



O processo criativo na prática da performance musical: uma perspectiva pelo violão brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

*Ricardo Henrique
ricardo-hs@usp.br*

Resumo. Este artigo busca questionar a tradição mecanicista herdada da pedagogia da performance musical do século XIX da qual, em linhas gerais, polarizou a prática musical na divisão entre músicos que criam e músicos que executam. Essa fragmentação, em meu ponto de vista, contribuiu em dificultar a compreensão do(a) performer sobre a linguagem musical sob maior completude, interferindo negativamente no desenvolvimento de habilidades criativas como a composição, improvisação e reescrita musicais. Nesse sentido, procurei realizar uma abordagem prática para uma dentre as diversas práticas de performance que acredito contribuir à uma formação mais plural do(a) performer: a consciência harmônica no estudo dos arpejos e seus desdobramentos na notação, improvisação e reescrita musical.

Palavras-chave. Leitura e improvisação. Reescrita. Consciência harmônica. Violão. Escola do mecanismo.

The creative process in musical performance: a perspective of the brazilian guitar

Abstract. This article seeks to question the mechanistic tradition inherited from the 19th century musical performance pedagogy, which, in general, polarized musical practice in the division between musicians who create and musicians who perform. This fragmentation, in my view, contributed to make it difficult for the performer to understand the musical language in greater completeness, interfering negatively in the development of creative skills such as musical composition, improvisation and rewriting. In this sense, I tried to take a practical approach to one of the many performance practices that I believe contributes to a more plural formation of the performer: the harmonic awareness in the study of arpeggios and its consequences in notation, improvisation and musical rewriting.

Keywords. School of Mechanism. Critical curiosity. Basso continuo. Choro.

O processo criativo na prática da performance musical

Em minha dissertação de mestrado procurei investigar algumas questões relacionadas ao processo criativo na pedagogia da performance, mais especificamente, sobre um recorte histórico no campo da música ocidental em que me foi possível potencializar a hipótese de que durante a revolução francesa, no século XIX, ocorreu um processo progressivo de dissociação entre tocar e compor, até então práticas indissociáveis no século anterior. Busquei dialogar com uma série de aspectos musicais, políticos, sociais e pedagógicos, os quais apontaram ao surgimento de uma prática pedagógica essencialmente mecanicista no novo modelo do Conservatório de Paris. A então chamada “escola do mecanismo”, intimamente relacionada às organizações do trabalho industrial e da especialização da mão de obra,

fragmentou a práxis musical capacitando músicos profissionais a se formarem em uma área específica, ou seja, compositores(as) só iriam compor e performers só iriam tocar/cantar. Nesse sentido, a fragmentação da prática musical dificultou a compreensão da linguagem musical em sua completude, interferindo negativamente no desenvolvimento das habilidades criativas na performance musical.

Esta maneira pragmática de ensinar música favoreceu uma vasta produção de métodos progressivos que, pelo viés institucional, fortaleceram uma uniformização na abordagem pedagógica e, conseqüentemente, a formação de músicos profissionais em “linha de produção”, o que mais tarde viria a ser chamado de “escola do mecanismo” – *École de mécanisme*. [...] É sob essa perspectiva que a escola do mecanismo instrumental passa a propor, em seus materiais didáticos, uma rotina diária de estudos baseados na repetição de condicionamentos motores dissociados dos aspectos de criação, improvisação e compreensão da linguagem musical, o que viria mais tarde a ser criticado por Chopin como uma escola da “ginástica dos dedos”. (HENRIQUE, 2018: p. 22)

CARRASQUEIRA (2017) observa o impacto do ensino mecanicista na formação de instrumentistas melódicos, apontando lacunas em suas formações como a incompreensão harmônica das melodias executadas e, conseqüentemente, a dificuldade em recriar partindo destes materiais. Dessa forma, o autor defende que a profundidade de uma performance musical se relaciona com o nível de conhecimento sobre a linguagem da qual se está trabalhando.

