

PALESTRA:

Currículo e cultura - formação do instrumentista

Régis Gomide Costa*

Pensar na música erudita brasileira é certamente pensar na obra para piano como um referente material produzido principalmente com o surgimento de Carlos Gomes¹ até os nossos dias. Quando se volta para a importância do repertório de música brasileira na formação do instrumentista nos cursos de graduação, ou mesmo anterior à essa etapa, é preciso observá-la sob a ótica de uma preocupação didática, defronte ainda à escassez de material para pesquisa como partituras e gravações. A falta desse material ainda é fruto de vazios que estão por ser preenchidos através de uma maior divulgação do conhecimento sobre a obra pianística da nossa história passada e recente, que como afirma Kiefer (1997, p.7) em relação a obra musical brasileira como um todo, "é mais rica do que se costuma pensar".

No que tange a música erudita brasileira, encontra-se a presença marcante e ainda ofuscante da consciência europeia na formação do pianista, assim como, em outros instrumentistas - sejam eles violinistas,

violoncelistas entre outros. Reflexo disto, observa-se através da análise de programas de concertos e dos programas de ensino dos cursos superiores de música, passando obviamente pelos programas de conservatórios, escolas de música e também no ensino "informal" (como aulas particulares). Quantas vezes por certo, depara-se com a ênfase na música de Bach, com o livro de peças de Ana Magdalena Bach, Schumann, com miniaturas do Álbum para a Juventude, só para citar alguns², quando o aluno iniciante atinge um determinado nível e desenvolve capacidades intelectuais e motoras para executar peças desse porte. Obras equivalentes a essas escritas por compositores brasileiros, podem ser encontradas em composições de Souza Lima, Heitor Alimonda, Lorenzo Fernandez, Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, só para citar alguns. Se analisarmos esse aspecto anterior, seguramente não se escapa ao estudo de vários Minuetos, alguns números do referido álbum e uma peça brasileira. Nas fases que se seguem, este quadro se acentua na medida que se observa o acúmulo do repertório de tradição européia - este considerado universalista, que segundo Gilbert Chase (apud MARIZ, 1994, p.36) "os norte-americanos pensam em 'europeísmo' quando falam em universalismo", o que para o Brasil não parece ser diferente - e um "quase" estancamento do manancial de produção musical brasileira.

Outra referência similar pode ser encontrada na maior parte dos programas de

concursos para piano no Brasil, já que os mesmos ainda hoje estabelecem um estágio decisório na projeção do pianista brasileiro, sem levantar juízo de seus méritos ou deficiências. Das condições de um concurso, encontra-se exigências tais como: sonatas, estudos de virtuosidade, concertos - obviamente de compositores europeus - e uma peça brasileira. Na somatória de todos esses concursos e suas peças - que ocorrem uma vez por ano e, que o aluno os escolhe de acordo com suas possibilidades - poderia-se sem dúvida nenhuma eleger variado repertório de concerto em virtude da quantidade de peças estudadas, no entanto, de música européia e incluindo neles uma ou outra peça brasileira. Seria viável construir um programa de recital somente com música brasileira se se leva em conta este padrão de organização? Teríamos pianistas participantes ou dispostos à se dedicarem exclusivamente ao repertório de música brasileira para um evento dessa natureza? Distante de uma crítica ufanista ou arrogante, estas questões surgem à partir da observação dessa vivência no meio musical brasileiro. Porque não buscar uma atitude de equilíbrio nessa balança, mesmo que continuasse a pender para alguns dos lados, mas de modo tênue. Que bom seria se também houvesse um ou outro concurso, que estabelecesse um programa onde se pudesse congrega somente o repertório brasileiro com obras pianísticas de Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazaré, Henrique Oswald, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo

Fernandez, Camargo Guarnieri, Almeida Prado, para citar alguns. Embora drásticas, vale estender as palavras de Mário de Andrade para o caso pianístico brasileiro: "todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo" (apud MARIZ, 1994, p.33).

Nos currículos brasileiros de modo geral - sabendo que toda generalização decorre de algum modo em consideração injusta com relação à alguma instituição de ensino de música, seja ela de qualquer nível, superior ou não - os panoramas acima ressaltados, vêm se perpetuando desde a metade do século passado (nesse caso não os concursos) até hoje, certamente observando profundas evoluções no sentido de valorização³ da música brasileira. Em especial, esse fato se torna expressivo no terreno pianístico e principalmente após o movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 1922. Mais ainda sim, a música erudita brasileira, seja qual for sua formação de conjunto ou de instrumento solista carece de maior reconhecimento e, este viria sem dúvida no acréscimo de nosso repertório de modo mais acentuado em todas as fases de formação do músico brasileiro.

