

Investigações sobre *performance* colaborativa do(a) maestro(a) na atualidade: uma breve revisão de literatura.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5 Performance Musical

Katarine de Sousa Araújo
Universidade de Aveiro
katarinearaujo@ua.pt

Resumo: A orquestra é um grupo em que a voz de uma pessoa predomina, a do(a) maestro(a). Performers com anos de experiência acabam por seguir indicações deste(a) líder, algumas vezes com questionamentos, outras, sem nenhuma indagação. Mas o que faz com que essas pessoas sigam alguém e permitam que todo o aprendizado que tiveram seja colocado de lado e que apenas uma voz ecoe? A música feita em conjunto, na verdade, sofre pouco ou quase nenhuma intervenção do conjunto. Nesse sentido, este trabalho teve como objetivo identificar as possibilidades de performance desse profissional com vistas para uma nova prática, denominada aqui como performance colaborativa. Nessa nova prática, buscou-se encontrar trabalhos que pudessem elucidar como seria o papel do(a) maestro(a) dentro de uma performance colaborativa entre os músicos. Foi realizada uma análise documental de textos e vídeos e ao final, pode-se concluir que há uma linha tênue entre a existência de um(a) maestro(a) que permita essa interação e a não existência desse profissional.

Palavras-chave. Maestro(a); Performance Colaborativa; Orquestra

Investigations on the Conductor's Collaborative Performance Today: A Brief Literature Review

Abstract. The orchestra is a group in which the voice of one person predominates, that of the conductor. Performers with years of experience end up following this leader's directions, sometimes with questions, sometimes without any questions. But what makes these people follow someone and allow all the learning they've had to be put aside and only one voice echoes? The music made together, in fact, suffers little or almost no intervention from the group. In this sense, this work aimed to identify the performance possibilities of this professional with a view to a new practice, denominated here as collaborative performance. In this new practice, we sought to find works that could elucidate what the conductor's role would be like within a collaborative performance between musicians. A documentary analysis of texts and videos was carried out and, in the end, it can be concluded that there is a fine line between the existence of a conductor who allows this interaction and the non-existence of this professional.

Keywords. Conductor; Collaborative Performance; Orchestra.

Introdução

Na tentativa de elucidar o papel do(a) maestro(a) como *performer* na atualidade, buscou-se encontrar fontes que discutam sua participação dentro da *performance* como criação. Um levantamento bibliográfico aponta para alguns trabalhos de autores que se tornaram influenciadores das *performances* historicamente informadas dentro do repertório da música de concerto. Porém, há ainda pouco material sobre a participação do(a) maestro(a) dentro *performance* na atualidade. Maestros como Norman Del Mar, Max Rudolf, Gustav Meier e David Itkin, elaboraram trabalhos que fazem indicações sobre como as obras de Beethoven, Mozart, Brahms, entre outros compositores do repertório canônico, podem ser dirigidas, transformando-se em referências para a maioria dos estudantes de regência.

No que diz respeito às práticas performativas em regência, um dos grandes escritores da área, Gunter Schuller (1997), condena a imagem do *performer* que se sobressai à obra, repudiando gravações em que os maestros são mais elogiados do que os compositores. David Itkin (2014) realizou um minucioso trabalho para descrever a técnica e propor sugestões performativas dos principais concertos para solistas. O autor exclui a maior parte dos concertos de Beethoven e Brahms por já existir na literatura os trabalhos *Conducting Beethoven* e *Conducting Brahms*, de Norman Del Mar. O trabalho de Itkin percorre os concertos com uma lupa em cada compasso para explicar os detalhes da partitura. Em alguns trechos ele faz a reorquestração, mas ainda com muito receio, pois considera que o trabalho do compositor é mais importante que o seu. Os livros de Rudolf (1950) e Meier (2009), depois de alguns capítulos dedicados à técnica gestual, dispõem de algumas obras mais influentes do repertório europeu para a aplicação dos elementos técnicos.

O que todos esses autores têm em comum é a devoção à partitura e a quem a escreveu. Porém, os questionamentos que se pode levantar são: Qual seria então a participação do(a) maestro(a) dentro dessas práticas performativas? O que sobra a esse *performer* além do mero “traduzir” textos musicais? Nas práticas atuais pode-se encontrar espaço para a criação ou isso cabe apenas a instrumentistas ou cantores? A seguir, coloca-se uma breve revisão de literatura do que se encontrou sobre o tópico.

