

A POÉTICA DO SILÊNCIO OU O PASTOR QUE APASCENTA PIANOS¹⁹

Fernando José Monteiro da Costa²⁰

RESUMO

A preparação inicial para uma exibição instrumental é assunto não muito desenvolvido e, provalmente, não praticado, quando se entende que tal disposição pode interferir na qualidade de execução, não somente técnica, mas, fundamentalmente, emocional. O tempo inicial e tempo final da execução de uma obra devem merecer um cuidado especial por parte do músico, porque não se deve contrariar aquilo que se supõe ser a origem do universo, num princípio e fim numa singularidade. Como pianista, a prática e a observação levaram-me a considerar os primeiros segundos, como momentos essenciais para uma boa performance. Raramente, um músico se posiciona no momento em que se senta no banco, ou se prepara para iniciar a sua apresentação. A investigação deve tomar conta daquele instante e daquela circunstância particular.

Palavras-Chave: Emoção. Tempo. Silêncio. Inteligência corporal.

A POETIC OF SILENCE OR THAT PASTOR FEEDS PIANOS

ABSTRACT

The initial preparation for an exhibition instrumental issue is not very developed and may be not practiced, when it is understood that this provision could interfere with quality of execution, not only technical, but fundamentally emotional. The start time and end time of the execution of a work should be given special care by the musician, because you should not counter what is supposed to be the origin of the universe, a beginning and end in a singularity. As a pianist, practice and observation led me to consider the first few seconds, moments as essential to a

¹⁹ Título a partir de um poema de Murilo Mendes, “O Pastor Pianista”.

²⁰ Doutor em História, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Portugal – Colaborador do CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar, Cultura, Espaço e Memória, Universidade do Porto/Portugal. E-mail: fjmcosta3@gmail.com.

good performance. Rarely, a musician stands at the moment sits in the bank, or getting ready to start its presentation. The investigation should take account of that moment and that particular circumstance.

Keywords: Emotion. Time. Silent. Intelligence body.

INTRODUÇÃO

Poética do silêncio

A execução instrumental, sem que a devamos conectar com algum instrumento específico, envolve, seguramente, um conjunto de habilidades e capacidades cognitivas, emoções e desordens, que conduzirão, directamente, a uma melhor ou pior *performance*. Alguns procedimentos cognitivos envolvidos no desempenho musical terão a ver com a percepção, a atenção e a memória que, aliados a uma dinâmica habilidade motora ocular, facilitam a representação mental de uma obra musical. John Sloboda, nas suas investigações sobre psicologia da música, estudou a forma como essas representações se formam nos músicos intérpretes e actuam sobre a sua *performance*:

A maneira como as pessoas representam a música para si mesmas, determina a maneira como a lembram e a executam. Estas representações e o seu processo de criação, não são, directamente, observáveis. Temos que inferir sua existência e natureza, observando a maneira como as pessoas ouvem, memorizam, criam e reagem à música (2008, p. 5-6).

Tenho, frequentemente, diante de mim a imagem de um pianista²¹ e dos segundos anteriores ao início da sua prestação musical, com a rede de pensamentos que o deve atravessar, na condição básica de que todo o movimento pianístico será originado e controlado por meio da vontade. Ele estará perante um conjunto incontornável de possibilidades, tentando naquele curto espaço de tempo, que passa num ápice, estabelecer relações e provocar inferências, construindo um sistema cognitivo-emocional que lhe permita dar significado ao que lerá, de seguida, na partitura. Essa cadeia de pensamentos, mais ou menos complexa, mas também de sentimentos, traduz-se numa síntese que conduzirá o instrumentista, neste caso, o pianista,

²¹ Utilizo a imagem de um pianista por deformação profissional, porque, também, sou pianista e, portanto, conheço o instrumento e as suas particularidades.

numa relação entre corpo e instrumento, a dar forma sonora a uma trilha de sinais, problematizando a dimensão das ações, transformando-as em *espaço*. Langer (1989) deixou-nos a ideia de que *o ver inicia o pensar*, há como que uma série de virtualidades residentes nos sentidos, conferindo, em primeiro lugar, ao corpo e à sua postura inicial, a etapa essencial para a eficácia da performance pianística. Assim, o corpo, como sujeito e objeto da acção, assume-se como uma espécie de veículo da personalidade do músico instrumentista.