Mas somente tal atitude, também não seria suficiente sem o amparo didático no campo de um aprofundamento na compreensão da linguagem musical como forma de expressão

de nossos compositores e também como um fator relevante para levar ao ouvinte maior identidade e intimismo com o repertório e o universo da música brasileira. Sob o ponto de vista didático é importante hoje, na formação do músico brasileiro e, principalmente do solista - referindo-se particularmente ao piano -, buscar na pesquisa por meio da análise musical, o reconhecimento da nossa linguagem e, acima de tudo, retratar com a maior proximidade possível a intenção do compositor sobre sua obra. Segundo Kater (1990, p.IV) "nesse sentido poderíamos considerar que a análise busca lançar alguma luz sobre 'o quê', 'porquê' e 'como' a música nos provoca (na condição de compositor, intérprete e ouvinte-participante)". O intérprete - pianista - deve oportunizar e estimular a experimentação do repertório de música brasileira calcado no profundo conhecimento de sua cultura e suas manifestações. Com base no pensamento sobre a linguagem da música de Deryck Cooke (1989), este propõe que a "música pode ser analogicamente relacionada para cada uma dessas três artes: para arquitetura, em sua construção pseudo-matemática; para pintura, em sua representação do objeto físico; e para literatura, em seu uso de uma linguagem para expressar emoção" (p.1).

Muito sobre a música brasileira ainda reside sobre a ótica do metafórico que nos direciona exclusivamente ao efeito provocado pela obra, que segundo Cooke, normalmente recebemos da poesia, mas que não faz uma

declaração objetiva sobre a intenção ou procedimento técnico na construção usical, não contribuindo a avançar no mais profundo entendimento da essência da obra. Assim pode-se falar da arquitetura musical, da pintura do som musical e a propensão para o literário, observa-se quando o compositor está preocupado em expressar o caráter, modo e sentimento (1989, pp.1-2). Desta forma, Kater (1990, p.V) continua relatando que:

"se a análise da produção musical brasileira passada e contemporânea não adquirir entre nós maior sistemática, por um lado orientando o trabalho interpretativo, por outro impulsionando autênticas linhas de força compositivas, a própria música brasileira correrá o risco de se tornar tão descartável quanto vêm sendo a nossa história e memória musicais".

A importância da execução do repertório pianístico brasileiro conjunta à pesquisa analítica otimiza ao compositor a possibilidade de se experimentar a si próprio, ouvir sua música e também desenvolver seu conhecimento técnico com base naquilo que sentiu, e fez sentir no entendimento do intérprete, como resultado sonoro e não só visual na escrita musical retratada em partitura. A interpretação da música de nosso passado histórico também deve ser desconstruída e reconstruída sob o crivo da análise, expondo a essência de seus valores, definições de pontos de vista a fim de promover a orientação/ reorientação interpretativa. Nesse

caso, deve-se levar em conta o relato histórico ou mesmo registros fonográficos de intérpretes da época, já que os mesmos puderam conviver com aqueles compositores e retratarem suas obras sob observação dos mesmos. No caso do intérprete contemporâneo, a importância do trabalho sobre o repertório de música brasileira deve também se voltar para maior intensificação da proximidade com os compositores atuais (ainda vivos), que em sua maioria estão ligados às instituições de nível superior - graduações e pós-graduações - tornando o acesso dos alunos mais ágil e interessante sob o ponto de vista didático. Estes de alguma forma anseiam por ver suas obras tocadas e mesmo registradas em gravações - altamente facilitada hoje por seus recursos técnicos e econômicos - já que, os compositores estão aí para orientar, assim como, relatar suas intenções sobre todos os aspectos musicais indicados em suas partituras. Torna-se assim, um momento ímpar na formação do intérprete esse precioso contato com o criador musical e, mais ainda, na projeção de sua carreira como intérprete podendo estar à frente de um registro musical de sua época, servindo futuramente como referência desse relato. Em função dessa tecnologia que está ao alcance de modo mais livre, sem os altos obstáculos técnicos e econômicos que até alguns anos atrás as gravações impunham e tornavam seu acesso limitado aos intérpretes renomados por sua genialidade, e que, conseqüentemente acabavam por restringir o registro e a

divulgação de nosso material sonoro, pode-se pensar que o pianista hoje tem muito por fazer no campo da música contemporânea brasileira e principalmente naquela produzida pós-Villa-Lobos. Essa oportunidade também parece ser de grande valor na medida em que abre uma esperança e otimiza em reverter um quadro que assim descreveu Francisco Mignone (Martins, 1990, p.146):

"há algo de interessante no concertista, quando ele desaparece, automaticamente desaparece o trabalho que ele fez nesse efêmero período de tempo. O concertista é raramente lembrado, ao passo que o compositor é diferente na medida em que ele deixa uma obra. É um patrimônio eterno que ele deixa para a sua Pátria".

