

# QUADROS PARA UMA EXPOSIÇÃO: PROCESSOS CRIATIVOS EM PERFORMANCE MUSICAL<sup>1</sup>

*Diana Santiago*

**RESUMO:** A relação do intérprete musical com os aspectos criativos da performance é aqui apresentada por meio de cinco quadros que, em seu conjunto, após introduzirem o tema, delineiam processos da relação intérprete – prática musical. Se por um lado as questões subjetivas preponderam na interpretação (conservar ou criar, fidelidade e individualidade, modismos, intencionalidade), por outro lado os processos da construção da performance, vistos como autoaprendizagem, nos remetem às dimensões autorreguladoras da psique. Conclui-se de forma aberta: enquanto seres simbólicos que somos, a interpretação nos situa entre nós mesmos e o tempo, numa busca permanente de razões e significados.

**PALAVRAS-CHAVE:** performance musical; interpretação; psicologia da música; processos criativos; cognição musical.

**ABSTRACT:** *The relationship between the musical interpreter and the creative aspects of performance is presented by means of five sketches which, as a whole, after introducing the theme, delineate the processes in the relationship between interpreter and musical practice. If, on one hand, subjective questions prevail in interpretation (conserve or create, fidelity and individuality, fashions, intentionality), on the other hand, the processes of musical performance construction, seen as self-learning, refer to the self-regulating dimensions of the psyche. The article is open ended: symbolic beings as we are, interpretation places us between ourselves and time, on a permanent search for arguments and meanings.*

**KEYWORDS:** *musical performance; interpretation; psychology of music; creative processes; music cognition.*

Por que você toca piano se você poderia demonstrar a mesma habilidade numa máquina de escrever?

SCHOENBERG

O intérprete musical já foi situado entre os deuses e os homens, espécie de Prometeu a trazer do Olimpo faíscas de luz para a Terra. E embora a figura do artista romântico tenha sido desconstruída ao longo do século XX, a indústria cultural do

<sup>1</sup> Este texto foi escrito tomando por base apontamentos da primeira parte de minha apresentação na Mesa Redonda “Processos Criativos em Música”, no V SIMCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais (2009), em Goiânia, não publicada na ocasião. A segunda parte da minha apresentação, aqui não incluída, tratou de um estudo experimental desenvolvido no Laboratório de Performance Musical e Psicologia da UFBA, sob os auspícios do CNPq.

século XXI sabe valer-se dos mecanismos projetivos das massas para manter o distanciamento artista/plateia e, com isto, sobreviver. Assim, o intérprete ainda é visto como um ser dotado, possuidor de um dom misterioso e especial, que o distingue dos outros e o afasta da normalidade.<sup>2</sup> Um imigrante do Monte Parnaso vivendo entre os humanos, talvez.

Neste artigo, examinam-se aspectos dos processos criativos em performance musical por meio de quadros temáticos. Ao reuni-los, expõe-se à reflexão um esboço psicológico do intérprete musical, aquele indivíduo que investe horas inumeráveis da sua vida para especializar seu sistema motor a responder sonoramente a demandas psicológicas e musicais imensas.

## QUADROS PARA UMA EXPOSIÇÃO

### A CRIATIVIDADE

A criatividade, uma das características que destacam o *homo sapiens* dentre as outras espécies, é objeto de estudo das diversas correntes psicológicas e psicanalíticas:

Em sua obra clássica, *The Ascent of Man* (1973), Jacob Bronowski afirmou que os seres humanos se distinguem dos outros animais por nossos “dons imaginativos.” Sua afirmação reflete o fato de que embora nós compartilhemos muitas propriedades biológicas com outros organismos, nossas mentes funcionam diferentemente. Pensamos de modo gerativo e transformamos nossos pensamentos em criações tangíveis e originais. (WARD, SMITH & VAID, 1997, xiii)<sup>3</sup>

Presente em todas as áreas do fazer humano – nos avanços da ciência, nos novos movimentos artísticos, nas novas invenções e em novos programas sociais – a criatividade pode ser compreendida sob vários ângulos.<sup>4</sup>

Voltando-nos para a área musical, Webster ressalta a complexidade do estudo do pensamento criativo em música quando afirma que ele

[...] envolve uma combinação complexa de variáveis cognitivas e afetivas, frequentemente executadas nos mais altos níveis do pensamento e sentimento humanos. É um

---

2 O talento musical em suas várias facetas sempre atraiu a atenção tanto das massas quanto de cientistas das áreas da saúde e das Humanidades. No que diz respeito ao talento musical, vale recordar que do século XIX (quando a Psicologia se constituiu uma ciência autônoma) até hoje, a Psicologia Musical o estuda, tendo patrocinado inclusive o surgimento de inúmeros testes de habilidade e musicalidade. Para mais esclarecimentos, vide o verbete *Psychology of Music* no *Grove's Dictionary* (SADIE & TYRRELL, 2004 e SADIE, 1980).

