇÕES DE TEMPO E ESPAÇO

A interação humana no bakhtinismo é estudada a partir do corpo, das palavras e dos sons como se procurou demonstrar na figura explicativa abaixo.



Fonte: Chiamulera, 2012

Figura 1 - Conceitos do Círculo de Bakhtin

²² “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (2010) trabalho que explica a “entonação expressiva” faz parte do conjunto dos “textos disputados”.

Esta figura ²³ situa o *cronotopo* como um *elo* entre as possibilidades de comunicação entre os seres, corpo e gesto, palavras, sons minimizados, entonações de um expressar-se.

Este *elo* – o *cronotopo* - de cada um é o elemento norteador de como se pode construir, operacionalizar, conhecer e reconhecer a construção da expressividade musical. A individuação de cada ser humano acontece nas situações interativas da comunicação de cada unidade comunicativa como uma unidade expressiva de comunicação, o tempo/espaço na interatividade humana.

Para compreensão dessa figura, nosso horizonte interpretativo deve ser a comunicação entre os seres vivos, a linguagem.

Na introdução do livro *“The Dialogic Imagination”*, “A Imaginação Dialógica” (1981), Michel Hosquist ressalta que “no coração de tudo que Bakhtin fez - daquilo que conhecemos dos seus primeiros manuscritos até o mais recente (ainda não publicado) trabalho – é um altamente distinto conceito de linguagem”, (HOLQUIST, 1981 p. xviii).

Para estudar a linguagem humana, configurar a comunicação verbal, corporal e gestual, Mikhail Bakhtin junto com o Círculo valeu-se do homem, pessoas, personagens, “vida, arte e ciência” com sua humanidade intrínseca aos textos literários de três escritores em especial: Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881), François Rabelais (1494 -1553) e Johann Wolfgang von Goethe (1759-1805).

O conceito da Polifonia e Heteroglossia, a comunicação pela palavra dita e calada, anunciada, nos “Problemas da Poética de Dostoiévski” (Bakhtin, 2011) analisa os diálogos presentes nos textos literários do escritor russo, especialmente aqueles do romance “Os Irmãos Karamazov” (Dostoiévski, 2008).

“A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais”, Tese de Doutorado de M. Bakhtin publicada no ano de 1965, estuda a linguagem do corpo, dialogias a partir dos movimentos dos seres vivos, “imagens grotescas” que “constroem um corpo bicorporal. Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a*

²³ A figura nasceu nas explicações dadas pela autora para o seu círculo familiar.

vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho.” (BAKHTIN, 2010 p. 278).

Ao escolher a análise das fantásticas e pantagruélicas experiências e as peripécias de pai e filho no romance “Gargântua e Pantagruel” escrito por François Rabelais em 1532 e 1534, Bakhtin define aquilo que procurou estudar de predominante e excepcional no universo rabelaisiano: “o *princípio da vida material e corporal*” (BAKHTIN, 2010 p. 16) – com o seu “*realismo grotesco*” (Idem p. 17), como “um sistema de imagens da cultura cômica popular” (Ibidem).

Para responder as indagações iniciais sobre o “sistema de imagens da cultura cômica popular” e referendar “o sentido geral das formas da festa popular e do carnaval (no sentido amplo do termo)” (BAKHTIN, 2010 p.213); Bakhtin tomou “como ponto de partida a descrição do carnaval de Roma por Goethe”. (Idem). Como nos relata Gary Saul Morson & Caryl Emerson, na “Criação de uma Prosaística” (Morson, Emerson, 1990), Bakhtin provavelmente trabalhou muito na análise dos textos deste escritor alemão, porém, pelas circunstâncias da Segunda Guerra Mundial, “apenas um fragmento do ensaio sobre Goethe sobreviveu” (MORSON, EMERSON, 1990 p. 421).

Os estudos sobre a “*entonação expressiva*” aparecem em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, escrito por Volochinov e publicado em 1929. Durante muito tempo, esse texto ²⁴ foi atribuído à Bakhtin, uma polêmica de autoria que se arrasta até os dias atuais. A “*entonação expressiva*” é a própria razão da significação/sentido, aspecto fundamental da linguagem. “A significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isso é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva”. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010 p.137). O significado/sentido, isto é, o sentido de um significado, por isso a *escrita progressiva, o primeiro termo que nos leva ao segundo*, é o enunciado da unidade responsiva valorativa que pertence ao “sujeito falante”. Porém, “não está nem na alma do falante assim como, não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor*”

²⁴ Em “Bakhtin Desmascarado” (2012), os autores Bronckart e Bota reivindicam a exclusiva autoria de Volochinov, autor que aparece nessa edição de 2010 para o mercado brasileiro, ao lado de M. Bakhtin. A questão desses “textos disputados” é objeto de muita polêmica.

produzido através do material em um determinado complexo sonoro.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010 p. 137).

Em cada enunciação temos um tema. “O tema é uma propriedade de cada enunciação” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010 p.139). Esse tema só se realiza “completa e exclusivamente através da entonação expressiva.” (Idem). O tema é a posição responsivo-valorativo-volitiva do ato bakhtiniano que se faz presente, pois “não se pode construir uma enunciação sem modalidade apreciativa. Toda enunciação compreende antes de qualquer coisa uma *orientação apreciativa.*” (Ibidem p.140) porque “a entoação não se integra no conteúdo intelectual, objetivo, da construção”.

Esse aspecto de não integração acima mencionado, quando da entonação expressiva e transposto para a prática da expressividade dialógica, consiste justamente na questão do objeto estético que apresenta a sua posição valorativa como autor- recriador, nos dispositivos de extraposição entre a vida e sua arte. A ciência, como cognição, consciência e conhecimento, dentro da atitude dialógica, o diálogo entre “vida, arte e ciência” não se integra no “conteúdo intelectual, objetivo, da construção”; participa só da entonação, da “*orientação apreciativa*”, *orientação/ação* do sujeito-contemplador, como uma atitude responsiva.

Cada termo da Figura dos Conceitos do Círculo de Bakhtin é um *elo cronotópico*, a cronotopia de cada ser na interligação comunicativa entre os sujeitos e suas extraposições, o sentido de cada cronotopo, como uma ação/atividade/ato presente na dialogicidade entre “Grande Tempo” e o “Tempo Curto”. Cada termo da figura como um tema em Bakhtin que pode ser tratado como um sujeito de uma fuga bachiana, a melodia musical condutora da uma escrita polifônica contrapontística musical, o tema aqui a condução de sentido do diálogo, orientação da polifonia linguística.

O cronotopo pode também ser identificado como um *Tempo de Memória*, um *Tempo de Permanência*. O conceito de cronotopo é a base do estudo cronotópico da obra Rudepoema que será realizado na Dialogia do Capítulo V.

O cronotopo musical é um tempo/espaço em que se voltando à memória, na sua recorrência e recursividade, configura uma permanência, um tempo

interativo na equivalência entre tempos e suas memórias, enunciado presente no próprio texto/contexto de cada um dos sujeitos do diálogo, com as suas intersubjetividades e seu “sentimento da memória emocional”.

Como veremos a seguir, a recursividade do cronotopo musical acontece e se fortalece no sentido desta permanência de equivalência entre o tempo individual/pessoal e o notacional/universal da partitura presentes na interpretação de um texto musical.

A natureza da entonação expressiva é intrínseca á “sonoridade significativa”, arquitetônica da minha interpretação, concretude espaço/temporal na minha ação/atividade/ato, os cronotopos que “já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam” (BAKHTIN, 1993 p. 357).

Nos cronotopos, a natureza das relações, interativas e recursivas de tempo/espaço, “a obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra.” (Idem p. 358). Entre esses dois mundos, “representado e representante” que são profundamente interligados “ocorre uma constante troca, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e o seu meio ambiente: enquanto o organismo é vivo, ele não se funde com o meio, mas se for arrancado, morrerá.” (Ibidem, p. 358).

Considerado o exposto, propõem-se os conceitos de cronotopia como uma possibilidade para avançar nos estudos expressivos da obra de arte. A identidade do intérprete na sua performance musical abarca seu tempo e seu espaço de construção e vivência nas suas inter relações com o instrumento, quer se tratando do performer, apreciador ou criador da música. O substrato da arte em cada sujeito é delineado por suas posturas conhecidas e construídas em posicionamentos valorativos e volitivos em constante interação com tudo aquilo que o cerca, ainda que condensado em uma breve experiência sonora.

1.5 A INTERTEXTUALIDADE X INTERSUBJETIVIDADE²⁵

Esse estudo do expressivo não é um estudo de intertextualidade, não é uma transferência do significado de um texto a outro e sim, o estudo da intersubjetividade das interações dos sujeitos envolvidos.

Os dois termos intertextualidade x intersubjetividade²⁶ acima mencionados são motivo de contínua discussão no universo bakhtiniano.

A posição de Paulo Bezerra²⁷, estudioso e tradutor de Bakhtin para a língua portuguesa, é assertiva sobre a questão da intersubjetividade ao invés da intertextualidade; pois a intertextualidade representa uma transgressão e esvaziamento do diálogo; posição muito clara e bem colocada no texto “A Bakhtin o que é de Bakhtin” (2011).

Se a intertextualidade substitui a “intersubjetividade” (“Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*”), quer dizer que os textos que se comunicam na intertextualidade são entidades desprovidas de subjetividade. Então como entender que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade”? Como entender isso? Se na primeira definição afasta-se a intersubjetividade e na segunda ela está presente (pois a comunicatividade pressupõe reciprocidade e não pode dispensar o prefixo “inter”, logo a subjetividade vira intersubjetividade), então na primeira a intertextualidade não é “dialogismo”, sendo-o apenas na segunda? Como entender esse paradoxo? Com qual das duas definições devemos ficar? (BEZERRA, 2011, p. XIV/XV)

Na intertextualidade, existe uma mutação de um texto ao outro, um fluxo de comunicação que vai de um ponto ao outro, um movimento então monológico, pois tenho um ser que fala, e outro passivo, objetual, que não é

²⁵ Abrimos um parênteses para colocar esta questão da intertextualidade x intersubjetividade pois, percebemos nas falas e trabalhos acadêmicos uma tendência para explicar o bakhtinismo na orientação da intertextualidade, orientação disseminada pelos trabalhos de Julia Kristeva.

²⁶ “Interdiscursividade e intertextualidade” (FIORIN, 2012) apresenta diferentes considerações ao tema.

²⁷ A questão da tradução nos trabalhos de Bakhtin é polêmica. Na pesquisa utilizaremos apenas textos originais de M. Bakhtin já traduzidos para a língua portuguesa. Utilizamos principalmente os trabalhos realizados por Paulo Bezerra, pois são traduções do original em russo. A questão aqui discutida, intersubjetividade e intertextualidade, tem origem na tradução para a língua francesa realizada por Julia Kristeva do texto russo de Bakhtin. “A Bakhtin o que é de Bakhtin” é uma resposta a Julia Kristeva.

considerado na comunicação, ratificando a presença de um único ser no enunciado.

A intersubjetividade do texto, como explica Paulo Bezerra, aplicada ao estudo do Rudepoema é o transgrediente das declarações e ações deliberadas dos sujeitos envolvidos na (re) criação da obra. Assim, passa pelo Ato de valor, da vontade e da emoção, unidade de resposta que determina e reconhece a expressividade como sentido valoroso do sujeito/ intérprete na sua *práxis* dialógica.

Pela presença, nunca da intertextualidade, mas sempre da intersubjetividade entre responsabilidades, presença e circunstância da interação de um enunciado a outro, participa-se do mundo concreto da expressividade do autor pessoa, na obra do autor criador vivenciando o subjetivo dos sujeitos presentes no ato artístico. A intersubjetividade nunca é, nem aspira ser, mera repetição do conteúdo implícito no objeto estético primeiro.

O artista que interpreta uma obra, é o autor recriador e não deseja ser o autor pessoa da partitura, tampouco o autor criador do texto a ser interpretado. Qualquer sistema de clonagem ou substituição de um texto a outro, como acontece na intertextualidade, empobrece e esvazia a interpretação. Por isso, a questão da empatia tão bem colocada no pensamento de Bakhtin, a empatia [*vizivanie*] como “momento especial (mas não o único) da contemplação estética”, momento contemplativo do “objeto individual da visão, a visão deste último do interior de sua própria essência” (BAKHTIN, 2012 p. 60-61), que se completa na dimensão da dialogicidade, movimento reverso e reversível de extraposição que o sujeito mantém com o objeto primeiro, como explica o autor:

Ao momento da empatia segue sempre o da objetivação, ou seja, o de situar fora de si mesmo a individualidade compreendida através da empatia – separando-a de si mesmo, e retornando a si mesmo. Somente tal consciência que retorna a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade apreendida desde o interior mediante a empatia, como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original. E todos esses momentos estéticos – singularidade, integridade, autossuficiência, originalidade – são transgredientes em relação à mesma individualidade que está determinada: do interior de si mesma, e para si mesma, este momentos em sua vida não existem, ela não vive para esses momentos – mas vive para si. Esses momentos têm sentido e são realizados por quem

se identifica, situado fora da individualidade, dando forma e objetivando a matéria cega da empatia. (BAKHTIN, 2012 p. 61).

“Momentos estéticos que são “transgredientes”, “singularidade, integridade, autossuficiência, originalidade –” acima apontados são resultantes do “excedente de visão”; uma particularidade da percepção humana da verdade. A visão de um sujeito mesmo sendo ampla, nunca poderá ser completa, autossuficiente ou total, pois como indivíduo inserido em uma vida (material) de finitude, representa apenas uma parte da visão, uma contemplação parcial: a outra parte, que pode completar está no outro, não somente na sua identidade, mas na alteridade de si, a consciência sempre presente do outro como um “excedente de visão”²⁸.

No intérprete sempre está presente a intersubjetividade do compositor com a intersubjetividade do intérprete, uma situação dialógica do conteúdo na forma e em nenhum momento, uma mixagem difusa de sujeitos irreconhecíveis e misturados. A expressividade dialógica só acontece na presença de consciências imiscíveis; só é possível na “multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 2011 p.5).

1.6 A EXPRESSIVIDADE E A CONSTRUÇÃO DO MODELO TRIÁTICO SUPLANTADO

A ideia de repensar a música além do pragmatismo cognitivo do objeto de arte, desenvolvendo-se a dialogicidade semântica deste objeto, pode indicar um caminho estratégico para o estudo da expressividade.

²⁸ Para alguns críticos, a visão tripla do eu pode desautorizar o pensamento bakhtiniano. Para Bonetskaya: “Mediante a instauração da primazia do outro (*“eu também sou”*), Bakhtin exclui o eu e o substitui pela tripla perspectiva do eu fracionado: eu-para-mim, eu-para-outro, outro-para-mim. “ BONETSKAYA apud BUBNOVA , 2010 p.27), no artigo já citado anteriormente “ Sobre as Ruínas de “Bakhtin” ou os Perigos da Isegoria” (BUBNOVA, 2010) .

Os Estudos de Kevin Korsyn (1993; 2010) apontam para a urgência do desenvolvimento da prática dialógica no âmbito da análise musical, instigando à criação do que seria a necessidade dos estudos musicológicos na contemporaneidade, “algo parecido com a metalinguística de Bakhtin, aonde pudéssemos analisar concretas relações entre enunciados musicais como um todo” (KORSYN, 2010 p. 59). No artigo, “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” (“Além de Contextos Privilegiados: Intertextualidade, Influência e Diálogo” (KORSYN, 2010), Kevin Korsyn procura demonstrar como a tradicional linearidade presente nos modelos convencionais, de natureza monológica, dos estudos da música já não podem contemporizar a atualidade. Neste artigo, o musicólogo americano demonstra a fragilidade existente nos modelos de condução binária da música, explicações do tipo - “causa/efeito” ou “implicação/realização” (KORSYN, 2010), “tensão/distensão” dentro dos estudos musicológicos, apontando para a constante presença de um sujeito que é monológico.

O “Ato Responsável” valoritivo, volitivo e como tal, emotivo orienta uma atitude propícia de construção e estudo da interpretação musical, com ênfase na especificidade, liberdade e valor deliberado do indivíduo. Isto acontece, pela posição limítrofe – o pianista no seu distanciamento da alteridade construída por caminhos “dialógicos”²⁹.

Ao suplantarem-se a monologia do “sujeito monólogo” asseguramos a veracidade na identidade do intérprete. A expressividade não pode ser subtraída, separada do seu contexto criativo, para uma posterior apropriação dos toques inseridos no repertório. No apontamento das ações analíticas, de ordem puramente cognitiva, a reconstrução da obra de arte nos leva à presença

²⁹ Na tese de Doutorado de Germán Enrique Gras “Aspectos dialógicos da composição musical”. “Ponto de “Partida”, a definição da Prática Dialógica como: “a orientação responsiva do sujeito e seu enunciado para o outro e seu enunciado” (Gras, 2014 p.26) ressalta seu aspecto responsivo, porém ao nosso entender, esmorece o aspecto valorativo, podendo minorar o ato em si, pois: “Cada representação não suprime, mas simplesmente especializa a minha responsabilidade pessoal” (BAKHTIN, 2012 p.112) - ressaltamos aqui – “*especializa a minha responsabilidade pessoal*” (Idem) No enunciado, daquilo que apreendemos do bakhtinismo, a posição é sempre valorativa - é a própria “orientação responsiva” da definição acima. Entretanto, a posição valorativa-volitiva nem sempre é deliberadamente conhecida pois traz em si, a ação do tempo, “especificidades espaciais e temporais” (BAKHTIN, 2012) que faz com que a valoração transvista-se da própria orientação.

de um pensamento de causa-efeito, base da análise conservadora, na busca da tensão objetiva, a dominante/acordes de sétima, ao que Kevin Korsyn chamou de “opções binárias”.³⁰

As opções binárias simples que parecem razoavelmente confiáveis quando um objeto está dentro do nosso horizonte perceptual podem se tornar algo completamente diferente quando mudamos para o nível da história. Elidir as diferenças entre a percepção presente e os processos históricos sugere que por trás da equação de Meyer sobre história e percepção, existe um objeto histórico, como se houvesse um espectador, uma autoridade, que observa o espetáculo do desenvolvimento histórico como se este fosse um objeto de cognição sensorial. (KORSYN, 2010, p. 67)³¹

Para demonstrar essa dicotomia, Kevin Korsyn nos apresenta o sujeito monológico resultante da relação causa efeito (KORSYN, 2010) explicitado na figura abaixo.



Fonte: Korsyn (2010, p. 67)

Figura 2 - Sujeito Monológico

No pensamento de Kevin Korsyn, a presença da subjetividade inerente à obra estética, a autonomia da obra procurada e revelada no processo analítico

³⁰ Para o autor, as “opções binárias” é uma constante na análise e está presente em grande parte das ferramentas analíticas, especialmente nos estudos do musicólogo Leonard B. Meyer.

³¹ The simple binary options that seem reasonably reliable when an object is within our perceptual horizon become something quite different when we shift to the level of history. To elide the differences between present perception and historical processes suggests that behind Meyer’s equation of history and perception who perceives the spectacle of historical development as if it were an object of sensuous cognition. (KORSYN, 2010, p. 67)

com modelos binários acarreta a dissolução do valor estético da obra, tornando um produto autônomo, não interacional. Uma construção puramente sensorial cognitiva pode sempre incorrer na fragilidade da bipolaridade da causa e efeito. Aliando-se ideia do sujeito autônomo, não dialógico a uma perspectiva histórica linear, sem a possibilidade da presença do tempo recorrente, “Diálogo entre Tempos”, a construção dos estudos musicais se fecha em um triângulo, conforme a explicação abaixo:

Já vimos como a criptosubjetividade do discurso estético modela a obra de arte na esperança da unidade e autonomia do sujeito. Agora podemos estender essa ideia para a história: o sujeito unitário, monológico é o modelo para o trabalho autônomo da arte e da continuidade da história. Assim, podemos imaginar um triângulo que capta essa cumplicidade entre análise musical e história: a repressão da heterogeneidade na análise paralela à repressão de descontinuidade na história, e ambos se originam na repressão da alteridade que cria o sujeito monológico. (KORSYN, 2010, p. 67)³²

Para Kevin Korsyn (2010), a bipolaridade do estudo musical calcado na análise da autonomia da obra e na inserção de uma contextualidade linear histórica é insuficiente para alcançar limites consistentes no estudo da arte musical.

Este “sujeito monológico”, resultante da construção do “suposto triângulo”, pode ser suplantado pelos parâmetros da expressividade dialógica, uma expressividade aberta e dinâmica na sua gênese. Assim, se pode migrar de uma figura estática do triângulo, o “sujeito monológico” de Kevin Korsyn, para um sujeito dialógico em seu próprio tempo e espaço, construído na interação mais concreta entre a música e o sujeito que a vivencia.

³² We have already seen how the cryptosubjectivity of aesthetic discourse models the work of art on the hoped-for unity and autonomy of the subject. Now we can extend this idea to history: the unitary, monologic subject is the model for both the autonomous work of art and continuous history. Thus we can imagine a triangle that captures this complicity between music analysis and history: the repression of heterogeneity in analysis parallels the repression of discontinuity in history, and both originate in the repression of otherness that creates the monologic subject. (KORSYN, 2001, p. 67)

1.7 O SUJEITO DIALÓGICO

O sujeito dialógico com suas múltiplas interações deve ser apoiado nas relações circunscritas das “forças centrífugas e centrípetas” (Bakhtin, 1993)

As “forças centrífugas e centrípetas” estão presentes nas explicações da estilística realizadas por Bakhtin em “A Estilística Contemporânea e o Romance” (BAKHTIN, 1993 p. 72). Para Bakhtin, “cada enunciação que participa de uma “língua única” (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilingüismo social e histórico (as forças centrífugas e estratificadoras)” (BAKHTIN, 1993 p. 82)

Como podemos entender essa questão aplicada nas questões musicais? Essas forças funcionam como *forças motrizes*. [Bakhtin que normalmente inspira-se na vitalidade da vida biológica, além do “mecânico”³³, apropria-se de termos da mecânica para explicar o fenômeno de transformação e permanência que ocorre nos sistemas linguísticos]. Essas forças atuam em uma língua comum, imprimi-lhes simultaneamente duas tendências: uma tendência ao centro, as “forças centrípetas”, e uma tendência de expulsão, fuga desse centro, “as forças centrífugas”. A força centrípeta tende à manutenção da essência dos aspectos gerais dessa língua comum; enquanto que a força centrífuga apresenta uma tendência para a transformação desses elementos linguísticos, pela ação da variedade linguística presente em uma sociedade, ainda que na presença de uma língua comum. A existência dessas forças possibilita e garante a compreensibilidade do sistema linguístico, assim como assegura à língua comum, autonomia e liberdade. Conforme explica Bakhtin, “cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas” (BAKHTIN, 1993 p. 82). Na música, as forças centrípetas impelem à manutenção da exatidão do texto musical na

³³ Michael Holquist em seu artigo “Dialogismo e Estética” (2010) discorre longamente sobre estas questões das influências das ciências físicas e biológicas no pensamento estético bakhtiniano; reforçando as analogias presentes do mundo vivo aplicadas às artes. “Os sistemas vivos requerem que seja prestada atenção à complexidade, indeterminabilidade e singularidade... são caracterizados por uma interação constante entre organismos e o ambiente físico” (Holquist, 2010 p. 61)

interpretação; enquanto que as forças centrífugas podem transformar o conteúdo textual pela individualização de cada intérprete na sua leitura.

No estudo destas forças Bakhtin não estuda, nem tampouco menciona nominalmente a questão da “entonação expressiva”, objeto de estudo de M. Volochinov (2010); mas aborda a questão do *skaz*, (conto, em russo) um “discurso revestido da oralidade daquele que fala” (MACHADO, 1995 p. 315). A oralidade implícita do enunciado carrega sempre a sua específica, particular e expressiva entonação.

Na interpretação da música, a interação do sujeito com a partitura constitui-se da mesma natureza destas forças: ao mesmo tempo em que habilita o músico à manutenção do enunciado musical, atua como uma força para o centro, centrípeta; entretanto, as liberdades e pluralidades de significados, “plurilingüismo social e histórico” caracterizam uma força centrífuga.

Na enunciação da expressividade musical dialógica, o *sujeito monológico* explicado por Kevin Korsyn de natureza plana e reta será suplantado por um modelo também de três pontos, mas operacionalizado na quarta dimensão pelo triângulo que chamaremos de *triângulo do sujeito dialógico*.

Partindo de uma ideia de três pontos, porém em uma orientação oposta à de Korsyn, chegamos também a três pontos: três pontos dinâmicos em movimento interativo recursivo. Estes três pontos são decorrentes das interações do sujeito, autor pessoa, do autor criador e autor contemplador. Nestes processos interativos a ideia da cronotopia é um elemento fundamental e norteador dos estudos expressivos.

Assim, o estudo do expressivo em música passa a ser um estudo dos cronotopos (tempo e espaço) do sujeito, autor recriador, em função do tempo e espaço do compositor, autor criador, dialogia entre intérprete e compositor.

O sujeito dialógico é aquele que tem consciência do outro, em uma atitude responsiva e responsável. A orientação da resposta está presente em cada ato interpretativo, reforçando e delineando a interdependência entre os sujeitos: autores que se entrelaçam em uma situação de diálogo.

A expressividade de um sujeito dialógico é o que definiremos com figuras, cores e números nos estudos do Capítulo III. Neste capítulo dedicado à

expressividade dialógica, os conceitos do expressivo serão considerados em termos gerais, abrangendo uma perspectiva do “sujeito expressivo e falante”, (Bakhtin); um sujeito que é sempre único e insubstituível em cada uma das suas posições valorativas e volitivas, situações dinâmicas e voláteis.

Antes, porém, o Expressivo em Música será comentado e discutido em diferentes perspectivas de estudiosos da área, no Capítulo II.

O estudo a seguir do Expressivo em Música aborda diferentes perspectivas da área de conhecimento em uma tomada de consciência por vezes mais demorada, outras mais circunstanciais como, por exemplo, a questão do conteúdo e da forma que não é tratada separadamente. A forma musical abrange, no entendimento dialógico, uma vivência em extraposição e é este posicionamento que procuramos ressaltar, em uma postura responsiva muito similar à do compositor e escritor Franz Liszt em seus estudos sobre a obra de Frederik Chopin. As noções de movimento corporal não são tratadas na gênese da matéria e corpo, e sim, sempre do entendimento; entendendo-se que tudo aquilo que é mencionado, por esta menção, já carrega alguma valoração, uma postura de vontade, valor e assim, de expressão em uma deliberada atitude.

As questões históricas da expressividade musical são abordadas já dentro de uma orientação de tempo e espaço e não apenas em seus *cronos*, com suas questões de caráter cronológico. O espaço convencional, espaço como termo, é enquadrado dentro de um espaço de verbo, retórica e língua, não apenas da palavra/signo para a qual o Expressivo em Música pode estar relacionado.

Na Expressividade Dialógica, o Expressivo em Música é permanente, mas também, fugaz, dinâmico e volátil. Os nexos expressivos concatenam-se muito mais como relações do que ações: cessando-se o movimento, com sua natural adaptabilidade e flexibilidade, compromete-se também a expressão.

2. CAPÍTULO II: O EXPRESSIVO EM MÚSICA

Nos estudos musicais, o *expressivo* é tratado de diferentes maneiras: como parte de um dado estatístico, como conceitual verticalidade harmônica na visão schenkeriana, como concepção de tempo métrico, como substrato, forma, sentimento e intuição.

Esta Dialogia (II) foi construída em formato de mosaicos, em um sentido metafórico, apresentando perspectivas do estudo da expressividade musical em um caráter dialógico. Cada elemento selecionado e associado ao Expressivo indica uma *tessera*, uma parte deste mosaico. O critério de valor dialógico se faz aqui presente na seleção dos termos³⁴, na medida em que a necessidade da vontade, “emotivo-volitiva” configura uma responsividade com as prerrogativas do ato bakhtiniano. O “sentimento de memória emocional” (Bakhtin) associado a tão recorrente e subjetivo tema do expressivo na música permeia cada elo dessa construção³⁵.

O Expressivo em Música, os elementos da expressividade, o “*mecânico*”, “o sentido correto e não o falso”, “prosa trivial”, “arte pura”, “forma ingênua”, “série temporal de sua vida”, “patos”, “falta de exigência”, “falta de seriedade”, “esterilidade da arte”, expressão artística verdadeira ou “patética”, termos/perspectivas do ensaio da “Arte e Responsabilidade” de Bakhtin, têm sido longamente discutido ao longo dos séculos.

Dos diálogos do “Banquete” de Platão (380 a. C.) às conversas em ambientes brasileiros paulistanos do Século XX do “Banquete” de Mário de Andrade (1977); a pergunta de Bakhtin “onde é que nós temos essa arte?” com suas impensáveis respostas e desdobramentos é sempre a mesma que continua ecoando nos tempos.

³⁴ Conjunto da seleção de enunciados com múltiplos aspectos em uma visão caleidoscópica.

³⁵ Em algum momento durante a redação dessas dialogias, nos pareceu mais expressivo do que explicações com palavras, construir Tábuas Dialógicas, em coloridos manuscritos interacionais dos termos enunciados com o seu “matiz emocional” imanente.

A partitura, que de ora em diante chamaremos também de *material que habilita e constrange*, invólucro dos enunciados musicais é a matéria prima recorrente da “sonoridade significativa”, o sentido da interpretação em música, o “sentimento da memória emocional” de Mikhail Bakhtin.

A expressividade musical sempre se faz presente desde os escritos de pensadores antes da era cristã aos especialistas acadêmicos da atualidade; assim como na memória de músicos, em suas considerações e possibilidades interpretativas.

Sabemos que Chopin escreveu: “nada é mais detestável que a música sem segundas intenções.” Uma sentença de que devemos ser tributários! Com efeito, não basta analisar e compreender um texto. Para transmiti-lo e atingir a sensibilidade do ouvinte é preciso, além disso, viver esse texto, ser tocado pela graça dessas segundas intenções que são, justamente, o que reflete o íntimo de um autor, e que ele não saberia definir por grafismos ou palavras. (TAGLIAFERRO, 1979, p. 82).

No estudo da interpretação musical, as “segundas intenções” declaradas pela pianista brasileira Magdalena Tagliaferro em seu livro *Quase Tudo* (1979) estão presentes no tempo/espço, cronotopia de cada artista.

A reflexão sobre “as segundas intenções”, “viver esse texto”, “o íntimo de um autor”, o expressivo da música, a questão da - emoção no subjetivo - quase que misterioso, intuitivo além do material, constitui o próprio “matiz emocional” de Bakhtin. O expressivo que é inalienável a cada sujeito, pois cada um experimenta, percebe, conhece, reconhece e desenvolve as suas próprias “segundas intenções”. (CHOPIN, apud TAGLIAFERRO, 1979, p. 82).

2.1 O EXPRESSIVO COMO PARTE DE UM DADO ESTATÍSTICO

O expressivo, o emotivo, em música tem sido tratado no decorrer da literatura especializada como um assunto de difícil abordagem. Para Juslin (2001), “o processo de interpretação em si mesmo é ainda amplamente envolvido em mistério” (JUSLIN, 2001, p. 310). Esse “mistério” do objeto musical vivificado, das “segundas intenções” de Chopin, dificuldade própria ao

conhecimento da emoção na música, tem procurado amplo respaldo dentro da área da cognição, no conhecimento da psicologia experimental com *ratios* analíticos de estudos, aplicação de modelos estatísticos aplicados à elucidação dos processos na interpretação musical (SANTOS; GERLING, 2012).

O assunto emoção é abordado no estudo da interpretação musical a partir de modelos empíricos, comparativos com métodos quantitativos, ainda que qualificados pelos discursos dos sujeitos envolvidos na amostragem.

Uma parte dos modelos de estudos cognitivos da interpretação musical tem como referência uma base de dados numéricos em modelos estatísticos. O ser humano é inserido em um sistema matemático representativo de um “dado”, como uma verdade factual, testemunhal, experimental comprovada nas ingerências porcentuais inseridas na unidade do conjunto, aproxima o artista das “sonoridades significantes”, mas não a explicam na sua gênese, colocam as partes “lado a lado”, ainda assim, “estranhas umas às outras” (Bakhtin).

No trabalho, “Música e Emoção” (JUSLIN; SLOBODA, 2001), estudo importante na área de conhecimento do expressivo em música, o tema é tratado dentro do âmbito da polaridade linear, como sistemas dicotômicos de estudo da expressividade relacionando “a emoção como recepção versus emoção como construção”, “emoção como biologia versus emoção como cultura”, “percepção emotiva versus indução emotiva”, emoção como uma experiência privada versus emoção como expressão pública”, “emoção como separada da experiência musical versus emoção como constitutiva da experiência musical” (JUSLIN; SLOBODA, 2001). A emoção é tratada a partir de modelos bipolares, dicotômicos, na mesma gênese binária – de um único plano - abordada nas reflexões de Kevin Korsyn (2010).

A gênese de conhecimento do expressivo neste modelo de parâmetros duais acarreta uma verdade única presente nos “sujeitos monológicos” (KORSYN, 2010).

2.2 O EXPRESSIVO NA PERSPECTIVA SCHENKERIANA

“Todo verdadeiro trabalho de arte tem apenas uma verdadeira performance, que é particular a ela... A mão não pode mentir, deve seguir o significado da voz condutora.”

Heinrich Schenker

No pensamento acima, a performance é conduzida pela via resultante da sistemática e minuciosa análise schenkeriana com os seus desmembramentos, onde podemos encontrar a raiz da obra em sua vertente acústica, na construção direta e metafórica de uma árvore sonora.

Esta árvore de sons indica os primeiros harmônicos, o som fundamental e sua razão de dominante definindo o grande pilar construtivo da obra com a sua “voz condutora”, o sentido da música. A afirmação acima do compositor indica uma orientação exclusivista no significado sonoro, uma visão monológica da linha condutora na supremacia do expressivo. A performance da música é tratada como a realização de uma única verdade, impossível e impassível de questionamento; esvaziando e escravizando o ser humano, com toda a sua criatividade de ser, pois a música é a expressividade de uma única raiz musical, soberana com suas vertentes. Considerando-se a obra musical como uma raiz e sua árvore, o interesse também pelas folhas ou ainda, continuando com esta imagem metafórica, pelo movimento das folhas ao vento, a cor das folhas em determinadas épocas do ano, a luz e a coloração das folhas em um período específico do dia ou o reflexo da luz solar nas folhas não é abarcado com relevância. O realce que pode vir pelo que um determinado sujeito vê daquela árvore em um determinado instante, partindo do centro de valores do sujeito que a contempla é inserido em uma única verdade, a verdade da raiz. Assim, a interpretação da música consiste em uma única inabalável verdade da árvore com foco no tronco da unicidade do “significado da voz condutora”.

A metáfora da raiz foi aqui inserida como um convite para o conhecimento da diversidade latente na “sonoridade significativa” de cada artista. A frase de Schenker “todo verdadeiro trabalho de arte tem apenas uma verdadeira performance” nos leva a crer que devemos procurar uma única e “verdadeira” interpretação musical, esvaziando a possibilidade de algum direcionamento além

dessa verdade. Nesse processo a vivência da música pode ser esvaziada, pelo dogma de uma só verdade, um direcionamento dogmático das suas raízes harmônicas. Como tal, o expressivo na prática interpretativa caminhará apenas para a unicidade da raiz da árvore, identificação desta “verdadeira” e “particular” expressividade da obra de arte em “particular”, subtraindo-lhe o valor do sujeito que a vivencia. O músico aqui revela sua autoridade na medida em que reconhece o valor – absoluto - do texto musical, o expressivo objetual nas suas prerrogativas mecânicas construtivas da “sonoridade significativa”. Na assertiva acima, o “ser falante” bakhtiniano inexistente. Os esforços criativos de conhecimento e desenvolvimento da execução/interpretação apontariam em um e apenas um único lugar: o monologismo da expressividade musical no parâmetro melódico/harmônico.

2.3 O EXPRESSIVO E O PLURALISMO NA INVESTIGAÇÃO

Essa unicidade da perspectiva schenkeriana encontrou uma brecha, uma fenda ao diálogo, conduzida pela autoria de Nicholas Cook no trabalho “Repensando a Música”³⁶ editado por ele e Mark Everist no final do século XX.

“A performatividade, em resumo, é a fundação do pluralismo” (COOK, 2010, p. 261)³⁷. Essa sentença que encerra o artigo “Análise de Performance e Performance de Análises” (COOK, 2010, p. 239) presente nessa coletânea dos trabalhos por ele editado, insere a performance em perspectivas diversas reflexivas, afastando-a de posturas rígidas, de pouca flexibilidade; ainda que sempre em atitudes críticas de posicionamento valorativo. No nosso entender, a postura do musicólogo é dialógica, enfatizando múltiplas e renovadas possibilidades de “repensar” o campo, uma abertura epistemológica com a flexibilização de conceitos.

³⁶ “Rethinking Music” editado por Nicholas Cook & Mark Everist em 1999 pela Editora da Universidade de Oxford, reimpresso em 2001 e 2010.

³⁷ (A frase completa - “Performatividade, em resumo, é a fundação do pluralismo”) - “Performativity, in short, is the foundation of pluralism.” (COOK, 2010).

A substituição do termo performance pelo termo “*performatividade*” já apresenta a vivência musical como uma possibilidade e não como uma execução direta e pura, na questão tradicional da palavra. A orientação latente da expressão musical como ato/ação/atividade, da pluralidade que lhe é inerente, está aqui presente. Também para o pianista canadense Glenn Gould, a performance é um horizonte responsivo do “pluralismo interpretativo”. Para ele,

...”primeiramente, se o intérprete não perceber a obra de forma radicalmente diferente - e, claro, consistente – de tudo o que já foi dito a respeito por ele ou por outros, é inútil que a toque. É também de se afirmar a possibilidade de um "pluralismo interpretativo"; existe uma multiplicidade de versões possíveis e igualmente sublimes da mesma obra..”³⁸(GOULD, 1985, p.89)

O “pluralismo interpretativo” de Gould está presente na performatividade delineadas por Cook. A performance como um objeto ou como um fenômeno musical apresenta então, um processo de libertação objetual da supremacia do “Grande Tempo” para assentar e também *acentar-se*, do termo acento de acentuar, com *c* como um neologismo da autora para ênfase, acentuação do posicionamento da gênese do “*ser falante*” com seu “pequeno tempo”.

Na “fundação da pluralidade” de Cook, a noção do “Grande Tempo” presente na obra de arte musical foi ampliada com a valorização do sujeito que a vivencia no seu pequeno tempo. A voz do sujeito, qualquer sujeito que com a sua unicidade pode vivenciar a música, participa da interpretação musical, independente da natureza da sua ação, seja pela composição, apreciação ou execução, em uma acepção tradicional dos termos. Também para o pianista chileno Claudio Arrau, a “interpretação é uma síntese entre o mundo do compositor e do intérprete”³⁹ (ARRAU apud HOROWITZ, 1985 p. 157), acontece

³⁸”tout d’abord que si l’interprète n’a pas de l’oeuvre une vision radicalement différente – et bien entendu cohérente – de tout ce qui a pu être dit antérieurement par les autres ou par lui-même `son sujet, il est inutile qu’il la joue. C’est affirmer aussi la possibilité d’un “pluralisme interprétatif” ; il existe une multiplicité de versions possibles et également sublimes de la même oeuvre. (GOULD, 1985 p.89)

³⁹ L’interprétation est une synthèse entre le monde du compositeur et celui de l’interprète.(ARRAU apud HOROWITZ, 1982 p. 257)

uma intersecção entre o Grande Tempo e o Tempo do Intérprete com a valorização do sujeito que a vivencia.

Em “Repensando a música”, Nicholas Cook oferece em toda a extensão do seu trabalho, especialmente no artigo sobre a interpretação musical, uma abertura para novos caminhos: posição oposta ao musicólogo H. Schenker do “verdadeiro trabalho” com “apenas uma” “verdadeira performance”.

2.4 O EXPRESSIVO E A CONCEPÇÃO DO TEMPO

Na concepção do tempo como expressividade musical, a execução/interpretação consolida-se na medida temporal, orientada pelos pulsos métricos dos compassos musicais. Nesta perspectiva do expressivo na música, a consciência da duração em minutos e segundos do tempo cronometrado em parâmetros associados à performance revela com clareza as posturas performáticas interpretativas, como demonstra o estudo realizado por Fredi Vieira Gerling na obra *Bachianas Brasileiras nº 9* de Heitor Villa-Lobos. (GERLING, 2000). Conforme este autor, as estruturas temporais com suas variações idiossincráticas, agógicas e “modulares” são aspectos essenciais na construção expressiva da obra musical. O tempo/andamento passa a ser uma questão central da execução, sendo a interpretação, resultante de “como o performer delinea o tempo”.⁴⁰ (EPSTEIN apud GERLING, 2000, p. 31). A concepção dos tempos métricos é aqui tratada como a própria expressividade direcionada a interpretação ao “Tempo Curto” do intérprete para o “Grande Tempo” de Bakhtin. A dinâmica do movimento vital de impulsos e repousos é o expressivo aspecto que o sujeito oferece ao organismo vivo da obra musical, concepção temporal que a alimenta, garantindo-lhe sua continuidade.

Nos trabalhos de Leonard Meyer, uma referência no estudo da expressividade musical, especialmente em “*Emoção e Significado*” (1956), a

⁴⁰ “How performers shape time”. (GERLING, 2000 p. 31)

concepção temporal da obra é “espacial”, transmutando o tempo métrico como um espaço musical.

Esse posicionamento temporal da obra de arte musical aponta para um estudo independente da “obra de arte autônoma” do “sujeito monológico” segundo Kevin Korsyn. O “tempo/espaço”, princípio do cronotopo bakhtiniano, se reveste de um tempo universal. As adequações do curto e “pequeno tempo” acomodam-se nas expectativas expressivas que vão sendo delineadas pelo tempo musical. Em “Emoção e Significado”, Leonard B. Meyer indica o significado/sentido da música pelos movimentos de uma expectativa métrica construída na concepção do apoio/repouso da vivência da música, dos menores aos seus maiores elementos sonoros. As liberdades métricas, agógica musical que flexibiliza o texto escrito da música, oferecem aspectos qualitativos para a valorização expressiva. O aspecto emotivo reveste-se então da temporalidade que a obra oferece no parâmetro métrico/hipermétrico em suas intrínsecas organizações. A condução expressiva é aqui parametrizada pelo movimento expectável⁴¹ de impulsos e repousos das grandes linhas musicais.

A importância desta expectativa do tempo musical, o “significado da música como um produto da expectativa” (MEYER apud GERLING, 1985, p.126), o controle estático e dinâmico do que habilita e constrange o “tempo”, fica bem explicitado nestas memórias do aluno de Beethoven, Ferdinand Ries sobre a interpretação do seu mestre. Esta capacidade de controle temporal, evitando o “pulso oscilante” nas seções de transições formais e mudanças de dinâmica espaço/tempo mostrou-se primordial para a expressividade.

Quanto mais animada a música fica, mais seu pulso oscilante deve ser protegido pelo intérprete, que deve criar excitação justamente por resistir à tentação de acelerar no meio da medida... o aluno de Beethoven, Ferdinand Ries, relatou que o próprio Beethoven foi ainda mais longe: "de vez em quando ele conseguia manter o ritmo nas costas durante um crescendo, criando um crescendo com *ritardando*, que teve um efeito bonito e mais marcante." (WOLFF, 1992, p. 138)

⁴¹ W. F. Thompson (2015) também considera a expectativa um elemento central no estudo das qualidades emocionais da música.

Na identificação do expressivo no ato musical com seu tênue limite entre o material escrito e sua concepção matérica-temporal, a arquitetônica da interpretação abarca o expressivo do musicalmente anotado em compassos e figuras, ao mesmo tempo em que *possibilita, habilita, simultaneamente constrange*. Na expressividade dialógica, o conhecimento das posições limítrofes é a noção da cronotopia, o tempo inalienável e o espaço intransferível do momento da interpretação, que apresenta mutações de interpretação a interpretação.

2.5 O EXPRESSIVO E O INEXORÁVEL DA PARTITURA

A notação da música, *material que habilita e constrange*, apresenta suas limitações. “Nenhuma notação é autossuficiente... todas as outras interpretações ampliam a notação impressa em maior ou menor grau” (BOORMAN, 2001, p. 414) ⁴².

Neste sentido com relação à insuficiência da notação musical, o pianista Luis Thomaszeck⁴³ afirma:

Na realidade, somos levados a crer que não obstante os progressos imensos que ainda possam ser realizados nesse campo, a escrita musical está condenada a ser eternamente imperfeita. A tentativa de transportar para o plano espacial do papel a vitalidade essencialmente temporal da música por si só já compromete os resultados. Além disso, a prática musical à que correspondem os símbolos utilizados durante um determinado período histórico está sujeita a deteriorar inevitavelmente, tornando o grau de correspondência cada vez menor. Por fim, acreditar que a vivência sublime do momento musical possa existir sob outra forma que não a sua própria ou ser integralmente traduzida para uma linguagem representativa qualquer, seria negá-lhe a transcendência e rebaixá-la ao nível das experiências totalmente definíveis. No entanto, a partitura aí está resguardando e revelando ao mesmo tempo regiões profundas e misteriosas. É nela, ou melhor, através dela que deveremos encontrar, apesar de tudo, o pensamento vivo dos compositores (THOMASZECK, 1976)

⁴² There is no notation which is self-sufficient... that all other performances extend the content of notated text to a greater or lesser extent. ”- (BOORMAN, 2001, p. 414)

⁴³ Luis Thomaszeck (1950/1978) , pianista paranaense.

A presença do inexorável, impossível e inacessível na obra musical escrita, também está presente nos questionamentos do compositor americano Charles Ives, contemporâneo de Heitor Villa-Lobos.

Quão longe pode alguém ser justificado, seja ele uma autoridade ou um leigo, ao expressar ou tentar expressar em termos de música (ou sons, se você preferir) o valor de qualquer coisa, material, moral, intelectual ou espiritual, que é geralmente expressa apenas em termos que não são música?⁴⁴ (IVES, 1970, p. 3)

Entretanto, a longevidade do “pensamento vivo dos compositores” (Thomaszeck) depende da partitura musical, ainda que a “autoridade e expressividade” dessa documentação sejam relativas e questionáveis.

O documento escrito carrega em si a missão de uma interpretação, “de uma maneira em que se possam refletir ambos o texto, o tempo e lugar do intérprete (ou, igualmente válido, que procure refletir algo do tempo e lugar do compositor)”.⁴⁵ (BOORMAN, 2010, p. 414)

Na partitura, a música é uma possibilidade, um produto inanimado; na versão sonora, é um acontecimento dinâmico - processual - inserido no tempo e no espaço, “nossa linguagem para a música é uma linguagem da representação⁴⁶. (COOK, 2010 p.258). Na performance, de forma sistemática a música é produto e processo, imagem e linguagem, posicionamentos que vão sendo revelados de forma expressiva de acordo com os valores dados pelo intérprete ao material escrito da música.

⁴⁴ “How far is anyone justified, be he an authority or a layman, in expressing or trying to express in terms of music (in sounds, if you like) the value of anything, material, moral, intellectual, or spiritual, which is usually expressed in terms other than music?” (IVES, 1970, p. 3)

⁴⁵ In a way which reflects both the text and the time and place of the performer (or, equally validly, which tries to reflect something of the time and place of the composer). ” (BOORMAN, 2010, p. 414)

⁴⁶ ..”our language for music is a language of representation.” (COOK, 2010 p.258)

2.6 O EXPRESSIVO E O “ALÉM DA PARTITURA”

Na introdução do livro de Nicholas Cook, “*Beyond Score*” (“Além da Partitura”, publicado em 2013, escrito para “pensar em música como *performance*”⁴⁷, podemos observar uma atitude de maior interação com o fenômeno da performance, a busca por descrições e estudos baseados em uma relação mais aberta com o fenômeno performático musical. A interpretação da partitura pelo músico com suas peculiaridades, delinea e humaniza o fenômeno musical, conferindo-lhe flexibilidade.

Ao invés do estudo ser realizado tendo como origem um documento inanimado, apenas sob a voz monológica de um musicólogo na interação com o documento escrito, a partitura em uma situação objetal, o estudioso se apoia no documento gravado e vivificado por diferentes intérpretes. Cada performance da música com suas diferentes interpretações constitui também um elemento patrimonial da obra. O Patrimônio não diz respeito apenas à obra escrita, mas ao conjunto das interpretações dos intérpretes registrado, cada registro com sua inerente individualidade. A especificidade interpretativa acontece então não apenas pela interação com o material escrito, mas também pela “memória do sentimento emocional” que está em cada registro musical, com o seu aspecto do momentâneo e sua “especificidade espacial e temporal” (Bakhtin).

Nicholas Cook aponta para a necessidade do estudo etnográfico da música “além da partitura”, a gravação, tratando cada registro da mesma música como uma obra de arte, com seu tempo e espaço de realização. Nesta perspectiva do expressivo musical, podemos também incorrer no perigo da construção de uma monologia do fato, se não considerarmos que em cada audição, a posição valorativa do sujeito-contemplador é modificada. Esta mudança não é mais proveniente do artista recriador que imobilizou sua posição valorativa no documento gravado, mas é proveniente da ação do sujeito-contemplador, o espaço/tempo inerente a cada apreciação, modificando sua cronotopicidade.

⁴⁷ “ –in order to think of music as *performance* –” (COOK, 2013 p. 1)

A figura da Cronotopia de uma performance da Dialogia V ilustra esta diversidade de tempo e espaço da interpretação do Rudepoema, em diferentes situações.

Nas páginas iniciais de “Além da Partitura”, aparece uma tabela⁴⁸ de Adolph Christiani (1885) com quatro elementos: “Talento, Emoção, Inteligência e Técnica” (CHRISTIANI apud COOK, 2013). Para Christiani, o artista que apresenta esses quatro elementos juntos é o intérprete da “mais elevada ordem”. O Talento, primeiro item da tabela, é seguido pela emoção que aparece antes da inteligência e da técnica.

Associando-se o “Talento, Emoção e Inteligência” de Cristiani (1885) com “a vida, arte e ciência” de Bakhtin (1919) criamos uma perspectiva da operacionalidade e viabilização pela “técnica”, a ferramenta de conexão dos três elementos na interpretação. Na dialogicização destes pilares da performance apresentados na Tabela de Cristiani, podemos relacionar “Talento” como aquilo que é inerente à vida; a “Emoção”, êxtase da vivência estética na arte e “Inteligência” como a ciência, conhecimento e consciência. Na operação destes fatores, a cronotopia da ação perscruta um sentido orientado por uma técnica, a “*mecânica*” em Bakhtin.

O sentido presente na conexão dos elementos da Tabela de Cristiani com a “vida, arte e ciência” de Bakhtin, pode orientar a arqueologia do expressivo na sua apreensão de maneira interativa e recursiva. A música, como vivência dialógica é um ato/ação não só de união dos quatro elementos da Tabela de Cristiani, mas principalmente do tempo *recorrente* em sua atividade e ativismo pelo valor e vontade. A interpretação musical na vivência dialógica não é privilégio só do “talento, emoção, inteligência ou técnica” de alguns intérpretes bem dotados, mas da interação, da vontade/valor daqueles que dedicam sua emoção à música.

⁴⁸ No Anexo 3 podemos visualizar esta tabela construída por Cristiani em “The Principles of Expression in Pianoforte Playing (1885: 15-16)” conforme reimpressão que está na página um livro de Nicholas Cook (2013).

2.7 O EXPRESSIVO E A INTUIÇÃO

A expressividade nas pesquisas de Croce e de Scruton mostra uma distinção da representatividade, da imitação e da expressividade propriamente dita. Esses estudos enfatizam a intuição na interpretação da obra de arte como um aspecto diferente de um conceito mental.

Croce acreditava que as obras de arte expressam "intuições" - um termo que ele tirou de Kant, e à qual ele deu sentido, como Kant, através de uma distinção entre intuição e conceito. Para Croce, uma intuição é um particular pré-conceito mental, uma apreensão da unicidade da realidade. Sobre intuições como elas são em si próprias, nada pode ser dito: descrevê-las seria generalizá-las e assim, substituir intuição por conceito. Mas intuições podem ser comunicadas expressando-as de forma artística. A singularidade da obra de arte é então explicada pela singularidade da intuição que se expressa por ela: as duas formas de singularidade são uma e o mesmo fenômeno, visto agora de dentro, ou de fora.⁴⁹ (SCRUTON, 2009, p. 143)

Na questão da intuição, musicólogos procuram um caminho, um termo nominativo da expressividade além do identificável, constituindo-se em uma possibilidade instigadora para a construção de um pensamento centrado na dialógica do sujeito expressivo.

Este sujeito expressivo é orientado pela intuição, o que Dina Kirsnaskaya chama de "ouvido expressivo" (KINARSKAYA, 2009);⁵⁰ uma responsividade em congruentes e divergentes perspectivas, o que também pode ser expresso pelo termo "intuição", um facilitador, um substituto para a expressão do *"mistério da Criação"*.

Na construção da interpretação musical, evitar a natural intuição do músico pode enfraquecer a capacidade interpretativa do artista. Pablo Casals

49 Croce believed that works of art express "intuitions" – a term that he took from Kant, and to which he gave sense, like Kant, through a distinction between intuition and concept. An intuition, for Croce, is a preconceptual mental particular, an apprehension of reality uniqueness. About intuitions as they are in themselves nothing can be said to describe is to generalize, and so to replace intuition by concept. But intuitions can be communicated by expressing them in artistic form. The uniqueness of the work of art is then explained by the uniqueness of the intuition that is expressed by it: these two forms of uniqueness are one and the same phenomenon, seen now from within, now from without. (SCRUTON, 2009, p. 143)

⁵⁰ "expressive ear" (KIRNASKAYA, 2009)

em entrevista a J. Corredor ressalta a importância da intuição, a presença de espírito para reavivar e dirigir a interpretação da música. À direção contrária da intuição, o reforço do excessivamente cerebral, a performance cuidadosamente calculada, preparada e pensada, Casals adverte: “Uma mente muito exclusiva, muito segura dela mesma, poderia trabalhar mais no sentido do errado do que no sentido do valioso. Basicamente, é a intuição que não somente cria, mas que dirige.” (CASALS apud CORREDOR, 1954, p. 250)⁵¹

2.8 O EXPRESSIVO E A REPRESENTAÇÃO

A representação está sempre presente nos estudos da obra de arte. O pensamento estético de Croce nos estudos de Scruton da “A Estética da Música” sintetiza três pontos de apoio para entendimento da representação que é diferente do termo expressão. Expressão não como termo sinônimo da representação, mas como uma comunicação “de nossos estados da mente”, além do puramente representacional.

1 A distinção entre representação e expressão

2 O termo “expressar” – com sua implicação que a seu significado artístico é para ser comparado com a comunicação de nossos estados da mente.

3 A sugestão que tende na direção oposta, que o significado de uma obra de arte é, afinal, inefável, e em qualquer caso disponível apenas através da sua expressão particular na obra de arte.⁵² (CROCE apud SCRUTON, 2009, p. 141)

A “expressão particular na obra de arte” é uma ideia semelhante àquela do compositor americano Charles Ives onde ressalta que a música e tão

⁵¹ “ Une intelligence trop exclusive, trop sure d'elle même, pourrait travailler plutôt dans le sens du faux que dans le sens du valable. Au fond, c'est l'intuition qui non seulement crée masi encore dirige.” (CASALS apud CORREDOR, 1954, p. 250)

⁵² 1 – The distinction between representation and expression; 2 – The term ‘express’ - with its implication that artistic meaning is to be compared with the communication of our states of mind; 3 – The suggestion, which tends in na opposite direction, that the meaning of a work of art is, after all, ineffable, and in any case available only through its particular expression in the work of art. (SCRUTON, 2009 p.141)

somente a música, pode comunicar a expressão de si, não sendo possível de uma outra maneira.

Nos estudos de Croce apud Scruton, a expressividade traduz um termo que pode ser de uso transitivo e intransitivo, isto é, na mesma medida que pode expressar algo (exterior à obra), expressa apenas e unicamente a própria obra. As atribuições do estudo, utilização e controle da expressividade passando pelo uso da linguagem, nos faz trilhar um caminho sensível das escolhas em suas relações metafóricas nos termos de condução:

“Através de termos quase-relacionais tais como "evocativo" "expressivo", "atmosfera", "ressonante", "sugestivo". A escolha do termo aqui pode muito bem parecer arbitrária: embora não deve ser arbitrária, dada as distinções evidentes, em uso normal, entre expressão e evocação, significado e sugestão, conteúdo e atmosfera".⁵³ (SCRUTON, 2009, p. 153)

A utilização destes termos adjetivos sugerem uma interação com a partitura. Na construção da interpretação, os “termos quase-relacionais” sugerindo “estados de alma” é uma constante nos estudos da expressividade musical.

A busca de metáforas na condução do expressivo aproxima-se das “segundas intenções” anteriormente citadas. A capacidade metafórica pode restringir e transformar o enunciado da obra em um elemento narrativo-poético polifônico da sua construção na dimensão bakhtiniana, imprimindo o significado/sentido de um para todos. Daí a importância da diversidade responsivo-valorativa de cada um. A metáfora aproxima o significado do que não é literal, para o sentido que é próprio de cada artista. Na interpretação da música, o valor da metáfora é imprescindível, pois utilizamos as palavras da linguagem para falar de música e é um “mistério” como estas metáforas “se encaixam” para o estudo do expressivo.

⁵³ By the use of quasi-relational terms, such as 'evocative', 'expressive', 'atmospheric', 'resonant', 'suggestive'. The choice of term here may very well seem arbitrary: though it ought not to be arbitrary, given the evident distinctions, in normal usage, between expressing and evoking, meaning and suggestion, content and atmosphere. (SCRUTON, 2009 p. 153)

Mas seu poder expressivo é revelado em sua capacidade de induzir essas metáforas de nós, a nos convencer de que elas se encaixam exatamente. É claro, é um mistério que elas se encaixam. Mas o mistério é imóvel. Toda metáfora demanda uma explicação, mas também a recusa, uma vez que uma explicação poderia mudá-la de uma metáfora para uma verdade literal, e, assim, destruir o seu significado.⁵⁴ (SCRUTON, 2009 p.141)

“As demandas e explicações” da metáfora são exigências de um instrumental verbal que auxiliam na construção da interpretação. A representação, não sendo uma expressão representa o que não é a “verdade literal”.

2.9 O EXPRESSIVO E O OUVIDO MUSICAL

A ação do intérprete pode transformar a versão escrita da obra, modificando significados com expressões equivocadas, deformando parâmetros tradicionais construtivos da interpretação, modificando o pragmatismo cognoscente do *material que habilita e constrange* a interpretação. A partitura encerra, em suas primeiras interações, a urgência de um diálogo com o “Curto Tempo”. O material lido possibilita atitudes responsivas, que serão tanto mais apropriadas quanto maiores forem as circunstâncias dialógicas de tempo/espço.

As possibilidades de o ouvido expressivo influenciar as propriedades não escritas do som são realmente ilimitadas: as nuances de timbre, ritmo, articulação e acentuação, uma *agogika* rítmica que o ouvido expressivo modera pode transformar o som e transformar a ideia musicalmente elaborada do texto, e qualquer dada execução pode diferir de qualquer outra dada execução, assim como duas exposições diferentes da mesma peça podem diferir umas das outras. O enredo e texto da peça permanecem os mesmos, mas de preparação diferente, diferentes entendimentos do espaço teatral e entonação diferente dos atores juntos podem resultar uma interpretação completamente

⁵⁴ But its expressive power is revealed in its ability to compel these metaphors from us, and to persuade us that they fit exactly. Of course, it is a mystery that they fit. But the mystery is immovable. Every metaphor both demands and explanation and also refuses it, since an explanation would change it from a metaphor to a literal truth, and thereby destroy its meaning. (SCRUTON, 2009 p. 141)

diferente da peça, um pensamento diferente, através e pela apresentação. Assim é com o músico executante, que pode mudar a imagem do som real das mesmas composições de execução a execução, tornando-as, às vezes, irreconhecíveis.⁵⁵ (KIRNARSKAYA, 2009 p. 241)

A “empatia bakhtinina” favorece as dialogicidades entre o autor criador da partitura com o autor recriador que a interpreta. Essa empatia acontece quando o sujeito se coloca na posição valorativa do outro, sem perder sua identidade, pois o acabamento desta extraposição é realizado pelo autor pessoa. Nesse momento acontece uma nova dimensão do diálogo, a construção do “corpo bicorporal” mencionado por Bakhtin, pois “a vida de um corpo nasce da morte de outro mais velho” (BAKHTIN, 2010 p.278).

O sentido da incessante renovação da transformação rabelaisiana renova a partitura musical, o “corpo velho” envelhecido pela repetição do repertório. O “Patrimônio dos Intérpretes” (CHIANTORE apud TARQUINIO 2012 p.17) de décadas a décadas, transforma-se em um novo objeto com o frescor do momento criativo. Entretanto, se a natureza do autor contemplador também não se renova, a verdade monológica pode estar apenas na “sonoridade significativa” a qual já estamos familiarizados, desqualificando qualquer outra interpretação. Este nos parece o grande perigo do apego à verdade única, também dos documentos sonoros gravados, ditos antológicos, como material canônico da literatura musical.

A expressão "não há amor perdido entre compositores" se aplica muito bem à fraternidade de intérpretes; a natureza composicional do talento do músico-intérprete é tal que o faz perceber a sua interpretação de uma forma muito parcial: torna-se seu segundo eu assim como o compositor considera sua obra, um segundo eu. Para o artista, a

⁵⁵ The possibilities of the expressive ear to influence the unwritten properties of sound are really limitless: the nuances in timbre, tempo, articulation and accentuation, an rhythmic agogika which the expressive ear moderates can transform the sound and transform the idea behind the musically elaborated text, and any given performance can differ from any other performance just as two different presentations of the same play can differ from each other. The plot and text of the play remain the same, but different staging, different understandings of the theater space and different intonation and movement by the actors can together add up to a completely different interpretation of the play, a different thinking-through and presentation of it. So it is with the performing musician, who can change the actual sound image of the same compositions from performance to performance, sometimes rendering them unrecognizable. (KIRNASKAYA, 2009 p. 241)

música que ele dominou adquire sons à sua maneira - e apenas daquela maneira - ele os escuta. Outras performances e interpretações da mesma música lhe parecem falhas, condutoras pobres da ideia dentro da música.⁵⁶ (KIRNARSKAYA, 2009 p. 242)

Nessa construção de reciprocidade e empatia consistente do autor intérprete com o autor criador, o intérprete se apossa da sua “obra”. No âmago dessa “apropriação” há naturalmente um processo de compreensão e de potencialização da empatia.

