Construindo a performance musical do violinista de orquestra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COGNIÇÃO INCORPORADA E CRIAÇÃO MUSICAL

Carlos André Weidt Mendes
Universidade Federal do Rio de Janeiro – carlosweidt@gmail.com

Resumo: O grupo dos violinistas de orquestra é o mais numeroso e requisitado do instrumento (Flesch, 1930). Apesar disso, muito pouco é pesquisado sobre esses músicos. Abordo neste estudo fundamentos da teoria da *Autopoiesis* (Varela, 1979) que darão suporte para ajudar estes instrumentistas nos processos expressivos da performance musical. O violinista de orquestra deve ter espírito colaborativo, sentir-se engajado com a concepção artística do maestro, orientar-se através de diversos *cues* e usar seu radar para ficar atento ao redor e reagir de acordo

Palavras-chave: Violinista de orquestra. Preparação da performance musical. Autopoiesis. Enacionismo.

Building an orchestral violinist´s musical performance.

Abstract: The orchestral violinists are so much numerous and requested (Flesch, 1930). However, neither as much is researched about these musicians. In this paper I approach some *Autopoiesis* theory principles (VARELA, 1979) that will support these performers in their expressive processes. The orchestral violinist must have a collaborative will, feel engaged with the conductor's artistic conception, guide himself through different cues and using his radar to watch around and reacting accordingly.

Keywords: Orchestral violinist. Musical performance preparation. Autopoiesis. Enaction.

1 – Introdução

Flesch (1930) afirma que o grupo dos violinistas de orquestra é o mais numeroso e requisitado do instrumento, apesar de sua aparente humildade ao se integrar às fileiras das cordas. Apesar disso, muito pouco é pesquisado sobre as peculiaridades e idiossincrasias destes músicos. Eles próprios, submetidos a uma rotina intensa de ensaios e concertos, às vezes em mais de um grupo orquestral, não conseguem refletir apropriadamente sobre o que estão fazendo e precisam executar o trabalho da melhor forma possível, nem sempre em condições ideais. Outra questão pertinente é como se manter atuando em nível compatível com as exigências artísticas de seu local de trabalho ou em condições de arrumar um novo emprego num mercado cada vez mais competitivo e saturado. O violinista de orquestra precisa aproveitar o seu tempo ao máximo ao estudar individualmente as suas partes e chegar preparado desde o primeiro ensaio de um novo programa. Abordo neste estudo fundamentos da teoria da *Autopoiesis* (VARELA, 1979) que darão suporte na discussão de ajudar este instrumentista nos processos expressivos da performance musical e otimizar sua performance em prol do melhor

resultado artístico do conjunto, o que nos leva ao objetivo principal deste texto: estabelecer a Autopoiesis como metáfora da performance musical e objetivar recursos aplicáveis à resolução de problemas relacionados à preparação e performance de uma obra musical por um violinista de orquestra.

2 – Autopoiesis como metáfora da performance musical

Gardner (1994) teorizou a respeito de diversas competências intelectuais relativamente autônomas, valorizadas culturalmente, que utilizam os sistemas sensoriais de maneira sutil e são capacitadas para resolver problemas que ele abreviou como *inteligências humanas* ou *estruturas da mente* e chamou uma delas de *Inteligência Musical*. Ele não arrisca uma explicação sobre a origem precoce do talento musical e qual seria a natureza desse dom, mas afirma que a extensão na qual o talento será expresso publicamente dependerá do meio circundante a esse instrumentista. O autor destaca iniciativas como o Método Suzuki, que pode fazer com que crianças promissoras se tornem grandes musicistas, mas seu principal objetivo é formar bons cidadãos através do aprendizado de violino. Acrescento aqui diversos projetos de cunho social que visam a um objetivo semelhante, voltado para jovens moradores das comunidades cariocas que através da prática musical podem descobrir que possuem grande talento ou pelo menos cultivar valores relativos à disciplina, trabalho em equipe e perseverar para modificarem o seu cotidiano num ambiente que pode ser muito árduo para desenvolver qualquer potencialidade que tiverem.

Bamberger (citada por GARDNER, 1994) chamou a atenção para duas maneiras contrastantes de processar música que correspondem aproximadamente a *know-how* versus *know-that*. O primeiro se refere ao conhecimento intuitivo sobre como realizar alguma atividade e o segundo, ao conhecimento proposicional sobre o conjunto real de procedimentos envolvidos na execução. De fato, o choque entre esses modos pode até mesmo causar uma crise na vida de jovens músicos. Segundo a autora, é comum que crianças tratadas como prodígio progridam significativamente com base na apreensão figurativa da música. Num determinado momento, porém, torna-se importante que elas suplementem seu entendimento intuitivo com um conhecimento mais fundamentado.