3 As traduções de textos não editados em português são da responsabilidade do autor.

4 A abordagem cognitiva ao estudo da criatividade tem raízes no associacionismo, na Gestalt e na modelagem computacional (SMITH, WARDS & FINKE, 1995).

conjunto tão complicado de compromissos a longo prazo (composição, escuta repetida de música ou decisões a serem tomadas na performance sobre música previamente composta), ou compromissos “acontecendo no momento” (improvisação e escuta isolada) [...] (WEBSTER, 2009, p. 421)

Por sua vez, Mark Reybrouck (2006) considera a criatividade musical em termos de interação, “lidar com o mundo sonoro”. E não a restringe. Estuda-a na recepção, na performance, no processamento interno, mantendo a ideia de criatividade como um processo de aquisição de conhecimento e uma possibilidade de realizar “operações simbólicas” nos elementos adquiridos.

No que diz respeito à criatividade na performance musical, Clarke, em seu trabalho sobre o tema, ressalta que a preocupação da sociedade com ela está fortemente ligada ao surgimento do concerto em meados do século XVIII, na Europa. Segundo esse autor, temos a tendência de focar na função artística da música, mas, em suas funções ritualísticas, de coordenação de movimentos físicos ou terapêuticas, “o imperativo irresistível pode ser *evitar criatividade ou novidade*, e o objetivo pode ser uma réplica sem variantes, de modo a preservar a função social ou psicológica que a música cumpre” (CLARKE, 2012, p.17, grifos meus).

Clarke ainda nos alerta para o fato de que:

toda performance musical é inevitavelmente “criativa”, no sentido em que, se a análise é suficientemente refinada, ela irá diferir de qualquer outra performance de algum modo, em algum lugar. Mas, tal afirmativa desmorona conjuntamente, de modo significativo, maneiras diferentes de utilização do termo “criativo”: residualmente, talvez inutilmente, simplesmente para indicar que existem aspectos não encontrados em outras performances; combinatoriamente, para indicar que enquanto nenhum dos elementos de uma performance pertence a uma nova categoria, eles aparecem em um arranjo não encontrado previamente; ou, mais radicalmente, para identificar o tipo de inovação surpreendente que parece vir do nada. (CLARKE, 2012, p. 17)

Em suma, pode-se questionar a própria existência da criatividade na interpretação.

## TENSÕES DIALÉTICAS

Várias tensões dialéticas estão presentes na prática da performance musical. Enquanto intérpretes, somos defrontados por nossas limitações artísticas, as limitações das próprias obras musicais que buscamos interpretar, as crenças e convenções do meio em que nos encontramos – seus dogmas e modismos, provenientes da cultura em que nos inserimos. Em artigo escrito em 1995, tracei algumas considerações sobre influências pessoais e sociais que interferem na escolha do repertório e na abordagem interpretativa musical. Tomando como ponto de par-

tida dois exemplos extraídos da herança cultural musical do Ocidente, o prefácio ao *Florilégio Primum*, de 1695, de Georg Muffat (STRUNK, 1965) e um programa de concerto realizado em 18 de novembro de 1832 na Sala Gewandhaus, em Zwickau (ABRAHAM & SAMS, 1985), busquei demonstrar que:

[...] ao selecionar nosso repertório, somos influenciados por incontáveis fenômenos, que variam de atributos pessoais herdados ou adquiridos no meio em que vivemos até pressões psicológicas, econômicas e sociais. O intérprete é figura proeminente na ecologia musical, já que para ele convergem os esforços do educador musical, que o educa, e do compositor, que depende dele para ter sua peça executada, mas a reflexão que realiza sobre sua prática tem sido relativamente escassa ao longo dos séculos. (SANTIAGO, 1995, p. 111)

Domenici (2012) reforça essa ideia ao afirmar que “o paradigma tradicional da performance musical foi construído ao longo dos últimos dois séculos por musicólogos, filósofos, teóricos e compositores. Os intérpretes, até o momento, simplesmente não participaram efetivamente dessa discussão” (DOMENICI, 2012, p. 67-68).