É exatamente esta imitação do processo criativo que ocupa o intérprete como ele trabalha em uma seção, e não os exercícios estúpidos técnicos que os grandes artistas nunca consideraram ter valido a pena o tempo envolvido. A mente e o ouvido, uma vez que tenham entendido uma composição através de todas as conexões internas de seus elementos e peças, irá processar o sentido do trabalho que é tão orgânica que o trabalho técnico será desnecessário. Durante uma apresentação, o artista é reencarnado como o compositor, em certos momentos particulares esta reencarnação subconsciente se torna consciente.⁵⁷ (KIRNARSKAYA, 2009 p. 239)

Na “apresentação do artista reencarnado com o compositor”, a questão primordial dialógica não é o esvaziamento de si, a ausência do artista-intérprete para a completude do outro, o artista-criador. Antes disso é a capacidade do intérprete que potencializa na sua abordagem dialógica, o “Diálogo com o Grande Tempo”, reconhecendo e vivenciando de maneira profunda a sua empatia com a obra.

Nesse contexto da empatia, na relação de intimidade entre o autor pessoa criador com o autor-(re) criador, a língua comum no sentido lato do termo,

⁵⁶ The expression ‘there is no love lost between composers’ applies just as well to the performing fraternity; the compositional nature of a musician-performer’s talent is such that it makes him perceive his play in a very biased manner: it becomes his second self just as the composer considers his work a second self. For the Performer, the music he has mastered and come in inhabit sounds the way – and only the way – he hears it. Other performances and interpretations of the same music seem to him flawed, poor conveyors of the idea within the music. (KIRNARSKAYA, 2009 p. 242)

⁵⁷ It is exactly this imitation of the creative process which occupies the Performer as he works on a piece, and not the mindless technical exercises which the great artists have never considered worth the time involved. The mind and the ear, once they have understood a composition through all the internal connections of its elements and parts, will render a sense of the work which is so organic that technical labor will be unnecessary. During a performance the Artist is reincarnated as the Composer; at certain particular moments this subconscious reincarnation becomes conscious. (KIRNARSKAYA, 2009 p. 242)

também predispõe ao dialogismo com os seus elementos de nexos e identidade cultural entre o intérprete e o compositor. Para Kinarskaya (2009),

A genética da arte do compositor, a sua conexão íntima com o mundo dos sentimentos e com os processos de pensamento do patrimônio nacional do compositor evidencia também o fato da genuína co-autoria dos artistas, como regra, apenas entre um intérprete e os gênios de sua tradição nacional. Essa é a música que o intérprete pode dominar, é compreensível para ele, e ele está preparado com toda a sinceridade e autenticidade para experimentá-la e recriá-la.⁵⁸ (KINARSKAYA, 2009, p. 243)

O nexos nacional-geográfico-espacial pode facilitar uma conectividade entre o autor-criador e autor-(re) criador. A empatia acentuada também está presente no que Roger Scruton chamou de “Teoria biográfica.” (Scruton, 2009).

A Teoria Biográfica. De acordo com este ponto de vista, uma obra de arte expressa um estado de espírito, porque o artista coloca o seu estado de espírito na realização do seu trabalho. Para entendimento do produto final, devemos procurar recuperar o estado mental que o artista viveu ao fazê-lo.⁵⁹ (SCRUTON, 2009, p. 141)

A expressão “um estado de espírito” constitui um elemento dialógico na interpretação musical que pode facilitar o entendimento da temporalidade do autor pessoa.

Colocando o esforço de sua vida como pessoa, na crítica dialógica deste “estado de espírito” que é individual na intuição do seu “pequeno tempo” institucionalizado nas dialogias do “Grande Tempo”, o intérprete pode encontrar o seu fio condutor na própria atividade musical e seus elementos de construção em forma de uma desconstrução sistemática. O intérprete é então, o agente da performance da “performatividade” em questão.

⁵⁸ The genetics of the composer’s art, its intimate connection with the world of feeling and with the thought processes of the composer’s national heritage, bespeaks itself also of the fact that genuine co-authorship artistes, as a rule, only between a Performer and the geniuses of his national tradition. This is music the Performer can master, it is understandable to him, and he is prepared with complete sincerity and genuineness to experience it and recreate it. (KINARSKAYA, 2009, p. 243)

⁵⁹ The biographical theory. According to this view, a work of art expresses a state of mind because the artist ‘puts his state of mind into’ the work. In understanding the product, we recuperate the mental state that went into making it. (SCRUTON, 2009, p. 141)

A construção da performance configura um enunciado orientado para a comunicação criando “um estado de espírito”. A unicidade da interpretação musical não reside tão somente na identidade de si, mas na sua alteridade como “um estado de espírito” que está presente na obra.

2.10 O EXPRESSIVO E O “OUVIDO EXPRESSIVO”

Para a musicóloga e psicóloga russa, Dina Kirsnakaya, “o talento começa pelo amor e esse amor, na música, começa pelo ouvido expressivo.”⁶⁰ (KIRNASKAYA, 2009, p. 76). Para esta estudiosa, o componente fundamental deste “amor” está no desenvolvimento de um “ouvido expressivo”, “núcleo da musicalidade”. Para o estudo do tema do “ouvido expressivo” montamos uma figura comparativa contendo os pontos centrais deste tema.

	Ouvido Expressivo	Expressividade Dialógica
1	Raízes do expressivo ouvido são as origens da comunicação aurál	Raízes da expressividade dialógica são relacionais e memoriais - orientação de sentido, o sentido das interações - tempo/espço/sentido
2	1.Natureza inter-modal - Inteiro mundo das representações – conexões visuais, de cor, espaço e sensações tácteis.	Natureza e caráter associativo relacional – representações e associações de qualquer natureza – natureza infinita, irrestrita e ilimitada
3	Arquétipos orientativos para arquétipos de comunicação – síntese de espaço, movimento-motor e parâmetros de entonação.	Espço e tempo interacional (movimento motor) e entonação – corpo/palavra/gestos-entonação expressiva, os três elementos do cronotopo [Figura explicativa do Círculo de Bakhtin]
4	Musicalidade orientada pela motivação, que tem a sua fundação no amor que a pessoa tem pela música.	Musicalidade orientada pela “dobrota e blagostnost” – “Bondade e generosidade de espírito” - orientação do amor misericordioso
5	Bases oriundas como outra qualquer atividade humana motivacional – o expressivo ouvido é análogo aos componentes básicos de outros talentos.	“Ser falante e único”, a unicidade e singularidade na pluralidade de ser humano.

Fonte: KIRNASKAYA (2009) & CHIAMULERA (2015)

Figura 3 - "Ouvido Expressivo" & Expressividade Dialógica

⁶⁰ Talent begins with love; where does love begin? In music it begins with the expressive ear” (KIRNASKAYA, 2009 p. 76).

Associada à ideia do ouvido expressivo, Dina Kirnaskaya apresenta o “ouvido arquitetônico” que difere da Arquitetônica em Bakhtin. Para ela, o ouvido arquitetônico é direcionado à composicional em suas grandes linhas estruturais e não exatamente na arquitetura bakhtiniana, que é uma dimensão de sentido expressivo transgrediente. Segundo a autora, “o ouvido arquitetônico entende os modelos da construção da forma musical em todos os seus níveis” e “recebe seu nome da arquitetura, onde beleza e proporções matematicamente calculáveis acontecem etapa a etapa.” (KIRSNASKAYA, 2009 p. 184). No ouvido arquitetônico da autora, a dimensão formal predomina e é questão de um objeto, não de uma interação entre sujeitos de orientação compreensiva responsiva.

2.11 O EXPRESSIVO E O “UNIVERSO VIBRANTE”

Ferruccio Bussoni⁶¹ nos apresenta uma visão de obra do expressivo em uma estética reflexiva de diálogo com todo um universo de termos de emoção e impressões, típicas do Século XIX. O aspecto valorativo, pouco possível de ser expresso, pode nos falar de um sentimento puro. As palavras condutivas da memória afetiva “sentimento da memória emocional” de Bakhtin, indicando situações do que pode ser uma música, uma expressão de sentimento.

A “memória emocional” passa a ser uma verdade universal do “estado da alma humana”, não encontrando muita diversidade além daqueles estados de alma propositados.

Bem se adapta a música, pelo contrário, à representação de estado da alma humana: ansia (Leporello), opressão, entusiasmo, depressão (os últimos quartetos de (Beethoven), decisão (Wotan), hesitação, abatimento, animação, rigor, fraqueza, excitação, tranquilidade surpresa, expectativa, e outros mais. A música pode também expressar as reações internas dos acontecimentos externos, que se enquadram dentro das situações de espírito acima referidas. Mas a música não

⁶¹ Ferruccio Bussoni, compositor, pianista, compositor, poeta, escritor e filósofo da música romântica. Seus escritos sobre estética musical procuram localizar as tendências da música de sua época. Alfredo Casella no livro *El Piano* discorre sobre o Estilo Busoni, estilo de um pianista com uma interpretação arquitetônica, arquitetura como uma interpretação grandiosa e eloquente com ênfase nas grandes linhas estruturais.

pode nunca expressar o campo de ação desses impulsos espirituais: não a alegria por um período removido, não o perigo – ainda menos – o tipo de perigo que provoca a angústia; é verdade que ela pode expressar uma condição de paixão, mas também neste caso a natureza psíquica desta paixão, se inveja ou ciúme. Do mesmo modo seria em querer traduzir em sons qualidades morais, como a vaidade, a sagacidade, ou expressar através dela conceitos de todo como verdade e justiça. Como se poderia expressar a música a ideia do homem pobre, mas satisfeito? A satisfação como estado de alma pode ser traduzida musicalmente: mas onde fica a pobreza, o problema ético que aqui importa, o do pobre, sim, mas satisfeito? Afastar-se disto que pobre é um tipo de situação terrena e social, que não tem lugar na eterna harmonia: e a música é justamente uma parte do universo vibrante. (BUSONI, 1966, p. 36-37)

“O Universo Vibrante” é produto ideal, um objeto que se identifica com o bem. A música na visão romântica implora e explora estados de espírito. O que se lê e está implicado na sua colocação é também uma visão de estética e ética, “a eterna harmonia”. A visão de expressivo é colocada quase que como uma visão surreal e deformada do mundo social distante do mundo da arte. À expressividade musical cabe-lhe aquilo que é Universal, o “Grande Tempo”, porém, para as deliberadas repostas, cabe sempre o valorativo-emotivo, que pode, na ânsia do expressivo, se perder em exageros.

Todavia o sentimento, na arte, implica em dois conceitos correlatos: o gosto e o estilo. Na vida, de fato o gosto e o sentimento profundo e verdadeiro são igualmente raros. Quando ao estilo, enfim, trata-se de um conceito exclusivamente aplicável a arte. Na verdade, o que mais frequentemente se nos oferece é uma certa expressão do sentimento, que melhor devia ser definida sentimentalismo ou retórica do próprio sentimento. E em geral, pedem-se a esta expressão deformada do sentimento manifestações inequívocas e violentas. Tudo o que se observa, se vê, se ouve, parece grifado em caracteres maiúsculos; da a impressão de ser projetado para os olhos do público em uma espécie de tela que se amplia todas as proporções, agitando-se como uma dança monótona e fantomática; é gritada a fim de que atinja os ouvidos dos que tem menos vivência das expressões artísticas; é revestido de ornamentos cintilantes, a fim de que arrebate de estupor os mais desprovidos de autêntica sensibilidade estética. (BUSONI, 1966, p. 44)

O exagero do sentimento “projetado para os olhos do público” pode apresentar naquilo que a estudiosa bakhtiniana, Caryl Emerson, denominou, como “o malogro da arte”, o patético presente na “Arte e Responsabilidade”. O expressivo se reveste de autoritária presença, para então arrebatado “de estupor os mais desprovidos de autêntica sensibilidade estética”.

2.12 O EXPRESSIVO E O SENTIMENTO

Em palestras realizadas por Charles Rosen em 2002 na Universidade de Indiana, depois agrupadas no livro, “Sentimento e Música” (2011), o autor busca terminologias para identificar o expressivo em músicas, pondera seu aspecto restritivo, mas não nega a sua existência, obras alegres ou tristes, uma música aplicada a uma expressividade nominativa.

A frivolidade de nomear os sentimentos surge em grande parte da realidade - como Mendelssohn uma vez famosamente observou - que a música é muito mais precisa, nestas questões do que a linguagem... No entanto, a linguagem tem de procurar poéticos métodos, mesmo para abordar a distância a sutileza e ressonância emocional da música. O poder da música para ilustrar sentimentos e despertar emoções nos espectadores tem sido reconhecido e afirmado ao longo dos séculos, também milênios. (ROSEN, 2011 p.5-6)⁶².

A “ressonância emocional da música” na gênese da música é dogmática e indiscutível. Músicas e sentimentos nominados e nominativos foram e sempre são associados no estudo do expressivo. De uma maneira ingênua, as palavras de afeição utilizadas na vida cotidiana persuadem o ser humano na sua apropriação e utilização na interação musical.

Charles Rosen denomina os sentimentos em seus aspectos de mutação, em processos transformativos. A natureza dos sentimentos é apresentada em uma situação instável, um constante movimento de alteração, na maneira como os elementos musicais na sua significação vão sendo transformados e tomam novos significados no decorrer da cronologia histórica. Os sentimentos, modificados ou estabilizados, estão sempre presentes na expressividade musical.

⁶² The frivolity of naming the sentiments arises largely from the fact – as Mendelssohn once famously observed – that music is much more precise in these matters than language... However, language must seek out poetic methods even to approach at a distance the subtlety and emotional resonance of music. The power of music to illustrate sentiment and to awaken emotion in the auditors has been recognized and asserted for centuries, indeed for millennia (ROSEN, 2011, p.5- 6)

Quando o sentimento representado ou o afeto - para usar um antigo termo - é evidente, é claro, eu não devo deliberadamente evitar nomeá-lo, mas em qualquer caso, a identificação do sentimento não é o meu propósito essencial. O que nos interessa aqui é a natureza da representação - se o sentimento é outros sentimentos opostos unificados ou combinados como, se a força da representação é constante e imutável, e se ela aumenta ou diminui em sua intensidade como o motivo prossegue, e se esse aumento é rápido ou gradual. Também será relevante considerar a maneira que um motivo específico que representa em sentimentos é transformado em representação de outrem, e tornar-se consciente dos métodos de transformação.⁶³ (ROSEN, 2011, p. 7)

Para Rosen, os sentimentos nos estudos de música são prementes, mas não como uma circunstância estática, uma nominativa monológica. O musicólogo escolhe os “métodos de transformação”, para identificar o expressivo da música como sentimento, na medida em que essa conectividade, da música e sentimento seja estudada no decorrer das suas mutações.

Para o estudo do sentimento, com suas características expressas, o caminho da mutação, a partir dos elementos selecionados é uma orientação na compreensão deste sentimento e pode ser identificada nos grandes movimentos da cultura musical e não necessariamente na vivência pessoal, no seu “tempo/espço” do curto tempo da obra. Esta “transformação” se faz presente em espaços cronológicos de mutações, uma transformação dos “Grandes Tempos” expressivos.

2.13 O EXPRESSIVO E A FORMA

“Forma Mecânica” e “Forma Orgânica”. Essas perspectivas presente às formas musicais é a formulação das ideias formais de Arnoldo Schoenberg. “Há

⁶³ When the represented sentiment or affect – to use the old word – is evident, of course, I shall not deliberately avoid naming it, but in any case the identification of the sentiment is not my essential purpose. What will concern us here is the nature of the representation – whether the sentiment is unified or combined with other opposing sentiments, whether the force of the representation is steady and unchanging, and whether it increases or diminishes in its intensity as the motif proceeds, and whether this increase is rapid or gradual. It will also be relevant to consider the way that a specific motif representing on sentiments is transformed into the representation of another, and to become aware of the methods of transformation. (ROSEN, 2011 p.7)

dois tipos de forma: forma mecânica, obtida pela imposição de regras externas, e a forma orgânica, alcançada por um processo análogo ao crescimento natural” (CARPENTER & NEFF, 2006 p.7) explicita as organizadoras do livro de “Arnold Schoenberg” (2006). Esta diferenciação de “forma orgânica” e “mecânica” é similar à forma “composicional” e à “arquitetônica” de M. Bakhtin, porém com gênese diversa. Para Schoenberg, a organicidade da música é pensada como *um orgânico ser vivo* presente na natureza, enquanto que em Bakhtin, esse ser - é vivo - *relacional e dialógico* porque é *humano*. A vivificação da obra nos pensamentos do compositor austríaco está presente em uma analogia direta à vitalidade que existe nos organismos vivos, enquanto que nas ideias do filósofo russo, a vivificação acontece pela comunicação *inerente e imanente* ao indivíduo. Ao atribuímos esses dois adjetivos à comunicação humana, deseja-se dar ênfase a duas perspectivas bem determinadas: *inerente e imanente*. A comunicação, o colóquio é *inerente* ao indivíduo pelas circunstâncias da natureza do homem. Entretanto, torna-se *imanente* em uma perspectiva exclusivamente bakhtiniana, pela presença do “excedente de visão”, a posição de fora dos planos do sujeito-pessoa, sujeito-criador e sujeito contemplador.

Forma e unidade são termos, muitas vezes, abordados na mesma situação nominativa, a unidade como conceito da própria forma. ““ Coerência”, “completude”, “compreensibilidade”, “fusão”, “integridade”, “integração”, “lógica”, “unidade orgânica”, “perfeição”, “autossuficiência”, “síntese”, “totalidade”” (MAUS, 2010 p. 184) para enumerar alguns, são termos valorativos, qualidades inerentes à forma musical.

A multiplicidade de formas musicais evoca e desperta emoções, configuram relações expressivas únicas e determinantes em um específico objeto estético. Na literatura musical, ao “círculo encantado” das formas abaixo mencionado por Liszt, uma determinada necessidade expressiva do artista na sua inusitada maneira de ser enformada, por sua específica emotividade a ser informada, pode ser um “obstáculo” para o entendimento lógico da música. Para Franz Liszt:

(...) Não sendo as múltiplas formas de arte, senão fascinações diversas, destinadas a evocar sentimentos e paixões para torná-los sensíveis e tangíveis de certo modo, e comunicar grandes emoções, o gênio se manifesta pela invenção de novas formas adaptadas, às vezes, a sentimentos que ainda não haviam surgido no círculo encantado. Pode-se esperar que nestas artes aonde a sensação está ligada à emoção sem a mediação de pensamento e reflexão, a própria introdução de formas e modos inusitados não é mais um obstáculo para a compreensão imediata de uma obra? (LISZT, 1979, p. 21)⁶⁴

A “compreensão imediata de uma forma” (Liszt) pode não ocorrer no exato momento da sua exposição, pois ao sujeito criador, cabe-lhe a prerrogativa na sua criação, da sua posição como autor criador. “Ora, a primeira pessoa a perceber o importe vital de uma forma artística, as possibilidades emotivas do elemento, o valor expressivo de uma composição (talvez através de um pequeno detalhe), é o próprio artista.” (LANGE, 1953 p. 405), nos explica Susanne Langer, em seu livro “Sentimento e Forma” escrito em 1953 dedicado “à memória de Ernst Cassirer”⁶⁵; esse último, filósofo neo-kantiano que exerceu muita influência na obra de Bakhtin. Formatos vivos ou dialógicos, a “sonoridade significativa” de Bakhtin, o intangível da matéria musical não pode prescindir da sua materialidade dos elementos sonoros, da sua inerente materialidade. No universo bakhtiniano, os formatos são vivenciados como um enunciado relacional, relações que como enunciado sempre abarcam um sentido.

⁶⁴ No siendo las múltiples formas del arte sino diversas fascinaciones, destinadas a evocar los sentimientos y las pasiones para hacerlos sensibles, tangibles encierto modo, y comunicar lãs grandes emociones, El gênio se manifiesta por la invencion de nuevas formas adaptadas a veces a sentimientos que aún no habían surgido em el círculo encantado. Puede esperarse que en estas artes donde la sensacion va ligada a la emocion sin la mediacion del pensamietno y la reflexion, la sola introduccion de formas y modos inusitados no sea ya um obstáculo a la comprension inmediata de uma obra? (LISZT, 1979, p. 21)

⁶⁵ Alguns estudiosos de Bakhtin acusam Bakhtin de ter plagiado as ideias desse filósofo alemão de origem judaica conforme Bronckart & Bota.

2.14 O EXPRESSIVO E OS ACENTOS DA RETÓRICA

O expressivo na música pode ser tratado como um acento de retórica? H. Schenker nos esclarece, em seu livro *a Arte da Performance*, as características dos acentos retóricos:

A tensão-relaxamento = luz-sombra são tão essenciais na música como na linguagem, onde eles ocorrem naturalmente em sílaba e construção da frase. Se a nossa maneira de falar fosse continuamente permanecer em uma altura e as sílabas fossem do mesmo comprimento, nós não teríamos estrutura, nem diferenciação, e, assim, perderíamos qualquer possibilidade de comunicação. Portanto, um orador dá a cada sílaba, ora prefixo ou sílaba raiz, uma ênfase diferente. E só este contraste em força, cor, comprimento cria diferenças, inter-relações, a continuidade - em outras palavras, a comunicação. No discurso essas condições de luz e sombra são tão familiares que passam despercebidos por falantes de uma mesma língua; na música, infelizmente, não temos chegado tão longe. Em Cantar, novamente, são as sílabas que impedem a luz sem sombra. Os instrumentistas que chegam mais perto de discurso através da respiração ou da técnica de arco também possuem uma maior habilidade de diferenciar luz e sombra do que um pianista. O último tende a tocar nas teclas de forma indiferenciada só porque as teclas estão ali na frente dele; pressionando-as para baixo não é problema, e ele é poupado de qualquer associação com o discurso. O desempenho, inevitavelmente, deve sofrer de uma concepção equivocada. Acentos retóricos se referem a organizações métricas (por exemplo, a anacruse), os segmentos de forma, e a forma como tal. Só eles podem esclarecer o ritmo: sem o contraste de acentos retóricos, o ritmo especial não existe, não importa o quão estritamente o intérprete ou o condutor adira ao metrônomo. (SCHENKER, 2000 p. 45-46)⁶⁶

⁶⁶ Rhetorical Accents: Tension-relaxation = light-shade are as essential in music as in language, where they occur naturally in syllable and sentence construction. If our manner of speaking were continually to remain on one pitch and the syllables were the same length we would have no structure, no differentiation, and thus we would lose any possibility of communication. Therefore, a speaker gives each syllable, whether prefix or root syllable, a different emphasis. And only this contrast in strength, color, length creates differences, interrelationships, continuity – in other words, communication. In speech these conditions of light and shade are so familiar that they go unnoticed by speakers of the same language; in music, alas, we have not come so far. In Singing, again, it is the syllables that preclude unshaded light. Those instrumentalists who come nearer to speech through breath or bow technique also possess a greater ability to differentiate light and shade than the pianist. The latter tends to touch the keys in an undifferentiated way only because they lie there in front of him; pressing them down is no trouble, and he is spared any association with speech. The performance inevitably must suffer from such a misguided conception. Rhetorical accents refer to metric organizations (for example, the upbeat), segments of form, and form as such. Only they can clarify the rhythm: without the contrast of rhetorical accents, special rhythm does not exist, no matter how strictly player or conductor adheres to the meter. (SCHENKER, 2000 p. 45-46)

Para atender ainda as questões da retórica no fraseado musical é comum a colocação de palavras faladas e frases completas para a compreensão da lógica musical, anexando frases verbais aos fragmentos musicais puramente instrumentais. Como considerar a entonação expressa como acentos de retórica? Qual a situação de limite? Podemos estudar os acentos da música comparando-os aos acentos das palavras. Na retórica de cada idioma, entender e realizar completamente os acentos corretos das palavras avulsas é parte do aprendizado da própria língua.⁶⁷ Nesse caso, também seria interessante para fins didáticos, associar à palavra verbal da língua materna do compositor da música. Com certa facilidade, pelos acentos podemos perceber se é um alemão falando português ou um estrangeiro falando outra língua que não a sua materna. Para a entonação é fundamental o outro, a orientação do eu na alteridade de si, o fazer dialógico. A abordagem da obra, como uma dialógica relação entre o grande e o curto tempo, vai além dos acentos de retórica inerentes à expressividade que esses acentos configuram. O expressivo se apresenta em um plano diferente de uma verdade absoluta e é transferido para o plano dialógico da (curta) vida e arte de cada um, e isto é único e intransferível.

2.15 O EXPRESSIVO E A LINGUAGEM

O estudioso Kofi Agawu, em “Música como Discurso” (2014) enumera e comenta proposições da música como linguagem, e como tal, apresenta rubricas analíticas para a exploração da pluralidade que existe na significação da linguagem musical romântica. A figura abaixo, “Música é uma Linguagem?”, apresenta estas proposições da música como linguagem realizadas por Kofi Agawu em paralelos com as ideias dialógicas encontradas em Bakhtin.

⁶⁷ Essa associação também está presente nas reflexões da musicóloga russa Dina Kirnaskaya anteriormente apresentadas.

“Música é uma linguagem?”		
Proposituras da Linguagem - <i>Kofi Agawu</i>	Proposituras Comentadas - Orientação Dialógica	
1	Música, <i>linguagem</i> e (possivelmente) religião ocorrem em todas as sociedades humanas. Onde na frase, “natural linguagem” parece apropriada; “natural música” requer alguma elaboração.	Como manifestação humana, a música e a linguagem são manifestações dialógicas, orientações responsivas e sempre requerem elaboração.
2	Ao contrário da <i>linguagem</i> que é meio de comunicação (“linguagem coloquial”) e um veículo de expressão artística (“linguagem poética”); a linguagem musical existe principalmente no sentido “poético”, embora possa funcionar para fins comunicativos.	No universo bakhtiniano, a linguagem musical ou verbal é sempre dialógica. A manifestação artística se faz também na prosa, no colóquio, em toda manifestação de vida e não somente no seu “sentido “poético””.
3	Ao contrário da <i>linguagem</i> , a música existe apenas no desempenho (real, idealizada, imaginada, lembrada).	A linguagem musical como dialógica também só acontece no desempenho, na atividade, no ato de valor, vontade e expressão.
4	Assim, como a <i>linguagem</i> , a música é organizada em texto temporalmente delimitado ou texto acusticamente “fechado”.	Tanto a linguagem como a música é organizada em um tempo aberto, tempo dialógico: o “Tempo Curto” e o “Grande Tempo”. A delimitação é sempre provisória e de caráter relacional.
5	Um texto musical, como um texto verbal, é organizado em unidades discretas ou segmentos. A música é, portanto, segmentável.	A comunicação tanto musical quanto verbal é organizada em enunciados, unidades enunciativas.
6	Embora segmentáveis, o texto musical é mais contínuo na sua propriedade sônica, nos “desdobramentos do tempo real”, do que em um texto verbal. Textos verbais confiam mais em pausas virtuais ou físicas do que os textos musicais.	Tanto a música como a linguagem verbal necessitam das pausas para a sua devida articulação e compreensão. A compreensão de um texto qualquer, tanto verbal quanto musical enquanto compreensão é sempre dialógica.
7	Música existe em dois planos interdependentes, o plano da sucessão (“melodia”) e o plano da simultaneidade (“harmonia”). Linguagem não tem o plano da simultaneidade.	No dialogismo, verbal ou musical, a polifonia é fundamental. Em um único som, lido, pensado ou falado por uma única pessoa está sempre presente, no mínimo, duas vozes: o autor-sujeito e o autor-contemplador, o outro, a alteridade de si.
8	Enquanto palavras tem um significado lexical mais ou menos estabelecidos; a unidade musical, de qualquer tipo que seja, não o tem.	No dialogismo, o significado autômato verbal ou musical não acontece. Enquanto o significado é monológico, estanque; na sua significação [ao sentido] passa a ser sempre dialógico. Nem a palavra nem a unidade musical tem um significado fixo.
9	Significado musical e linguístico (ou de referência) pode ser extrínseco ou intrínseco. Na música predomina o significado intrínseco sobre o significado extrínseco, enquanto que na <i>linguagem</i> acontece o contrário.	No dialogismo, ao significado/sentido ocorrem as duas forças simultaneamente, forças intrínsecas e extrínsecas que se conectam pela compreensão que sempre é dialógica. Não ocorre uma significação apenas intrínseca ou extrínseca.
10	Considerando que a <i>linguagem</i> interpreta a si mesma, a música não pode interpretar a si própria. A <i>linguagem</i> é o sistema interpretativo da música.	Pela necessidade da língua vernácula para outra interpretação da música que não ela mesma, é fundamental a visão dialógica no processo interpretativo. Se a linguagem de palavras é dialógica, a linguagem da música o deverá ser, ainda de maneira mais forte e presente na sua interpretação tão somente musical ou extra musical.

Fonte: Agawu, 2009 & Chiamulera, 2014

Figura 4 - "A Música é uma Linguagem?"

Desde os Séculos XV/XVI, mais precisamente em 1537, quando Listenius escreveu “Musica”, resignificando a retórica de Aristóteles (384 a.C. a 322 a.C.) com os elementos da música; na inserção sexteta – *Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio* e *Perotatio* – presentes no discurso de uma ária musical desenvolvida por Johann Matheson em 1739; na ideia de *période* (1803) de Antoine Reicha, teórico musical contemporâneo de Beethoven, ampliada por Percy Goetschius (1853/1943); aos estudos da narrativa musical nos trabalhos do musicólogo inglês, John Rink (2010) a concepção e estudo de expressividade musical com parâmetros semelhantes à linguagem verbal tem sido recorrente.

No valor da concepção da música, a comunicação musical como linguagem pode se encontrar uma tendência sincrônico-anacrônica que minimiza o ato dialógico. A análise do discurso em parâmetros enunciativos pode ser amortecida, como em algumas proposituras acima e a linguagem pode se tornar um monólogo pela ausência de uma intrínseca energia constitutiva, a arqueologia presente na Arquitetônica bakhtiniana.

2.16 O EXPRESSIVO E A NARRATIVA

Nos meandros do sujeito recriador da música, ao ler a partitura, o “intérprete assume um papel de narrador, traçando uma *grande ligne* para a mediações entre a poética e a estrutura”⁶⁸ (RINK, 2010 p. 237). Nesta perspectiva expressiva, a interpretação acontece como uma transformação temática musical que oferece à música uma “dramática ação” (DALHAUS apud RINK, 2010 p. 222).

Estudando a obra para piano “*Valée d’Obermann*” de Franz Liszt, John Rink (2010) faz uso de uma “curva de intensidade” para traçar o design da “grande ligne” apresentando pontos de oscilação alternados à vacilação do

⁶⁸ “The performer assumes the role of narrator, tracing a *grande ligne* to mediate between the poetic and the structural.”(RINK, 2010 p.237)

movimento expressivo da obra e demonstrando paralelos entre uma “curva de entonação” musical com a narrativa falada.

Nos estudos musicais, cada vez mais há um acréscimo de pesquisas do expressivo musical relacionando-o à entonação expressiva da linguagem falada, com os pontos de entonação na expressividade musical. Entretanto, poucos são os que a consideram uma expressiva linguagem dialógica, com a presença de uma extraposição contemplativa. Na expressividade dialógica não ocorre uma única “*grand ligne*”, mas simultâneas linhas narrativas que vão sendo justapostas na medida em que ambientes entonacionais diversos são estabelecidos. A linha da entonação não pertence a um único sujeito, um único narrador; mas pertence a sujeitos diversos com nuances de sentidos diferenciados, portanto dialógica. Podemos então mencionar a existência não de apenas uma única expressividade, mas sim, uma situação de *poliexpressividade*. A figura do intérprete como narrador é substituída pela figura do autor de um romance polifônico. Em uma obra musical interpretada vivenciada de maneira dialógica emergem muitos sujeitos, personagens da obra e não apenas a grande linha de um narrador; em situação semelhante aos personagens de um romance em prosa.

A *poliexpressividade*, conceitual e de gênese da expressividade dialógica ocorre em seções, frases ou períodos enunciativos completos coordenados por dois elementos: na questão intrínseca, pelo *score axial* imanente do intérprete perante a obra, que será discutido mais adiante e na questão extrínseca, pela cronotopia individual de cada performance em si, propriamente dita. A posição extraposta, no valor cambiável de sujeitos em uma narração tanto musical como verbal é que nos permite esta *poliexpressividade*. Do contrário a narrativa musical pode tornar-se um grande e belo monólogo, mas mesmo assim, um monólogo.

“Considerando que o modelo predominante para o desempenho musical no século XVIII era a oratória, no século XIX, o drama” (RINK, 2010 p. 220), podemos sugerir que no século XXI, a performance possa ser guiada pelos estudos cronotópicos de cada sujeito musical, aproximando parâmetros que possam equalizar-se; distanciados, porém, daqueles que assim o fizerem mister

da individualidade de cada ato/ação/interpretação musical do “*ser expressivo e falante*”. O expressivo musical como narrativa é um meio caminho para a expressividade dialógica neste novo contexto do expressar-se em sons, mas não como seu final e último ponto.

2.17 O EXPRESSIVO NA MÚSICA - MONÓLOGO OU DIÁLOGO?

“A música é uma forma de informação acústica - mas informações sobre o quê? A resposta vai depender se você perguntar a um músico, um engenheiro eletroacústico, um psicólogo, um neurologista ou a um físico!”⁶⁹ (ROEDERER, 2009 p.197). A música comunica, informa e necessita ser enformada, apresentada dentro de um formato material.

Nas práticas de estudo do expressivo na música há uma tendência ao monologismo, um monólogo entre o estudioso do conhecimento e a música, “apenas um sujeito cognoscente, sendo os demais meros objetos do seu conhecimento.” (BAKHTIN, 1990, p. 81). Com um “sujeito cognoscente”, sem a presença do autor-contemplador, que é imanente ao autor-criador, “é impossível um tratamento dialógico” (idem) para a resposta da pergunta acima, ainda que sejam respostas de posições distintas do campo do estudo musical. Sem a presença do “excedente de visão”, uma visão de alteridade de si, a pessoa ao estudar o seu objeto, não o faz em um ambiente dialógico; “daí haver apenas diálogos objetificados dos personagens, composicionalmente expressos no interior do campo de visão do autor” (BAKHTIN, 1990, p. 81). Nessa assertiva, Bakhtin está se referindo à prática monológica no estudo e construção do romance e seus personagens, relação restrita e autoritária entre o autor e o personagem. Na ferramenta dialógica de estudo, esta observação também pode ser aplicada ao estudo e prática musical, ao sujeito que a observa, construindo uma prática monológica de interação. O “sujeito cognoscente” responde à

⁶⁹ “Music is a form of acoustic information –but information about what? The answer will depend on whether you ask a musician, an electroacoustic engineer, a psychologist, a neurologist or a physicist!” (ROEDERER, 2009 p.197)

pergunta acima, tratando a expressividade com situações de verdade finitas e fechadas, normalmente um dado matemático, mesmo em se tratando da infinitude e imprecisão do material ao imaterial da música.

O material é um sinal. Palavra, gesto, som. Transforma-se em signo. “Sem signos não existe ideologia. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010 p.31). O “*significado*” é a expressividade de alguém, a concretude de um sistema valorativo-volitivo expresso, o seu sentido. “Todas as manifestações da criação ideológica - todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele.” (Idem p.38).

Nos estudos da linguagem como um objeto estético⁷⁰, Bakhtin/ Volochinov para explicar melhor a questão do “*significado*” da enunciação, o discurso em si com um sistema de valores que lhe é peculiar àquele que fala, lê se expressa; procura “representar de maneira totalmente objetiva as duas orientações do pensamento filosófico linguístico” (Ibidem p. 93) do início do século XX: “o *objetivismo abstrato*” de caráter fechado, geral e estrutural do discurso e o “*subjetivismo idealista*” de caráter restrito e individual, como tal mais expressivo. Porém essas duas bases⁷¹ de entendimento da linguagem não contemplam a especificidade do enunciado, pois a “enunciação é sempre *de* alguém *para* alguém.” (PONZIO, 2008 p.95). A orientação mais extrínseca, de fora, o “*objetivismo abstrato*” ou “o *subjetivismo idealista*” mais intrínseca, interna não localiza o “*de*” e ao “*para*” do enunciado, a essência do discurso. Para localizar essa orientação do “*de*”- “*para*” necessitamos da orientação do centro de valores, a atitude responsivo-valorativa presente na “*entonação expressiva*” de cada sujeito e qualificada na cronotopia de cada evento.

⁷⁰ Uma das razões da complexidade dos estudos bakhtinianos é que além da própria dificuldade dos estudos linguísticos, da língua em si, a linguagem é estudada como uma prosa artística, a língua prosaica como um objeto de arte.

⁷¹ Em “Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin” (Schroeder & Schroeder in Música em Perspectiva, 2011 v.4 n.2 pp127-153) oferece maiores estudos sobre o assunto.

2.18 O EXPRESSIVO NA MÚSICA – A ENTONAÇÃO & O CRONOTOPO

O texto a seguir conta uma história que nos retrata de forma clara e inequívoca a questão da expressividade na música, nas situações de tempo e espaço de si e na alteridade de si. Cada indivíduo em sua vivência cronotópica, seu tempo e espaço, comunica um sentido pessoal sensível na sua entonação.

Certa vez, num domingo, já perto da noite, eu tive ocasião de caminhar ao lado de um grupo de seis operários embriagados, e subitamente me dei conta de que é possível exprimir qualquer pensamento, qualquer sensação, e mesmo raciocínios profundos, através de um só e único substantivo, por mais simples que seja [Dostoiévski está pensando aqui numa palavrinha censurada de largo uso]. Eis o que aconteceu. Primeiro, um desses homens pronuncia com clareza e energia esse substantivo para exprimir, a respeito de alguma coisa que tinha sido dita antes, a sua contestação mais desdenhosa. Um outro, lhe responde repetindo o mesmo substantivo mas com um tom e uma significação completamente diferentes, para contrariar a negação do primeiro. O terceiro começa bruscamente a irritar-se com o primeiro, intervém brutalmente e com paixão na conversa e lança lhe o mesmo substantivo, que toma agora o sentido de uma injúria. Nesse momento, o segundo intervém para injuriar o terceiro que o ofendera. “o quê há, cara? Quem tá pensando que é? a gente tá conversando tranquilo aí vem você e começa a brônquear!” Só que este pensamento, ele o exprime pela palavrinha mágica de antes que designa de maneira tão simples um certo objeto; ao mesmo tempo, ele levanta o braço e bate no ombro do companheiro. Mas eis que o quarto, o mais jovem do grupo, que se calara até então e que aparentemente acabara de encontrar a solução do problema que estava na origem da disputa, exclama com um tom entusiasmado, levantando a mão: ... “Eureka” “Achei, achei!” é isso que vocês pensam? Não, nada de “Eureka”, nada de “achei”. Ele simplesmente repete o mesmo substantivo banido do dicionário, uma única palavra, mas com um tom de exclamação arrebatada, com êxtase, aparentemente excessivo, pois o sexto homem, o mais carrancudo e mais velho dos seis, olha-o de lado e arrasa num instante o entusiasmo do jovem, repetindo com uma imponente voz de baixo e num tom rabugento... sempre a mesma palavra, interdita na presença de damas para significar claramente: “Não vale a pena arrebentar a garganta, já compreendemos!”. Assim, sem pronunciar uma única outra palavra, eles repetiram seis vezes seguidas sua palavra preferida, um depois do outro, e se fizeram compreender perfeitamente.⁷² (DOSTOIÉVSKI apud BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010 p.138)

⁷² História retirada do “Diário de um Escritor” de Dostoiévski (1) Pólnoie sobránie sotchiniénii F. M. Dostoiésvskovo (Obras Completas de F. M. Dostoiéveski), 1906, tomo 9, p. 274-275. In: BAKHTIN/ VOLOCHINOV. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 138-139.

A pequena história acima foi utilizada nos escritos de Bakhtin/Volochinov para exemplificar a “entonação expressiva”, questão também basilar dos estudos da expressividade musical. Subjacente ao expressivo comunicado em cada palavra proferida no diálogo acima, o enunciado/tema de cada sujeito conferiu um formato dialógico do tempo/espço dessa interação, orientado pelo sentido que cada participante expressou conforme seu valor e sua vontade.

Assim como no diálogo acima, na interpretação de uma referida música tem-se sempre o mesmo texto, com pequenas variações de edição; cada intérprete revela um sentido individual e próprio, assim como a palavrinha proferida no diálogo do exemplo acima.

A entonação é também o objeto de exaustivo estudo na Teoria da Entonação do musicólogo russo, Boris Vladimirovich Asafiev⁷³ (1884/1949), contemporâneo do Círculo de Bakhtin.

2.19 O EXPRESSIVO E O COMPOSITOR - VILLA-LOBOS

A obra que cada artista interpreta melhor é aquela com a qual o intérprete mais se identifica e naturalmente esta identificação é estendida ao compositor. Os elementos do expressivo musical construídos no decorrer da história do intérprete em conexões com o traço estético do compositor no seu “Grande Tempo” facilita a expressividade do intérprete. A empatia ao compositor ratifica a empatia à sua obra, em muitos casos, a precede. Em níveis hierárquicos, a gênese do sentido individual é encaminhada naquilo que é o mais valoroso a cada sujeito, uma tríplice construção tempo, espaço e sentido na empatia e proximidade ao compositor não apenas em obras autônomas. Nas melhores interpretações, o artista

⁷³ “A Teoria da Entonação de B. Asafiev e a execução musical: concepções analíticas para a interpretação das Cirandas de Villa-Lobos” (TARQUINIO, 2012), o autor apresenta um detalhado estudo da referida Teoria da Entonação.

“ não simplesmente reproduz a música, ele a “compõe” e, portanto, só pode “compor” de novo esse tipo de música que ele acredita, a música que é tão próximo dele como se ele fosse o real compositor (KIRNASKAYA, 2009 p. 243)⁷⁴

Na interpretação da obra de Heitor Villa-Lobos, o alinhamento do intérprete com o mundo expressivo deste compositor em suas idiossincrasias pode acontecer com a obra musical, assim como em seus discursos verbais, mesmo que possam parecer exagerados e desproporcionais. A compreensão do enunciado discursivo do autor criador, considerando-o, ou não, exagero de oportunidade e publicidade como assim é visto por muitos estudiosos pode auxiliar na construção expressiva da sua música.

“Arte livre como é a nossa natureza” ou então “Arte sentimental como são os homens da nossa terra” são algumas das falas recorrentes em Villa-Lobos, ou ainda, “O Folclore sou eu”, “O Brasil tem uma forma geográfica de um coração. Todos os brasileiros tem este coração. A Música vai de uma alma a outra”, “A minha música é o reflexo da sinceridade.” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987 p. 96, 92, 93). Estas expressões do compositor revelam uma pessoa idealista, grandiosa, autoconfiante além de um genial artista musical.

Maria Celia Machado (1987) faz a análise de uma série de discursos do artista onde se pode intuir o expressivo musical a partir dos colóquios escritos do autor pessoa Heitor Villa-Lobos.

Entretanto, mais do que nas suas palavras é na própria obra musical que podemos vislumbrar o valor/vontade e expressão da obra de Villa-Lobos, inicialmente em suas composições as dedicadas à infância. Os ciclos infantis como “Brinquedo de Roda”, “Petizada”, “Cirandinhas”, o “Guia Prático”, série de obras curtas e singulares, que nos aproximam e nos encaminham na preparação do universo expressivo de Villa-Lobos. Nestas obras com habilidades técnicas relativamente simples podemos efetivamente estudar a sonoridade, articulações, pedais e acentos rítmicos, expressividades congênicas do universo de Villa-Lobos.

⁷⁴ “ ..does not simply reproduce music, he “composes” it - and thus can only “compose” anew such music as he believes in, music which is as close to him as it is to the actual composer. (KIRNASKAYA, 2009 p. 243)

As obras de caráter básico de um compositor normalmente apresentam um laboratório de estudo expressivo introdutório rico e valoroso, como o “Álbum da Juventude” de Robert Schumann e o “Mikrokosmos” de Bela Bartok.

O Ciclo “Brinquedo de Roda”, uma série de seis obras para as crianças apresenta de uma maneira simples e singela um microcosmo expressivo da música brasileira. Na peça nº 1, “Tira o seu Pezinho”, em apenas duas páginas encontra-se uma interessante gama interpretativa, desde a melodia acompanhada na mão direita e acompanhamento na mão esquerda, e vice-versa, assim como, a fluência do ritmo sincopado, base da música brasileira; a articulação prosódica da linha musical e o acompanhamentos em pizzicatos do acorde na mão esquerda. Na peça nº 2, “A Moda da Carranquinha”, mostra a valsa choro com o seu embalo que é tão peculiar à brasilidade. Na peça nº 3, “Os três cavalheirozinhos...”, o ritmo do baião e as “caídas” nas quebras rítmicas de uma “Terezinha que foi ao chão”. Nestas pequenas obras⁷⁵ é possível compreender de maneira dialógica o universo do compositor com relativa facilidade interpretativa.

Um pequeno ensaio sobre o aprendizado expressivo destas obras infantis de Villa-Lobos no apêndice 1 deste trabalho desenvolve colocações sobre o assunto.

2.20 O EXPRESSIVO E O MATIZ EMOCIONAL DO SCORE AXIAL

O estudo do expressivo é também o estudo do posicionamento axiológico de cada intérprete. Para a expressividade musical, em uma concepção dialógica, o sentido da obra é o *score axial* de cada artista. A expressão *score axial* é a união de dois termos: *score do* inglês, resultado e *axial*, do francês, eixo. O termo em inglês *score* tem significados diversos, conforme o campo do

⁷⁵ “O legato, o stacatto, e a articulação da ligadura de duas notas diferentes são os pilares estruturais para o desenvolvimento da sonoridade pianística” (CHIAMULERA, 1988 p. 54). Estas estruturas expressivas fundamentais recomendadas pela estudiosa do ensino do piano podem ser trabalhadas em ambientes expressivos de muita riqueza e diversidade nestas obras para a infância escritas por Villa-Lobos.

conhecimento; em música, indica a partitura, uma composição escrita instrumental ou vocal de uma obra. Segundo o dicionário musical da Universidade de Harvard, *score* é “a notação de um trabalho, especialmente aquele para conjunto, apresentado de tal maneira que momentos simultâneos de todas as vozes ou partes estão alinhados verticalmente.” (RANDEL, 1986 p. 735)

O *score axial* é o eixo do sentido que direciona a expressividade do músico em relação à obra de arte, presente na orientação ao compositor ou à partitura. Neste estudo da interpretação musical, o *score axial* é a *orientação expressiva do intérprete*.

A partitura, com o seu “Grande Tempo” no diálogo do “Pequeno Tempo” do intérprete orienta e produz o *score axial* da expressividade, sua interatividade e vice-versa. Mas “qual partitura” orientará o pianista?

Nós aceitamos a autoridade da partitura escrita. Ao contrário de alguns teóricos contemporâneos, não considero a composição ser idêntica com a partitura; no entanto, tenho insistido que "a composição é, no mínimo, a partitura... e de um ponto de vista puramente objetivo, que pode ser de fato tudo o que a composição é... a partitura é a melhor fonte de todas as nossas percepções" (Cone 1989: 99-100). A primeira obrigação do intérprete é para com a partitura - mas qual partitura? O autógrafo ou a primeira edição impressa? O apressado manuscrito do compositor ou a cópia presumivelmente mais cuidadosa de um transcritor confiável? A versão inicial do compositor ou sua emenda mais tardia? A primeira edição alemã ou a primeira edição francesa? Uma edição original ou uma suposta incorporação de instruções do compositor para seus alunos? (CONE, 1995 p.244)⁷⁶

Para o compositor, “a melhor fonte de todas as nossas percepções” é a partitura, a composição escrita, eixo central das suas ideias composicionais enquanto que o *score axial* é o condutor da expressividade do intérprete.

⁷⁶ We accept the authority of the written score. Unlike some contemporary theorists, I do not consider the composition to be identical with the score; nevertheless, I have insisted that ‘the composition is at least the score... and from a purely objective point of view that may indeed be all that the composition is... the score is the ultimate source of all our perceptions’ (Cone 1989: 99). The performer’s first obligation then, is to the score – but to what score? The autograph or the first printed edition? The composer’s hasty manuscript or the presumably more careful copy by a trusted amanuensis? The composer’s initial version or his later emendation? The first German edition or the first French edition? An original edition or one supposedly incorporating the composer’s instructions to his pupils? (CONE, 1995 p. 244)

3. CAPÍTULO III: A EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA

O estudo da expressividade, do intangível para o mundo do tangível da arte musical, é um desafio constante. No dialogismo encontramos alguns fundamentos para superar esta dificuldade de conciliação entre o inexpressável da música com o inexorável da partitura.

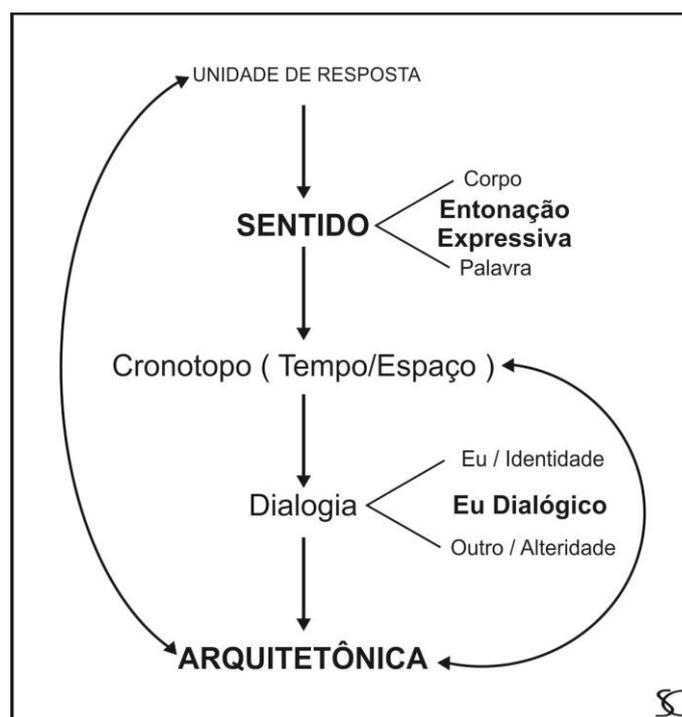
A autonomia do diálogo com sua liberdade expressiva está em uma relação oposta ao autoritarismo e ao sentido monológico, sempre o mesmo e indiscutível. A expressividade dialógica alicerçada na arquitetônica da interpretação dá o sentido ao enunciado daquele que interpreta a música. A composicional de uma música é sempre a mesma; como foi sempre a mesma a palavrinha geradora da história de Dostoiévsky apresentada anteriormente. O tempo/espaço de cada “ser único e falante” daquele diálogo foi a causa direta da *entonação expressiva, cada sujeito com o seu valor, a sua vontade e expressão.*

3.1 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA I - A ARQUITETÔNICA

O estudo da expressividade dialógica é o estudo da Arquitetônica: uma energia das origens e causas primeiras, conforme a etimologia do termo. Na raiz do termo arquitetônica, do grego, *arché*, o princípio + tectônica, *tectum*, pedra; conceitua a arquitetônica como pedra inicial e fundamental, a unidade responsiva da construção expressiva, uma “força estrutural que organiza as relações comunicativas. A arquitetônica é um modo de criar conexões entre elementos de origem diversificada, tendo em vista a dialogia que rege os fenômenos.” (MACHADO, 1995, p. 309).

A Figura da Arquitetônica mostra a unidade responsiva da interpretação musical. É um esquema da “força estrutural que organiza as relações comunicativas”, produto de uma expressividade dialógica. Os elementos dessa figura não ocorrem na linearidade de eventos, porém as expressões delineativas podem traçar uma proposta para o estudo analítico em cadeias superpostas. A unidade de resposta pode se iniciar e se decompor em diferentes direções ou

sentidos como um sistema de rizoma⁷⁷. Essa unidade de resposta produz uma entonação expressiva de acordo com o seu cronotopo, “a relação de interdependência entre as categorias do tempo e do espaço” (MACHADO, 1995 p. 310), um diálogo que combina tempo e espaço em modos e sentidos diferentes. É uma entonação que nasce como resultado dentro de um tempo e seu espaço representando a dialogia entre o “eu”, identidade de si, com o “outro”, a alteridade de si, o *eu dialógico*. A figura da Arquitetônica reúne todos estes aspectos em uma visão global da expressividade. As flechas neste processo recursivo do desmembramento direcionam as linhas de união entre a unidade de resposta e a Arquitetônica. A unidade de resposta é a Arquitetônica e vice versa: este fenômeno sugere a união entre a vida e a arte.



Fonte: Chiamulera, 2014

Figura 5 - Figura da Arquitetônica

⁷⁷ Neste caso, a aplicação do termo forjado por Gilles Deleuze e Félix Guattari aplicado ao conceito de rizoma como uma raiz, um sistemas de respostas que podem ou não desencadear linhas de hierarquia e/ou subordinação. Para uma pesquisa mais aprofundada, <http://www.webdeleuze.com/>

O autor da performance é o construtor da Arquetônica, um sujeito ativo com sua própria dialogicidade, o pianista que interpreta é o autor criador da Arquetônica da sua interpretação.

O autor é profundamente ativo, mas o seu ativismo tem um caráter dialógico especial. Uma coisa é o ativismo (*aktivnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo em relação à *consciência viva e isônoma do outro*. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda, etc., ou seja, esse ativismo dialógico não é menos ativo que o ativismo que conclui, coisifica, explica por via causal, torna inanimada e abafa a voz do outro com argumentos desprovidos de sentido. (BAKHTIN, 2011, p. 339)

Na Arquetônica, a voz do sujeito não é monológica, uma atividade de alguém que só fala e não escuta; é um ato do sujeito dialógico construindo diálogos no seu tempo e espaço orientado para o sentido da sua construção, seu *score axial*.

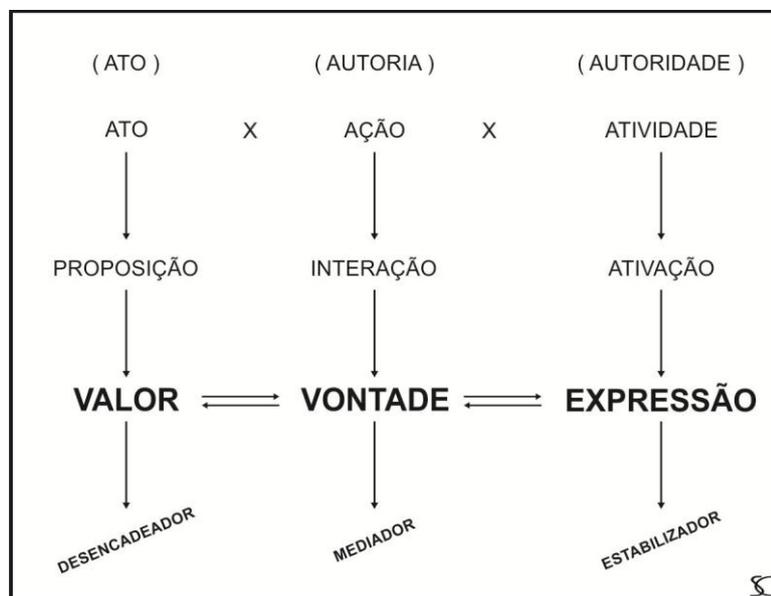
3.2 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA II - VALOR, VONTADE E EXPRESSÃO

A expressividade, como um diálogo entre consciências abarca cada sujeito com sua consciência, autônoma, imiscível, uma atitude responsiva de vontade e emoção com sua individual expressão.

“Um tom emotivo-volitivo, uma valoração real, não se referem ao conteúdo enquanto tal, tomado isoladamente, mas na sua correlação comigo no evento singular do existir que nos engloba. [...] O tom emotivo-volitivo interrompe o isolamento e a autossuficiência do conteúdo possível do pensamento, incorpora-o no existir-evento unitário e singular.” [...] O tom emotivo-volitivo, que abarca e permeia o existir-evento singular, não é uma reação psíquica passiva, mas uma espécie de orientação imperativa da consciência, orientação moral e responsabilmente ativa.” (BAKHTIN, 2012 p. 90-91)

O ato bakhtiniano de valor/vontade e expressão, o *expressar-se*, em condição reflexiva, indica a consciência do expressivo na música. O termo na linguagem coloquial – o *expressar* – (se), a expressão de um sujeito na regência do ato, é a expressão de alguém em algum lugar com sons, “sonoridades

significantes”, a interpretação da música. Essa articulação encetada em três pilares, valor–vontade-expressão demonstra a unidade de resposta.



Fonte: Chiamulera, 2012⁷⁸

Figura 6 - Valor - Vontade - Expressão

O Ato da interpretação como dialogia trata da “*ordem do enunciado de caráter não objetal, que reenvia o enunciado a ele mesmo, a sua unidade dinâmica e gerativa*” (BAKHTIN, 1993, p. 63). A unidade responsiva não é estática e gera movimento. Com esta característica, a dialogia interna realiza uma reversão, uma recursão, um processo que se auto-alimenta. A interação no centro da figura realiza a ativação que é a própria atividade da expressão.

A unidade de uma ordem baseada na recorrência daquilo que é análogo, ainda que os momentos semânticos sejam os reiterados, é a unidade de uma atividade que volta para si mesma, que se auto retoma; o centro de gravidade não se encontra no sentido recorrente, mas no retorno à atividade do movimento interior e exterior, do corpo e da alma, que engendrou este significado. A unidade de todos os momentos composicionais que realizam a forma e, sobretudo a unidade do conjunto verbal da obra, unidade no seu aspecto formal, é baseada não naquilo que se fala ou de que se fala, mas na maneira como se fala, no sentido de uma atividade de elocução significativa,

⁷⁸ As datas das figuras criadas pela autora variam conforme o ano de construção; dentro do período de 2012 a 2016, tempo de elaboração desta Tese.

que deve ser sentido continuamente como *atividade única*, independentemente na unidade objetual e semântica do seu conteúdo. (BAKHTIN, 1993, p. 63)

Os elementos da partitura tratam da composição em si. Na performance o músico “fala”, no âmbito da sua expressão, o que capta da notação musical. Os elementos construtivos, como o ritmo, a melodia, a harmonia são repetidos, mas a expressividade não o é. A composicional da obra é reproduzida, mas não a sua Arquitetônica, que é um ato único, expresso e intransferível na interação do valor, da vontade e da expressão de cada um, em um dado momento e espaço. O valor é o elemento desencadeador, incita a vontade que é o elemento mediador e a expressão, vetor estabilizador, a Arquitetônica.

O que se repete, retorna, conclui laços, não são os momentos semânticos na sua objetividade, ou seja, em total separação da personalidade do sujeito falante, mas o momento que se relaciona com a atividade, com a sensação viva de sua própria atividade; a atividade não se perde no objeto, sente sempre de forma nova sua própria unidade subjetiva em si mesmo, na tensão da sua posição física e moral: *a unidade não é do objeto nem do acontecimento, mas é a unidade de um envolvimento, de um englobamento do objeto e do acontecimento*. Assim, o início e o fim de uma obra, do ponto de vista da unidade da forma, são o início e o fim de uma atividade: sou eu quem começo e quem termino. (BAKHTIN, 1993, p. 63)

O estudo da performance como uma prática dialógica é o “Ato” de interpretar, também um estudo da vontade. Esta vontade ainda que pertencente a um único sujeito não é uma vontade individual e sim, o que Bakhtin chamou da “vontade artística”, uma “vontade do acontecimento.” “A vontade artística de polifonia é a vontade de combinação de muitas vozes, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 2010, p. 23).

Ao falar de vontade artística, Bakhtin está aplicando o conceito para a reflexão da polifonia no romance, a independência de vozes de cada um dos personagens na obra de literatura. No caso da música do Rudepoema, a vontade do retrato do artista homenageado aparece como uma vontade excludente da supremacia da vontade de um único sujeito, o compositor Villa-Lobos e passa a ser a “vontade do acontecimento” com o diálogo de todas estas vontades. Pode-se exatamente fazer uma referência direta à autonomia das vozes e melodias em uma escrita de contraponto; uma melodia que não se

sobrepõe a outra, todas coexistem, cada uma com a sua própria vontade, sua consciência. A lei de unidade da Arquitetônica acontece sob a regência de uma lei de atividade racional, o recorte temporal que determina a sua simultaneidade, respeitando sua individualidade na dialogia intrínseca de cada sujeito.

A vida de cada um na sua alteridade, o que você é para o outro, um visão de fora, externa, é sempre uma prática do dialogismo concretizado na contraposição, identidade e alteridade de si, pois “tudo na vida é dialógico, ou seja, contraposição dialógica” (BAKHTIN, 2010, p. 49).

3.3 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA III – A UNIDADE DE RESPOSTA

A unidade de resposta é a orientação que garante e confirma o centro de valores, pois é a própria valoração da resposta. Nessa interação com o sistema de signos da partitura, a resposta do músico não é apenas uma relação com os sinais, sua sinalidade; ao invés disso, cada interpretação se comporta conforme o sentido da sua significação. Entre esses dois termos - a significação e o sentido - do material que habilita e constrange a música, apenas o sentido implícito da cronotopicidade de cada intérprete está no âmago do centro de valores de cada artista e é o elemento que garante o real expressivo da interpretação, o frescor novo e renovado a cada arquitetura da música que se concretiza.

As reflexões de Augusto Ponzio (2012), um dos responsáveis pela introdução dos pensamentos bakhtinianos na língua e cultura italiana, explicita muito bem essa interação dos valores de cada indivíduo, imprimindo-lhe o sentido da enunciação, diferente do seu significado.

Podemos explicar as ideias de Bakhtin, a propósito do sentido e do significado da enunciação distinguindo duas partes na enunciação que se referem à compreensão responsiva e à identificação. A primeira refere-se, por sua vez, à signicidade e a segunda, à sinalidade. Propondo uma terminologia que não é de Bakhtin, podemos chamar de enunciado o significado de uma enunciação que está ligada à compreensão responsiva, ou seja, ao sentido. Em outros termos, o enunciado de uma enunciação consiste no seu nível propriamente sígnico. Chamamos, por outro lado, de frase ou conjunto de frases o significado da enunciação que está ligada ao interpretante de

identificação. Em outros termos, a frase ou conjunto de frases é o significado da enunciação que se esgota na identificação, ou seja, “o significado” em sentido estrito e diferente de “sentido”. (PONZIO, 2012 p. 94)

A significação é mais permanente e linear “pelo que se quer dizer “aqui e agora””; o sentido é sempre de natureza cronotópica. O elemento musical, assim como na frase verbal pode ser decomposto, subtraído do contexto; porém, o expressivo recôndito do âmago de cada elemento, a sua expressividade, só se torna uma ciência consciente na dimensão do sentido. A frase literária como a frase musical possui laços comuns. Os estudos da frase verbal abaixo explicitado muito bem se aplicam também aos estudos expressivos da frase musical.

