



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS
CURSO DE MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS - PIANO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD

ROBERTA FARACO SANTOLIN

FLORIANÓPOLIS, 2013

ROBERTA FARACO SANTOLIN

O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Subárea Práticas Interpretativas – Piano, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Dr. Guilherme A. Sauerbronn de Barros

**FLORIANÓPOLIS – SC
2013**

S237i Santolin, Roberta Faraco
 O intérprete em Glenn Gould / Roberta Faraco
 Santolin. – 2013.
 85 p. ; 21 cm

 Orientador: Guilherme A. Sauerbronn de Barros
 Bibliografia: p. 79 - 80
 Dissertação (mestrado) – Universidade do
 Estado de Santa Catarina, Mestrado em Música,
 Florianópolis, 2013.

 1. Concertos 2. Gould, Glenn 3. Música -
 interpretação. I. Barros, Guilherme A. Sauerbronn
 (Orientador). II. Universidade do Estado de Santa
 Catarina. Mestrado em Música. III. Título

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

ROBERTA FARACO SANTOLIN

O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música - PPGMUS, subárea Práticas Interpretativas – Piano, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Banca Examinadora

Orientador:

Dr. Guilherme A. Sauerbronn de Barros
UDESC

Membros:

Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas
UDESC

Dra. Suzana Reck Miranda
UFSCar

Florianópolis - SC, 02/04/2013.

AGRADECIMENTOS

À Deus.

À minha família.

Aos amigos pelo apoio em diversos momentos. Um obrigada especial à: Tarcisio Back Jr., Cecília M. P. Machado, Vânia E. Pontes, Cláudio Thompson, Renata Cecília Haeck, Dyane Rosa e Rodrigo Garcez.

Aos colegas de curso por todas as conversas, as “trocas de figurinhas” que com certeza contribuíram não apenas para nossas pesquisas, mas para a vida.

Ao meu orientador Dr. Guilherme A. Sauerbronn de Barros por acompanhar o trabalho nestes dois anos.

À Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC) e à Dra. Suzana Reck Miranda (UFSCar) pelo aceite em participar da banca de meu trabalho, e pelas valiosas contribuições desde a qualificação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão da bolsa de estudos durante o curso.

Aos professores e funcionários da UDESC que fizeram parte deste meu período de dedicação à academia, desde a graduação.

Um agradecimento especial à Rogaciano Rodrigues pelo incrível apoio e companheirismo.

RESUMO

Os concertos públicos consolidados durante o século XIX permaneceram com o mesmo formato, o que suscitou a cristalização da relação intérprete-público até a atualidade. Com a autonomia adquirida pelo compositor, sua função se separou das figuras do intérprete e do público, o que estabeleceu uma nova configuração no âmbito musical da época. Contudo, apesar da herança da tradição oitocentista, no século XX, o pianista canadense Glenn Gould apontou novos aspectos no desdobramento dessa relação. Seu vínculo intenso com o estúdio de gravação, o rádio e a televisão, propôs um posicionamento diferente em respeito à figura do intérprete na relação com sua própria arte e com o público. A presente pesquisa tem como foco a abordagem destes novos delineamentos propostos por Gould, com o intuito de repensar a prática artística do pianista contemporâneo. O trabalho está dividido em três partes. No capítulo 1 é um traçado histórico da tradição dos concertos, a contar do final do século XVIII até sua eclosão durante o século XIX. Também é feito um paralelo de Gould com os concertos públicos e sua preferência pelas mídias (estúdio de gravação, rádio e televisão). No capítulo 2, é apresentada de forma aprofundada a perspectiva de Gould acerca das apresentações em público e também da relação do intérprete com seu espectador. O último capítulo reflete acerca do processo interpretativo de Gould, como auxílio para um repensar da prática do intérprete na atualidade.

Palavras-chave: Concertos Públicos. Glenn Gould. Relação Intérprete-Público. Intérprete Pensante.

ABSTRACT

The consolidated public concerts during the nineteenth century remained the same size, which led to the crystallization of the performer-audience relationship to the present. With the autonomy gained by the composer, its function is separated from the figures performer and the listener, which established a new configuration under the musical season. However, despite the legacy of nineteenth-century tradition in the twentieth century, the Canadian pianist Glenn Gould pointed out new aspects in the unfolding of this relationship. His intense relationship with the studio recording, radio and television, has proposed a different positioning in respect to the figure of the interpreter in relation to his own art and the public. This research is focused on addressing these new designs proposed by Gould, in order to rethink the artistic practice of contemporary pianist. The work is divided into three parts. Chapter 1 is a plot of the historical tradition of concerts, from the end of the eighteenth century to its emergence during the nineteenth century. It also parallels Gould with public concerts and his preference for media (recording studio, radio and television). In chapter 2, is presented in depth about the prospect of Gould presentations in public and also the relationship of the spectator with his interpreter. The last chapter is reflecting about the interpretive process of Gould as an aid to a rethinking of the interpreter today.