Algumas formas de pensar a *performance* do(a) maestro(a) nos dias atuais

Buscou-se fontes que elucidassem o papel do maestro em *performances* atuais. No texto *Reinterpreting Opera: Dido & Belinda*, uma remontagem da Ópera Dido e Aeneas, de Henry Purcell, os organizadores renomeiam a obra para dar sentido à sua nova interpretação. Daniel Leech-Wilkinson (2020), diz que a ópera talvez seja o gênero no qual os intérpretes podem inovar, em caráter estético. Isso decorre do fato de que, na ópera, têm-se a junção de música e teatro, sendo a inovação bem comum a essa última área. A proposta foi idealizada em uma das classes de Daniel Leech-Wilkinson no King's College London com a diretora Ella Marchment. Essa diretora convidou o maestro e compositor Leo Geyer para ajudá-la na realização do projeto.

A ideia original era a colaboração dos *performers* na criação de uma nova interpretação para a obra. Como não tinham muito tempo para ensaio, os propositores formularam algumas modificações e Leo Geyer produziu uma nova partitura que pudesse ser usada como ideia inicial para desenvolvimento nas três semanas de preparação. Nessa nova leitura, algumas mudanças na história foram sugeridas, como o autor explicita:

Ella e eu fizemos mais sugestões (Ella: 'Aeneas pode ser transformado em uma verdadeira praga horrível. Acho que quando ele diz que foi caçar, ele está caçando mulheres vulneráveis. Ele é um desses homens nojentos que assediam mulheres na rua. O número 24 pode ser interpretado de uma maneira totalmente diferente. Dan: 'A segunda mulher... Qual é a história dela? Ela é a oficial de relações públicas do palácio? Chefe de Relações Externas? Terno, prancheta? Conduzindo o coro? Líder de torcida?... Como o coro da cena 40 sabe que [Dido] está morta desde a cena 39, e o que aconteceu com o corpo?!' Leo: 'Deixo a situação do corpo nas mãos seguras de Ella!'" (LEECH-WILKINSON, 2020 p. 247.)¹

Ao assistir à ópera², pode-se notar que a releitura para um romance lésbico trouxe outra dramaticidade à obra; elementos musicais instrumentais davam o ar contemporâneo do tema, como, por exemplo, no momento da festa (inicia em 25:06) em que as mulheres e bruxas

¹ Tradução livre de: *Ella and I made further suggestions (Ella: 'Aeneas can be made to seem like a real horrible prig. I think that when he means he's gone off hunting he is hunting vulnerable women. He's one of those disgusting cat calling men. Number 24 can be read in a totally different way.' Dan: 'The 2nd Woman ... What's her back story? Is she the palace's PR officer? Head of External Relations? Suit, clipboard? Conducting the chorus? Cheerleader? ... How does the chorus in 40 know [Dido's] dead since 39, and what became of the body?!' Leo: 'I'll leave the situation of the body in Ella's safe hands!'*

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kW-tatmIMPQ>, a *performance* inicia aos 8:00 minutos.

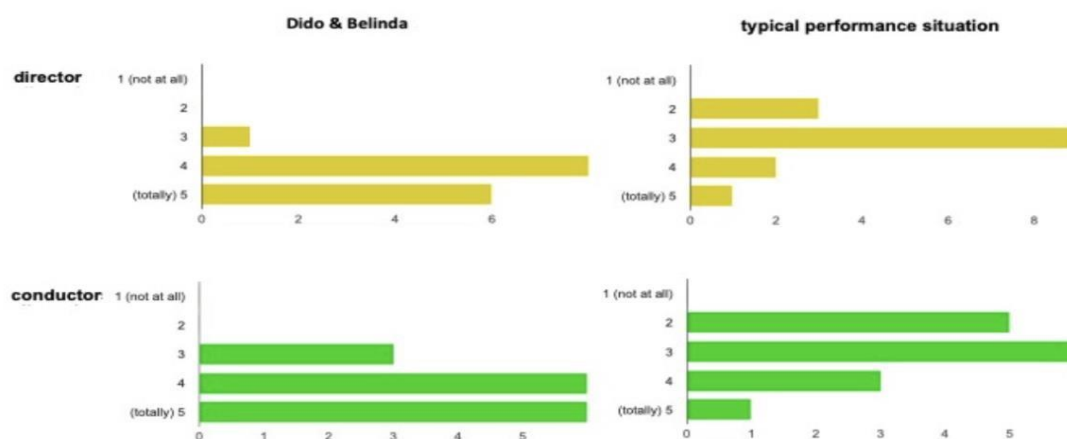
dançavam. Sobre o caráter inovador da *performance*, percebe-se na filmagem disponibilizada, um pequeno trecho de uma das reuniões em que os *performers* colaboravam com a criação do enredo e elementos de interpretação musical.