Frutos das ideias predominantes na época de sua criação, muitos desses métodos não contemplam, porém, aspectos importantes para a formação de um músico nos dias de hoje. O primeiro deles é a criatividade. Não há estímulo e espaço para a experimentação, improvisação ou pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se um material engessado, cristalizado e baseado na repetição. [...] [citando FREIRE, 1996: p. 26-52] “Não temo dizer que inexistem validade no ensino de que não resulta um aprendizado em que o aprendiz não se tornou capaz de recriar. [...] Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção.” (CARRASQUEIRA, 2017: p. 53)

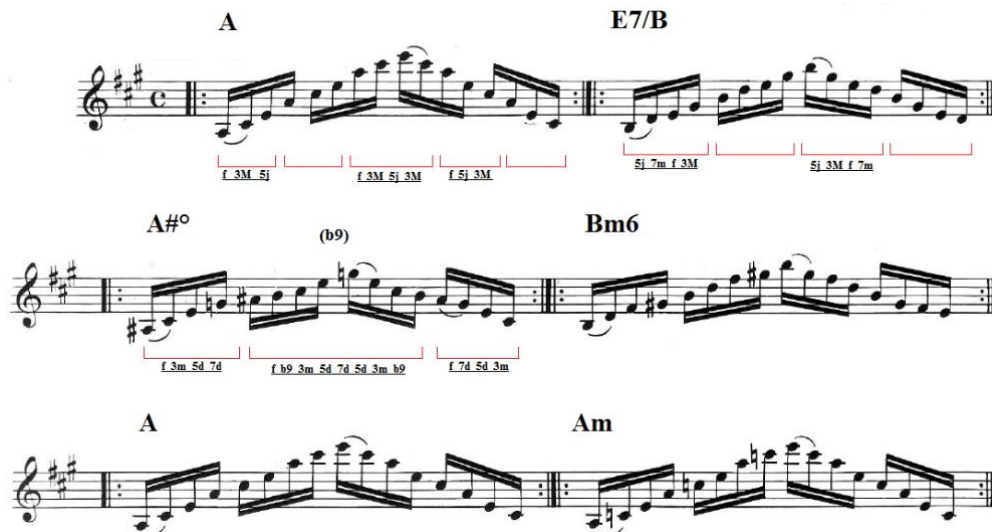
Portanto, passamos a levantar um corpo de críticas à escola do mecanismo reforçando a importância em nos desprendermos dessa tradição pedagógica para uma formação musical mais abrangente de experimentação, compreensão e incorporação de linguagens musicais, nos estimulando a criar e recriar através da improvisação e composição enquanto práticas de performance musical. Nesse sentido, considero importante, no momento da prática, nos posicionarmos criticamente sobre os materiais didáticos e as propostas pedagógicas em que estamos envolvidos, de forma a desenvolvermos a criatividade a partir de uma “curiosidade crítica” como nos sugere Paulo Freire.

Na verdade, a curiosidade ingênua que, “desarmada”, está associada ao saber do senso comum, é a mesma curiosidade que, criticizando-se, aproximando-se de forma cada vez mais metodicamente rigorosa do objeto cognoscível, se torna curiosidade epistemológica. Muda de qualidade mas não de essência. A curiosidade de camponeses com quem tenho dialogado ao longo de minha experiência político-pedagógica, fatalistas ou já rebeldes diante da violência das injustiças, é a mesma curiosidade, enquanto abertura mais ou menos espantada diante de “não-eus”, com que cientistas ou filósofos acadêmicos “admiram” o mundo. Os cientistas e os filósofos superam, porém, a ingenuidade da curiosidade do camponês e se tornam epistemologicamente curiosos. A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos. [...] A promoção da ingenuidade para a criticidade não se dá automaticamente, uma das tarefas precípuas da prática educativa-progressista é exatamente o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil. (FREIRE, 1996: p. 32)

Partindo para um exemplo, observo neste trabalho uma dentre tantas outras possibilidades práticas possíveis para abordarmos aspectos criativos a partir de uma peça escrita sob linguagem tonal/modal. Trata-se de um procedimento elementar já praticado e pesquisado por diversos músicos, principalmente no campo da música popular, seja no estudo da voz ou de outros instrumentos melódicos e harmônicos, em que o estudo da performance é acompanhado de um raciocínio harmônico em uma espécie de análise intervalar “em tempo real”.