Key-words: Public Concerts. Glenn Gould. Performer-Audience Relationship. Thinking Performer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Glenn Gould em 1959 (Foto de Don Hunstein sob os direitos da <i>Sony Music</i>).....	27
Imagem 2 – Glenn Gould em estúdio, 1963 (Foto de Hank Parker sob os direitos da <i>Sony Music</i>).....	29
Imagem 3 – Gould em 1961 (Foto de Don Hunstein, sob os direitos da <i>Sony Music</i>).....	46
Imagem 4 – Recital de Mestrado da pesquisadora (2013). Momento de fala com o público.....	70
Imagem 5 – Plano geral do palco (I).....	71
Imagem 6 – Plano geral do palco (II).....	71

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A TRADIÇÃO DOS CONCERTOS PÚBLICO	13
2.1	A MÚSICA NA SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E O PERCURSO DOS CONCERTOS	13
2.2	O INTÉRPRETE.....	20
2.3	GLENN GOULD E A TRADIÇÃO DOS CONCERTOS	23
2.4	NOVAS MÍDIAS	28
3	ROMPENDO OS PADRÕES	35
3.1	GLENN GOULD E A TRADIÇÃO	35
3.2	GLENN GOULD E SUA MÚSICA	43
3.3	O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD: LEITURA E INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE ARTE	45
3.4	O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD: AS NOVAS POSSIBILIDADES	56
4	O INTÉRPRETE PENSANTE	61
4.1	RELAÇÃO INTÉRPRETE-PÚBLICO: OUTRA PERSPECTIVA A PARTIR DE GOULD.....	61
4.2	A EXPERIÊNCIA INTERPRETATIVA	66
4.3	A ARTE EM RENOVAÇÃO	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	79
	ANEXOS	81

1 INTRODUÇÃO

Com base na consolidação dos concertos públicos no século XIX, observa-se, na atualidade, a constituição de uma tradição pautada na formatação das apresentações musicais. Em torno desta tradição também se solidificou a maneira do intérprete estabelecer relação com o público. Isso ocorreu principalmente pelo distanciamento entre compositor, intérprete e espectador, tendo em vista a especialização destas funções.

De frente a este contexto, faz-se notar a necessidade do músico, atuante no século XXI, refletir a respeito de seu processo enquanto intérprete, transferindo esta reflexão para a relação com o espectador. Com isso, o estimulará a também refletir e a sentir a arte que lhe é apresentada.

Esta pesquisa visa desenvolver uma análise reflexiva acerca da relação intérprete-público, com base no pensamento do pianista canadense Glenn Gould (1932 – 1982). Desde muito jovem, um músico de destaque, tinha uma visão diferente sobre o seu papel enquanto intérprete e sua relação com o público. Acerca disso propôs, ao longo de sua carreira, um novo olhar diante a interpretação musical.

Toma-se como ponto de partida a compreensão da vida e carreira de Gould e de seu modo de pensar. Neste sentido a pesquisa visa compreender a conexão entre músico-intérprete e público, analisando por meio de investigação bibliográfica as transformações geradas por Gould na relação com o espectador. Essas mudanças são conferidas no momento em que faz a passagem do concerto ao vivo para o estúdio de gravação, dedicando-se também ao rádio e á televisão. Uma de suas proposições era do espectador ser um agente ativo e autônomo na apreciação musical.

Através destes apontamentos questiona-se: Com base na visão de Glenn Gould como se pode repensar a prática artística do pianista na atualidade, a partir do entrelaçamento da relação intérprete-público, da tradição dos concertos e da gravação (mídias)?

A importância da visão de Gould está no fato de instigar uma reflexão sobre a tradição oitocentista. Há um estímulo para que o intérprete pense sua atuação no espaço dos concertos,

como arte que transcende a existência de um momento, e adquire uma durabilidade por meio da forma de execução e da gravação.

Retornar à perspectiva de Glenn Gould na atualidade, se dá pela necessidade de rever as questões em torno da relação entre intérprete e público, e da apreciação da obra de arte. Além disso, também o público pode ter uma diferente visão do contexto das apresentações musicais, desenvolvendo uma maior consciência de sua presença e atuação neste âmbito. Esta nova configuração na relação intérprete-público, para Gould, poderia acontecer, sobretudo através das gravações em estúdio. Aqui o espectador exerceria sua autonomia, o que contribuiria para o desenvolvimento de uma ligação menos dependente do intérprete com o público.