Há alguns anos, em 2005, pesquisadores da *Guildhall School of Music and Drama*, como George Odam e Nicholas Bannan, quebrando este modelo, levantaram suas vozes em alguns questionamentos que podem contribuir para a nossa galeria de quadros. Algumas de suas perguntas tratavam das relações entre performance e comunicação:

As atividades de criar e conservar se opõem ou se complementam? Onde se situa a performance musical no *continuum* entre as duas? (ODAM & BANNAN, 2005, p. 29)

Se se pode dizer de uma performance que “comunica” e de outra que não, como podemos definir comunicação? Até que ponto pode ser aprendida, supondo-se que este seja o fim almejado? (ROBERTS, 2005, p. 187)

Outras, sobre as questões inerentes à interpretação:

Como artistas secundários – no sentido que pianistas estão recriando (executando) as criações do artista primário –, qual é a relação entre nossa resposta pessoal à música e nossa fidelidade às intenções do compositor? É axiomático que realizamos o que o compositor nos diz. Por quê?

Tendo como certo que deve haver um equilíbrio ideal entre o pessoal e a fidelidade, como se chega a isto? Como alguém aprende a criar uma nova performance (considerando-se que uma que não é nova, nos termos de Craig Raine, não leva a lugar nenhum?) Como se evita imitar outros, imitar o próprio professor, imitar os “grandes” músicos? Quanta imitação é desejada? Onde termina a imitação e começa a originalidade? (ODAM & BANNAN, 2005, p. 29)

Esses questionamentos nos conduzem certamente a outros. Há artistas secundários e principais? Realizamos de fato o que o compositor nos diz? Que é originalidade e até quando o é? O diálogo continua, em busca de respostas.

### AUTORREGULAÇÃO

São vários os processos psicofisiológicos presentes na performance musical. Ação motora e controle motor, leitura, lógica, imaginação, representação mental, autoescuta (percepção), autorregulação (*feedback*), memória, cada um desses processos é, por si só, um universo imenso a ser explorado e conquistado. Jorgensen desenha um modelo de prática musical a partir das fases autorreguladoras propostas por psicólogos da educação para o autoensino. Segundo esses psicólogos, o autoensino se dá por meio de três fases autorreguladoras:

- (i) pensamento prévio ou os processos de pensamento e crenças pessoais que precedem os esforços para engajar na tarefa;
- (ii) controle da performance e da vontade ou os processos que ocorrem durante a aprendizagem e afetam a concentração e a performance;
- (iii) autorreflexão ou a reação do aprendiz e subsequente resposta à experiência.

Jorgensen (2005, p. 86) vê a prática musical como autoinstrução, consistindo em três fases: 1) planejamento e preparação; 2) realização; 3) observação e avaliação. Até onde, examinando esses processos, consideramos as facetas do interpretar? De fato, é bem raro encontrar relatos como o de Lima (2005), que detalha os procedimentos de sistematização da interpretação efetuados pelo professor Walter Bianchi em sua prática pedagógica. Em seu relato, ela comenta que “a metodologia deste professor leva o intérprete a estabelecer uma relação contínua entre o fazer e o pensar a música.” (LIMA, 2005, p. 46).

### INTENCIONALIDADE (NUM QUADRO BREVE)

Para que tocamos um instrumento? Qual nossa motivação? Como foi construída essa motivação? Do mesmo modo, podemos perguntar: como construímos nossa interpretação? Que nos leva a fazê-lo?

### QUADROS PARA UMA EXPOSIÇÃO

A questão da exposição do intérprete ao público, exposição esta inerente ao processo das várias artes cênicas, faz-nos lembrar das inúmeras possibilidades de interpretação:

Interpretações são mais completas que partituras e performances são mais completas que interpretações. Por exemplo, pode-se falar da interpretação como transmissoras

da concepção de uma obra por um músico, em oposição a uma performance dela. [...] Quaisquer idiossincrasias que possam existir entre diferentes performances, se as concepções da obra estão apreciavelmente imutáveis, eles [os músicos] podem realizar a mesma interpretação em diferentes ocasiões. Dito de outro modo, numerosas performances podem corporificar uma única interpretação. (KRAUSZ, 1995, p. 75-76)