A frase está num nível em que pode ser decomposta, recortada em vários elementos linguísticos, enquanto o enunciado se coloca no plano da unidade linguística, da completude signica. A compreensão responsiva se dirige à enunciação como a um todo unitário que não se pode decompor, que traduz o seu significado global. Por outro lado, a identificação se dirige aos elementos em que a enunciação, como frase ou conjunto de frases, pode decompor-se no plano fonológico, sintático e semântico. Além disso, como frase, a enunciação se dá como repetição de determinados traços distintivos que permitem reconhecer os fonemas, os monemas e as estruturas sintáticas. Entretanto, como enunciado, a enunciação é considerada em sua singularidade pelo que se quer dizer “aqui e agora”: a compreensão responsiva, além de não repetir a enunciação – como no caso da identificação – também a trata como algo singular e irrepitível. Uma frase repetida é sempre a mesma frase; um enunciado repetido não é o mesmo enunciado; em outros termos: não pode ser repetido, ou o que se repete ao se repetir uma enunciação, é a frase, não o enunciado. Cada vez que a enunciação se repete, o enunciado requer uma compreensão responsiva diferente. (PONZIO, 2012 p.95)

A unidade de resposta, a “compreensão responsiva”, como um conhecimento humano deve ser “responsavelmente reconhecido” como a verdade de conhecer e reconhecer dos termos em russo: *istina e pravda*.

“Todo o contexto infinito do conhecimento humano teórico possível – o da ciência – deve, para minha unicidade participante, tornar-se algo de responsavelmente reconhecido, o que não diminui nem deforma o que é verdade [*istina*] desse conhecimento, mas o completa até que se

torne verdade [*pravda*] em sua validade compulsória.” (BAKHTIN, 2012 p. 108)

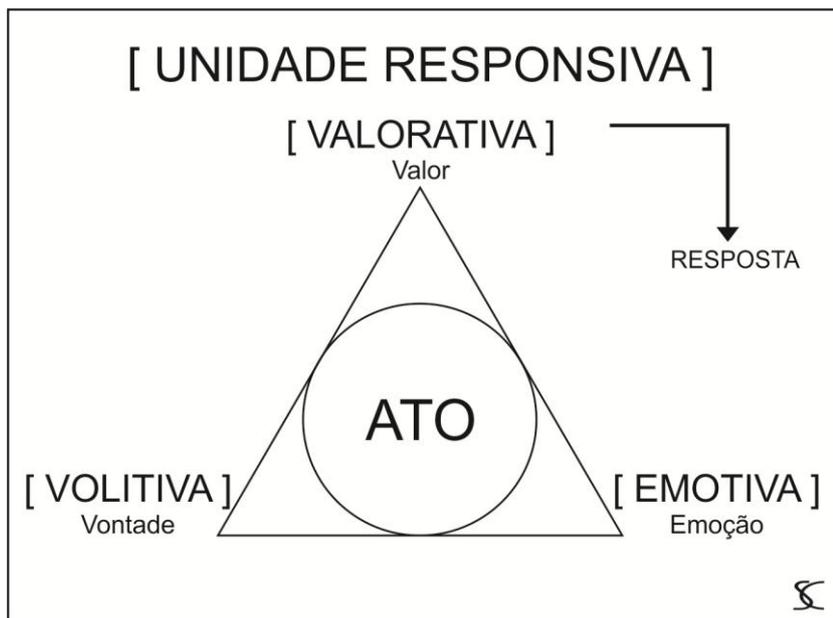
A natureza, o resultado e o processo do diálogo entre verdade individual, *istina*, e *pravda*, verdade universal é o que se faz aqui presente na interpretação: *mathesis universalis* e *mathesis singularis*. *Mathesis universalis* como uma competência musical orientada ao texto associado à *mathesis singularis*, à vontade individual de comunicá-lo. Augusto Ponzio nos esclarece sobre o que se entende por *Mathesis Universalis* e *Mathesis Singularis*:

Para identificá-la, a enunciação requer um conhecimento (competência linguística) que é *mathesis universalis*. Para entendê-la de forma responsiva, isto é, como enunciado, a enunciação requer um saber (competência comunicativa) que é *mathesis singularis*, um novo conhecimento para cada novo enunciado. Como enunciado, a enunciação não somente requer a compreensão responsiva como também necessita que ela mesma seja compreensão responsiva de outro signo verbal ou não verbal. Como tal, ela mesma é uma tomada de posição, um juízo de valor, a expressão de uma perspectiva: isso faz com que toda enunciação tenha sempre uma acentuação especial ou entonação valorativa. Como frase, a enunciação não é responsiva e não tem, portanto nenhuma entonação valorativa. (PONZIO, 2012 p.95).

A enunciação como uma orientação de valores é a própria expressividade de cada sujeito, a cronotopia de cada interpretação, a enunciação como uma arquitetônica. A enunciação pode ser expressa por “signos verbais e não verbais”. A enunciação se faz presente e exige a presença de atitudes,

solicita comportamentos que não são somente de tipo verbal: vive no cruzamento de atos comunicativos extraverbais que podem ser entendidos como signos que a interpretam e como signos que ela interpreta. Definitivamente, a enunciação vive no jogo de compreensões responsivas, expressadas por signos verbais e não verbais. (PONZIO, 2012 p.95)

Nas “compreensões responsivas”, “expressadas por signos verbais e não verbais” acontece um jogo para a escolha de “um vocabulário estrutural expressivo”. (COOK, DIBBEN, 2010 p. 60). O “vocabulário estrutural expressivo” dos estudiosos musicais possibilitam uma “compreensão responsiva” da música.



Fonte: Chiamulera, 2012

Figura 7 - A Unidade Responsiva

A unidade responsiva conhece e reconhece a expressividade do valor, sendo dialógica é a expressividade latente ao ato, a interpretação da música. A interpretação da partitura é a resposta, centro de valores do intérprete. A unidade responsiva é o design constituído da vontade, ação/emoção/expressão da resposta.

As escolhas deliberadas na interpretação, e o seu valor para a realização dessas escolhas de emoção orientam o expressivo na música. No vértice superior do triângulo, o termo – resposta – indica uma expressão de valor e vontade. Ao invés do tri – *valor* – vontade – o expressar; aparece valor–vontade–resposta, a unidade responsiva. O valor é comutado com a resposta, a vontade como resposta, a resposta como expressão/emoção.

O ato da performance é a construção do “objeto estético”, uma cronotopia, a partitura vivificada, “sonoridades significantes”. A interpretação no exercício dialógico oferece uma conscientização abrangente de possibilidades emotivas. A performance passa a ser e ter inúmeros cronotopos, relações de tempo/espaço de cada da obra no sentido de cada intérprete com o seu contexto.

A complexidade do ato bilateral de conhecimento-penetração. O ativismo do cognoscente e o ativismo do que se abre (configuração dialógica). A capacidade de conhecer e a capacidade de exprimir a si mesmo. Aqui estamos diante da expressão e do conhecimento (compreensão) da expressão. A complexa dialética do interior e do exterior. O indivíduo não tem apenas meio e ambiente, tem também horizonte próprio. A interação do horizonte do cognoscente com o horizonte do cognoscível. Os elementos de expressão (o corpo não como materialidade morta, o rosto, os olhos, etc.); neles se cruzam e se combinam duas consciências (a do eu e a do outro); aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro (amante). O reflexo de mim mesmo no outro. A morte para mim e a morte para o outro. A memória. (BAKHTIN, 2011, p. 394)

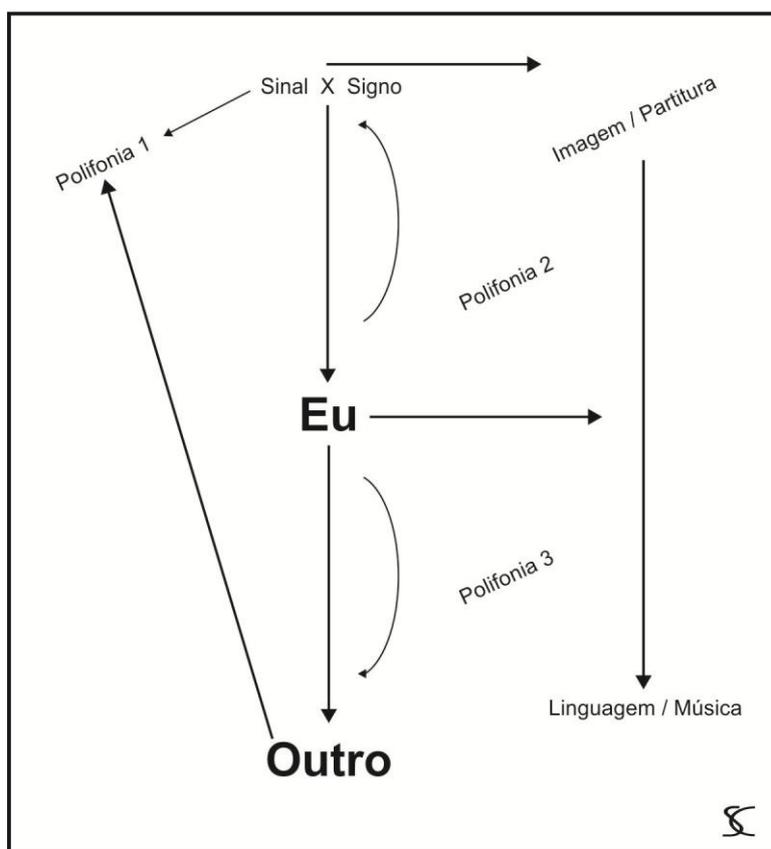
A interpretação é estabelecida pela expressão e pelo conhecimento dessa expressão, um “conhecimento-penetração”. O ato da interpretação é o conhecimento que penetra no outro, o outro do texto, o compositor da obra com o seu contexto, sua história, nos seus diálogos do seu “Pequeno Tempo” no universo do “Grande Tempo”.

3.4 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA IV – A ENTONAÇÃO

Na Expressividade Dialógica, a consciência do intérprete começa na alteridade de si, na sua interação com o outro. Em cada momento, a entonação tem uma peculiaridade e se apresenta em planos polifônicos. Essa interação em planos polifônicos acontece quando “tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros” e desencadeia um conhecimento, uma “representação que terei de mim mesmo”

“Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão a formação original da representação que terei de mim mesmo. ... Assim como o corpo se forma originalmente dentro do seio (do corpo) materno, a consciência do homem desperta envolta na consciência do outro. É mais tarde que o indivíduo começa a reduzir seu eu a palavras e à categorias neutras, a definir-se, enquanto homem, independente do eu com o outro.” (BAKHTIN, 2011 p.378)

Na figura do Sistema de Agrupamentos de Interpretação, a interpretação na sua gênese é um sistema que engloba imagem e linguagem nos planos polifônicos que formam o expressivo. A entonação expressiva da primeira figura da unidade responsiva passa a ser uma orientação de resposta em planos polifônicos de compreensão, conforme indicados abaixo.



Fonte: Chiamulera, 2014

Figura 8 – Entonação - Agrupamento da Interpretação

O dialogismo da expressividade consiste no dialogismo de outra espécie, a espécie de tempo a tempo de cada indivíduo. Este diálogo é impossível de generalização além do tempo/espço de cada um, pois suplanta a matéria e se organiza em linhas temporais distintas tantas quantas forem as pessoas na terra. Esse dialogismo de outra espécie é a individualidade de cada um, é o insondável que ninguém e nada pode revelar na sua plenitude.

Podemos estudar e pesquisar esses três sistemas de planos polifônicos que estão presentes e nos aproximam da sua natureza de signo, da imagem para a linguagem. Porém, nem sempre podemos identificar a espécie dessas polifonias, primeira, segunda ou terceira espécie, conforme a figura; entretanto, todas elas representam uma unidade responsiva de valor, vontade e expressão.

A indicação dos três planos polifônicos na Figura do Sistema de Agrupamentos da Interpretação não trata de um pluralismo de melodias, na visão tradicional da música, tampouco de um dialogismo só de sujeitos. Trata de um diálogo que não pode romper o seu cronotopo de existência, pois não é linear, sincrônico ou anacrônico. É dispositivo individual, único e intransferível de cada ser humano. Essa é a espécie aqui mencionada como de “outra espécie”. Podemos nos aproximar dos elementos componentes, valor, vontade e emoção, mas a relação recôndita de cada diálogo pertence ao infinito e à finitude de cada ser humano. Essa espécie, única, insubstituível, é a cronotopia da interpretação, a relação de tempo espaço que mantemos e é assegurada na dialogia do ato.

A interpretação de uma partitura, as intrínsecas relações da imagem anotada da música que o intérprete realiza, assegura o acabamento de sua imagem para a linguagem, construindo seu enunciado musical, uma obra aberta na direção do eu para outro que retorna para si. O sujeito que emerge do sujeito/interprete é um sujeito/autor, o autor criador das suas dialogias, não apenas um sujeito repetidor. Além do elemento visível, a composição da música, a sua cronotopia, uma “visão” da obra, é sempre arquitetônica no seu dialogismo. As flechas da Figura de Agrupamento da Interpretação realizam as interações entre os pontos chaves, eu, o outro e o sinal/signo em negrito na figura 8.

Para Bakhtin, o “sentido necessita de outra lógica”, a lógica dialógica, uma lógica que nasce da interação de, no mínimo, duas consciências imiscíveis.

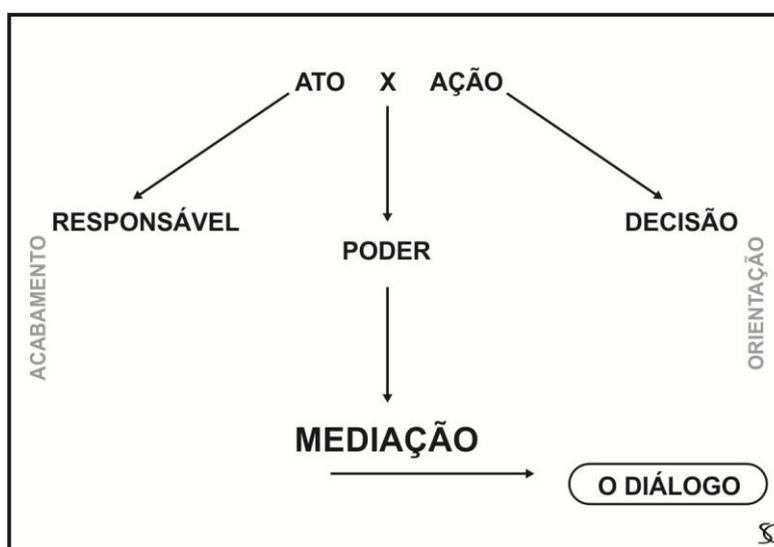
A precisão formal das ciências exatas aqui se revela sem razão. O símbolo torna evidente aquilo que é sempre assim quando há uma relação com o mundo humano, com os signos, os seus gêneros de discurso, os seus textos. O símbolo evidencia que o sentido necessita de outra lógica, não porque esse seja irracional, mas porque sai do monologismo e da univocidade, apresenta-se como situado em uma dialógica, na qual não existem significados fixos, nem papéis fixos entre o mesmo e o outro. Ao sentido pertence um aspecto essencial:

aquele constituído pela forma dialógica: é aquilo qual a interpretação do símbolo artístico nos obriga reconhecer (BAKHTIN, 2011 p. 406)

Executar, apreciar ou compor uma música, no exercício dialógico torna-se apenas um ato, o ato da interpretação. No momento em que aprecio uma obra de arte, me coloco na posição daqueles, que pelo diálogo do intérprete se fazem presentes.

3.5 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA V – A MEDIAÇÃO

O espaço e o tempo da interpretação é uma mediação entre o tempo universal, contextual da obra e o tempo do intérprete, seu pequeno tempo. A Figura 9 demonstra a mediação, os diálogos da performance. A prática interpretativa é um elemento mediador entre o “Tempo Curto” e “Grande Tempo”, o “contexto da interpretação” que Bakhtin bem explicou. A interpretação é a própria mediação.



Fonte: Chiamulera, 2012

Figura 9 - Figura da Mediação

Na música, a partitura representa um conjunto de sinais, uma imagem visual que se transforma em um signo universal reconhecido no contexto

cultural. Por exemplo, as relações de diferença entre um acorde de dominante na obra de Mozart e um acorde de tensão do Século XX não têm o mesmo valor. Charles Rosen em seu trabalho “Música e Sentimento” (2011) descreve como, de acordo com a época, a técnica composicional determina um sentido diferente do expressivo. O Diálogo com o “Grande Tempo”, a representação do signo sempre está presente. O signo mesmo tendo um significado universal em diferentes épocas, no diálogo com o “Grande Tempo”, século XVIII e XIX se transforma completamente.

3.6 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA VI - O CRONOTOPO MUSICAL

O cronotopo musical é o tempo, o espaço e o sentido da interpretação; processo e resultado da construção do diálogo entre as duas categorias que a envolvem: O Tempo Curto, valor ativo do intérprete e o Grande Tempo, o contexto da obra. A riqueza do diálogo consiste na possibilidade da mudança de posição do sujeito na obra de arte, ora como autor pessoa, autor criador ou autor contemplador.

As cores da figura 10 indicam a posição do sujeito intérprete vista de cima: a cor azul, (*o eu/eu*), a cor vermelha (*o eu/outro*), e a cor amarela (*o eu dialógico*). O eu dialógico interage com o eu e o outro, sendo resposta, vontade e valor. No diálogo entre os Tempos Pequeno e Grande, nas leituras do outro em si, a posição do sujeito como *autor pessoa*, *autor criador* e *autor contemplador* se organiza em diferentes origens temporais e polissêmicas do enunciado musical.

Para o entendimento da expressividade dialógica, a noção do tempo/espaço é essencial, também no que Goethe chamou de “plenitude do tempo”, (GOETHE apud BAKHTIN, 2011 p. 243), tempo aqui como um processo interativo. O intérprete orienta a “plenitude” temporal ao dialogicizar o tempo da obra, universal, com o seu tempo, pessoal, e; também, sucessivamente nas inferências de outros tempos que se faz presente naquela obra. Disto trata o cronotopo, que de ora em diante, chamaremos de *cronotopo musical*. O

cronotopo musical orienta o sentido do enunciado da música na sua mais profunda transversalidade, como uma arqueologia do sentido, na sua imaterialidade, a Arquetônica. A cada momento que se vivencia a obra, renova-se e compreende-se de outra maneira o seu sentido. A vivência dialógica de uma obra beethoviana, por exemplo, transversa o tempo histórico de obras passadas como também anuncia um futuro próximo ou distante, o renascimento do sentido inerente àquela obra.

No cronotopo musical, o sentido cronológico temporal, dimensão de passado, presente ou futuro, se transveste de um “momento de eternidade”⁷⁹, conforme as palavras do pianista Arthur Rubinstein, ao referir-se à interpretação. Essa vivência atemporal está presente na liberdade de assimilação indicada por Goethe.

“Seja como for, a cada um deve ser concedida plena liberdade de assimilar a seu modo as obras de arte. Eu chamo a isso de convicção *sensorial-ultra-sensorial*, pois aqui *existiu, existe e existirá* o grande. A convicção de que até o transitório mais grandioso e belo está na natureza do tempo e permanentemente entre os elementos morais e físicos que se hostilizam mutuamente.” (GOETHE apud BAKHTIN, 2011 p.244)

Nestas anotações de sua “Viagem à Itália 1786-1788”⁸⁰, Goethe está aqui se referindo às hostilidades temporais que maltratam os edifícios arqueológicos de Roma; mas tal observação pode também ser aplicada à historicidade/temporalidade do documento musical escrito no seu procedimento arqueológico, o arquetônico do seu expressivo.

A dimensionalidade do cronotopo está bem clarificada⁸¹ nesta revisão de Bakhtin.

“resumamos nossa análise prévia da visão do tempo em Goethe, cujos traços essenciais são: a fusão dos tempos (do passado com o presente), e a plenitude e a precisão da visibilidade do tempo no espaço, a inseparabilidade entre o tempo do acontecimento e o lugar

⁷⁹ Rubinstein e a Expressividade Dialógica na Dialogia IV aprofunda mais esta questão

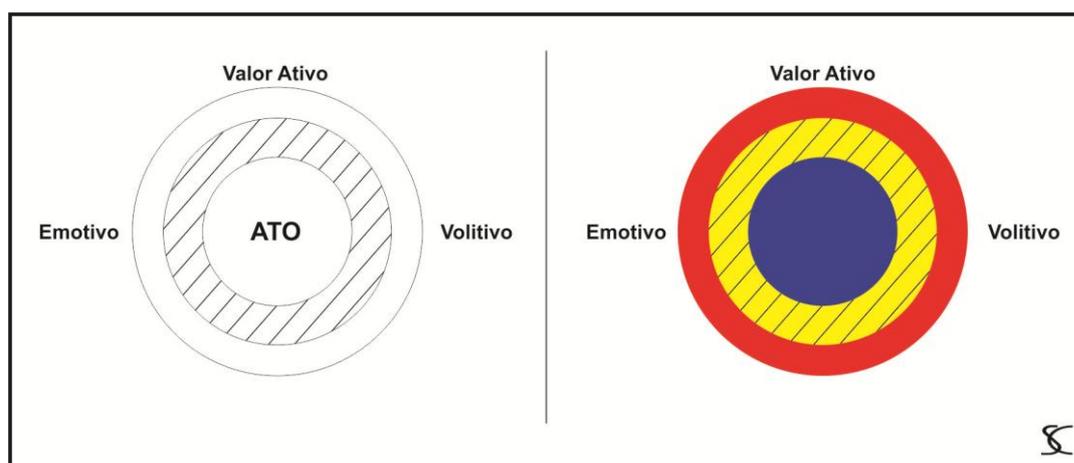
⁸⁰ GOETHE, J. W. Viagem à Itália 1786-1788. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, p.21, 1999.

⁸¹ Esclarece também o cronotopo como um processo transversal das forças centrípetas e centrífugas anteriormente explicadas.

concreto de sua realização (*Localität und Geschichte*), a relação *essencial* visível entre os tempos (o presente e o passado), o caráter criador-ativo do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo localizado, vincula-o ao espaço e vincula os tempos entre si; por último, com base na necessidade que penetra o local, a inclusão do futuro que conclui a plenitude do tempo nas imagens de Goethe” (BAKHTIN, 2011 p. 244-245).

Entenda-se o “local” do texto acima, como uma metáfora à localidade/espacialidade matérica da música na sua notação escrita, a partitura. Assim, a interpretação alinha-se à dimensão etimológica do termo arquetônica, partitura musical como um sítio arqueológico do sentido, sítio arqueológico de tempos, o tempo de cada um e de todos no tempo da atemporalidade da música, a “plenitude” do tempo”.

O figura que ilustra a cronotopia deve ser vista em profundidade: a figuras vista de cima embora representada em uma imagem plana. A leitura desta imagem não pode ser realizada de maneira cartesiana, em um eixo dual de tempo e espaço. No cronotopo musical a presença do terceiro é o eixo do sentido dado à partitura. O eu dialógico direciona-se ao infinito diálogo entre valor/vontade do sujeito em posições cambiáveis. Os diálogos com a partitura/ instrumento/ intérprete em suas tangências constituem o *sítio arqueológico* do expressivo, a expressividade dialógica do intérprete.



Fonte: Chiamulera, 2012

Figura 10 - Figura da Cronotopia

Na cronotopia de uma interpretação, a expressividade dialógica musical tem necessariamente a dimensão do sentido. “Tudo nesse mundo é *tempo-espaço, cronotopo* autêntico.” (BAKHTIN, 2011 p. 245). O enunciado musical é o próprio sentido que o sujeito, quer autor criador ou autor contemplador confere à sua interpretação.

A Figura 10 ilustra a cronotopia mostrando as posições limítrofes nas quais acontece a interação, os pontos de tangência entre o sujeito performer, de si para si, representado no círculo azul; e o outro, no espaço vermelho. Nesta ilustração a visão de fora, em vermelho é o excedente de visão, a exotopia.⁸² A unidade vermelha demonstra o universo de vozes enunciativas que envolvem uma alteridade. A cor amarela, a cor do eu dialógico, tanto na Figura 9 como nesta Figura 10 é o espaço de mediação; a interpretação que acontece nas suas posições limítrofes.



Fonte: Chiamulera, 2012

Figura 11 - Cronotopia & Exotopia

Cada voz, cada sujeito estabelece seu ato de valor/vontade e expressividade. Na expressividade dialógica, o compositor dialoga, de maneira metafórica, nos limites da espacialidade da notação de sua música, “cartas

⁸² Na primeira tradução da obra, “ Estética da Criação Verbal” de M. Bakhtin para o mercado brasileiro, em 1992, realizada da obra tradução francesa, o termo *exotopia* é utilizado. Na edição de Paulo Bezerra, tradutor da obra direto da língua russa, este termo não aparece mais. No seu lugar é utilizado *distanciamento*.

escritas para a posteridade”, no pensamento de Heitor Villa-Lobos, o “grande Tempo” que a partitura representa. O gráfico com suas cores representam os elementos volitivo/valorativo e emotivo presentes na performance e que se integram de maneira diversa; ampliando os diálogos conforme a ênfase das cores.

3.7 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA VII - DOUTRINA DIALÓGICA⁸³ A CORES

A inserção de cores nos desenhos da Expressividade Dialógica não foi realizada de maneira arbitrária: foi uma iniciativa pessoal da autora desta pesquisa inspirada nos estudos de Johann Wolfgang von Goethe no seu trabalho “Doutrina da Cores”. Na dimensão goetheniana a cor não é um fenômeno físico-matemático da óptica⁸⁴ mas um ato vivencial.

Goethe, em 1810, ao escrever a “Doutrina das Cores” procurou mostrar os espectros coloridos em estudos ao ar livre, observando o fenômeno da visão de maneira interativa; questionando assim, as experiências realizadas por Isaac Newton no Tratado “*Experimentum Crucis*” de 1666. Marco Giannotti, tradutor e organizador do trabalho de Goethe para a língua portuguesa nos explicita: “se, por um lado Newton, estuda a cor com foco nos aspectos físicos da luz, Goethe prefere esboçar seus estudos baseados nos aspetos perceptivos relacionados ao olho”. (GIANNOTTI, 2013 p.22).

Consideramos, em primeiro lugar, as cores na medida em que pertencem ao olho e dependem de sua capacidade de agir e reagir. Em seguida, despertam a atenção na medida em que as percebemos através de meios incolores ou com o auxílio destes. Por fim, são dignas de nota na medida em que podemos pensá-las como parte do objeto. Chamamos as primeiras de *fisiológicas*, as segundas de *físicas* e as terceiras de *químicas*. (GOETHE, 2013 p. 72)

⁸³ Os estudos associativos e dialógicos da “Doutrina das Cores” aqui apresentados são apenas um esboço inicial. “Colorida Doutrina Dialógica”, conforme indicamos no título acima é riquíssima e muito pertinente aos estudos do bakhtinismo.

⁸⁴ Óptica e ótica na linguagem corriqueira são utilizadas de forma sinônima, como um fenômeno relacionado à visão. Entretanto, na etimologia das palavras, o termo óptica, do grego *optikós*, refere-se à visão e *otikós* (sem o p), refere-se ao ouvido, à audição.

Goethe em uma correspondência a Schiller⁸⁵ sintetiza e explica as suas divisões esclarecendo a origem de tal categorização:

“1. *fisiológica*, em relação aos olhos; 2. *física*, em relação à luz à escuridão, as quais não existem sem moderação e limite, e das quais as prismáticas são apenas uma subdivisão; e 3. *Química*, que nos aparecem em corpos.” (GOETHE & SCHILLER, 2010 p.193)

“As cores são ações e paixões da luz” (GOETHE, 2013 p. 61) como nos incita o escritor no prefácio do seu trabalho, o pensar as cores na natureza a partir de um sujeito e o seu olhar. As cores passam a ser, assim, também interacionais.

Como uma vivência sensível, as cores azul, vermelha e amarela dos gráficos revelam o subjetivo da expressividade. Partindo do branco e do preto, aspectos de interação de rotina com o mundo exterior, outras dimensões coloridas vão sendo formadas.

Na interpretação de um texto musical, em um primeiro contato com a partitura, temos sinais pretos impressos no papel branco. A partir dessa primeira interação, diálogos vão sendo delineados com expressiva cor, na medida em que a arquitetônica da obra musical vai sendo recursivamente vivenciada.

A cor amarela, escolhida para o *eu dialógico* nos desenhos, assim como a vermelha e azul são cores fisiológicas, nas categorias goethenianas. “A Doutrina das Cores” é apresentada em tópicos. O tópico de número 154 é dedicado à cor amarela, associando-a ao sol, como uma cor que nasce do sol.

154 O sol, visto através de uma certa quantidade de vapores, apresenta um disco amarelo. Frequentemente a parte central ainda é de um amarelo ofuscante quando as bordas já se mostram vermelhas. Na névoa (como aquela que ocorreu mesmo nas regiões nórdicas em 1794), o sol, com todas as nuvens que o circundam, parece vermelho-

⁸⁵ Schiller (1759/1805) e Goethe (1749/1832) mantiveram uma estreita e colaborativa amizade. A partir do ano de 1799, até o ano de sua morte, Schiller reside em Weimar, a poucas quadras da casa de Goethe. [F. Liszt também fixou residência em Weimar, no período entre 1848/1861.] Atualmente, os edifícios residenciais destes três artistas são museus. *Farbenlehre* Collection no Museu do Goethe disponibiliza acervo detalhado e explicativo das experiências do pensador alemão em http://www.klassik-stiftung.de/fileadmin/user_upload/Sammlungen/Goethes_Sammlungen/Goethes_Farbenlehre.pdf

rubi, principalmente naquelas condições atmosféricas em que o siroco⁸⁶ ocorre no sul. O vermelho da aurora e do crepúsculo surge pelo mesmo motivo. Brilhando através de uma intensa massa de vapores, o sol se anuncia através de um vermelho. À medida que desponta, o brilho se torna cada vez mais claro e amarelo. (GOETHE, 1993, p. 84)

Seguida à cor vermelha do sol, “o sol se anuncia através de um vermelho”, outra cor aparece, a cor amarela. Nos gráficos do “eu dialógico”, a cor vermelha representa o eu/outro.

Entretanto para o eu/eu, selecionamos a cor azul, na perspectiva da presença materna, o primeiro outro na vida de um sujeito. Nos escritos de Bakhtin, apreendemos o outro, como mundo de palavras e de sons tomando consciência do outro em si, em primeiro lugar e em uma ordem natural do crescimento do sujeito, pela presença da figura materna. “Assim como o corpo se forma originalmente dentro do seio (do corpo) materno” (BAKHTIN, 1992 p.378) O primeiro outro do eu/eu, na relação eu/outro acontece no bebê com sua mãe. A palavra/presença materna, como um modelo dialógico inicial é recorrente nas exemplificações bakhtinianas.

Seguido ao tópico de número cento e cinquenta e quatro, vem o tópico que explica a cor azul, aqui utilizada para o eu/eu.

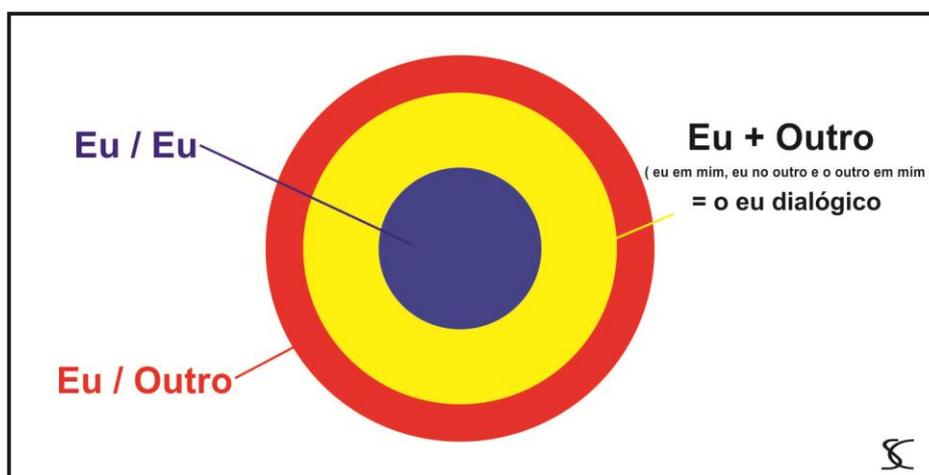
155. Se a escuridão do espaço infinito é vista através de vapores atmosféricos iluminados pela luz do dia, surge a cor azul. Durante o dia, o céu, visto do alto das montanhas, é azul-real, pois apenas vapores esparsos pairam diante do escuro espaço infinito. Ao descer em direção ao vale, o azul se torna mais claro, até que finalmente, em certas regiões e devido a vapores crescentes, ele se converte num azul tirante a branco. (GOETHE, 2013 p.115)

A cor dialógica amarela, entre o eu/eu e o eu/outro representa a consciência da entonação de cada interpretação, o expressivo na música na intersubjetividade de seus sujeitos.

A figura abaixo mostra os três sujeitos nas esferas coloridas. O sujeito dialógico está representado na cor amarela do círculo central. No círculo interno

⁸⁶ Siroco é um fenômeno da natureza, o nome dado ao vento quente nas regiões desérticas provocador de tempestades de areia.

amarelo agem tanto forças centrípetas como centrífugas. As forças centrípetas levam o ato/ação ao centro do eu/eu enquanto que as forças centrífugas procuram um afastamento, alargando assim os limites das interações comunicativas presentes no sujeito dialógico.



Fonte: Chiamulera, 2012

Figura 12 - O Eu Dialógico

Da mesma forma, que a palavrinha proibida da história de Dostoievski, onde as entonações carregam o diálogo pela sonorização de apenas um único e simples termo; cada obra musical, nas suas mais diversas interpretações terão cada um único e especial sentido para o seu intérprete e seu ouvinte (imaginário ou real) na sua expressão dialógica, com diferentes ênfases dos matizes de cor.

Mas o que é afinal a expressão? Sua mais simples e mais grosseira definição é: tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores. (BAKHTIN, 2010, p. 115).

Assim como o matiz colorido nasce da observação da natureza, a expressividade musical é formada no “psiquismo do indivíduo”. Quando estamos trabalhando a obra, estamos trabalhando simultaneamente com a composicional na arquitetônica da partitura. Entretanto, a arquitetônica será tanto mais rica e diversificada quanto for sua orientação dialógica, a recursividade trabalhada em um tempo/espaço do valor de cada um.

A prática deliberada na interpretação é constituída do que é valoroso ao intérprete, o sentido que cada artista coloca na sua música. Um minuetto de Bach é para o autor pessoa-criador uma dança; mas para o intérprete pode ter um valor completamente diferente, uma unidade de resposta única, individual e intransferível.

3.8 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA VIII - O TRIÂNGULO DIALÓGICO.

A Expressividade Dialógica é a expressão em que as relações entre o eu/eu e eu/outro, o outro em mim, acontece em uma recursão infinita de contínua troca entre eles. Se fosse uma expressão dogmática seria a verdade absoluta, o eu/eu sem a interação com o outro; se fosse uma expressividade apenas relativa do eu/outro, o outro em mim, o valor do eu/eu estaria enfraquecido.

O *score axial* de Bakhtin está presente na função ternária da extraposição do sujeito, as três posições valorativas do autor pessoa, autor criador e autor contemplador. Esse ato/ação e atividade da expressividade tem função ternária de valor, de vontade e do sentido. O ato não é único em si, é sempre a resultante dos três elementos e pode se organizar no modelo triangular. Assim, o *score axial*, orientação responsiva da obra musical pode ser abordado de qualquer posição, no encontro entre “vida, arte e ciência”, da “Arte e Responsabilidade” de Bakhtin, arte, ciência e vida do sujeito.

O sentido se revela com a vontade: como uma prática deliberativa, da escolha parametrizada como energias de valor - tempo imaterial/ universal, do outro, o contexto, com o valor para mim, individual e pessoal. O sentido é o próprio *score axial*, isto é, o eixo condutor da interação com a partitura, se reveste na maneira como é construído na unidade da interação, mas é sempre único.

O sentido como um *score axial* está em função do tempo/espço que pode recursivamente ser desconstruído na interação de qualquer um desses pontos, interagindo com a música quer como autor, no aspecto construtivo da

corporalidade da resposta, quer como vetor de expressividade ou ainda, pela organização objetal, sonoro-material e de articulação da composição. O *score axial* é um eixo tangencial, uma posição valorosa de cada sujeito.

Em qualquer ponto de tangência do triângulo, valor/vontade e expressão da figura do cronotopo musical, está presente a unicidade do ato, “*ser expressivo e falante*” de expressividade intercambiável. Podemos colocar cada um dos três elementos no topo da pirâmide, em qualquer perspectiva teremos sempre a unicidade da expressividade.

No universo dos números existe uma ferramenta que apresenta relações e proporções matemáticas conhecido como o triângulo de Pascal, em uma referência ao matemático, filósofo e teólogo francês Blaise Pascal, contemporâneo de Claudio Monteverdi⁸⁷, do início do Século XVII, que enumerou muitas propriedades inerentes a este triângulo.

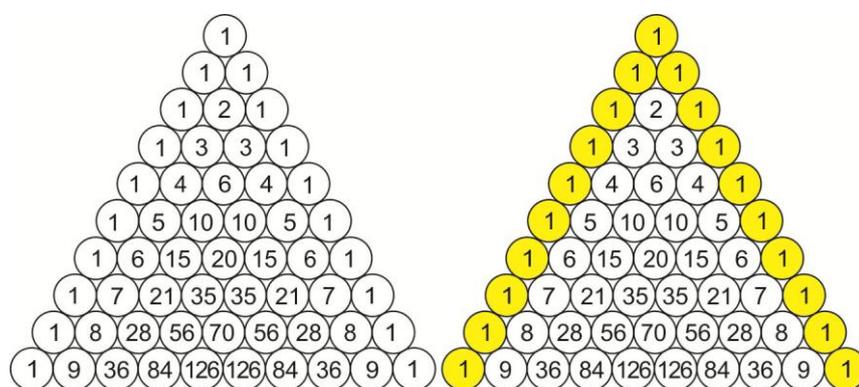


Figura 13 - Triângulo de Pascal [Dialógico]

O triângulo acima é uma figura em três pontos, que nos levam recursivamente ao infinito, apresentando sempre nas extremidades a unidade -1-. Na matemática, é uma ferramenta de estudo da propriedade da recursão, um

⁸⁷ Claudio Monteverdi, precursor do registro da música na imagem da *grade* da partitura musical, objeto primeiro de mediação entre os Tempos Dialógicos – Pequeno e Grande.

recurso das propriedades numéricas que se estendem infinitamente a partir de alguns padrões.

O triângulo é constituído de números relacionais e proporcionais onde é possível a obtenção de resultados numéricos ao infinito; operações e equações matemáticas, como as combinações numéricas e o Número de Ouro⁸⁸ presente nas relações áureas da simetria.

Supondo-se que possamos relacionar essa unidade – o número 1 (um) - presente no triângulo de Pascal que se expande ao infinito, comparada com a unicidade de cada ser humano, em um único tempo e espaço, a questão central da extraposição e dos estudos que encontramos nos escritos bakhtinianos. É possível perceber satisfatórias situações de diálogos, que podem auxiliar na compreensão do tema da dialogia. Neste triângulo encontramos padrões que podem ser aplicados no contexto dos estudos da comunicação e do diálogo e ora em diante denominado por essa autora como *triângulo dialógico*⁸⁹.

Considerando-se o número um na cor amarela como a unicidade do sujeito dialógico, em qualquer momento das múltiplas interações realizadas não importando a linha ou a coluna de visualização deste triângulo, nas posições limítrofes das extremidades, encontra-se sempre a unicidade do sujeito que permanece único, não importando as interações internas, os números de dentro do triângulo.

O sujeito neste triângulo dialógico é interacional, consequência das relações do eu/eu com o eu/outro, representados agora na figura com suas posições cambiáveis entre o autor pessoa, o autor criador e autor contemplador. Independente das posições, sempre o que temos é a unicidade do “*ser expressivo e falante*” representado no número 1.

⁸⁸ Os estudos de relações de beleza e simetria, Sequência de Fibonacci, que também são estudados pelo triângulo de Pascal

⁸⁹ Os estudos do Triângulo Dialógico aqui apresentados são apenas um esboço inicial. As associações do dialogismo às propriedades do triângulo Pascal podem ser pertinentes ao estudo da expressividade, com inúmeros desdobramentos. Abordamos aqui apenas os números primários e não os números fatoriais, exponenciais 2º. Exploramos neste estudo tão somente a visualização primeira do triângulo – o número 1 – a unicidade e a sua infinitude. Os números internos, as questões exponenciais também apresentam uma exponencial maneira de Estudo do Dialogismo das Ciências Humanas.



Figura 14 - Eu Dialógico em Posturas Cambiáveis

No triângulo, a unidade do eu permanece com o eu/outro, o outro em mim, gerando energias de comunicação, uma posição de valor e vontade, a expressão de cada um. Como a posição do sujeito é uma relação do seu tempo e do seu espaço, identificamos na figura abaixo, o sentido dessa relação dialógica, o cronotopo musical.

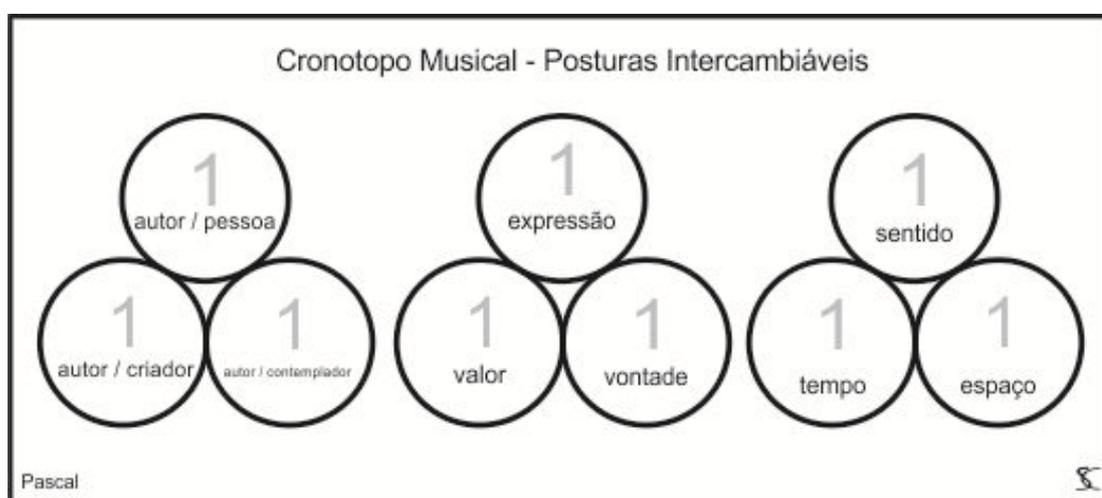


Figura 15 - Cronotopo em Posturas Cambiáveis

As relações nesse triângulo são infinitas, como também são infinitas as possibilidades dos diálogos. A recursão presente nas operações numéricas estudadas neste triângulo também é uma característica da expressividade dialógica pela entonação de cada sujeito em cada instante do seu tempo e

espaço com o seu sentido imediato. Também no Triângulo Dialógico a recursividade não é linear, mas em cadeias superpostas que sempre nos levam à unidade, unicidade de cada sujeito na sua Expressividade Dialógica.

3.9 EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA IX – CATEGORIAS DE CRONOTOPIAS

Cada manifestação artística, cada ato musical é uma cronotopia, um tempo/espaço único e intransferível de cada artista, pois se trata de uma prática dialógica que acontece em um determinado momento em um lugar e um tempo circunscrito pelo artista e contemplador nas suas múltiplas possibilidades de inter-relacionamento em um sentido mais amplo.

A performance no seu tempo, espaço e sentido pode estabelecer distintas situações, conforme a posição valorativa do eu e do outro. “A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõe todos os momentos concretos do existir” (BAKHTIN, 2012 p. 142).

Na interpretação musical estes “momentos concretos do existir” ocorrem em duas situações contemplativas bem delineadas: na presença exclusiva de um contemplador memorial e outra, com o acréscimo de um contemplador presencial. O outro em mim, memorial, na memória do intérprete no seu curto tempo recorrente; e o outro em mim, presencial, corporalmente externo a mim, a pessoa que ouve e contempla a música. Temos assim, duas situações contemplativas bem delineadas: um contemplador memorial e outra, acrescida de um contemplador presencial.

Na performance musical quando o sujeito toca só para si mesmo, o outro está somente na sua memória e não de maneira concreta: a expectativa do outro está sob meu controle. O contemplador está dentro do sujeito como um contemplador memorial, da sua memória.

Quando o outro está corporalmente fora do sujeito, suas memórias fogem ao controle, é o imponderável do outro. As memórias, reações, conceitos,

conjunto de valores da interpretação com o contemplador presencial depende deste outro, podendo gerar ansiedade e medo do palco.⁹⁰

Outra situação da interpretação musical é aquela construída em um estúdio de gravação, podendo ser com som e imagens. Nesta performance documental, o resultado sonoro e o contemplador se fundem na direção da partitura. O intérprete tem plena autoridade sobre a autoria de sua interpretação. A comunicação inerente à interpretação depende quase que exclusivamente da vontade do intérprete na tríplice condução do valor, vontade e expressão.

As conjunturas da fluência do enunciado musical na estratégica direção ao outro são distintas em cada uma destas situações. Na performance presencial, a arquitetônica é direcionada com energia maior pela ação das forças centrífugas, onde a comunicação é compelida para fora da partitura, em direção ao outro. Na arquitetônica em performance gravada a comunicação é organizada pelo registro sonoro que busca maior convergência à partitura e à expressividade dialógica desejada pelo intérprete. É uma comunicação em direção das forças centrípetas, onde o movimento musical é direcionado para o âmago da partitura, uma vez que estão melhores conjugados o contemplador e o resultado sonoro. “A gravação é um excelente professor. Eu realmente toco melhor as obras que tenho gravado. Tenho consciência maior dos erros e resultados.” (RUBINSTEIN, 1963)⁹¹.

⁹⁰ O artigo a seguir traz informações abrangentes sobre o tema da Ansiedade. SINICO, A.; WINTER, L.. **Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta.** *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 239-264, jun. 2013.

⁹¹ Tradução da autora de fragmento da entrevista de Martin Bookspan ao artista em 5 de abril de 1963 in <https://www.youtube.com/watch?v=aieoUZww0bU>

4. CAPÍTULO IV: POEMA- RUBINSTEIN

Rudepoema de Heitor Villa-Lobos é uma obra pianística de um único movimento, uma intrincada rapsódia musical brasileira dedicada ao pianista Arthur Rubinstein, um poema musical, “Poema-Rubinstein”, como o maestro e pianista Souza Lima assim a chamou.

A orientação dialógica, fundamento da expressividade aqui estudada, consiste na presença de pelo menos duas consciências na performance. No Rudepoema está presente a consciência criativa composicional de Villa-Lobos e uma consciência interpretativa pianística de Rubinstein. Em nenhum outro momento, Heitor Villa-Lobos recorreu a uma maneira similar de composição, com um único movimento cíclico para um único instrumento solo como no Rudepoema.

Esta homenagem musical ao pianista e amigo do compositor nos instiga à imaginação de um sensível e grandioso diálogo artístico e atemporal. O que muitos estudiosos refutam de importância menor nesta obra, a dedicatória, tratando-a apenas como um elemento político, alegórico e fantasioso do compositor, para os nossos estudos dialógicos é a pedra fundamental.

Esta Dialogia, “Poema –Rubinstein”, engloba o autor criador, Villa-Lobos aqui estudado com o “Rabelais Brasileiro”; o autor herói na pessoa do autor homenageado, Arthur Rubinstein; as circunstâncias interacionais dos dois artistas e a obra propriamente dita, “obra retrato de Arthur Rubinstein” (TARASTI, 1981), a “Kodak íntima”. Começamos detrás para frente, pela “Kodak Íntima”.

3.10 RUDEPOEMA – “A KODAK ÍNTIMA”

“Rubsten, Rubsten! Eu escrevi para você uma longa peça que é tão como você que você mesmo poderia tê-la escrito”. Com estas palavras Villa-Lobos entrou pela porta adentro na residência de Rubinstein, gritando com a partitura na mão, conforme nos conta o pianista em suas memórias.

Continuando seu relato, “ri com esta exagerada afirmação, mas quando vi sua dedicatória na primeira página do manuscrito fiquei profundamente emocionado”. Assim, “Heitor arrancou seu manuscrito da minha mão depois de um grande abraço que dei a ele, apressou-se para o piano e tocou-a para mim. Era uma muito longa e muito complicada peça musical.” (RUBINSTEIN, 1980 p. 252).

No período entre os anos de 1921 a 1926, Villa-Lobos trabalhou nessa musical matéria, que o próprio compositor denominou como uma fotografia íntima do homem e artista Arthur Rubinstein. Nestes cinco anos em que o compositor trabalhou na obra, eventos importantes aconteceram em sua carreira: a participação na Semana de Arte Moderna em 1922 em São Paulo e a primeira viagem à Paris, no ano seguinte, em 1923. As palavras iniciais do compositor na edição francesa⁹² consolida a condução dialógica do autor criador com o seu o autor herói, construída em elementos puramente musicais.

Meu caro amigo. Não sei se pude assimilar inteiramente tua alma com este Rudepoema, mas juro de todo o coração, que tenho a impressão no meu espírito, de ter gravado teu temperamento, que o escrevi maquinalmente como uma Kodak íntima. Por consequência se assim resultar, será sempre o verdadeiro autor desta obra (VILLA-LOBOS, 1972, p. 164)

“Uma Kodak íntima”, uma fotografia da intimidade do autor pessoa. Mas qual intimidade? A intimidade musical passional, o íntimo espiritual, a “alma” de Arthur Rubinstein; figura central da performance musical nos mais importantes centros culturais do mundo, tendo como pano de fundo os ambientes brasileiros, europeus e as duas grandes guerras mundiais⁹³.

No início do século XX, a Kodak era a mais famosa máquina fotográfica. Naquela época, a fotografia, o ato de fotografar, o registro de imagens, o nome da máquina de tirar fotos se confundia com a altíssima qualidade da empresa

⁹² O anexo um deste trabalho apresenta a partitura completa com a página inicial da dedicatória em francês.

⁹³ A obra escrita entre 1921 e 1926 no período inicial de um hiato de paz que ocorreu entre as duas guerras - A Primeira Guerra (1914/1918) e a Segunda (1939/1945).

que a comercializava: a “*Eastman Kodak Company*”⁹⁴, fundada em 1888 pelo cientista que desenvolveu o primeiro filme fotográfico, George Eastman. Em 1928, data da edição da partitura⁹⁵ pela *Editions Max Eschig*, com a dedicatória acima no frontispício da obra, Villa-Lobos também faz uma alusão àquilo que se mostrava como uma sensação na modernidade daquele tempo: o avanço da imagem revelada em filmes, a possibilidade do momento eternizado no registro de uma foto.

Nesta “Kodak” do Villa-Lobos, a matéria principal é a “alma” musical do artista. Esta vontade de retratar o espírito do intérprete determinou as relações do autor com o seu personagem: uma construção volitiva, emotiva e valorativa de uma atitude responsiva, a obra de arte que com a sua dedicatória indica claramente uma situação dialógica, com o matiz emocional de um espírito amoroso da empatia de Bakhtin.

“Há que se amar a vida incondicionalmente”. Com estas sete palavras, Rubinstein definia a sua filosofia de viver e existir. Qualquer imagem mental, visual, musical, coloquial de Arthur Rubinstein o que a nós emana é esse incondicional amor à vida da frase acima.

“A felicidade e o amor à vida é não se estar satisfeito. É amar a vida, sem condições. Num momento mau, preparava-me para o bom. Não há branco sem preto, certo? Um homem não fica alegre se não estivesse triste, porque não saberia o que era. O contraste é uma coisa muito séria e muito importante na vida. Essa é a minha filosofia principal.” (RUBINSTEIN, 2010)⁹⁶

Associado ao talento e à brasilidade do compositor, o “contraste” como “coisa séria”, o “amar a vida, sem condições”, uma paixão existencial sem nenhuma condicional, a inquietude espiritual do artista Rubinstein é o que permeia os seiscentos e trinta e seis compassos do retrato musical que lhe foi dedicado.

⁹⁴ *Eastman Kodak Company* cujo slogan “*You press the button, we do the rest*” – [Você aperta o botão e nós fazemos o resto] com o seu principal produto a máquina fotográfica Kodak transformaram para sempre o mundo das imagens reveladas: fotografia e Kodak eram sinônimos de altíssima qualidade de registro.

⁹⁵ Conforme os estudos de André Loss (1990) Rudepoema faz parte de um conjunto de “10 grandes Obras” editadas pela casa francesa neste mesmo período.

⁹⁶ Conforme entrevista dada pelo artista e documentada no documentário “Rubinstein by Rubinstein” de Marie- Claire Margossian.

Vários intelectuais e intérpretes dialogaram e dialogam com a obra Rudepoema em suas características e com o distanciamento que ela se lhes apresenta. Um destes diálogos, uma “visão de fora” da obra é o que nos descreve Souza Lima, maestro e amigo de Villa-Lobos.

Falemos agora sobre o Rudepoema.

Esta obra grandiosa, na produção de Villa-Lobos é como na de Liszt, a Sonata em si menor, revela uma inventividade que atinge culminância inconcebível.

Foi escrita para Rubinstein, o famoso pianista, naturalmente em gratidão ao que o Autor dele recebera e, ao mesmo tempo, em admiração aos seus inconfundíveis dons de extraordinário virtuose e de intérprete exuberante.

Na dedicatória inscrita na Música, está evidenciada esta admiração – admiração pelo seu temperamento, pela sua personalidade.

Villa-Lobos quis sentir aquela alma vibrante de artista e traduzi-la naquelas páginas. Convém transcrever neste trabalho, as últimas linhas daquela dedicatória onde a modéstia e a sinceridade do Autor brasileiro são evidenciadas: -“. . si je reusis será toujours toi lê véritable auteur de cette oeuvre” (SOUZA LIMA, 1968 p. 56)

João de Souza Lima ressalta nesta sua observação “a modéstia e a sinceridade” do compositor que a nós também nos parece genuína e real intenção de uma leal dedicação e não mero aparato social de casual contextualidade.⁹⁷ Souza Lima, assim continua sua apreciação da composição:

É tão notória a grandeza da obra, que não ficaria mal se a denominássemos: “Poema - Rubinstein”. Está realizada com tais possibilidades, com tal profusão de elementos, com tal variedade de atmosfera, com tal grandiosidade sonora, que o piano se nos afigura pequeno para produzir tão grande avalanche de sons.

Todo o pianista deveria fazer desta página magistral uma espécie de manancial de problemas técnicos. (SOUZA LIMA, 1968, p.57)

Em uma linguagem dialógica, esta “tão grande avalanche de sons”, “manancial de problemas técnicos” trata da expressividade da corporalidade na performance, o movimento gestual do corpo com suas múltiplas interações. Na obra Rudepoema, cada uma das seções apresenta uma gama de

⁹⁷ Dedicatórias presentes nas obras de Beethoven, por exemplo, são por muitas vezes, questões comerciais e de conveniências como o caso da op. 111.

dificuldades técnicas do virtuosismo pianístico musical: escalas com notas duplas em teclas pretas e brancas, oitavas, acordes de terças, sextas, quintas e sétimas, clusters, glissandos e uma variedade rítmica em pulsos alternados e andamentos velozes. Na primeira página da obra, as dificuldades são pertinentes à escrita polifônica, a mão esquerda cantando os baixos com o quinto dedo e o contraponto, realizado pelo polegar.

A corporalidade humana de um “*ser expressivo e falante*” bakhtiniano interage e comunga com o piano, transformando-se em uma unidade. Rudepoema é um enorme “carnaval rabelaisiano” de sons, a exploração de um corpo que se faz único, o piano/pianista com suas extravagâncias e contrastes interativos.

O corpo humano, nos estudos de Bakhtin é um corpo rabelaisiano, uma vivência corporal, princípio e fim de todos os eventos.

“Rabelais é um materialista conseqüente. Mas ele só considera a matéria na sua forma corporal. Para ele, o corpo é a forma mais perfeita da organização da matéria, portanto, é a chave que dá acesso a toda a matéria. A matéria de que é feito o universo desvenda no corpo humano sua verdadeira natureza e todas as possibilidades superiores: no corpo humano, a matéria torna-se criadora, produtora, destinada a vencer todo o cosmos, a organizar toda a matéria cósmica; no homem, a matéria toma um caráter histórico. (BAKHTIN, 2010 p.321)

A materialidade e extravagância dos sons com alternâncias intempestivas nas mudanças de sonoridade e andamentos indicados na obra impelem-nos à “chave que dá acesso a toda a matéria”, à “alma” inquieta do personagem que nunca se acomoda em seu “amor à vida”, “matéria” que “torna-se criadora” para “vencer todo o cosmos”.

Souza Lima, pianista, também compositor e musicólogo, em suas memórias biográficas revela um natural diálogo entre ele e Villa-Lobos, em momentos da preparação da composição incubada em longos cinco anos, tempo prolongado para um compositor como Villa-Lobos.

Villa-Lobos com sua produtiva e espontânea capacidade de compor escrevia de maneira rápida e terminava suas composições em um curto espaço

de tempo.⁹⁸ “Iniciei em novembro e terminei em dezembro de 1919. Que possa o meu Deus perdoar-me desse pecado” (VILLA-LOBOS, 1919), inscreve o compositor na partitura de sua Missa “Vidapura” de seis movimentos. Entretanto, a preparação de Rudepoema foi demorada, um tempo intermitente e extenso para os seus moldes. Villa-Lobos ao escrever esta obra para o mais célebre intérprete do piano do seu tempo seria natural que quisesse mostrar esta composição para um instrumentista que conhecesse bem o piano. Para isto o compositor “tinha frequentemente em conta a opinião de pianistas como Souza Lima e Tomás Teran sobre os problemas técnicos propostos em suas obras, enquanto as compunha” (LOSS, 1990 p. 10).

Villa-Lobos, com aquela simplicidade de todo grande artista, aparecia diariamente ao meu “Studio” e, no meu piano, esboçava muitos dos seus trabalhos, entre os quais o “Rudepoema” e a “Prole do Bebê”, número 2. Para estes e outros trabalhos consultava-me sobre problemas de execução pianística, pois desejava que fossem de uma perfeita realização instrumental. (SOUZA LIMA, 1982, p. 100)⁹⁹

Durante os cinco anos de preparação do Rudepoema, Villa-Lobos trabalhava simultaneamente em outras composições para piano: a “Prole do Bebê” nº 2 (1921) e nos Choros nº 8 (1925), dedicado ao pianista espanhol Tomás Teran, para dois piano e orquestra.

Conforme “Estudos Analíticos da Gênese Composicional do Rudepoema de H. Villa-Lobos de Silvio Ferraz (2012)¹⁰⁰ nas pranchas do manuscrito encontram-se

“excertos dos rascunhos de Rudepoema com as diversas indicações de Rudepoema, Prole do Bebê 2 e Choros 8 [...] traços deixados pelo compositor em seu rascunho são os diversos títulos dado a trechos do rascunho, Choros nº8, Prole, Prole do Bebê 2, e por fim o R de

⁹⁸ Com algumas exceções, como o ciclo das Serestas construído em um espaço de tempo de vinte anos, entre 1923 a 1943.

⁹⁹ Na coleção Presença de Villa-Lobos nº 3, o artigo “Meu Convívio com Villa-Lobos” de Souza Lima também relata estes aspectos de amizade, convivência musical e cooperação entre os dois músicos.

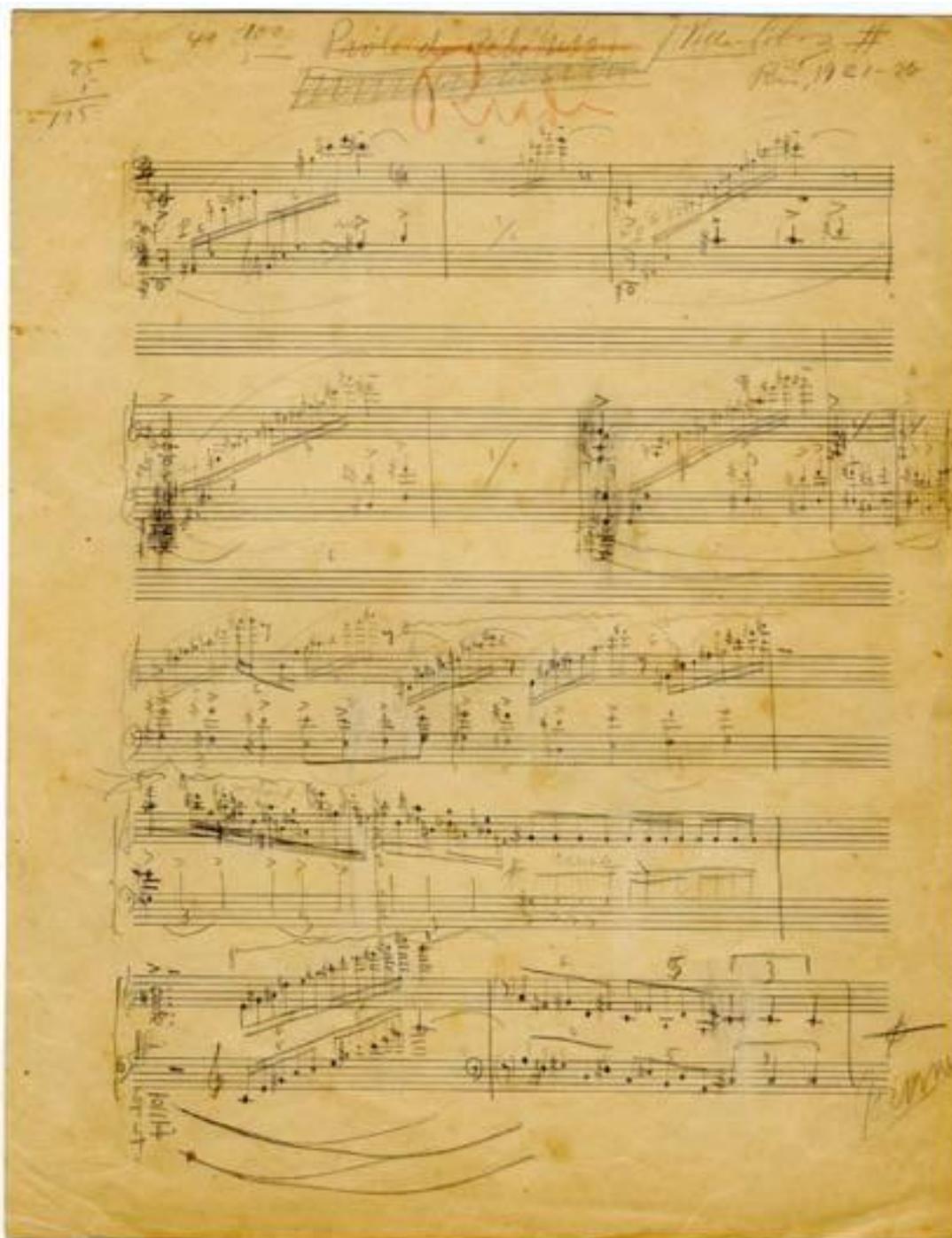
¹⁰⁰O “Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos (Ferraz, 2012) https://www.academia.edu/9661267/Estudo_da_g%C3%AAAnese_composicional_de_Rudepoema_de_H._Villa-Lobos

Rudepoema que figura a lápis colocado quase que em um segundo momento, momento em que reuniu os fragmentos sob o título de uma obra só.(FERRAZ, 2012)

Na atenta observação destes manuscritos percebe-se uma clara escrita da condução melódica e planos da interpretação. No *fac símile* da obra, as texturas heterofônicas são delineadas com muita clareza e seu construtivismo composicional é sensível e indiscutível, podendo-se observar um interessante *design instrumental*¹⁰¹, instrumental aqui na orientação de instrumento, um objeto musical, como o compositor anota a música na partitura, pensando em um instrumento musical específico; mas também a partitura, como um intermediário, um objeto que operacionaliza o ato interpretativo, que habilita e constringe simultaneamente o sujeito no seu ato musical.