Um questionário foi entregue aos *performers* e ao público que presenciou as apresentações. A plateia pôde avaliar as apresentações, enquanto os músicos puderam avaliar tanto as apresentações, quanto o processo de preparação. Em um dos tópicos, o questionário perguntou qual tipo de repertório os *performers* gostariam de ver a abordagem adotada nesta reinterpretação. A conclusão foi que o repertório operístico possui maior aceitação, enquanto o repertório orquestral, menor. O autor complementa com a seguinte afirmação:

A ideia de uma orquestra fazendo algo diferente parece ser a mais difícil de contemplar, talvez porque seja tão contrária à experiência cotidiana dos músicos de orquestra. Como um intérprete comentou: Tudo é um pouco como uma fazenda de baterias nas orquestras hoje em dia... qualquer tentativa de discutir a interpretação musical de uma peça... seria um suicídio profissional (instrumentista). (LEECH-WILKINSON, 2020 p. 254.)³

Outras perguntas que foram feitas aos *performers* eram se eles se sentiam autorizados(as) pela diretora e pelo maestro a usar a criatividade nesta reinterpretação e como pensam que se sentiriam em uma situação típica de *performance*. A seguir, apresenta-se o resultado em um gráfico:

Figura 1 – Trecho da pesquisa realizada com os performers



Fonte: LEECH-WILKINSON, 2020 p. 249.

³ Tradução livre de: *The idea of an orchestra doing something different seems hardest to contemplate, perhaps because it's so antithetical to orchestral musicians' everyday experience. As one performer commented: It's all a bit like a battery farm in orchestras these days. ...any attempt to discuss the musical interpretation of a piece ... would be professional suicide. (instrumentalist)*

Percebe-se que essa prática proporcionou maior colaboração na construção da *performance* por parte daqueles que a fizeram. Mesmo assim, alguns dos *performers* escreveram em seus formulários que o processo ocorreu de forma rápida, que precisavam de maior tempo para desenvolver as ideias e de sentirem mais seguros.

Outro material que ajuda a mostrar o papel do(a) maestro(a) nas práticas atuais do repertório canônico, é a dissertação de Figueiredo (2011), apresentado ao programa de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho cita o gênero Sambópera⁴, que foi utilizado para uma releitura da Ópera Carmen de G. Bizet. Nessa nova montagem, apesar da ideia principal surgir do diretor, o maestro e compositor Marcos Leite participou na direção musical e criou os arranjos que deram vida ao gênero. Infelizmente, não se encontrou mais relatos sobre a experiência desta releitura.

Além dessas fontes, encontrou-se outras duas dissertações apresentadas ao programa de pós-graduação da Universidade de Aveiro. Trata-se das dissertações de Idini (2019), Os sonhos da Eva: Construção de uma ópera comunitária sobre a violência contra a mulher, e de Silva (2009), intitulada como Técnicas de Ensaio: Três estágios para a *performance*.

Embora não seja propriamente relacionada à área da regência, a autora trabalha com algumas ideias que podem auxiliar maestros(as) em suas reflexões sobre suas *performances* na atualidade. Idini (2019) trouxe elementos interpretativos que ela diz se enquadrar no conceito de “arte comunitária” (Matarasso *apud* Idini 2019). Percebe-se que a definição se relaciona com o fato da autora trabalhar com o coro comunitário Voz Nua, dirigido pela maestra Aoife Hiney, que partilha dos mesmos ideais de *performace* colaborativa. Nesse caso, Idini (2019) criou a narrativa da ópera e os *performers* colaboraram com a criação da *performance*.