A finalidade desta investigação está em compreender a relação intérprete-público enquanto potência conectiva por meio da obra de arte. A música sendo um elemento artístico e de relação entre o executante e o receptor, solicita uma forma de interpretação que a eleva ao grau máximo de apreciação. Tomando como objeto de estudo o processo interpretativo de Gould, a autora desta pesquisa se propõe a repensar sua relação de pianista-intérprete com o público. E, conseqüentemente, gerar em outros pianistas-intérpretes e artistas a atitude de pensar seu fazer artístico e seu papel dentro deste universo.

Enquanto percurso para a elaboração dessa reflexão, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica acerca dos conceitos e fundamentos que permeiam o processo artístico de Glenn Gould. O desenvolvimento do trabalho abre para uma discussão acerca das tradições dos concertos e se desdobra numa reflexão acerca do processo artístico da autora, aprofundando as questões que envolvem a relação entre intérprete musical e público, tendo como base os princípios artísticos advindos de Gould.

Dando seqüência, a fundamentação deste trabalho se dá por meio da análise e estudo de pesquisadores teóricos e práticos. Uma das bases são os textos de Glenn Gould, da compilação *The Glenn Gould Reader*, organizada por Tim Page (1984) e as duas biografias disponíveis sobre o pianista. A primeira, de autoria do filósofo Geoffrey Payzant (1978), quando Gould ainda vivia e a segunda, do jornalista Otto Friedrich

(2000), póstuma. Abordando o trabalho de Gould como intérprete, o livro de Kevin Bazzana *Glenn Gould: The Performer in the Work* vem contribuir com uma perspectiva mais aprofundada sobre o processo interpretativo do pianista.

Para tratar do intérprete, do público e da obra de arte, foram consultados os livros: *Estética: teoria da formatividade e Os problemas da estética*, ambos de Luigi Pareyson, respectivamente de 1993 e 1997. O filósofo Luigi Pareyson aponta uma nova perspectiva entre intérprete e público, a partir da obra de arte. Ressalta que o público, em todas as vertentes das Artes, também é um agente do que é apresentado, tendo sua própria visão sobre a obra, criando assim uma autonomia. Era também o que Gould defendia.

Esta pesquisa está estruturada em três partes. No primeiro capítulo, intitulado *A tradição dos concertos públicos*, são abordados aspectos e o contexto histórico da tradição dos concertos e da figura do intérprete, tendo como base a obra *História da Música Ocidental* de Jean e Brigitte Massin. Além disso, segue-se em direção à relação de Glenn Gould com as apresentações musicais e sua preferência pelo trabalho com as mídias (estúdios de gravação, rádio e televisão).

No segundo capítulo, denominado *Rompendo os padrões*, há um mergulho na visão de Glenn Gould sobre música, onde é abordado o paralelo de seu pensamento acerca dos concertos e das gravações em estúdio. Discorre-se ainda sobre seu posicionamento enquanto intérprete, sua relação com o público e o desenvolvimento de seu processo interpretativo. Como base, foram utilizadas as biografias a respeito do pianista, textos escritos por Gould e as obras de Pareyson e Schafer.

No terceiro e último capítulo, *O intérprete pensante*, desenvolve-se uma reflexão, que toma como base o processo interpretativo de Gould. Acerca da geração de um repensar da autora da pesquisa, discorre-se sobre o desenvolvimento de seu processo interpretativo e sua relação com o espectador. Neste contexto, é apresentado o recital de mestrado da pesquisadora com objetivo de pensar este processo a partir de sua vivência. No decurso destas informações, é apresentada a noção de intérprete pensante na atualidade.

2 A TRADIÇÃO DOS CONCERTOS PÚBLICOS

A relação entre intérprete e público transformou-se consideravelmente desde o final do século XVIII. Até este período a música era executada em casa, entre família e amigos, nas ruas por conta de procissões ou festas locais, ou ainda por tocadores ambulantes, fazendo assim, parte da vida da maioria da população. A música que não era tocada nas ruas e nas Igrejas era aquela apresentada nas cortes. Ela funcionava como pano de fundo de reuniões, executada muitas vezes durante as refeições. Por isso, tinha de ser suave e calma, a fim de não interferir de forma desarmoniosa nas conversas que aconteciam simultaneamente.

Em fins do século XVIII e começo do XIX, com o aumento gradual de concertos públicos, o papel do intérprete e sua relação com o público modificaram-se. O intérprete torna-se especialista em sua arte, e diante a evolução na execução musical, passou a se destacar mais sobrepondo-se, inclusive, à figura do compositor.