Diferenças nas salas de concerto, no som do instrumento, nas condições físicas dos próprios músicos podem gerar desvios de performance. Enquanto intérpretes, estamos situados entre o texto escrito e o som audível, o instrumento e a plateia, o ideal interpretativo e a nossa falibilidade. As considerações da variabilidade inerente ao ato de tocar ocasionam, além das divagações filosóficas, problemas práticos de ansiedade que se originam em nossa vulnerabilidade. Estamos expostos.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

(CODA)

Ernst Cassirer nos recorda que o *Homo sapiens é Homo symbolicum* (CASSIRER, 1994). Nossa natureza intrínseca, portanto, nos permite encontrar dimensões subjacentes a cada um de nossos atos. Essas dimensões, em música, nos transformam em exploradores constantes de mundos entrevistados. Se, na prática da interpretação, nem sempre serão as imagens que nos favorecerão na construção da performance, conforme exemplifica Lima,<sup>5</sup> não será a objetivação dos elementos estruturais da obra que permitirá a interpretação perfeita.

A tênue linha que demarca, sem separar verdadeiramente, o que nos é proposto pelo compositor, será sempre, talvez, um dilema para o músico.

Vivendo hoje, como posso saber como se dava a música do passado?

Vivendo hoje, como posso participar da música construída no presente?

Vivendo hoje, como posso entrever os desdobramentos da música do futuro?

---

5 Em sua obra citada anteriormente, Sonia Albano de Lima relata os procedimentos objetivos de marcação detalhada dos parâmetros e intenções interpretativas, realizados pelo Prof. W. Bianchi e divergentes da prática mais tradicional de sugerir imagens por meio de metáforas. Esses procedimentos objetivos são considerados por alguns dos entrevistados por Lima superiores às imagens metafóricas como propulsores de interpretações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Gerald & SAMS, Eric. Robert Schumann. In: SADIE, Stanley. *The New Grove composer biography series: "Early Romantic Masters 1"*. New York: Norton, 1985, p. 99-234.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: uma Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CLARKE, Eric. Creativity in performance. In: HARGREAVES, David; MIELL, Dorothy & MACDONALD, Raymond. *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 17-30.
- DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº 5, p. 65-97, 2012.
- JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (Org.). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 85-103.
- KRAUSZ, Michael. Rightness and reasons in musical interpretation. In \_\_\_\_\_. *The interpretation of music: philosophical essays*. Pbk. ed. New York: Oxford University Press, 1995, p. 75-87.
- LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo; Musa Editora, 2005.
- ODAM, George & BANNAN, Nicholas. *The reflective conservatoire: studies in music education*. Londres: Guildhall School/Ashgate Publishing, 2005.
- REYBROUCK, Mark. Musical creativity between symbolic modeling and perceptual constraints: the role of adaptive behavior and epistemic autonomy. In: DELIÈGE, Irène & WIGGINS, Geraint. *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice*. Hove (East Sussex, Inglaterra): Psychology Press, 2006, p. 42-59.
- ROBERTS, Paul. Creating and communicating: a rationale for piano students in the conservatoire. In: ODAM George & BANNAN Nicholas. *The Reflexive Conservatoire: studies in music education*. London: Guildhall School of Music and Drama & Ashgate Publishing Limited, 2005, p. 185-202.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1<sup>st</sup> ed. Macmillan Publishers, 1980.
- SADIE, Stanley & TYRRELL, John (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2004.
- SANTIAGO, Diana. Intérpretes e modas: liberdade de ação?. *Revista Art – Revista da Escola de Música da UFBA*, Salvador, BA, v. 23, p. 107-111, 1995.
- SMITH, Steven, WARD, Thomas & FINKE, Ronald (Orgs.). *The creative cognition approach*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1995.
- STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History: The Baroque Era*. 3<sup>rd</sup> print. New York: W. W. Norton, 1965.

WARD, Thomas, SMITH, Steven & VAID, Jyotsna (Orgs.). *Creative thought: an investigation of conceptual structures and processes*. Washington (DC): American Psychological Association, 1997.

WEBSTER, Peter. Children as creative thinkers in music: focus on composition. In: HALLAM, Susan, CROS, Ian & THAUT, Michael (Orgs.). *The Oxford handbook of music psychology*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 421-428.

*Recebido em 02-11-2012*

*Aceito em 04-02-2013*