O *design instrumental*, o traço expressivo do compositor no momento da sua inspiração pode também revelar aspectos das forças centrífugas e centrípetas no momento da sua criação. Uma análise visual agregada ao conhecimento mais aprofundado do caráter do compositor pode nos revelar uma gama extensa da expressividade musical na interação primeira do criador com seu próprio dialogismo criativo. A espécie de cada traço e sua recorrência no decorrer do manuscrito indica uma origem expressiva latente, como por exemplo, neste trecho abaixo dos estudos de Heitor Villa-Lobos no momento da criação do Rudepoema, que pode nos revelar uma faceta da gênese espontânea do autor criador autenticado a viabilidade do cronotopo da espontaneidade que será abordado mais adiante.

¹⁰¹ Instrumental como ferramenta de trabalho, conceito e operação, conceitual e operacional.



Fonte: Villa-Lobos apud Ferraz, (2012)¹⁰²

Figura 16 - Manuscrito do Rudepoema [compasso 39-59]

¹⁰²Conforme link disponível em https://www.academia.edu/9661267/Estudo_da_g%C3%AAese_composicional_de_Rudepoema_de_H._Villa-Lobos

O *design instrumental* da análise puramente visual da escritura musical pode também nos aproximar da entonação expressiva da obra, como por exemplo, nos compassos 39-52 da partitura impressa. Na partitura impressa temos sete indicações de dinâmica nestes quatorze compassos enquanto que no manuscrito temos apenas três; destas três, duas no compasso 38 (*mezzo piano e piano*) e a dinâmica em *fortíssimo (ff)* do compasso 51. A fluidez sonora e gestual do compasso 39 está bem clara na expressividade do traço do compositor nos arpejos e na condução de três graus conjuntos no manuscrito desta seção.

Sem ter anotado os sinais da dinâmica no *fac símile* da obra, a suavidade e design do manuscrito do compositor induzem a tal sonoridade da dinâmica em *piano (p)* conduzida por estes três sons conjuntos; um porto de chegada, distensão e suave musicalidade abrandada, um acalento aconchego depois da rítmica em *fortíssimo (ff)* dos compassos anteriores.

Rudepoema, com o acento como aparece na partitura impressa e no manuscrito da obra, ou Rudepoema, sem acento, é a “Kodak íntima” de Rubinstein. Como Kodak, é fotografia, é uma imagem visual que pode ser orientada pela observação visual da partitura, seu *design instrumental*. Em uma observação da primeira página do Rudepoema, manuscrito que está em posse da Editora *Max Eschig* que detêm os direitos autorais da música, as notas mais graves da partitura pode orientar uma análise visual da obra como uma composição nos moldes do *Ground Bass* ¹⁰³, do Período Barroco. Neste manuscrito, a força expressiva é especialmente carregada pelas notas do baixo em um ostinato deliberado.

¹⁰³Composição com recorrente figura musical no baixo que é sistematicamente repetida

A Arthur Rubinstein H. Villa-Lobos
Rio, 1921 a 1926

Rudepoema

Moderato (Allegro) (♩. 63)

cresc. pou a fine

cresc. toujours.

Un peu moins

Muito selvagem
(très sauvage)

Les notes plus grosses (♩) sont pour les faire non ressortir les plus petites (♩)

Fonte: Villa-Lobos apud Peppercorn (2000)

Figura 17 – Manuscrito da Editora Max Eschig

O estudo do expressivo musical pode orientar-se pelo *design instrumental* da obra. O intérprete observando os traços expressivos da imagem notacional da obra reconhece os elementos condutores da expressividade.

No Rudepoema, os riscos sonoros e linhas demarcadas na partitura podem ser enquadrados em categorias de design expressivo: *o traço livre de espécie figurativa, traço demarcado de condução, traço de insistência, traço jocoso, traço do tropeço proposital, demanda primeira e segunda.*

O *traço livre de espécie figurativa* são os arabescos da composição, os acordes quebrados como enfeites no compasso 39 ou ainda passagens difíceis, mas ainda assim, figurativas, dos compassos 116-120, 130-132, 324-329, 353-357.



Figura 18 - Traço Espécie Figurativa [Compasso 116 -120]

Os arabescos no registro agudo da seção 417-434, os glissandos 442-443 e 445, 517-518 podem ser enquadrados no *traço livre*.



Figura 19 - Arabescos - Traço Livre de Espécie Figurativa [Compasso 417]

O *traço demarcado de condução*, a escrita de notas condutoras nos compassos 39-41, muito claro no manuscrito, é uma linha que favorece o entendimento da condução expressiva do pensamento musical do autor criador da obra.

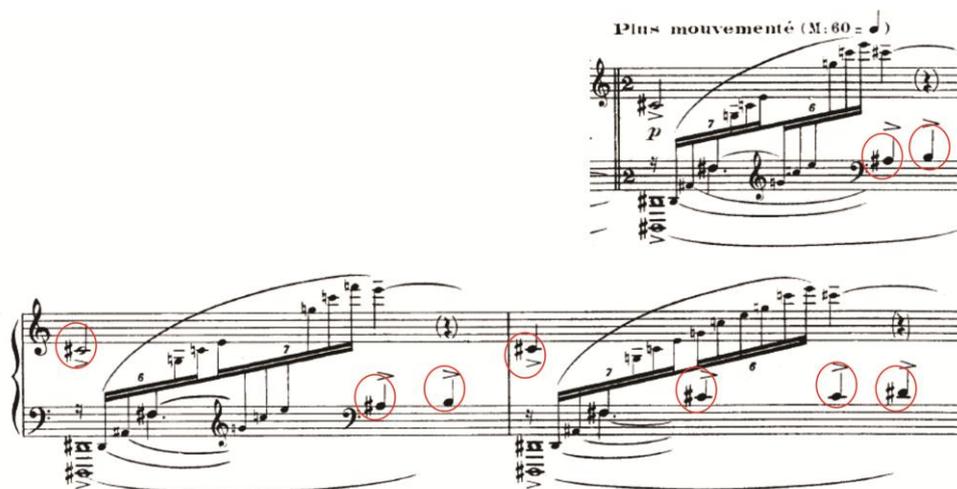


Figura 20 - Traço de Condução Expressiva [Compasso 39-41]

O *traço de insistência nos compassos 49-50* empresta uma entonação expressiva de reforço sonoro ao ambiente entonacional na obra.

Figura 21 - Traço Expressivo de Insistência [Compasso 49-50]

O traço *jocoso*, 330-332, como o próprio termo, indica uma entonação nos moldes da alegria e descontração de uma jocosa intervenção musical em intervalos de segundas harmônicas descendentes.

Figura 22 - Traço Expressivo Jocoso [Compasso 330-332]

O traço do tropeço proposital de demanda primeira do compasso 430 que interrompe o momento expressivo da obra, como se fosse um micro tropeço, como um tropeço real de alguém que caminha próximo a nós e de repente, tropeça, precipita-se, modificando o caminho natural do movimento. Sendo tropeço não é proposital, entretanto. Porém, o termo é na orientação do realce que o autor criador busca no *tropeço sonoro* para enfatizar a entonação de uma sonoridade vigente.

Figura 23 - Traço de Tropeço - Demanda Primeira – Reforço [Compasso 430]

No *traço do tropeço de demanda segunda*, o realce é da descontinuidade do fluxo musical e não para o realce do *momentum* expressivo. Existe um realce, mas não como reforço e sim como descontinuidade expressiva.

The image shows a musical score for piano, measures 213-215. The score is written for a grand piano (indicated by a brace on the left) and consists of three systems of staves. The top system has a treble clef and a 7/8 time signature. The middle system has a treble clef and a 7/8 time signature. The bottom system has a bass clef and a 7/8 time signature. The score features a complex rhythmic pattern with triplets and glissandos. Two red boxes highlight the 'gliss.' markings above the first and last notes of the first and last measures, respectively. The dynamic markings 'rf' and 'mf' are also visible.

Figura 24 - Traço de Tropeço - Demanda Segunda – Descontinuidade [Compasso 213-215]

Se nas categorias anteriores o termo apropriado do design seria do traço; na tocata final deveríamos nos referir a outra categoria das artes visuais, a pintura a óleo, tal a riqueza expressiva e o pioneirismo musical, como por exemplo, os quatro clusters do final da obra.

“No tocante à música para piano o fauvismo de Villa-Lobos culmina no **Rudepoema**” (TARASTI, 1981 p. 62) indica Eero Tarasti, o musicólogo finlandês. Esta associação de Rudepoema a este movimento pictórico do início do Século XX da França retrata a composição em suas características imanentes, características aparentes, mas não permanentes após uma convivência mais demorada com a composição; como os contrastes de textura violentos, linhas melódicas primárias em constantes mutações em uma *aparente* vivência primária dos recursos. “*Les Fauves*”, “*As Feras*” como eram assim chamados os artistas fauvistas deveriam criar, como um processo instintivo de

sensações primárias, desenhos elementares semelhantes àqueles das crianças e dos selvagens, sem conexões com sentimentos ou com alguma intelectualidade; uma vivência forte e extravagante das cores primárias puras e sem traço.

O fauvismo composicional da obra apresentada no compasso um e dois como uma célula primária apontada por Tarasti no seu estudo sobre a obra; no decorrer da composição, não se mostra apenas como uma primitiva e elementar sensação, instintiva e impulsiva, mas como o pilar de uma estrutura riquíssima, com planos múltiplos, estratificados em três, quatro até cinco camadas de densidades sonoras.

Para Tarasti, o Rudepoema também

representa ao mesmo tempo a quarta categoria estilística, a qual poderia ser chamada de estilo descritivo. Em Villa-Lobos aparecem vários tipos de realismo musical; ele até afirmava poder transformar em música qualquer pessoa, objeto ou acontecimento. (TARASTI, 1981, p. 62)

A posição do Rudepoema como de “um estilo descritivo” indicada pelo estudioso, não é necessariamente na direção de uma interação bakhtiniana, a partir do outro, fora de mim, e sim a descrição de uma interação e não a própria interação. Essa descrição do objeto, “objetal” da matéria sonora pode transformar-se em um monólogo. Para a vivência dialógica da obra, a música deve apontar para “as vozes” e diálogos inerentes ao objeto em questão, e não apenas descrevê-lo.

Bruno Kiefer, compositor e musicólogo, apresenta essa composição acentuando um caráter de prolixidade e ideias não claras, uma composição “confusa demais”, “um longo festival de notas”.

Rudepoema, para piano, de 1921/26. A obra foi dedicada a Arthur Rubinstein. Tecnicamente: um longo festival de notas e acordes pedais, de ostinati e de passagens virtuosísticas bem ao gosto do século passado. Um excesso de tais recursos, numa obra que dura mais de 17 minutos, aliado à invenção contínua, é, como vimos, perigoso. A nosso ver, Villa-Lobos aqui não escapou do perigo. A obra é prolixa, enfática e confusa demais. Quando menos se espera, no entanto, brotam trechos que sensibilizam e que expressam coisas bem nossas. Um belo efeito de acordes pedais pode ser ouvido no Um peu calme: o caráter estático derivado do emprego de tais acordes, a pouca

movimentação rítmica, a qualidade desolada/nostálgica da cantilena e as interjeições na parte aguda dão a sensação da vastidão de um descampado. (KIEFER, 1986, p. 109)

Para Gillespie em sua Antologia de Cinco Séculos da Música para Piano, Rudepoema é a síntese da “fúria”, aspecto central da sua expressividade, uma composição “de concerto raramente executada, repleta de fúria e extremamente difícil para o pianista. É uma ilustração brilhante de uma técnica virtuosística brilhante com substância musical superior.” (GILLEPSIE, 1972, p. 399)¹⁰⁴. Na partitura impressa uma única vez aparece indicação do termo relacionado à fúria. No compasso 398 a indicação *Furieux, Furioso*, antecede uma grande distensão emocional na fermata expressiva que irá acontecer três compassos após; para a retomada posterior de uma seção muito animada *Très anime*.

Nos estudos sobre Villa-Lobos, Simon Wright refere-se ao Rudepoema como uma unidade indivisível entre “Rubinstein, Villa-Lobos, e a alma do Brasil”.

Como o Noneto, o torturado *Rudepoema* finalmente expande-se com um orgástico cromático descendente chegando ao violentamente martelado clusters cordal, para a fundação do piano, marcado na partitura com a extrema direção ‘assex rude:rfff:à coups de poing’, levando o ouvinte a um choque extasiado por tudo que tinha ocorrido anteriormente, as variadas camadas sonoras ainda soando em sua memória. A figura de Rubinstein, Villa-Lobos, e a ‘alma do Brasil tem emergido, imperceptivelmente, por toda a peça, em uma unidade. (WRIGHT, 1992 p. 52)

Esta alusão à tortura, um “torturado Rudepoema” é bem longínqua e distinta da alegria associada à obra por outro intérprete. A especificidade da interpretação¹⁰⁵ ratifica a unicidade do expressivo de cada intérprete na vivência dialógica da música.

A “personalidade angustiada na música de Villa-Lobos; nunca mais teve uma manifestação de forma tão ostensiva”, continua o estudioso.

¹⁰⁴ Villa-Lobos’ seldom performed concert piece Rudepoema is full of savage fury and is wickedly hard for the pianist. It is a brilliant illustration of virtuos technique abetted by superior musical substance. (GILLEPSIE, 1972)

¹⁰⁵ Na interpretação os elementos composicionais da obra são comuns a todos os intérpretes, porém o sentido pode ser completamente diverso e oposto. Como tal, necessita-se de um estudo da expressividade único a cada obra, para cada intérprete. A base permutativa presente no Triângulo Dialógico pode orientar este estudo de pessoa a pessoa.

Rudepoema registra o ápice da realização de Villa-Lobos em evocar a solidão da humanidade na paisagem do Brasil, um sucesso medido por sua completa e final absorção para a paisagem. O trabalho também foi o culminar de expressão da própria personalidade angustiada de Villa-Lobos em sua música que nunca mais teve uma manifestação tão ostensiva. (WRIGHT, 1992 p. 52)

Ana Stella Schic, amiga e contemporânea do compositor, a primeira pianista a gravar a obra completa de Villa-Lobos, ressalta a questão notacional da música. Sua observação sobre as três e quatro claves, para indicação do pedal justifica a expressividade latente do grandioso diálogo polifônico sonoro, presente nos três planos da escrita musical.

Podemos constatar, na parte que se inicia na página 37 até o final, um desenvolvimento temático levando a uma redução sistemática do motivo exposto em acordes e numa recapitulação de estruturas já construídas anteriormente, transmitindo-nos uma impressão maior de unidade. Como é habitual em algumas de suas obras, Villa-Lobos compõe em três pentagramas, para maior clareza dos planos lineares, vários trechos da obra. Sua execução se caracteriza, antes de mais nada pela necessidade de produzir uma sonoridade ampla que projete a obra no âmbito orquestral; é também necessário criar a unidade através de uma análise, permitindo perceber os elementos repetitivos a fim de evitar a sensação de fragmentação. (SCHIC, 1989, p. 135-136)

Nos 636 compassos da partitura, oito compassos utilizam quatro pentagramas no lugar do pentagrama tradicional de duas claves e 157 são escritos em três pentagramas, com os prolongados e extensos baixos de sustentação e pedais harmônicos. Destes 157 compassos, 41 compassos estão na parte final da obra, sendo 38 compassos a partir da “página 37”. As duas últimas páginas das 41 da obra, preparando para o “*assez coup*”, acima mencionado, o compositor só utiliza a escrita ampliada em um sistema de três pentagramas.

“Nós dois somos selvagens” justifica Villa-Lobos conforme as memórias de Arthur Rubinstein relatadas em sua obra biográfica escrita em dois volumes: “Meus Anos Jovens” e “Meus Muitos Anos” (1980).

“O “Rude” do título não tem o significado inglês. No Brasil, significa “selvagem”. Quando eu perguntei [a Villa-Lobos] se ele me considerava um pianista selvagem ele me disse excitadamente, “Nós dois somos selvagens! Nós não prestamos muita atenção para pedantes detalhes. Eu componho e você toca, de dentro do coração, fazendo a música

viver, e isto é o que eu espero ter expressado nesta obra” [...] isto parece para mim ser uma monumental intenção de expressar as origens dos *caboclos* nativos Brasileiros, suas tristezas e alegrias, suas guerras e paz, terminando em uma dança selvagem.” (RUBINSTEIN, 1980 p.252).

A “dança selvagem” é a tocata final da obra, sete páginas de um movimento enérgico e frenético desta “vasta improvisação”. Rubinstein também compara o Rudepoema à obra *Le Sacre Du Printemps* do compositor russo, Igor Stravinsky, contemporâneo de Villa-Lobos.

A ideia desta obra é algo similar à *Le Sacre du printemps*, mas com a diferença que onde a obra de Stravinsky é claramente exposta e cada peça tem uma perfeita ordem, o grande opus de Villa-Lobos é uma vasta improvisação, como são seus grandes poemas orquestrais. (RUBINSTEIN, 1980 p.252)

Em 1921, quando Villa-Lobos iniciou a composição para Rubinstein, o intérprete era também homenageado pelo compositor Igor Stravinsky, na dedicatória do tríptico para piano inspirado no Ballet *Pétrouchka* - “*Trois Mouvements de Pétrouchka*” - obra de andamento, sonoridade, gestual e articulação difícilíssima que representa “um momento único na literatura pianística, marcando um ponto de inflexão no processo evolutivo que havia caracterizado até então a história da execução” (CHIANTORE, 2011 p. 538), composição que conforme o estudioso Luca Chiantore, Rubinstein jamais incorporou ao seu repertório. Entretanto, nos trabalhos biográficos de Rubinstein aparecem alusões de apresentações da *Pétrouchka* em suas turnês pela China, América do Sul e Europa.

No dia 24 de outubro de 1927, às 21 horas precisas, conforme indica o cartaz de divulgação do evento, imagem¹⁰⁶ que está no livro de Lisa Peppercorn “Villa-Lobos Biografia Ilustrada do mais Importante Compositor brasileiro” (2000); Heitor Villa-Lobos ouviu o Rudepoema na interpretação do seu homenageado, Arthur Rubinstein.

¹⁰⁶ Esta imagem encontra-se no anexo 7.

3.11 ARTHUR RUBINSTEIN – O AUTOR-HERÓI

Arthur Rubinstein, o pianista judeu polonês mais aclamado do Século XX é o autor herói da obra de Villa-Lobos neste contexto interpretativo. O “amor à vida, sem condições”, “uma pequena teoria” para a vida como ele próprio conceituou é o traço axiológico deste personagem.

Eu amo a vida tal como ela é: rico ou pobre, jovem ou velho, saudável ou doente, como ator ou como espectador modesto e feliz por estar vivo, e humildemente grato para com a Providência. A música é o meu sexto sentido, não vou falar sobre isso, mas eu amo viagens, livros, quadros, flores... Eu amo o espetáculo único da Vida mudando constantemente. No geral, eu amo tudo... Eu tenho sorte, mas eu tenho neste caso, uma pequena teoria. (RUBINSTEIN, 1986)^{107*}

“Jovem ou velho”, “saudável ou doente”, a gratidão e o êxtase pelo ato de viver, o amor à vida foi sempre o eixo valorativo do pianista. Quando jovem, até o reconhecimento do seu talento, Rubinstein viveu situações conturbadas, tentativa de suicídio, escassez de dinheiro e circunstâncias de um país dominado pela guerra que massacrava seu povo e sua terra natal. Sua cidade de nascimento e infância, Lodz era uma cidade industrial de operários nos arredores de Varsóvia, na Polônia. Sua família de origem judaica e seus familiares mais próximos foram dizimados nos terrores do extermínio nazista. Entretanto, seu amor à vida, à arte, à literatura, às viagens, e a gastronomia foram seu elo de existir.

Sua “pequena teoria” é também o que norteia sua interpretação pianística, antes de tudo e sempre, uma interpretação do amor. Na acepção mais pura da palavra, Rubinstein foi um artista profundamente dialógico e como tal, sua expressividade dialógica, que seguia intuitivamente princípios de distanciamento

¹⁰⁷ Kocham życie takie, takie jest: bogaty czy biedny, młody czy stary, zdrowy czy chory, w roli głównego aktora czy jako skromny widz jestem szczęśliwy, że żyje, i pokornie wdzięczny za to Opatrzności. Muzyka jest pewnego rodzaju moim szczęściem, nie będę o niej mówił, ale kocham podróże, książki, malarstwo, kwiaty – kocham jedyne, nieustające zmienne widowisko życia. W sumie kocham wszystko... Jestem szczęśliwym, ale mam w tej sprawie pewną małą teorię (RUBINSTEIN, 1986). * Esta “pequena teoria” está na contracapa da edição polonesa do livro “Moje Młode Lata”.

de uma “vida que não cessa no tempo” de uma existência no “sentido que a move”.

“a vida temporalmente concluída é inviável do ponto de vista do sentido que a move. Por dentro de si mesma ela é inviável, só de fora pode lhe chegar a justificação absolvente, salvo o sentido atingido. Enquanto a vida não cessa no tempo (para si mesma ela cessa mas não se conclui), ela continua vivendo em seu interior na fé e na esperança . (BAKHTIN, 2011 p. 116)

Nesta existência amorosa o pianista vivencia cada instante com preciosidade e leveza “de fora”, com um olhar não apenas no foco do acontecimento em si, da partitura, musicais ou extramusicais, mas na direção dos diálogos humanos de um “*ser expressivo e falante*” (Bakhtin), diálogos atemporais refratados, na sua vida e na vida da sua música.

Nas memórias do nosso personagem pianista, o aparato motor e sua relação com o piano é também de muita singularidade. Esta característica de potencializar seus recursos pianísticos digitais demonstra uma orientação dialógica também com seu instrumento. Não nos revela uma única e dogmática verdade técnica como bem nos coloca esse artista, nesta sua poética visão dos cinco dedos.

Durante muito tempo, os pianistas têm trabalhado contra a natureza, na procura de uma mesma sonoridade para cada dedo. Em vez disso, cada dedo deve ter a sua própria parte. O mais independente dos dedos, o polegar seguido do quinto no outro extremo da mão. Depois, o indicador, seu principal suporte. Finalmente, o terceiro que é o mais fraco dos dedos. Quanto ao seu gêmeo siamês, alguns pianistas procuram, colocando todas as suas forças, torná-lo independente. É impossível e provavelmente desnecessário. Pois, há várias espécies de sonoridades, como existem vários dedos. Necessário é usar essas diferenças. E isso, em outras palavras, é a arte do dedilhado... (RUBINSTEIN Apud LIPMANN, 1980, p. 57)¹⁰⁸

¹⁰⁸ Pendant logtemps, les pianists ont travaillé contre la nature en cherchant à donner une sonorité égale à chaque doigt. Au contraire, chaque doigt devrait avoir sa proper partie. Le pouce a la plus indèpendant des doigts. Vient ensuite le cinquième, à l'autre extrémité de la main. Puis l'index, son support principal. Enfin, le troisième, que est le plus faible des doigts. Quant à son frère siamois, certains pianists essayent, en y mettant toutes leurs forces, de le rendre indèpendant. C'est chose impossible et vraisemblablement inutile. Il y a donc plusieurs espèces de

Para Arthur Rubinstein, a unidade-responsiva, sua interpretação está na linha de uma performance com “alma”, profundamente humanizada, enraizada nas tradições judaicas e nos elos com o Grande Dialógo Temporal, o “Grande Tempo” com seus elementos atemporais.

Música sem alma é apenas um ruído mais ou menos bem organizado... É assim que nós poderíamos resumir a filosofia musical judaica. A música deve primeiro expressar algo, e o intérprete não tem outra finalidade. Assim é estabelecida a ligação entre a chironomia dos tempos mais antigos e os princípios básicos de Arthur Rubinstein. (LIPMANN, 1980 p. 169)¹⁰⁹

A “alma” da referência acima é uma questão metodológica da estética bakhtiniana. Villa-Lobos, ao interpretar na sua obra a alma do seu homenageado na sua extraposição, cria um distanciamento, “uma visão interior de fora”. Cria os contornos do seu personagem, Arthur Rubinstein. Rudepoema passa então a ser o Cronotopo Rubinstein dentro da obra de Villa-Lobos, um tempo e um espaço para as suas posições de um horizonte linear e multifacetado.

Os princípios de informação da alma são princípios de informação da vida interior de fora, de outra consciência; também aqui o trabalho do artista se desenvolve nas fronteiras da vida interior, onde a alma está interiormente voltada para fora de si. O outro indivíduo está fora e diante de mim, não só externa mas também internamente...podemos falar de distância* (*vniekhodímost*). (BAKHTIN, 2011 p.93)

Esta “distância” acima referida é sempre uma contemplação de amor, uma “vida interior de fora”, “uma espécie de sutilíssima carne interior”, a gênese “que constitui a individualidade artística intuitiva e visível: o caráter, o tipo, a posição, etc..” (BAKHTIN, 2011 p. 93). Assim é o cronotopo Rubinstein no conjunto de obras de Heitor Villa-Lobos.

sonorities, comme il y a plusieurs doigts. Il s'agit d'utiliser ces différences. Et ceci, en d'autres mots, est l'art du doigté... (LIPMANN, 1980, p. 57)

¹⁰⁹ La musique sans âme n'est que du bruit plus ou moins bien organisé... C'est ainsi qu'on pourrait résumer la philosophie musicale juive. La musique doit avant tout exprimer quelque chose, et l'interprète n'a pas d'autre raison d'être. Ainsi se crée le lien entre la chironomie des temps les plus anciens, et les principes essentiels d'Arthur Rubinstein. (LIPMANN, 1980 p.169)

3.12 ARTHUR RUBINSTEIN – SUJEITO DIALÓGICO

O pequeno estudo abaixo do artista Arthur Rubinstein foi construído no intuito de ressaltar como naturalmente o pianista foi um sujeito dialógico e sua expressividade musical, conseqüentemente, dialógica. Nas suas próprias declarações, de familiares e amigos sobre a sua pessoa, encontramos o distanciamento de sua posição valorativa e responsiva para com a vida e a sua arte.

Arthur Rubinstein, um refinado sujeito dialógico, profundamente interativo e expressivo, o personagem central da obra de Villa-Lobos manifesta-se como um fascinante quebra cabeças, um enigma mutante para o compositor. Com sua personalidade extrovertida e alegre, aliada ao talento, criatividade e paixão pelo viver, Rubinstein se fez um artista único no panorama de intérpretes musicais do Século XX.

Neste breve memorial da vida do artista, optamos por referendar a palavra do outro, estudando entrevistas, documentários e a própria memória biográfica escrita por Rubinstein, no contraponto com os estudos sobre o artista de Harvey Sachs de 1995. Estudemos este sujeito.

Arthur! “Passa-me a mão pelo cabelo e chama-me Arthur”, nos fala Arthur Rubinstein no documentário “Rubinstein por Rubinstein”, de 2010, citando o poeta francês Alfred Musset a respeito do nome que lhe fora dado. “Eu gosto do nome Arthur” declara e continua, “simpático não, julgo que Leon não se prestaria a isto”. (RUBINSTEIN, 2010).

Arthur Rubinstein nasceu em 28 de janeiro de 1887, o filho mais novo de uma família com sete crianças e se chamou “Arthur porque um dos seus irmãos ou irmãs disse: há um violoncelista que se chama Arthur. Temos que chamar Arthur, talvez se torne músico.” (RUBINSTEIN, 2010), rememora a filha mais velha do pianista, Eva Rubinstein. Na época do seu nascimento, os pais de Arthur desejavam colocar-lhe o nome de Leon, mas seu irmão mais velho insistiu que fosse dado ao bebê recém-nascido o nome Arthur, nome de um conhecido que era músico. Eva também nos conta da infância e precocidade de Arthur Rubinstein.

Os pais viviam em Lodz. A família não era de todo musical, além das irmãs: como todas as famílias tocavam piano pois não havia rádio, não havia nada.. Falamos de 1887. Então com frequência, ele subia no piano das irmãs. Quando elas terminavam, começava a tocar o mesmo que as irmãs tocavam. Tinha dois anos, era incrível, quando ela saltava do terceiro degrau e não caía, queria que o admirassem e que toda a gente dissesse “Bravo! Fantástico!” Mas ninguém ligava. Porém, quando ele tocava piano – já era “meu Deus, olhem para aquilo”. Para ele era uma tontice, era a coisa mais fácil do mundo, era como comer. Então ficava furioso. “Dou um salto destes e ninguém viu?” Era engraçado....Aos sete anos deu um concerto, em Lodz na Filarmônica. (RUBINSTEIN, EVA, 2010)

Lodz, a cidade natal de Arthur, era uma cidade industrial que tinha como principal atividade econômica a indústria têxtil, um polo de fábricas, um gueto industrial nos arredores de Varsóvia¹¹⁰ na Polônia que fazia parte do Império Russo. Nas memórias do pianista, seu pai

era um homem muito ocupado, tinha uma fábrica têxtil que depois perdeu. Estavam bastante pobres. Vi-o pouquíssimo na minha vida. Eles morreram, sem me ver...Quando eu já estava na América. Essa é uma página triste da minha vida. Julgo que meus pais foram bons pais numa perspectiva “higiênica”. Quando eu, um menino, aos cinco, seis anos, lhe pedia mais um chocolate, ele dizia-me para eu imaginar que já o tinha comido. E eu o imaginava...(RUBINSTEIN, ARTHUR, 2010)

Uma genial criança prodígio, depois de uma curta temporada de estudos em Varsóvia com Anton Rozycki, fundador da Juventude Polonesa com Szymanowski, mudou-se para Berlim para continuar sua formação musical estudando, piano com o professor Karl-Heinrich Barth, aluno do pianista e maestro Hans von Bülow e harmonia com Max Bruch. Nas memórias de sua infância lembradas pelo seu filho John, Arthur Rubinstein era

um pequeno menino, com o seu grande talento. Não lhe deram muito afeto. Não o que uma criança de dez anos talvez devesse ter dito. Um pouco mais da mãe e do pai, joga bola, talvez algo assim. Não tinha nada disso. Mandaram-no para Berlim aos dez anos, para ir morar com os professores. (RUBINSTEIN, JOHN, 2010)

Aos dez anos de idade fez sua estreia em Berlim, tocando com orquestra um concerto de Mozart sob a batuta do violinista e maestro Joseph

¹¹⁰ Como Manchester é para a Inglaterra.

Joachim, figura central da vida musical de Berlim, pertencente ao círculo de amigos de Johannes Brahms.

Um extraordinário professor, um violinista e um grande músico, amigo de Brahms, o Professor Joachim, respondeu a uma carta que um tio meu lhe escreveu sobre o meu caso, exprimindo o desejo de me conhecer. E a minha mãe levou-me a Berlim. (RUBINSTEIN, ARTHUR 2010)

Mudando-se para Berlim, voltava para a Polônia só nas férias.

Os seus estudos eram todos em alemão. Era engraçado porque um rapazinho polaco, de uma família judia, mas que não era religiosa. Não falavam yiddish, falavam polonês em casa, e aos dezessete anos parte para Paris sozinho. Foi o final dos seus estudos de piano. Não estudou com mais ninguém. (RUBINSTEIN, EVA, 2010)

Em Paris, encontra-se com Ravel e Paul Dukas.

Eu levava uma vida impossível, disse Rubinstein. Foi Paul Dukas quem me salvou. Um dia ele me percebeu no terraço do Fouquet's. Ali eu tomava meu café da manhã. Deus me perdoe! às 6 horas da tarde. Dukas me disse: "Suba até meu apartamento, lá você almoçará à vontade. Depois me disse gentilmente:" Divirta-se quanto queira, mas não desperdice. Paris não lhe vale nada. Então, volte para a Polônia, recupere uma saúde moral e física, transforme-se em um homem! . Foi um bom conselho e o mais curioso foi que eu o segui. (RUBINSTEIN apud LIPMANN, 1980 p. 24)¹¹¹

“Arthur Rubinstein, pianista polonês está aqui” diz a chamada do Jornal “Musical America”¹¹² de seis de janeiro de 1906: “Rubinstein fará sua estreia americana em Nova York, oito de janeiro, no Carnegie Hall, com a Orquestra

¹¹¹ Je menais une vie impossible, dit Rubinsteins. C'est Paul Dukas qui m'sauvé. Un jour, il m'apçroit à la terrasse du Fouquet's. J'y prenais mon petit déjeuner.. Dieu me pardonne! À six heires de l'après =midi. Dukas me dit : “Montez donc chez moi , vous y déjeunerez à votre aise” Puis me dit gentiment: “ Amusez-vous tant que vou voulez, mais sans gaspillage. Paris ne vous vaut rien. Retournez donc em Pologne, refaites-vou une santé, morale et physique, devenez um homme!” c' etait um bom conseil. Et le plus drôle de l'affaire, c'est que jê l'ai suivi...(RUBINSTEIN apud LIPMANN,1980 p.184)

¹¹² A fotografia da página deste jornal que apresenta esta entrevista está no encarte de figuras da biografia “My Young Years” (1973) entre as páginas 208 e 209.

Sinfônica de Philadelphia” (RUBINSTEIN,1980), anuncia a matéria jornalística que também traz uma pequena entrevista dada pelo artista.

O grande pianista polonês, considerado o sucessor de Paderewsky, estava realmente exausto pela fatigante e muito tempestuosa viagem no navio francês *La Touraine* que aportou com três dias de atraso. Porém ele é possuído de uma natureza tão maravilhosamente feliz que qualquer um pode sentir no momento que aperta sua mão. “Ah, estou muito cansado após esta terrível viagem”, ele declarou passando seus longos e flexíveis dedos no luxuriante cabelo encaracolado e preto... Ele tinha olhos azuis e semblante que era vivo e de paixão. Apesar de ter apenas dezoito anos, suas maneiras e não sua aparência geral era de maturidade. “Estou muito feliz de estar na América.. é um grande país que eu tenho ouvido falar muito. Mas eu não conheço a audiência... são muito críticos. Eu compreendo; entretanto sou sempre natural, dou o meu melhor e se a eles não lhes agradao meu trabalho nada posso fazer”, continuou filosoficamente. (RUBINSTEIN, 1980)

Esta sua estreia na América, entretanto, não foi acolhida de maneira calorosa pelo público.

Com o advento da Primeira Guerra Mundial, Rubinstein que era fluente em oito línguas estrangeiras, instala-se em Londres a serviço dos soldados aliados, trabalhando como tradutor. Nesta ocasião, realiza inúmeros concertos beneficentes com o seu amigo, o violinista belga, Eugène Ysaye.

Em 1916, Arthur Rubinstein realiza uma triunfal turnê pela Espanha, tocando obras de Manuel de Falla e Enrique Granados. É considerado então o “mais verdadeiro dos intérpretes da música espanhola” (LIPMANN, 1980 p. 26). Pablo Picasso torna-se seu amigo e admirador. A Espanha passa a ser um país obrigatório em suas viagens. Suas gravações de obras espanholas fazem um enorme sucesso, especialmente *Iberia* de Albeniz.

Os espanhóis achavam que, noutra vida, eu fora um super espanhol por causa da música. Perguntavam-me como é que eu conseguia tocar...O pintor Picasso que era muito meu amigo, ouviu-me uma vez tocar coisas populares pois ele não entendia nada de sério na música. Eu tocava-lhe canções campestres... coisas de zarzuelas, coisas fáceis e ele: “Onde vais buscar este ritmo espanhol? De onde vem isso? Tocas como se fosses espanhol!” Eu o respondi: do estômago. E Picasso retrucou: “Eu também pinto com o estômago!” Foi assim que aprendemos de onde vêm a música e a pintura...(RUBINSTEIN, 2010)

Em 1918, em turnê pela América Latina, conhece Heitor Villa-Lobos¹¹³ de uma inusitada maneira contada em suas memórias e se tornam amigos. Rubinstein passa a tocar obras do compositor brasileiro em suas tournées, especialmente a Prole do Bebê nº 1.

Durante a década de 1920, Arthur Rubinstein é um socialité cosmopolita, viajando e dando recitais por todos os lugares, uma vida de autêntico boêmio e estrela do universo musical.

Em 1928, reencontra Aniela Mlynarski, bailarina polonesa, filha do maestro que regera seu primeiro concerto, em Varsóvia. Casam-se e tem cinco filhos. Depois de 43 anos de uma vida de muitos amores, viagens, restaurantes, namoros, Rubinstein fixa residência e desenvolve uma vida familiar. Com a estabilidade do casamento, retoma sua dedicação intensa aos estudos musicais, praticando regularmente, agregando disciplina à sua já fenomenal facilidade, memória e brilhante musicalidade, levando a sua arte a um novo patamar. Em 1937, com a idade de cinquenta anos, quando retorna ao Carnegie Hall, nos Estados Unidos é aclamado como um gênio da música.

“Procurei primeiro por toda a parte, e ainda olho com interesse para as mulheres. E pergunto-me se poderia ter me casado com aquela. Não, com nenhuma. Ela é a única.” (RUBINSTEIN, 2010) declara o artista em uma entrevista ponderando sobre a sua demora em se casar e gentilmente olhando para sua esposa Aniela que estava ao lado na entrevista. Indagado pelo entrevistador “Você se considera um bom pai de família?”, respondeu: “Não sei, não posso avaliá-lo. Mas gostaria... não podemos saber. Tenho um filho que me censurou não o ser. Outro que me acha ideal. Só posso dizer que amo profundamente os meus filhos.” (RUBINSTEIN, 2010).

Em outro momento da entrevista, lembrando a história do seu pai que o fazia só imaginar um chocolate que ele lhe pedia e não lhe dava; Rubinstein insistiu no seu diferente modo de tratar seus próprios filhos, pois quando estes

¹¹³ “Villa-Lobos de Rubinstein” (1987) de Carlos Kater realiza um contraponto entre os fatos ocorridos entre Villa-Lobos e Arthur Rubinstein contadas pelo próprio pianista em seu livro “My Many Years” (1980) e um artigo que Rubinstein escreveu sobre o compositor brasileiro para a revista polonesa *Muzyka* (1928) transcrito no livro “Arthur Rubinstein” de Harvey Sachs (1995).

lhes pediam chocolate, não apenas dava o primeiro, mas “o segundo chocolate, o terceiro chocolate e convidei-os até a comer um quarto. E eles disseram-me que já chegava.” (RUBINSTEIN, 2010). “Não era um pai igual aos outros. Tratava-nos como pequenos adultos e eu gostava muito disto; sentia-me orgulhosa por ele pensar que eu o compreendia. (RUBINSTEIN, ALINA 2010)¹¹⁴ relembra sua filha mais nova, Alina.

“Se éramos da mesma opinião, estava tudo bem, era assim com as crianças e também com os adultos”, lembra o filho John. Eva, a filha mais velha reafirma “digamos que convinha concordar com ele...Era melhor estar de acordo com ele.” (RUBINSTEIN, John , Eva, 2010).

Na sua longa vida como artista manteve um enorme repertório pianístico, intensa agenda interpretativa de obras de Beethoven, Brahms, Mozart, Albeniz, Ravel, Strawinski, Debussy e especialmente Chopin.

No período da Segunda Grande Guerra Mundial, em 1946, tornou-se cidadão americano.

Por ocasião do aniversário de setenta e cinco anos de Arthur Rubinstein é considerado um “pianista completo” por Harold Schoenberg, crítico musical renomado. Esta referência está no memorial do jornal “New York Times” de 1982.

Seus colegas o consideram um milagre, experts em geriatria murmuram quando comentam sobre ele e ninguém contesta quando é aclamado como o maior pianista vivo... Vladimir Horowitz pode ter uma técnica mais brilhante, Rudolf Serkin pode ter um caminho melhor na música germânica, Rosalyn Tureck mais afinidade com Bach, Sviatoslav Richter por Prokofiev e Scriabin, Claudio Arrau pode ter um repertório maior. Entretanto nenhum pianista coloca todas as coisas juntas na maneira que Rubinstein faz. Outros podem ser superiores em coisas diferentes, mas Rubinstein é um pianista completo. (SCHOENBERG, 1982)¹¹⁵

¹¹⁴ Alina, a filha caçula das mulheres, psiquiatra.

¹¹⁵ "Vladimir Horowitz may have a more glittering technique, Rudolf Serkin may have a better way with German music, Rosalyn Tureck more of an affinity for Bach, Sviatoslav Richter for Prokofiev and Scriabin, and Claudio Arrau may have a bigger repertory."But no pianist has put everything together the way Rubinstein has. Others may be superior in specific things, but

Em 1970, recebeu das mãos do ator Gregory Peck, o Oscar de melhor ator interpretando a si mesmo, no documentário¹¹⁶ “Arthur Rubinstein: Amor pela Vida” (1969) dirigido por *François Reichenbach, Gerard Patris e Bernard Gavoty* e produzido por *Chevy Bernard*.

Gravou mais de duzentos discos e recebeu o prêmio Grammy em três ocasiões: como melhor música de câmara, melhor solista e pelo conjunto de obras gravadas. Em 1976, foi premiado com a Medalha Norte Americana da Liberdade. “Rubinstein realizou mais gravações de obras de Chopin que de todos os outros compositores combinados” (SACHS, 1995 p. 426)¹¹⁷ ressalta Harvey Sachs, no seu minucioso estudo biográfico sobre o pianista. A relação da discografia compilada e editada por Donald Manildi (1995) que finaliza este estudo de Sachs apresenta duas composições de Heitor Villa-Lobos gravadas pelo pianista: a Alegria na Horta e a Prole do Bebê nº 1.

Em toda a sua existência manteve sempre o amor ao viver e à alegria. “Falávamos das pequenas coisas... apostávamos na ligeireza.. é de bom tom ser alegre e nós estávamos sempre alegres” (CHANCEL,2010), relembra o amigo de longa data Jacques Chancel, assíduo frequentador da residência da Família Rubinstein, em Paris.

Em outra entrevista, às palavras do jornalista introduzindo o assunto, “Arthur Rubinstein aproveitou bem a vida...” Rubinstein imediatamente o cortou: “Peço perdão, mas ainda aproveito”. (RUBINSTEIN, 2010).

Arthur Rubinstein publica o primeiro volume de suas memórias, “Meus Jovens Anos” concluído em 1973 e dedicado à Nela, Aniela, sua primeira esposa. Em 1980, conclui o segundo volume, “Meus Muitos Anos” com dedicatória à Annabelle Whitestone, sua segunda esposa, trinta e três anos mais nova que o artista e a fiel redatora deste segundo tomo da autobiografia do pianista. “Antes de fechar este livro, eu quero expressar minha profunda,

Rubinstein is the complete pianist.”(SCHOENBERG apud 1982)
<http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0128.html>

¹¹⁶ Conforme link <https://www.youtube.com/watch?v=tncAsuemCRc>

¹¹⁷“Rubinstein made more recordings of pieces by Chopin than of pieces by all other composers combined” (SACHS, 1995 p.426)

profunda gratidão pelos calorosos sinais de amizade que me foram dados pelo povo de todo o mundo” escreve o artista na página final deste segundo tomo; completando com o seu desejo de “reafirmar a eles que eu sou ainda o homem mais feliz que eu tenho conhecido” (RUBINSTEIN, 1980 p.605). Continuando seu epílogo,

“Minha parcial cegueira tem aprofundado meu amor pela vida. Minhas emoções pela música, meus pensamentos e minhas ideias têm ficado mais claras e meu querido *deus ex machina* tem me provido com os mais lindos últimos anos da minha vida” (RUBINSTEIN, 1980 p. 605).

Com o avanço da cegueira, o artista realiza seus últimos concertos na França, na Espanha. No último recital em Moscou,¹¹⁸ seu bis é a obra Polichinelo de Villa-Lobos com completo delírio da plateia; assim como em Londres, maio de 1976, no Wigmore Hall interpreta novamente o Polichinelo, como segundo e final bis, a última performance musical da sua carreira.

“Arthur Rubinstein, um dos grandes pianistas do século, faleceu ontem quietamente durante seu sono em sua casa em Genebra. Ele estava com 95 anos”,¹¹⁹ anuncia o obituário do Jornal *New York Times*, do dia vinte e um de dezembro do ano de mil novecentos e oitenta e dois, encerrando a existência temporal do artista no seu longo mas “curto tempo” de existência. De agora em diante, faria parte do “Grande Tempo” da interpretação musical.

3.13 ARTHUR RUBINSTEIN & O SENTIMENTO POLONÊS

No artista Rubinstein se delineia uma profunda empatia bakhtiniana, do outro que volta para si, em especial na sua interpretação da obra de Frédéric

¹¹⁸ Vídeo complete no link <https://www.youtube.com/watch?v=ekwMltgBHYU>

¹¹⁹ “Arthur Rubinstein, one of the greatest pianists of the century, died quietly in his sleep at his home in Geneva yesterday. He was 95 years old...(New York Times, 21/12/1982)

Chopin. Para entender Rubinstein e o seu pianismo, com seu inexorável traço chopiniano também presente no Rudepoema, a “Kodak íntima” de Heitor Villa-Lobos, necessitamos compreender o artista com seu coração, afetividade e sentimento na perspectiva de um *sentimento polonês*.

O *sentimento polonês* é delicado e forte, o traço musical de Chopin presente nas aclamadas interpretação de Rubinstein. Delicadeza mas fortaleza. No antagonismo aparente destes dois polos expressivos concentra-se este *sentimento polonês*, sentimento de um povo secular, sofrido e alegre, valente e sensível, forte e orgulhoso de si com profundo humanismo, um povo profundamente religioso.

A Polônia é um país basicamente católico unificado desde o Século X, mas que teve sua independência política alcançada somente no Século XX. Durante mais de mil anos de sua história ocorreram muitas revoltas e lutas por esta emancipação geopolítica. No Século XIX, os poloneses fizeram três grandes levantes sem sucesso por sua independência. Nestes movimentos revolucionários contra a opressão czarista, *Fredéric Chopin* tomava parte de maneira significativa. Nesta instabilidade política, Nicolas e Justina, pais de Chopin, sabiamente recomendaram que o jovem artista de 19 anos se ausentasse do país, um exílio que se tornou definitivo até a sua morte em Paris, em 1949. Podemos dizer então que quando a Polônia enquanto não existia no mapa, existia no coração de Chopin e nas suas obras de cunho melancólico, revolucionário e patriótico, uma expressão do *sentimento polonês*.

Este *sentimento polonês* é também presente em Arthur Rubinstein, sentimento de um povo que “*Nie dam sie!*”, um mote para a sua vida que o artista adotou desde cedo como explicou nesta entrevista “Rubinstein aos 90” ao âncora do programa *NBC News*, o novelista Robert MacNeil.

Nie dam sie! A tradução não é nada fácil porque em polonês é um pouco mais forte – mas o que quero dizer realmente é Nunca Ceder! Nunca desistir, com muita força. Ceder é um pouco “suave”, não há um equivalente exato, lutar por algo, ser valente – ser bravo, mas forte.(RUBINSTEIN, 2010)

Na música de Chopin, esta habilidade expressiva da fortaleza na delicadeza está presente em inúmeros aspectos. Um deles especialmente

marcante é no expressivo da melodia acompanhada: a capacidade de simultaneamente cantar a melodia com expressão e delicada fluência mantendo o tempo exato, na estrita fortaleza do ritmo harmônico. Ceder na melodia, mas não ceder na harmonia. Na construção dos baixos, no pulso fortalecido do tempo concebido, não ceder! Ceder na lírica musicalidade do canto. Cantar a delicadeza da melodia, “como uma borboleta à nossa volta” na fortaleza do baixo, seu acompanhamento.

Arthur Rubinstein sabia como interpretar uma melodia de forma completamente livre. Ele voava no espaço...! E a mão esquerda sempre no tempo. E isto era... Quando eu o acompanhava em um concerto de Chopin eu apenas seguia a música e ele era como uma borboleta à nossa volta, mas de forma totalmente lógica, musicalmente. E para mim era sempre, além do ensaio, educação musical. Sempre. (METHA, 2010)

O *sentimento polonês* é o traço cultural de uma nação mantida pelo ideal de um povo. O sentimento de “ser polonês” está presente também nas *Polonaises*, onde especialmente nesta categoria de obras, a orientação é de um ser no seu altivo orgulho intrínseco e valoroso dos poloneses. Arthur Rubinstein nos mostra como desde cedo, ainda que em hostis ambientes, este sentimento presente de ser e não ceder, o fortaleceu.

[“*Nie dam sie!*”] Eu o aprendi muito cedo. Estava presente em Lodz, a cidade em que nasci em um programa de reconhecimento de área pelos cosacos russos. Eu era muito jovem, um estudante, creio que eu tinha sete anos. Queríamos correr dos cosacos que pegavam as pessoas brutalmente. Víamos sangue e estávamos absolutamente aterrorizados. Então aprendi algo: que deveria me armar interiormente. Eu tento ser valente, ter coragem, não temer nada e continuo não tendo medo. (RUBINSTEIN, 1987)

Armar-se “interiormente”, “ser valente” é também metaforicamente exercer o aspecto volitivo na sua atitude responsiva de alegria e superação, independente do fato contextual.

[“*Nie dam sie!*”] Se sofria por algo, eu o assimilava, se isto ou aquilo me preocupava – não tinha dinheiro, não tinha esta mulher ou aquele amor, música, fiasco, falta de êxito e tudo o que quiser, você sabe -. Eu sempre fui muito valente e descobri que isto provavelmente pertence à minha raça – desde que era muito pequeno tenho sido um judeu muito orgulhoso e tenho orgulho de continuar sendo judeu.

Admirava seu valor durante os dois mil anos de exílio, admirava o incrível caráter dos judeus, ao aferrar-se à sua religião e à sua raça, a única raça antiga que se preserva como era.(RUBINSTEIN,1977)¹²⁰

O *sentimento polonês* se faz presente e remanescente em muitos momentos do Rudepoema. Na obra “Hommage a Chopin”¹²¹ Heitor Villa-Lobos fará uso da mesma escala do compasso 518 na obra dedicada a Rubinstein.

Podemos apontar também que o desenho musical do último movimento, Finale/Presto da Sonata op. 35 do compositor polonês, F. Chopin, se assemelha ao material musical utilizado por Villa-Lobos do final do Rudepoema.



Figura 25 - Presto [4º Movimento] Sonata op. 35 de F.F. Chopin

Esta característica do movimento em linhas paralelas que predomina em todo o movimento do Presto da Sonata de Chopin, no Rudepoema é uma preparação de oito compassos para a entrada do *Large et Violent* do compasso 561 e pode ser reconhecido no *Trés animé* do compasso 553 ao 559, do Rudepoema, porém em condução de movimento contrário.

¹²⁰ “Rubinstein at 90”, conforme registro do programa de televisão criado pelo artista Robert MacNeil, em 1975. Em <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI>

¹²¹ Obra comissionada para as Celebrações pelo Centenário de morte de F. Chopin (1810/1849). Villa-Lobos dedicou esta obra ao amigo e crítico musical Irving Schwerké.



Figura 26 – Rudepoema - Início da Toccata – [Compassos 553-560]

O sentimento polonês do não ceder no pulso e ceder na melodia, também pode ser reconhecido nas entrelinhas da entonação expressivas da seção “*Un peu calme*” do compasso 212; uma construção tríptica, de um baixo e textura polirrítmica que exige controle das quiáteras para a condução serena da calma melodia no soprano.



Figura 27 - Rudepoema - Condução Tríptica [Compasso 212]

[*Nie dam sie!*] está implícito no longo e extenso enunciado do Rudepoema que intermitentemente esmorece, mas depois renasce fortalecido. “Não ceder” na extensão formal, da busca incessante, procura inquietante dos sons que querem significar na orientação do seu sentido. Nas entrelinhas da segunda página, quando o tema se transveste em um baixo e a composição pede “*Muito Selvagem*”, os baixos condutores apontam então não para uma

sonoridade rude, mas para a valente tarefa da obra viril e sensual que se vislumbra à frente. [*Nie dam sie!*] O “Não ceder!” está sempre presente.

3.14 ARTHUR RUBINSTEIN & A EXPRESSIVIDADE DIALÓGICA

A expressividade de Arthur Rubinstein foi uma expressividade essencialmente dialógica. Em toda a sua existência encontramos na sua atitude de *Joi de Vivre* uma alegria de viver responsiva, atitude de um distanciamento consciente e valorativo, volitivo de uma natural orientação dialógica, sua responsividade em música como uma extraposição da sua vida e vive-versa.

Nos moldes do Expressivo na Música da Dialogia II, montamos um mosaico com pontos fundamentais da expressividade dialógica considerando a palavra falada de Arthur Rubinstein em registros de mídia. Cada um destes sete quadros interativos apresentam temas conceituais da expressividade dialógica, iniciando pelo fundamental ponto do dialogismo, a unicidade de cada “*ser expressivo e falante*” (Bakhtin). Os três primeiros quadros foram retirados do documentário “Rubinstein aos 90” (1977) e os quatro últimos, do documentário “Rubinstein pelos Rubinstein” (2010).

O quadro abaixo apresenta uma visão geral em sete tópicos da expressividade dialógica que terão seu respectivo desenvolvimento na palavra expressiva do próprio Rubinstein; cada quadro, como uma “Figura de Linguagem”.

Expressividade Dialógica & Rubinstein	
Quadro I	O Artista: um mundo dialógico em si mesmo
Quadro II	A Comunicação Imanente : a alma
Quadro III	A Comunicação Corporal : sensorial & sensual
Quadro IV	A Comunicação: a expressividade dialógica
Quadro V	A Comunicação: o tempo/espaço
Quadro VI	A Comunicação: a linguagem da música
Quadro VII	O Cronotopo: “Momentos de Eternidade”

Fonte: Chiamulera, 2016

Figura 28 - Figura de Linguagem - Expressividade Dialógica & Rubinstein

A Figura de Linguagem – Rubinstein I enuncia a especificidade de cada indivíduo como um “mundo dialógico” em si mesmo. Como um ser falante e único, cada indivíduo realiza um mundo dialógico em si mesmo.

A tendência à comparação generalizante dos potenciais de cada artista do mundo artístico é muito comum. A figura do quadro um é justamente uma advertência á pergunta do entrevistador ao artista, indagando-o sobre esta questão de ser o primeiro pianista ou o segundo, comparando-o a outros artistas. A resposta de Arthur Rubinstein, “o segundo já é um erro” conceitua de maneira clara e precisa a questão das ciências humanas da unicidade de cada um. Apenas nisto os indivíduos são similares: na especificidade e diferença de cada ser humano, cada um com seu próprio e único mundo dialógico.

Expressividade Dialógica & Rubinstein

Expressividade Dialógica – A Unicidade do Artista: um mundo dialógico em si mesmo

“Não existe nada parecido ao maior pianista, em nenhuma época, nem em nada, nem ninguém. Nada em arte pode ser o melhor. É apenas diferente. Direi minha teoria sobre isto: creio que um artista seja quem ele for, um pintor, escultor, músico, intérprete, compositor, o que seja alguém que tenha um título de ser um artista, ou que tenha algo a ver com as artes, deve ter uma personalidade inconfundível. Ele deve o único e nada mais. Se alguém diz: “Oh, é um segundo Liszt ou um segundo Paderewski ou um segundo...” Um segundo já é um erro, me entende? Se for um segundo, não é bom. É um imitador. Um artista deve ser único, um mundo em si mesmo. Se estivesse interrogando alguém e você perguntasse, por exemplo: quem acredita que é realmente o maior de todos os tempos? Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Rafael, Tiziano, Velázquez, Rembrandt? O que você faria?

*Cada um deles é um mundo em si mesmo.
São únicos: um mundo em si mesmo.
Se eu sou um pianista, sou um pianista à minha maneira.”*



Quadro I

Fonte: Rubinstein, 2010

Figura 29 - Figura de Linguagem – Rubinstein I

A Figura de Linguagem – Rubinstein II evoca a questão da comunicação imanente presente no dialogismo, a problemática da alma. “A alma é uma dádiva do meu espírito *ao outro*.” (BAKHTIN, 2011 p.121) A imanência da alma é o horizonte contemplativo na confluência dos tempos presentes na expressividade dialógica. O “Grande Tempo” e o “Pequeno Tempo” se encontram nesta situação de contemplação.

No pequeno relato do artista, a percepção do pequeno tempo daquele que contempla o objeto de arte é transmutada no acontecimento estético pelo ato do intérprete, ocorrendo uma interação nos moldes bakhtinianos onde o dado mundano e prosaico de cada sujeito adentra o “a alma” como uma doação, a “dádiva do meu espírito *ao outro*”.

Expressividade Dialógica & Rubinstein

Expressividade Dalógica – A Comunicação Imanente: a alma

“O público está na sala. Vêm depois de uma boa refeição, as mulheres se olham entre si ou olham os vestidos de outras mulheres. Os homens pensam em seus negócios, ou em seus esportes, ou Deus sabe o quê. Aí tenho toda esta gente não inteiramente musical que não sabe realmente de música, aqueles que gostam da música que amam a música. Esta já é uma perspectiva muito difícil. Tenho que mantê-los atentos com minha emoção e nada mais. Não posso olhá-los, não posso me virar, não posso dizer-lhes: agora chega o grande momento, agora escutem, agora chega algo grande. Nada deste tipo. Tenho que tocar. Olho em frente, justo em frente de mim. Mas tem certa ligação, tem uma coisa secreta.

Tem algo que sai que emana de mim, de minha emoção, não de mim, do sentimento.

Se você gosta, podemos chamá-lo de alma. Não sei o que é a alma, mas é uma palavra que se utiliza muitíssimo sem saber exatamente o que representa. Este algo, desejamos chamá-lo de alma, no momento nos parece bom. Projeta algo que eu sinto - algo que está acontecendo. De repente, põe o público em minhas mãos. Tem um momento em que os sinto todos aqui [em minhas mãos]. Posso fazer qualquer coisa. Posso suspendê-los como uma nota no ar. E não respirarão porque vão esperar para ver o que acontece depois.

*Este é um grande, grande momento. Não sempre acontece.
Mas quando acontece é um grande momento de nossas vidas.”*

Arthur Rubinstein

Quadro II

Fonte: Rubinstein, 2010

Figura 30 - Figura de Linguagem – Rubinstein II

Experimentar o privilégio do acontecimento é vivenciar a capacidade da extraposição a cada instante. A vida prosaica de cada dia transforma-se em acontecimento não tão somente no palco do teatro, mas no seu cotidiano. A possibilidade desta vivência do outro e de tudo daquilo que nos cerca, ativa, motiva e desenvolve a expressão dialógica.

“Era um artista da vida. Tudo na vida para ele era arte” (METHA, 2010) conforme sintetizou o amigo e maestro indiano Zubin Metha. As atividades na vida de Rubinstein não se limitavam ao estudo e trabalho musical, pois a cada instante se alimentava da própria vida para viver a sua arte e vice-versa.

Eu não estou sempre concentrado em meu trabalho. Gosto de ver a alegria das coisas, de ver pessoas interessantes, que não tem de ser musicais ou podem até odiar música. Gosto de ver um grande acontecimento desportivo, só por diversão; isso também me interessa continuo de fato interessado em tudo o que me rodeia. (RUBINSTEIN, 2010)

Nas memórias de sua filha, o aspecto aberto e dinâmico de sua existência foi a orientação para a “coisa fundamental de sua vida” alimentada na própria vida e na arte, em uma atitude dialógica.

música era coisa fundamental de sua vida. Mas para tocar como ele queria tocar, ele precisava ler, ir ao teatro, admirar as mulheres bonitas, beber café nas avenidas, de viver ... era algo de que ele precisava em absoluto. (RUBINSTEIN, EVA, 2010)

Na Figura de Linguagem – Rubinstein III, o artista coloca a canção como primordial para a “coisa fundamental de sua vida”, a música, uma “canção de amor”, de um “cantar dentro de si mesmo”.

Expressividade Dialógica & Rubinstein

Expressividade dialógica – A Comunicação Corporal: sensorial & sensual [A VOZ]

“Sempre tenho sentido uma sensação sensual não sensorial dos meus dedos quando tenho que produzir algo que sai de dentro de mim. Quando tenho que cantar o Noturno de Chopin, eu o canto dentro do meu interior. Mas eu o canto como uma canção de amor e sinto sob os meus dedos um prazer muito sensual ao tocá-lo. Quando toco um mi bemol me excito - o que produzirá esse som - que é o que necessito ouvir.

