

8.03.03 – Artes/Música.

CONSIDERAÇÕES SOBRE GESTO MUSICAL, TÓPICAS E FORMATIVIDADE PARA A CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE AO PIANO DE “VALSA DE ESQUINA Nº12”, DE FRANCISCO MIGNONE

Mateus Santin Mendes^{1*}, Alexandre Zamith Almeida²

1. Graduando em Música (Bacharelado em Piano Erudito) na UNICAMP

2. Professor do IA/UNICAMP – Departamento de Música/Orientador

Resumo

Este trabalho é resultado da investigação, por meio da Pesquisa-Ação, da construção de uma performance ao piano da obra “Valsa de Esquina nº12”, de Francisco Mignone, compositor brasileiro que transitou entre ambientes de concerto e populares. Dessa forma, reflete em sua obra elementos intertextuais dessas vivências, importantes de serem reconhecidos para o fazer musical. Partindo da reflexão crítica sobre a experienciamento musical, obtemos resultados tanto de vertente operacional quanto especulativo. Recorreremos, para estas reflexões propostas, à Teoria da Formatividade, apresentada por Luigi Pareyson, e à Teoria dos Gestos, por Vilém Flusser. Por fim, concluímos a discussão apresentando um lastro de propostas que mais aproximam o fazer da valsa brasileira no piano da experiência prática encarada pelo pianista ao se propor a interpretar uma obra que porta elementos idiomáticos característicos dessa vertente do nacionalismo musical brasileiro.

Palavras-chave: Nacionalismo Musical Brasileiro; Seresta; Choro;

Apoio financeiro: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Trabalho selecionado para a JNIC: UNICAMP

Introdução

Francisco Mignone foi compositor e figura crucial no desenvolvimento do nacionalismo musical brasileiro, sob influência direta de Mário de Andrade. Vivendo desde cedo entre grupos de choro, seresta, outros meios populares e também ambientes de concerto, atraiu os olhares do mentor para si, vindo a assumir parte importante da responsabilidade de compor “música autêntica brasileira”. Em sua obra, sobretudo nas “Doze Valsas de Esquina”, estão presentes elementos musicais que marcam um idiomatismo típico nacional e que são conhecidos como tópicos da “Época de Ouro”, conforme Acácio Piedade (2011). São tópicos – dos *Topoi* aristotélicos – os ditos “lugares comuns”, onde se encontram “sujeitos” que dialogam entre si e estabelecem um senso de pertencimento, seja a uma nação, a uma sazonalidade, a um grupo étnico, ou outras localidades musicais. Esses elementos são reconhecíveis na prática musical por aparecerem sob forma de desenhos melódicos, harmônicos e rítmicos típicos, ornamentações, instrumentação, e até mesmo elementos de cunho performático tais como gestualidades. Não restrita a idiomatismos apenas brasileiros, Mignone, ao compor para o piano, foi diretamente conduzido a uma escrita musical e portabilidade técnica-instrumental oriunda de um pianismo romântico europeu, sobretudo próximo ao pianismo de Frédéric Chopin, como discutido por Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (2005).

Partindo do princípio da teoria da formatividade de Luigi Pareyson, que nos oferece como fio condutor a indissociação de produção e invenção, transportamos essa reflexão ao fazer musical para fundamentar nossa discussão aqui apresentada. O reconhecimento da relação intérprete-compositor é necessário, pois o intérprete assume um papel de co-criação da obra ao fazer sua experiência prática viva e ao compor a performance recorrendo a parâmetros e nuances sonoros e temporais não plenamente determinados pela partitura. Este reconhecimento leva em consideração aspectos próprios da performance musical. Neste caso, atentamos nossos olhares ao gesto musical, com o suporte das ideias de Vilém Flusser.

Como objetivos para compartilhar o processo de construção de performance e seu lastro reflexivo, estabelecemos o reconhecimento dos elementos idiomáticos da “Época de Ouro” associado a uma investigação operacional do intérprete na realização do gestual necessário para sua realização.

Metodologia

Para a realização desta investigação utilizamos a metodologia da Pesquisa-Ação, tal qual apresentada por David Tripp (2005). É um método que visa a investigação da própria prática e submissão desta a ciclos de tomadas de ações e avaliações reiterativas, de modo a potencializar durante o próprio processo de pesquisa os resultados obtidos, de acordo com a avaliação do pesquisador perante o andamento da investigação. Como procedimento para a área de performance musical se mostra muito adequado e vai de acordo com a mútua dependência, na criação musical, entre compositor e intérprete, no próprio ato de se experienciar o fazer artístico.

