Poética em miniaturas para piano: fatores estéticos e performativos

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Universidade do Estado de Santa Catarina – acaciopiedade@gmail.com

Weliton de Carvalho
Universidade do Estado de Santa Catarina – wecarv@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, pesquisa e prática artística se misturam na elaboração de reflexões acerca da palavra *miniatura* e suas implicações no fazer musical. Os autores buscam delinear uma poética de escuta através do processo performativo de obras em miniatura, considerando questões históricas, como o germe da miniatura no *fragmento romântico*, até questões formais. O resultado é a estreia da obra *Quinze miniaturas*, do compositor Acácio Piedade, enquanto materialização de *devaneios* em pequenas janelas que dão abertura a um *tempo imaginado*, conforme Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Miniatura musical. Imaginação poética. Performance Musical.

The Poetics in Miniatures for Piano: Aesthetic and Performative Factors

Abstract: In this work, research and artistic practice are mixed in an investigation on the idea of miniature and its implications in the musical making. The authors aim to sketch a Poetics of Listening through the performative process of miniature works, considering historical questions such as the germ of the miniature in the so-called Romantic Fragment, and also including formal questions. The result of it is the première of the piano composition *Fiftheen Miniatures*, by composer Acácio Piedade, so that it was thought as a materialization of daydreams in small windows that open up to an imagined time, according to Gaston Bachelard.

Keywords: Musical Miniature; Poetic Imagination; Music Performance

1. Ser miniatura no mundo

Este texto resulta da experiência de uma pesquisa exploratória potencializada pela prática artística de seus autores. Num primeiro momento o tema "miniatura em música" suscita questões bastante amplas, o levantamento bibliográfico heterogêneo apresentou estudos que revelam as propriedades específicas de fazeres humanos que estão permeados por uma perspectiva *miniaturizante*. Trabalhos no campo da arte medieval, da geografia, da cultura nipônica, da literatura, da fotografia e da nanotecnologia dão a perceber nuances possíveis através da miniatura e suas características, assim como de uma determinada qualidade no olhar, "microscópica".

Para Marquez (2006) a atitude do geógrafo frente à paisagem é aprofundada na medida em que se desenvolve uma qualidade de experiência que escapa da "verticalização" no olhar que pretende descrever os espaços objetivamente. Por outro lado, uma "descrição

densa", segundo a autora, "contém em si uma microscopia interessada nos contextos obscuros, nos assuntos pequenos, nas chamadas miniaturas etnográficas." (*Ibidem*, p.3). Quando Marquez direciona o olhar "através das frestas" no fazer geográfico, sugere uma qualidade própria na percepção espacial que transforma a concepção anterior de relatos, construção de mapas, reduções escalares, e diminuição associativa apenas.

No campo da literatura enxergamos questões semelhantes às musicais, no que se refere ao curto tempo e ao grau de concentração de pequenas obras. Nesse sentido, ao considerar a arte do conto em miniatura, Malufe (2005) reflete que esse, "como a foto, recorta um fragmento bem preciso e delimitado da realidade e, no entanto, deve fazer com que este fragmento tenha o poder de oferecer uma espécie de explosão que transcenda, rompa os limites da câmera, do texto." (*Idem*). Ou seja, além do valor que abriga nele mesmo como entidade, a matéria inteligível e sensível do "microconto" funciona como uma espécie de *abertura* no leitor.

De maneira semelhante pretendemos escutar as miniaturas musicais, numa operação que possa levar audiência para além do episódio percebido musicalmente. Gaston Bachelard em seu livro *A poética do espaço* (1993) comenta que a mera fundamentação em imperativos geométricos, escalares e, em suma, matemáticos, se mostra ineficaz para conceber a miniatura enquanto lugar possível de *imaginação* e de realizações *poéticas.* Contaminados por algumas dessas diversas pesquisas que discutem a questão da miniatura no mundo, pretendemos ponderar sobre a miniatura musical com (1) nosso posicionamento corpóreo, perceptivo e imaginativo diante da vida e (2) nossa experiência estética em meio aos processos de criação e de performance de obras que podem ser denominadas miniaturas.