*Aos jovens os digo: Canta!
Cantai dentro de vós mesmos. Não tens voz, não importa.
Terá a melhor voz se sentir como cantar dentro de si mesmo”.*

Arthur Rubinstein

Quadro III

Fonte: Rubinstein, 2010

Figura 31 - Figura de Linguagem – Rubinstein III

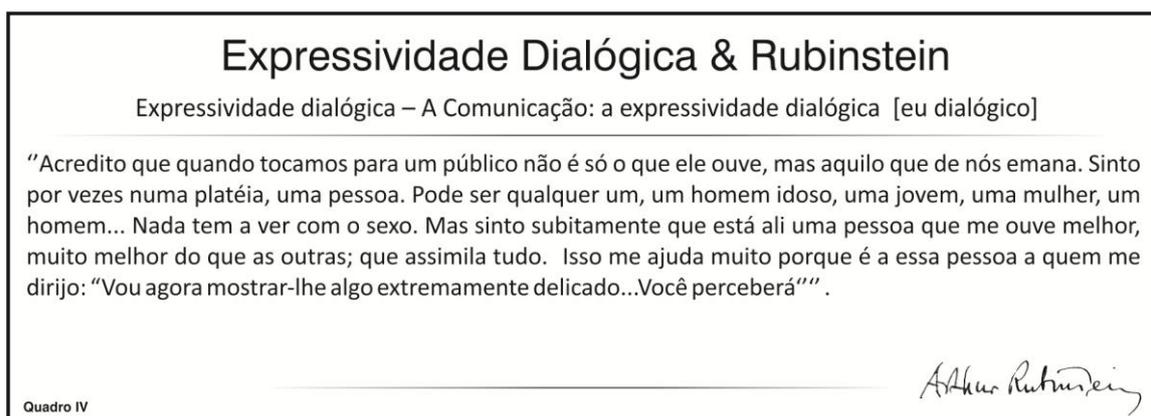
Na Figura de Linguagem Rubinstein IV, o artista nos fala “daquilo que de nós emana”, a comunicação daquilo que apreendemos do mundo.

“Nunca estude mais que três ou quatro horas por dia” afirmava o artista e explicava sua posição:

Ninguém pode concentrar-se mais tempo do que isto. Você deve despendar o resto do seu tempo aprendendo sobre a vida, sobre o amor, sobre a arte e todas as coisas maravilhosas do mundo. Se um

jovem fica em uma sala de estudo todo o dia, o que ele possivelmente tem para expressar em sua música?” (RUBINSTEIN apud SACHS, 1995 p. 286)¹²²

Rubinstein era um feito de vida feito arte. A arte só interessava-lhe como uma extraposição de vida. O alimento da sua arte foi a vida, vida literária, artística, uma vida expressiva, uma comunhão da “vida, arte e ciência” (Bakhtin).



Fonte: Rubinstein, 1977

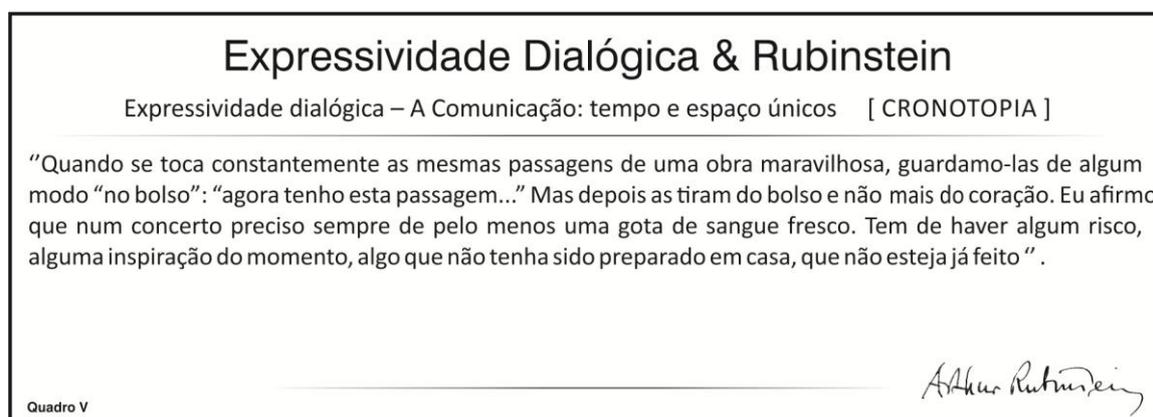
Figura 32 - Figura de Linguagem – Rubinstein IV

O artista Rubinstein era absolutamente contra a interpretação da música como uma obra em um vidro de conserva, uma sonoridade monológica ensimesmada no seu conteúdo material estanque; a música como “uma torre de marfim” como denominou o maestro e pianista Daniel Barenboim em suas memórias sobre o artista.

Vemos Tchaikovski, Prokofieff de forma diferente se tivermos lido Dostoievski ou Lermontov ; vemos Beethoven de outra forma se conhecermos Goethe. Ele [Rubinstein] era contra a ideia da música como uma torre de marfim. A música era vida, tudo o que ele amava. Ele vibrava com isso. (BARENBOIM, 2010)

¹²² “Never practice more than three or four hours a day..No one can concentrate longer than that, and you must spend the rest of your time learning about life and love and art an all the other wonderful things in the world. If a young person sits in the practice room all day, what can be possibly have to express in his music?” (RUBINSTEINS Apud SACHS, 1995 p. 286) Esta citação originalmente está na revista Clavier, no artigo Rubinstein Recalled de dezembro de 1983, conforme nota de rodapé de Harvey Sachs.

Na Figura de Linguagem – Rubinstein V, o artista evoca a ideia do tempo e espaço que são únicos, o princípio da cronotopia, o tempo e o espaço de cada instante com seu sentido peculiar. Para a não vivência da “torre de marfim”, cada performance necessita de uma “gota de sangue”.



Fonte: Rubinstein, 1977

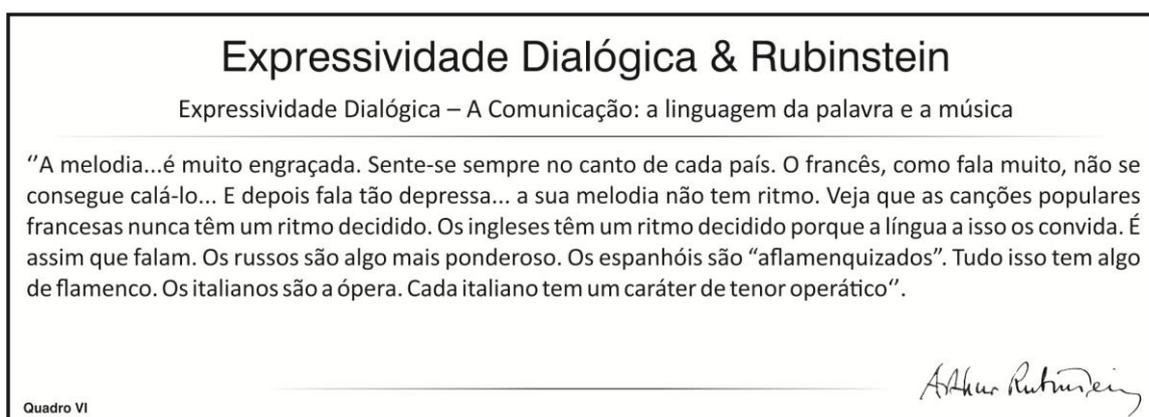
Figura 33 - Figura de Linguagem - Rubinstein V

“Não dormia muito, queria ver e ouvir tudo” (RUBINSTEIN, 2010) conforme nos fala sua filha Alina. Suas viagens pelo mundo realizando recitais sempre tinham um sentido de renovação existencial.

não gosto de chegar a um hotel, dar o concerto e partir... quando embarco num avião, há vida... há os passageiros que eu os observo. Vejo o que fazem, o que podem ser...este pode ser um espião, este um intelectual, este pode ser – não sei - uma personalidade perigosa. Interesse-me muito... (RUBINSTEIN, 2010).

Arthur Rubinstein tinha um interesse latente pelo mundo e pela linguagem deste mundo, na cultura e na palavra prosaica de cada lugar.

Na Figura de Linguagem – Rubinstein VI, o artista expressa a riqueza da entonação da palavra à entonação musical.



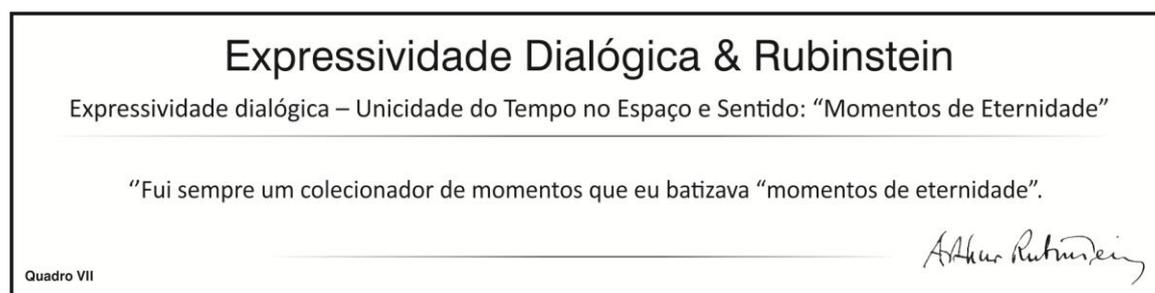
Fonte: Rubinstein, 1977

Figura 34 - Figura de Linguagem – Rubinstein VI

Na expressão artística de Rubinstein, assim como no seu cotidiano, havia naturalmente a presença do diálogo atemporal, imanente ao “Grande Tempo”.

Sinto muitas vezes emanações das coisas e isso me faz feliz. A música é decerto um bom meio uma metafísica arte é uma metafísica arte. Há emoções que nos afastam de tudo, que de algum modo nos elevam; já não pertencemos mais a este planeta. (RUBINSTEIN, 2010)

Na sua maneira de viver, soube viver as “emanações das coisas” em cada minuto de sua existência, cada minuto como eterno.



Fonte: Rubinstein, 1977

Figura 35 - Figura de Linguagem – Rubinstein VII

“Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico... Não existe nada absolutamente morto!” (BAKHTIN, 2011 p. 410), Rubinstein soube fazer de sua vida um eterno momento dialógico em que

nada lhe era “absolutamente morto”, um colecionador de “momentos de eternidade”.

3.15 HEITOR VILLA-LOBOS – “O RABELAIS BRASILEIRO”

“Ele é um Rabelais da nova música com uma risada que é generosa, rude e tempestuosa” (SCHWERKE, 1924)¹²³, nos é apresentado Villa-Lobos pelo musicólogo americano e

pianista natural de Wisconsin, professor e escritor Irving Schwerké, que retratou Villa-Lobos para o *Periódico da Liga dos Compositores* de Paris, onde o compositor passou grande parte da década de 1920. Em seu artigo "O Rabelais Brasileiro", Schwerké deixa claro a personalidade musical que é maior que a vida do compositor, chamando atenção especial para o seu "ritmo sem lei". (HESS, 2013 p. 84)¹²⁴

Irving Schwerké,¹²⁵ na ocasião em que escreveu o ensaio, no ano de 1925, período em que Villa-Lobos trabalhava no *Rudepoema*, era correspondente em Paris da *Tribuna de Chicago* e um atento observador dos movimentos musicais na capital francesa. Neste ensaio, “O Rabelais Brasileiro”, o musicólogo escreve duas páginas publicadas na *Revista da Sociedade Americana de Musicologia* exortando a riqueza rítmica, plena de cores da música de Villa-Lobos, o “poder único” de sua obra em causar uma “suprema admiração” ou “supremo desprezo” ao público que esteve presente na sua estreia parisiense; ressaltando a extravagância e singularidade do compositor, o

¹²³ “He is a Rabelais of the new music with a laugh that is generous, rude and gusty”. (SCHWERKE, 1925). Ensaio publicado no volume 2 de abril de 1925 pela AMS Press, in <https://archive.org/stream/modernmusicpubli02shirrich#page/n37/mode/2up/search/rabelais+brazilian>

¹²⁴ “the wisconsin-born pianist, teacher, and writer Irving Schwerké, who reported on Villa_Lobos for the League of Composers' Review from Paris, where the composer spent much of the 1920s. In his essay " A Brazilian Rabelais", Schwerké expounded on the composer's larger-than-life musical personality, calling especial attentions to his "lawless rhythm".(HESS,2013 p. 84)

¹²⁵ Conforme Peppercorn (1985), Irving Schwerké foi um grande amigo de Villa-Lobos .

“mestre do estilo”, com “sua própria qualidade pessoal”, aludindo ao “patético” e ao “ridículo”.

Sem dúvida, ele é o melhor epítome da cultura do seu país [...] Sua obra revela uma luxuriante familiaridade de todas as maneiras, desde a clássica à prática atuais mais intrépidas. Não importa que ele expresse a si mesmo, ele sempre dá a verdadeira essência da fórmula - mas nunca em sacrifício da sua própria qualidade individual.[...]Ele é um criador de ambientes, de vistas espirituais. Com incomuns imagens poderosas ele combina o ridículo e patético. O conhecimento superficial dessas obras revela uma capacidade de resposta extraordinária para a vida. [...] Tom, no entanto, é de suma importância para ele em primeiro lugar para a sua dinâmica e, em seguida, para o seu efeito emocional [...] o seu amor às sonoridades. (SCHWERKÉ,1925)

A “luxuriante” obra, seu “efeito emocional”, “amor às sonoridades” exagero incondicional das alternâncias, “microscópica penetração” das suas respostas, são características de Villa-Lobos que revelam uma similitude no papel transformador da música do compositor com aquele da língua e cultura produzido pela obra de Rabelais. “Ainda que Rabelais procurasse a plenitude e a diversidade em todas as coisas, ele sempre acentuou o novo, sempre utilizou a sua força renovadora e contagiosa” (BAKHTIN, 2010 p. 402).

“Ele foi o *homem de vanguarda do seu tempo*” nos fala Bakhtin concluindo seus estudos sobre François Rabelais, colocando este escritor francês como um pilar do renascimento cultural do final do Século XV-XVI: o renascer do homem e sua humanidade na linguagem escrachada e popularesca do povo, com tudo “o que há de mais *novo, fresco, fundamental*”, Rabelais como uma enciclopédia “do *mundo novo*.” (BAKHTIN, 2010 p. 399/401). Assim como o poeta francês, Villa-Lobos também soube criar “o que há de mais *novo, fresco, fundamental*” na matéria expressiva e composicional; como bem retrata Paulo Salles (2009) alinhando as técnicas de composição do artista brasileiro ao que se fazia de mais contemporâneo da música do seu tempo no início do Século XX. Assim como Rabelais, Villa-Lobos soube renovar. “Convém sublinhar que não se tratava apenas de coisas novas, mas que tinham o poder de *renovar à sua volta as outras coisas antigas, de dar-lhes uma nova forma*” (BAKHTIN,

2010 p. 401). Villa-Lobos transcendendo a cultura popular brasileira transformou a cultura musical do Brasil trazendo

“a *novidade* da coisa e do seu nome ou a *renovação* da velha coisa, graças a um emprego novo, e as *vizinhaças novas e inesperadas*, individualizam de maneira especial a coisa, intensificam no seu nome a ideia da propriedade. (BAKHTIN, 2010 p.407)

Há algo mais prosaico, “velha coisa” que uma melodia em uma tríade maior perfeita como a primeira melodia no soprano do Rudepoema da figura 24 ? Entretanto, a novidade justamente está no deslizamento rítmico do ataque e sons subsequentes, assim como na maneira textural de apresentá-la, sobrepondo-a nas linhas primeiras do compasso um e dois, e trabalhando-a em texturas ampliadas com uma “técnica de manipulação de texturas, em que por vezes uma melodia “flutua” em meio a outras camadas” (SALLES, 2009 p. 78).

RUDEPOEMA

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1921 à 1926

Modéré (M: 63 = ♩)

PIANO

The image shows a musical score for 'Rudepoema' by Villa-Lobos. It consists of two systems of staves. The top system shows the piano accompaniment (PIANO) and the soprano line. The piano part is in 2/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. The soprano line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Red circles highlight specific notes in the soprano line: one in the first measure (a quarter note), one in the second measure (a quarter note), and one in the third measure (a quarter note). The bottom system continues the piano accompaniment and soprano line, with red circles highlighting notes in the soprano line in the first and second measures. The score includes dynamic markings like *cresc. poco a poco* and *p*, and tempo markings like *Modéré* and *M: 63 = ♩*.

Figura 36 - Tríade Maior, "velha coisa" [Compasso 3-5]

Semelhante processo acontece em torno do Mib² na seção que se inicia no compasso 212, agora aqui em processos sincopados estendidos dos compassos 213-214.

Un peu calme
(M: 54 = d)

f
un peu vague
mf

gliss.
rf
gliss.
gliss.

mf
stacc.
stacc.

Figura 37 - Melodia em torno do Mib em síncope [Compasso 212-217]

Também no compasso 139, a questão textural se avoluma principalmente na melodia diatônica da seção que ali se inicia, culminando no *stretto* a partir do compasso 159.

10

Viv (M: 160 = d)

rf

stacc.

Figura 38 - Melodia Diatônica em planos texturais [Compassos 139 – 148]

“Para o status de Rudepoema como uma das mais desafiadoras peças para piano já compostas, McPhee¹²⁶ zombou “que certamente era também uma das mais horríveis”” (MCPHEE apud HESS, 2013 p. 126) comenta a estudiosa Carol Hess em seus estudos sobre a música da América Latina.

Em 1939, por ocasião da Feira Mundial em Nova York, com o Tema “O Mundo de Amanhã”, evento cultural e político com o objetivo de fortalecimento da união das Américas, a música de Heitor Villa-Lobos é conhecida e suscita diferentes críticas e reações ao público norte-americano. Em “Representando a Boa Vizinhança”¹²⁷, Carol A. Hess (2013) mostra o fascínio e aspectos controvertidos da repercussão da obra villalobiana nos Estados Unidos, ressaltando a presença do compositor nesta “Feira que foi a estreia de Villa-Lobos nos USA” (HESS, 2013 p. 83)

“Algumas músicas de Villa-Lobos são tão primitivas quanto Caliban” (DOWNES, 1939)¹²⁸ assim se expressa o crítico musical do Jornal *New York Times*, Olin Downes em seu artigo “Villa-Lobos e o Nacionalismo” (1939) referenciando a música de Villa-Lobos ao personagem da peça teatral “A Tempestade” de William Shakespeare; Caliban, como uma transmutação de canibal. Para Downes, Villa-Lobos no Rudepoema, “revisita Caliban e o Insublimado Primitivismo” com os seus excessos ao piano que deve “ser batido como um homem louco bateria em seu tambor (DOWNES apud HESS, 2013 p. 125:126)

“Caliban e o Insublimado Primitivismo”¹²⁹, a expressão do crítico Downes é também o título do capítulo dedicado à obra de Heitor Villa-Lobos no livro “Representando a Boa Vizinhança” de Carol Hess. Neste estudo a autora insiste na “Jogada “Selvagem” daquele que “deixou a mais profunda impressão”

¹²⁶ as for Rudepoema 's status as one the most challenging piano works ever composed , Mc Phee scoffed that "it was also surely one of the worst.

¹²⁷HESS, C. A. Representing the Good Neighbor. New York: Oxford University Press, 2013. Neste trabalho a autora investiga a recepção da música da América Latina no movimento Pan-Americano, uma iniciativa do Presidente Roosevelt para fortalecimento do continente americano no período que as grandes guerras mutilavam a Europa.

¹²⁸ In <http://villalobos.iu.edu/downes>

¹²⁹ “Caliban and Unsublimated Primitivism Villa-Lobos at the 1939 World’s Fair “in HESS, 2013.

(THOMPSON apud HESS, 2013 p. 82) aos visitantes do Pavilhão Brasileiro da Feira, o “Rabelais da Música”, (SCHWERKÉ apud HESS, 2013 p. 98).

3.16 VILLA-LOBOS & RUBINSTEIN – DIALOGISMOS

“Isto era música, real música! Era feita de ritmos brasileiros os quais eu facilmente identifiquei, mas tratadas de uma maneira completamente original”; conta-nos Arthur Rubinstein no seu primeiro encontro com Villa-Lobos, um encontro aonde os sons chegaram antes do que a pessoa. A música “soava confusa, sem forma, porém muito atrativa”. Alguém que estava ao lado de Arthur, sussurrou: “Ele a chama de “O Amazonas”. “É um Choro para Orquestra” (RUBINSTEIN, 1982 p.91)

Villa-Lobos e Rubinstein se conheceram no início do Século XX. Uma linha do tempo no Apêndice 2 demonstra o contexto de criação do Rudepoema em relação a estes dois artistas. Na antiga URSS¹³⁰, em uma Rússia distante, Bakhtin com seus amigos pensavam e construíam o dialogismo.

Heitor Villa-Lobos dedicou duas obras ao pianista Arthur Rubinstein: Rudepoema para piano solo, em 1926 e o Choros nº 11, para piano e orquestra, em 1928. Em um modelo bakhtiniano do enunciado, podemos tratar estas duas músicas como um grande romance polifônico villalobiano do autor criador Villa-Lobos com o seu autor herói, o personagem principal Arthur Rubinstein. Rudepoema como a primeira grande parte deste romance, Villa-Lobos nos apresenta o personagem e o seu alter ego pianístico e a segunda, nos Choros nº 11, um diálogo estendido do autor herói potencializado com a presença da orquestra e “difícilima cadência”. Conforme Villa-Lobos, Choros nº 11

está mais próximo da forma do Concerto Grosso pela importante atuação do piano solo, justificada até por uma difícilima cadência, cuja virtuosidade de técnica sobre a curiosa fantasia dos temas reincididos confirma plenamente a tendência do seu gênero. Por todos os motivos

¹³⁰ União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1922/1991) estado autoritário emergente da Revolução Russa iniciada em 1917.

acima mencionados, explica-se a razão de ter esta obra a duração de 60 minutos de execução. (VILLA-LOBOS, 1972 p. 204)

Enquanto *Rudepoema* tem a duração, em um único movimento em torno de vinte minutos, *Choros nº 11*, demora sessenta minutos, também em uma forma cíclica, sem uma indicada divisão tradicional dos movimentos na partitura, ainda que o compositor indique que “a obra poderá ser dividida em três ou quatro partes com interrupções em cada uma delas” (VILLA-LOBOS, 1972 p. 205).

A estética do dialogismo é uma abordagem de diálogos entre duas consciências. No caso de *Rudepoema*, concreta dialogia entre dois sujeitos, Villa-Lobos e Rubinstein; aspectos de empatia e diálogos com critérios de valor e vontade a cada um. Rubinstein passa a ser um excedente de visão, pois Villa-Lobos procura ver, saber e colocar nesta obra, aspectos de fora, do homem artista, amante da vida, da arte e do seu tempo. Na música inspirada e dedicada ao pianista, Villa-Lobos cria uma estética responsiva, uma estética musical dialógica que podemos chamar de *estilo Rubinstein* na obra de Heitor Villa-Lobos, estilo como situação enunciativa no conceito dialógico, “um aspecto da enunciação que determina sua natureza genérica” (MACHADO, p. 113), um elemento *genético*, da sua gênese, que determina a composição. No caso de Villa-Lobos, uma tendência aos elementos universais preponderantes da década de 1940/1950.

Esta situação enunciativa na criação estética, responsiva e responsável acontece dentro da perspectiva de distanciamento entre o autor criador e autor herói, o signatário da obra.

A atividade estética só começa com o “afastamento amoroso do autor do campo da vida de um herói” (14). No eloquente resumo do próprio Bakhtin acerca dessa posição: “O autor é portador e sustentáculo da unidade conscientemente ativa de uma totalidade consumada (...). Essa totalidade é em princípio, incapaz de nos ser dada pelo interior do herói, na medida em que nos identificarmos com o herói e vivenciarmos sua vida de dentro dele mesmo. O herói não pode viver dessa totalidade; não pode ser guiado por ela em suas próprias experiências e ações vividas, pois essa é uma totalidade que desce sobre ele – é-lhe atribuída com um dom – por outra consciência criativa: a consciência criativa de um autor” (EMERSON, 2003, p. 272)

“A consciência criativa” do compositor cria um estilo *Rubinstein, um estilo cosmopolita e universal*, especialmente no que concerne à sua escrita para o piano. O estilo aqui é uma exotopia do intérprete Rubinstein, com todas as suas facetas de um homem cosmopolita.

O material expressivo musical de Rudepoema presentifica a natureza de Rubinstein, personagem de reconhecida atividade musical na esfera pública, na vida familiar e no mundo, com dimensões que são convergentes e divergentes de Villa-Lobos, o “Índio de Casaca”. Rubinstein é um cidadão do mundo, cosmopolita, poliglota, um rei: “Rei Arthur” com “*Le Don du Bonheur*” (LIPMANN, 1980), o dom para a felicidade, a alegria e o bem estar do artista que está presente em toda sua interpretação musical.

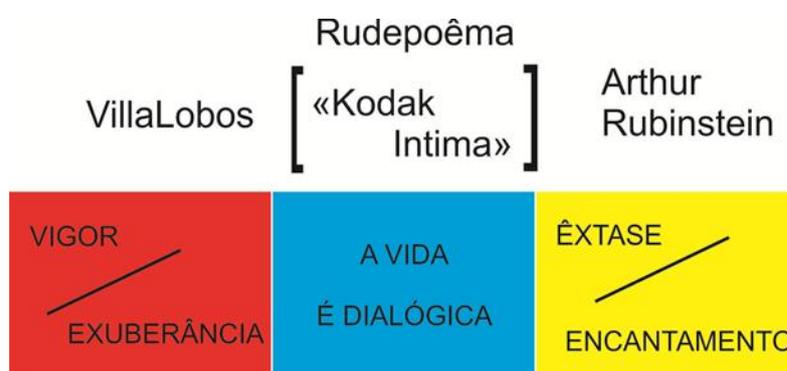
Nos documentários do pianista (1988/1979/2010) podemos ouvir a palavra falada do artista em polonês, alemão, inglês, francês, espanhol, italiano. Rubinstein é representante de uma cultura judaica de mais de cinco mil anos de tradição, base da cultura ocidental na arqueologia dos tempos. Harold Bloom, estudioso da cultura hebraica nos fala desta santidade do saber, a “santidade do estudo”, dessa “ideia de santificação por meio da instrução”, uma ideia que “tornou-se tão judaica que sua origem platônica ora constitui um choque para quase todos os judeus”. (BLOOM, 2012 p. 156). Villa-Lobos, por sua vez, na década de 1910 era um músico notadamente da boemia carioca e até conhecer Rubinstein nunca havia realizado grandes viagens para fora do Brasil. Quanto à erudição, estas “duas consciências” presentes na gênese da obra, são de naturezas distintas quase que antagônicas.

A composição Rudepoema, “maior esforço isolado de Villa-Lobos na música pianística” (HORTA, 1986 p. 135), trata o piano de maneira muito peculiar apresentando um portfólio de interação instrumental. Nas quarenta e uma páginas exploratórias, a obra pode ser considerada como o arsenal pianístico que o compositor depois desenvolverá nos trinta e três anos subsequentes de vida criativa para este instrumento solo, como por exemplo, posteriormente na Homenagem a Chopin, de 1949.

A versão orquestral do próprio compositor nos parece menos rica em timbres e cores apesar de todos os recursos que a orquestração pode oferecer.

Gil Jardim (2005) na análise desta versão para orquestra comenta aspectos de *gestos stravinskyanos* na composição. Entretanto, parece-nos que a obra tem a sua mais fiel gênese no pianismo exacerbado de Villa-Lobos e como tal, é neste instrumento que Rudepoema pode como obra musical, melhor expressar-se.

A Figura abaixo ilustra graficamente a dialogia da obra com seus elementos expressivos recorrentes. O conteúdo semântico expresso de uma “pequena teoria” de Rubinstein, do “amo a vida mudando constantemente” é a orientação da composição em expressivos diálogos do êxtase e do encantamento no artista Rubinstein e, de outro lado, vigor e exuberância de Heitor Villa-Lobos, “o Rabelais Brasileiro”.



Fonte: Chiamulera, 2014

Figura 39 - "Kodak Íntima" [Vivência Dialógica]

Ingenuidade imaginar que se possa separar partes e momentos expressivos de maneira primária, referindo-se aqui ao êxtase ou então, ao vigor, em outro compasso. Entretanto, estas expressividades são matizes que vão sendo reveladas de maneira intermitente, em caráter exploratório com ínfimas nuances de sonoridades; como, por exemplo, na seção dos compassos 55-84 no *Mouvt calme de marche*.

Esta seção apresenta, com exceção da cadência curta em oitavas do compasso 68, um extenso *ostinato* de ré sustenido³ alternando com a nota ré sustenido⁴ que permanece por trinta compassos. A expressividade deste *ostinato* é a continuidade sem uma maquinal repetição, mas com nuances de apoios que a oitava oferece quando inserida no desenho. A dificuldade expressiva nesta seção é justamente o detalhe da duplicação da nota ré. Enquanto o *ostinato*

exige precisão rítmica, os sutis acentos da oitava proporcionam um leve impulso dinâmico.

5



Figura 40 - Ostinato de Impulso I – Natureza Dinâmica [Compasso 55]

Cada *ostinato*, na sua extraposição¹³¹ ao enunciado bakhtiniano do Rudepoema tem um caráter específico. O *ostinato* desta seção que se inicia no compasso 55 é de apoio dinâmico, de continuidade sutil de lançamento para frente, ao futuro, um *ostinato* direcional de encaminhamento emocional direcional. A cada recursão do elemento em oitava, o movimento é lançado para frente, como se o próximo som fosse o de maior relevância.

Na seção que se inicia no compasso 358, o *ostinato* é de natureza mais estática, de ênfase na permanência de uma nota pedal expressiva, sib² que é repetida insistentemente até o compasso 38, criando uma teimosia sonora de um contraponto melódico, *toujours*, sempre retornando ao Sib *ostinato*.

¹³¹ Segundo Irene Machado, extraposição “é uma colocação de fora, espacial e temporariamente falando, dos valores e do sentido, que permite armar a totalidade do personagem que internamente está disperso no mundo determinista do conhecimento.” (MACHADO, 1995 p.311)

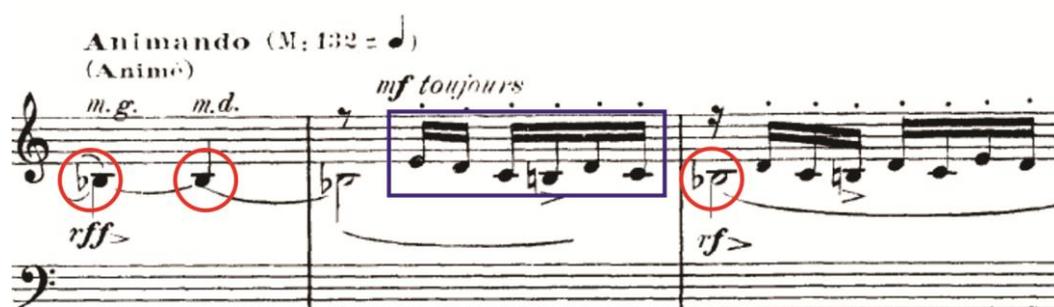


Figura 41 - Ostinato II - Natureza Estática

Na sua obra, Villa-Lobos se expressa deixando cantar o instinto da natureza brasileira, com seu vigor e exuberância. As palavras coloquiais do compositor traduz em linguagem verbal o que centenas de suas composições expressam em sons, de maneira espontânea a exuberante natureza do Brasil.

Sim sou brasileiro e bem brasileiro, na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Não ponho breques nem freios, nem mordança na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que eu escrevo. Por isso eu componho sem prender-me aos formalismos, ou melhor, aos convencionalismos da nossa chamada civilização. (VILLA-LOBOS, 1951)¹³²

Os termos Vigor/Exuberância e Êxtase/Encantamento da “Kodak Íntima” representam a Dialogia da Figura 37, delineiam traços de interação, visão de amizade e afeição do diálogo entre os dois artistas, uma recíproca admiração de seus talentos musicais.

“Nós dois somos selvagens”, esta afirmação de Villa-Lobos dirigida a Rubinstein, justifica o caráter do título ao homenageado e nos remetem à identificação entre os dois artistas. Villa-Lobos ao escrever Rudepoema não perdeu em nenhum instante do seu horizonte o personagem que o compositor tanto admirava, lançando “em seu próprio tempo e espaço” as linhas pianísticas da obra, materializando “uma consciência “total” viável”, de maneira construtiva, porém instintiva e exuberante, revelando “o potencial dinâmico do herói”.

¹³² Presença de Villa-Lobos. 12º Volume

Na arte, o ponto de partida para a atividade difere do ponto de partida daquele do amor, mas a tarefa e o objetivo são os mesmos. Devemos trabalhar em nossa criação até que ela materialize uma consciência “total” viável – dotada de sua própria lógica interna, visão de mundo, hábitos e reflexos mentais e físicos, traços que não são arbitrários – numa palavra, uma consciência que (gaste ela tanto tempo conosco quanto nós com ela) seja potencialmente capaz de nos devolver este amor. As imagens viáveis são suficientemente integrais para ser lançado em seu próprio tempo e espaço, e sobreviver. Qualquer outra relação com a própria criação insiste Bakhtin, é “não original”, passiva, parasitária e incapaz de revelar o potencial dinâmico do herói. Não menos importante, os autores, privados dessa retroinformação potencial de parte de suas criações plenas viáveis, acabarão por ver atrofiada sua própria imaginação criativa. Portanto, uma “fusão interior” não pode ser o “objetivo supremo da atividade estética” (“A&H”, em A&A, 26). (EMERSON, 2003 p.272)

Esta “fusão interior” não acontece aqui com o autor herói Rubinstein, ainda que na dedicatória a ideia de Villa-Lobos sugerisse ao pianista que ele próprio poderia ter escrito a composição. Expressivas situações sonoras vão sendo incorporadas à obra pela própria interação dialógica das marcas que o intérprete, o personagem foi deixando no compositor, revelando o “potencial dinâmico do herói”.

Presenças oculares, relatos de ouvintes presentes aos recitais de Rubinstein rememoram seu carisma logo ao entrar no palco. Henriqueta Duarte, pianista brasileira contemporânea de Heitor Villa-Lobos que ouviu o pianista nas suas temporadas cariocas, nos conta que Rubinstein adentrava ao palco cumprimentando a plateia como nos moldes dos grandes toureiros com o público em delírio. Esta atitude do artista pode ter deixado marcas no autor, no Tempo Recorrente do compositor. A expressividade que se inicia no compasso 439 é uma expressiva reentrada do tema musical. Nesta parte da obra, ocorre uma nova reapresentação do tema inicial apresentado nos compassos 1 e 2 ; porém nesta seção, *“Um peu modere et grandeose”* , o tema se reveste de um *amálgama sonoro que pode assumir um caráter conceitual expressivo desta grandiosa entrada do personagem, como um toureiro na sua entrada em cena.* O autor compositor toma musicalmente a posição do seu personagem na expressividade consumada desta seção.

Un peu modéré et grandeose

ff>p *ff>p* *ff>p* *ff>p*

poco a poco allargando e cresc. *ff*

Figura 42 – Reentrada em caráter aflamenquizados [a la Toureiro]

Rudepoema no conjunto das obras para piano do compositor, pode ser considerado como um grande arsenal de técnicas composicionais pianísticas, que influenciaram outras composições para piano de Villa-Lobos como, por exemplo: As Três Marias (1939), Bachianas Brasileiras nº 4 (1941), Hommage a Chopin (1949), Ciclo Brasileiro (1936) e os Concertos para Piano e Orquestra.

No Rudepoema, Villa-Lobos faz uso por vinte e um compassos de um criativo pedal digital agregado de duas espécies: o *pedal digital tímbrico pulsante* e o *pedal digital plástico ambivalente*. Este tipo de pedal digital consiste nas notas presas que timbram e encaminham o pulso aliados à ambivalência expressiva plástica do grupo de notas que se repetem, criando assim um *ostinato ambivalente* de permanência e fluência.

Un peu moins (M: 126 = ♩)

ff>

fff

3

3

toujours en dehors

Figura 43 - Ostinato Ambivalente [Compasso 191-192]

Este pedal digital de duas espécies que aparece no compasso 191 é utilizado até o compasso 211 do Rudepoema. Na primeira peça do Ciclo Brasileiro, “O Plantio do Caboclo”, composição do ano de 1936, este mesmo tipo de pedal é a própria gênese composicional expressiva de toda a obra.

3

A Arminda Neves d'Almeida

PLANTIO DO CABOCLO

♩ 1 do CICLO BRASILEIRO

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1936

MODERATO (em ritmo absoluto)

PIANO.

Figura 44 - Plantio do Caboclo (1936)

Rudepoema como uma dialogia supra sensorial de Heitor Villa-Lobos com o pianista Arthur Rubinstein resultou em uma orientação caleidoscópica da expressividade pianística no conjunto da obra¹³³ deste artista brasileiro, a própria essência do *Estilo Rubinstein* em Villa-Lobos.

A gama de possibilidades expressivas e exploratórias do piano presentes no Rudepoema transformou esta obra em uma composição-gênese das posteriores criações pianísticas de Villa-Lobos. A partir do Rudepoema, as obras para piano são permeadas de elementos e facetas deste *Estilo Rubinstein*.

¹³³ Na 3ª Edição do Catálogo de Obras do Museu Villa-Lobos, publicado em 1989, entre o período da primeira composição (1899) até o ano de sua morte (1959), a lista cronológica das obras apresenta quatrocentos e sessenta e nove (469) títulos, sendo centenas dentre estes, obras extensas de múltiplos movimentos. Conforme André Loss (1996) dentre 287 títulos de obras instrumentais, 65 títulos são para piano.

3.17 “KODAK ÍNTIMA” – CRONOTOPIA CONTEMPLATIVA

“Um inesperado telegrama chegou de Nelson Rockefeller, que era então o Secretário para os Assuntos da América Latina, pedindo-me para dar um concerto no Museu de Arte Moderna de Nova York”, conta Rubinstein. Este concerto seria

“em homenagem Portinari, pela ocasião da exposição individual do artista. Ele me pediu para fazer um programa com obras de Villa-Lobos” Eu fiquei muito contente em poder ser útil a dois grandes artistas que eram meus amigos, mas também por trabalhar solidamente no Rudepoema de Villa-Lobos, o qual eu não tinha tocado por algum tempo.” (RUBINSTEIN, 1980 p. 475)

Em uma nota para a imprensa¹³⁴ para ser divulgada no final de setembro do ano de 1940, do Museu de Arte Moderna de Nova York, o concerto é anunciado: “Arthur Rubinstein, pianista, encabeça lista de artistas do Festival de Música Brasileira” (MOMA, 1940). Conforme a nota,

“Arthur Rubinstein irá tocar nos dois recitais da matinê e da tarde no Domingo, 20 de Outubro, em um programa inteiramente dedicado às obras de Villa-Lobos, principal compositor brasileiro contemporâneo. Mr. Rubinstein foi o primeiro a reconhecer o talento de Villa-Lobos, chamando a atenção do público e da crítica na Europa e neste país. Para ele, Villa-Lobos dedicou o Rudepoema, talvez a mais exigente peça escrita para piano. (MOMA, 1940)¹³⁵

Conforme as memórias do artista, “o concerto no Museu de Arte Moderna foi um grande sucesso. Ambos, Portinari e Villa-Lobos tornaram-se conhecidos

¹³⁴ Conforme link que traz a nota “para ser dada em 28 ou 29 de setembro de 1940” http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/632/releases/MOMA_1940_00_63_1940-09-26_40926-56.pdf?2010 também presente no anexo 3.

¹³⁵ Arthur Rubinstein will appear at both the matinee and evening performances on Sunday, October 20, in a program devoted entirely to the works of Villa-Lobos, the foremost contemporary Brazilian composer. Mr. Rubinstein was the first to recognize the ability of Villa-Lobos as a composer and to bring him to the attention of the public and critics of Europe and this country. To him Villa-Lobos ART - 2 - dedicated the "Rudepoema," perhaps the most exacting piano piece ever written. (MOMA, 1940)

nos Estados Unidos. O Rudepoêma impressionou pelo seu impacto selvagem e sua extensão.” (RUBINSTEIN, 1980 p.480).

Esta performance do pianista no recital da tarde do dia vinte de outubro neste Festival de Música Brasileira do Museu de Arte Moderna, MOMA, está disponível em áudio, em uma rara gravação da transmissão de um programa de rádio¹³⁶ que foi utilizada para este estudo contemplativo da obra. Este documento sonoro ao vivo e incompleto é o único registro que temos disponível da interpretação da obra pelo próprio. Esta transmissão do *National Broadcast Company* direto do MOMA, retransmitindo parte do evento dura, no total, quinze minutos e quarenta e sete segundos.

Parece-nos que o tempo dedicado ao programa do Rádio foi apenas de quinze minutos pela fala do locutor. Nos minutos iniciais, enquanto o pianista não entra no palco, o jornalista anuncia e comenta a obra e o compositor, lê a dedicatória da partitura. Faz também referência ao evento, o recital inteiramente dedicado às obras de Villa-Lobos enquanto aguarda a entrada do artista. A performance musical inicia-se exatamente nos três minutos e nove segundos e a transmissão de música acontece nos próximos 12 minutos e vinte e cinco segundos. A música é interrompida aos quinze minutos e vinte e um segundos, entretanto quando vai se aproximando dos quinze minutos, o radialista já inicia a despedida da transmissão lembrando a obra, o pianista, o evento, o local, a exposição de Portinari. Assim, podemos ouvir Arthur Rubinstein tocar 509 compassos dos 636 da obra completa, sendo que já do compasso 491, a voz do locutor nos anúncios finais é sobreposta à música ao fundo. Neste compasso 509 é que tem início a preparação do clímax do tema da Terezinha realizado em três extensos do#1 com a oitava inferior - um alargando para a posterior entrada do tema da Terezinha, retornar na base harmônica de mais três do# em caráter de stretto com duração sonora abreviada. No primeiro dó # desta preparação do compasso 509, o áudio da performance desaparece.

Na expressividade desta performance o caráter da obra é de um ponteio, não na especificidade do termo como aquele de uma “interpretação

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LW53963bf08>

de uma melodia por uma viola“ (ANDRADE apud FIALKOW, 1995 p. 20) e sim, como mais adiante apontado no mesmo trabalho referendando ao “correto significado do termo “ponteio” como “prelude”, “impromptu”” (Idem p.21).

A obra é realizada como uma “vasta improvisação” conforme a definição do Rudepoema pelo próprio artista, anteriormente comentada; um grande improviso, com liberdade métrica na gestão sonora e deliberadas liberdades expressivas. O andamento inicial proposto Modéré com pulso de semínima na medida metronômica de 63 não é obedecido pelo intérprete que toma o tema em andamento mais rápido.

O caráter de “impromptu” emana no enunciado expressivo da interpretação de Rubinstein. Os andamentos são transmutados com naturalidade em uma acentuada tendência à precipitação emocional pela fluidez técnica inquestionável. Logo na segunda página, a escala descendente de cinco compassos do *Animé* compasso 25-30 é uma natural consequência de um improviso que se agarra na melodia para depois, nesta escala descendente explorar um desprendimento emocional pela fluidez sonora e velocidade com clareza nas notas duplas e alternadas.

Em outro momento acontece também semelhante desprendimento emocional na seção dos compassos 116-120 e depois 130-132: o intérprete constringe a linha melódica com ortodoxia pulsante para depois desprender energia em uma passagem que não é puro brilhantismo técnico, rapidez digital e sim expansão emotiva de uma emoção incontida.



Figura 45 - Desprendimento da Energia Emocional [Compasso 116-120]

CAPÍTULO V : ESTUDO CRONOTÓPICO DE RUDEPOEMA

As questões tradicionais da análise musical tendem a reduzir todo o espectro musical a uma única consciência. A compreensão de uma obra não pode ser um processo que reduza tudo a um único sujeito, uma análise que busca um centro de valores absoluto. Os termos técnicos de estrita natureza cognitiva podem não abranger o caráter dialógico, a Arquitetônica de uma interpretação para cada intérprete.

Na proposta do estudo cronotópico, as interações do intérprete com seu valor e vontade, dialogam com a obra em uma atitude responsiva individual, uma enunciação expressiva entre duas consciências: o diálogo de um tempo recorrente memorial do autor recriador, o intérprete, com o grande tempo contextual da criação da obra. Na recriação do Rudepoema, esta interação transveste-se em tripla consciência: Villa-Lobos, Rubinstein e o intérprete.

A falsa tendência para a redução de tudo a uma única consciência, para dissolução da consciência do outro (do sujeito da compreensão) nela. As vantagens essenciais da distância (espacial, temporal, nacional). Não se pode interpretar a compreensão como empatia e colocação de si mesmo no lugar do outro (a perda do próprio lugar). Isto só é exigido para os elementos periféricos da interpretação. Não se pode interpretar a compreensão como passagem da linguagem do outro para a minha linguagem. (BAKHTIN, 2011, p. 377)

A compreensão da obra reside justamente na consciência da existência de múltiplas consciências, por isto não é uma descrição pura dos fatos para não incorrer na “passagem da linguagem do outro para a minha linguagem”; e sim, identificação de situações limítrofes na posição volitiva de cada tempo/espço dos sujeitos neste diálogo. Na interpretação musical dialógica, cabe ao intérprete uma consciência do outro, o autor pessoa, autor criador e contemplador presente na obra. Esta interação favorece uma vivacidade dinâmica da expressividade, por ser múltipla e vivaz. A “sonoridade significante” da obra de arte musical é apreendida pela atitude do intérprete que se coloca no lugar deste outro, o compositor.

A performance da obra construída na acepção do pensamento bakhtiniano debruça-se sobre a interação em si, como uma “atitude

responsiva” e de valor ativo delimitado na sua “entonação expressiva”, o ato como exotopia, “excedente de visão”, uma atitude exotópica com sentido na semântica diretiva do outro, como uma orientação amorosa ao outro, doação de si para o outro no sentido do outro que retorna para si.

A performance como leitura de uma resposta pode ser compreendida na dimensão da questão : – Isso? Isto? Tomar ciência de que como sujeito “pode contribuir”, interagir com a partitura dando-lhe um sentido à obra musical como leitura dialógica no seu horizonte de visão. Ou ainda, na resposta de que como intérprete pode responder à novas situações: “vejo coisas que gostaria de ressaltar”; demonstrar “ o valor Ativo do sujeito com seu “excedente de visão” que é responsivo, valorativo e emotivo. A interpretação dialógica se faz presente como diálogo infinito com palavras de condução / metonímias, espécie de centros temáticos, cada micro palavra e também e sempre, o silêncio, expressão da humanidade que transforma os homens em humanos, o formato expressivo de um conteúdo revelado na (s) cronotopia (s) instaurada (s).

Na performance do Rudepoema, a expressividade dialógica permite uma vivência de sentido cambiável pela troca de posição dos sujeitos envolvidos: o pianista intérprete, o homenageado e o compositor. Estes três sujeitos podem dialogar e interagir nas suas intersubjetividades. As posições são múltiplas: o pianista intérprete pode experimentar a virtuosidade implícita do homenageado; ou a posição de Rubinstein que vivenciava nesta homenagem, o Brasil , um país tropical que tanto encantava os europeus ou ainda, o compositor e sua técnica de composição que recorre a elementos emergentes do seu país na extraposição do ambiente parisiense e reconstrói em sons um personagem especialíssimo da música no século XX.

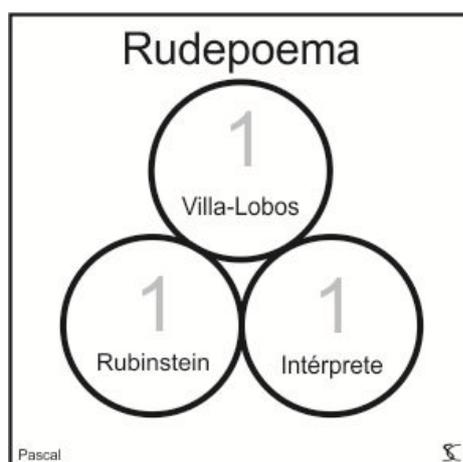


Figura 46 - Rudepoema e o Triângulo Dialógico

Estes três sujeitos estão presentes como posições valorativas que no decorrer da interpretação da obra podem imergir no sentido da interação, posição valorativa do diálogo mediada pelo intérprete. Em cada momento da obra. O sujeito pode colocar-se em outra posição de valor no triângulo dialógico como mostra a figura.

Como um intérprete dialógico, “*ser expressivo e falante*”, de agora em diante nas páginas a seguir, passarei a utilizar a primeira pessoa, com um “tom emotivo-volitivo, que abarca e permeia o existir-evento singular” que me pertence de uma “orientação moralmente válida e responsavelmente ativa”. (BAKHTIN, 2012 p. 91).

3.18 CRONOTOPO VILLA-LOBOS

Como etapa preliminar do estudo da Expressividade da obra, tracei um estudo da posição valorativa do compositor da obra, Heitor Villa-Lobos, no expressivo da minha arte ao piano, realizando um estudo da gênese do sentido do autor criador ao autor recriador.

Ao compositor Villa-Lobos, vivencio uma profunda empatia, não do “objeto que se apodera de mim, enquanto ser passivo”, porém, e sempre, “ativamente o

vivo empaticamente”; “como um ato meu” (BAKHTIN, 2012 p. 62). Não foi sempre assim, entretanto.

Heitor Villa-Lobos é um compositor muito singular na minha experiência musical. Como todo músico brasileiro, suas obras participaram da minha formação curricular, porém não de maneira especial ou marcante e sim, como uma formalidade acadêmica. Porém, esta posição valorativa mudou de maneira radical quando demoradamente me ausentei do Brasil para estudar.

Em uma Polônia comunista, sofrida e valorosa, as palavras do compositor, sua coloquial expressão, seu enunciado musical tomou, para mim, um sentido completamente diverso, real, vivo e vivificado. Naquele instante, a música de Villa-Lobos “nasceu” para mim com uma força avassaladora; cada som e silêncio da obra me revelaram um sentido que até então me era desconhecido. Na minha Arquetônica villalobiana, arqueologia do sentido do cronotopo Villa-Lobos em mim, a experiência em Varsóvia foi um marco inicial. Aprendi muito mais sobre a música do Brasil na extraposição da minha vivência, no real afastamento geográfico da minha terra natal do que enquanto vivia aqui. Aprendi muito mais sobre Villa-Lobos em Varsóvia do que em Curitiba.

A partir deste ponto de mudança da curva de valor nesta linha de tempo, espaço e sentido do compositor para mim como intérprete organizei, no quadro abaixo, um perfil deste *garimpo arqueológico* expressivo, o *Cronotopo Villa-Lobos, tempo e espaço do sentido da obra* de Heitor Villa-Lobos em mim, como responsividade do meu ato interpretativo.

O Intérprete e o Compositor

Tempo / Espaço:	1985/1987 - Varsóvia/Polônia.
Ato / Ação / Atividade:	Estágio de Especialização na Academia Chopin /Varsóvia.
O Sentido:	Estudo e aperfeiçoamento pianístico: "exílio voluntário" ... Lá fora, tudo branco, a neve, um povo sofrido, amarrado, a "cortina de ferro"... Aqui, no piano, o sol, a praia, o céu, a Ilha do Mel, a Mata Atlântica: uma nação inteira e completa no meu coração, "o nascimento" irreversível e intenso, a descoberta e o entendimento, a compreensão em música de um país - o Brasil.
Tempo / Espaço:	1988/1990 - Paraná/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	Séries "Recital Comentado Villa-Lobos" em Escolas e Teatros.
O Sentido:	Educação Musical para Crianças e Jovens. Imagens & Palavras - Tocar e comentar para conhecer Villa-Lobos, um Compositor da Brasilidade.
Tempo / Espaço:	1991/1993 - San Diego/USA
Ato / Ação / Atividade:	Mestrado /San Diego/Kent - OHIO
O Sentido:	Consolidação de uma natural empatia de Villa-Lobo como "meu" compositor.
Tempo / Espaço:	2005 – Curitiba/Brasil
Ato / Ação / Atividade:	Festival Villa-Lobos - Laboratório de Performance - para todas as idades. Ciclos Brinquedo de Roda, Petizada, Guia Prático e Cirandinhas.
O Sentido:	"Muito daquilo que sei... aprendi e continuo aprendendo nestas obras escritas para crianças..." - o despojamento, a infinita beleza, da infância singela.
Tempo / Espaço:	2007 – Curitiba/Brasil
Ato / Ação / Atividade:	Inauguração da "Casinha do Piano I Casinha do TUHU" Recital Dia - Performance de 50 obras de Villa-Lobos em um só dia.
O Sentido:	Villa, alegria da fartura de tantas performances - viver & [continuar...] viver - sons e silêncios - um acorde final – que delícia !! oba!!! ainda tem mais outra, e outra...mais!
Tempo / Espaço:	2009 – Curitiba/Brasil
Ato / Ação / Atividade:	Projeto Aquamusical – 50 Anos de Heitor Villa-Lobos 1959/2009.
O Sentido:	Educação Ambiental com arte e música. Feliz êxtase do encontro da escola infantil, com a empresa e a academia – crianças, sol, água e ecologia - Villa e a natureza [sustentável] do Brasil.
Tempo / Espaço:	2013 / Völs am Schlern – Itália
Ato / Ação / Atividade:	Festival Internacional de Música de Schlern.
O Sentido:	A enigmática performance das "Impressões Seresteiras" do Brasil.
Tempo / Espaço:	2015 – Teatro Positivo - Curitiba/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	Celebração dos 30 anos SPVS (Sociedade de Proteção da Vida Selvagem.)
O Sentido:	O sonho concretizado acalentado em décadas. A natureza do Brasil em imagens de altíssima resolução e um <i>grand piano steinway</i> .
Tempo / Espaço:	2012/2016 - Porto Alegre/Curitiba/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	Dinter - Projeto Rudepoema.
O Sentido:	O Cronotopo da Alegria.

Fonte: Chiamulera, 2015

Figura 47 - O Intérprete e o Compositor

Entre estas vivências acima apontadas, o Laboratório de Performance¹³⁷ do Festival Villa-Lobos no ano de 2005, dedicado à obras de infância do compositor foi um marco laboral na construção expressiva do meu universo estético musical deste artista. A interpretação de uma mesma obra por diferentes intérpretes, de idades e formações diversas, permitiu uma retroalimentação no meu entendimento da brasilidade pianística expressiva. Ao ouvir versões distintas da mesma peça, com os colóquios do sentido que cada artista vivenciava na música, permitiu-me um enriquecimento da minha entonação expressiva, semelhante ao diálogo daquela única palavrinha presente nas memórias do escritor Dostoiévski relatado na Dialogia II.

Em 2009, no *Projeto Aquamusical*, a experiência completa em especial, o presente que ganhei das crianças foi um grande catalizador do expressivo da obra de Villa-Lobos; desenhos, traços, linhas e cores que as crianças fizeram e me deram encadernadas em álbuns foi e sempre é, um grande celeiro para o desenvolvimento da expressiva arte musical reafirmada e apreendida na vivência gráfica pictórica deste material.¹³⁸

A interpretação em material visual das crianças de peças do Guia Prático, Ciclo Brinquedo de Roda, Cirandinhas e Petizada, além de uma grande alegria, representou um grande aprendizado interdisciplinar da minha expressividade do universo de Villa-Lobos a partir do traço da infância com a sua fantasia e espontaneidade. O *Projeto Aquamusical* foi realizado durante um ano inteiro, e um dos resultados deste Projeto foi esta expressão gráfica das crianças. Canções e brincadeiras folclóricas, apreciação das obras para piano, as crianças brincando pelo jardim do meu Studio foi, ainda é e sempre será, para mim, uma lembrança importante ao Meu Tempo Recorrente, Tempo de Memória do Cronotopo Villa-Lobos no meu expressivo musical.

¹³⁷O link a seguir apresenta aspectos da prática musical em ambiente laboral da performance. http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/salete_chiamulera.pdf

¹³⁸No Anexo 7 apresenta mostras destes desenhos.

3.19 RUDEPOEMA: CRONOTOPO DA ALEGRIA – O SCORE AXIAL

Minha orientação ao Rudepoema remonta à década de 70. Nasceu espontaneamente pelo interesse ao título e dedicatória da obra que conheci nas classes de História da Música sob a orientação da Mestra Regina Zilli, no Curso de Graduação em Música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba.

Em 1990, por ocasião do 10º Festival de Londrina ao ouvir a obra durante a programação de concertos, a primeira e única performance ao vivo que pude vivenciar até o presente momento, os sons esfuziantes da música inquietaram minha sensibilidade expressiva musical, sua extensão, contrastes e multiplicidade de andamentos. Neste recorrente cronotopo da obra, foi marcante a luminosidade e vivacidade da composição, apesar do ambiente físico ser um espaço teatral antigo e melancólico.

Com o ingresso no Doutorado Interinstitucional (DINTER), fiz uma grande imersão na obra, lendo a música inteira, trabalhando trechos avulsos. No ano de 2013, preparei um sistema diário de estudo, lendo e memorizando o Rudepoema, parte a parte. Nesta primeira etapa de estudo, não trabalhei o final do Rudepoema, a Tocata como eu a denomino, as sete últimas páginas da obra.

Até que eu não tivesse alguma seção decorada, não passava para outra. Estudei a obra inteira, apenas seção a seção, decorando-a, muitas vezes, compasso a compasso. Tampouco ouvia gravações da composição.

Nos cadernos de estudo da obra, os quatro volumes mencionados na introdução mostram uma *interação sistêmica expressiva*¹³⁹ com a partitura. Nestas seções de *interação sistêmica expressiva* com a composição, meu sentido expressivo ia sendo delineado, meu *score axial* sendo conhecido. A

¹³⁹ Denominei assim este meu tipo muito especial de estudar a expressividade de uma obra. Pego uma partitura completamente limpa, uma cópia do original e vou escrevendo linhas de condução, termos verbais e memórias expressivas [reais, relacionadas à minha vida] que o trabalho sonoro me desperta, relacionando-as com os trechos expressivos da obra. Quando me exauri na escrita, com a partitura toda rabiscada, pego então outra partitura completamente nova e começo tudo de volta. Os quatro volumes do Rudepoema contêm estas partituras rabiscadas que traçam caminhos desta *construção expressiva sistêmica*.

cada interação com a partitura, a possibilidade de diálogos com o material concreto me levou à construção de uma expressividade dialógica, individual e intransferível, uma maneira de abordagem dos elementos musicais escritos. Ao rabiscar a partitura, cada passagem musical ganhou um valor de maior interatividade.

Para mim, como intérprete, cada compositor me revela uma imanência expressiva, um cronotopo único e individual de orientação para a interpretação. Em Johann Sebastian Bach, por exemplo, meu *score axial* é a religiosidade cristã pela empatia que tenho com a espiritualidade e a fé do compositor que dá o sentido do expressivo ao meu tempo/espço bachiano.

O Intérprete e o Rudepoema

Tempo / Espaço:	1977/1980 - Curitiba/Paraná/Brasil
Ato / Ação / Atividade:	Curso de Bacharelado em Piano e Licenciatura em Música – EMBAP]
O Sentido:	Primeiro contato com o Rudepoema na disciplina de História da Música.
Tempo / Espaço:	1990 – Londrina/Paraná/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	10º Festival de Música de Londrina
O Sentido:	Apreciação do Rudepoema ao vivo no recital - palestra de Estela Caldi.
Tempo / Espaço:	2006-Curitiba/Paraná/Brasil
Ato / Ação / Atividade:	Formalidades para ingresso em Programa de Doutorado.
O Sentido:	Elaboração do Projeto “A Performance Pianística e suas interfaces perceptivas, e construtivas da interpretação da obra Rudepoema de Heitor Villa-Lobos”.
Tempo / Espaço:	2012 -2014 Curitiba/Porto Alegre/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	Preparação da Performance no Doutorado Interinstitucional UFRGS/UNESPAR.
O Sentido:	Estudo pianístico do Rudepoema em etapas : Etapa I - páginas 1 a 33 / Etapa II - a obra completa.
Tempo / Espaço:	25/08/2015 à 01/04/2015 Curitiba/Mafra/Porto Alegre/Brasil
Ato / Ação / Atividade:	Projeto Hausmusik Brasil - Master Class - Qualificação da Tese.
O Sentido:	Performance do Rudepoema em espaços públicos, restritos e privados. <i>“Cronotopia de Uma Performance - Rudepoema”.</i>
Tempo / Espaço:	18/07/2015 à 06/11/2015 Guaratuba/Curitiba/Porto Alegre/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	Projeto Hausmusik Brasil – Palco Affetivo – Recital III de Doutorado.
O Sentido:	Performance do Rudepoema com outras obras - Bach/Brahms/Beethoven. <i>“Cronotopia de uma Performance - Recital III”.</i>
Tempo / Espaço:	2015/2016 - Curitiba/Brasil.
Ato / Ação / Atividade:	Elaboração do documento final da Tese.
O Sentido:	Contemplação e análise das diferentes apresentações - “Cronotopias”.

Figura 48 - O Intérprete & o Rudepoema

Na obra de Heitor Villa-Lobos, no meu tempo recorrente, a alegria está presente em muitas memórias que experimento quando vivencio sua música. Estas memórias alimentam a sensação e a emoção que desejo recriar em sons. A memória de uma vivência real com o seu matiz emocional como um tempo recorrente expressivo é o que potencializa minha expressividade na interpretação. Meu arsenal de memória sensorial, emotiva e expressiva da minha vida é o que alimenta o expressivo da interpretação. Assim, minha expressividade ao Rudepoema é *o cronotopo da alegria*.

Cronotopo da Alegria! Alegria de estar viva, alegria de ser pianista, alegria de poder me expressar em sons, alegria de viver e ser em sons, alegria de ser brasileira, viver em um país alegre, carnavalesco, tropical, de muitas praias, de muita exuberância vegetal e animal, alegria do pantanal, do caboclo, alegria do cheiro, da cor, do céu, alegria da cor avermelhada nos solos do sítio, das fazendas do meu pai, alegria da infância, alegria das nuvens no espaço celeste, alegria da ilha, alegria de ser em um país que tem a Floresta Amazônica, o Oceano Atlântico, o Corcovado, o futebol, a minha família, o português, o meu existir, minha família celular, o país que meus antecedentes vindos de uma Itália sofrida escolheram para construir as suas novas vidas, seus “mundos novos”, alegria da fé, alegria da arte, alegria do nascer e do renascer, alegria do sol, do mar, da praia, alegria do José e da Maria, alegria do amor, do encontro, alegria do artista, alegria de poder também sentir a Polônia que eu tanto amo nos esvoaçantes sons melódicos transvestidos em um pianismo exacerbado do pianista homenageado, alegria de reviver a Polônia homenageada na pessoa do Arthur, Chopin, escalas, acordes, pausas, vida, alegria do bife ao piano, a brincadeira sonora que o compositor já começa a evocar no compasso 286 e depois nº 333 vai expor com tanta clareza [que bom que seja no 333 pois amo o 3], alegria do Tuhu, alegria de brincar na rua, alegria de ser criança, novamente e sempre, na infância que brinca e joga, alegria da síncope, da canção, alegria da devoção, alegria das Teresas que eu tanto amo, Tereza das Rosas, Tereza da Cruz, a Tereza de Calcutá, alegria dos grandes baixos, dos ff, dos contrastes, da melodia, da espontaneidade, alegria de poder tocar Villa-Lobos durante um tempo grande, ficar dezenove , vinte minutos em um enunciado musical de tanta riqueza e variedade, alegria de fazer fermatas mas saber que a música não terminou, ainda vai continuar, alegria da alma brasileira escancarada no a Tempo de Marcha, alegria cosmopolita no 6/4 do *Moins, mais três rythmé*, alegria de poder sentir-me em uma floresta virgem inexplorada nas sonoridades da secção *un peu calme* , alegria de saber que depois de tudo que acontece na obra, no compasso 553 posso recomeçar tudo de novo, para uma renovada explosão de vida nos últimos acordes, alegria de poder reunir em uma obra, dois artista que eu amo

tanto: Villa-Lobos e Rubinstein. Rudepoema é o meu cronotopo da alegria, infinitas alegrias como os infinitos numerais do triângulo dialógico que sempre retornam ao um. Abençoada, exuberante e amada alegria!