Primariamente, se fez necessário o reconhecimento dos elementos idiomáticos que compõem as tópicas “Época de Ouro”, por meio de análise da partitura musical. Levamos ainda em consideração um procedimento de identificação de tópicas idiossincráticas do próprio compositor, conforme feito por Pablo Victor Marquine Fonseca (2016), em dissertação de mestrado, na qual apresenta uma metodologia de Raymond Monelle (2000) para reconhecimento de tópicas musicais não descritas anteriormente.

Os componentes relativos à performance musical – dentre os quais o gesto – foram mais facilmente investigados por meio de auditoria artística (quando a performance em construção é submetida à escuta avaliativa de um observador especialista), levantamento de material audiovisual e procedimentos de gravação em vídeo da prática ao instrumento. As gravações foram feitas semanalmente, analisadas pelo pesquisador e, com a mesma frequência, foram sendo incorporados meios de se atingir resultados melhores.

Os parâmetros considerados para julgar o resultado obtido pelas gravações foram: dinâmica musical, questões agógicas musicais, direcionalidade, acentuações, delineamento melódico, definição textural entre tessituras instrumentais diferentes, projeção sonora e aproximação com os idiomatismos instrumentais não-pianísticos sugeridos pela escrita.

Em ocasiões oportunas, foram realizadas gravações e exibições públicas em meio virtual e presencial de performance da obra em questão. Uma performance também foi submetida para auditoria artística a uma pianista consagrada nacional e internacionalmente que, para além de sua familiaridade com a obra de Mignone, teve contato com o próprio compositor.

Para além da auto-avaliação, cabe destacar que performances eram frequentemente submetidas para avaliação por parte do orientador deste projeto como ação integrante das disciplinas do curso de bacharelado em Piano Erudito, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Por fim, a condução do projeto foi sendo moldada paralelamente ao levantamento e revisão de material bibliográfico, essencial para a construção de suporte teórico para o fazer artístico.

Resultados e Discussão

Em primeira instância, apresentamos as principais tópicas encontradas e suas implicações para a performance. A obra “Valsa de Esquina nº12” pode ser interpretada em quatro seções diferentes que apresentam especificidades importantes de serem reconhecidas. Trata-se de uma clara utilização do compositor de diferentes elementos idiomáticos em cada uma dessas seções que as distinguem e permitem o acesso a especificidades performativas individuais.

A primeira seção da obra, a qual chamamos de Tese, se identifica pela alusão idiomática, transposta ao piano, de instrumentos típicos da seresta como a flauta transversal e o violão de sete cordas. O compositor faz uso de tessituras, desenhos melódicos e ornamentos sugestivos, além de uma divisão da escrita em camadas instrumentais, as quais contemplam em si também subdivisões, como pode ser observado na Figura 1.

Figura 1 – Francisco Mignone: Valsa de Esquina nº12, Compassos 1 a 6.

The image shows a musical score for Francisco Mignone's 'Valsa de Esquina nº12', measures 1 to 6. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a 'Moderato' tempo with a metronome marking of 112, and a 'Vivo' section starting at measure 4. The score includes dynamic markings like 'molto sonore' and 'cresc.', and articulation like accents and slurs. There are also triplets and a '3' marking in the bass line.

Adiante na obra, Mignone substitui a utilização de idiomatismos instrumentais não-pianísticos por uma coleção de elementos idiomáticos assumidamente pianísticos, com franco aspecto virtuoso e concertante, como pode ser observado na Figura 2. Denominamos esta seção de Antítese.

Figura 2 – Francisco Mignone: Valsa de Esquina n.12 (1944), Compassos 70 a 77.

Uma terceira seção apresenta novamente o material temático da tese, mas sob o pianismo da antítese, exemplificado na Figura 3. Assim, vemos um aspecto claramente intertextual entre um pianismo romântico virtuoso e o material seresteiro apresentado em um primeiro momento de forma mais lírica e intimista. Denominamos esta seção de Síntese, uma vez que conjuga aspectos das duas anteriormente apresentadas.

Figura 3 – Francisco Mignone: Valsa de Esquina n.12 (1944), Compassos 91 a 94.

A obra apresenta ainda uma Coda, na qual o compositor resgata alguns elementos da tese e da antítese, mas de forma breve e sem separação temática, com clara intenção de finalização da obra, por crescente tensão rítmica, harmônica e melódica.