Gardner (1994) defende que no centro de cada inteligência há uma capacidade computacional ou de processamento de informações, mas alerta para que ninguém use essa metáfora mais seriamente do que o necessário. Segundo Larson (2012), metáfora não se trata de mera "figura de linguagem" desprovida de significado cognitivo, mas de algo que nos ajuda

a organizar o pensamento abstrato ao transportar as experiências de um domínio sensório-motor para outro.

A teoria da Inteligência Musical considera que a música é uma competência intelectual separada e que não depende de objetos físicos (GARDNER, 1994). Porém, o paradigma enacionista (VARELA, THOMPSON & ROSCH, 1991) já esclarecera como uma ação material pode se refletir em estado mental através de ações perceptivamente guiadas para o reconhecimento de padrões sensório-motores recorrentes. Essa abordagem é capaz de explicar a relação entre um sujeito e um objeto musical de maneira pré-conceitual e pré-linguística (MATYJA & SCHIAVIO, 2013). Assim sendo, a teoria da Autopoiesis propôs que uma ação material se torne "incorporada" – para usar o termo enacionista - em um organismo vivo devido a uma sequência de procedimentos organizados para a manutenção de determinada atividade que permanece apenas em certas condições, externas a ela. Stewart (2010) acrescenta que em semelhante estrutura dissipadora ocorre a diferenciação entre duas entidades inseparáveis: o "organismo", por um lado e seu "nicho ecológico" no outro. Mas ele pontua que tais entidades são intrinsecamente efêmeras: elas permanecem apenas em certas condições de limites externos, sobre os quais não exercem controle.

Bourgine e Stewart (citados por STEWART, 2010) forneceram subsídios para que um sistema seja definido como "cognitivo" se e somente se gerar suas ações e seus respectivos *feedbacks* de uma maneira muito específica, de modo a manter sua Autopoiesis e, portanto, sua própria existência ou gerar o conjunto de procedimentos que caracterizam uma performance. Proponho, então, uma metáfora da Autopoiesis com a performance em que a orquestra, nesse caso e o ambiente que a circunda estabelecem uma relação de reciprocidade, contingenciada pela duração do evento musical propriamente dito, contido em uma Autopoiesis particular. Em ambos os casos, os *inputs* sensoriais são usados para orientar as ações. Em seguida, as ações modificam o ambiente e/ou a relação do organismo com esse ambiente e retroalimentam esse *input*. Trata-se de uma forma de conhecimento não necessariamente *know-that*, mas uma forma de *know-how* expressado diretamente em ação.

3 – A performance musical na orquestra

Lashley (1951) sugeriu que os movimentos físicos do intérprete estariam conectados, calibrados e pré-ordenados em um mecanismo central. Palmer (1997) acrescenta que essa teoria de "controle motor" (*open-loop*) se baseia em duas evidências: o pouco tempo de *feedback* para afetar o planejamento do próximo movimento e algumas habilidades que podem ser executadas na ausência de *feedback* cinestésico. Pode-se perceber uma semelhança

com a Autopoiesis devido à sequência organizada de movimentos que sustentam determinada atividade, expressada diretamente em ação como na performance musical.

Chaffin e Lisboa (2008) afirmam que os instrumentistas possuem um "mapa" mental da peça que executam, que lhes diz onde estão e o que vem a seguir - uma série de marcos (*performing cues*), organizados hierarquicamente pelas seções e subseções da música.Os autores os classificaram em quatro tipos: estruturais (relacionados à forma estrutural da obra e elaboração do material musical), expressivos (sentimentos transmitidos para a audiência), interpretativos (onde um aspecto interpretativo requer maior atenção no fraseado, tempo, dinâmica, etc.) e básicos (organização dos aspectos técnicos para que sejam realizados exatamente como pretendidos).

Para o violinista de orquestra, é natural que ele tenha que ceder à concepção do maestro em relação aos *performing cues* estruturais, expressivos e interpretativos da obra ensaiada. O ideal é que ele possa ser genuinamente convencido pelo maestro de que a abordagem proposta é a mais atraente possível (BOERNER & VON STREIT, 2007). Além disso, há os pedidos efetuados pelo chefe de seu naipe no que diz respeito aos *performing cues* básicos necessários para se adequar à visão proposta pelo maestro (arcadas, articulações, dedilhados, etc.) e o instrumentista deverá estar preparado para atendê-los, ainda que nem sempre concorde com eles. Porém, ele não poderá abrir mão de dois que são fundamentais: *ritmo* e *afinação* (HAGER & JOHNSSON, 2009).