Uma alegria pela reunião de um curto tempo/espço, o tempo de duração da obra, de dezenove a vinte minuto poder estar ali na convivência da intimidade espiritual da arte com seus artistas implícitos, que também, por sua vez, traduzem suas alegrias; ser a autora recriadora de uma performance que dialoga com dois personagens que me são muito caros: o autor criador no autor pessoa Villa-Lobos e o autor personagem no autor pessoa de Rubinstein.

A obra, e tão somente ela, passa a ser um Tempo de Permanência. Em Bakhtin, um tempo de “consciência do autor” que “é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência do personagem” (Bakhtin) para mim, a consciência da dialogicidade entre estes dois artistas: Rubinstein e Villa-Lobos, sendo a mediadora, intérprete de um *Tempo Mediador* de forças centrípetas (de distanciamento) e centrífugas (de aproximação).

O eixo expressivo da partitura neste Tempo de Mediação, meu alinhamento na tomada ou retomada do material que tenho em mãos é a alegria; alegria que define o meu Tempo Expressivo, Arquitetônica da obra na minha interpretação. Meu *score axial* é a alegria!

Tendo o *score axial* como eixo condutor da expressividade à composição no alinhamento de cada um dos momentos e espaços de interação com a partitura, a arquitetônica e a composicional da obra simultaneamente foram sendo interpretadas e recriadas no nexo desta orientação.

3.20 RUDEPOEMA: A COMPOSICIONAL E A ARQUITETÔNICA

Na análise da composição do Rudepoema diferentes estudiosos contribuíram na elucidação de seus elementos construtivos, como por exemplo, a análise Schenkeriana da obra realizada pela pianista Sonia Rubinsky (1986), os estudos analíticos da forma composicional realizado pelo compositor Rodolfo Coelho (2010), ou ainda estudos de centros referenciais de alturas realizados de

Esthea Kruger (2013). Na perspectiva da composicional, os elementos materiais são sempre de natureza similar, mesmo quando aprofundados em parâmetros diversificados. Na Arquitetônica devo partir do sentido, o sentido expressivo semântico dos sons em mim, enquanto autor recriador da obra. A Arquitetônica da obra é um dado subjetivo, decorrente da minha expressividade dialógica, ato/ação/ atividade dinâmica e supra sensorial.

A Figura da Composicional do Rudepoema mostra os elementos materiais da composição divididos em duas grandes seções com uma ponte de transição entre elas. O final da seção B II apresenta uma grande coda como uma tocata pelo seu caráter virtuosístico. A orientação desta divisão em duas partes foi realizada no alinhamento da minha Arquitetônica.

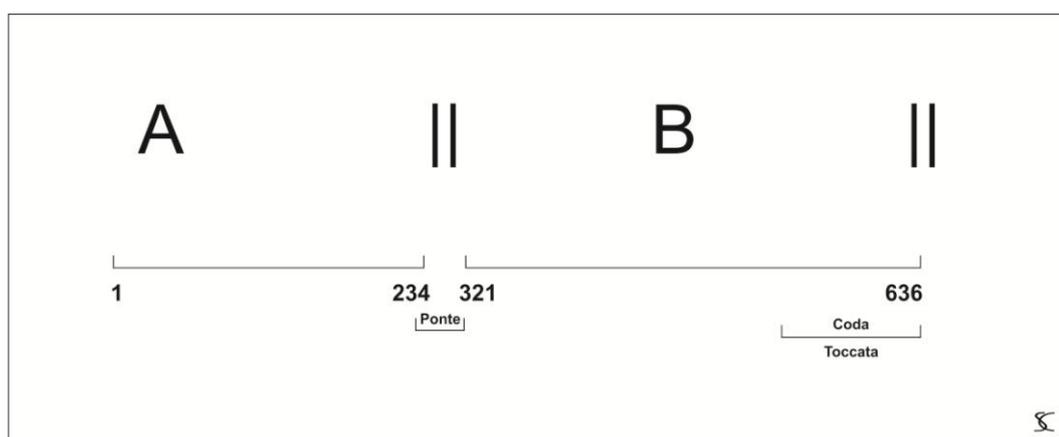


Figura 49 - Rudepoema - Figura da Composicional

Enquanto na composicional trabalho e entendo o material, origem matéria estrutural e sistemática do objeto sonoro; na Arquitetônica da interpretação construo cadeias expressivas de sentido aliadas à minha memória emotiva. Ao interpretar o material sonoro, o sentido imanente de cada vivência extemporânea ocorre naquele Tempo Recorrente da obra. Assim, a inspiração e realização do fenômeno estético caminha entre esse enunciado do compositor do Rudepoema, na extraposição do seu personagem pianista, Arthur, com a minha mediação enquanto autor recriador da minha interpretação.

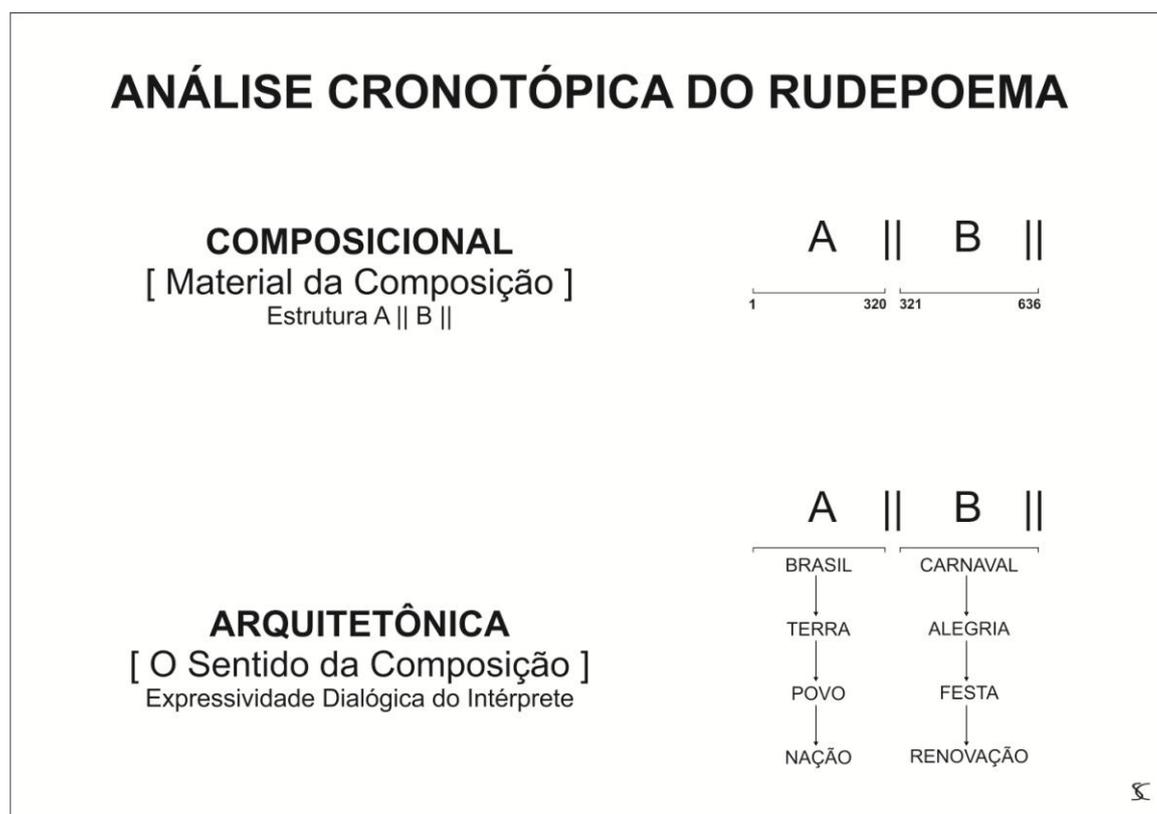


Figura 50 - Figura da Composicional x Arquitetônica

Verifica-se nesta figura, que a composicional [A || B ||] adquire uma expressividade dialógica de sentido da composição, a Arquitetônica como: a seção A || , o sentido do Brasil, a Terra, a Nação, o Povo brasileiro; a seção B || , o sentido do Carnaval, como um carnaval rabelaisiano, da Festa, Alegria e Renovação de um “Realismo Grotesco” nos estudos de Bakhtin.

Para entender o sentido do Brasil nesta Arquitetônica, as palavras de Villa-Lobos orientam a construção desta brasilidade.

“Porque é notória a beleza plástica da mulher brasileira;..o ritmo singular e obstinado da nossa música popular; o amor que possuímos pelos livres movimentos físicos diante da nossa incomparável natureza; e o gosto pela fantasia delirante demonstrada, sobejamente, na predileção, quase maníaca, pelas festas do Carnaval carioca. (VILLA-LOBOS ,1972)¹⁴⁰

¹⁴⁰ Villa-Lobos, H. Apelo ao chefe do governo provisório da República Brasileira. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972. P. 85. 7^ov.

O que identifica o sentido minha expressividade é o “gosto pela fantasia delirante”, “ritmo singular”. O ritmo não no sentido primário do pulso, mas como o entendimento de um pulsante momento estético singular: um momento meu, de Arthur e de Heitor expressos pelos sons do piano; uma “incomparável natureza” permeado de *Teresas*, “a beleza plástica da mulher”, “movimentos livres” de *Brasil* no plural, um mundo que de alguma maneira se unifica em “sonoridades significantes”.

Na Arquitetônica posso e devo falar na primeira pessoa, a subjetiva razão em si. “Nisso está a diferença entre a forma artística e a cognitiva; esta última não tem autor- criador, nela não encontro a mim mesmo, nem à minha atividade criadora.. pois o sentimento só pode ser individual” (BAKHTIN, 1993 p.58).

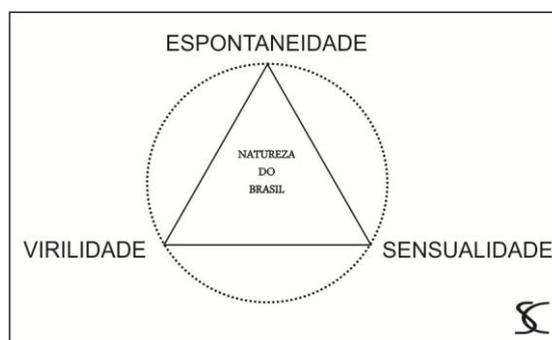
A cada termo do segmento enunciativo de Heitor Villa-Lobos coloco o matiz emocional pertinente a ele que me é conhecido pelo meu sentido no meu Tempo Recorrente. Assim, construo e identifico os meus tempos e espaços para a matéria sonora, transformando-as na minha Arquitetônica das “sonoridades significantes” (Bakhtin).

Em cada ação do estudo cronotópico está presente a composição de maneira abrangente na sua interação ao intérprete como uma perspectiva extrínseca do dialogismo. No aspecto intrínseco do diálogo musical, os elementos musicais entre si também são dialógicos, nas suas relações de tempo a tempo, compasso a compasso, evento a evento. “Tudo nesse mundo é tempo-espaço, cronotopo *autêntico*” (BAKHTIN, 2011 p.382).

Para conhecer o sentido do Rudepoema, os cronotopos foram organizados em duas grandes linhas: o cronotopo matérico-musical associado diretamente a um elemento da matéria sonora notacional e outro de imanência, cronotopos adjetívico-expressivos. Mesmo na linha do cronotopo matérico musical, estes não são elementos sonoros autônomos, relações acústicas ortodoxas puras, pois revelam um potencial expressivo em cada micro modelo musical que no decorrer da música lhe é revelado.

O Balanço Brasil, O Carnaval e a Tereza são cronotopos de caráter matérico-musical, enquanto que a virilidade, a sensualidade e a espontaneidade são cronotopos de natureza adjetívica-expressiva. Estes três cronotopos

adjetívico-expressivos, virilidade, sensualidade e espontaneidade na Arquitetônica são associadas com a semântica de elementos da vida real, como o reino animal, vegetal e o vento, ou então, o homem, a mulher e a criança; ou ainda a terra, a água e o sol, constituindo o plano de representação de natureza essencialmente subjetiva. Na figura abaixo, o círculo pontilhado indica as posições limítrofes desses três elementos em posições dialógicas de inferências.



Fonte: Chiamulera, 2014

Figura 51 - Cronotopos Adjetívicos Expressivos

O Cronotopo Brasil, o Cronotopo do Bife e o Cronotopo da Teresa são elementos musicais que tradicionalmente poderiam ser chamados de incisos, figuras, células. Quando os denomino como cronotopos, um sentido expressivo é agregado ao espaço/tempo musical, como uma orientação responsiva de atitude valorosa e volitiva. Desta maneira, o intérprete interage objeto sonoro não como um monólogo intransitivo de significado único, mas como uma orientação dialógica, de valor e vontade no expressivo pequeno tempo de cada um.

Figura 52 - Cronotopos de Caráter Matérico-musical

Estes cronotopos constituem elementos de construção matérica e são elementos portadores do Tempo Recorrente da expressividade representada e traduzida como situações vivenciadas no meu Tempo de Memória, pelo sentido, valor e vontade que estes cognomes lhes conferem; cada cronotopo com seu específico matiz emocional.

1.4 CRONOTOPO BRASIL

O Cronotopo Brasil aparece no primeiro e segundo compasso do Rudepoema e sugere um balanço, Balanço Brasil, com uma rítmica sincopada.

Figura 53 – Cronotopo Brasil

É apresentado na seção inicial da obra, em três versões possibilitando um manejo expressivo muito rico no tempo e espaço pelas nuances que a situação musical vai sendo constituída. A linha musical inicial é construída em vinte e quatro compassos, com três frases de 8 compassos cada uma acrescida de pequena cadência no final de cada uma destas frase. Para finalizar a apresentação tríptica do Balanço Brasil, uma cadência brilhante de seis compassos encerra a seção do Brasil na figura da Arquitetônica.



a a¹ a² Cadência

Figura 54 - Cronotopo Brasil " Recursividade - Visão Esquemática

Nestas frases [a, a¹ e a²] curtas situações cadenciais, micro cadências, articulam a entonação expressiva de uma frase a outra. Cada uma destas frases apresenta um matiz emocional diferente, intensificando-se a cada nova apresentação.

A cadência entre a frase a a¹, do compasso 7 e 8 reforça em oitavas o elemento da frase anterior. Nesta micro cadência abaixo, as notas em vermelho e azul demonstram a presença do Cronotopo Brasil transposto.



Figura 55 – Cadência Primeira do Cronotopo Brasil [Compasso 7-8]

No Cronotopo Brasil da seção do compasso 17 – *Muito Selvagem*, a terceira frase [a2] se estende até o compasso 21.

2

Un peu moins
Muito selvagem
(Très sauvage)

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Un peu moins' with the subtitle 'Muito selvagem (Très sauvage)'. The score is in 2/4 time. The right hand has a sixteenth-note triplet starting in measure 17. The left hand has a bass line with notes circled in red and thumb positions circled in blue. Performance markings include 'ff' (fortissimo), 'cresc.' (crescendo), and 'toujours' (always).

Figura 56 - Cronotopo Brasil [Muito Selvagem] - "Polegares Dialógicos" [Compasso 17-18]

Para a realização deste trecho, na minha interpretação, faço uso dos dois polegares para tocar cada oitava do baixo, reforçando a clareza e força sonora diferenciada, *Muito Selvagem*, que desejo enfatizar nesta frase.

Para finalizar a apresentação tríptica do Balanço Brasil, o compositor faz uso no compasso 25 de uma extensa cadência de seis compassos em uma escala villalobiana descendente dos compassos 25, 26, 27 até o compasso 28.

Nesta escala descendente, a insistente repetição das segundas no registro grave funciona como uma acomodação do matiz emocional anterior para uma restrição rítmica emotiva no alargando como preparação para a seção seguinte do compasso 31.

The image shows a musical score for a piece titled "Animé (M: 160 - ♩)". It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (piano) part with a treble clef and a bass (basso) part with a bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, and a red circle highlights a specific cadence. The bass part has a similar rhythmic pattern. The second system continues the piano and bass parts, with the piano part marked "poco allarg." (poco allargato). The score includes various musical notations such as dynamics (ff, fff), accents (>), and slurs.

Figura 57 – Cadência da Tríptica do Cronotopo Brasil – Ênfase nas Segundas [c. 25-30]

A cronotopia básica do “Balanço Brasil” apresenta a expressão axial da obra, a alegria, seu gingado e espontaneidade. Cada uma destas três versões oferece um universo expressivo da brasilidade da obra, sempre com a presença das quatro notas graves deste cronotopo tocadas em destaque, conforme a indicação do autor na partitura (1928): “Todas as notas graves e negras devem ser enfatizadas”¹⁴¹.

Entretanto estas “notas graves e negras”¹⁴² do Cronotopo Brasil podem ser, entre si, transformadas dialogicamente, na extraposição da nota inicial Fá # , delineando um novo elemento musical, uma fragmento de escala descendente como demonstrado no exemplo abaixo.

¹⁴¹ Villa-Lobos copyright 1928 - *Tout ce qui est gravé em grosses notes doit être mis em dehors.*

¹⁴² Wright (1992) associa esta linha melódica inicial ao baixo do Rudepoema com a canção indígena “Nozani-ná”; Salles (2009) faz referência a esta melodia dos índios com os Choros nº 8.

Modéré (M: 63 = ♩)

p

Figura 58 - Cronotopo Brasil "Dialógico"

Este novo elemento musical de quatro graus descendentes será ouvido em toda a obra em sua versão original ou invertido, ou ainda, de maneira mais insistente, agregado como diálogo ao próprio modificado Cronotopo Brasil, na sua perspectiva inversa, detrás para frente conforme indicado abaixo.

Très peu modéré (M: 152 = ♩)
en dehors

m.g.

ff et rythmé

Figura 59 – Cronotopo Brasil – [Compasso 31 Dialógico]

O Cronotopo Brasil na sua versão original, ou na sua primeira dialogia intrínseca, com o Fá # extraposto, ou ainda em diálogo expandido é um elemento memorial do sentido do Brasil, em uma situação dialógica.

1.5 O CRONOTOPO DO CARNAVAL

Conforme a figura da composicional e da arquitetônica, a seção [BII] representa o sentido do Carnaval. Da mesma forma que o cronotopo “Brasil”, o carnaval se identifica com o povo brasileiro e é também de caráter universal.

O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participam cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 2010, p. 6)

No carnaval, a descontração e alegria espontânea da festa popular são contagiantes e nela acontece um renascimento e uma renovação do mundo.

“Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva... As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades praticas do trabalho coletivo nem, interpretação mas vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentimento profundo exprimiram sempre uma concepção do mundo... (BAKHTIN, 2011, p. 287)

O carnaval de Rabelais estudado por Bakhtin é também a expressividade contagiante do Rudepoema, de uma “vida festiva” na interação pianística com um “conteúdo essencial” de “um sentimento profundo” e de muitas implícitas “festividades” , sem a necessidade de “explicá-las.”

Figura 60 - Cronotopo do Carnaval - Bife ao Piano [Compasso 333 em Vermelho]

A melodia tão conhecida do “bife” assinalada em vermelha sugere o Cronotopo do Carnaval: uma representação do jogo, vida e transformação que acontece na interação do pianista com o instrumento. Em uma descontraída reunião de amigos é natural que alguém se aproxime do piano para tocar a brincadeira do bife, batendo as teclas com os dois indicadores, interagindo de maneira exploratória e livre com o instrumento.

“A concepção do mundo”, “vida festiva” da observação de Bakhtin, de fantasia e agitação carnavalesca é aqui associada ao expressivo desta universal brincadeira ao piano. Depois do compasso 333, o “bife” citado é entremeado com um rico contraponto e permeado de escalas ascendentes em notas pretas e brancas, em um jogo com o Cronotopo Brasil expandido.

O “bife” como brincadeira interativa unifica, “aproxima e familiariza” como na ideia carnavalesca de Rabelais: “risos e festividades”, culturas múltiplas.

As portas do riso estão abertas para todos a cada um. A indignação, a ira, a revolta são sempre unilaterais: excluem o fato de se indignarem com alguém, etc., provocam uma ira responsiva. Elas se dividem, ao passo que o riso só unifica, não pode dividir. O riso pode combinar-se com uma emocionalidade profundamente íntima (Stern, Jean Paul e outros). Risos e festividade. A cultura da monotonia. O riso e o reino dos fins (já os meios são sempre sérios). Tudo autenticamente grande deve incorporar o elemento de riso. Caso contrário, torna-se ameaçado, terrificante ou empolado; quanto menos, limitado. O riso abre cancelas torna o caminho livre. O riso alegre, aberto, festivo. O riso fechado, meramente negativo da sátira. Não é um riso ridente. O riso de Gogól é alegre. Riso é liberdade. Riso é igualdade. O riso aproxima e familiariza. Não se pode implantar o riso, os festejos. A festa sempre é primordial ou sem primórdio. Na cultura de múltiplos tons até os tons sérios soam de outro modo: sobre eles recaem os reflexos dos tons cômicos; eles não perdem a sua exclusividade e

singularidade, são completadas pelo aspecto de risos. (BAKHTIN, 2011, p. 370)

“O riso” que “é liberdade”, “igualdade”, “abre cancelas e torna o caminho livre” na “abertura” de um caminho musical novo, “alegre, aberto e festivo” que se inicia na seção *Vif* do compasso 235, uma transição que vai levar para a introdução do Cronotopo do Carnaval autêntico do compasso 333.

No compasso 235, começa a grande ponte entre as duas seções [All BII] da composição seccionada binária simples em uma linguagem convencional.

The image shows a musical score for a piece titled "Vif (M: 152 = ♩)". The score is written on a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of several measures. In the bass line, three measures are circled in red, each containing a chord with a flat sign and a note with a bar line, representing the "cancelas" mentioned in the text. The score is annotated with various musical symbols, including accents and dynamic markings like "mf".

Figura 61 - "Riso que abre cancelas" [Transição Semântica] [Compasso 237-239]

O valor semântico expressivo destes compassos que se iniciam no som sib, com os três sons mais graves da nota lá, são “cancelas” que “não perdem a sua exclusividade e singularidade”, que “são completadas pelos aspectos de risos”, um riso que é “liberdade”, “igualdade” “abertas para todos a cada um”; “cancelas” com um ritmo preciso e seco na dinâmica mf.

Em toda esta seção se transição semântica do cronotopo do Braisl para o cronotopo do carnaval, o elemento das segundas harmônicas do bife já é explorado de forma lúdica em percussão de um forte crescendo até chegar no auge em rfff.

No compasso 276 desta transição iniciada na seção *Vif*, Villa-Lobos insere um intervalo harmônico de segundas, conforme o exemplo abaixo, um chamamento ao carnaval no registro grave com o microcluster de [sol#/lá#]¹ que depois reaparece em outras alturas e situações tímicas distintas a partir do compasso 286, sempre em um harmônico da oitava de ré sustenido no grave.

18

8^a b¹

8^a b²

8^a b³

(Conservez toujours les touches du ré #)

Figura 62 - "Dinâmica do Ditongo Carnavalesco"

Os microclusters assinalados funcionam como uma espécie de chamamento do carnaval, uma recorrência musical semântica do *manejo carnavalesco* que podemos denominar como Dinâmica do Ditongo Carnavalesco.

Na secção do compasso 321 [*Vif toujours*], o início da segunda parte [BII], da composição [A II B II] este ditongo harmônico do carnaval é agregado ao elemento musical do compasso 31 da obra. A linha melódica deste compasso 31 é repetida em intervalos de segundas, se carnavaliza, abre espaços para o tempo carnavalesco que começa neste compasso 321.



Figura 63 - Carnavalização [Compasso 321] - Início da Estrutura [B II]

A ideia do intervalo diatônico do Cronotopo do Carnaval, associada ao Cronotopo Brasil, representa o sentido carnavalesco da renovação, em uma linguagem bakhtiniana, renovação e transformação de um corpo velho em outro, renovado.

Este ditongo reforça a linha da melodia, se transveste no perfil melódico como “*dois corpos em um*”; “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo”, que “consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo.” (BAKHTIN, 2010 p.23). Nisto consiste a renovação do carnaval rabelaisiano em Bakhtin também a renovação da expressão musical em Villa-Lobos, uma renovação da vida, onde “a vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo.” (BAKHTIN, 2010 p.23).

Este evento musical dos compassos 321-323 é repetido nos compassos 325-328. No compasso 329 uma grande escala ascendente em teclas brancas e pretas, nos moldes do *polichinelo em formato sucessivo*, alcança o compasso 330.

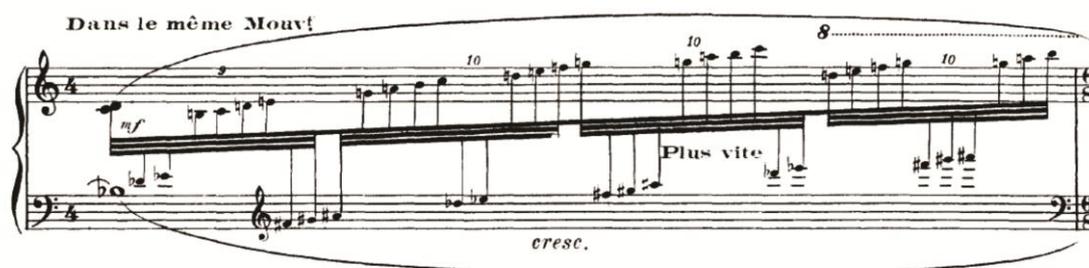


Figura 64 – Polichinelo – Introdução I ao Cronotopo do Carnaval [Compasso 329]

No compasso 330, logo após esta situação cadencial da escala acima, uma escala em segundas harmônicas descendentes encaminha o fluxo expressivo para então, no compasso 333, o “bife” autêntico ser apresentado no *ditongo harmônico* do mi/fá³.

Nos estudos rabelaisianos de Bakhtin, é central a ideia do carnaval que com seu exagero, demonstra o primitivo, o *realismo grotesco*, no termo cunhado pelo filósofo de uma “cultura popular nas suas manifestações mais poderosas, profundas e originais.” (BAKHTIN, 2010 p. 418).

Na história da literatura pianística, a brincadeira do bife é uma transversal expressividade daqueles para os quais o instrumento causa fascínio e alegria, o “riso” em um “realismo grotesco” da abordagem instrumental estética. O matiz emocional carnavalesco delineado no Cronotopo matérico musical da brincadeira do Bife permanece em todo o Rudepoema como os cronotopos carnavalescos, pois como “cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas.” (BAKHTIN, 1993 p. 349).

1.6 CRONOTOPO DA TERESA

A canção folclórica brasileira da “Terezinha de Jesus” é a inspiração para o Cronotopo da Teresa pela sua singeleza, simplicidade e despida singularidade na estrutura melódica expressiva de três sons; uma alusão á figura da mulher na vida do autor herói, Rubinstein.

“Isto é quase um harém” (EI CABALERO AUDAZ apud SACHS, 1995 p.185) comenta o jornalista espanhol admirado ao observar uma coleção de retratos de lindas mulheres na cabeceira da cama do hotel em Madrid, onde o pianista se hospedava. À surpresa do repórter, Rubinstein responde:

Non se surpreenda. Isto não tem importância. São lembranças. Eu quero viver cercado por coisas que são agradáveis ao olhar. Eu me sinto menos só quando ao abrir os olhos de manhã encontro estas encantadores fisionomias destas angélicas pequenas amigas. Além,

pode notar, estão todas sorrindo para nós, nenhuma delas está nos incomodando com queixas... Todas são de diferentes nacionalidades. (RUBINSTEIN apud EL CABALERO AUDAZ, 1995 p. 185)¹⁴³

“Eu amo as mulheres tremendamente.” completa Rubinstein, respondendo à pergunta do repórter sobre vícios, reafirmando a presença feminina em sua vida e reassumindo como virtude, seu amor às mulheres.

“Eu não considero isto um vício, mas ao contrário, uma virtude a ser encorajada. Se eu tivesse filhos eu os diria: “ame sem pausa, ame até morrer”. Porque para mim esta é a mais importante missão na vida”. (RUBINSTEIN apud EL CABALERO AUDAZ, 1995 p.185)¹⁴⁴.

O episódio acima bem retrata a paixão de Rubinstein pelas mulheres, conquistas e galanteria na vida apaixonada do artista. Nesta ocasião, o pianista então com trinta e três anos não havia se casado com Aniela, que só ocorreu após doze anos desta entrevista.

Na canção folclórica da Terezinha de Jesus, com os seus três cavalheiros esconde-se também uma micro história de galanteio e de conquista, retrato coloquial na letra da música que faz corte à uma mulher no imaginário de um povo. Na cativante melodia do folclore, a prosódia da palavra Terezinha corresponde aos quatro primeiros sons da canção. No Cronotopo Teresa do Rudepoema, a melodia está implícita em uma figura musical de três notas que correspondem à prosódia do nome Teresa da melodia folclórica, considerando-se o nome sem o diminutivo. Ao invés de Terezinha da canção, Terezinha pequena, infantil, temos Teresa, mulher crescida em uma alusão ao universo feminino adulto.

O cronotopo da Teresa é solenemente apresentado em três longas notas, duas mínimas e uma semibreve nos compassos 474-475 na única seção

¹⁴³ “Don't let it surprise you. it's of no importance. they're keepsakes. i want to live surrounded by things that are pelasant to look at. I feel less lonely when opening my eyes in the morning, I encouter the charming physiognomies of these angelic friends. besides please note that the are smiling at us, that none of them is troubling us with complaints. They are of all different nationalities. (RUBINSTEIN apud EL CABALERO AUDAZ, 19959 p. 185).

¹⁴⁴ “ I Love women tremendously; however, I don't consider this a vice, but rather, on the contrary, a virtue to be encouraged. If I had sons, I would tell them: Love without respite; love until you die.” Because to me, this is the most important mission in life”. (RUBINSTEIN apud SACHS, 1995 p.185). Esta entrevista está compilada na biografia realizada por SACHS (1995).

em textura monofônica de toda a obra. Em outros dois momentos da composição, ocorre uníssono das vozes de forma heterofônica, com a oitava acrescentada.

The image shows a musical score for 'Cronotopo da Teresa'. It consists of two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The time signature is 4/4. The first section is marked 'Lento (Lent)' and the second 'a Tempo de marcha'. The first section contains two notes circled in red, both marked with '>' and 'fff'. The second section starts with a tempo change symbol (a circle with a vertical line) also circled in red, followed by notes marked with '>' and 'rff>'. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 65 - Cronotopo da Teresa

Neste compasso inicial do cronotopo da Teresa é onde aparece a única indicação de andamento *Lento* em toda a obra. No compasso seguinte, 475 na última nota do cronotopo, a indicação muda para *A Tempo de Marcha*, quando se dá início uma marcha nos moldes da parte central dos Choros nº 5, “Alma Brasileira”.

Antes desta majestosa introdução da Teresa, este cronotopo ocorre de maneira rápida, fugidia, na seção anterior, *Trés animé* iniciada no compasso 446. Nesta seção do compasso 446 até o compasso 457 o cronotopo modificado aparece quatro vezes na voz intermediária, como uma camuflada alegoria entre as sonoridades de acordes superpostos.

The image shows a musical score for 'Cronotopo da Teresa – Alegoria'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The time signature is 4/4. The score shows a modified cronotopo with notes circled in red. The first circled section is marked with '>' and 'f', and the second with '>' and 'p'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings like 'p', 'f', 'rf>', and 'p'.

Figura 66 - Cronotopo da Teresa – Alegoria [Compasso 456-457]

Esta maneira de tratamento musical do Cronotopo da Teresa como intervenção está presente em todo o Rudepoema, com vetores expressivos diferenciados.

Após a *Tempo de Marcha construída* com uma força rítmica semelhante à “Alma Brasileira”, o compasso 481 até o compasso 496 a sonoridade dos três planos, dos grandes baixos e o ostinato central, evocam reminiscências de uma “alma brasileira” com uma “predominância de melodia com um forte lirismo possivelmente relacionado com a modinha” (FIALKOW, 1995 p.47). Nesta seção, a melodia predominante é a canção da “Terezinha de Jesus” transmutada, apresentada em graus diatônicos alargados.

A mutação melódica agregada aos acordes intermediários desta seção oferecem uma expressividade de muita sensualidade e languidez, eventos musicais extrapolados na dinâmica em *pp* com a indicação *très lié et murmure*. Os baixos em pedal de ambientação *sistemática* podem ser interpretados como um grande contracanto de resposta desta melodia alargada na escala descendente das notas pedais a partir do compasso 486.

Figura 67 - Cronotopo da Teresa em Parâmetros Alargados – Transmutação Melódica

Na análise schenkeriana do Rudepoema realizada por Sônia Rubinsky (1986), sua Tese de Doutorado, a pianista faz menção à melodia da “Terezinha de Jesus”, como evocação musical que acontece no clímax dos compassos 512-516, antes da tocata, um dos pontos culminantes da obra.

Entretanto, no nosso estudo, essas três notas acima [*mi-sol-ré*] são associadas à canção da Terezinha de Jesus constituindo-se como um elemento predominante da presença feminina¹⁴⁵ em todo Rudepoema. Estas relações, da terça menor ascendente seguida de uma quarta justa descendente, são transpostas em diferentes alturas com desenhos rítmicos variados.

Em uma posição dialógica investigativa, pode-se presumir que estas três notas do cronotopo da Teresa também estão presentes nas relações intervalares das originais quatro notas graves do cronotopo Brasil, omitindo-se a terceira nota.

1.7 CRONOTOPO DO ARTHUR

Cronotopo Arthur é a figura musical do personagem principal, Arthur Rubinstein, que é introduzido no compasso 417, um elemento musical delineado em cinco camadas texturais, cada uma com entonação específica, precisa e envolvente. No Cronotopo Arthur que se inicia no compasso 417, o autor herói da composição é musicalmente revelado em um perfil completo.

¹⁴⁵ Na contemporaneidade dos estudos de “gênero”, a alusão ao feminino também depende do tempo, espaço e sentido que cada sujeito o vivencia, na sua unicidade bakhtiniana de um “*ser expressivo e falante*”.

Moins, mais très rythmé (M: 112 = ♩)

23

Figura 68 - Cronotopo Arthur

O cronotopo Arthur é um elemento musical com quatro compassos de construção simétrica nos moldes do pensamento clássico que está presente no compasso 417 ao compasso 420, repetido nos compassos 421-424 transposto um grau acima do original. Na terceira e quarta apresentação, nos compassos 431-438, o perfil melódico aparece com diferente textura no registro médio. Entre estas duas apresentações, nos compassos 425 a 430, um interlúdio faz uma relembração pianística nos moldes da introdução do Concerto de E. Grieg, especialmente nos glissandos descendentes do compasso 430.

Este cronotopo na sua construção segue a quadratura clássica: dois compassos de fragmento de frase, frase de quatro compassos e um elemento maior, nos moldes do período de oito compassos, elementos simétricos no lirismo das obras de Chopin, especialmente em suas mazurkas.

A construção da semifrase do compasso 419 ao compasso 420 é uma extraposição reminescente do final do compasso 31 até o tempo forte do 32, elemento conclusivo utilizado na extraposição do Cronotopo Brasil.

Moins, mais très rythmé (M: 112 = ♩) 23

Figura 69 -- Cronotopo Arthur - Elemento Conclusivo [Compasso 419-420]

Entre a segunda e a terceira apresentação do Cronotopo Arthur, um pequeno interlúdio acontece, reforçando um caráter de anúncio e ênfase no que está sendo apresentado naquela seção. Na figura abaixo, no compasso 430, à citação transliterada do concerto de Grieg, nos glissandos, reforçando a reentrada do Cronotopo do Arthur no compasso 431.

Figura 70 - Interlúdio musical Reentrada do Cronotopo Arthur [Compasso 430-431]

Em cada apresentação do Cronotopo do Arthur, aparecem elementos em caráter alegórico enriquecendo a estrutura musical. Na terceira apresentação,

as oitavas inseridas revelam uma densidade emocional de deslumbramento pela vida e êxtase pelo viver, tão característico do autor personagem Rubinstein.

O Cronotopo Arthur, em suas entradas e reentradas sempre me remetem em algum instante a lapsos de expressividade contidos na obra “Um Americano em Paris” do compositor George Gershwin.

1.8 CRONOTOPO DA ESPONTANEIDADE

O cronotopo da espontaneidade na interpretação de Villa-Lobos tem uma gênese no cronotopo da alegria, da infância, naquilo que não é, e nunca pode ser racionalmente elaborado. Sempre que ouço interpretações da obra de Villa-Lobos, do que eu mais me ressinto é a ausência desta espontaneidade; tudo me parece muito estudado e racionalizado, uma excessiva preparação que não se despoja de si. O despojamento de si é imanente ao riso, à leveza do brincar, do sorrir, próprio de uma atitude de *manejo carnavalesco*, imprescindível ao cronotopo *Villa-Lobos*. O *manejo carnavalesco* é a presença do riso, com o seu “extraordinário poder” de envolvimento.

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. (BAKHTIN, 1993 p. 414)

Por mais que eu possa trabalhar pequenos fragmentos da obra a portas fechadas¹⁴⁶, o momento real da interpretação deve ser de um enorme

¹⁴⁶ Villa-Lobos, entretanto em seus próprios depoimentos e de amigos, nos fala da sua maneira de trabalho inserida em contextos dinâmicos. Tom Jobim relata por ocasião de suas visitas ao compositor que Villa-Lobos enquanto trabalhava em suas composições, muita prosaica e espontânea vida acontecia ao seu redor: criança correndo, rádio ligado, cantor ensaiando. (JOBIM, T. apud VILLA_LOBOS, Documentário “o Índio de Casaca”, (1987) in <https://www.youtube.com/watch?v=Bz-laUf22Ts>

despojamento, semelhante ao espírito do carnaval. Podemos trabalhar o ano inteiro para a festa, mas no momento de vivê-la realmente o que interessa é literalmente é a festa, o espetáculo que deve ser natural, exuberante para ser verdadeiro, nunca uma expressividade apagada e monótona. Também a portas fechadas, no tempo de preparação o que conta é a alegria da espontaneidade e criatividade mesmo nas inúmeras repetições das cronotopias que são imprescindíveis ao estudo. No espontâneo carnaval do Rudepoema, o que mais fortemente nos fala é a expressiva descontração.

O arsenal expressivo da espontaneidade é imanente à música de Villa-Lobos, a “gota de sangue” de Rubinstein na arte presencial: paixão, vibração de uma natural expressão da performance de sua obra que ao compositor tanto lhe agradava. Esta naturalidade expressiva está declaradamente presente e documentada em muitos fatos, como também nestas memórias¹⁴⁷ de Aloysio Paula Barros, em um jantar entre amigos na casa de Heitor Villa-Lobos. Este fato ressalta a importância da espontaneidade e a impaciência do compositor para com uma performance engessada, demasiadamente racionalizada, de uma música enclausurada, sem uma vivência espontânea.

... “depois do jantar.. estávamos nós da família, incluindo vocês naturalmente, e uma jovem pianista, muito jovem ainda, mas de indiscutível talento potencial. Por muita insistência nossa, acabou por vencer a natural timidez de tocar para o Mastro e executou as “Impressões Seresteiras”.. Tudo muito limpo, certinho... Certinho mas muito quadradinho também..... Mestre Villa escutava impassível, a folhas tantas, num repente, interrompeu:

- Não, não, não! Não é assim!

A jovem parou atônita.

-Está errado Maestro?

-Está sim. Está tudo errado. Não é nada disso. Você não está prestando exames na Escola de Música. Você está executando uma peça musical. Silêncio da jovem desconcertada.

- é preciso colocar alma nos dedos, nas mãos. É preciso sentir a música com o corpo todo..... Olha vou te mostrar...

Mestre Villa pôs as mãos no teclado o Steinway reconheceu, imediatamente, o gênio. Até então meio acanhado com a moça, o piano transfigurou-se, entregou-se todo, pleno em sua excepcional sonoridade, vibrou intensamente, integrou-se com seu extraordinário

¹⁴⁷ Este fato está relatado na coleção Presença de Villa-Lobos volume 10

executante. Com ele vibramos todos e fomos presos de enorme emoção.” (BARROS, 1977 p.22 , 23)¹⁴⁸

“Na criatividade do intérprete está sempre presente um elemento do improviso” afirma a pianista russa Dina Kirnaskaya, colocando a espontaneidade do improviso como uma pedra fundamental à prática musical de qualidade; e ela completa que a “boa performance é sempre de certa forma espontânea e imprevisível.. composição e performance crescem a partir de uma única e mesma semente - improvisação.”(KIRNASKAYA,2009 p.245).¹⁴⁹

O cronotopo da espontaneidade no Rudepoema é arraigado à improvisação que o intérprete deve viver ao lançar-se na interpretação da música. Sem esta criativa e inesperada força do momento, espontânea condução dos eventos musicais na medida em que estes vão ocorrendo, a obra corre o risco de se parecer às batidas de “um homem louco batendo em seu tambor” (DOWNES apud HESS, 2013 p. 125/126).

Entretanto, na seção da tocata que se inicia no compasso 580 com uma escala descendente em Polichinelo, no compasso 583-590, as “loucas batidas” de “um louco batendo em seu tambor” são inevitáveis condizendo completamente com o enunciado desta interpretação do crítico musical: a loucura percussiva é o expressivo desejado, o único esperado neste trecho.

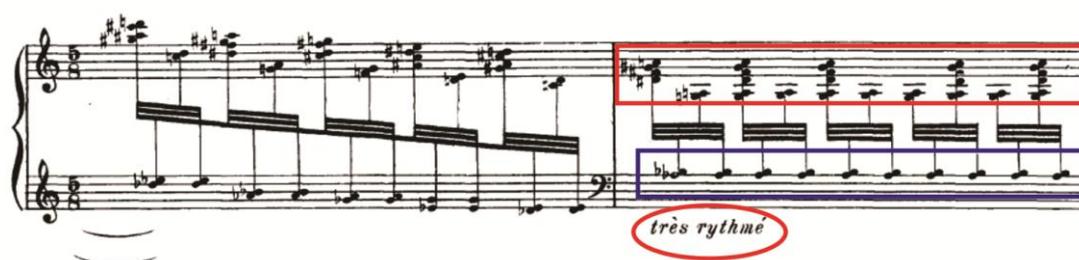


Figura 71 - "Loucas Batidas de um Homem Louco" [Compasso 582-583]

¹⁴⁸ Aloysio Paula Barros é filho de Carlos Marinho de Paula Barros, autor do “Romance de Villa-Lobos”.

¹⁴⁹ “Good performance is always to some extent spontaneous and unpredictable, and composition and performance grow from one and the same seed - improvisation.”(KIRNASKAYA,2009 p.245)

Estas “loucas batidas” emergem em um processo civilizatório da melodia no baixo em oitavas que se iniciam no compasso 591-599. Este tipo de figuração em oitavas alargadas empresta um caráter melódico à seção que esmorece a “loucura” dos compassos anteriores, onde blocos percussivos estão restritos quase que em uma única oitava alternada com a linha melódica camuflada na voz intermediária do exemplo acima.

“A minha admiração por esse genial compositor cresce à medida que ele era desordenado” argumenta Camargo Guarnieri comentando este pseudo excesso do que não é preparado em Villa-Lobos, “mas o seu gênio só poderia se expandir dentro da sua própria ordem, muitas vezes desordem para outros”. (GUARNIERI Apud JARDIM, 2005 p. 24).

A espontaneidade na performance do Rudepoema é tão estruturante e latente que a ação metronômica dos *ostinatos* se perdem em chatice e barulho se não forem conduzidas pelo espontânea autoridade de quem interpreta a peça. Aqui o espontâneo é poder; e para viver esta espontaneidade é necessária sim, estruturante capacidade mecânica. Porém, só o arroubo mecânico excessivo transforma a obra em “batidas loucas” sem nexos e cansa a todos, intérprete e contempladores.

A espontaneidade da sensação do correr na chuva de verão, brincar no mar, enrolar-se na cama em um domingo cedo com a criança amada, escorregar na lama, correr no bosque, brincar de pega-pega é a mesma latente sensação expressiva transportada para os sons do Rudepoema. Sem esta espontaneidade, a obra pode ser uma estagnante sonoridade vazia, quase que poluição sonora em tantos sons aparentemente “desordenados” da observação de Guarnieri.

A chave mestra de todo o interesse que esta obra pode suscitar na minha posição de valor é a espontaneidade de sua gênese interpretativa. Interessante pensar que Villa-Lobos escreveu e materializou *esta porção de espontaneidade* em cinco anos; imaginar como este criar espontâneo arrastou-se por tanto tempo e foi sendo maturado ano após ano, de maneira intermitente.

É como se no curto espaço de tempo de vinte minutos, uma miscelânea de sensações “desordenadas” e livres pudessem realizar um longo traçado

iniciado de maneira acanhada nos compassos 1 e 2, inserindo sua identidade nos quatro baixos do “Balanço Brasil”; até o término da obra 632-635, no pulso alargado também de quatro grandes baixos, porém agora transmutados em quatro enormes blocos sonoros; similares na notação mas completamente diferentes na entonação.

Estes quatro blocos, eu os realizo com mãos alternadas e atitudes de microposturas, gestos corporais completamente diferenciados; começando esta performance com a mão direita, depois a esquerda, prosseguindo com as mãos unidas, para no último cluster jogar todo o peso expressivo no bloco do compasso 635, o cluster com a fermata e a última sonoridade deste enunciado musical.

Os últimos quatro blocos sonoros, neste exato momento da minha performance são uma condensação expressiva exacerbada de algo que me é desconhecido mas que a cada performance torna-se um pouco mais revelado. Há sempre um elemento renovado e renovador no *manejo carnavalesco* bakhtiniano presente neste último golpe sonoro da obra, que se apresenta como “um corpo perfeitamente *pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo.*” (BAKHTIN, 2010 p. 279)

Em certas passagens do Rudepoema, me deparo com um espontâneo tipo de desordem, uma espontaneidade que no curto tempo da obra é transformada em um lapso de “Grande Tempo”. O expressivo que está mais sob o meu controle é de natureza mais íntima do pequeno tempo; enquanto o que é incontrolável, me aproxima mais do grande tempo. O caráter da surpresa pode nos aproximar mais ao Grande Tempo.

Na seção 446-473, me é intuitivo¹⁵⁰ que a expressividade é mais controlável, mantida sob-rédeas da minha rítmica pela estrutura do *design instrumental* de difícil realização. Entretanto, a presença de um cronotopo

¹⁵⁰ O Filósofo Blaise Pascal, das relações do “Triângulo Dialógico” anteriormente estudado discorre longamente sobre estes dois tipos de pensamentos: o analítico racional e o intuitivo emocional.

espontâneo fugidio acontece nas investidas do Cronotopo Teresa que se intrometem quatro vezes no discurso musical, no compasso 448, 449, 456 e 457.

Nos compassos 484 e 485, também o Cronotopo da Teresa se faz presente.

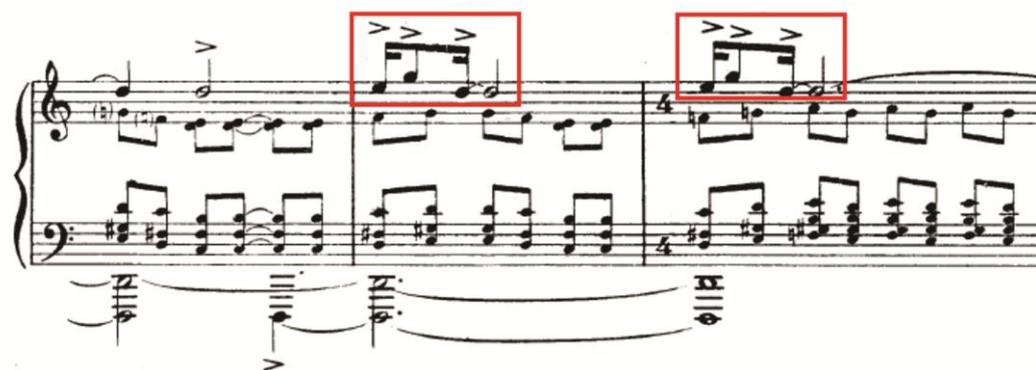


Figura 72 - Cronotopo Fugidio da Teresa [Compasso 484-485]

A categoria do espontâneo fugidio acontece também na seção *Andante* 534-552 onde o *ostinato* é surpreendido em seis momentos, também pelo Cronotopo da Teresa, no compasso 535, 536, 538, 539 na voz superior; compassos 540 e 543 na voz intermediária, como um eco longínquo.

Nestas duas seções de intromissão da Teresa, o caráter do espontâneo é diferente. Na primeira parte, há uma revelação, um anúncio, enquanto que na segunda vez, no *Andante* 534-552 é um *fragmento de memória*, uma lembrança. No compasso 540 a lembrança é ainda mais apagada. Na intervenção do compasso 543, é uma lembrança difusa e melancólica.

No estudo cronotópico, temos os grandes eventos com o tempo, espaço e sentido que lhe são peculiares. Porém, “cada um destes cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo.” (BAKHTIN, 1993 p. 357). Assim também o é com o cronotopo da espontaneidade que como tema geral se faz presente na composição, mas em cada ocorrência no seu tempo, espaço e sentido enfatiza um expressivo matiz diverso.

A especial denominação como tempo e espaço nominativo ao elemento musical concreto ou imanente como é o cronotopo da espontaneidade possibilita uma apreensão mais consolidada da expressividade pois “o cronotopo, como

materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa” . (BAKHTIN, 1993 p. 356)

Figura 73 - Cronotopo Fugidio da Teresa – Lembrança [Compasso 535 – 541]

Em Villa-Lobos, o Cronotopo da Espontaneidade, traço de *manejo carnavalesco*, é constitutivo no enunciado da obra, uma orientação diligente em cada momento deste rude poema.

1.9 CRONOTOPO DO PEDAL VILLALOBIANO NO RUDEPOEMA

“Como compositor era fácil de contentar, desde que se pusesse bastante pedal.” (TAGLIAFERRO, 1979, p. 97) lembra-nos Magdalena Tagliaferro, acerca dos aspectos interpretativos das obras de Villa-Lobos.

Henriqueta Duarte, aluna de Magdalena Tagliaferro ¹⁵¹ que teve a oportunidade de tocar as obras de Villa-Lobos para o próprio compositor em 1958, relembra a observação similar que o artista deu a ela no término de sua interpretação das obras: “ pode colocar mais pedal. É preciso mais pedal.” (VILLA-LOBOS apud DUARTE, 2005).

No Rudepoema, as indicações de pedais de sustentação são pilares de encadeamentos expressivos, estratégicos e não apenas contingências harmônicas. A expressividade textural e tímbrica acontece tanto nos pedais harmônicos¹⁵² quanto na ausência das ressonâncias, na retirada do pedal, tratando o instrumento de uma maneira seca e percussiva; assim como, na utilização do *pedal de sotto você*.

Nas pedalizações, os momentos de utilização do pedal harmônico de sustentação mais marcantes da obra normalmente estão aliados aos grandes momentos de êxtase emocional do Rudepoema, como por exemplo, no compasso 25 reafirmado nos compassos seguintes, o primeiro *centro de êxtase emocional expandido*.

¹⁵¹ A própria Magdalena já havia antecipadamente dito à Henriqueta antes da aula com Villa-Lobos, que certamente o mestre pediria mais pedal, enfatizando a utilização deste recurso harmônico de maneira mais livre e constante com sustentação prolongada.

¹⁵² No decorrer deste estudo do pedal de sustentação, a denominação expressiva foi ressaltada com a utilização de nomes compostos, como por exemplo: pedal pivô, pedal de provisão, pedal de propulsão e pedal de distensão.

Animé (M: 160 = ♩)

The image shows a musical score for a piece titled "Animé" with a tempo of 160 beats per minute. The score is written for piano and bass. It consists of two systems of staves. The first system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The second system also has a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The score is marked with "ff" (fortissimo) and "poco allarg." (poco allargato). Three red circles highlight specific musical elements: the first circle is around a chord in the piano staff at the beginning of the first system; the second circle is around a chord in the bass staff at the end of the first system; the third circle is around a chord in the bass staff at the beginning of the second system.

Figura 74 - Primeiro Centro de Êxtase Emocional Expandido [Compassos 25-30]

Enquanto os compassos 25-29 exigem pedais de ênfase e caráter de repouso transitório; o pedal do compasso 517 prolongado até o compasso 518 é um pedal de distensão emotiva, de repouso/apoio embriagado¹⁵³, gerador do *design instrumental* arpejado que ocorre depois do pedal. O pedal do compasso 517-518 é um pedal pivô. O Pedal Pivô libera e restringe a energia emotiva, e direciona o matiz emocional.

O pedal pivô é aquele que permite ao intérprete a mudança de direcionamento emocional da interpretação. A contemplação decorrente de um pedal pivô nos permite simultaneamente um *delírio contemplativo* das ressonâncias liberadas no baixo, como também nos oferece a provisão de energia emotiva à seção subsequente. Este pedal pivô do compasso 517, possibilita a distensão emotiva que só se encerra trinta e cinco compassos após, nas fermatas do compasso 552, fermatas de sons e silêncios.

¹⁵³ Em um estudo da expressividade, as metáforas são recorrentes. A “embriaguez” deste acorde/baixo/pedal é decorrente da situação estratégica desta nota pedal como um verdadeiro pivô expressivo de mudança direcional da intuição/sensação subjetiva na semântica da obra.

Dans le mouv! (M: 100 = ♩)

The image shows a musical score for piano. The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. The score is marked 'animando' and 'allarg.'. A red circle highlights a specific section in the bass staff, marked 'mf' and 'fff', with the word 'VALLA.' written below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 75 - Pedal Pivô - Distensão Emocional [Compasso 517]

Enquanto este pedal acima é um *pedal pivô de distensão emocional* e provisão de energias atenuadas de resquícios expressivos; o pedal da anacruse do compasso 446 é um pedal de provisionamento de energias para a difícil seção de acordes que ali se inicia.

Também no compasso 580, o pedal é de provisão, mas de caráter diverso. Enquanto na anacruse do compasso 446, a provisão emocional é para ordenamento do pulso irregular do compasso de cinco tempos que ali se inicia, um pedal como um impulso de organização; o pedal do compasso 580 que se estende até o compasso 582 é um *pedal pivô de provisão emocional, carregamento de ataque*, um *estopim* para a “louca batida de um homem louco” com seu início a partir do compasso 583, no compasso seguinte da manutenção deste pedal indicado na ligadura do baixo. As escalas em acordes descendentes que sucedem este pedal extrapolam a figura do Polichinelo com a permanência dos harmônicos sustentados por estas três notas do Dó# atacadas como um estopim, determinado e concentrado do expressivo de “um homem louco”.

Animé (M: 114 = ♩)

Figura 76 - Pedal Pivô - Provisão Emocional [Compasso 580-581]

Se a mão pode e deve ser expressiva em Villa-Lobos, o pé¹⁵⁴ pode também o ser e ainda muito mais. Os pedais em Villa-Lobos são apaixonantes, uma forte razão do meu apego ao pianismo deste compositor. Eu amo os baixos, sonoros, graves ou nem tanto, profundos. Amo também e talvez ainda mais, a estratégica retirada do pedal causando uma sensação de nudez inesperada às sonoridades, outro elemento da espontânea cronotopia que se revela uma surpresa inesperada.

A construção expressiva de Villa-Lobos, também marcadamente presente em Rudepoema é a escrita em camadas de três densidades musicais distintas: os grandes baixos, os eventos musicais nos registros mais agudos e os elementos intermediários texturais, como uma orquestração da sonoridade pianística.

Nos pedais dos grandes baixos, temos pedais de distintas categorias: *pedal pivô*, *pedal de distensão*, *pedal de propulsão*, *pedal de ambientação*, *pedal de efeito orquestral dos grandes uníssonos*, *pedal de ênfase rítmica* e *pedal seco* apenas para liberar os harmônicos como no compasso 268 que se estende

¹⁵⁴ Por isso, a minha paixão em tocar de *Pés Descalços* quando me é possível, pois assim posso sentir literalmente na pele o toque especialíssimo destas surpreendentes sonoridades que só o pedal pode oferecer.

até o compasso 317. No compasso 268 inicia-se com o Ré^{#2} e no compasso 273 unir-se à oitava do baixo. Villa-Lobos também fará uso deste pedal seco de liberação de harmônicos no Coral das Bachianas Brasileiras nº4.

Musical score for Figure 77, showing a digital dry pedal effect. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a "cresc. poco a poco" marking. A red box highlights a specific chord in the upper register, and another red box highlights a chord in the lower register (8ª bª) marked with an asterisk. Below the score, there is a footnote: "(*) Baissez la touche sans articuler" and the number "M. E. 2169".

Figura 77 - Pedal Digital Seco [Compasso 268-273]

O pedal de *distensão do repouso emocional* é aquele que acontece no compasso 550 no som Lá⁰, como uma grande distensão de todos os eventos musicais precedentes a esta sonoridade.

Musical score for Figure 78, illustrating an emotional rest pedal. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It includes markings for "rall.", "pp", and "dim.". Two red circles highlight specific chords in the lower register (8ª bª) marked with a "p" dynamic.

Figura 78 - Pedal de Distensão – “Repouso” Emocional [Compasso 550 -552]

O *pedal de propulsão* é sutilmente diferente do pedal pivô, pois neste tipo de pedal, o esforço do grande baixo é eminentemente de força propulsora para o que vem a seguir. O Pedal do compasso 397-399 é um pedal de propulsão para o Furioso que virá a seguir, antecipando a preparação para a entrada do Cronotopo do Arthur.

Figura 79 - Pedal de Propulsão [Compasso 397-398]

O pedal do compasso 465 também é literalmente um pedal de força expressiva propulsora ainda que venha de um movimento de Dominante e Tônica, sendo esta nota pedal a tônica. Este repouso supra temporário é de um sistema de forças expressivas de preparação, agora para a entrada do Cronotopo da Teresa que irá acontecer em seguida.

O *pedal de ambientação* é aquele de incitação das ondas harmônicas que acontece na linha melódica do baixo da seção *Modéré presque lent* dos compassos 481-503. Neste pedal de ambientação, vivencio o *ambiente praieiro* que desejo obter, ondas suaves de sonoridades *ao sabor do vento* recriando uma sensação de atmosfera repousante de Tempos Recorrentes de praia, sol e mar que desejo experimentar. A concentração sensorial arraigada a uma liberdade expressiva do cronotopo da espontaneidade propícia uma vivência quase que real de mutação do tempo e do espaço. Os três pedais de sustentação na nota lá grave que acontecem do compasso 481 até o compasso 486 criam uma resiliência expansiva e expressiva de suavidade e contornos diferenciados nestas notas pedais, cada uma com a duração de dois compassos. Em uma visão hipermétrica, estes três pedais funcionam como uma grande introdução à expansão do cronotopo da Teresa.

Modéré presque lent (56 ♩)

ppp très lié et murmuré

Figura 80 - Pedal de Ambientação [Compasso 481-482]

O pedal único nos velozes pentacordes descendentes da escala villalobiana da seção *Muito Vivo (Trés vif)*, dos compassos 353-357 é também um pedal de ambientação. Porém neste contexto o ambiente é completamente diferente, de uma fugaz imagem caleidoscópica como cambalhotas de um pierrot apaixonado.

O *pedal dos grandes baixos orquestrais* acontece na apresentação do Cronotopo do Balanço Brasil na Tocata, alargado nos compassos 569-571 em figuras de mínimas com o efeito sincopado sublimado na condução da textura da voz superior, reapresentado recursivamente nos compassos 573-576 com prolongamento até o compasso 579. Nos pedais desta seção, o ataque com as duas mãos da nota pedal enfatizam estes grandes baixos na sua linha expressiva.

Dans le mou!

Figura 81 - Pedal dos Grandes Baixos Orquestrais [Compasso 569-572]

O pedal de ênfase rítmica acontece na seção *Um peu mois* do compasso 393-397, com o pedal reforçando o tratamento irregular da condução rítmica no baixo.

Em algumas seções, Rudepoema apresenta pedais digitais, aqueles que dependem da sustentação por meio dos dedos e que são também de natureza peculiar. Um único som Ré³ mantido pela mão nas notas longas superiores da seção *a Tempo de marcha* 475-480, com duas recursões em tempos fracos, a estendida síncope que ali se forma, cria a sensação de uma extraposição inversa ao compasso de ambientação que aparecerá no compasso 481 na seção do *ambiente da praia*.

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is labeled 'Lento (Lento)' and 'a Tempo de marcha'. The tempo change is marked with a red box around the 'a Tempo de marcha' text. The score features a bass clef and a 4/4 time signature. The dynamics range from *fff* to *ppp*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *dim.*, *mf*, *rallent.*, *p rit.*, *pp*, and *ppp*. Two specific notes in the upper register are highlighted with red boxes, indicating the 'Pedal Digital I' mentioned in the text.

Figura 82 - Pedal Digital I

Esta expansão sincopada com três notas Ré³ desta seção pode ser interpretada como um contemplação distante, um enorme alargando extratemporal do pedal digital presente nas três notas Ré⁴ do compasso 453-454.

The image shows a musical score for a piano piece. The score is in 2/4 time and features a treble clef. The dynamics range from *rf>* to *p*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *rf>*, *p*, and *rf>p*. Three specific notes in the upper register are highlighted with red circles, indicating the 'Pedal Digital I' mentioned in the text.

Ao finalizar a obra com os quatro clusters na indicação deste pedal contínuo, permanente, o “Rabelais Brasileiro” busca a transformação do próprio instrumento da obra, procurando fazer do piano um objeto instrumental que extrapola a si próprio em sonoridades “alucinantes” e alucinadas, permanentes.