As implicações gestuais que se apresentam na obra, uma vez reconhecidas as tópicas presentes e como constroem ambientes diferentes, se fazem eficientes pela busca, sobretudo, por simulações da técnica instrumental dos instrumentos sugeridos (flauta e violão). A mão esquerda do pianista em diversos momentos assumirá a condução fornecida pelas cordas dedilhadas e técnicas que se utilizem de movimentos dos dedos de forma “pinçada”, tão sugestivas tanto em resultado sonoro quanto em aspecto visual-performático. Da mesma forma, uma orientação ao som penetrante da flauta na região aguda e uma ornamentação ágil é requerida para a referência flautística em um instrumento como o piano, que há séculos vem sendo utilizado com intenções de mimetismo em situações nas quais o piano assume o papel de sugerir outros instrumentos. Vale lembrar que o surgimento dos “pianeiros” se deu em um contexto no qual Mignone esteve bastante inserido em sua juventude, e estes eram frequentemente responsáveis por, ao piano, conduzir bailes a sós, tocar em ambientes de cinema mudo, como exemplo de locais de atuação. Mignone transcende com suas Valsas de Esquina o ambiente puramente chorístico e o conjuga a recursos musicais e pianísticos de outras origens e contextos, produzindo uma obra capaz de despertar na escuta as referências a múltiplas cenas musicais.

Flusser se torna relevante para nossa investigação uma vez que elenca uma reflexão sobre o ato gestual, e - em aproximação nossa - como através dele podemos direcionar a atenção do ouvinte para os componentes que desejamos que sejam percebidos na performance. “*Gesto é o movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro*”, em palavras de Flusser (2014, 16-17). Essa citação contempla a presença do ouvinte na participação do gesto. Assim, decodificamos o codificado, para que o ouvinte possa receber a obra em sua plenitude como proposta pelo compositor. Ao examinar a fundo nossos gestos enquanto intérpretes-pianistas, podemos ter consciência do que desejamos que seja mais ou menos percebido, criando e recriando o contexto musical a cada performance de maneira clara e autêntica. E conclusivamente, damos atenção a orientação de Flusser de que gestos que seguem direcionamentos técnicos na verdade não se tornam mais enrijecidos quanto a sua liberdade, mas sim se tornam conscientes e mais potentes de significado.

Conclusões

O processo de investigação de construção de uma performance não é apenas de cunho operacional, mas também de natureza teórica, e aqui fazemos uma aproximação à área da performance musical de concepções da Teoria da Formatividade de Pareyson. Por meio da conjugação entre teoria e prática, construímos um suporte que permitiu um delineamento para formar um contexto de fazer musical sem as amarras de uma concepção interpretativa única e fechada. A guia estabelecida para comunicar uma valsa brasileira (ou outras obras que portam esse idiomatismo) é válida universalmente nesse sentido - elencamos os aspectos importantes relacionados à atenção às sugestões técnica-instrumental e mimetização das qualidades organológicas, bem como introduzimos a necessidade de entender onde essa música era tocada e por quem (pianeiros). Sua sucessiva incorporação à música de concerto garante um novo aspecto performático oriundo do repertório concertante europeu e requer uma compreensão múltipla para o formar da obra em sua própria existência.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 16, n. 26, p.37-72, jan/jun, 2005.

<https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7484/14688>

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. 1ª Edição. São Paulo: Editora Annablume, 2014.

FONSECA, Pablo Victor Marquine. *Deveras humano: teoria do tópos musical na obra para piano solo de Cláudio Santoro*. Orientação: Profª.Drª. Beatriz Magalhães Castro. Dissertação de mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MIGNONE, Francisco. *12 Valsas de Esquina*. Piano. 1ª Edição. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2020.

MIGNONE, Francisco. *Valsa de Esquina No.12 em Fá Menor*. Registro fonográfico (CD). Coleção Mignone, Vol.9. Número de Catálogo/ISBN: 7898957134861. Independente. 2019.

MONELLE, Raymond. *Sense of Music: Semiotic Essays*. United Kingdom: University Press, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, n. 23, p.103-112, jan/jul, 2011.

<https://www.scielo.br/j/pm/a/grcRzmqHb3kXkbjRbQsBMNM/?format=pdf&lang=pt>

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. *Educação e Pesquisa*, v.31, n.3, p. 443-466, 2005.

<https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27989/29770>