Além disso, há toda uma capacidade de trabalhar em conjunto e de se adaptar a diferentes situações que o instrumentista deverá ser capaz de lidar, inclusive ao se relacionar com seus colegas (DOBSON & GAUNT, 2015; HAGER & JOHNSSON, 2009). Esse conhecimento tácito das normas que regem um grupo é um dos dez elementos que Sawyer (citado por DOBSON & GAUNT, 2015) identificou como necessários para se atingir um estado de alta performance artística em grupo que ele denominou de *group flow*. Os outros elementos mencionados são: a presença de um objetivo compartilhado, escuta atenta e próxima, concentração completa, estar no controle ainda permanecendo flexível, misturar o seu "ego" com os demais através da escuta do que acontece ao redor e reagir de acordo, participação igualitária, comunicação constante, improvisar soluções para seguir adiante e o potencial de falha ou risco (este último é o que faz com que uma orquestra desafie a si própria para evoluir artisticamente). Essa teoria indica a necessidade dos colegas de manterem um bom relacionamento entre si, o que favorece com que os canais de comunicação estejam abertos e capazes de facilitar a prontidão e adaptação requerida para o progresso dos ensaios. Há uma semelhança entre os conceitos de Autopoiesis e *group flow* no que se refere à junção de

diferentes elementos para atingir um objetivo em comum. Mas, na Autopoiesis, o mesmo resultado pode ser obtido ainda que nem todos os seus componentes sejam conhecidos porque, para ela, o que mais importa são os processos que contribuem para a manutenção de sua existência (VARELA, 1979).

Dobson e Gaunt realizaram uma série de entrevistas com músicos profissionais e destacaram a importância de um conjunto de habilidades agrupadas com a denominação de *radar*. Ele engloba ouvir, comunicar-se e se adaptar a outros membros do conjunto o tempo todo durante o ensaio e a performance. Um atributo chave do radar é a capacidade de dividir o foco, já que ser capaz de atuar em um ambiente de alto nível técnico é apenas um requisito básico. Em vez de simplesmente tocar a sua parte individualmente, o performer é sempre orientado pela escuta e depois se adequa à multiplicidade de ocorrências possíveis em seu naipe.

Chaffin e Lisboa afirmam que há a memória que se desenvolve fácil e espontaneamente enquanto se aprende uma nova peça e chamaram esse tipo de memória de *encadeamento associativo* (*associative chaining*), porque cada passagem traz à memória o que vem a seguir como em uma cadeia de eventos. Outro tipo de memória mencionado por eles é a que torna possível começar a execução em qualquer ponto da obra. Essa memória foi chamada de *conteúdo endereçável* (*content addressable*) porque é acessada diretamente em seu conteúdo. Os resultados obtidos por diversos autores (CHAFFIN et al., GINSBORG & CHAFFIN, citados por CHAFFIN & LISBOA, 2008) sugeriram que os *performance cues* expressivos e formais fornecem acesso à memória de conteúdo endereçável, enquanto que os de elementos técnicos operam encadeados em série.

Palmer acrescenta que um dos objetivos da *interpretação musical*, definida por ela como a *modelagem individual* de uma peça de acordo com as próprias idéias ou intenções musicais do executante é transmitir o sentido da música. Palmer ressalta que existem muitas definições possíveis de *sentido musical*, mas concorda com vários teóricos que o definem como tendo componentes principais que se relacionam com a estrutura formal da obra, estados emocionais e movimentos físicos que contribuem para as realizações do intérprete. Porém, o trabalho de mera repetição dos trechos musicais, sem atentar para esse trabalho de segmentação e integração, poderá acarretar um resultado aquém do esforço realizado. Outro aspecto a ser considerado são as limitações causadas pelas propriedades sintáticas específicas do estilo da obra, que podem se sobrepor às interpretações individuais. A interrelação entre os aspectos estruturais formais e expressivos deve ser observada também, pois é o momento em que o intérprete deve escolher aqueles de maior relevância e colocar a sua visão artística em eventuais ambiguidades existentes. No âmbito de uma orquestra, essas responsabilidades costumam ser

atribuídas ao maestro, com auxílio dos chefes de naipe para que sua proposta funcione na prática. Segundo Palmer, esse trabalho de interpretação conceitual deve se refletir no emprego correto dos movimentos físicos para a sua realização. Palmer acrescenta que ainda há uma lacuna de informações sobre o assunto dos gestos musicais e afirma que há mais informação sobre as qualidades intrínsecas do resultado sonoro do que sobre como ele foi obtido. Mesmo assim, os gestos se tornam "engrenagens" visíveis, alimentadas pelas informações sensoriais da regência do maestro e as do próprio conjunto, que exteriorizam o resultado sonoro de uma Autopoiesis de sentido musical.