1.10 CRONOTOPO DA FERMATA NO RUDEPOEMA

As indicações de fermata em uma obra de arte merecem um estudo expressivo diferenciado, pois representam momentos especiais para a condução emocional da interpretação, são indicações de grandes articulações internas da estrutura enunciativa da obra. Em qualquer circunstância em que este signo é inserido na notação, há a presença de uma atitude volitiva valorativa circunscrita ao Grande Tempo da obra com orientação a um tempo de reorganização interna ao meu pequeno tempo.

Nas fermatas, tomo consciência da intersecção destes dois tempos, Grande e Pequeno, de maneira clara e inquestionável. O estudo do expressivo transita na maneira como estas longas pausas de sons ou silêncios são incorporadas ao *momentum estético*.

No final de uma composição é comum a existência de uma fermata. Estas fermatas são *fermatas de tradição conclusiva*. As fermatas de término definitivo da obra são aquelas que me conectam de forma estanque, ou não; conforme vivencio esta fermata, uma transição entre o Tempo Grande ou Pequeno, isto é, a maneira como retorno ao meu pequeno tempo depois da imersão no Grande Tempo da minha interpretação.

No Rudepoema, em sete momentos distintos a fermata está inserida no enunciado da obra. A inserção da oitava fermata está no compasso 635, uma fermata de *tradição conclusiva*.

Esta fermata de tradição conclusiva, por não estar exatamente no último compasso da obra, compasso 636, tem um caráter distinto, pois depois de uma longa permanência neste tempo final, tenho ainda mais um compasso para *retirar-me* do evento musical.

A atitude de *retirar-se* do evento musical exige um parêntese explicativo. Se existe retirada é porque houve uma *entrada* neste evento musical. Este aspecto da *entrada* na expressividade dialógica da interpretação musical é o momento em que tomo consciência semântica de mim na alteridade de si; pois “no vazio axiológico absoluto não é possível nenhuma enunciação, é impossível a própria consciência.” (BAKHTIN, 2011 p. 132/133).

Na expressividade dialógica há sempre um viés do ato autoinforme, tangência limítrofe de alteridades em empatias recorrentes, mas não coincidentes. Como uma autoconfissão em Tempos Recorrentes da sublimação em que a obra de arte se apresenta; ocorre também em algum momento uma tangência não apenas com o autor criador, sujeito portador do Grande Tempo, mas também com o Criador Absoluto do “Grande Tempo”.

“Fora de Deus, fora da confiança na alteridade absoluta são impossíveis a autoconsciência e a autoenunciação, evidentemente, não porque pudessem ser praticamente desprovidas de sentido, mas porque a confiança em Deus é um elemento constitutivo imanente da pura autoconsciência e da autoenunciação”. (BAKHTIN, 2011 p. 133)

Todo o autor, sendo criador, recriador ou contemplador sempre presente no dialogismo, em algum momento na interação estética, experimenta uma proximidade ao Criador do Tempo Absoluto com Sua Criação. Na expressividade dialógica, o diálogo intermitente entre o tempo curto e o Grande Tempo nos leva a isto, de alguma maneira. Na expressividade dialógica sempre há um elemento da autoconsciência que é mais arraigado à autoenunciação; este elemento que nos torna mais conscientes da nossa humanidade, o “*ser expressivo e falante*” das ciências humanas de Bakhtin.

Na interpretação musical, este elemento de autoenunciação é a fermata. A fermata é um ponto de situação limítrofe, organizacional das situações expressivas. No instante em que vivencio uma fermata, no som ou no silêncio, há uma situação de exponenciação da autoconsciência no *momentum estético*. Esta autoconsciência repousa na “confiança em Deus, elemento da autoenunciação”. (Bakhtin)

No Rudepoema, no compasso 552, temos duas fermatas, uma de som e outra de silêncio. A presença destas duas fermatas, uma seguida da outra, é o

elemento que me ratifica a articulação da Arquitetônica e da composicional nos padrões de uma estrutura seccionada Binária. A minha escolha por esta estruturação em duas grandes partes foi decorrente desta pausa, uma fermata dupla, de sons e silêncios.

Na entonação expressiva, estas fermatas duplas tem dupla função: uma fermata de som, uma imersão longínqua, extinção do ambiente de um *momentum* estético como um movimento de vida que está se esvaindo; na fermata de silêncio, uma fermata de reversão reflexiva, na busca pelo instante de deflagração do mundo sonoro que se inicia no compasso 553.

Todo enunciado musical a partir deste compasso 553, a tocata que se segue a estas fermatas, é uma grande extraposição de todo o movimento expressivo que ocorreu anteriormente a elas. Neste compasso 552 de espera, a vivência das fermatas deve ser longa, com a completa extinção do som, na fermata de som e de imersão, uma imersão na “autoconsciência” nos silêncios expressivos, na fermata da figura da pausa. Este momento expressivo é um grande repouso do que foi vivido anteriormente e uma grande preparação para o que virá a seguir apenas para o intérprete que sabe que a obra continua. Para o contemplador da obra, esta fermata é de chegada, conclusiva.

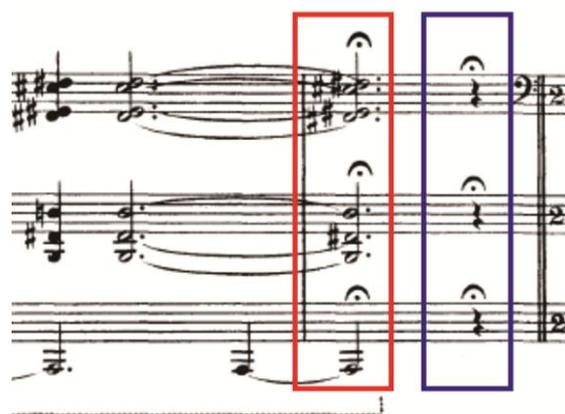


Figura 85 - Fermata Dupla - Som e Silêncio I [Compasso 552]

A Fermata do compasso 479 e 480 é uma fermata também dupla, de sons e silêncios. Entretanto, nesta seção, o som ao infinito que uma fermata

representa tem uma função de finitude diversa. Aqui, não de repouso, mas de suspense. A Fermata na nota Ré³ nos faz procurar uma saída expressiva, indagativa. Enquanto a fermata anterior é de chegada e descanso, aqui é de movimento e saída, um evento extraposto longínquo e distante de uma relação de tensão e repouso. Esta nota ré, como a tensão para o repouso que vai acontecer ao som do lá de registro grave depois destas fermatas, no compasso seguinte.



Figura 86 - Fermata Dupla – Som e Silêncio II [Compasso 379-480]

A Fermata do compasso 401-402 é uma fermata de caráter suspensivo. A Fermata Suspensiva antecipa uma seção de introdução a algum momento marcante da obra, interrompe o fluxo musical como uma grande suspensão da entonação expressiva para, após esta interrupção, emergir a preparação de um momento grandioso. A fermata suspensiva é a extraposição estática de uma preparação em sons que, normalmente a sucede. No Rudepoema, a fermata do compasso 401-402 é uma fermata suspensiva extraposta para a marcha em suspense que acontece nos quatorze compassos, 403 a 416, um preparação da triunfal entrada do Cronotopo do Arthur que irá acontecer no compasso 417.

A marcha preparativa, uma *marcha de introdução* que se inicia após esta fermata suspensiva, apresenta os mesmos elementos melódicos dos compassos 394-395. A figura da seção anterior *Um peu moins* dos compassos 394 -395. Aqui nesta marcha suspensiva introdutória está alargada e estendida, nos moldes expressivos de “Pompa e Circunstância” de E. Elgar, porém, nesta seção, uma pompa com as circunstâncias de um “Rabelais Brasileiro”.

22

The image shows a musical score for a piece titled "Pompas & Circunstâncias do 'Rabelais Brasileiro'". It consists of two systems of music. The first system is marked "a Tempo" and "fff" (fortissimo), transitioning to "Muito animado (M: 66-6.) (Très animé)" and "pp" (pianissimo). The second system includes markings for "cresc. poco a poco" and "gliss." (glissando). Red boxes highlight specific passages in both the piano and violin staves.

Figura 87 – Pompas & Circunstâncias do “Rabelais Brasileiro”

A fermata do compasso 281 é uma fermata de ênfase do pedal seco que se iniciou no pedal digital no compasso 268. O acúmulo sonoro que este compasso representa é potencializado pela inclusão desta fermata que depois se transmuta em um pedal¹⁵⁵ seco.

This image is a close-up of the musical notation for measure 281. It shows a fermata symbol over a chord. Red circles highlight specific notes, and a red box highlights the entire measure, including the fermata.

Figura 88 - Fermata de Ênfase do Pedal Seco [Compasso 281]

¹⁵⁵ “À muito querida Valentina, desejando que o uso do pedal enriqueça o som e na vida amacie agruras e só traga felicidade!” (ALIMONDA, 1985) escreveu o compositor, pianista e professor Heitor Alimonda como dedicatória para a sua aluna Valentina Chiamulera na capa do seu Caderno Estudo de Nº 10, dedicado exclusivamente ao estudo do pedal. “Amacie agruras”! Este pedal do compasso 281 cumpre este desejo.

Villa-Lobos no seu “Estudo Técnico” ¹⁵⁶ do Rudepoema publicado na edição do catálogo de suas obras realizado pelo Museu Villa-Lobos ano de 1972, faz menção a uma “espécie de espectro solar”. Esta alusão ao sol e luminosidade aqui é pertinente pela *colorida doutrina dialógica*. Entretanto, a possibilidade deste “espectro solar”, associada a aplicação do “quarto de tom” mencionado neste estudo, aparentemente impossível para um instrumento temperado como o piano, se faz possível pela sensível junção da fermata e do pedal, simultaneamente.

Além dos recursos específicos da técnica e sonoridade experimentados no piano e na versão orquestral, esta música encerra uma autêntica pesquisa de arrojados processos harmônicos, buscados nas cores naturais dos sons convencionais do sistema físico dos intervalos sonoros, como uma espécie de espectro solar, da aplicação do quarto de tom nos acordes extremamente abertos, em dissonância de muitas notas ajuntadas e, finalmente, no constante emprego dos elementos da escala de doze tons. É, por conseguinte, uma obra eclética na estrutura técnica e científico-musical. (VILLA-LOBOS, 1972 p. 235-236).

Ao deixar o som ecoar na fermata, com os harmônicos abertos do pedal pode-se ouvir as frequências sonoras ecoando em um sensível desmembramento de ondas acústicas, alcançando assim, almejadas sonoridades de quartos de tom, tão sonhadas por Villa-Lobos.

1.11 CRONOTOPOS CARNAVALESCOS

Os cronotopos carnavalescos são especialmente cronotopos corporais, do “corpo”, corpo de *manejo carnavalesco* que renovam todo o discurso musical, em formatos de elementos musicais figurativos, de afirmação e ênfase de “tempo alegre”. Estes cronotopos se revestem na corporalidade sonora de um “*realismo grotesco*” pela extravagância, exagero em seus pantagruélicos formatos da mecânica musical pianística.

¹⁵⁶ Muitas explicações, argumentos e estudos técnicos que constam neste catálogo de 1972, foram mimeografados e revistos pelo Prof. Adhemar Nóbrega, em 1950, conforme informação que consta na página 198 da publicação.

No Rudepoema, os cronotopos carnavalescos ressaltam o arquétipo do Polichinelo: arquétipo do personagem napolitano da “*Commedia dell’Arte*” da cultura italiana, da figura presente no carnaval rabelaisiano “que está diretamente ligado aos gêneros medievais onde figuram o bufão, o trapaceiro e o bobo” (BAKHTIN, 1993 p.284), do saltibanco que entrou no nosso vocabulário pela variante do termo francês “*polichinelle*”, o palhaço, o bobo; mas também e principalmente pelo personagem de número sete da Prole do Bebê nº 1 de Heitor Villa-Lobos, o boneco mais famoso deste ciclo. A fama desta obra, de alguma maneira, coincide com o sucesso de Villa-Lobos em palcos estrangeiros, pela iniciativa de Arthur Rubinstein.

“A “Prole do Bebê nº 1” foi a única obra que Villa-Lobos dedicou à sua esposa, a pianista Lucília Guimarães (1887/1966). Sua estreia, no entanto, se deu por intermédio do pianista Arthur Rubinstein (1887/1982), a 5 de julho de 1922, no Rio de Janeiro e depois na Europa em 1923 e nos Estados Unidos em 1940. Rubinstein foi de fundamental importância para a divulgação desta obra e, conseqüentemente para a projeção de Villa-Lobos.(LOSS, 1990 p. 8)

A construção corporal sistêmica da técnica pianística do Polichinelo da Prole do Bebê 1 encontra-se de maneira insistente em grande parte das interações acentuadamente mecanicistas rabelaisianas da composição. Em certos instantes me parece que o nosso “Rabelais Brasileiro” quis realizar no Rudepoema, uma grande alegoria ao seu boneco mais famoso e tão interpretado pelo seu pianista homenageado.

A virtuosidade dos movimentos alternados de mãos, em teclas pretas e brancas, escalas e passagens em notas simples, duplas e em tríplice construção como a que aparece no compasso 580 em movimento descendente é recorrente no Rudepoema, cronotopos carnavalescos que emergem na obra de maneira intermitente.

Jamary de Oliveira, compositor e musicólogo brasileiro, um dos fundadores do Grupo de Compositores da Bahia, em seu estudo “*Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*” (1984) faz uma análise de como esta combinação de teclas pretas e brancas é característica da obra pianística de Heitor Villa-Lobos; uma escala normalmente enquadradas em duas categorias: “em primeiro lugar, como o próprio e seu tratamento em relação ao número de

notas alternadas, tanto melódica e harmonicamente ; e, segundo, como a formação motívica e sua relação com a subdivisão do pulso. “ (OLIVEIRA,1984 p. 35) ¹⁵⁷

Tanto como tratamento melódico-harmônico ou como ênfase de métricas alternadas de polirritmia, como a que acontece no compasso 159 do Rudepoema, a construção escalar ou cordal em teclas pretas e brancas presente no Polichinelo e recorrente no Rudepoema é a característica principal dos cronotopos carnavalescos.

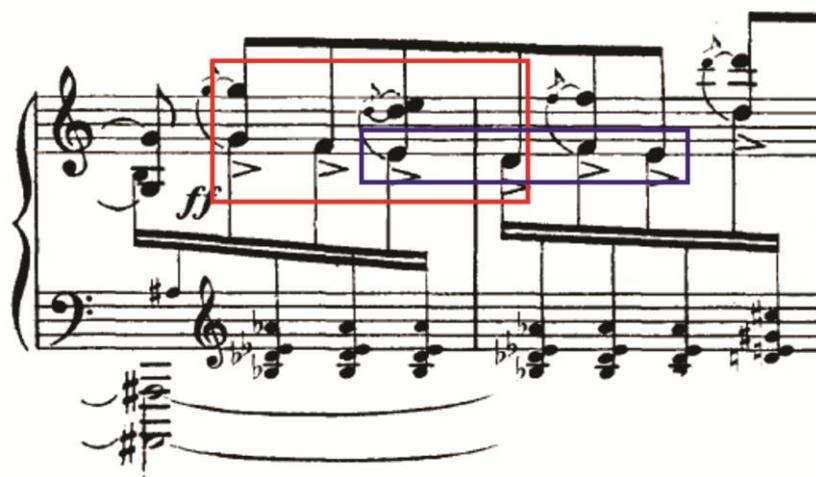


Figura 89 – Polichinelo I - Percussão & Contratempo/Stretto [Compasso 159 -160]

A disposição topográfica de notas pretas e brancas no teclado do piano, próprio desta escala villa-lobiana é a corporalidade espontânea de um *manejo carnavalesco* que emana da obra.

Ao assistir em documentário, Villa-Lobos se expressar ao piano¹⁵⁸ percebemos que este tipo de escrita musical é oriundo da espontaneidade do compositor, função de uma natural acomodação da sua mão ao teclado que

¹⁵⁷ villa-lobos's use of the black and white-key alternation possibilities can be viewed in two ways: first, as the alternation itself and its treatment regarding the number of notes, both melodically and harmonically; and second, as the motivic formation and its relation to the beat subdivision.(OLIVEIRA, 1984 p. 35)

¹⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Bz-laUf22Ts>

denotam uma acomodação física dos seus dedos ao piano resultando nestas relações técnicas distintas de composição.

Nos cronotopos carnavalescos, a escala villa-lobiana é inseridas em três principais categorias como corpo no seu “*tempo alegre*”: a primeira, a *escala sucessiva simples*, em fragmentos de pentacordes em sucessão ou em situação completa, de oitava a oitava; a segunda, a *escala em notas múltiplas* e a terceira em *polichinelo real ou cruzado*.

A escala villa-lobiana em pentacordes acontece do compasso 353 ao compasso 357 como um micro scherzo de transição, um foco minúsculo e momentâneo à figura de um rápido palhaço que rápida e momentaneamente se faz presente.

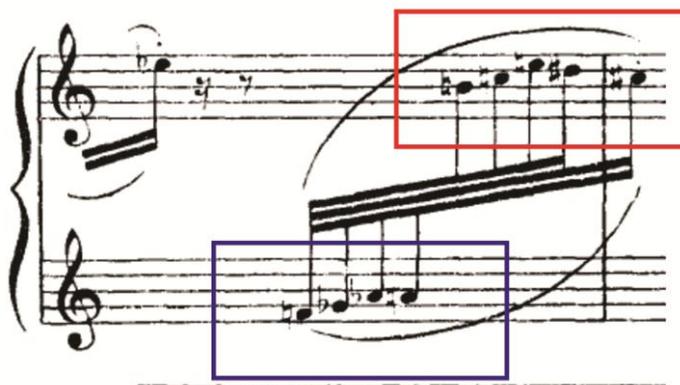


Figura 90 – Polichinelo II - Pentacorde [Compasso 353]

Na seção introdutória da tocata, no compasso 553, o movimento deste pentacorde na mão direita, com um pentacorde diatônico, só com teclas brancas em direção contrária, constrói toda a expressividade dialógica desta seção. Agora a dialogia que se completa como uma alegoria em alturas e formatos distintos das quatro notas extrapostas do Cronotopo Brasil.

A escala villa-lobiana em notas duplas no compasso 518, que depois se repete na mão direita do compasso 524 e do compasso 526 elaboram um jogo de simetrias muito bem detalhado pelo estudo de Paulo de Tarso Salles (2009), escrita em movimentos simétricos cruzados que depois, em 1939, Villa-Lobos irá visitar na peça de nº 3 das Três Marias, Mintika.



Figura 91 – Polichinelo III [Compasso 518]

Este cronotopo carnavalesco concebido nesta expressiva escala de notas duplas, na concepção plena do Rudepoema, dão resquícios de um corpo múltiplo, *manejo carnavalesco nunca* restrito a um único corpo individual, pois,

“na verdade, o corpo individual está totalmente ausente da imagem grotesca vista no seu limite, pois essa é formada de cavidades e excrescências, que constituem o novo corpo começado; é de alguma forma a passagem de dupla saída da vida em perpétua renovação, o vaso inesgotável da morte e da concepção.” (BAKHTIN, 2010 p. 278)

Este movimento de “dupla saída da vida” está inserido em um contexto do ostinato que se estende por toda esta seção dos compassos 519 ao compasso 533. No compasso 534 até o compasso 550, o ostinato em sua “dupla saída da vida em perpétua renovação” fica restrito a um fio melódico de uma única e solitária voz no soprano, e não em notas duplas como vinha sendo até então utilizado.

Os cronotopos carnavalescos são parte de “um corpo bicorporal. Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho*” (BAKHTIN, 2010 p. 278) . Na Tocata, a última parte da obra, estes elos são ainda mais violentos, próximos e atados, ainda mais correlatos à corporalidade, aos movimentos de mãos e pernas alternadas que as crianças brincam, nos gestos das mãos esquerda e direita que se entrelaçam no pentacorde preto do

piano com as teclas brancas da escala diatônica, na figura do Polichinelo de Villa-Lobos.

O compasso 580, o Polichinelo “das loucas batidas de um homem louco” é um Polichinelo simples em escala descendente, um polichinelo de acordes nas duas mãos; diferente do polichinelo do compasso 139 de caráter rítmico nos contratempos, eles construtivos de todo o *stretto* da seção que se estende até o compasso 177, que também é um *polichinelo simples*, de caráter ostinato rítmico.

Nos compassos 591, assim como no compasso 595, o Polichinelo é um polichinelo cruzado, de caráter percussivo, cruzamento que acontece na mesma mão apoiada no polegar como um pivô, para a passagem do segundo e terceiro dedo para a realização do intervalo de terças.

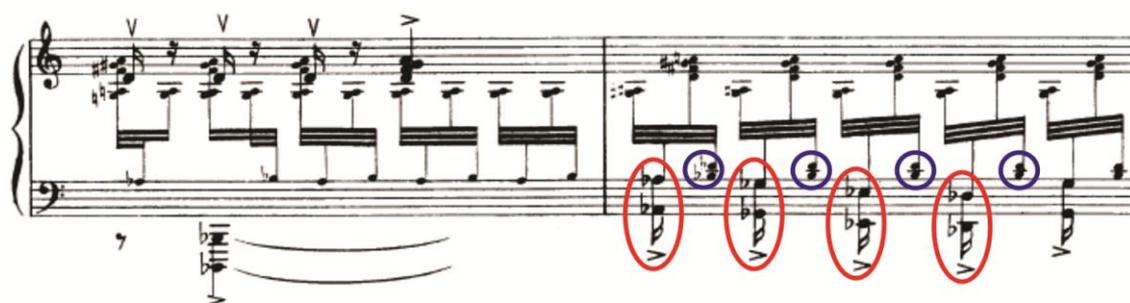


Figura 92 – Polichinelo IV – Cruzado [Compasso 590-591]

O Polichinelo que acontece na escala ascendente do compasso 599 até o compasso 601 é um Polichinelo muito similar ao Polichinelo original da Prole de Bebê nº 1, com uma citação real de trecho da canção folclórica da Ciranda, Cirandinha no compasso 600-601. Após estes dois compassos de citação do Polichinelo genuíno, no compasso 602-603 a escrita rítmica primeiro em semicolcheias depois duplicada em fusas cria um *stretto* de expressividade pueril. Para acentuar ainda mais esta passagem, gosto de retirar o pedal no início do compasso 602 e começar em dinâmica piano para dar maior realce a este acelerando escrito, também como uma descanso emocional que surpreende pelo vazio acústico para a retomada que levará ao clusters finais.

Figura 93 - Pochinelo V [Compasso 599 – 601]

O Polichinelo utilizado a partir do compasso 604 até o final da obra é um Polichinelo cruzado, com o cruzamento de uma mão sobre a outra.

A presença da construção em formatos diferentes da escala de teclas pretas e brancas constituem no Rudepoema uma grande alegoria à brincadeira do *boneco pianístico preferido* de Villa-Lobos, o *Polichinelo*.

1.12 RECURSÃO MATÉRIA DO RUDEPOEMA E SUAS IMPLICAÇÕES SEMÂNTICAS.

A recursão é um fator inerente ao dialogismo coloquial que também está presente no expressivo da música. No diálogo, entre réplicas e tréplicas sucessivas do discurso, o enunciado vai sendo enformado,¹⁵⁹ conhecido e reconhecido. Também no ato/atividade/ação do autor pessoa, enquanto autor criador, recriador, no seu labor ao material musical, a obra de arte vai sendo elaborada na identidade e alteridade dos elementos musicais; processos recursivos composicionais com implicações semânticas distintas: o sentido de um elemento cronotópico primeiro, no Rudepoema o Cronotopo Brasil, que vai

¹⁵⁹ De enformar – colocar em um formato.

se carnavalizando, revelando diferentes nuances entonacionais e sofrendo transformação na medida em que a música vai acontecendo.

O ostinato, elemento musical por excelência da repetição sempre é um espaço de mutação expressiva. O que parece uma contradição é uma concepção: o que é construído na igualdade, aquilo que repete, exige uma consciência interpretativa de desigualdade, diversa e muito mais criativa.

Os elementos musicais que se repetem na construção sonora, não devem ser nunca tratados da mesma maneira, abordados com forças expressivas diferentes, como por exemplo, a forma ABA simples, onde a repetição da estrutura pede uma expressividade diferente. Entretanto, alguns tipos de ostinato exigem uma repetição mecânica como uma máquina.

A repetição matérica implica sempre em uma entonação diferente que deve ser ainda mais rica e construída, para realçar os pequenos contornos expressivos. Nos ostinatos justamente é onde podemos ainda mais desenvolver e valorizar a expressividade mutante da entonação a cada repetição.¹⁶⁰

“Sua lógica está na forma que, de espaço a espaço, surge enriquecida e renovada da sua sensibilidade” (CARVALHO, 1982 p. 184) nos fala o poeta e diplomata Ronald de Carvalho sobre a obra de Villa-Lobos, contemporâneo de Villa-Lobos nos movimentos da Semana Moderna de 1922 e o primeiro escritor a relacionar a obra do compositor ao escritor renascentista francês, François Rabelais.

Uma das maneiras de criação deste “espaço em espaço” é o elemento recursivo que está presente no Rudepoema de formas distintas: na recursão matérica, métrica, métrica-melódica, textural, mas especialmente na recursão expressiva semântica. Toda questão semântica da recursão está direcionada com o sentido primeiro do Villa-Lobos, um compositor que, assim como Rubinstein, “ama a vida” e “procura nos seus aspectos raros ou triviais a substância da sua arte” (CARVALHO, 1982 p.184), continua o poeta Ronald de

¹⁶⁰ A história do tecido da roupa de Villa-Lobos coincidindo com o tecido da parede de sua sala tomada como exemplo de situações em ostinato recontada por Paulo Salles nos mostra muito bem as nuances expressivas do que aparenta ser igual mas nunca o é. O ostinato em Villa-Lobos implicaria em um estudo expressivo a parte e exaustivo, tão grande e rica a sua gênese expressiva.

Carvalho. Um destes aspectos mais “triviais” como “substância da sua arte” que está presente em uma obra de arte é a recursão construtiva musical.

Na expressividade dialógica, entretanto, esta repetição exata não acontece em nenhum momento, pois mesmo que o material seja sempre o mesmo, o tempo e espaço são diferentes a cada instante. Esta é a regra da cronotopia com os seus cronotopos de tempo, lugar e sentido.

A partir do compasso 446 acontece uma repetição sistemática de acordes de tríades na mão direita e de quartas sobrepostas na mão esquerda. Esta seção é um micro estudo de acordes de muito difícil realização. O compasso em cinco pulsos não permite apoios regulares das conduções dos blocos de acordes em um andamento *Très Animé*.

Arthur Rubinstein, na sua interpretação diminui o andamento nesta seção e realiza a passagem com mais ênfase nos acentos do ostinato puro do que no brilhantismo veloz da passagem brilhante, ressaltando a complexidade mecânica dos acordes duplos.

Très animé (M: 132 = )

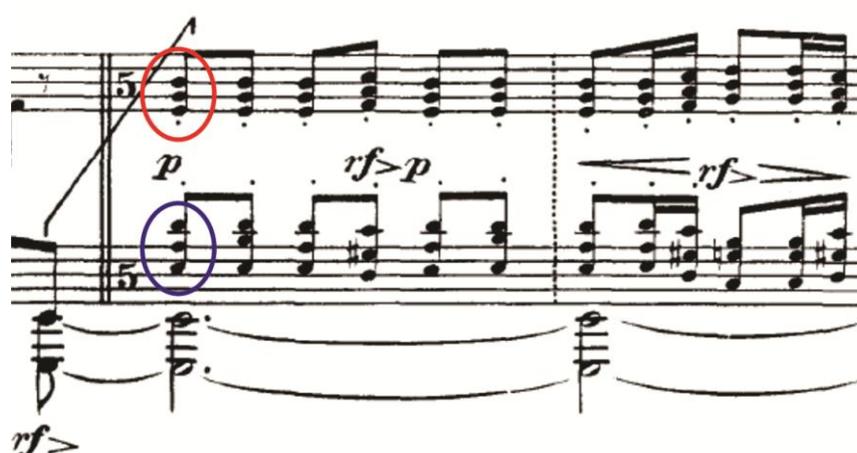


Figura 94 - Estudo de Terças e Quartas [Compasso 446]

No Andante do compasso 534, a recursiva linha melódica do soprano se estende por dezesseis compassos, como distensão emocional de plasticidade e maleabilidade na condução sonora insistente.

Andante
un poco tranquillo (M: 60 = )



Figura 95 – Recursão Primária [Compasso 534]

No Rudepoema, nas situações em que ocorre a repetição literal de um elemento de compasso a compasso ou de seções a seções, a função desta recursão exata tem uma implicação semântica distinta, caso a caso; de reforço, condução ou extraposição distante, conforme acontece no decorrer da obra.

A repetição literal do compasso 512 no compasso 513 tem uma função expressiva de reforçar o ponto culminante que acontece nesta seção. A melodia da Teresa que antes estava em pequenos cronotopos esparsos, fugidios e espontâneos ou em forma de modinha, aqui nestes compassos se apresenta com força composicional com uma Arquitetônica de muitas vozes, em sua versão orquestral plena com acordes cheios e completos.

Animado (M: 108 = )

31



Figura 96 - Recursão Clímax Orquestral [Compasso 512-513]

Entretanto, a seção do compasso 55 ao primeiro tempo do compasso 61 que é repetida literalmente do compasso 78 ao primeiro tempo do compasso 84 tem uma função de esvaziamento do matiz emocional. A repetição de um tempo

e espaço musical já apresentado anteriormente funciona como um descanso expressivo, um relaxamento, e não reforço como no exemplo anterior.

A seção dos compassos 276 ao compasso 291 que se repete nos compassos 297 ao compasso 312 tem uma função expressiva de condução alargada.

A repetição que acontece no compasso 76, igual ao compasso 75 e exige uma expressividade assertiva de reforço conclusivo.

Figura 97 – Recursão Enfática – Baixo [Compasso 75-76]

O compasso 277 é uma recursão do compasso anterior, assim como o 278 que é repetido no compasso 279. Nestes dois casos, a função é de reforço sonoro. Na situação destes espelhos sonoros, a expressividade é reforçada por esta ação repetitiva, o compasso em espelho atua como acréscimo de volume e esforço sonoro do crescendo para *fff* do compasso 280.

Estas situações de construção em espelho direto indicam uma extraposição comum ao dialogismo bakhtiniano, também recorrentes na técnica composicional do Século XX. A construção espelhada nos remete à simetria, mas não compreendida como situação material composicional abstrata e sim como uma circunstância dialógica, de identidade na alteridade de si das “sonoridades significantes” (Bakhtin).



Figura 98 – Recursão em Espelho Direto [Compasso 277]

Estas construções em *Espelho Direto* reforçam a ideia do corpo que nasce e morre no carnaval de Rabelais, técnica muito presente no “Rabelais Brasileiro” ligado ao jogo sonoro que lhe é inerente, um jogo que

“está estreitamente ligado ao tempo e ao futuro...Não é necessário estender-se sobre as velhas raízes genéticas das imagens de festa e de jogo: o importante não é o seu longínquo parentesco, mas o *sentido próximo* que essas imagens têm e que era percebido e compreendido na época de Rabelais”. (BAKHTIN, 2010 p. 204)

Estas ideias de jogo, “sentido próximo” renovador do tempo, o novo no velho está presente em todo o Rudepoema como jogos sonoros, imagens randômicas, extrapostas e justapostas para a criação deste “denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas”, jogos rítmicos, melódicos, harmônicos e tímbricos que determinam “sua relação essencial com o *tempo alegre*”.(BAKHTIN, 2010p.191).

No Rudepoema, a vivência da recursão semântica métrica exige uma vivência mutante nos andamentos e ambientações de naturezas expressivas que são constantes. Os pulsos metronômicos que se repetem, também são alargados, estreitados, modificados.

As quarenta e nove mudanças de andamento indicadas na obra permitem uma flexibilidade enunciativa sem precedentes, um encantamento pela transformação incessante. As frases de quadratura clássica na ortodoxia

simétrica são rarefeitas e nunca apresentadas duas vezes da mesma maneira, a expressividade é a da diversidade a cada compasso, cada elemento no matiz emocional da cronotopidade que lhe é inerente. No Cronotopo Arthur, entretanto a ordem segue a razão de quatro compassos para a frase.

A recursividade construtiva de toda a seção Um Peu Calme, indica uma expressividade muito recôndita com os três planos expressivos. A intervenção do *traço de tropeço do design instrumental* favorece a um ambiente exploratório “das tempestades em florestas virgens”.

The image shows a musical score for the piece "Un peu calme" (M: 54 = d) by Villa-Lobos. The score is in 7/8 time and features a piano part with complex rhythmic patterns and glissando markings. The right hand plays a melodic line with glissando and accents, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The score is annotated with "gliss." and "mf" markings. A red box highlights a specific chord in the left hand, and another red box highlights a specific chord in the right hand.

Figura 99 – Recursão Ambientalista [Compasso 212]

Este tipo de condução com o ostinato intermediário me remete à criação imagens das “tempestades” em uma natureza não explorada, sugeridas por Villa-Lobos na sua análise da obra: “Rudepoema tornou-se rude, brutal e bárbaro, embora repleto de músicas de sons livres, como a exuberância das tempestades nas florestas virgens do Brasil.” (VILLA-LOBOS, 1972 p.236), o cronotopo da espontaneidade na sua liberdade¹⁶¹ genética de uma terra virgem.

¹⁶¹ Leonardo Da Vinci em seus estudos nos fala do seu aprendizado constante observando as nuvens do céu, que a cada instante são sempre diferentes, imutáveis na sua diversidade, massas atmosféricas no céu como elementos nunca explorados e repletos de significados.

1.13 RUDEPOEMA – ARQUITETÔNICA

« L'intelligence dessine mais c'est le coeur qui modèle. » Rodin¹⁶²

A Arquitetônica do Rudepoema é a minha expressividade atuante. No Estudo da Composicional, estudo a matéria sonora em si mesma. No Estudo da Arquitetônica, meu foco é exclusivo no sentido, sentido do material no meu Tempo Recorrente, como compreensão da “*tensão emocional e volitiva da forma*” (BAKHTIN, 1993 p. 19); na minha “*individualização estética*”. Para Bakhtin,

“A *individualização estética* é a forma arquitetônica do próprio objeto estético [...] só metaforicamente é possível atribuir-lhes uma individualização, ou seja, fazendo-os objeto de uma obra de arte verbal nova e elementar – de uma metáfora, poeticizando-os.” (BAKHTIN, 1993 p. 24)

Na Figura da Arquitetônica abaixo, demonstrei as situações expressivas com maiores detalhes do meu sentido ao “Poema- Rubinstein.”



Figura 100 - Figura da Arquitetônica do Rudepoema

¹⁶² “A Inteligência desenha, ma é o coração que modela.” Auguste Rodin (1840/1917)

A seção [All] apresenta o Cronotopo Brasil do compasso 1 ao 30. Nos compassos seguintes, até o compasso 235, temos cinco seções de extraposição do Brasil. Cada uma destas extraposições reflete um aspecto, o Cronotopo Brasil, na alteridade de si, “visões de fora” deste Cronotopo Brasil.

No Dialogismo conceitual e operacional a ideia da extraposição é seminal. A extraposição está relacionada com a ideia da imagem do espelho, a identidade de si que na sua alteridade retorna a si, a presença de um *eu dialógico*. No conceito do dialógico, em cada uma das minhas ideias, ato/ação existe uma resposta implícita, a orientação responsiva. Este conceito está em todo o lugar, pois a “vida é dialógica”, vida que com seus cronotopos por sua vez, também apresentam este “seu caráter geral” “dialógico”. (Bakhtin) .

Em se tratando da análise cronotópica de uma composição musical, dialogismo como instrumental , noção de meio, recurso, viável, e dialogismo instrumentalizado, viabilizado; a noção da alteridade é estrutural e estruturante. Na visão do autor pessoa, criador, intérprete e contemplador o dialogismo assume o caráter pessoal, responsivo, que personifica e orienta quem fala o quê para quem fala, o “*ser expressivo e falante*”.

Na visão musical, como um dialogismo instrumentalizado, os próprios elementos musicais são dialogicizados. Passo a perceber então, cada elemento sonoro, do micro ao macro, não só na imanência expressiva de sua gênese de entonacional, dos sujeitos presentes na enunciação, mas também, na relação intrínseca de um elemento a outro na própria gênese da elaboração construtiva de sua concepção musical. Cada elemento passa a ser uma extraposição, concepção intrínseca ou extrínseca, que se alternam na concepção das “sonoridades significantes”, como uma identidade de si, ou na alteridade de si, de seção a seção, fragmento a fragmento, menor ou maior, micro ou macro visão.

A macro divisão da Arquitetônica em duas grandes partes, posso considerar a Seção [B II] como uma extraposição de [All]. Nesta visão a seção All - o Brasil - tem uma resposta extraposta no Carnaval da seção BII – o carnaval bakhtiniano da renovação “do novo que nasce do velho” .

A seção [All] tem sua expressividade musical oriunda no Cronotopo Brasil com os seus quatro baixos que o conduzem e na sua extraposição intrínseca que será utilizado em toda esta seção [All], em cada uma das suas extraposições.

A partir do Cronotopo Brasil, a grande Seção [All], Arquitetônica “Brasil”, as cinco Extraposições assim se apresentam: *Extraposição Primeira (I)* dos compassos 31 ao 54; *Extraposição Segunda (II)*, compassos 55 ao 103; *Extraposição Terceira (III)*, compasso 104 ao 138, *Extraposição Quarta (IV)*, compasso 139 ao 191 e *Extraposição Quinta (V)*, do compasso 191 ao 234.

Na primeira extraposição, a condução melódica é conduzida pelas seis figuras em colcheia conectadas em micro imagens espelhadas, como imagens em reflexos modificados presentes no compasso 31, na figura do Cronotopo Brasil em caráter dialógico. No decorrer do Rudepoema, esta figura musical será recorrente, com modificações tímbricas e rítmicas em caráter caleidoscópico.

Figura 101 - Brasil I [Extraposição I] [Compasso 31-33]

O princípio dialógico deste micro diálogo que ocorre entre os dois elementos no compasso inicial desta seção, Brasil (I), na *Extraposição Segunda (II)* ocorre de maneira modificada no compasso 58-59, como uma distante visão do Cronotopo Brasil agora inserido em uma situação de texturas recorrentes em um sutil ostinato no Movimento calmo de marcha.

Figura 102 - Brasil II [Extraposição II] [Compasso 58]

Na *Extraposição III*, a situação rítmica em blocos secos, staccatos, com o acento *rfff* na nota mi^3 evoca os acentos do *mi*, “coisa velha” do “Rabelais Brasileiro” implícita na Tríade Maior de Lá Maior da melodia do compasso 4 ao compasso 6, na apresentação inicial na seção do Cronotopo Brasil.

Figura 103 - Brasil III [Extraposição III]

A *Extraposição IV* que se inicia no compasso 139, na página 10, traz o micro diálogo do compasso 31 “dialógico”, se pudermos assim denominar a alteridade musical do compasso explicado na figura do compasso 31, alargados nas linhas condutoras intermediárias, a partir do quinto compasso desta seção, sempre com a textura do ostinato que dá o caráter tímbrico da seção.

10

Vir (M. 160 = \bullet)

Figura 104 - Brasil IV [Extraposição IV]

A figura abaixo mostra em detalhe o Brasil Dialógico recorrente nesta extraposição nos compassos 145/146.

Figura 105 - Brasil IV [Detalhe da Condução Melódica]

Nesta mesma seção, a partir do compasso 159 este micro diálogo aparece em uma sequência ascendente, como um stretto alargado ascendente e descendente que irá conduzir o encadeamento musical até o compasso 173. No compasso 174, a reutilização do mesmo microdiálogo faz uma lembrança de toda a construção.

Em uma análise mais atenta, o elemento musical sublinhado acima se faz presente em toda a composição com aspectos texturais distintos, mas sempre com visibilidade sensível.



Figura 106 – [Brasil – Extraposição IV] Stretto I – Descendente - Ênfase Rítmico

Após este stretto, a seção que se inicia no compasso 178, funciona também como um segundo stretto de desta Extraposição. Entretanto, este segundo stretto é construído com elementos diluídos e difusos pelo matiz expressivo que as notas trêmulas empresta à passagem. Este Segundo Stretto se faz presente como uma transição alegórica, uma densa alegoria que apresentará pela última vez, na Seção do Grande [All] , o microdiálogo do compasso 31 agora em linhas alargadas, reforçadas pelos acentos e dinâmica *fff*. Esta alegoria encaminha o fluxo das “sonoridades significantes” para a Extraposição V, última desta grande Seção [A II].

Em quase todas as extraposições, o Cronotopo Brasil se faz presente, de maneira dialógica, na recursão do modelo musical do compasso 31, em recursividade exata ou modificada. Os elementos musicais do Rudepoema, a partir destes diálogos, vão sendo tratados de maneira responsiva como recursos que são colocados um ao lado do outro com funções semânticas expressivas distintas. Na expressividade de cada evento musical, do menor ao maior até que todo o enunciado musical se complete, a dialogicidade do tempo e espaço musical se expressa na condução do seu eixo, seu *score axial*. Cada extraposição seccional da arquitetura explora um caráter expressivo distinto porém alinhado ao eixo que conduz estas forças com suas energias implícitas.

Figura 107 - [Brasil – Extraposição IV] Stretto II - Ênfase Tímbrico

A Extraposição V - Brasil é iniciada no compasso 191 e tem uma divisão interna em duas partes: uma ponte de transição e preparação que acontece do compasso 191 ao 211 e a segunda do compasso 212 ao 234. Nesta primeira parte da extraposição, segundas alargadas em ostinato ambivalente, ostensivamente repetidas já anuncia o ditongo harmônico próprio do Cronotopo do Carnaval da Seção [BII] do Rudepoema, a seção do Carnaval.

Esta seção abaixo que se inicia no compasso 212 é a realização de uma gama de sonoridades exploratórias na nota mib^4 em fluxo expressivo de tons sutis, gesto sensorial que explora um único som. Se na grande parte da obra, a exploração é de massas sonoras ampliadas, aqui o *momentum estético* se recolhe e é comprimido em torno de uma experiência sônica deste mi b .

De maneira tradicional, o ponto culminante em música acontece como força expressiva construída com progressivos volumes sonoros que vão sendo intensificados e alargados. No Rudepoema também este fenômeno acontece, como no grande crescendo que se inicia no compasso 39 e atinge seu ápice no compasso 51 com o traço de *design instrumental* de insistência. Entretanto, na seção a partir do compasso 212, o ponto culminante é em espelho dinâmico invertido com sonoridades em piano que buscam a cada mib que se refaz, em um novo matiz como um clímax *um peu vague* de busca e apreensão intimista.

The image displays a musical score for 'Brasil V [Extraposição V]'. It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Un peu calme (M. 54 = d)' and 'un peu vague'. The piano accompaniment has markings for 'poco rit.' and 'gliss.'. The bottom system continues the piano accompaniment with 'gliss.' markings. Red circles highlight specific notes in the vocal line, and blue circles highlight notes in the piano accompaniment.

Figura 108 – Brasil V [Extraposição V]

Esta seção calma representa o ponto culminante desta primeira seção da minha Arquitetônica, um clímax inverso, de introspecção, com expressiva reflexão. A possibilidade de explorar sonoridades delicadas apoiadas nas notas que se repetem, oferece uma gama de um intenso matiz emocional nesta aparente construção de elementos simples recursivos. Os três planos caminham em paralelo, construindo uma catedral implícita na figura do Cronotopo Brasil dialógico infiltrada entre as camadas sonoras.

A seção de transição iniciada no compasso 235, com o “riso que abre cancelas” prepara a grande [BII] do Carnaval Bakhtiniano do “Rabelais Brasileiro”.

Do compasso 246 ao compasso 250, uma escala ascendente em sextinas de sextas nos moldes da escala villa-lobiana com um pulso binário no baixo, vai criando uma situação para o chamamento do carnaval com a dinâmica do ditongo carnavalesco, anteriormente apresentada.

A seção de [BII] da apresentação do Cronotopo Carnaval se inicia no compasso 321 com a carnavalização do conotopo do Brasil em intervalos harmônicos.

Antes dos sib² do compasso 358, uma micro cadência com o pedal de ambientação II com caleidoscópicos pentacordes velozes produzem um caráter de ponte, uma transição que desliza à esta nota sib, como uma micro brincadeira do Polichinelo.

Com este sib, na página uma extraposição do carnaval acontece até o compasso 402. Esta seção apresenta uma recorrência do compasso 31 dialógico, no baixo em figuras alargadas enquanto a mão direita realiza o ostinato da nota sib.



Figura 109 - Carnaval I [Extraposição I] [Compasso 365-368]

Com a Marcha ascendente do compasso 403 ao compasso 416, o clímax do compasso 417, a entrada do Cronotopo do Arthur se faz presente em cinco linhas simultâneas de eventos musicais: o baixo fá# em pedal de contratempo, a nota pedal ré³ que enfatiza a construção em polirritmia, as sextas que se alternam dando textura no registro médio do piano, os arabescos no soprano e a linha real da melodia condutora em *Très em dehor le chant*.

A lição de Arthur Rubinstein do Quadro III, da Expressividade Dialógica & Rubinstein aqui é incorporada ao Rudepoema de maneira exuberante, em uma linha melódica enfatizada na indicação “*Très Dehor*” para a canção realçada, enfatizada. “Cantai.., Não tens voz, não importa. Terá a melhor voz se sentir

como cantar dentro de si mesmo” (RUBINSTEIN, 1977), as palavras do pianista aqui se concretizam em um perfil melódico pleno em acentos desencontrados.

O Cronotopo Arthur é a seção mais clássica do Rudepoema na sua estruturação. Na primeira apresentação, a frase com quatro compassos é repetida, em mais quatro compassos, um grau acima, iniciando na nota si, em uma transposição quase que exata da frase inicial.

Depois de um interlúdio de seis compassos, o Cronotopo Arthur é reapresentado, agora com uma modificação nas linhas intermediárias. O arabesco da região aguda é substituído por uma alegoria em oitavas aos acentos da nota pedal ré da versão anterior.

Como conclusão a esta seção do Cronotopo Arthur, o Cronotopo Brasil, dos compassos 1 e 2 do Rudepoema aparecem no compasso 439 em uma versão do espírito flamenco, um espírito próprio das obras espanholas. Esta seção é permeada de glissandos, exacerbando o pianismo do artista homenageado.

Como Primeira Extraposição do Cronotopo Arthur, na seção da Arquitetônica que corresponde à palavra Arthur detrás para frente no esquema, Villa-Lobos coloca o que anteriormente denominamos o estudo de terças e quartas superpostas. Nesta extraposição começa então o chamamento da Teresa, o Cronotopo da Teresa em caráter fugidio.

O pedal de propulsão do compasso 465 desta seção prepara a coda transitória para a entrada do Cronotopo da Teresa no compasso 474.

O Cronotopo da Teresa, as três notas solenes do compasso 474 agora terá seu Tempo de Permanência, articulada na fermata dupla de saída do compasso 479-480 que cria o clima para a entrada da canção. A melodia da Teresa transmutada na modinha que começa logo após esta fermata faz no baixo, uma menção em lembrança ao cronotopo do Brasil invertido que aparece nos compassos 496 – 498, também com a indicação de (*Bien Chanté La basse*).

Figura 110 - Teresa + Brasil

Logo após esta inserção do canto do Brasil que se repete de maneira diversa, nos compassos 500-502, a preparação para o ponto culminante da obra do compasso 512 tem início em duas maneiras distintas: primeiro com a lembrança do ditongo carnavalesco no compasso 504 que é repetido com compasso 507 e depois, como segunda preparação no compasso 509.

No compasso 509, a preparação para o clímax se faz com os quatro graus descendentes, a melodia da Teresa que é evocada ou ainda esta condução melódica explicada como resquício do Brasil dialógico dos quatro graus descendentes em versão modificada.

Figura 111 Preparação II para o Clímax [Compasso 509]

Com o pedal pivô do compasso 517 que se estende até o compasso 518, o Cronotopo da Teresa tem sua expansão máxima de matiz emocional exuberante.

Dos compassos 519 até a fermata dupla de som e silêncio, Rudepoema apresenta a extraposição da Teresa, na figura da Arquetetônica, o nome em espelho, detrás para frente articulada em duas partes.

Na primeira parte, o cronotopo invertido do Brasil faz incursões em martelato, ascendente e descendente.

Figura 112 - Extraposição da Teresa - Parte I

Na segunda parte da extraposição da Teresa, a figura anterior do compasso 520 se transforma em uma longa linha, uma melodia lânguida que permanece em ostinato até o compasso 549 com intervenções fugidias do Cronotopo da Teresa em toda a seção até chegar a um ponto final, da fermata dupla de som e silêncio do compasso 552, encerrando toda esta dinâmica, extinguindo toda a expressividade nesta fermata dupla.

Esta insistência na linha melódica superior promove uma sensação de infinitude que vai pouco a pouco sendo alargada até terminar de maneira orgânica no pedal da nota lá grave do compasso 550. Os dedos quarto e quinto que se alternam na melodia criam uma expressividade de *difficultade na elasticidade*.

Andante
un poco tranquillo (M: 60 = ♩)

Figura 113 - Extraposição da Teresa - Parte II - Melodia Lânguida.

A Tocata, a grande Coda do Rudepoema de sete páginas, acontece no compasso 553, em *pp*, construindo com as figuras em movimento contrário, a seção remanescente ao Finale da Sonata op. 35 de Chopin. Esta Tocata tem uma divisão interna em cinco partes.

Depois desta introdução de oito compassos, o cronotopo Brasil é relembrado agora em caráter grandioso, *Large et Violent*.

Large et violent (M: 72 = ♩)

35

Figura 114 - Tocata (II) Large et Violent [Compasso 561-566]

No Compasso 580 da Tocata, a seção das “loucas Batidas de um homem louco” se inicia com um polichinelo descendente.

No compasso 591, com o polichinelo cruzado acontece a quarta parte interna da Tocata, que repete o desenho uma quarta acima no compasso 595.

Figura 115 - Tocata (IV) Polichinelo Cruzado [Cpasso 595]

Depois do polichinelo autêntico dos compassos 600-601, dois compassos de um pedal escrito com notas percutidas preparam o compasso 604 que irá da região mais aguda do teclado nos levar até a região mais grave, com os quatro clusters do final da obra.

Rudepoema, com sua composicional e arquitetônica colocam a literatura pianística brasileira no patamar das grandes obras do “Grande Tempo”, Tempo Universal do piano.

1.14 CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE – RUDEPOEMA

Cronotopia de Uma Performance é o título dado ao conjunto de interpretações da obra Rudepoema de minha autoria indicados na figura 116.

Os elementos conceituais e estruturais da cronotopia com as peculiaridades de cada tempo e espaço de uma determinada vivência musical foram considerados na categorização de vivências do Rudepoema.

Na Arquitetônica da minha interpretação, os cronotopos internos e intrínsecos ao material composicional da obra me possibilitam identificar minha expressividade à música, na perspectiva exclusiva da gênese expressiva da obra, uma *visão dialógica da obra pela obra*, considerando apenas o *contemplador memorial* inerente na vivência. Entretanto no estudo cronotópico, inserindo minha interpretação em outros espaços e tempos, a cronotopia, destes tempos/espaços, adquiriu novas dimensões.

Constato que o estudo da expressividade dialógica como um estudo cronotópico necessita tanto do entendimento destes sub sequenciais micro cronotopos da obra em si, quanto dos seus cronotopos abrangentes, o espaço e o tempo em a obra é vivenciada, pois “os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados”. (BAKHTIN,1993, p.357). O estudo cronotópico de cada interpretação, no estudo do espaço e do tempo da sua realização, é semelhante aos estudos realizados por Nicholas Cook (2013) em “Além da Partitura”, anteriormente estudado.

Estes diferentes espaço e tempos nos quais a obra foi vivenciada me levaram à organização das cronotopias conforme a posição contemplativa do sujeito, um contemplador presencial real e não apenas memorial. No momento em que percebi que tinha a obra na minha memória, comecei a compartilhá-la com as pessoas. Esta maneira de vivenciar a performance sem a leitura da obra me fascina, pois percebo que sem este elemento material notacional, a interação entre o Grande Tempo e o meu pequeno tempo com seus moldes expressivos podem melhor serem conjugados.

Para estudos da interpretação musical organizei as performances do Rudepoema em categorias distintas, conforme a minha posição em função do sujeito contemplador: Categoria (A), presencial, apresentações ao vivo, Categoria (B) documental, registros em estúdio e Categoria (C) contemplativa, análise individual e compartilhada de gravações.

Cronotopia de uma Performance - Rudepoema

Cronotopia	EVENTO	TEMPO	ESPAÇO
XIX	"Estudo da Expressividade Musical e o Rudepoema de Villa-Lobos" [Qualificação da Tese] Porto Alegre, 01 de Abril de 2015 - 09h00. [Sala Armando Albuquerque - PPGMUS]		
XVIII	Curitiba, 29 de Março de 2015 – 17.33 h [Sala Poema-Rubinstein Celeiro do Amor]		
XVII	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano da Sala: Tributo aos Mestres" Curitiba, 28 de Março de 2015 – 16.33 h [Família Daniela Tsi e Luiz Carlos de Lima Gerber]		
XVI	"Feliz Vida!" Curitiba, 26 de Março de 2015 – 16.33 h [Studio Henriqueta Duarte – Praça Três Poderes]		
XV	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: Mafra e Rio Negro [Santa Catarina] [Fazenda Portentosa] Mafra , 25 de Outubro de 2014 – 11.33 h [Família Wilma e Geraldo Pilati]		
XIV	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano da Sala" Curitiba, 24 de Outubro de 2014 – 19.33 h [Família Maria Lucia e Raul Candeloro]		
XIII	Projeto Outubro Rosa – Teresa (s) Curitiba, 24 de Outubro de 2014 – 09.33 h [Unidade de Saúde São Braz]		
XII	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano em sua Casa" – "Ponto de Comunhão" Curitiba, 14 de Outubro de 2014 – 20.33 h [Família Ruth e João Lázaro]		
XI	"Um Abrigo & Um Poema – Recital Beneficente para as Crianças da Casa 7 [LBE] Curitiba, 12 de Outubro de Agosto de 2014 – 16.33 h [Studio Saletechiamulera.com]		
X	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano da Sala" Curitiba, 09 de Outubro de 2014 – 16.33 h [Família Margaret e Cláudio Andrade]		
IX	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano em sua Casa" Curitiba, 04 de Outubro de 2014 – 17.33 h [Família Alice Böhler]		
VIII	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano da Sala" Curitiba, 02 de Outubro de 2014 – 15.33 h [Família Ivete e Hélio Buck Silva]		
VII	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano em sua Casa" Curitiba, 28 d Setembro de 2014 – 17.33 h [Família Ingrid Böhler]		
VI	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "Estudo Bíblico e o Piano da Sala" Curitiba, 22 de Setembro de 2014 – 20.33 h [Família Helma e Daniel Haller]		
V	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano em sua Casa" Curitiba, 19 de Setembro de 2014 – 20.33 h [Família Débora e Maykel Marcondes]		
IV	Master Class Prof ^o Ney Fialkow Porto Alegre, 10 de Setembro de 2014 16:00 h [Auditorium Tasso Corrêa - Instituto de Artes –UFRGS]		
III	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 Núcleo: "O Piano da Sala" Curitiba, 07 de Setembro de 2014 – 27.33 h [Família Maria Augusta e Napoleão Augusto Chiamulera]		
II	Master Class Prof ^a Dra. Cristina Capparelli Gerling Porto Alegre, 20 de Agosto de 2014 14:00 h [Auditorium Tasso Corrêa - Instituto de Artes –UFRGS]		
I	Projeto Hausmusik Brasil - Série 2014 / Núcleo: "O Piano da Sala" Curitiba, 15 de Agosto de 2014 - 20h33. - [Família Salete e Osmar Böhler Filho]		

Fonte: Chiamulera, 2015

Figura 116 - Cronotopia de Uma Performance – Rudepoema

As três últimas apresentações ao vivo do Rudepoema foram gravadas, ao vivo, sem edições ou recortes, me oferecendo a liberdade de construir a arquitetônica de forma perene, com natural potencialização de si (*self*). O registro sonoro da Cronotopia realizada no auditório da Unespar/Embap em Curitiba, no dia 15 de Outubro de 2015, acompanha este documento escrito.

Na categoria (C), uma cronotopia da contemplação, a análise contemplativa do Rudepoema me permitiu uma potencialização da posição do outro: sujeito intérprete como o contemplador real em um movimento reverso da interpretação.

A cada cronotopia presencial foi dada um número cronológico, diferenciando-as uma das outras no seu tempo e espaço de vivência. Nesta Categoria (A), a obra foi realizada ao vivo para diferentes públicos, em salas de estar de residências, Hausmusik, espaços públicos, teatros e ambientes acadêmicos. Nessa categoria, a performance presencial ficou registrada em material gráfico e nas memórias de cada ouvinte. Para mim, como intérprete, esta interpretação potencializou a cronotopia com o meu foco no outro (*self/outro*), o outro que não pode ser esquecido, deletado.

Na categoria presencial da cronotopia, quando vivenciada em ambientes privados, a obra foi comentada e inserida em um contexto interativo com os ouvintes presentes. A Canção da Terezinha e a brincadeira do Bife associadas ao Rudepoema, potencializou o aspecto compreensivo entre “duas consciências”. Antes da contemplação propriamente dita da obra, as atividades coletivas de cantar a melodia da Terezinha, brincar ao piano na vivência da brincadeira do bife com o “riso, alegre, aberto, festivo” possibilitou uma aproximação maior dos autores contempladores ao Rudepoema. O “riso que abre cancelas” vivenciado pelo autor recriador também orientou, de maneira mais sensível, a compreensão responsiva no autor contemplador presencial.

Cada cronotopia revestiu-se de um viés expressivo peculiar. A primeira cronotopia, no Hausmusik da minha sala, com os meus familiares e amigos queridos, foi marcante não apenas por ser a primeira, mas também pela consciência de que daquele instante em diante, “a visão de fora” da obra estava lançada além do meu “pequeno tempo” e do “grande tempo” que eu a

experimentava dentro do meu ato restrito. A visão da verdade universal, *pravda*, presente também nos contempladores daquele momento pode enriquecer a minha universalidade expressiva. O outro, com a sua verdade, *istina* e *pravda*, me influenciaram e interferiram na minha cronotopia. Entretanto, pude perceber que muito mais por uma verdade universal, *pravda*, do que pela verdade pessoal de cada um, a *istina*. Esta expressão dialógica mais na energia centrípeta da obra, “empurrando-a” para uma verdade mais abrangente, *pravda*, pode ter sido ocasionada pelo ambiente do espaço privado e familiar. Na familiaridade inerente ao *Hausmusik*, na vivência da afeição que a alimenta, o espaço tempo da minha família, minha residência, “Celeiro de Amor” como eu o chamo, a expressividade inerente da música orientou-se mais à sua universalidade. Não era a Salete tocando, mas era muito mais a expressão do Villa-Lobos. Esta minha impressão não foi apenas minha. Um arquiteto suíço que estava presente, sujeito cosmopolita e familiarizado com contextos expressivos mais universalizados pode perceber o caráter universal da obra, muito mais do que a música de uma pessoa amiga que tocava. Por ser a primeira vez que apresentava a obra completa, também a mim, completamente inserida naquele ato, pois o conduzia, vivenciei um matiz renovador e diferenciado. Esta Cronotopia I, a primeira de baixo para cima indicada na tabela acima, teve uma representação de superação e alegria. Agora não apenas como uma alegria restrita a mim, do meu tempo recorrente, mas uma alegria compartilhada e estendida. Naquele momento que toquei o último bloco sonoro e acomodei minha expressividade na fermata de tradição conclusiva da obra no compasso 635, pude perceber que o meu cronotopo da alegria estava mais forte e se expandia. Quando me “retirei” do evento musical, minha alma inerente e imanente estava diferente.

Na Cronotopia XI, foi a primeira vez que esclarecida e expressivamente vivenciei melhor e de maneira bem acentuada um único clímax musical e emocional, muito preciso e consolidado, no ponto culminante do compasso 512. Em algumas das cronotopias acima, a vivência da obra foi muito mais uma explosão sonora impactante do que uma construção de passo a passo emocional. Em algumas delas, o cronotopo da espontaneidade tomou um matiz

de ansiedade, me levando a alguns pontos culminantes com matiz emocional inesperado. O impacto de um diferente matiz que normalmente experimento ao atingir determinados momentos da obra, uma vivência recorrente de sete *momentos de chegada*, nesta cronotopia XI concentrou-se em um único ponto, oferecendo uma unidade maior à expressividade da composição. Não que eu sempre queira e busque esta unidade emocional, pois também me agrada viver a multiplicidade de pontos de *êxtase e exuberância do cronotopo dialógico da Kodak Íntima* apresentado na Dialogia anterior. Entretanto, a vivência clara de um único ponto culminante no compasso 517/518 do Rudepoema na Performance XI foi uma alegria condensada daquele ponto, naquele momento intrínseco da obra.

Nas interpretações inseridas no *Projeto Hausmusik Brasil*, do Núcleo “*Um Piano em sua Sala*”, o piano da performance foi um piano de armário. Minha orientação expansiva das questões do pedal, texturas tímbricas, jogos sonoros do “riso que abre cancelas” (Bakhtin) não foi vivenciada em plenitude, pelas limitações do instrumento. Porém, a proximidade física espacial com os apreciadores da obra presentes ao evento me impulsionou para uma expressividade mais cênica do que propriamente sonora do Rudepoema. Na Cronotopia XIX, a performance da Qualificação desta Tese, tendo um instrumento robusto e poderoso para eu interagir, os resultados expressivos tímbricos foram de maior qualidade. Na arqueologia do meu expressivo musical me é recorrente a expressão *eu gosto de tocar em pianos*; ao invés de simplesmente, eu gosto de tocar piano. Gosto de tocar *em* pianos, pois me agrada vivenciar estes objetos físicos como parte de mim, em uma interação bakhtiniana completamente alinhada à minha expressividade. Ao tocar *em* pianos, gosto do contato físico, as teclas, o pedal, os sons do pianoforte que me fascinam pelo toque *em* piano, pianíssimo, forte, fortíssimo, respondendo ao meu ato de valor e vontade.