Vejamos uma aplicação no Estudo 2 para violão de Heitor Villa-Lobos. A série “Doze Estudos” para violão composta por Heitor Villa-Lobos não apresenta uma abordagem essencialmente mecanicista, mas, pelo contrário, parece derivar de uma tradição mais plural de Estudos advinda de compositores como Chopin e Debussy, para os quais o mecanismo instrumental abordado na obra torna-se um meio submisso aos fins idiomáticos, expressivos e estéticos. Apesar disso, uma forte tradição mecanicista no campo da pedagogia da performance violonística importada ao Brasil persiste em abordá-lo de maneira pragmática, concentrando-se, primordialmente, nos aspectos mecânicos enquanto uma finalidade. No segundo estudo desta série, observei a preocupação do compositor em abordar a questão dos arpejos que, pela perspectiva mecanicista, pode representar um estudo focado em inúmeras repetições, com finalidade de elevar o andamento e construir uma sonoridade *legato* e sem trastejamentos. Em meu ponto de vista, essas buscas podem ser interessantes, mas criam uma problemática quando se limitam de outros processos cognitivos complementares no estudo de arpejos. Gostaria de apresentar aqui uma abordagem a esse Estudo que consiste em exercitar a

concentração na compreensão harmônica e intervalar de cada acorde - e cada nota - de forma a fazer uma análise harmônica e melódica em “tempo real”, ou seja, enquanto toca busca-se também ter consciência de qual acorde está tocando e quais são os intervalos que o constituem. Nesse momento, é recomendável não fazer nenhuma anotação, mas apenas praticar em andamentos lentos concentrando-se em pensar na estrutura dos acordes.



The image displays three systems of musical notation for Villa-Lobos' 'Estudo 2'. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The first system is divided into two parts: 'A' and 'E7/B'. Below the staff, red brackets indicate intervals: 'f 3M 5j' for the first part and 'f 3M 5j 3M', 'f 5j 3M', '5j 7m f 3M', and '5j 3M f 7m' for the second part. The second system is divided into 'A#° (b9)' and 'Bm6'. Red brackets below indicate intervals: 'f 3m 5d 7d' for the first part, 'f b9 3m 5d 7d 5d 3m b9' for the second part, and 'f 7d 5d 3m' for the third part. The third system is divided into 'A' and 'Am'. Red brackets below indicate intervals: 'f 3M 5j 3M' for the first part and 'f 5j 3M' for the second part.

Fig 1. Villa-Lobos - Estudo 2: Sugestão de análise mental no momento do estudo (c.1-6)

Esse recurso abre um campo de criação, improvisação e reescrita musicais que permite, por exemplo, tocar o Estudo 2 de Villa em outras tonalidades, rearmonizado, com diferentes extensões, inversões, etc. Isso não significa evitar tocar a peça conforme foi escrita por Villa, mas que podemos complementar o estudo dos arpejos ativando nossa concentração para a consciência harmônica, evitando entrar em uma rotina de estudos puramente mecânica. Dessa forma, acredito que possamos resgatar em nossa prática o que Paulo Freire chamou de “curiosidade crítica”, nos apropriando das linguagens e potencializando as habilidades de criação na performance musical.

O constante uso dos arpejos no *Choro n. 1* da *Suíte popular brasileira* (1920) para violão de Villa-Lobos pode denotar essa consciência prática do compositor, principalmente se pensarmos que esta habilidade de raciocínio harmônico em tempo real é muito presente na prática do choro, linguagem que Villa teve vivência. Vejamos como Villa constrói a melodia privilegiando os arpejos. Busquei separar a análise intervalar em dois perfis, os intervalos dentro do arpejo das tétrades e, embaixo, os intervalos que estendem a tétrade. Essa perspectiva também poderá contribuir para experimentar o uso de micro dinâmicas como, por

exemplo, na sugestão indicada no primeiro acorde – Fá maior – em que a apojatura – nona maior – pode ser tratada com mais ênfase por se tratar de uma espécie de tensão que se resolve na nota seguinte – fundamental – do acorde.