Já a dissertação de Silva (2009), está no ramo de regência de orquestra de sopros. O autor mostra uma visão analítica da construção da *performance*, mas afirma que gostava de ter contribuições interpretativas do grupo que estava a formar. Nas suas palavras sobre a interpretação:

Esta pode advir da visão adquirida pelo maestro através do estudo da partitura, mas também pode ser dada pela própria orquestra. Sir Georg Solti declarava que os maestros não deviam, “carimbar” a sua personalidade em tudo, deviam ouvir se a orquestra tinha algo melhor para lhes dar do que aquilo que eles

⁴ Idealizado em 1982 pelo diretor e dramaturgo Antonio Boal (Figueiredo, 2011).

tinham pensado, e se sim, reconhecê-lo e agradecidamente adoptá-lo. A *performance* deve ser uma mistura das ideias musicais e sentimentos expressivos dos instrumentistas e do maestro. Para este processo fluir é necessário que o maestro utilize ideias claras e convincentes. (Silva, 2009 p. 36)

Embora o autor afirme ser possível uma *performance* colaborativa, ele relata que, por ter de encurtar os seus ensaios, optou por uma abordagem “mais sintética” no que diz respeito à interpretação. Segundo ele, esse procedimento favoreceu a rapidez do processo de construção das obras, pois transmitia as ideias já formuladas em seu estudo individual. Contudo, o autor também afirma que era aberto a influências da orquestra em sua interpretação.

Ainda sobre a construção da *performance* em ambiente de ensaio, julga-se pertinente citar uma passagem do capítulo *The future of conducting* de Leon Botstein (2003), presente no livro *The Cambridge Companion to Conducting*. Botstein (2003) faz a seguinte reflexão sobre o que deveria ser o(a) maestro(a) moderno(a):

O maestro moderno deve criar uma atmosfera nos ensaios na qual os membros do grupo se sintam capazes de fazer perguntas, talvez sobre a técnica de arco, articulação ou até mesmo notas, oferecendo uma opinião sobre como algo poderia ser aprimorado. (BOTSTEIN 2003, p.293)⁵

Na busca por práticas colaborativas, encontrou-se o maestro Tim Steiner, que já se apresentou por toda a Europa e é especialista nesse tipo de *performance*. Em seu site profissional pode-se perceber alguns elementos da sua forma de trabalho. Conforme consta, “O seu trabalho varia desde criações de pequena escala até obras de grande abrangência, envolvendo grupos numerosos de profissionais, amadores e iniciantes”⁶. Até o momento não foi encontrado nenhuma referência bibliográfica sobre suas produções artísticas, mas foi possível encontrar alguns vídeos⁴ de projetos nos quais ele esteve envolvido. Esse é o caso da StopEstra⁷, uma orquestra que se intitulava como “a maior banda de Rock do mundo”, sediada nas instalações da Casa da Música, na cidade do Porto - Portugal. Percebe-se que, em suas *performances*, há

⁵ Tradução livre de: *The modern conductor must create an atmosphere in rehearsal in which section members feel able to raise questions, perhaps about bowing, articulation, or even notes, even proffering an opinion of how something might be improved.*

⁶ Tradução livre de: *His work ranges from small-scale devised work to large-scale multi-layered works involving massed groups of professionals, amateurs and beginners*

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hZ8t9NeW82M>

um motivo temático que é comum aos músicos e que, a partir dos comandos gestuais do maestro, pode-se fazer variações de dinâmica e improvisos livres.

Conclusões

Percebe-se que, na maioria dos casos aqui abordados, as *performances* com maior liberdade de criação demandavam também maior tempo hábil para a concepção e construção. Talvez, esse fato ocorra devido ao costume de tocar e/ou cantar seguindo alguma diretriz estabelecida pela tradição. Entende-se que o processo de se desvencilhar desta prática e inovar na *performance* pode exigir maior tempo de ensaio, menos pressa e mais colaboração. Se, por um lado, existem maestros e maestras que mostram sua preocupação em tornar a *performance* um processo com menos amarras, aprisionamentos à partitura e fidelidade ao compositor, por outro, há ainda os(as) que não concedem maiores liberdades aos demais músicos dos grupos. Uma hipótese, é que isso se dê porque o(a) maestro(a) exerce uma função de poder. Perder o controle do tempo, do som, do resultado interpretativo, pode parecer, para alguns, que não faça sentido existir o próprio cargo de maestro(a).