A Cronotopia da Fazenda, da Academia, da Superação, da Frustração, da Brincadeira, da Palavra, da Canção. Cada cronotopia apresentou uma dialogia de interface distinta, porém em cada instante do evento musical Rudepoema,

meu matiz imanente intrínseco ainda que com resquícios diferentes, não completamente comunicados, foi o da Alegria.

Em uma segunda etapa de interpretações do Rudepoema, a obra foi inserida em um conjunto de composições que constituiu o programa do Recital III, o Terceiro Recital das exigências acadêmicas do Doutorado em Práticas Interpretativas da Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, conforme tabela a seguir. A performance da obra foi antecedida pelo Estudo nº 5 de Johannes Brahms, Estudo para a mão esquerda, transcrição da Chaconne BWV 1004 de J.S. Bach e das Variações da Eróica de L. van Beethoven.

Cronotopia de uma Performance - Recital III			
<i>Bach / Brahms</i> Estudo nº 5 (Chaconne BWV 1004) <i>Beethoven</i> - Tema e Variações da Eróica (Op. 35) <i>Villa-Lobos</i> - Rudepoema			
Cronotopia	EVENTO	TEMPO	ESPAÇO
XI	Recital III - PPGMUS Porto Alegre, 06 de Novembro de 2015 às 18 h [Auditorium Tasso Corrêa – Instituto de Artes -UFRGS]		
X	Ensaio Geral - Recital III - PPGMUS Porto Alegre, 05 de Novembro de 2015 – 21 h [Auditorium Tasso Corrêa – Instituto de Artes - UFRGS		
IX	Recital Orientativo - Pianista Ney Fialkow Porto Alegre, de 26 Outubro de 2015 17 h [Sala Armando Albuquerque – PPGMUS -UFRGS]		
VIII	Recital Acadêmico [Curso LM/CR - UNESPAR /EMBAP] Curitiba, 22 de Outubro de 2015 – 19 h - Auditório Bento Mossurunga		
VII	Recital Acadêmico [Curso SC/SC - UNESPAR /EMBAP] Curitiba, 15 de Outubro de 2015 – 14 h - Auditório Bento Mossurunga		
VI	Recital Orientativo - Henriqueta Duarte Curitiba, 12 de Outubro de 2015 – 16 h - [Studio Henriqueta Duarte]		
V	Projeto Palco Affetivo Curitiba, 05 de Outubro de 2015 [Auditório do Studium Teologicum]		
IV	Projeto Palco Affetivo Curitiba, 29 de Setembro de 2015 [Auditório do Studium Teologicum]		
III	Projeto Palco Affetivo Curitiba, 26 de Agosto de 2015 [Auditório do Studium Teologicum]		
II	Projet Palco Affetivo Curitiba, 24 de Julho de 2015 [Sala de Piano – Residência Valentina Chiamulera]		
I	Projeto Hausmusik Brasil Série 2015 Núcleo: “O Piano da Sala” Guaratuba, 18 de Julho de 2015 [Família Cruz]		

Figura 117 - Cronotopia de Uma Performance - Recital III

Com a inserção do Rudepoema em um conjunto maior do “Patrimônio dos Intérpretes” (CHIANTORE, 2001), a composição de Heitor Villa-Lobos revelou-se ainda mais dialógica à minha vivência, pois inserida em uma situação interpretativa alargada de “*coexistência e interação*” (BAKHTIN, 2010 p. 31) com outros objetos estéticos musicais. Esta interação de três obras de universos tão diferentes em um mesmo ciclo me ofereceu uma orientação mais presente e sensível no *manejo carnavalesco* na obra de Heitor Villa-Lobos. Após as duas obras antecedentes de um perfil expressivo de contenção direcional mais restritiva com estruturas racionalizadas inerentes ao enunciado da transcrição de Bach e das variações do Beethoven, a alegria em poder viver as “sonoridades significantes” do Rudepoema representaram um matiz emocional de libertação com muito maior força e espontaneidade.

Na performance do recital orientativo do dia 26 de outubro de 2015, sob a orientação do professor Ney Fialkow, aprendi a realizar melhor o último cluster da obra, condensando mais o gesto com a energia “renovadora do carnaval” com uma ação mais próxima à teclas, diferente daquela que eu vinha fazendo. Na minha ânsia interpretativa de realizar este último som, em muitas performances anteriores a esta, ao término da música, minha mão se ressentia pelo movimento do pulso não apropriado ao golpe, cluster final da obra. Nesta performance pude entender melhor como coordenar a vivência emocional com o gesto correto, o “princípio material e corporal” vivenciando melhor o “princípio da festa, do banquete, da alegria, da *festança*” (BAKHTIN, 2010 p. 17) na minha interpretação do Rudepoema. Este gesto correto indicado pelo orientador Ney me faz trabalhar na maior proximidade entre o impulso e o teclado, buscando maior precisão de ataque dirigido, próximo às teclas, e não vindo de longe, elevando muito o antebraço.

Na performance do Palco Afetivo, entre a interpretação da obra de Beethoven e o Rudepoema, inseri uma série de estudos de Frederic Chopin. Estes estudos me proporcionaram uma orientação de maior leveza à expressividade do Rudepoema. Os estudos de Chopin, por sua inerente

dificuldade, fizeram com que a obra de Heitor Villa-Lobos me fosse ainda mais lúdica, facilitando o *manejo carnavalesco* na minha performance. Os estudos melhoraram minha capacidade digital transformando Rudepoema em uma música muito acessível na sua corporalidade. Também pude perceber, que ao vivenciar um ciclo de obra de Chopin com o seu intrínseco *sentimento polonês*, me aproximei ainda mais da natureza do autor herói, Arthur Rubinstein. Quando toquei Rudepoema após os estudos de Chopin, pude oferecer mais à minha performance um viés cantábile e menos percussivo de ênfase rítmicos acentuados.

Na performance do dia 15 de outubro,¹⁶³ dia dos Professores, a primeira vez que apresentei o Rudepoema em uma situação acadêmica para um público geral, ao comentar coloquialmente aos presentes o caráter da renovação do carnaval bakhtiniano presente na obra, percebi que estas minhas palavras iniciais me facilitaram a vivência como tal. Nesta Cronotopia e na seguinte, a obra do final do Recital foi um ciclo de Valsas de J. Brahms a quatro mãos que toquei com a minha querida professora Henriqueta Duarte. Estas cronotopias foram revestidas de um caráter expressivo de muita afetividade.

Na Cronotopia X desta Série, em Porto Alegre, com a presença da Banca Examinadora, minha interpretação do Rudepoema foi delimitada pela busca interna de maior exatidão entre sons e texto musical, pela minha consciência que havia contempladores com a partitura. O *material que habilita e constrange* indiretamente me constrangeu muito. Minha consciência do outro, uma alteridade de si, que volta a si, o outro que, por sua vez, orientava sua vivência musical ao “Grande Tempo” da música impressa restringiu minha capacidade comunicativa, tolhendo minha liberdade expressiva.

A minha consciência da presença potencial da força centrípeta que empurra ao Grande Tempo e à sua permanência pela necessidade de uma congruência maior dos Tempos Grande e pequeno, orientada pelo texto musical, enfraqueceu meu foco na expressividade dialógica ao meu pequeno e momentâneo tempo. Minha força expressiva interpretativa foi potencializada na

¹⁶³ O Anexo 6 traz uma cópia das notas de programa destas apresentações e o Apêndice 5, uma cópia do convite.

razão, a razão da partitura, razão do texto, diminuindo o meu sentido do score da alegria. Não consegui “tirar a obra do coração” na expressão de Arthur Rubinstein, pois a possibilidade da inexatidão do texto à performance enfraqueceu meu cronotopo da espontaneidade.

A Cronotopia IX do ensaio geral do Recital III, realizada na noite do dia cinco de novembro, anterior ao efetivo recital, foi, para mim, a melhor performance do Rudepoema que pude vivenciar até o presente momento, pelo contexto em que se realizou. O teatro, o piano e um único contemplador real muito especial conjugaram uma situação em que pude efetivamente brincar ao piano, vivenciando meu score axial da alegria com muita intensidade.

Em todo o ciclo de Cronotopias do Rudepoema pude vivenciar uma maior liberdade interpretativa que aumentava na medida em que eu apresentava a obra para públicos diferentes. Não apenas a questão do *manejo carnavalesco*, com sua alegria contundente foi sendo fortalecida e dominada com maior facilidade, como toda a construção dialógica de personagens, sugestivos e narrativos da Teresa e do Arthur. Nas cronotopias iniciais, o matiz emocional predominante foi da resiliência e permanência do fluxo musical decorrente da duração extensa da obra.

Nas cronotopias indexadas ao repertório de Bach/Brahms e Beethoven, a obra foi vivenciada com maior contraste de sonoridade e apego a uma expressividade acentuadíssima nos *fff* e nos *ppp*, para valorização das dinâmicas dos extremos, alargando ainda mais a questão da vivência musical interpretativa na sua extraposição. Neste ciclo de obras apresentados na figura 117, o “colocar-se em posição contemplativa”, extraposta, permitiu-me vivenciar influências distintas no Rudepoema que estava sendo naquele instante recriado. Na Cronotopia IV da referida figura, Rudepoema como uma resposta, a vivência como uma extraposição foi influenciada mais pela expressividade da obra de Beethoven, uma interpretação de cunho mais heroico, nacionalista com viés rítmico acentuado. Entretanto, na Cronotopia seguinte, de número V, após experimentar a vivência anterior da obra, conduzida pelo realce rítmico com reforço em compassos de cinco tempos, procurei uma vivência mais lírica da obra, realçando as suas linhas melódicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Dobrota e Blagostnost” em russo, bondade e generosidade de espírito.
Mikhail Bakhtin

“A vida é dialógica.” Com essas palavras, o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895/1975) definiu a experiência do viver. Na dimensão dialógica da existência, nunca estamos ou somos um só. Somos sempre uma interação entre o eu/eu, o eu/outro, o outro em mim, um sujeito interativo.

A música é vida, e como tal é dialógica. A arte musical como manifestação de vida/ação e atividade humana é dialógica na sua interatividade infinita. Ao vivenciarmos uma música, nos aproximamos das suas múltiplas interações. Quer como apreciadores ou pianistas imergimos no universo da vida, no tempo e no espaço da obra de um compositor; vivenciamos um “momento de eternidade”, conforme expressão do genial pianista do Século XX, Arthur Rubinstein (1887/1982).

O pensamento dialógico de Bakhtin pode responder muitas questões concernentes à expressividade, não apenas no campo do expressivo da música, como também em outras áreas que englobam o estudo da arte.

O dialogismo, diálogo de duas consciências, ideia central de Bakhtin, pode atuar na interpretação musical de diversas maneiras: o intérprete integrado no Grande Tempo do universo musical, o intérprete com o pequeno tempo, seu momento individual, os elementos da composição dialogando entre si; como também em uma maneira abrangente como autor contemplador que vivencia a música e autor recriador que vivifica a sua interpretação. Estes diálogos podem revelar a emoção, o valor e o sentido da expressão musical.

O expressivo em música pode ser estudado a partir de um dado estatístico, como uma investigação do pluralismo interpretativo, como linguagem e narrativa, a intuição, representação e sentimento, tradicionalmente tendendo a um monólogo, uma verdade fechada entre o intérprete e o conhecimento musical.

A expressividade dialógica consiste em uma orientação responsiva, uma unidade de forças que organiza a comunicação estética. A interpretação como

prática dialógica depende das forças volitivas, valorativas e expressivas de cada intérprete. Em cada performance o músico “fala” no âmbito de sua expressão o que capta da partitura musical. Os elementos construtivos de origem material como ritmo, melodia, harmonia são repetidos, mas os elementos da expressividade não o são.

O expressivo em música como uma dialogia é um processo dinâmico, aberto que revela a cada momento “as segundas intenções” do artista. A expressividade musical dialógica investiga com maior concretude a subjetividade porque considera a unicidade de cada intérprete com ênfase no sentido da interpretação.

Nesta pesquisa, a ilustração da expressividade dialógica com desenhos, figuras, cores e números pelo triângulo numérico ofereceram ferramentas para compreender a interpretação pensada como um ato performático.

No estudo da expressividade na *práxis* musical nenhuma teoria pode ser definitiva e concretamente estabelecida para a Arquitetônica, conjunto de energias comunicativas de uma obra de arte, se não considerar a unicidade de cada intérprete. Nenhuma verdade absoluta pode ser realmente conhecida *a priori* na definição do real momento da interpretação musical, devido à “especificidade espacial e temporal” (Bakhtin) de cada ser humano a cada instante.

Os elementos da composição musical podem assegurar autonomia e liberdade à interpretação, a *mathesis universalis* da partitura - *material que habilita e constrange*. Porém, na natural orientação dialógica, interações da verdade universal, *pravda*, com a verdade individual, *istina*, nas circunstâncias implícitas na *mathesis individualis*, as questões expressivas serão sempre diversas nas suas nuances e nos seus matizes emocionais pela constante mutação das posições cambiáveis do autor pessoa, autor criador e autor contemplador.

As conexões do intérprete no seu eixo de condução do expressivo com a partitura quando conhecidas e trabalhadas pode fortalecer o entendimento da subjetividade na obra de arte. Este mesmo eixo poderá também se mostrar enfraquecido e esvaecido pela temporalidade dos fatos.

O valor determinante da orientação responsiva, acrescido da vontade de realizá-lo e configurá-lo representa um fato da interpretação e sendo respeitado estará comunicando o valor intrínseco de cada “*ser expressivo e falante*” (Bakhtin).

As atividades da apreciação, composição e execução relacionadas à música podem ser tratadas de maneira interativa e recursiva como uma mesma ação/atividade/ato, a interpretação em si e propriamente dita.

Na interpretação de uma obra de arte, pode-se experimentar a comunhão da música, com a música e para a música como uma vivência que acontece em um único tempo/espaço/sentido de um sujeito que se expressa por meio de sons, “sonoridades significantes” (Bakhtin) não realizando a operação em três momentos distintos. A apreciação/execução/composição sendo três atividades pode ser potencializada na unidade interpretativa como unidade dialógica na sua recursividade interpretativa, cambiável e flexível. O sujeito na posição de compositor, executante ou ouvinte, estará sempre vivendo a música, estas três posições simultaneamente presentes sempre em uma e qualquer vivência musical.

A divisão tripartida, apreciar, compor e executar, função de um modelo didático da música pode fragmentar a interpretação, como se em um único momento pudéssemos só ouvir, só executar, ou então só “compor”, escrever aquilo que ouço e que mental/espiritualmente escuto. Esta atitude musical não deveria perder do seu horizonte que a ação/posição é sempre cambiável no autor criador, contemplador e recriador. Nisto consiste a vivência dialógica da música com natural encantamento aos sons expressivos. Quando escuto sons expressivos, quer como compositor, ouvinte, ou executante, estou sempre interpretando a música simultaneamente como se fosse - e é - um fato integrado – a música, contínua e intermitente. A intermitência da posição, ora como “apreciador”, ora como “executante” ou “compositor”, acontece simultaneamente na vivência dialógica da música. Se assim não o for, a vivência musical é empobrecida de maneira acentuada.

A interpretação da música como uma vivência dialógica é enriquecida na atividade integral da composicional conjugada com a arquetônica da arte de

cada intérprete, com sua arqueologia das causas primeiras, no tempo, espaço e sentido da sua vivência.

O conceito do cronotopo, tempo/espaço, primeiramente aplicado aos estudos da arte literária por Bakhtin, também pode ser uma ferramenta de excelência para o estudo do expressivo na música. O cronotopo musical como orientação responsiva ao Grande Tempo presente na obra de arte musical pode nos encaminhar para uma arqueologia da expressividade, diálogo entre o Grande e o Pequeno Tempo. Este processo dialógico entre os tempos, tempo universal e tempo pessoal do intérprete engloba a essencialidade na vida e na arte: o movimento, a dinâmica dos acontecimentos que por questões naturais, sempre envolvem o sentido, valor, vontade e expressão de alguém, em um tempo e um lugar, de uma maneira ou outra. A ideia da cronotopia está diretamente relacionada com a entonação expressiva, amplamente debatida nos estudos de Bakhtin e seu Círculo.

Os cronotopos do Rudepoema foram definidos em dois grandes grupos: como um macro e micro sistema de estudos. Em uma macro visão, a Cronotopia da performance do Rudepoema organizou o tempo, espaço e sentido de cada interpretação em espaços públicos, nos teatros e nos espaços privados, *hausmusik*, a sala de estar das famílias. Em uma micro visão considerou-se a dialogia intrínseca das circunstâncias e elementos musicais expressivos da partitura como os cronotopos do carnaval, do Arthur, da Teresa, da espontaneidade e da alegria. A perspectiva interpretativa do carnaval rabelaisiano que opera uma transformação expressiva nos moldes da arte musical para piano está sempre presente nestas cronotopias musicais.

O estudo cronotópico se demonstrou uma eficaz ferramenta para estudo da expressividade na medida em que trabalha o sentido do expressivo de cada interpretação na atitude volitiva e valorativa de cada artista. A análise dos cronotopos do Rudepoema aqui realizada aconteceu em três direções de maneira intermitente e simultâneas. A primeira direção, partindo do sentido dado pelo intérprete ao material musical, a segunda, como um estudo da arqueologia da expressividade na construção da arquitetônica em alinhamento com a composicional e na terceira como uma visão abrangente, cronotopia de uma

obra, a performance da música em tempos, espaços de diferentes circunstâncias.

Os estudos da obra de Heitor Villa-Lobos considerando-o como “Um Rabelais Brasileiro” (Schwerké) no âmbito do carnaval rabelaisiano de Bakhtin podem apresentar ainda muitos desdobramentos com benefícios para a compreensão de aspectos expressivos da música brasileira no seu panorama mundial do início do Século XX. Isto também se aplica às relações composicionais deste artista associadas ao Caliban em suas intrínsecas analogias a outras circunstâncias da obra “A Tempestade” de W. Shakespeare.

Não foi possível abordar nesta pesquisa de maneira mais extensiva a Doutrina das Cores de Goethe e o Triângulo de Pascal como Triângulo Dialógico nos estudos da expressividade da linguagem musical. Porém, acreditamos que tais associações ao dialogismo podem trazer avanços para a compreensão das situações comunicativas do “*ser expressivo e falante*”. Também as ideias da *poliexpressividade*, do *score axial*, da *interação expressiva sistêmica* e do *design instrumental* aplicadas ao entendimento da autonomia dos diálogos em música poderão ser abordadas em novos caminhos que aqui não foram esgotados.

Rudepoema, a obra para piano dedicada ao pianista Arthur Rubinstein, composta no período de 1921 a 1926, pode ser considerada como gênese composicional da literatura pianística de Heitor Villa-Lobos posterior ao ano de 1926. A exuberância pianística de Arthur Rubinstein presente no Rudepoema como um espelho, uma extraposição dialógica, encontrou concretude expressiva nas quarenta e uma páginas desta composição de Villa-Lobos, delineando um *Estilo Rubinstein* que influenciou toda a sua posterior produção musical pianística. A “bondade e a generosidade de espírito”, “matiz emocional” da empatia bakhtiniana ao outro, do outro que retorna a si possa ser o “matiz” afetuoso entre o intérprete e o Rudepoema, se expandido também a outras manifestações musicais, assim como foi a empatia do compositor Heitor Villa-Lobos ao seu homenageado, Arthur Rubinstein.

A Expressividade Dialógica pode nos mostrar uma contínua valorização dos esforços criativos do ser humano em suas relações de matiz emocional.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, K. **Music as Discourse**. New York: Oxford University Press, 2009
- ALIMONDA, H. **Caderno de Estudo nº 10 – Pedal**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967. [Dedicatória Individual]
- AMORIM, M. Cronotopia e Exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Outros Conceitos-chave**, São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- AZEVEDO, L. H. C. de. **Presença de Villa-Lobos**. MEC/DAS/MUSEU/VILLA-LOBOS, 1977 v. 10. p. 132-133
- BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin Four Essays** Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981
- _____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Terceira Edição. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____. **Hacia una Filosofía del Acto Ético. De los borradores Y otros escritos**. Barcelona: Anthoropos, 1997.
- _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra Rio de Janeiro: Forense Universitária/Gen, 2011.
- _____. Arte e Responsabilidade In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.XXXIII - XXXIV
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.p.XXXIII
- _____. **Para uma Filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- _____. **O freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____; DUVAKIN, Viktor. **Mikhail Bakhtin em diálogo conversas de 1973 com Viktor Duvakin**. São Carlos: Pedro e João, 2012.
- _____. VOLOCHINOV, V. M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010

BARENBOIM, D. **Rubinstein by Rubinstein** Documentário de Marie-Claire Margossian (2010) em <<https://www.youtube.com/watch?v=eYs5GINy2D0>> Acesso em 21/02/20106

BARROS, A. P. **Villa-Lobos Compositor Popular Brasileiro** Presença de Villa-Lobos MEC/DAC/ Museu Villa-Lobos v. 10 Rio de Janeiro: 1977 p. 21-28

BERNARDI, R. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BEZERRA, P. Introdução In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.p.IX-XII

_____. Uma Obra à Prova do Tempo. In: BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária /Gen, 2011 p. V - XXII

_____. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Conceitos – chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

BOORMAN, S. The Musical Text. In: COOK, N; EVERIST, M. **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2010 p. 403-423.

BLOOM, H. **Abaixo as Verdades Sagradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

BOURNIQUEL, C. **Chopin**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRAIT, B. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Bakhtin: outros conceitos- chave**. 2. ed. São Paulo, 2012. p. 198-201.

_____. Estilo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Problemas da poética de Dostoiévsk e estudos de linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRONCKART, J.; BOTA, C.Jean-Paul. **Bakhtin Desmascarado**. Tradução Marcos Marcionilo São Paulo: Parábola, 2012.

BUBNOVA, T. Sobre as Ruínas de “Bakhtin” ou os Perigos da Isegoria. In: PAULA, L.D, STAFUZZA, G. **Círculo de Bakhtin: Diálogos In Possíveis** v.2 Campinas: Mercado de Letras, 2011 p. 19-32

BUSONI, F. **Ensaio para uma Nova Estética da Arte Musical**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1966.

CARPENTER, P. NEFF, S. **Arnold Schoenberg The Musical Idea** Columbia: Indiana University Press, 2006

CARVALHO, R. **Villa-Lobos** Presença de Villa-Lobos Museu Villa-Lobos /Fundação Pró Memória v.2 Rio de Janeiro, 1982 p. 183-187

CASELLA, A. **El Piano** 11ª Edición Revisada Buenos Aires: Ricordi Americana, 1936

CASTRO, G.; FARACO, C.; TEZZA, C. **Diálogos com Bahktin**. Curitiba: UFPR, 2007.

CASTRO, T. **Dicionário Português Russo** Porto Alegre: Ediplat, 2005

CHIAMULERA, V. **Pedagogia da Sonoridade**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 1988 220 p.

CHIANTORE, L. **História de La Técnica Pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2004

CHOPIN, F. F. **Sonatas**. Editor Paderewski. Warsaw: Instytut Fryderyka Chopina, 1983

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bahktin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CLARKE, E. Expression in performance: generativist, perception and semiosis. The practice of performance studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995.

COELHO, R **Hibridismo, Consistência e Processos de Significação de Música Modernista de Villa-Lobos** Ictus/Período do PPGMUS/UFBA V. 11 nº 2 (2010) in <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/217>> Acesso em: 24/05/2015

CONE, E. T. The pianist as critic. The practice of performance studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995. P. 241-253

COOK, N. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, N; EVERIST, M. **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2010 p. 239-261.

_____ ; EVERIST, M. **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2010

_____. **Beyond Scores**. New York: Oxford University Press, 2013

_____; DIBBEN, N. Musicological approaches to emotion. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001.

CORRIDOR, J. M. **Conversations avec Pablo Casals**. Paris: Éditions Albin Michel, 1954.

CORTOT, A. **Curso de Interpretação**. Brasília: Musimed, 1986.

DAHLHAUS, C. **Foundations of Music History**. Translated by J. B. Robinson. Great Britain: Cambridge University Press, 1995.

DAVIES, S. Philosophical perspectives on music's expressiveness. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001.

DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Outros Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

DOWNES, O. **Villa-Lobos e as Fontes do Nacionalismo na Música** In: Presença de Villa-Lobos MEC/Museu Villa-Lobos v. 4 Rio de Janeiro: 1969 p159-162

_____. **Heitor Villa-Lobos WebSite** In <<http://villalobos.iu.edu/downes>> acesso em : 12/01/2016

DUARTE, H. **Depoimento/ Palestra Festival Villa-Lobos**. Curitiba: EMBAP, 1985.

EMERSON, C. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bahktin**. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

EPSTEIN, D. **Shaping Time**. New York: Schirmers Books, 1995

_____. A curious moment in Schumann's fourth symphony: structure as the fusion of affect and intuition. The practice of performance studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995.

FARACO, C. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Linguagem e diálogo as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

FERRAZ, S. **Estudos Analíticos da Gênese Composicional do Rudepoema de H.Villa-Lobos** in <https://www.academia.edu/9661267/Estudo_da_g%C3%AAAnese_composiciona_l_de_Rudepoema_de_H._Villa-Lobos> acesso em: 05/02/2015

FIALKOW, N. **The Ponteios of Camargo Guarnieri**. Tese de Doutorado Baltimore: The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995. 113 p.

FIORIN, J. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Bethe (org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

FRANÇA, E. N. **A evolução de Villa-Lobos na Música de Câmera**. 2. ed. SEAC/MEC – MUSEU VILLA-LOBOS, 1979.

GABRIELSSON, A. Music and emotions in strong experiences whit music. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001.

_____; LINDESTROM, E. The influence of musical structure on emotional expression. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001.

GERLING, C. **Peformance analysis for Pianists: A Critical Discussion of Selected Procedures**. Tese de Doutorado. Boston University, School for the Arts. Boston: 1985. 235 p.

_____. **Considerações sobre a Análise Schenkeriana**. Cadernos de Estudos. São Paulo: Atravez, Abril, 1990.

GERLING, F. V. **Performance Analysis and Analysis for Performance: A Study of VillaLobos's Bachianas Brasileiras n. 9**. Tese de Doutorado - University of IOWA, 2000. 260 p.

GIANNOTTI, M. Apresentação - 2013 In: GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores** São Paulo: Nova Alexandria, 2013 p. 17-34

GILLESPIE, J. **Five Centuries of Keyboard Music**. New York: Dover Publications, 1972.

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. 1749-1832. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria. 2013

_____. SCHILLER, J. C. F. **Correspondência**. Org. e Tradução Claudia Cavalcanti . São Paulo: Hedra, 2010

GOULD, G. **Contrepoint à la ligne**. Paris; Fayard, 1985.

_____. **Le dernier puritain**. Librairie Arthème Fayard, 1983.

_____. **Non, je ne suis pas du tout un excentrique**. Paris: Fayard, 1984.

GRAS, G. E. **Aspectos Dialógicos da Composição Musical Pontos de Partida**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2014 p.265

HESS, C. A. **Representing the Good Neighbor**. New York: Oxford University Press, 2013.

HOLQUIST, M. **Dialogismo e Estética**. In: RIBEIRO, A.P. G., SACRAMENTO, I. (Org.) **Mikhail Bakhtin linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010 p.37-64

HOROWITZ, J. **Arrau Parle. Conversations avec Joseph Horowitz**. Paris: Gallimard, 1985.

HORTA, L.P. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Livroarte Editora, 1986

IVES, C. **Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings**. New York: W. W. Norton & Company, 1970.

JARDIM, G. **O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos**. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005.

JIANOU, I. **Rodin**. Préface de C. Goldscheider Paris : Arted, Editions d'art, 1980 p.7

JUSLIN, P. Communicating emotion in music performance: a review and a theoretical framework. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001. P. 309-337

_____.; SLOBODA, J. **Handbook of Music and Emotion**. New York: Oxford University Press, 2010

KATER, C. **Villa-Lobos de Rubinstein**. In: Latin American Music Review, v.8 nº 2, 1987, p. 246-253

KERMAN, J. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, B. **História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do Séc. XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Fundação Nacional Pró Memória, 1986. p. 109.

KIRNARSKAYA, D. **The Natural Musician on abilities, giftedness and talent**. Translated from Russian by Mark H. Teeter. New York: Oxford University Press, 2009.

KORSYN, K. Brahms Research and Aesthetic Ideology In: **Music Analysis**. Vol 12 N. 1 Basil Blackwell, 1993 p. 89-103

_____. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue. In: COOK, N; EVERIST, M. **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2010 p. 55-72

KRAMPE, R.E.A. Deliberate Practice and Elite performance. The Practice of Performance Studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995.

KRUGER, E. **An Analysis of Pitch Organization in Villa-Lobos's Rudepoema** (Thesis) Doctor of Musical Arts (2013) 95p.

<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271848/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf> Acesso em 05 Dezembro de 2015

LANGE, S.K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1953

LENZA, B. **Razão e Emoção, o Talento de Fritz Jank**: de como a sintaxe e semântica integram-se na obra do virtuose. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, 2008.

LESTER, J. Performance and analysis: interaction and interpretation. The practice of performance studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995.

LIPMANN, É. **Arthur Rubinstein**. Paris: Éditions de Messine, 1980.

LISZT, F. **Chopin**. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

LOSS, A. **Variantes de Texto em Edições da Prole do Bebê nº 1 para Piano de Heitor Villa-Lobos**: Estudo Preliminar para um Edição Crítica. Tese de Mestrado UFRGS - Porto Alegre: UFRGS, 1990 179 p.

_____. **The Villa-Lobos Changes in the Prole do Bebe nº 1 and in His Piano Works: A New Approach to the Study of his Evolution**. Tese de Doutorado Cincinnati: University of Cincinnati, 1996. 189 p.

MACHADO, I. **O romance e a voz. A prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

_____. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

MACHADO, M. C. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1987.

MARCHEZAN, R. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

MAUS, F.E. **Concepts of Musical Unity** In: In: COOK, N; EVERIST, M. **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2010 p.171-192

MEYER, L. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956

_____. Music and emotion: distinctions and uncertainties. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001. p.341-360

METHA, Z. **Rubinstein by Rubinstein** Documentário de Marie-Claire Margossian (2010) em <<https://www.youtube.com/watch?v=eYs5GINy2D0>> Acesso em 21/02/20106

MORSON, G.S. EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin Criação de uma Prosaística**. São Paulo: Editora da Edusp, 2008.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, Sua Obra**. 2. ed. Rio de Janeiro, 1972.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, Sua Obra**. 3. ed Rio de Janeiro:Museu Villa-Lobos, 1989

NEUHAUS, H. **El arte del piano**. Madrid: Real Musical, 1985.

NEVES, J. M. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Musicália S/A, 1977.

NÓBREGA, A. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos,1976.

OLIVEIRA, J. **Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device**. Latin American Music Review/ Revista de Música Latino Americana, Vol. 5 N° 1 Spring-Summer, 1984 p. 37-47

O'NEILL, S.; SLOBODA, J. Emotions in everyday listening to music. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001.

PASSOS, E. Variações musicais em Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, RIOARTE, 1988.

PEPPERCORN, L. M. **H. Villa-Lobos in Paris**. Latin American Music Review/ Revista De Música Latinoamericana 6, no. 2 (Autumn - Winter, 1985): 235-248.

_____. **Villa-Lobos Collected Studies** Aldershot, Hants. Cambridge: Scholar Press, 1992.

_____.**The Villa-Lobos Letters**. Vol. 1 of Musicians in Letters. London: Toccata Press, 1994.

_____. **Villa-Lobos Biografia Ilustrada do mais Importante Compositor Brasileiro**. Tradução Talita M. Rodrigues Edição Audrey Sampson Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PERSSON, R. The subjective world so the performer. The practice of performance studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995.

PICCHI, A. G. **As Serestas de Villa-Lobos**: um estudo texto música e pianismo para uma interpretação. Tese de Doutorado Campinas: UNICAMP, 2010. 355 p.

PIENCIKOVSKI, R. Encontro com. **Cadernos de Estudos**, São Paulo, Através, Abril, 1990.

PONZIO, A. **A Revolução Bakhtiniana**, São Paulo: Contexto, 2012

RAMBEAU, M. P. **Chopin dans la vie et ouvre de George Sand**. Paris: Société D'Édition "Les Belles Letters", 1985.

RANDEL, M. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986

RINK, J. **Musical Performance A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

_____. Translating Music Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: COOK, N; EVERIST, M. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 2010 p. 217-238

ROSEN, C. **Music and Sentiment**. New Haven: Yale University Press, 2011

ROEDERER, J.G. Music and the Evolution of Humam Brain Function. In HAAS, R. BRANDES, V. **Music that Works**. Wien: Springer-Verlag, 2009 p. 195-210

ROTHSTEIN, W. Analysis and act of performance. The practice of performance studies. In: RINK, J. **Musical Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1995.

RUBINSKY, S. **Rudepoêma: an analysis**. Thesis (D.M.A.) Juilliard School. New York: 1986.

RUBINSTEIN, A. **My Young Years**. New York: Alfred A. Knopf, Inc. , 1973.

_____. **My Many Years**. New York: Alfred A. Knopf, Inc. , 1980.

_____. **Moje Molde Lata**. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muziczne, 1986.

_____. **Moje Dlugie Zycie**. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muziczne, 1988.

_____. "Rubinstein at 90" Entrevista a Robert MacNeil (1977) In: <<https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwl>> Acesso em: 15/05/2015

_____. **L' Amour de La Vie** /Documentário disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tncAsuemCRc>> Acesso em : 26/04/2014

_____. **Rubinstein by Rubinstein** Documentário de Marie-Claire Margossian (2010) em <<https://www.youtube.com/watch?v=eYs5GINy2D0>> Acesso em 21/02/20106

_____. **Arthur Rubinstein International Society** Disponível em: <<http://www.arims.org.il/rubinstein.php>> Acesso em: 20/09/ 2012.

_____. **Performance do Rudepoema** / MOMA 20/10/1940 Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=LW53963bf08> > acesso em 15/04/2014

_____. **Entrevista a Martin Bookspan (1963)** In <<https://www.youtube.com/watch?v=aieoUZww0bU>> acesso em : 10/12/2015

_____. **Rubinstein' Moscou Recital** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tncAsuemCRc>> Acesso em 19/02/2016

SACHS, H. **Arthur Rubinstein**. New York: Grove Press, 1995.

SALLES, P. T. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009

SANTOS, R.A.T.; GERLING, C.C **Ways of Knowing and types of knowledge: How do Students approach a new piece of music?** In: ISME /International Journal of Music Education V. 30 Number 3 August 2012 Australia: 2012 p. 195-210

SCHENKER, H. **The Art of Performance**. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHWERKÉ, I. **The Brazilian Rabelais** The League Of Composers (1925) In: <<https://archive.org/stream/modernmusicpubli02shirrich#page/n37/mode/2up/search/rabelais+brazilian>> Acesso em: 03/12/2014

SCHIC, A. S. **Villa-Lobos: O índio branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SCHOENBERG, A. **Structural Functions of Harmony**. New York: Norton, 1969.

SCHÖN, D. A. **Educating the reflective Practitioner**. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1987.

SCRUTON, R. **The Aesthetics of Music**. New York: Oxford University Press, 2009.

SINICO, A.; WINTER, L. **Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta**. Porto Alegre: Opus v. 19 n.1, Jun 2013 p. 239 -264

SLOBODA, J.; JUSLIN, P.; Music and emotion: commentary. In: JUSLIN, P.; SLOBODA, J. **Music and emotion, theory and research**. New York: Oxford, 2001.

SOBRAL, A. Estética da criação verbal. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 103 – 121

_____. Ético e Estético. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 103 – 121

SOURIAU, E. **Chaves da Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SOUZA LIMA, J. **Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro, MEC/ MUSEU VILLA-LOBOS, 1968.

_____. **Meu Convívio com Villa-Lobos**. Presença de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos v.3 Rio de Janeiro: 1969

_____. **Moto Pépetuo: A visão poética da vida através da música. Autobiografia do Maestro Souza Lima**. São Paulo: IBRASA, 1982.

STRAWINSKY, I. **Poética Musical**. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

TAGLIAFERRO, M. **Quase tudo: memórias de Magdalena Tagliaferro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

TARASTI, E. **Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos**. Presença de Villa-Lobos. Tradução de Maria P. Guimarães. Pró Memória Museu Villa-lobos v. 12 Rio de Janeiro: 1981 p. 49-67

_____. **Heitor Villa-Lobos: the Life and Works 1998-1959**. Helsinque: Gaudeamus, 1987; Tradução de Carlos Palombini NC: McFarland, 1995

TARQUINIO, D. J. **A Teoria da Entonação de B. Asafiev e a Execução Musical: Concepções Analíticas para a Interpretação das Cirandas de Villa-Lobos**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 362 p.

THOMASZECK, L. **Considerações sobre a Balada opus. 52 de Frederic Chopin**. Curitiba: Manuscrito não publicado, 1976.

THOMPSON, W. F. **Music, Thought, and Feeling**. New York: 2015 Oxford University Press.

TREITLER, L. **The Historiography of Music**. p. 356-377.

VILLA-LOBOS H. **Apelo ao chefe do governo provisório da República Brasileira. : Presença de Villa-Lobos.** V. 7 Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972. p. 85.

_____. RUDEPOEMA - Estudo Técnico de Villa-Lobos In:**Villa-Lobos, Sua Obra** MEC/DAC/ Museu Villa-Lobos 2ed. Rio de Janeiro, 1972 p.235-236

_____.**Música de papel, que nasce no papel e morre no papel.** Presença de Villa-Lobos. Museu Villa-Lobos. Fundação Nacional Pró Memória. v.2 2 ed. Rio de Janeiro, 1982 p.93-94

_____. **Presença de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977. v. 10.

_____. **Rudepoêma.** Paris: Max Eschig, 1928

_____. **Índio de Casaca** disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WNDf03560c>> acesso em 20/03/2012

_____. **The Best of Villa-Lobos** disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b7jmWGeA8iE>> acesso em 03/04/2012

_____. **Villa-Lobos – Documentário I** Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=BHn8QQidRXs> > Acesso em 02/03/2015

_____. **Villa-Lobos Documentário II** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bLZD0XplYrl&>> Acesso em : 25/02/2016

_____. **Villa-Lobos – Documentário III** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrzHbj-07Qk> Acesso em 25/02/2016

_____. **Villa-Lobos – Documentário IV** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mv6FN3Y0M80> acesso em: 25/02/2016

_____. **Villa-Lobos em João Pessoa I** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NEk95jHc1Ng> > Acesso em 15/07/2015

_____. **Villa-Lobos em João Pessoa II** isponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3uzM_q4h5k&feature=youtu.be > Acesso em : 15/07/2015.

_____. **Villa-Lobos – Uma Vida de Paixão** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OIEu61qH2BQ> Acesso em 15/08/2015

_____. **Villa-Lobos interpreta Choros** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UZkEYK4WKKg&feature>> Acesso em 26/01/2016

_____. **Villa-Lobos interpreta Polichinelo** Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=z3ZJWTJS5Bg&feature=youtu.be>> Acesso em: 24/02/2016

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WOLFF, K. **Master of The Keyboard**. USA: Indiana University Press, 1992.

_____. **Schnabel's Interpretation of Piano Music**. 2. ed. New York: Norton & Company Inc., 1978.

WRIGHT, S. **Villa-Lobos**. New York: Oxford University Press, 1992.

APÊNDICE 1 – CICLOS INFANTIS DE VILLA-LOBOS [ENSAIO]

Muito daquilo que sei (e acredito – ou acho - que sei) e daquilo que realmente preciso saber sobre a arte de tocar o meu piano, a arte de ser em sons musicais, eu aprendi e aprendo nestas *obras de Villa-Lobos escritas para as crianças*.

Sabedoria artística não está apenas no topo das grandes obras, de técnicas complicadas e virtuosismos digitais, mas na singeleza e pureza destas Séries dedicadas à infância. Eis aqui caminhos que eu aprendi: Toque! Toque! Toque! A música que você pode fazer apenas você pode fazê-la. Amplifique suas vibrações espirituais em sons. Integre seu ser com o instrumento para poder compartilhar seu espírito com as pessoas.

Seja justo e verdadeiro, consciente e cristalino no seu toque – na intenção do seu toque e da sua força muscular e emocional.

Não massacre o instrumento, a obra, nem você mesmo com aquilo que não domina, e talvez, se dominasse não faria diferença alguma. Coloque sua vida na música na proporção certa, dando ao *rubato* a verdadeira dimensão.

Coloque no lugar as ideias que o criador da obra escolheu. Organize e clareie a sua própria vida sonora digital – aprenda o seu próprio caminho. Explore seus escuros e claros artísticos. Explore a sua sonoridade. Experimente sempre e a cada vez, novas possibilidades sonoras – climas psicoemocionais. Aprenda a recriar o todo – a unidade de uma obra dentro da sua diversidade. Experimente técnicas/maneiras diferentes de realizar transições musicais (e, como são difíceis as recriações musicais a partir das pontes) - transições formais – para vivenciá-las sem quebrar a organicidade da interpretação.

Melodias acompanhadas: mão direita canta e esquerda acompanha (ou vice-versa) - como é difícil dominar isto. Recrie personagens diferentes.

Não se esconda atrás de pedais - difusos – três notas e fim!

Aprenda a terminar - concluir e começar uma obra; e a realizar transições – a vivência da mudança. Tenha uma performance equilibrada – pratique a cada dia, realize-se com a (sua) música em cada obra, em cada som. Aprenda a tirar o máximo – ou apenas o necessário de cada sonoridade.

E, quando então, formos tocar outras obras “adultas”, tenha cuidado com a escolha do repertório, seja feliz com a sua arte e permaneça fiel em comunicar o seu sentimento (e a sua verdade) para os outros.

Esteja sempre consciente da beleza do tocar (o belo cada “infinito e eterno” som), do mistério da arte, da música e da missão do artista para a sua vida – facilitar o seu próprio conhecer e o entendimento entre os homens na dimensão do Nosso Criador.

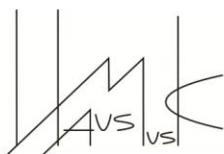
SEJA FELIZ com o seu piano- com sua arte (e, deixe também outros felizes..)

Salete Chiamulera, Curitiba, 2005 *

*[Uma paráfrase do poema “Tudo que eu preciso aprender eu aprendi no Jardim de Infância de R. Fulghum]

APÊNDICE 2 – VILLA-LOBOS / RUBINSTEIN / BAKHTIN

APÊNDICE 3 – CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE I – HAUSMUSIK



“Transformando a sala de estar de nossas residências em um “Palco Temporário” para a Arte.”

Série 2014



“ É uma alegria celebrar
a Vida, o Amor e a Arte
em Família e entre Amigos
no espaço sagrado da casa.”

*Saete e
Osmar Böhler Filho*



HAUSMUSIK BRASIL

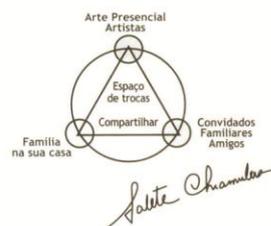
É um projeto de inserção, configuração e valorização da Arte nos espaços “privados”, no cotidiano das famílias. Reunir a família, valorizar o artista e sua arte presencial é retomar um antigo caminho das tertúlias, do singelo compartilhar, do “dar”, “receber”, conviver e conversar.

Agradecemos a todos os colaboradores deste “Nosso Tempo Comum”. Um agradecimento especial à Família de Mariza e Boanerges Antônio Tocolini e à Família de Elizabeth e Jürg Gertsch pelo apoio e entusiasmo ao Projeto, assim como, à Família Empresária e à Equipe Aquamec que participam cotidianamente desse “Nosso “Fazer/ Compartilhar”.

O TEMPO: CRONOS X KAIRÓS

No projeto Hausmusik, os eventos são marcados na frações horárias de 33 minutos, representando uma síntese entre o Tempo dos Homens e o Tempo Presente (o Tempo de Deus).

.33h



Depoimento:

“As reuniões familiares em minha casa sempre terminavam com canto e música ao piano. Este hábito de música doméstica se conhece em Curitiba desde o início do século passado. Reviver esta atividade no Projeto Hausmusik é dar oportunidade para as pessoas se aproximarem da música de forma agradável e amorosa.” Valentina Chiamulera

Apoio Família Empresária:



“A Natureza, na dimensão da Física; o Amor no conceito da Família e a Humanidade pela Expressão da Arte se reúnem no Hausmusik.”

Osmar Böhler Filho



Programa

Dialogias I – Laços de Conexões
Familiares e Amigos

Heitor Villa-Lobos (1887/1959) – Rudepôema [I]
Piano: Salete Chiamulera

Edmond Fatuch (1932/2010) – Valsa para Valentina
Piano: Valentina Chiamulera

Música, Eterna Música - Impromptu I
Piano: Mariza Tocolini

Participação Especial: Elizabeth Gertsch (Voz) e Giuseppe Bertollo (Maestro Beppi)

Hausmusik - Núcleo " O Piano da Sala"
Coordenação: Valentina Chiamulera
Núcleo Familiar - Lar Hospedeiro da Arte: Família Salete e Osmar Böhler Filho
15 de Agosto de 2014 às 20:33 horas



APÊNDICE 4 – CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE - PALCO AFFETIVO

PALCO AFFETIVO

Palco Affetivo é a fruição da arte presencial musical de pessoa a pessoa, sensibilidade a sensibilidade. É a experiência musical concreta e imediata – o instante em que o músico produz o som e o ouvinte o vivencia.

Em um tempo contemporâneo de conectividade acentuadíssima, é a ação do músico realizando a sua arte completamente despojada de qualquer recurso eletrônico, sem edições sonoras. Na contrapartida, a possibilidade e predisposição também do ouvinte de desligar-se dos aparatos digitais e colocar-se ali - naquele instante – despojado - para vivenciar esse Momentum Sonoro.

Não importa o local específico, o espaço físico. Pode ser o instrumento do teatro ou da sala da residência, o piano da sala de aula ou do estúdio. Importante é que tenhamos um ouvinte atento e atencioso para com o trabalho artesanal e artístico do músico. Fundamental que o contemplador esteja ali, em corpo e alma presenciando a música que está sendo realizada.

O Palco Affetivo é inspirado na Teoria dos Afetos do Século XVIII, época da música de Johann Sebastian Bach (1685/1750), um desdobramento do Projeto Hausmusik Brasil. A ideia de realizar a arte no ambiente protegido da família, no carinho entre os amigos e familiares está presente também aqui. Porém, não necessariamente em uma residência, um lar com sua família completa que “Hospeda a Arte”; mas como um único indivíduo que acolhe o trabalho do artista. Palco Affetivo é o Coração do Ser Humano – sensível e afetuoso que se abre para receber a arte, valorizando os esforços criativos inerentes à produção musical.

A grafia do Affetivo com dois F é indicação do f de Afeição à Arte e ao Fazer Efetivo da música presencial.

Agradeço a toda equipe do Doutorado Interinstitucional - DINTER - do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com a UNESPAR /FAP/EMBAP pela possibilidade dos estudos avançados em Práticas Interpretativas e em especial, ao meu orientador, pianista e professor Dr. Ney Fialkow. Agradeço a dedicação e afeto com os quais sempre sou recebida pela minha amiga, professora e pianista Henriqueta Duarte no seu Studio. O Espírito Amoroso e afetuoso vivenciado nesses momentos também foram inspirações para o Projeto “Palco Affetivo”.

Palco Affetivo é Arte Compartilhada!

Obrigada a todos que vivenciam e participam desse Palco Atemporal!

Salete Chiamulera

Programa

I

Johann Sebastian Bach (1685/1750) /
Johannes Brahms (1833/1897) – Chaconne [BWV 1004]

II

Ludwig Van Beethoven (1770/1827) - 15 Variações e
Fuga sobre o tema da Eróica op.35

III

Frederic François Chopin (1810/1849)
Estudo op. 25 nº 1 (Lá b Maior)
Estudo op. 10 nº 9 (Fá menor)
Estudo op. 10 nº 7 (Dó Maior)
Estudo op. 25 nº 8 (Ré b Maior)
Estudo op. 10 nº 12 (Dó menor)

IV

Heitor Villa-Lobos (1887/1959) /
Arthur Rubinstein (1887/1982) - Rudepoema

Piano: Salete Chiamulera

Atitude contemplativa: Luci Collin

Cada manifestação artística, cada performance musical é uma cronotopia, um “tempo/espaco” único e intransferível de cada artista, pois trata-se de uma prática dialógica que acontece em um determinado momento, um lugar e um tempo circunscrito pelo artista e o contemplador (em um amplo sentido) em suas múltiplas possibilidades de inter-relacionamento.

Nessa apresentação, nosso especial agradecimento à Luci Collin, contempladora dedicada e atenciosa. [A Astarte somos nós].

Salete Chiamulera

APÊNDICE 5 – CRONOTOPIA DE UMA PERFORMANCE- RECITAL III

Salete Chiamulera
RECITAL III
piano fortíssimo

Bach / Brahms

Chaconne BWM 1004

Beethoven

Variações Eróicas e Fuga op. 35

Villa Lobos / Rubinstein

Rudepoema

Brahms - Valsas op. 39

Piano a Quatro Mãos: Henriqueta Duarte [Participação Especial]

15/10/2015 - 14:00h Auditório da EMBAP - Curitiba

22/10/2015 - 19:00h Auditório da EMBAP - Curitiba

06/11/2015 - 17:00h Instituto de Artes - Porto Alegre

Doutoranda Projeto Dinter - Doutorado Inter Institucional

UFRGS / UNESPAR (FAP / EMBAP) Fundação Araucária

Orientação: Dr Ney Fialkow



APÊNDICE 6 – INTERAÇÃO EXPRESSIVA SISTÊMICA

a onda que vai e volta

ANEXO 1 - PARTITURA DO RUDEPOEMA – H. VILLA-LOBOS

ANEXO 2 – ESTUDO TÉCNICO DE VILLA-LOBOS

Rudepoema - Estudo técnico de Villa-Lobos

Dentro da incontestável unidade de estrutura, apesar da forma livre em relação à construção estética tradicional, Rudepoema, quer no seu original para piano solo, quer na versão orquestra, inicia com uma grave melodia nos baixos (A) respondida pela segunda melodia (B), consideradas como temas padrões. Outros episódios melódicos aparecem, sempre reincididos no desenvolvimento temático da estrutura geral.

Além dos recursos específicos da técnica e sonoridade experimentados no piano e na versão orquestral, esta música encerra uma autêntica pesquisa de arrojados processos harmônicos, buscados nas cores naturais dos sons convencionais do sistema físico dos intervalos sonoros, como uma espécie de espectro solar, da aplicação do quarto de tom nos acordes extremamente abertos, em dissonância de muitas notas ajuntadas e, finalmente, no constante emprego dos elementos da escala de doze tons.

É, por conseguinte, uma obra eclética na estrutura técnica e científico-musical.

À maneira das melopeias ameríndias brasileiras aparece outro tema característico, três *Peu Moderé*, número (4) da página três da versão de piano impressa, e que reaparece várias vezes no decorrer da obra, como por exemplo, no quinto compasso, da página número dez, no décimo nono compasso, da página vinte e, finalmente, no sexto compasso da página 37.

Nas reminiscências do tema inicial mencionado aparecem mais esclarecidos os temas do quarto compasso da página vinte e cinco e no primeiro da página trinta e cinco (por movimento contrário), e as do tema imediato, no sétimo compasso da página dois, no quarto compasso da página vinte e cinco e no sexto compasso, da página quarenta, na versão orquestral.

O clímax do alucinante fortíssimo dos últimos cinco compassos da versão pianística é obtido com quatro socos da mão direita sobre três notas graves em graus conjuntos, cujo efeito de sonoridade é enriquecido pelo pedal permanente dos sons anteriores de toda a polifonia percutida. Na versão orquestral é realizado este efeito com o agrupamento da sonoridade brilhante de todos os instrumentos.

E, assim, Rudepoema tornou-se rude, brutal e bárbaro, embora repleto de músicas de sons livres, como a exuberância das tempestades nas florestas virgens do Brasil. (VILLA-LOBOS, 1972 p. 235-236).

ANEXO 3 - "ARTE E RESPONSABILIDADE" – M. M. BAKHTIN

“Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas as outras. Os três campos da cultura humana- a ciência, a arte e a vida -só adquirem unidade no individuo que os incorpora á sua própria unidade. Mas essa relação pode tornar-se mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. O artista e o homem estão unificados em um individuo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da agitação do dia a dia para a criação como para o mundo de inspiração, sons doces e orações. O que resulta daí ? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixo. Sim, mas onde é que nós temos essa arte –diz a vida, nós temos a prosa do dia a dia. Quando o homem está na arte não esta na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do individuo. O que garante o nexos interno entre os elementos do individuo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada á responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de serenidade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O individuo deve torna-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade. E nada de citar a inspiração para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão. O sentido correto e não o falso de todas as questões antigas, relativas á inter-relação de arte e vida, á arte pura, etc. , é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. A arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2011 p. XXXIII-XXXIV)

ANEXO 4 - TABELA DE ADOLPH CHRISTIANI (1885)

I have said it requires talent, emotion, intelligence and technique to make an artist; what then would be the result if one or more of these four requisites were wanting?

The following table will suggest such probable results :

With				The Highest Obtainable Result would be :
Talent	Emotion.	Intelligence.	Technique.	
1	2	3	4	Executive artist, of highest order.
1	2	3	..	Non-executive artist ; probably first-class teacher.
1	2	..	4	Natural artist, without musical training ; for instance, Hungarian gypsy musicians.
1	..	3	4	Executant musician ; probably scholarly and critical, but dry.
1	2	Enthusiastic music-lover ; more impulsive than discriminating.
1	..	3	..	Probably a good teacher.
1	4	A virtuoso, without being either an artist or a musician.
1	An individual possessing the key to a treasure-chamber, without ever having opened the door.
..	2	3	4	An ever-laboring artist, whose life is too short to attain the perfection he aims at.
..	2	3	..	Artistic connoisseur ; probably a good art-critic.
..	2	..	4	Spasmodic executant ; for instance, certain lady pianists with more sentimentality than judgment.
..	2	Music-lover by instinct ; a good listener.
..	..	3	4	Scholarly executant, but cold.
..	..	3	..	Musical theorist.
..	4	Virtuoso of the music-box kind.

Adolph Christiani, *The Principles of Expression in Pianoforte Playing* (1885: 15-16)

Fonte: COOK, N. *Beyond Scores*. New York: Oxford University Press, 2013

ANEXO 5 - RELEASE DA IMPRENSA DO MOMA /1940

146
 THE MUSEUM OF MODERN ART
 11 WEST 53RD STREET, NEW YORK
 40926 - 56
 TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

FOR RELEASE SATURDAY, SEPTEMBER 28,
 or SUNDAY, SEPTEMBER 29, 1940

ARTUR RUBINSTEIN, PIANIST, HEADS LIST OF ARTISTS
 FOR FESTIVAL OF BRAZILIAN MUSIC

Artur Rubinstein, Burt Marx, Hugh Ross, Elsie Houston, Candido Botelho, Virginia Johnson, Romeo Silva and his band, members of the Schola Cantorum of New York, and a chamber orchestra have been engaged for the Festival of Brazilian Music which will be given under the auspices of the Commissioner General from Brazil to the New York World's Fair and the Museum of Modern Art in the auditorium of the Museum from October 16 through 20.

Three different programs will be presented during the Festival. A program of "Choros," the Brazilian serenade, will open the series on Wednesday evening, October 16 and be repeated on Thursday afternoon, October 17. Burt Marx who organized and conducted for several years the Symphony Orchestra of Rio de Janeiro and who was first heard in this country at the symphony concerts the Brazilian government sponsored at the New York World's Fair last year, will conduct. The assisting artists will be Elsie Houston, soprano; Romeo Silva and his band from the Brazilian Pavilion at the World's Fair; Candido Botelho, tenor; and a chamber orchestra.

Elsie Houston and Romeo Silva will appear again on the second pair of Festival performances on Friday evening, October 18 and Saturday afternoon, October 19. Hugh Ross, conducting members of the Schola Cantorum and a chamber orchestra, will be featured on this program which presents the popular and concerted rhythms of Brazil.

Artur Rubinstein will appear at both the matinee and evening performances on Sunday, October 20, in a program devoted entirely to the works of Villa-Lobos, the foremost contemporary Brazilian composer. Mr. Rubinstein was the first to recognize the ability of Villa-Lobos as a composer and to bring him to the attention of the public and critics of Europe and this country. To him Villa-Lobos

-2-

dedicated the "Rudepoema," perhaps the most exacting piano piece ever written. Mr. Rubinstein will present the "Rudepoema" and other Villa-Lobos pianoforte compositions on this program. An orchestra of eight celli under the direction of Burt Marx, will play the "Bachiana No. 1." by Villa-Lobos. Members of the Schola Cantorum, directed by Hugh Ross, will sing folk-song settings for chorus a cappella, from the pen of Villa-Lobos.

Fonte: Release Imprensa MOMA disponível

in http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/632/releases/MOMA_1940_0063_1940-09-26_40926-56.pdf?2010

ANEXO 6 – NOTAS DE PROGRAMA – RECITAL III

A realização do DINTER – Doutorado Interinstitucional – só foi possível devido a um convênio firmado entre a Fundação Araucária/EMBAP e UFRGS.

Este curso de doutorado veio dar suporte aos docentes desta instituição para continuar sua formação artística e acadêmica, contribuindo desta forma não só para o crescimento individual, mas também para fomentar o desenvolvimento do ensino, da arte, pesquisa e cultura.

Bach/Brahms Chaconne – O caráter usualmente austero da Chaconne é ouvido nesta magnificente obra de Bach, transcrita por Brahms.

A presença da religiosidade do compositor do século XVII é clara na linha melódica, aliada ao inconfundível estilo grandioso da escrita de Brahms.

A textura híbrida da obra nos faz escutar por um lado a polifonia, fugatos, construções lineares complexas, diálogos contínuos, mas também estruturas verticais que nos remetem à escrita de Brahms, que explora vastamente o teclado, com sons fortes e grandiosos e a exploração das harmonias que permeiam seu repertório. Obra maravilhosa que faz o ouvinte mergulhar na escuta musical com profundidade.

Beethoven foi um dos compositores que mais utilizou o gênero *Variação*, dando à ela uma extensa dimensão. O opus 34 e 35, por exemplo, inseridos no 2º período do compositor, são ambos um conjunto de Variações, porém contrastantes em dificuldade. O opus 35 que ouviremos neste recital, já inicia com o tema em estilo sinfônico e se desenvolve magistralmente, contendo variações de caráter e atmosferas distintas. Além disto, todas as variações apresentam dificuldades técnicas e musicais para o pianista, o qual tem que explorar o piano ora como quarteto de cordas, ora como orquestra e de maneira virtuosística. Beethoven, seguindo a linhagem de Bach, conclui a peça com uma fuga transcendental, onde as vozes tem que ser delineadas com clareza para a nítida compreensão da obra.

Villa-Lobos – A exuberante obra que encerra o programa retrata o estilo de Villa-Lobos em toda sua magnitude. Forte, selvagem e ousado *Rudepoema* (1921-1926) exige do intérprete não só resistência física e emocional, mas também amplo conhecimento da obra do compositor, pois contém reminiscências dentro dela de outras peças para piano tais quais Bachianas Brasileiras, Prole do Bêbe, Choros e Cirandas. É provavelmente dentro do repertório da Música Brasileira uma das obras mais difíceis já escritas para piano.

Carmen Célia Fregoneze, Doctor of Musical Arts (DMA) pela Catholic University of America, é Coordenadora do Projeto DINTER - Doutorado Interinstitucional UFRGS/UNESPAR [FAP/EMBAP] na UNESPAR. É docente na instituição há vinte e quatro anos, lecionando piano, música de câmara e técnica de ensino.

ANEXO 7 – CARTAZ DO CONCERTO DO RUDEPOEMA EM PARIS (1928)

= BUREAU DE CONCERTS MARCEL DE VALMALÈTE =
45, Rue La Boétie (Maison Gaveau)
Téléphone : Elysées 06-72 — — — Télégrammes : Valmalotav - Paris 47

MAISON GAVEAU (Salle des Concerts)
45-47, rue La Boétie - Paris-8^e

Lundi 24 Octobre 1927 à 21 h. précises
(Ouverture des Portes à 20 h. 30)

PREMIER CONCERT

ŒUVRES de VILLA-LOBOS

Interprétés par

Arthur RUBINSTEIN

Elsie HOUSTON

avec le concours de

Aline VAN BARENTZEN

Tomás TERÁN

Orchestre composé exclusivement d'Artistes des

CONCERTS COLONNE

sous la direction de

VILLA - LOBOS

✻ PIANOS GAVEAU ✻

PRIX DES PLACES (droits compris) : Loges (la place) 80 frs. - Parterre 1^{re} série, 50 frs. - 2^e série, 40 frs. - Pourtours, 25 frs. - 1^{er} Balcon, 1^{re} série, 30 frs. - 2^e série, 20 frs. - Pourtours, 15 frs. - 2^e Balcon, 1^{re} série, 20 frs. - 2^e série, 15 frs. - Pourtours, 10 frs.

Billets : Maison GAVEAU, 45, Rue La Boétie, chez ESCHIG, 48, Rue de Rome, DURAND, 4, Place de la Médecine et GUIDE-BILLETS, 20, Avenue de l'Opéra.

Œuvres de VILLA-LOBOS (1^{er} concert)

PROGRAMME

- I. - 1925 - Chôros (n° 4) pour trois cors et trombone. Dédié à Carlos Guinle.
(Ed. MAX ESCHIG et Cie)
- II. - 1924 - Chôros (n° 2) pour flûte et clarinette. Dédié à Mario de Andrade.
(Ed. MAX ESCHIG et Cie)
- III. - 1924 - Chôros (n° 7) pour flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, violon et violoncelle.
Dédié à Arnaldo Guinle.
(Ed. MAX ESCHIG et Cie)
- IV. - 1921 à 1925 - Rudepoème p^r piano solo. Dédié à Arthur Rubinstein.
(Ed. MAX ESCHIG et Cie)
- Arthur RUBINSTEIN
-
- V. - 1925 - Chôros (n° 8) pour orchestre. Dédié à Tomás Terán.
aux pianos : Aline VAN BARENTZEN et Tomás TERÁN
- VI. - 1925 - Seréstas pour Chant et orchestre.
(Ed. A. Napoleão (Rio))
- a) Abril.
b) Desejo.
c) Realejo (dédié à Elsie Houston).
d) Cantiga do viuvo (dédié à Mauricio Gudín).
e) Canção do carreiro.

Elsie HOUSTON

L'Orchestre sous la direction de VILLA - LOBOS

ANEXO 8 – EXPRESSIVIDADE DE TRAÇOS INFANTIS -