Esta é a problemática central deste meu artigo e que resulta, não de algum processo investigativo aturado e contínuo, evidenciando resultados objectivos, mas sim, quer do ponto de vista teórico, por sequências de observação directa, tentando objectivar as sensações de cada instrumentista no momento de partida para a sua exibição musical, quer do ponto de vista prático, porque, como pianista, o sinto na pele, mas sem que, no momento, eu possua a possibilidade de obter a consciência exacta do acto musical, nomeadamente, nos seus primeiros segundos, tal é a multi-interferência que se acolhe, na perspectiva do instrumentista/receptor. A proposta do presente artigo e da especulação que desenvolvo justifica-se, assim, pela busca de uma compreensão do insustentável desassossego que circunda o músico, naquele tempo. Resulta, primordialmente, da prática que desenvolvo desde há muitos anos, das hesitações aquando da entrada em palco, os medos que nos apavoram no momento de ataque das primeiras notas e das (in)certezas que nos invadem, sem razão aparente, mas que podem colocar névoas que, ou se transformam num imenso nevoeiro, ou então, se dissipam, conduzindo o músico e a sua performance, a elevados níveis provocatórios.

Trata-se, sobretudo, de uma análise da relação do artista com os espaços formais da realização da música e da interacção que ele estabelece com a obra que executará, sob as contingências e circunstâncias particulares que o envolvem, no momento, simultaneamente, como executante, observador da sua própria acção e como mediador entre a obra musical e o público, tendo como permeio um instrumento musical. Não existe, por tal, uma preocupação de incursão nos domínios técnicos da construção musical, nem este artigo, quer reflectir princípios doutrinários ou filosóficos sobre a música.

Existe, claramente, uma multifuncionalidade e polivalência, que podem atrapalhar os primeiros segundos da acção de um músico. A construção musical é uma plataforma complexa, abstracta e individual e não se explica, unicamente, através da estrutura de uma obra musical, mas remete-se a uma rede de relações desconhecidas, que nas palavras de Zampronha ganham sentido e oportunidade, quando afirma que “a construção do sentido musical efectivamente se

configura como uma relação genuína entre três termos mutuamente determinados: suporte, referente e sentido (2004, p. 79) Ela é, afinal, resultado de uma síntese, entre obra e público, entre executante e co-autor, que é ele próprio, reiniciando-se o ciclo de (re)interpretação de uma obra musical. Existe uma microesfera cognitiva – o músico – que se articula com a macroesfera sociológica, que é o público, em que o instrumentista se integra, influenciando e determinando a execução, a partir dos primeiros segundos de acção.

Este é um tema não estudado suficientemente e não reflectido, quer nos princípios técnicos musicais, quer mesmo, na abordagem do conceito de performance, pelo que, me parece oportuna a sua abordagem empírica, que possa suscitar, mais tarde, a necessidade de se rever todo o constructo do acto performativo e que precauções o instrumentista deve incorporar, de modo, a linha sistémica de raciocínio, nos possa conduzir ao entendimento de que compositor, executante e público, possam representar um todo, sem partes distintas.

A metodologia adoptada não pode e não deve, neste caso, implicar a verificação de quaisquer dados ou resultados, atendendo ao tipo de abordagem adoptado, centra-se numa especulação filosófica, a partir da observação, sem preocupação de rigor histórico-sociológico, mas procurando aportar a questões de juízo crítico na perspectiva do instrumentista e do momento *zen* da sua actuação. Se no primeiro ponto do artigo, *Criação, Prazer e Complexidade*, desenvolvo uma problemática próxima da existência do público e sobre a sua ou não influência sobre a performance do instrumentista, já no ponto seguinte, *Últimas Considerações*, coloca-se o enfoque na perspectiva da existência de algum conflito entre o particular e o universal, o mesmo será dizendo, entre o instrumentista e o público.