Alguns exemplos na atualidade mostram orquestras que seguem seus trabalhos concedendo menor importância aos(as) maestros(as) ou, até mesmo prescindindo deles(as). As orquestras Sinfônica de Londres, Filarmônicas de Berlin e Viena, escolhem quem irá dirigir os concertos da temporada, mas já possuem uma identidade musical tão definida que pouco importará aquele(a) que estará à frente do grupo. Nesses casos, parece que o jogo de poder e controle se inverte: o(a) maestro(a) precisará mais se adaptar à orquestra, do que esta àquele. Outras orquestras, como a *Spira Mirabilis* e *St Paul Chamber Orchestra*, criam suas interpretações sem a necessidade de um(a) maestro(a). Nelas, os *performers* elaboram as obras de maneira colaborativa. Contudo, ainda que prescinda da figura de um(a) líder, pode-se perceber que há sempre alguém, aparentemente o(a) *spalla*, a mediar a criação

Se por um lado, os casos da *Spira Mirabilis* e *St Paul Chamber Orchestra* apresentam novas possibilidades de *performances* colaborativas, por outro, restam algumas questões: Um(a) maestro(a) não teria nada a agregar a esses grupos, exercendo, por exemplo, o papel de mediação? Essa solução seria exequível em todos os formatos e tamanhos de grupos? Caberia também na interpretação de qualquer obra de repertório canônico?

A partir dessa breve revisão de literatura, constata-se a existência de poucos textos sobre *performance* colaborativa na área de regência, principalmente no que concerne ao repertório

canônico. Esse pequeno número de fontes dedicadas ao assunto, pode abrir caminho para novas pesquisas na área de *performance* na regência.

Referências

BOTSTEIN, Leon. (2003). *The future of conducting*. In A. Bowen (ed.), *The Cambridge Companion to Conducting*. (pp. 286 – 304). Cambridge University Press.

FIGUEIREDO, Hellem Pimentel Santos. (2011). *La traviata à brasileira: Diálogos culturais na sambópera de Augusto*

Boal. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório da Universidade Federal de Minas Gerais.

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS9EHH37/1/hellem_pimentel.pdf

HELIOS COLLECTIVE (2021, 01, 10). *Dido and Belinda – Purcell’s Dido and Aeneas reimagined* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=kW-tatmIMPQ>

IDINI, Valentina. (2019). *Os sonhos da Eva: Construção de uma ópera comunitária sobre a violência contra a mulher*. [Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/30097>

ITKIN, David. (2014). *Conducting Concerti: A Technical and Interpretative Guide*. University of North Texas Press.

LEECH-WILKINSON, Daniel. (2020). *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version N.N At <https://challengingperformance.com/the-book/>.

MEIER, Gustav. (2009). *The Score, the Orchestra, and the Conductor*. Oxford University Press.

ORQUESTRA ENERGIA FUNDAÇÃO EDP (2017, 05, 15). *A Orquestra Energia no Workshop com Tim Steiner* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=OvJ8jzHZW5Q>

RUDOLF, Max. (1950). *The grammar of conducting: A Practical Study of Modern Baton Technique*. G. Schirmer, Inc. New York.

SCHULLER, Gunter. (1997). *The compleat conductor*. Oxford University Press.

SILVA, Rui Miguel de Araújo e. (2009). *Técnicas de Ensaio: Três Estágios para a Performance*. [Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/1195>

STEINER, Tim. (n.d). *Biography*. Tim Steiner. <http://www.timsteiner.co.uk/biography/>

STOPESTRA (2011, 06, 07). StopEstra parte I [vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=hZ8t9NeW82M>.

STOPESTRA (2011, 06, 13). StopEstra parte 2 [vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=OvJ8jzHZW5Q>