Foi em torno desta tradição oitocentista que o pianista canadense Glenn Gould desenvolveu sua arte. Apesar de ter projetado sua carreira através de apresentações públicas, cultivou diversas críticas sobre a constituição do pensamento estético do século anterior¹. Uma das principais era sua aversão declarada ao formato dos concertos, que afirmava não substanciarem de verdade a vida profissional dos intérpretes. Então, por conta deste e demais fatores relacionados às questões do intérprete e do público, investiu uma crescente energia nas novas mídias (estúdio, rádio e televisão), trabalhando e discutindo uma perspectiva diferente para sua relação com o espectador.

2.1 A MÚSICA NA SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E O PERCURSO DOS CONCERTOS

Inúmeros aspectos começaram a se desenvolver na vida musical europeia do final do século XVIII, e tendo sua maior

¹ Século XIX.

plenitude e crescimento durante o século XIX. Segundo os historiadores Jean e Brigitte Massin o período oitocentista foi palco de uma “nova situação, inteiramente diversa de tudo aquilo que, no passado, fizera a história da música” (1997, p. 661). As transformações na virada de século XVIII para XIX foram importantes para a conjuntura musical que se consolidou nos anos de 1800.

Já nas primeiras décadas do século XIX revelaram-se “diferenças de gosto, de estética e, às vezes, também de cultura e de condição social” (MASSIN, 1997, p. 663), fatores estes decisivos para a definição do público dos concertos. Havia uma vertente da música com uma linha mais humorística que tinha como maior finalidade distrair o público, e outra com um tipo de arte mais exigente e profunda, apreciada por um público reduzido. Os compositores da época, em sua maioria, se dedicavam à primeira modalidade, que com certeza era mais comercial, por ser de mais fácil aceitação e que acabava por atingir um público maior. O burguês apreciava um discurso musical mais sonoro e menos estrutural, compreendendo a sonoridade sem propriamente ser um entendedor de música. De acordo com Massin,

o que [...] se mostrava mais importante para a primeira categoria [...] era a novidade, sempre apreciada e exigida, ao passo que, para a segunda, a apreciação da qualidade estética da música começava a constituir uma tradição de outra natureza (1997, p. 664).

Além disso, patronos e mecenas começaram a perder espaço para empresários (burgueses) e diversos grupos de músicos amadores e profissionais que passaram a promover seu próprio trabalho. Por conta destes fatos, desde o começo do século XIX, teatros e casas de ópera, que eram de uso exclusivo das cortes, tornaram-se instituições públicas, ou seja, abertas agora ao público em geral.

Diversos países, tanto aqueles com maior tradição musical como Inglaterra, Alemanha e França, como os de menor tradição e desenvolvimento – como, por exemplo, os eslavos e

os escandinavos -, voltaram-se para seu passado retomando assuntos de cunho nacional. Com este movimento, a biografia e a obra de compositores como Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) e Giovanni Palestrina (1525 – 1594) foram retomadas².

Os compositores desenvolveram um processo de desvencilhamento de seus senhores e patrões. Contando agora “com o juízo prévio favorável de um público neófito que o via quase sempre como um ser extraordinário, especialmente dotado” (MASSIN, 1997, p. 662), o artista passou a revestir-se de uma nova autonomia. “Começou a desenvolver-se o culto do gênio” (Ibid.). Este culto ao gênio atravessou todo o século XIX e esteve presente também no século XX, que herdou a tradição oitocentista.

Segundo Massin, com esse processo de democratização da vida musical, e diante do crescente público – agora em sua maior parte composto por burgueses -, surgiu a necessidade de serem construídas salas de concerto e teatros maiores. Da mesma forma, tornou-se indispensável a existência de organizações que fossem especializadas na programação e/ou produção de apresentações públicas. Nesse período, o tipo de público que frequentava as salas de concerto estava mudando. Já não pertencia somente às cortes, tornou-se mais numeroso e formado em sua maioria por burgueses.

Com a construção de amplas salas de concerto, mais pessoas puderam ter acesso a estas apresentações. A música ali apresentada ainda era a herdada das cortes europeias, que tinha caráter ameno e suave. De acordo com Jacques Attali, “*the concert hall performance replaced the popular festival and the private concert at court*”³ Assim, a música apresentada nos teatros herdava qualidades destas outras formas de apresentação, já que os concertos públicos haviam conquistado maior espaço nos calendários culturais.

² Compositores respectivamente do Barroco e da Renascença, que até então não tinham sua importância reconhecida, a não ser em sua própria época, foram retomados nos estudos e na prática ao instrumento.