CRIAÇÃO, PRAZER E COMPLEXIDADE

Sentido cultural global

Existe uma ausência de discurso analítico que problematizem as funções do corpo, principalmente, no dos instrumentistas, relaxando para segundo lugar o desenvolvimento sensorial e as repercussões entre a dinâmica activa e reflexiva. Não existem grandes dúvidas sobre a importância das posturas, dos momentos de incubação por mais curtos que sejam que, mal aproveitados, podem conduzir à dificuldade de preparar em gesto, a concepção musical esperada e, por tal, à contrariedade da proficiência desejada. São, sem dúvida, muito importantes, aqueles escassos momentos de concentração que antecedem o início da

performance, onde se joga muito, ao nível da concentração, onde muito se revê num tempo de microsegundos, em que, a maior parte dos movimentos serão pré-programados pelo cérebro, antes de iniciar a performance. O pianista deve saber construir uma inteligência corporal que lhe permita dotar das relevâncias essenciais, como ponto de partida para o seu desenvolvimento musical. Esta habilidade não será, nunca, um fim em si mesma, mas revelar-se-á como um princípio para a supressão da distância existente entre intenção e gesto na execução pianística. Existem diversos factores de desempenho e o tempo de incubação inicial será um deles. Se as qualidades da proficiência pianística passam pelo domínio da concentração, pela certeza em realizar e pela minimização do gasto de energia, então, é no tempo inicial, que antecederá todo o edifício performativo, que o pianista encontrará o tempo da revisão, não dos argumentos biomecânicos, mas a análise desses mesmos comportamentos biomecânicos.

Dir-se-á que o tempo é curto, que, por isso, pode conduzir mais à irritação do que ao entusiasmo, mas como afirma John Cage “não há silêncio que não esteja grávido de som” e, assim, a dicotomia entre silêncio e som, deixa de existir. Esse primeiro tempo de silêncio, tempo a que chamaremos de *desconforto*, é um momento de estabilidade e adaptabilidade áquilo que se seguirá. O tempo de execução da obra é clima de maior descontração, porque treinada, sabida de cor e em que a fluência se acentua, numa motricidade culturalmente específica de cada espaço e de cada tempo.

Se insitirmos na ideia de que a arte não é um objeto ou uma trivial manipulação, se ela não apresenta mas (re)apresenta *uma experiência em campo*, essa concepção temporal do silêncio inicial torna-se num ponto forte de toda a performance, já que aí, começa, verdadeiramente, a execução pianística, quase que deixando anteciper, no público, o desenho da obra, que a postura corporal do pianista, as marcas da sua face ou o seu olhar vincado, deixam antever. O pianista deixa transluzir uma ética da coexistência e do acolhimento, na primeira fase que é reflexiva²² e que se traduz no chamado “período sensível”, em que alguns dos estímulos serão maximizados e que se poderá transformar em “período crítico” se os incentivos não produzirem, no decorrer da execução musical, os comportamentos significativos esperados. Para John Dewey o pensamento reflexivo é “a espécie de pensamento que consiste em examinar, mentalmente, o assunto e dar-lhe consideração séria e consecutiva” (1959, p. 13), fazendo, então, uma distinção entre o acto reflexivo e o que é, mera, rotina. Para Barenboim,

²² Pela observação da pirâmide de desenvolvimento dos movimentos, a primeira fase é chamada de reflexiva.

“a música já tem de existir na cabeça do pianista porque, quando ele toca, cria uma impressão de que se incorpora numa coisa que já existe, embora não no mundo físico” (2009, p. 17) Afinal, esse primeiro momento, o tempo sensível e da reflexão será tão importante, como o final da obra a executar, porque “a música é um espelho da vida, porque ambas começam e acabam no nada” (idem).