2. Miniatura em música e noções de tempo no fazer musical do século XX

Chippewa (2014) explora o potencial da miniatura como caminho para problematizar a forma musical, desenvolvendo para isto uma *tipologia de formas musicais em miniatura*[1]. O autor comenta que a *duração* é ponto de partida e fator central das questões desse tema, embora a determinação desta ou daquela duração em minutos e segundos não potencialize a totalidade do conceito e a "natureza estética" da forma miniatura. Ele investiga fatores referentes a uma maneira específica pela qual uma determinada peça se articula, deriva ou gera forma utilizando seus materiais (características sonoras e rítmicas) e seus gestos

(movimentos e trajetórias)[2] de modo a ser concebida como miniatura. Com ideias composicionais mais focadas, desenvolvimento restrito e fluxo temporal reduzido, a miniatura se mostra autossuficiente e "envolve o ouvinte numa qualidade particular de escuta ou de experiência artística"[3] diferente dos trabalhos de longa duração.

Camargo (2003) atuará inicialmente na esfera terminológica expandindo noções de forma musical e de *categorização* na linguagem, propõe uma flexibilização da expressão "forma" para se referir a miniaturas: potencializando a acepção inicial de "peça curta" a miniatura se apresenta como uma "*imagem musical* diante do afrouxamento das relações sintáticas – antes fortemente determinadas pela primazia da melodia, harmonia e ritmo e também pelo mecanismo tonal – possibilitando outra modelação da estrutura" (*Ibidem*, p. 14). Através dessa flexibilização, os referentes que compõem a "imagem musical" encontram-se desprendidos de predeterminações em seu modo de acontecer no discurso musical. Não há modelo rígido prévio ao processo de escuta que estabeleça de maneira linear e progressiva suas etapas.[4]

Para esta autora, miniatura, de maneira geral, pode ser definida como um instante musical breve, isolado, concentrado e único (*Ibidem*, p.21). Neste sentido, sobretudo o conceito de "fragmento musical" norteia sua concepção. Rosen (2000) escreve sobre a estética do fragmento romântico, desde o âmbito da filosofia e da literatura, nos revelando o germe poético da miniatura através de obras de Schumann e de Chopin. De suas idéias nos interessa aqui destacar os seguintes aspectos: *autossuficiência* (mesmo ao lado de outras peças, manifestação de diferentes universos); *ambiguidade* da linha melódica (entre linhas de voz e piano, por exemplo); *instabilidade* harmônica (diluição métrica da harmonia e prescindibilidade de afirmação da tônica); *forma cíclica* (enquanto conjunto de breves fragmentos musicais independentes); *laconismo* (discurso suscinto apesar de sua relação com o infinito, abertura a algo mais do que nele está contido); e *perturbação da forma* (dentro do ciclo, diferente da ideia de desenvolvimento clássico, progressão e evolução formal).

Tendo em vista o movimento de constituição da *imagem musical* acompanhado pela memória do ouvinte, ainda, Camargo (2003, pp. 58-59) percebe a articulação dos elementos pela perspectiva de uma *transversalidade*. Ela compreende a música como evento sonoro tridimensional que implica a noção de *tempo profundo*. Os aspectos de profundidade e de concentração no fluxo temporal da miniatura, sugerem também um "adensamento" no discurso musical – que, segundo a autora, se manifesta pela característica da *concisão*[5].

Quando flexibiliza o conceito de forma para o de *imagem* musical, a autora se aproxima do pensamento de Pierre Boulez. Este compositor expõe, como atitude comum da música ocidental até o século XX, a necessidade de um "(re)conhecimento da forma" anterior ao momento de audição. Aquela forma, por sua vez, vai sendo confirmada na apreensão da memória real no decorrer da escuta e, à medida em que elementos estruturais preestabelecidos apoiam os pontos de escuta, percebe-se o desenvolvimento da hierarquia formal a conformar a audiência. Por outro lado – em oposição a predeterminações, homogeneizações e linearidades enrijecedoras da constituição formal e sonora da música – Boulez evoca um *tempo irreversível*, de acordo com a citação abaixo:

> No desejo, entre outras coisas, de manter alerta a sensibilidade, os sinais foram colocados de modo cada vez mais assimétrico, cada vez mais... imperceptível. Pode-se concluir daí que a evolução formal, contrária às referências, deve conduzir a um tempo irreversível, no qual os critérios de forma se estabelecem a partir de redes de possibilidades diferenciadas. (BOULEZ apud CAMARGO, 2003, p.8)

De acordo com a bibliografia, percebemos que a constituição temporal da miniatura musical enfrenta questões que ultrapassam a da duração cronológica. Assim, esta investigação direciona-se a uma ampliação da noção de tempo que corresponde a transformações na poética musical do século XX. Para isso, consultamos trabalhos de dois compositores:

Silvio Ferraz (2014, p.88) observa, a partir do pensamento de Messiaen, o fazer composicional como ato de "tornar sensível" partes do tempo – desta maneira o compositor põe fim ao tempo cronológico: aquele de sucessões causais marcado por linearidades consecutivas. No intuito de dar lugar ao *tempo da eternidade* Messiaen traz a noção de *tempo vivido* por meio do entendimento de *duração* do filósofo Henri Bergson: tempo heterogêneo, não mensurável, em constante mutação, sem relação de causa e efeito. Segundo Ferraz, também a obra de Anton Webern promove transformações quando "nos faz ouvir o espaço" através do distanciamento entre notas sequenciadas e o desprendimento de encadeamentos tonais (*Idem*). Manifestando, assim, uma "supressão do tempo causal" a produzir ações de

"ordem espacial" em música, o que leva Ferraz a fazer analogias entre o campo das artes plásticas e a obra de Webern que pode ser "equiparada a um móbile de Alexander Calder. As pequenas peças do móbile e as pequenas triangulações e quadrangulações de Webern, retrogradadas, invertidas, mas girando em um pequeno espaço-tempo." (*Ibidem*, p.89). Por este viés do "pequeno", podemos também salientar a produção musical de Webern enquanto miniaturista visto que grande parte de suas obras apresentam, além da brevidade, uma disposição a se apresentar como pequenas esculturas no processo de ouvir. Ademais, a perspectiva de "suspensão do tempo" na obra de Debussy engendra novos modos de sentir e de manipular o tempo através do som, diante da percepção de um todo heterogêneo (*Ibidem*, p. 91). O modo que a música se move neste ou naquele tempo agencia novos afetos que podem gerar uma nuance característica do "microtempo", como se pudéssemos perceber a textura do tempo ou até mesmo ouvir as forças movedoras do tempo a soar (*Ibidem*, p. 102).

Acácio Piedade (2017, p. 132) enxerga o ato de compor como "modelação do tempo". Esta atividade de qualificar modular alterar o tempo, se interessa em manipular "a estrutura temporal da percepção" por meio de transformações graduais entre estados sonoros na escuta – o que caracteriza uma dinâmica "morfogenética". Com base no pensamento musical de Salvatore Sciarrino, o autor apresenta estratégias para intervenção no modo de perceber o tempo por meio do som, dentre elas a figura da *forma em janelas* – estas se abrem para dentro ou para fora do discurso, sendo capazes de ativar a memória e mover a imaginação do ouvinte por sua função retórica (*Ibidem*, p. 151)[6]. Também recorrendo a noções filosóficas de Henri Bergson e salientando o aspecto plástico da experiência musical, Piedade reflete acerca da alteração entre diferentes *estados de experiência* do ouvinte "nos quais o tempo percebido vai distorcendo o cronológico, como se este último fosse sendo esticado ou retraído." (*Idem*) Essas questões acerca do <u>*tempo percebido*</u> na subjetividade do ouvinte por meio de uma *plástica do tempo*, juntamente com a ativação da memória que move a imaginação pela abertura de *janelas* na escuta, pôde direcionar a concepção estético-performativa de algumas miniaturas musicais para piano ao longo do presente percurso de pesquisa.

3. Observações estético-performativas de miniaturas para piano: por um delineamento poético conduzido pela imaginação

Deseja-se entender *concisão* (CAMARGO, 2003) pelo viés de um adensamento potencial manifestado na brevidade – para além de fatores de sintetização do discurso. Seria como aventurar-se nas superfícies, perceber as variadas camadas de um plano raso, mergulhar na beirinha e descobri-la mais, apreender o ritmo do mar através das gotículas que vêm com o vento penetrar a pele, adentrar o universo próprio das miniaturas e lançar-se ao abismo de cada poro... Em decorrência dos levantamentos e das discussões elaboradas na presente experiência de iniciação científica, exercitamos a escrita de uma espécie de "descrição densa"[7] correspondente à percepção estética unida ao processo interpretativo de algumas obras em miniatura. Este trabalho, no entanto, possui menos um esforço analítico-interpretativo do que um desejo de *produzir alguma condução estética* para a cena performativa de miniaturas, a partir dos materiais compostos musicalmente.