4 – Considerações Finais

Muito do que foi dito neste trabalho são elementos corriqueiros e até óbvios para um violinista de orquestra experiente. Mas é importante abordar de maneira fundamentada as várias demandas de cunho artístico, social e interpessoal que um profissional de orquestra deve ser capaz de cumprir todos os dias.

Penso que os trabalhos de Palmer e Chaffin e Lisboa oferecem visões complementares sobre a performance musical e oferecem recursos para a solução de problemas que possam vir a ocorrer. O primeiro apresenta uma estratégia que discute os diversos aspectos gerais da interpretação, planejamento conceitual e realização de movimentos físicos. Como mencionado, a maior parte desta responsabilidade pode ser atribuída ao maestro, com a ajuda dos chefes de naipe. O segundo oferece alguns elementos mais específicos que podem nortear o trabalho do instrumentista, como os *performing cues* de diversos tipos que o ajudam na compreensão e expressividade da obra musical, mesmo que seja para atender às orientações do maestro que, numa situação ideal, deve convencer os músicos de que sua proposta é válida.

Ao se sentir engajado com essa concepção artística do maestro, o violinista de orquestra se orienta através do seu radar para ficar atento ao que acontece ao redor para reagir de acordo. Ele deve estar sempre bem preparado tecnicamente, com os mecanismos básicos assimilados para adquirir a flexibilidade necessária ao tomar contato com a interpretação proposta pelo maestro, com seus respectivos *cues* estruturais e expressivos. Além disso, o violinista de orquestra deve estar imbuído de espírito colaborativo para ajudar o conjunto a obter o melhor resultado artístico possível. Isso inclui adotar uma postura que favoreça a integração musical com os demais colegas de seu naipe e contribuir para a realização da Autopoiesis do grupo orquestral. Ainda há muito que pesquisar a respeito do gesto físico que produz o resultado musical, mas isso não compromete a realização da Autopoiesis, pois o que

importa é o processo que mantém sua existência e não é necessário que todos os seus elementos sejam identificados.

Referências

BOERNER, Sabine; VON STREIT, Christian. Promoting Orchestral Performance: The Interplay Between Musicians' Mood and a Conductor's Leadership Style. *Psychology of Music*, v. 35, n. 1, p. 132-143, 2007.

CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tania. Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Ictus*, n. 9, p. 115-142, 2008.

DOBSON, Melissa; GAUNT, Helena. Musical and Social Communication in Expert Orchestral Performance. *Psychology of Music*, v. 43, n. 1, p. 24-42, 2015.

FLESCH, Carl. *The Art of Violin Playing – Book Two*. New York, NY: Carl Fischer, 1930.

GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente – A Teoria das Inteligências Múltiplas* (trad. S. Costa). Porto Alegre: Artmed, 1994.

HAGER, Paul; JOHNSSON, Mary. Learning to Become a Professional Orchestral Musician: Going Beyond Skill and Technique. *Journal of Vocational Education and Training,* v. 61, n. 2, p. 103-118, 2009.

LARSON, Steve. *Musical Forces*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

LASHLEY, Karl. The problem of serial order in behavior. In Lloyd A. Jeffries (Ed.) *Proceedings of the Cerebral Mechanisms in Behavior: The Hixon Symposium*. New York, NY: Wiley, 1951, p. 112-136.

MATYJA, Jakub; SCHIAVIO, Andrea. Enactive Music Cognition: Background and Research Themes. *Constructivist Foundation*, v. 8, n. 3, p. 351-355, 2013. Disponível em https://constructivist.info/8/3/351.matyja. Acesso em 28 de março de 2019.

PALMER, Caroline. Music Performance. *Annual Review of Psychology*, n. 48, p. 155-138, 1997.

STEWART, John. Foundational Issues in Enaction as a Paradigm for Cognitive Science: From the Origin of Life to Consciousness and Writing. In STEWART, John et al. *Enaction -Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 1-31.

VARELA, Francisco. *Principles of biological autonomy*. New York, NY: Elsevier North Holland, 1979.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan.; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.