Insistamos, então, na necessidade do pianista se concentrar, ponderadamente, antes do ataque do primeiro som, encetando uma peça de música a partir do silêncio inicial, “constituindo uma alteração gradual da situação existente” (ibidem). Barenboim volta à questão, reafirmando que o início e o final são momentos de toque da execução musical, porque “o último som não é o fim da música. Se a primeira nota está relacionada com o silêncio que a precede, então a última tem de estar relacionada com o silêncio que lhe sucede” (ibidem). Até porque, há que filtrar os maus hábitos existentes, numa espécie de *desumana exigência de civilidade nos concertos*, como oportunidade de lançar consciência sobre a cerimónia do concerto, mas que a tradição ritualizada tem imposto ao longo dos tempos.

Não se deseja, contudo, eliminar-se a vivacidade e espontaneidade que um concerto deve ter, como elemento determinante da vida cultural de uma comunidade, mas, como reforça Barenboim, “é perturbador ouvir um público entusiástico aplaudir antes de se desvanecer o som final, porque há um momento derradeiro de expressividade, que é precisamente a relação entre o fim do som e o início do silêncio que se lhe segue” (ibidem). E, já agora, bater palmas, à entrada em palco, antes do músico ter demonstrado o que quer que seja, não se avizinha de muito bom-tom, a não ser pela generosidade do bem receber. O silêncio inicial terá de contribuir para a contemplação da música em si mesma, argumento que se pode utilizar, também, em relação aos aplausos entre movimentos. E um dos modos de se preparar o silêncio inicial “é criando a precedê-lo uma enorme quantidade de tensão, para que o silêncio só aconteça de pois de ter sido atingido o máximo absoluto de intensidade” (ibidem, p. 18). Será que tal é viável, após uma longa série de aplausos à entrada do músico? Será que é possível colher esse silêncio, se o pianista se sentar e de imediato, iniciar a execução da sua obra?

A cerimónia musical começa logo à entrada do músico em palco. Mas isto, não significa que se deva anular a interacção entre o público e o concerto, nem lhe retirar profundidade emocional e humana, nem tão pouco, estabelecer linhas de fronteira para o tempo de aplaudir, tossir, levantar, ficar em silêncio, ou rejeitar. Mas também, não se deseja cair na tentação de voltarmos ao século XVIII, em que um concerto era uma reunião aristocrática, onde

se podia conversar, namorar ou jogar xadrez. São, apenas, linhas de análise que poderão ser consideradas quando se investiga sobre esta pequena e dissimulada forma de se iniciar um concerto de piano e que nos conduz a uma espécie de *poética do silêncio*, circunstância ideal para a projecção de uma linha de acção/interpretação, que será determinante para a execução da obra, já que, “o controlo motor dos dedos, depois de ter aprendido um certo movimento, ou dedilhação, completa a sequência sem a participação consciente do intelecto” (ibidem, p.33).

O tempo na música é elemento muito importante e é um dos conceitos mais utilizado pelo homem. Para as ciências e artes, o questionamento do tempo é tarefa exaustiva, descrevendo postulados diferentes para cada um, em que o tempo histórico será diferente do tempo físico e, ainda este, diferente do tempo biológico. Assim, será problemático para cada um de nós, realizar um exercício de distanciamento em relação ao tempo – quantas das vezes necessário, para o aprofundamento de um acontecimento – e, porque ele não se constitui numa matéria, não o podemos apreender, como se de um objecto se tratasse. Questões múltiplas se podem colocar à sua volta, como a sua reversibilidade, a sua rigidez ou flexibilidade, ou mesmo, se ele se configura numa seta do tempo.

