



O Poema Sinfônico: desenvolvendo uma apreciação por meio de processos intermediáticos

COMUNICAÇÃO

Frederico Silva Santos

UEMG – Unidade Diamantina – fredericossantos@hotmail.com

Resumo: A necessidade de compreender os elementos propulsores para uma melhor apreciação musical, conjuntamente com a pesquisa das referências extramusicais nos Poemas Sinfônicos, nos direcionou para os processos intermediáticos como “teoria” para análise de obras que fazem referências a outras artes. Embasados nessa “teoria”, abordaremos a importância da percepção, intuição e memória no processo da apreciação, seguidas de uma breve aplicação nas obras *Os Retirantes* de Cândido Portinari e César Guerra-Peixe.

Palavras-Chave: Apreciação. Poema Sinfônico. Intermedialidade.

The Symphonic Poem: Developing an Appreciation Through Intermediatic Processes

Abstract: The need to understand the driving forces for better music appreciation, together with the search of extramusical references in Symphonic Poems, directed us to the intermediatic proceedings as "theory" to analyze works that make references to other arts. Based upon this "theory", will address the importance of perception, intuition and memory in the assessment process, followed by a brief application in the works *The Retirantes* Candido Portinari and César Guerra-Peixe.

Keywords: Appreciation. Symphonic Poem. Intermediality.

“Perceber é ir ao encontro do que no íntimo se quer perceber”. Parafraseando Ostrower (1987), destaco, desde o primeiro momento, a importância do perceber, interpretar, identificar e mesmo do intuir como verdadeiros suportes para a elaboração da nossa proposta. Objetivamos, sem maiores pretensões, um maior entendimento do mecanismo perceptivo para a compreensão do processo de apreciação, e salientamos a importância das relações intermediáticas presentes no Poema Sinfônico como “imagem-referencial” ligada ao processo da percepção. Para a estruturação dessa proposta, embasaremos nossa argumentação em textos de Ostrower (1987), Seincman (2001), Rajewsky (2005), a fim de enriquecer nossa fundamentação e, sobretudo, sustentar a fidelidade ao tema abordado e suas implicações no campo das artes envolvidas.

1. A intuição como elemento formador da percepção

Ao ouvirmos um determinado som, a primeira atitude inconsciente do nosso cérebro é identificá-lo. Para isso, precisamos de uma rápida consulta a nosso arquivo e, a partir daí, fazemos uma associação imediata, relacionando o som percebido com o nosso conhecimento. Esse mesmo processo ocorre quando ouvimos uma música, os sons dos

instrumentos, os ritmos, as formas e tantos outros elementos comuns na prática musical que são claramente percebidos pelos que possuem conhecimento.

No entanto, para os leigos, ou mesmo para uma grande quantidade de alunos iniciantes no música, a prática acima não ocorre de forma tão automática. Assim, é possível aferir que para termos uma compreensão de uma peça musical precisamos de duas ferramentas iniciais: a percepção e a intuição. A percepção será a responsável pela criação de “imagens referenciais”, ou seja, irá ao encontro de tudo o que o ouvinte conhece e possui arquivado em seu consciente. Já a intuição ultrapassa a fronteira do consciente e chega até ao subconsciente, cujo processo, segundo Ostrower (1987), é conseguido quando o apreciador, ao identificar os elementos presentes na obra musical, ultrapassa a mera identificação.

Temos que ter em mente que a associação com as imagens é presente em nossas vidas desde a infância, pois as associações entre imagens e sons são fundamentais para formarmos as nossas primeiras concepções. Assim, podemos constatar que, desde o início, interligamos os fenômenos correlatos das nossas experiências com os atributos qualitativos presentes em nosso contexto cultural. Por isso, desde cedo, as imagens são organizadas em nossa mente e arquivadas, dessa forma é possível reconhecer o que é um sino, o que é um som de um sino, e a sua representação iconográfica; ou um trovão, o som do trovão, e a sua representação. Para Ostrower (1987) a disposição das “imagens da percepção” compõe-se, a rigor, em grande parte de valores culturais, assim, a criação de imagens associativas é formada de forma intuitiva e dependerá da experiência cultural de cada sociedade¹.