F	Bb7	Am	F#7	B7
f 5j 5j	5j .5j 7m	f 5j 3m f 5j 3m f 7m	3M 5j f f 7m 5j 3M	3M f 3M 5j f
9 13m #11	13 #11 13		b9	

Fig. 2. Villa-Lobos, *Choro n.1*: Análise melódica - arpejos e extensões. (c. 12-16)

Essa prática mental pode contribuir também para explorarmos um ambiente fora da escrita fechada da peça, ou seja, realizarmos arpejos partindo apenas de cifras ou de uma visualização mental de acordes e progressões harmônicas. O exemplo abaixo é um exercício técnico elementar, comum nas linguagens do choro e do jazz, em que o performer exercita os arpejos a partir da compreensão de suas estruturas sem que esses arpejos estejam escritos na partitura.

Fig. 3. Pensando e tocando arpejos sem o uso da escrita

Uma prática muito semelhante de raciocínio harmônico está no baixo contínuo, comum na música barroca dos séculos XVII e XVIII, que consiste em uma notação reduzida na qual indicam-se apenas os intervalos a serem sobrepostos a uma nota de baixo, caracterizando-se a posição do acorde de acompanhamento. O caráter improvisatório que essa notação sugere pode ser observado pelo tratamento do *vocing* dos acordes, que será escolhido pelo(a) performer através de uma improvisação fundamentada pela consciência dos intervalos que constituem o acorde e que, conseqüentemente, poderá favorecer a habilidade de criar distintos acompanhamentos a partir de uma notação aberta.



Fig. 4. Baixo cifrado para o acorde Dm/F e *voicing* em quatro possibilidades

Infelizmente, a prática do baixo contínuo foi sendo deixada de lado em detrimento da perspectiva mecanicista do século XIX, voltando a ser retomada timidamente apenas no século XX por pequenos núcleos de ensino direcionados ao estudo da música antiga.

Muito semelhante à prática do baixo cifrado é a maneira de acompanhar na linguagem musical brasileira do Choro. A compreensão dos arpejos ganha importância na construção da linguagem como um todo, tendo como elemento fundador a escrita melódica, que poderá servir de referência ao acompanhamento, à improvisação e à composição no gênero, seja nas variações melódicas ou na condução dos baixos e das inversões de acordes. Diferente do baixo cifrado barroco, em que as inversões são determinadas em detrimento de um rigor contrapontístico do período, no Choro é comum termos tanto cifras com inversões como, também, cifras em posição fundamental, favorecendo criatividade na performance.

No exemplo abaixo, busquei comparar duas versões de acompanhamento para o Choro “Murmurando”, de Otávio Romeiro Monteiro, o Fon Fon (1908-1951), executadas pelo violonista Horondino da Silva, o Dino 7 cordas (1918-2006). A primeira versão é uma transcrição literal do manuscrito de Dino e a segunda é uma transcrição minha sobre a gravação de Dino para o disco “Vibrações”, de Jacob do Bandolim. Destaca-se nessa análise comparativa a importância do raciocínio harmônico, não somente pela utilização criativa das notas que constituem a estrutura das tríades e tétrades, mas, também, pelas possibilidades de expansão criativa através do uso de bordaduras, cromatismos e outras notas de passagem.



Manuscrito Dino (1974)

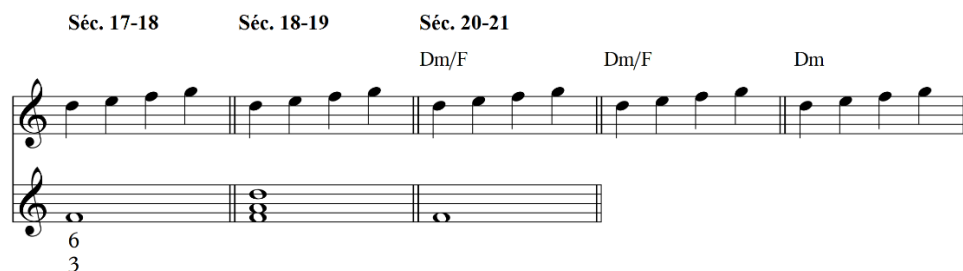
Disco "Vibrações" (1967)