Vivemos entre um passado que se escoia por miríades de acontecimentos, muitos deles já esquecidos e um futuro que não tarda a chegar, mas que ainda não o é. Contudo, o presente que se vive, já não existe, ele é uma construção individual, de que quando dele tomamos consciência, já é passado. Uma espécie de paradoxo envolve, também, o músico, tendo necessidade de se reconstruir a cada momento, num sentimento de incerteza e de dúvida, ante a complexidade da natureza íntima, mais da música, do que do acto musical. Curioso o facto de todos nós, desde a infância, termos partilhado a noção de tempo, mas que, no fim, não acaba por ser entendido da mesma forma por todos. Podemos conceituar a ideia de tempo como um referencial, pode cada um de nós particularizá-lo em face dos acontecimentos, mas é certo que adoptamos, sempre, uma sequência lógica para a ordenação dos factos, dando-lhes consistência e rotina. O entendimento do cosmo e a visão que cada um tem do mundo, particularmente, um músico, faz do tempo uma energia especial que, simultaneamente, nos liberta, mas que também, se apresenta como um algoz limitador, um prenúncio, afinal, da nossa finitude como seres humanos.

A experiência musical, apesar de se desenvolver, em muito, por condições físicas - as posturas do instrumentista, a ergonomia do instrumento, as dificuldades técnicas que uma obra coloca – não deixa de estar completamente livre de intenções subjectivas, o que conduz a uma

tensão emocional, entre a certeza e a apreensão, entre a melifluidade e o desconforto. Regressando ao momento inicial, em que o instrumentista se senta diante do seu instrumento e organiza uma série de ordens a enviar ao cérebro, no sentido de dar início ao concerto, sabendo, contudo que não lhe será permitido regressar ao ponto inicial – a impossibilidade da reversibilidade do tempo – esse momento, traduz-se num instante único, onde ele vai procurar uma explicação (uma adequação) que convenha ao objecto em questão, sem deixar algum insterstício ou vazio, numa unidade que atravessará toda a obra como um fio.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Pastor que apascenta pianos

O poema *O Pastor Pianista*, de Murilo Mendes seduziu-me para uma análise não habitual da realidade, neste caso, realidade musical, por uma visão insólita do mundo, criando um léxico transgressor. Porque um músico será, sempre, o poeta do som, único meio capaz de gerar sentido, criatividade e, portanto, liberdade. Para quem conhece o poema de Murilo, os sintagmas “pastor” e “pianista” assumem um efeito de movimento, quer pelo acto de mobilizar animais, quer tanto, pela execução de um som, ou conjunto de sons. Invertendo o sentido da poética, estaremos diante de um pastor que apascenta pianos, ou será que o pianista solta sons no espaço, como se tratando de um rebanho musical? Não será a obra musical um rebanho de sons? Ambos possuem uma voz que se espraia pela planície deserta, seja a montanha que esconde por detrás visões líricas da realidade, seja uma plateia, em que cada ouvinte recreará, não verdades absolutas, mas equilíbrios entre o transitório e o perene. A aproximação, não de duas realidades, mas de duas versões da mesma realidade, encontra na ideia muriliana de unir os homens através da arte, onde *apascentar* e *tocar* apareceriam como atributos de um só rebanho. O piano e o rebanho são veículos de comunicação, através deles vamos conhecer melhor o circundante e “o efeito poético é devido à tensão entre o impossível rebanho sonoro dos pianos e a luta do homem para se exprimir” (CÂNDIDO, 1998, p. 95).