³ “a apresentação nas salas de concerto substituiu as festas populares e os concertos privados na corte” (ATTALI, 1985, p. 47). [Todas as traduções são da autora]

Por conta desta transição, até a metade do século XIX o termo concerto foi utilizado para designar, em geral, qualquer apresentação não teatral. A partir do Romantismo passou-se a designar recital às apresentações de instrumento ou de voz solista, e também a um pequeno grupo de músicos⁴. Atualmente utiliza-se o termo concerto ou recital para apresentações musicais públicas.

O número de concertos cresceu consideravelmente, principalmente em capitais como Londres e Paris. As apresentações constituíam diversos tipos: os concertos privados ou semiprivados; os concertos realizados em locais públicos (concertos de *promenade*); e ainda os grandes concertos públicos - que eram pagos. Esse mercado crescente fez também desenvolver, segundo Massin, o comércio e a edição de músicas.

A efervescência das apresentações públicas neste período foi, de acordo com Attali, um dos pontos que motivaram músicos a não estarem a favor, na transição para o século XX, do desenvolvimento da gravação: "*Finding work was thus not a problem for musicians, which explains their subsequent opposition to the phonograph record*"⁵. No século XIX os concertos públicos tiveram sua demanda mais alta, sendo mais simples para os músicos serem empregados. Muitos deles viram o despontar das gravações como uma ameaça a seus trabalhos.

Todas estas formas de apresentação respondiam a algumas finalidades. Além do significado social e de fins estéticos, os concertos eram imbuídos de alguns escopos segundo Massin: "[...] promover a afirmação profissional dos músicos, comemorar acontecimentos de diferentes naturezas, beneficiar obras de caridade" (1997, p. 662). O fomento para estes eventos vinha de fontes diversas: de um músico ou grupo de músicos; por algum jornal - que eram bem influentes na época -; ou por outro tipo de instituição, como sociedades, clubes, teatros e editoras.

⁴ DOURADO, Henrique, 2004, p. 274.

⁵ "Achar um trabalho não era um problema para músicos, o que explica sua subsequente oposição à gravação fonográfica" (ATTALI, 1985, p. 71).

Concertos organizados por amadores ainda existiam, mas acabavam cativando um público menor, visto que eram mais direcionados a amigos e pessoas conhecidas. Entretanto, das apresentações constituídas por organizações de músicos profissionais foram originadas orquestras sinfônicas ou filarmônicas, as quais ganharam destaque em alguns países da Europa.

Londres foi uma das capitais europeias com maior frequência de apresentações atraindo um público composto de milhares de espectadores. Para os organizadores de concertos, muitas vezes a escolha de uma sala maior era mais vantajosa, já que os preços eram mais baixos do que os das salas pequenas, que acabavam encarecendo o valor dos lugares.

Na capital francesa, todavia, diversas organizações e sociedades musicais promoviam concertos, que aos poucos englobavam em seu repertório obras de compositores mais novos. Já na Alemanha o desenvolvimento de uma vida musical de concertos foi mais lento. Isso se deu muito por causa da ópera - que era a forma mais tradicional de apresentação musical -, pois não era interessante aos senhores (nobres, patrões mantenedores) a formação de uma orquestra desvinculada da ópera e das cortes locais. Eles temiam o enfraquecimento dos grupos que já existiam. Berlim, no entanto, conseguiu formar concertos periódicos de caráter profissional, mas a atuação da *Berliner Philharmonika*, por exemplo, só se deu a partir de 1882.

Aos poucos, a funcionalidade da música se transformou, em virtude do grande desenvolvimento da vida musical. A música adquiriu autonomia e também novos encargos, mas sem deixar de ser socialmente importante. Não era mais escrita com uma função específica, para um grupo determinado ou uma ocasião particular. Compositor e intérprete passam também a ter sua autonomia:

A música tencionava ser expressiva, exprimir o sentimento pessoal do músico e estabelecer um contato novo com a plateia, que não mais delegava ao músico a tarefa de expressar seus sentimentos coletivos: reunia-se para ouvir a música proposta. E o músico – este o seu novo papel – há de impor ao

público sua maneira pessoal de sentir (MASSIN, 1997, p. 665).

A doutrina estética da música, geralmente chamada de “formalista”, foi enraizada a partir da obra *Von Musikalisch-Schönen*⁶ escrita por Eduard Hanslick (1825 – 1904). Em seu texto o autor afirma que o formalismo consistia basicamente em contemplar a obra por ela mesma, prevalecendo a contemplação estética “considerada na pureza de sua autonomia artística, a única coisa que dali por diante deveria importar (MASSIN, 1997, p. 666)”⁷. Muitos músicos e também espectadores adotaram o pensamento de Hanslick, partindo da própria obra para exercer a contemplação e não mais de fatores externos a ela.