Como prática artística incorporamos as seguintes obras: *Visões fugitivas Opus 22* (1917) de Serguei Prokofiev, *Quaderno Musicale di Annalibera* (1952) de Luigi Dallapiccola e, em estreia, *Quinze miniaturas para piano* (1983) de Acácio Piedade. Isto se dá através do trabalho de interpretação musical realizado por um dos presentes autores, que desembocou na montagem de um recital apresentando as entrelinhas do repertório pianístico do século XX (2018). Nesta situação, as atividades de iniciação científica se integram à prática artística curricular do pianista, graduando do curso de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. O estudo interpretativo das obras mencionadas aconteceu sob orientação do professor Dr. Maurício Zamith[8] durante dois semestres de (1) estudo e experimentação das possibilidades interpretativas e (2) apresentações artísticas onde buscamos identificar características de escuta pelo feedback de ouvintes. As considerações seguintes se concentram na exposição do imaginário performativo de apenas uma das obras mencionadas, descrevendo a intenção estética do pianista ao apresentar um ciclo de miniaturas musicais.

Conforme o que foi investigado, miniatura se caracteriza como um instante musical breve e sucinto marcado pela *concisão* das ideias composicionais. Possui um adensamento em seu fluxo discursivo à medida que o grau de concentração de suas informações revela diferentes camadas, conduzindo audiência a uma qualidade particular de experiência musical. A *latência* presente em seu *laconismo* mostra algo próprio na singeleza da miniatura, como se ela fosse uma pequena semente prestes a germinar. Observamos que, ao mesmo tempo que cada peça musical em miniatura é um universo próprio, autosuficiente, autocontido, lacônico,

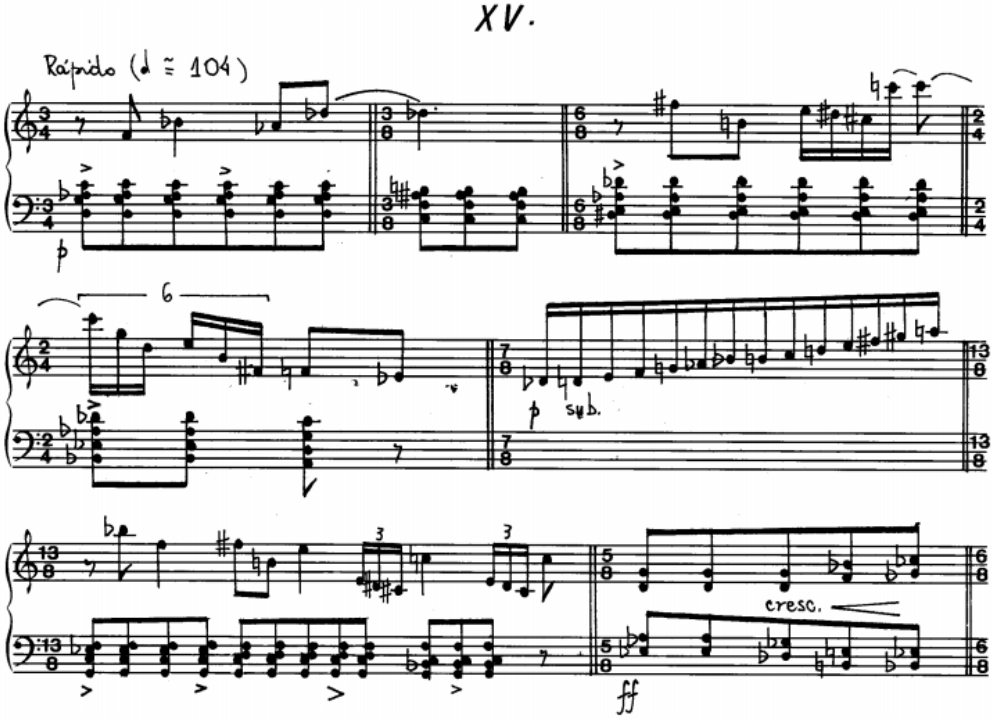
movido por diferentes potências, sua presença no ciclo aponta para um *emudecimento*. Theodor Adorno em seu livro *Berg: o mestre da transição mínima* (2010), observa na música de Alban Berg uma tendência a tornar-se inaudível, a extinguir-se pela própria maneira em que é posta no mundo. De acordo com o autor, mesmo a nível de grandes formas sua técnica manipula a matéria sonora com interesse pelas mínimas partículas e elementos musicais, levando a um processo de transição onde "o impulso para o desaparecer captura a própria música" (p. 39). Nesse sentido, podemos perceber uma nuance que conecta-se com o procedimento da miniatura musical a partir de relações com a obra de Webern:

> [...] valendo-se de procedimentos completamente diversos, Berg tinha afinidade com a tendência de seu amigo Webern, cujas miniaturas igualmente apontam para o emudecimento, assim como as grandes formas berguianas apontam para a negação de si mesmas. (ADORNO, 2010, p. 39)

A partir deste impulso reflexivo constrói-se a performance das *Quinze miniaturas para piano* (1983) de Acácio Piedade. Como pano de fundo, a mudez do silêncio permeia a experiência sonora desse ciclo de peças breves, estabelecendo relações com a morte, o abismo, o vazio. Num primeiro momento, a cena é de escuridão silenciosa, mas em breve daremos um mergulho luminoso: durante o ato performativo, escapa-se da experiência (crono)lógica para que a percepção da matéria sonora possa tornar real um ser de imaginação. *A poética do devaneio,* conforme o que tece Bachelard (1988, p.5), provoca esse "desejo de viver a intencionalidade poética" que gerou determinada imagem literária. Aqui, escuta-se a imagem musical de miniaturas para "acessar a imagem poética através de uma imaginação 'criante'". Adentramos as entrelinhas do som para "escapar ao tempo" (*Ibidem*, p. 14), para ocupar o espaço. E quantas coisas têm Bachelard a dizer acerca da MINIATURA ao longo de seu livro *A poética do espaço* (1993), dedicando todo um capítulo a este tema.

Como resultado artístico temos a performance dessas *Quinze miniaturas* que, de acordo com as discussões levantadas durante a pesquisa, podem ser escutadas enquanto materialização sonora de 15 pequenas janelas que vão se abrindo para dar lugar à imaginação. E, antes, são devaneios do próprio compositor materializados em escrita musical. Essa obra possui uma escrita tradicional para piano, remetendo a sonoridades de diversas vertentes interpretativas deste instrumento: possui algumas homofonias, muitas estruturas polifônicas, contrapontísticas, canônicas, outras atonais e pontilhistas. Sua estrutura composicional rege o trabalho interpretativo do pianista ao mesmo tempo que o desafia a dar coerência ao ciclo onde a forma é perturbada a todo instante – a continuidade não se dá por remissão, elaboração temática. O performador transforma sua atitude expressiva a cada peça de modo a convencer a audiência que estamos mesmo experienciando diferentes universos, breves e concentrados. A

barra dupla está próxima e nos leva a escutar o silêncio, seu ato poético faz fugir de nossos ouvidos a matéria sonora deslocando o lugar de escuta e oferecendo a possibilidade de imaginação momentânea. Fazendo um paralelo com a literatura, entremeamos as músicas com a recitação de três haicais que põem em cena um pouco das inquietações estéticas aqui levantadas. Mostramos a seguir uma peça que tem sua linearidade quebrada, feito mosaico, onde tanto a pulsação métrica quanto a textura sonora são sempre cambiantes – pondo em jogo aspectos de não-linearidade na condução do tempo que são discutidas em Almeida (2013, pp.15-20) acerca da obra de Messiaen e que remetem a questões sobre tempo musical que levantamos na segunda parte do presente texto.



Exemplo 1: trecho da peça que encerra o ciclo, a constante mudança na fórmula de compasso evoca instabilidades em relação à cronologia (causalidade e linearidade) do tempo.

Num primeiro momento nossa *memória* é levada a pensar na composição de Schumann, de Scriabin, de Wagner, de Hindemith, de Webern... por exemplo. O ciclo parece dizer um pouquinho das transformações que acontecem na música, já desde o final no século XIX com o fragmento romântico, cromatismo, expansão da tonalidade, até outras manifestações mais recentes como pantonalismo, serialismo e expressionismo, utilizados de maneira livre e sintética. A sensação é de que o mecanismo tonal, desde o início com abundante cromatismo, vai se diluindo cada vez mais no universo de cada peça. Aquelas identificações estilísticas da memória, contudo, não devem reduzir-se a uma atitude nostálgica, pois a *morfogênese* sonora dessas *janelas* implica em *imaginação* (PIEDADE, 2017) mesmo diante de imagens rememoradas. A imaginação, ao ser friccionada, perturba

aquelas memórias: ali a tradição de música ocidental é contemplada mais como numa espécie de *dejavú*. Matérias de devaneios que instauram a possibilidade de um tempo imaginado no ato de escuta em miniatura. Diante deste fluxo cambiante do tempo na brevidade musical somos já alertados por Bachelard (1993, p. 167) que, ao refletir acerca da etimologia da palavra miniatura, diz: "Todas as coisas pequenas exigem vagar."