Assim, o fenômeno de percepção é ativado através do processo de referência entre o som ouvido e a imagem referencial; já o fenômeno de intuição é acionado quando o apreciador é exposto a um som supostamente desconhecido. Dessa forma, esse som será captado como parcialmente assimilado pelo nosso subconsciente e encaminhado a eventuais significados pelo nosso consciente, certificando-se que por mais inesperado que seja esse novo som, ele nunca seria desarticulado do nosso conhecimento cultural.

Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez seja senão um contínuo intuir... em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento, e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem. Parte-se, no fundo, de uma ordem já existente para se encontrar outra ordem semelhante, uma vez que se indaga sobre os acontecimentos segundo um prisma

¹ No presente trabalho não estamos nos referindo, em momento algum, ao contexto referencialista defendido por Reimer (1989) na Filosofia da Educação Musical.

interior, uma atitude, por mais aberta que seja, já orientada e, portanto, orientadora. (OSTROWER, 1987: 66)

Dessa forma, podemos afirmar que o processo de intuir é um momento cognitivo de grande importância para a apreciação, e que visa a abranger a vivência como elemento necessário para o amadurecimento da inteligência e não mais para a mera intelectualização. Mas, para a efetivação desse processo é preciso estabelecer como diretriz uma linha que envolva o apreender, o ordenar, o reestruturar e o interpretar. O apreender está diretamente relacionado com a sensibilidade ou afetividade; o ordenar segue os parâmetros classificatórios, enumerando e priorizando os elementos apreendidos; ao reestruturar, esses elementos são formatados através da escuta; e ao interpretar, temos como resposta um "produto ideal" que envolve as relações criadoras e recriadoras do ciclo envolvendo compositor, intérprete e ouvinte.

2. Implicações no processo da escuta

O processo da apreciação pode ser entendido como uma sequência de instantes, o que torna latente a dificuldade do ouvinte/apreciador em manter presente na memória o momento anterior. Como observa Seincman (2001:16), muitos trabalhos sobre análise e apreciação “não levam em consideração a percepção temporal do ouvinte”. A música, em alguns casos, é reduzida ao suporte físico e o processo de escuta se limita aos elementos técnicos da linguagem musical, como harmonia, forma, idioma e demais classificações. No entanto, esse processo é muito mais complexo. Dependemos, além das nossas imagens referenciais, da nossa memória, ela é quem possibilita “a ação do ouvinte na obra e a ação da obra no ouvinte” (SEINCMAN, 2001: 16).

A memória tem a função de reter as informações recebidas, direcionando o ouvinte/apreciador a uma experiência ampla de significações. Só assim ele poderá desenvolver uma escuta ativa, no sentido de Hanslick (1989), pois a apreciação é produto de uma escuta direcionada e crítica em que o objetivo é “escutar a própria escuta”, levando em consideração a percepção e a intuição.

Seincman (2001), em suas reflexões sobre *Analysis Today*, de Edward Cone, esclarece que o verdadeiro processo de análise, entendido aqui como o processo de escuta e apreciação, é aquele em que o entendimento do fenômeno musical é caracterizado pela existência de elementos descritivos e prescritivos. Dessa forma, na apreciação o ouvinte deve resgatar na memória o conteúdo que os elementos musicais adquirem no processo da escuta, pois, segundo o autor, ela “é prenhe de lembranças, impressões imediatas e expectativas que

conformam e alteram constantemente o significado do que foi, do que está sendo e do que será.” (SEINCMAN, 2001:31)

Partindo do pressuposto enfatizado por Cone, de que o fenômeno musical é caracterizado pela existência de elementos descritivos e prescritivos, constatamos que no processo de apreciação, as relações focadas unicamente nos elementos da linguagem musical, nem sempre são eficientes ou satisfatórias, assim, presumimos que uma das possibilidades de aflorarmos os elementos propulsores para desenvolver uma melhor apreciação pode ser a utilização de imagens referenciais presentes em obras musicais com conteúdo descritivo, em que é possível explorar as relações miméticas ou evocativas presentes, principalmente, nos Poemas Sinfônicos.