O contacto pela primeira vez com o piano e com o público que espera dele o melhor, gera um ritual de comunhão. O pianista deve saber que lhe cabe pela frente uma empreitada de enorme responsabilidade, fazer com que o público que o acolhe, funcione, mais do que uma tela onde ele projecte as suas intenções, como um espelho, em que a fina camada de prata que separa o músico do público, representa a capacidade do pianista criar desordens e poder, assim,

movimentar o rebanho de sons que apascentará. A segunda lei da termodinâmica que nos indica que a quantidade de desordem (entropia) num sistema só pode aumentar, nunca diminuir e, mesmo, se dois sistemas se juntarem, a entropia do novo sistema será tão grande ou maior do que a soma das entropias dos dois sistemas, conduz-nos à prática instrumental e, novamente, à circunstância inicial do músico que se senta diante do seu piano para abrir o concerto. Ele tem pela frente, um objecto único, intacto, que vai tentar desfazê-lo, como se de um *puzzle* se tratasse. Quer dizer, vai gerar desordem no sistema, vai criar tantas peças, quantas as necessárias, de modo seja possível surpreender todo aquele público, como se de uma chuva de energia se tratasse. A entropia vai aumentar, certamente e, jamais, vai ser possível voltar atrás, a seta do tempo vai no sentido da expansão do universo, tal e qual, seria impossível reconstituir uma chávena partida, através da colagem dos seus múltiplos pedaços (cf. STEPHEN HAWCKING, 2011). E é este nível de desordem que permitirá que a criatividade do pianista seja autêntica, não se quedando pela reprodutividade. Imaginemos que o instrumentista equivale a um conjunto de moléculas de oxigénio e que o público corresponde a um conjunto de moléculas de nitrogénio. O que acontecerá dentro em breve? As moléculas de oxigénio e nitrogénio, público e artista, começarão a misturar-se, dando origem a uma mistura razoavelmente uniforme. Se tal for o ponto de chegada, poder-se-ia afirmar que músico e público terão atingido um estágio místico de comunhão artística. Então, o princípio da singularidade vingará e o princípio e o fim serão as únicas fronteiras, iguais na sua formulação, que representarão a poética do silêncio.

O conceito de entropia aplicado à arte é cada vez mais fundamental, já que o princípio para que uma nova ordem aconteça, resulta da ocorrência, anterior, de uma revolução. Esta permanente desconstrução da realidade, o renascimento de novos ciclos (Pignatari, 2003) é ponto de partida para quebrar estruturas consolidadas e buscar novas possibilidades de organização. Esta é uma acção entrópica que a arte utiliza, quando em diálogo com o meio externo, procedimento criativo que gera a vontade de rompimento com padrões tradicionais e estruturas solidificadas, construindo novas ordens. Para o músico, tempo deve ser entropia e vivência do conhecimento. Mas para essa construção da identidade a que a entropia conduz, para a reconstrução da obra a executar, a memória é dispositivo tão importante, parecendo, contudo, força antagónica ao próprio movimento entrópico, mas, afinal, necessária, para o reconhecimento do seu envolvimento no todo do objecto. E esse instante, prévio ao início da execução, esse privilégio existencial é a unidade maior para a desconstrução, contaminação e

compartilhamento. É um tempo de razão maior para o conhecimento da *coisa em si*. Por um lado, sente-se a força entrópica, como necessidade de reconstrução de algo, mas por outro, existe uma tensão autoorganizadora que gera movimento. Trata-se de um momento único, de autêntico privilégio, reduzido a uns escassos segundos de convergência, quase um intervalo de vácuo.

A interpretação musical tem sido objeto de algumas análises e considerações filosóficas e como é que ela pode ou não contribuir para a compreensão da natureza humana. Este postulado é, de facto, o cerne de toda a execução musical e comove-nos a atitude, frequente, dos músicos que tentam, a toda a força, serem fiéis à partitura musical. A literacia musical é, apenas, uma parte do problema, porque “ser fiel à partitura significa muito mais do que a sua reprodução literal em sons” (BARENBOIM, 2011, p. 58). A partitura é, por assim dizer, a substância final, o produto “e a interpretação que dela se faz é uma expressão finita, temporária, que acontece no tempo e tem um princípio e um fim” (idem). Então, qual a função de um músico, a de interpretar o texto, de o transmitir, de o reproduzir? Barenboim tem uma ideia precisa e objetiva, quando diz que a tarefa do músico será a de “aspirar a fazer parte da música” (ibidem). O sentido essencial da música tem sido, amplamente, discutido desde há muito, onde confluem a revolução industrial, as transformações sociais e políticas, a racionalidade. A ciência filosófica resgatou para a comunidade um sentido da música como transcendência do real, cometendo ao homem um verdadeiro instrumento da arte e não um mero executante, pela afirmação no mundo.