Referências:

ALMEIDA, Maurício Zamith. A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de Cantéyodjayâ de Oliver Messiaen. 198 páginas. Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, URGS, Porto Alegre, 2013.

ADORNO, Theodor. *Berg:* o mestre da transição mínima. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 1988

CAMARGO, Ana Margarida L. L. de. *Miniaturas Musicais:* procedimentos composicionais em Trent-six-histoires pour amuser les enfantes dús Artist, de Francisco Lacerda. Dissertação (Mestrado em Música). ECA, USP. São Paulo, 2003.

CHIPPEWA, Jef. *Miniature Form in Electroacoustic and (Instrumental) New Music:* A typology supported by an audio gallery in order to establish a conclusive definition of "miniature form". eContact! 16.3 Toronto Electroacoustic Symposium. December, 2014. Disponível em <https://econtact.ca/16_3/chippewa_miniature.html>

FERRAZ, Silvio. *Deleuze, música, tempo e forças não sonoras.* Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p.67-76, 2010

_____. *Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX*. In: NASCIMENTO, Guilherme et al (Org.). *A música dos séculos XX e XXI.* Série Diálogos com o som. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014

MARQUEZ, Renata Moreira. *Arte e geografia*. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens Marginais*. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22.

MALUFE, Annita Costa. *Microcontos ou micropoemas?* São Paulo, 2005. Disponível em <https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108&titulo=Microcontos_ou_micropoemas?>

PIEDADE, Acácio. *Modelação do tempo*: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. Revista Opus, vol. 23 n.2, 2017, p. 131-154.

PIEDADE, Acácio. *15 Miniaturas para Piano.* Partitura manuscrita. Campinas, 1983.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica.* São Paulo: Editora USP, 2000.

---

[1] O autor elabora uma flexível tipologia que busca determinar alguns referenciais e bases materiais (matérias primas sonoras e técnicas composicionais) que caracterizariam seu objeto de pesquisa apresentando critérios, categorias e subcategorias que são exemplificados em seu trabalho, disponível online no link de referência.

[2]If we accept that duration as a determining factor in miniature form does not work in a convincing manner [...] we need to consider what other factors could possibly determine a piece as a miniature. [...] These factors could be, for example, the specific manner by which a given piece articulates, derives or generates form using its materials (sound, rhythmic characteristics) and gestures (movement, trajectories). (CHIPPEWA, 2014, s/p)

[3]In the *miniature* traditional form, the compositional scope, the phrasing and spacing, and the timing and temporal flow of the piece are noticeably different from works having longer durations. The musical ideas are dealt with in a more succinct manner and the breadth of the gestures is more restrained. A work in a traditional form can be considered a miniature when it engages the listener in a particular quality of listening or artistic experience [...] The result [...] provides a fulfilling, coherent and complete artistic experience, and does not leave the listener with the impression that "something is missing", or that the work is incomplete. (*Idem*)

[4]Num primeiro nível, a utilização do termo *imagem* permite traçar uma analogia com o vocabulário de Gaston Bachelard quando evoca uma filosofia da *imaginação poética* (1993).

[5] Entenda-se concisão relacionada ao aspecto densidade do discurso musical provocada por uma carga informacional concentrada sobre um ou mais dados de escuta, numa relação quer de horizontalidade, quer de verticalidade, ou ambas. (CAMARGO, 2003, p. 55)

[6]Isso põe em reflexão fatores de recepção e permite, aqui, fazer analogias com *A poética do devaneio* de Gaston Bachelard (1988, pp. 98-103) para quem "Somente [...] num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que revivemos o passado. Nosso ser do passado imagina reviver. [...] A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para reviver [...] é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida."

[7]Assim como no campo científico pode-se elaborar documentos para uma *descrição densa* do espaço geográfico, como visto em Marquez (2006) no início deste texto.

[8]Em sua tese, Almeida (2013, p. 151) elabora discussões que o levam a "enxergar o intérprete como responsável por fazer a completude da obra musical se desdobrar no fluxo do tempo", perspectiva que nos interessa.