A produção do gênero Poema Sinfônico² é bem extensa, e suas referências intermediáticas, “textos fontes”, diferem entre poemas, romances, pinturas, esculturas, paisagens entre outros. Suas relações entre as obras podem ser identificadas, em sua maioria pelo título, que é um dos elementos indicativos para se estabelecer analogias, mas não o suficiente para afirmar a procedência da obra. O título é lido como uma legenda, uma indicação do compositor para o ouvinte/apreciador. Partindo desse pressuposto, utilizaremos um episódio sinfônico que tem como referência intermediática uma pintura para aplicar a “teoria” proposta. Como seria inviável pela extensão desse trabalho, não apresentaremos a análise das obras, apenas apontamentos que são de importância fulcral para o processo de apreciação embasado em uma imagem referencial.

3. O Poema sinfônico como referência intermediática

Contextualizando a “teoria” abordada, atualmente podemos dividir o estudo intermediático em duas categorias. De um lado, segundo Rajewsky (2005), apresentam-se os pesquisadores que adotam a intermedialidade como “condição ou categoria fundamental”, e de outro lado, os pesquisadores que tratam a intermedialidade como uma “categoria crítica para análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas”. O segundo grupo, ao qual pertence a autora referida, está diretamente ligado às questões analíticas que envolvem diversos gêneros como: adaptação e produção fílmica, performance, arte computacional, ou ainda, referências, em um texto literário, a um filme - através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas-; referências, em filmes, a

² Como o nosso objeto é a música brasileira, a relação de Poemas Sinfônicos referidos são de compositores brasileiros, estamos englobando o período inicial, século XIX até os dias atuais.

pinturas; referências, em pinturas, a formas musicais e referências, em músicas, a argumentos pictóricos ou literários, musicalização da literatura, ópera, entre outros.

A autora divide em três subcategorias principais sua forma de análise intermediária, salientando que elas não são excludentes, e que, pelo contrário, é possível verificar que um mesmo objeto analisado pode se encontrar em mais de uma ou até nas três subcategorias analíticas. Rajewsky (2005) salienta seu posicionamento afirmando que seu interesse está nas configurações midiáticas concretas e nas suas qualidades intermediárias específicas e que, para esses fins, estipulou as subcategorias em: Transposição Intermediária, Combinação de Mídias e Referência Intermediária.

Apesar da relevância das três subcategorias, especificaremos apenas a Referência Intermediária, visto que, embasados nessa divisão, enquadraremos o objeto de estudo como pertencente à terceira subcategoria estipulada pela pesquisadora que será o ponto de partida para análise do nosso objeto de estudo: o Poema Sinfônico. Para fundamentar o nosso enquadramento, citamos uma definição da subcategoria apresentada por Rajewsky:

As referências intermediárias devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas neste caso, *por definição*, é apenas *uma* mídia que está presente em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia que se refere). Em vez de combinarmos diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2005: p.10)

Para articular com a definição acima, usaremos como exemplo a obra *Família de Retirantes*, primeira parte do Episódio Sinfônico *Tributo a Portinari* do compositor César Guerra-Peixe (1914-2003) composto a partir da obra *Retirantes*, 1944, do pintor Cândido Portinari.



Exemplo 1: *Retirantes* (óleo sobre tela, dimensões: 179 X 190 cm, e data de 1944)

Após a análise estrutural do episódio sinfônico e embasado na definição da autora, sugerimos que o pensamento musical articulado pelo compositor pode ser percebido na definição acima. Em princípio, podemos presumir que a unidade adquirida pela obra se relaciona à obra pictural sem, necessariamente, enfatizar um ou outro elemento figurativo, ou seja, “a constituição de sentido é adquirida através da significação total”. Em continuidade, sugerimos que o compositor, ao citar Portinari, não necessitou ultrapassar a mídia música para atingir suas realizações extramusicais, pois seu objetivo não era “reproduzir” um efeito e sim “evocar” elementos da mídia a que se refere.