9 Dm B° A A C° Bm E7 Gm⁶ A⁷

Dm Bm^{7(b5)}

Fig. 5. Duas conduções de baixo distintas por Dino 7 cordas em *Murmurando* de Fon Fon. (c.1-16)

O processo criativo imanente na performance dos acompanhamentos do Choro, assim como em outros gêneros da música popular, em meu ponto de vista, está relacionado ao amadurecimento desse tipo de consciência harmônica “em tempo real”. As diferentes maneiras de se explorar uma habilidade prática da harmonia se desenvolvem a ponto de nortear características estéticas singulares a cada gênero e estilo. É interessante observar a relação histórica entre a notação musical e as práticas de raciocínio harmônico na performance, no exemplo abaixo podemos observar as diferentes notações para uma harmonização usando o acorde de Ré menor na primeira inversão. Destaca-se que a partir do século XX vamos reduzindo a notação e fortalecendo a consciência harmônica e criativa ao ponto que, no último compasso do exemplo, tem-se apenas o acorde em posição fundamental e o performer pode escolher qual inversão utilizar ou então, em uma etapa mais avançada, rearmonizar ou acrescentar acordes complementares.



Séc. 17-18 Séc. 18-19 Séc. 20-21

Dm/F Dm/F Dm

6
3

Fig. 6. Trajetória histórica da notação ao acompanhamento harmônica partindo do baixo cifrado barroco

Por fim, reitero neste artigo a importância em trazeremos ao campo da pedagogia da performance musical um olhar crítico sobre o ensino mecanicista em música e suas lacunas pedagógicas ao desenvolvimento da consciência prático-harmônica na formação do performer. O exemplo abaixo é extraído de um arranjo atual para dois violões, elaborado pelo Conservatório de Tatuí, para a música *Tico tico no fubá*, de Zequinha de Abreu. Observe que nenhuma cifra é introduzida como guia criativo e a figura de acompanhamento está toda escrita. Esse é um exemplo de material didático que, em meu ponto de vista, não favorece um aprendizado efetivo da linguagem, pois limita o aprendiz à reprodução mecânica, o distanciando do exercício criativo.



Fig. 7. A escrita não criativa no ensino de violão pelo Conservatório de Tatuí (c. 4-8)

Considerações finais

Resgatar práticas criativas no estudo da performance musical torna-se um tema importante para mim a partir do momento em que passo a observar que as mesmas limitações que tenho em minha performance são recorrentes em meus alunos e colegas de trabalho, sendo, em meu ponto de vista, um problema estrutural no campo da pedagogia da performance musical. Esse tema passa a ser alimentado por um processo de autoconhecimento e por um esforço em me desprender da perspectiva mecanicista, arriscando atuar em um campo mais plural. Não acredito que devamos estudar tudo aplicando esse modelo de análise em “tempo real”, mas acredito que ele possa fazer parte das estratégias de estudo – em algum momento – de forma a ampliar as ferramentas do(a) performer, auxiliando na compreensão das linguagens e resgatando práticas criativas.

Referências bibliográficas

CARRASQUEIRA, Toninho. **Divertimentos-Descobertas: Estudos criativos para o desenvolvimento musical – sopros e cordas friccionadas**. Edusp, 2017.

CROPTON, Peter. **Figured bass on the classical guitar**. Ed. Thomas Drescher, Alemanha, 1957.



FERRAZ, Silvio. **A fórmula da reescritura**. Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia. São Paulo: USP, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1996.

HENRIQUE, Ricardo. **Estudos - Territórios de criação: o gênero musical Estudo em uma perspectiva histórica e composicional**. Mestrado, Unicamp, 2018.

LEATHWOOD, Jonathan. **Improvisation as a Way of Knowing: Baroque**. GFA conferece, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZJFt6SuHJM> (último acesso: 17/08/2020)

MARTELLI, Paulo Cesar; HENRIQUE, Ricardo. **Contribuições musicológicas aos processos criativos da reelaboração musical: a transcrição da suíte BWV 1008 de J. S. Bach para o Violão de 11 cordas**. Revista DEBATES, UNIRIO, n. 21, p.14-42, nov., 2018.

SOUSA, Luis Otavio. **A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. Doutorado, Unicamp, 2011.