A autonomia da obra era defendida. A música então não tinha mais caráter cerimonial ou decorativo e, com sua função desvinculada dessa utilização, tornou-se “também marca da boa educação, o que já se esboçara no século XVIII” (MASSIN, p. 666). Ela passou a ter função estética e ser culturalmente autônoma. Não mais emoldurava reuniões e jantares da nobreza ou servia de pano de fundo para estas e outras ocasiões diversas. O público começou a ter mais oportunidades de acompanhar apresentações musicais, tendo como principal objetivo apreciar, conhecer a música a ser executada.

A escuta musical relacionava-se agora a uma diferente sociabilidade, e a aspectos que estivessem ligados à música em si. O concerto, apesar de quase ser ritualizado, de certa maneira refuncionalizou a música que agora não teria participação do público da mesma forma que acontecia nas festas e cerimônias profanas. Mas, segundo Attali,

the attitude toward music then changed profoundly: in ritual, it was one element in the totality of life; in the concerts of the nobility or

⁶ Do Belo da Música, 1854.

⁷ O filósofo L. Pareyson em sua obra *Estética: Teoria da Formatividade*, fala de sua perspectiva da contemplação da obra de arte e da autonomia que esta obra sustenta. Um dos pontos que Pareyson esboça para mostrar sua perspectiva é discorrendo sobre a relação do espectador com esta obra de arte.

*popular festivals, it was still part of a mode of sociality. In contrast, in representation there was a gulf between the musicians and the audience; the most perfect silence reigned in the concerts of the bourgeoisie, who affirmed thereby their submission to the artificialized spectacle of harmony – master and slave, the rule governing the symbolic game of their domination*⁸.

Neste trecho Attali expõe que os “concertos da burguesia” (também denominados de concertos públicos) perpetuaram, ainda que de uma forma diferente, a relação de domínio e posição social já existente. Diz ainda que, a partir de então, a burguesia era submissa ao espetáculo dos concertos. Muito porque as regras haviam mudado, onde a apresentação pública passou a ser uma forma de apreciação, exigindo concentração e silêncio do público.

O século XIX impulsionou diferentes frentes dentro das Artes inclusive na retomada dos valores próprios da música. Um ponto em destaque é a revalorização da música antiga – a mesma que no século XVIII havia sido considerada como bárbara. Pode-se ainda destacar o aperfeiçoamento de diversos instrumentos no século XIX: a música antiga originalmente escrita para outros instrumentos de teclado - como o clavicórdio e o cravo -, passou a ser executada ao piano. Este último foi um dos instrumentos, segundo Massin (1997), que mais recebeu modificações e que teve um crescente virtuosismo, em face das novas possibilidades técnicas e sonoras que estavam em desenvolvimento.

O piano começou a ocupar lugar de preferência entre as famílias burguesas. De acordo com Attali, como a burguesia não

⁸ “A atitude para com a música então mudou profundamente: no ritual, ela era um elemento da totalidade da vida; nos concertos da nobreza ou festas populares, era ainda parte de um modo de sociabilidade. Em contraste, na representação havia um abismo entre os músicos e o público; o mais perfeito silêncio reinou nos concertos da burguesia, que afirmou assim a sua submissão ao espetáculo artificializado de harmonia - mestre e escravo, a regra que rege o jogo simbólico de sua dominação” (ATTALI, 1985, p. 47).

tinha subsídios suficientes para manter uma orquestra particular, passou a adquirir pianos para os filhos estudarem. Com isso, criou-se a necessidade de adaptar peças de gosto popular, que pudessem ser tocadas no instrumento. Apareceram então mais obras para pequenos grupos instrumentais e também adaptações de peças orquestrais, ambas podendo ser executadas ao piano.

Ao mesmo tempo, a difusão do instrumento foi favorecida pelas novas condições acústicas das grandes salas de concerto. Agora se tinha a capacidade de reunir mais espectadores do que os pequenos salões, antes reservados apenas para convidados.

2.2 O INTÉRPRETE

No período oitocentista a figura do compositor se firmou como autônoma. Apesar de ainda existirem outras funções dentro da música como organista, *Kantor*, *Kapellmeister*, agora o compositor vive quase exclusivamente de sua criação. “Ele deixou de ser o principal e privilegiado executante de suas próprias composições, a não ser que fosse instrumentista e compusesse para o instrumento que tocava” (MASSIN, 1997, p. 670). Com isso, os papéis de compositor e intérprete obtiveram maior separação e também especialização. Despontou então, com muito mais vigor, a figura do intérprete.