Toda a execução musical é um permanente conflito que vai do particular ao universal, do desequilíbrio momentâneo até ao equilíbrio máximo, provocação para o rompimento da estabilidade natural. E se tudo, no universo tende para o caos, quer dizer para uma nova ordem, então a partitura e a interpretação que o músico, dela fará, serão a plataforma ideal para que se produza um conflito de ordens, em que ordem e desordem significarão o mesmo. Esta tensão instável é algo de muito criativo. A interpretação musical é algo que se poderia descrever como um mundo de azar, tal e qual como uma reta desenhada por um pintor terá uma probabilidade mínima de continuar na mesma direcção. Num mundo estruturado, literalmente organizado, aquela reta, provavelmente, continuaria sendo recta.

Como seres humanos somos finitos como o universo, que um dia regredirá para acabar numa singularidade, tal e qual, como apareceu. No entanto e, apesar disso, “temos de aceitar a partitura impressa como substância infinita sem esquecer que somos finitos, temporários”

(ibidem, p. 59). A interpretação de uma obra musical, que preferimos entender como a espontaneidade da sua execução, leva o músico ao domínio dos seus pensamentos, embora “limitado pela tendência para reagir às incidências musicais à medida que elas ocorrem” (ibidem, p.62). Por tal, o momento inicial de incubação, mesmo que por pequenos segundos, será fundamental, sem preocupações acrescidas sobre o que acontecerá no decorrer da execução musical, porque os movimentos espontâneos serão fruto do conhecimento que o músico tiver da obra em referência. É aí, que o executante tem de criar a sua própria realização física da partitura e terá de “ser capaz de ouvir a última nota de uma peça no seu ouvido interno, antes de tocar a primeira” (ibidem, p. 61). Não se darão conselhos sobre modos, maneiras de ser, estratégias ou técnicas, mas os momentos de incubação (cf. Maria Montessori), no início, durante ou fim da execução de uma obra musical, traduzem-se em sinais particulares, que o público saberá acolher, perfilhando-os como estímulos à compreensão da obra musical. Mas uma interpretação de excelência irá muito além daquilo a que poderemos apelidar *de pormenor da actuação de um instrumentista*, o primeiro momento de incubação, pois o conhecimento amplo da obra, o domínio técnico, o treino anterior diário, a energia emocional do intérprete, uma grande percepção de si mesmo, constitui, seguramente, um aprofundamento da acção performativa. Mas esse cume da experiência estética não pode, de modo algum, ser decepcionado por um início desastrosos, precipitado e deficiente da entrada em cena do intérprete. Um forte senso de intenção musical é ganho, provavelmente, nos segundos iniciais de incubação, oportunidade, também, porque treinada do mesmo modo, aquando do estudo da obra musical, para o combate do chamado “medo de palco” (*stagefright*) e da fobia de se apresentar em público (*glossofobia*), que, em muitos dos casos, é factor de frustração, pânico, ansiedade e medo.