Mas, se considerarmos que o intérprete é o intermediário necessário para a preservação sonora, destinando o referencial auditivo ao público e a continuidade histórica da obra, vale crer que seu trabalho também pode perdurar como um patrimônio nacional, havendo a interdependência compositor/intérprete, através da consagração do seu registro, já que, este poderá vir a ser de suma importância quanto mais acentuadamente se aproximar da proposta do compositor.

A obra pianística da geração pós-Villa-Lobos e mesmo aquela contemporânea, embora alcance uma relativa divulgação em concertos ou mesmo em gravações, ainda encontra-se muito aquém do volume da produção musical

brasileira realizada desde esse período até nossos dias. A música de Villa-Lobos é sem dúvida a obra mais divulgada e conhecida entre o público brasileiro e o público internacional. "Villa-Lobos encontrava-se igualmente como Mário de Andrade no plano da música, sendo ele também um apologista da funcionalidade da obra de arte, de seu destino social e educativo" (NEVES, 1977, p.50). Ainda assim, Neves (ibid, p.51) continua referindo-se que:

"o fato de ter participado ativamente de conjuntos de choro, ..., deu a Villa-Lobos condições de fazer a transposição erudita deste gênero popular, ao qual ele acrescentou elementos tomados ao folclore de diferentes regiões (e mesmo certos temas indígenas), criando um clima sonoro que é ao mesmo tempo o reflexo da música popular urbana brasileira e um imenso painel de toda a sensibilidade musical de seu povo"

Esses fatores acima citados, aliado ao profundo conhecimento da técnica de composição musical, gerou obras de "arquitetura" de grandes proporções e complexidades ritmico-harmônicas, como na Prole do Bebê nº 1 (1918) e nº 2 (1921), Rudepoema (1921-1926), Cirandas (1926) e mesmo seus concertos para piano e orquestra 4, para citar alguns. A organização e seus princípios composicionais empregados na estruturação de suas obras, certamente retratam o objeto físico - a imagem do Brasil - no emprego de materiais sonoros de imitação

direta, aproximada e sugestiva para representar em seus "quadros" musicais o fenômeno visual que retratam "pictoricamente" nossas florestas, pássaros, enfim a natureza brasileira como um todo, juntamente carregada de expressões literárias que tipicamente expressam a riqueza da cultura musical brasileira e suas influências extra-musicais. Diante de tal grandiosidade que gerou a presença de Villa-Lobos no cenário musical brasileiro, houve acentuada concentração na divulgação de sua obra, seja no âmbito nacional e internacional, pela identidade estética que se mostrava ⁵, bem como, através da apresentação de suas obras por pianistas como Arthur Rubinstein. Esse foco de divulgação aliada a força inerente de suas obras e, juntamente com seu envolvimento em reuniões de grupos sociais escolares, acadêmicos, forças armadas, operários, entre outros, em concentrações orfeônicas ⁶, voltaram as atenções dos estudantes e pianistas dos cursos de nível superior ou não a se concentrarem mais assiduamente à suas composições.

No que se refere ao "muito por fazer", anteriormente citado, observa-se que a genialidade da obra de Villa-Lobos, de certo modo nos conduziu intérpretes do piano a um "descuido cultural" com relação à divulgação e registro de obras pré e pós vilalobinianas, que vão de Alberto Nepomuceno (1864-1920) a Almeida Prado (1943), por exemplo. Encontramos gravações da obra de compositores tais como: Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Francisco Mignone,

Guerra-peixe, Edino Krieger, Esther Scliar, Bruno Kiefer, espalhadas em uma ou outra obra musical, quase ou simplesmente como um registro único 7. Dificilmente, pode-se reunir coleções de gravações que contenham uma mesma peça de um compositor brasileiro, salvo parte da obra de Villa-Lobos, como um Rudepoema por exemplo, para uma análise crítica de como este ou aquele intérprete leu e sentiu a obra musical do compositor. Isto se deve a um e outro intérprete registrarem obras que outro não gravou ou que ninguém tenha gravado, permitindo assim, produzir um novo registro. Desta forma, esse fenômeno denota de fato a escassez do material musical erudito brasileiro, revelando a lacuna existente no campo do registro fonográfico. Da mesma forma, observa-se nos concertos públicos o apego por parte dos intérpretes à obra de Villa-Lobos, tornando "secundária" a execução de repertórios alternativos, com obras de outros importantes compositores de nossa história, tais como os citados anteriormente.