Na vida musical do século XIX, apostar na carreira de intérprete era financeiramente mais interessante do que sobreviver como compositor. De acordo com Attali “*to be successful, a musician first had to attract an audience as an interpreter: representation takes precedence over composition and conditions it*”⁹. Isso porque, além da figura do intérprete cativar mais o público por sua presença nos palcos, havia dificuldade no recebimento das quantias respectivas às peças que eram vendidas e apresentadas. A remuneração provinha apenas daquelas que pertenciam ao gênero dramático, como era o caso das óperas. Segundo correspondências da época,

⁹ “Para ser bem sucedido, um músico primeiro tinha que atrair a audiência como intérprete: a representação levava prioridade sobre a composição e a condicionava” (ATTALI, 1985, p. 70).

diversos compositores como Muzio Clementi (1752 – 1832), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), Frédéric Chopin (1810 – 1849) e Richard Wagner (1813 – 1883) demonstraram seu descontentamento com a ascensão dos intérpretes.

A França foi um dos primeiros países que garantiu a proteção autoral, tanto na reprodução escrita das obras musicais, quanto em sua apresentação ao vivo. Isso funcionava para qualquer forma musical, não apenas óperas ou obras maiores como sinfonias. Na metade do século XIX foi criada na França a “União dos Autores, Compositores e Editores Musicais” (*Syndicat des Auteurs, Compositeurs, et Editeurs de Musique - SACEM*), primeira instituição desta espécie. Esta instituição ajudava a garantir que os compositores recebessem os seus direitos sobre suas obras, tanto na forma impressa quanto em apresentações¹⁰.

No século XIX o intérprete passou a ser visto como especialista. Isso acontecia principalmente pelo fato de seu local de trabalho ser o palco e também pelo público não mais ter profundo conhecimento em música. Esta condição conferiu grande exaltação à figura do intérprete, sendo este, segundo Laboissière, um recriador da obra¹¹.

Esse sistema de intérpretes destacados teve início, segundo Attali, em meados do século XIX com Franz Liszt (1811 – 1886) apresentando peças de outros compositores contemporâneos. Além dele, Felix Mendelssohn (1809 – 1847) retomou a interpretação de obras de séculos anteriores como as do compositor Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

Por conta da especialização das funções dentro da música e também, da crescente especificação da própria escrita musical, o intérprete do século XIX passou a ter um compromisso maior com a partitura. Diferente do Barroco e do Clássico, no Romantismo os detalhes quanto à execução de uma obra estavam embutidos na partitura, mostrando mais claramente a ideia do compositor.

Por tentar alcançar uma concepção idealizada da obra, o executante passa a buscar uma perfeição técnica, que acaba

¹⁰ ATTALI, p. 78-79.

¹¹ *Performance: história, contexto e recriação*. In: Laboissière, 2007.

restringindo a interpretação. Sobre essa busca e a relação intérprete-público, Edward Said destaca que:

A ênfase na conquista de prêmios certamente estimula essa estética da “perfeição”, assim como o desejo de remover da interpretação tudo, exceto o trabalho estonteante dos dedos do pianista. Dito de modo diferente, a execução tão acabada que parece ser exclusivamente sobre si mesma [...] empurra o ouvinte para longe e isola o pianista naquele ambiente estéril reservado para os “profissionais” (2003, p. 89).

O autor afirma ainda que a profissionalização da execução musical distanciou ainda mais o intérprete do público. Para Said (1992), independente de o espectador apreciar a música por meio de uma apresentação pública, ou de uma gravação (disco, fita, vídeo), sua posição será sempre “fraca e não muito admirável” (SAID, 1992, p. 30). O público sempre estará em certa desvantagem, justamente pela diferença de conhecimentos específicos de música entre ele e o intérprete.

Ao mesmo tempo, o intérprete não está lá para satisfazer as expectativas do espectador e sim “[...] provocar novas expectativas, possibilitar um encontro com a memória que possa ser expresso somente na música executada dessa forma, agora, diante do ouvinte” (SAID, 2003, p. 90). É uma mistura de tudo o que o espectador já vivenciou, junto com toda a experiência de vida do intérprete, que somadas, produzirão uma nova percepção de ambas as partes.

Para Charles Rosen (2002), o público espera ficar emocionado, espera que aquela música o toque de alguma forma e não está lá simplesmente para perceber a técnica ou se as notas soaram corretas. Deseja sim compreender a singularidade expressiva que um intérprete pode proporcionar.

Dentro deste universo, a crítica musical – que se desenvolveu consideravelmente durante o século XIX – transformou-se em um poderoso artifício muitas vezes a favor e também contra os compositores. No século XVIII a crítica musical era realizada por especialistas ou músicos, que poderiam

dissertar talvez de maneira mais fidedigna em respeito ao trabalho de algum intérprete, grupo musical ou compositor. Com a nova situação da música no século XIX¹², o número de críticos não especializados cresceu, aumentando também a quantidade de críticas de origens diversificadas, que nem sempre poderiam atender às pretensões dos músicos, passando a coexistir com a profissional.