Assim, a referência intermediática suscita uma abordagem que diz respeito à relação de proporção, aspecto e grau de semelhança entre as obras em questão. Quando estabelecemos uma relação de comparação, mesmo que as fórmulas pareçam extravagantes e os “fenômenos pertençam a universos separados” ou a linguagens diversas, a validade das relações comparativas perdura de acordo com sua finalidade. Depois de comparado um fenômeno a outro, surgem as recíprocas diferenças, identidades, simetrias e dissimetrias, juntamente com um potencial analítico de mútuas transformações, capazes de esclarecer e de explicar a natureza dos fenômenos.

Desta forma, objetivamos, no presente trabalho, ampliar o campo apreciativo através da intuição e percepção do ouvinte/apreciador a fim de que, tanto o apreciador visual, quanto o apreciador auditivo possa captar os elementos que se relacionam em ambas as mídias. Klee (1984), em seu vasto trabalho entre a música e a pintura, salienta a ascendência daquela sobre esta.

A obra musical tem a vantagem de ser percebida exatamente na ordem de sucessão dentro da qual foi concebida[...]. [Já] a obra plástica apresenta [...] o inconveniente de não saber onde começar, mas, para o amador advertido, [existe] a vantagem de poder abundantemente variar a ordem de leitura e de tomar consciência da multiplicidade de suas significações. (KLEE, 1984: 16).

Presumimos que a vantagem relatada acima, pelo pintor, foi apropriada por Guerra-Peixe, pois ele utiliza a imanência do tema apresentado, substituindo, segundo Barbe (1992), o tempo vertical da pintura, pelo tempo linear da música. Desta forma, sugerimos que o compositor utilizou-se da narração de fatos contidos na tela e também de fatos subentendidos para a elaboração de sua obra, e em consequência, o episódio sinfônico conseguiu significações afetivas, imagéticas e mesmo imitativas. A imagem se traduz em sons que devem conferir sentido, mas não no nível de suas unidades portadoras das significações.

Os elementos da expressão musical, reforçados pelos agentes vitalizadores como o volume, o tratamento do tempo, as direções e os agentes caracterizadores, como o timbre e a textura, são amplamente utilizados pelo compositor, e o clímax da obra consiste em reservar o uso de certos instrumentos, guardando determinados timbres para uma ocasião específica, duplicando uma textura de acordes e proporcionando matizes sutis de cor.

Concluindo, salientamos que o objetivo desse trabalho não é retroceder na história e tornar a música dependente de uma idéia extramusical ou apenas emocional. Pretendemos enfatizar a importância do Poema Sinfônico como elemento ativador da percepção, pois ele, parafraseando Osborne (1970), traz de volta a visibilidade das coisas familiares e presentes, transportadas para meios não familiares, pois elas aguçam nossa intuição, elevando a percepção ao patamar de reveladora de associações entre as mídias utilizadas. As associações entre os elementos das mídias envolvidas só podem ser desvendadas na medida em que a intensidade das formas contextualizadas mudam, transformando a apreciação do que é percebido.

Referências:

- BARBE, Michèle. *Primeira cena de O Ouro do Reno: eterno retorno ou amor eterno? Três interpretações da obra de Wagner por Fantin-Latour* (manuscrito). 1992.
- GUERRA-PEIXE, César. *Tributo a Portinari*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música - Banco de partituras de música brasileira, 1999.
- HANSLICK, Edward. *Do belo musical*. Campinas, Unicamp, 1989.
- JUAREZ, Benito (reg.). *Episódio Sinfônico*. CD, digital, estéreo. Gravadora Eldorado, 1999.
- KLEE, Paul, *Teoria da arte moderna*, 1984.
- OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 6º ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermidiality, intertextuality, and remediation. *A literary perspective on intermidiality. Intermidialités: histoire et theories des arts, des letters e des techniques*. France, N.6, 2005.



REIMER, Bennett. *A Philosophy of Music Education*. 2^a ed. Prentice-Hall, 1989.

Retirantes, 1944. http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_2733.JPG. Acessado em 13 de janeiro de 2015.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.