Embora esse texto não discuta a perenidade ou não do intérprete como o faz Martins (1990, pp.146-158), e bem, trata-se aqui, discutir a fragilidade em que se encontra o relato histórico-musical sonoro brasileiro. Tal qual o país ainda carece de literaturas teóricas e técnico-analíticas, o mesmo, ou de modo mais acentuado, percebe-se no âmbito sonoro, através de seu registro. Nesse sentido, esse texto vai ao encontro do pensamento de Martins (ibid, p.155), que com propriedade afirma:

"O intérprete-intérprete, aquele que durante o seu exercício instrumental é cultuado, tende ao obscurantismo. Quando atrelado ao compositor que permanece, igualmente permanecerá como o satélite de um astro. Sob outro ângulo, o intérprete que deixou escrito parte de sua experiência junto ao compositor, seu testemunho sobre a interpretação de uma obra, discutiu problemas composicionais ou estéticos, poderá prolongar-se no decorrer histórico"

As instituições de ensino de música hoje no Brasil, apresentam um ambiente onde se pode ter maior expectativa para o florescimento dos aspectos abordados, visto que, em grande parte um número considerável de compositores de alguma forma estão ligados às instituições musicais.

Dentro dessa esfera que tem por objetivos qualificar o pensamento e a produção musical do país, seu contingente deve estar estimulado e em permanente contato com a música brasileira. Este trabalho é sem dúvida vasto e árduo, como afirmava Mário de Andrade, observando que deve-se dar aos universitários brasileiros, e aqui estenderia este pensamento aos outros níveis de ensino musical referidos, "a oportunidade de tomar contato com a música fina, e nela se educar. Não é exagero de patriotismo afirmar que há no Brasil muita gente capaz de uma vida artístico-musical mais elevada. E é com essa gente que contamos" (COLI, 1998, pp.378-79).

Sendo assim, a importância do repertório de música brasileira na formação do intérprete brasileiro, desempenha papel vital no sentido de manter o interesse e gerar outros novos, em nosso público e estudantes, sobre nossa história e universo musical, este de elevado refinamento e de reconhecimento em terras estrangeiras - "talvez" mais lá do que aqui. Sem dúvida, o pianista hoje deve estar voltado, não somente para o aspecto virtuosístico de sua formação - em muito, ou senão em toda, adquirida calcada no repertório de tradição europeia - como também na execução e registro do material sonoro brasileiro. Este poderá adquirir maior qualidade, quanto mais o intérprete do piano, ou de qualquer instrumento, puder refletir sobre os elementos musicais e suas aplicações na obra. Este objetivo, certamente passa pela análise musical da obra em todos os seus parâmetros a serem observados, para assim exprimir de modo responsável, interpretações que se tornem as mais próximas possíveis das reais intenções do compositor, promovendo a criação/recriação do universo sonoro proposto por ele. Este fato se torna mais vivo, no instante em que há a oportunidade do estreito contato entre compositor e intérprete na troca de conhecimento dos elementos físicos e poéticos da música, os quais o repertório pianístico brasileiro os tem e com abundância. Através da execução pública e do registro fonográfico, posterior aos aspectos acima citados, certamente se contribuirá para que os intérpretes contemporâneos e os que estão por

vir se tornem mais perenes, a fim de manter viva nossa história musical sonora, tentando minimizar o despolicamento cultural. Nas palavras do crítico Oscar Guanabara (1851-1937), "não tem pátria o povo que não canta na sua língua" (NEVES, 1991, p.113). As manifestações pianísticas brasileiras na música erudita, muito refletem a cultura brasileira, e estas são responsáveis em grande parte, pela consagração dos compositores nacionais aqui e no exterior, e hoje, oportuniza um maior destaque e sobrevida ao intérprete do instrumento, no sentido de abrir portas para a produção musical de material recente e do passado, ainda desconhecidos do público e de alunos, que muito têm a desenvolver no terreno da formação de uma consciência histórico-musical brasileira para piano.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. Aspectos da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

COLI, Jorge. Música Final: Mário de Andrade e sua Coluna Jornalística Mundo Musical. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

COOKE, Deryck. The Language of Music. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989.

DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. Opus 1: Revista da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPON, trad. Cristina Magaldi. Porto Alegre, Ano I, nº 1, pp.6-23, dez. 1990.

KATER, Carlos. O que Visa a Análise Musical. Cadernos de Estudo: Análise Musical, São Paulo, nº 3, pp.IV-V, out. 1990.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Século XX. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

MARTINS, José Eduardo. Encontros sob Música (1980-1990). 1ª ed. Belém-Pará: CEJUP, 1990

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. 1ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.