Mas esse treino do primeiro momento, deve saber realizar-se, não partindo da ideia de que se tem pela frente um objecto estável, definitivo, mas porque ele, não busca, nem o seu intérprete, um qualquer significado, ou explicação consolidada. Ele, o objeto, já contém essa explicação. Os limites entre o real e o imaginário, entre o eu e o outro, entre artista e público, entre próximo e distante, tornam-se, cada vez mais, imperceptíveis, mas curiosamente, mais determinantes da acção do músico e da qualidade dessa acção. Ambos, músico e público, entram num universo desconhecido, mas pressentido por cada um deles. Aos poucos, vão sabendo e, sobretudo, conhecendo, a dimensão do fenómeno musical, entrando num mundo que, comumente, experimentam e que, rapidamente se transmuda num outro universo. Trata-se

de uma diferente magia, de uma prazerosa confusão entre o real e o imaginário. Por todo o explicitado, uma nova e diferente referência se pode construir a partir do instrumentista e da permanente acção/escuta em que ele se move, de natureza nómada, solitária e solidária. O importante será, agora, considerar-se, não a conclusão expectada, mas a condução para um novo e diferente critério de abordagem, quando se fala de execução musical e quando se espera do instrumentista – receptor, autor e mediador – um meio provocador de emoções únicas no público. Se pudermos ter contribuído para o abrir de caminhos para um diferente campo de pesquisa, então, a metodologia adoptada deu certa e os resultados chegarão a partir do momento, que novos olhares transdisciplinares sejam usados, aquando da visioescuta de um qualquer concerto. Edgar Morin sugere, precisamente, isso, que novos aportes, nos conduzam a um novo olhar, quando está em cima da mesa uma acção tão subjectiva, como a actuação de um instrumentista. Provavelmente, estaremos confrontados com a introdução de um novo conhecimento, no próprio conhecimento. Assim, este artigo fica em aberto nas suas conclusões, não pode ter um remate final, definitivo, ancorado em pressupostos que poderiam reflectir imprecisões, quando está em discussão um lapso de tempo tão pequeno e cruzado por tantas influências e determinâncias, que escapam aos olhos comuns. Se existe alguma virtude, é essa mesmo, de permitir um olhar primeiro sobre uma situação que tem permanecido fora de interesses investigativos. A porta estará aberta, ou se preferirmos, semi-aberta, em direcção ao futuro.

O fluxo musical significa movimento, entropia. Há um poder da música, quer queiramos ou não, quer o desejemos ou não, que influencia as sociedades, naquilo que elas têm de mais singular, de mudança e de velocidade. E porque tudo está ligado em música, desde o emocional até ao político, o músico será, sempre, um ser interdependente. As artes plásticas, a literatura, a música, o teatro, sempre, partiram do azar, da instabilidade, da fragmentação, para poderem melhor construir um diferente modelo, opondo-se a um sistema normativo e homogéneo, que tolhe a criatividade. É, sempre, preferível a tensão entre o ser e o não. Nada melhor do que finalizar este artigo com uma afirmação de Daniel Barenboim: “o pensamento lógico e as emoções intuitivas devem estar permanentemente unidos. Em suma, a música ensina-nos que tudo está ligado” (2011, p. 130). E assim, combater-se-á o grau de desumanização do nosso mundo e o isolamento em que o homem se encontra, por isso, *apascentar pianos ou ovelhas* é caminho para o ganho de uma nova identificação emocional.

Recebido em: Janeiro de 2014

Aceito em: Outubro de 2014

REFERÊNCIAS

- BARENBOIM, D. **Está Tudo Ligado, O Poder da Música**. Lisboa: Bizâncio, 2009.
- CÂNDIDO, A. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1998.
- DEWEY, J. **Como pensamos**. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1959.
- FERGUSON, K. **Stephen Hawking, aventuras de uma vida**. Alfragide: D. Quixote, 2011.
- LANGER, S. **Filosofia da Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LEVITIN, D. **Uma Paixão Humana, o seu cérebro e a música**. Lisboa: Bizâncio, 2007.
- PIGNATARI, D. **Informação, linguagem, comunicação**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- SLOBODA, J. A. **A Mente Musical: Psicologia da Música**. Tradução de Beatriz Llari e Rodolfo Llari. Londrina: Eduel, 2008.
- ZAMPRONHA, E. **A construção do sentido musical**. *Arte e cultura III: estudos transdisciplinares*. São Paulo, p. 75-83, 2004.