A música durante o século XIX participou de forma mais profunda no movimento das ideias que “encontraram particular expressão na riqueza e variedade da própria música” (MASSIN, 1997, p. 671). Os músicos profissionais não provinham mais apenas de famílias com linhagens musicais. Agora as origens eram diversificadas, pois “com o romantismo, a música afastou-se pouco a pouco da vida em sua totalidade concreta e cotidiana para, em sua autonomia, estar mais próxima das esferas do espírito” (MASSIN, 1997, p. 672). A funcionalidade da música se modificou, tendo agora um caráter muito mais autônomo e estético. Isso fez o intérprete se sobressair, sendo o período romântico o ponto alto dos concertos.

Segundo Attali, além do século XIX criar condições para o destaque dos intérpretes, trouxe também o reconhecimento do direito autoral para os compositores. Mas é no século seguinte, que o sistema de gravação completaria o processo e romperia com as redes da música.

Com o advento da gravação, Attali acredita que a interpretação ao vivo se tornou cópia do repertório gravado. Ao mesmo tempo, por conta disso, a gravação perdeu um de seus fundamentos: preservar a interpretação e a obra. Afirma ainda que o público atualmente espera uma interpretação parecida com a das gravações, tendo o intérprete praticamente a obrigação de repeti-la.

2.3 GLENN GOULD E A TRADIÇÃO DOS CONCERTOS

O modelo de apresentação musical do século XIX foi herdado pelo século seguinte e aprimorado por muitos intérpretes dessa nova geração. Apesar disso, esta não foi a

¹² Com sua difusão através dos concertos públicos.

regra geral deste período. Com o surgimento de diversas inovações no campo da música, rupturas com estilos consolidados e o desejo do novo pairando no ar, muitos compositores e intérpretes seguiram estas novas tendências.

Era neste contexto difuso, de tradição oitocentista e inovações musicais tecnológicas, que Glenn Gould (1932 – 1982) se encontrava. Assim que pode, rejeitou o ambiente dos concertos, por considerá-lo nocivo ao intérprete e ao público, pois, acreditava que não era preciso uma sala de concerto para estar próximo do espectador. Prezava muito as gravações em estúdio, as quais acreditava conferirem mais liberdade ao executante, para experimentar diferentes maneiras de interpretar, podendo unir contrastes que muitas vezes seriam difíceis de conseguir em uma execução ao vivo. Em relação ao público, via a possibilidade das pessoas não terem mais a necessidade de irem aos teatros para assistir uma apresentação musical. Para Gould, as apresentações públicas eram restritivas, sem o intérprete poder experimentar diferentes abordagens da mesma obra para um mesmo público. Acerca dos concertos, afirmou que:

(...) o espectador na arena que encara uma execução musical como algum tipo de evento esportivo está alegremente distanciado do risco, mas ele extrai algum tipo de prazer do que está acontecendo lá. Isso é inteiramente separado do que está realmente acontecendo: um esforço do executante de formar uma identificação forte com a música. Uma execução não é uma competição, mas um caso de amor... (apud FRIEDRICH, 2000, p. 108).

Além disso, de acordo com Rosen (2002), Gould via uma padronização das interpretações de sua época, o que muito provavelmente se originou da tradição dos conservatórios. Apesar de ter parte de sua formação no *Toronto Conservatory of Music*¹³, dizia que a formatação dos concertos públicos fazia os

¹³ Conservatório de Música de Toronto, onde ingressou em 1940.

executantes dispõem da mesma forma de tocar seu repertório durante a carreira. Afirmava ainda haver um consenso de como a música deveria ser executada, com dinâmicas, andamentos e inflexões pré-estabelecidas.

Em consonância com Rosen, ainda é difícil conceber, por exemplo, andamentos diferentes para músicas que já há muito tempo são executadas de uma mesma maneira. Até para os intérpretes mais destacados é complicado aceitar que determinada peça possa ser apresentada de forma diferente.

Mas isso não era o que Gould praticava, já que expressava seu desejo de trabalhar com diversas possibilidades para chegar a uma concepção pessoal de obra. O exemplo mais famoso de sua diversidade musical foram as duas gravações das Variações Goldberg de J. S. Bach. A primeira foi realizada no começo de sua carreira internacional, fazendo parte de seu primeiro disco pela *Columbia Records*, e a segunda foi realizada no ano anterior à sua morte.

A concepção das duas gravações é bem distinta. Como o próprio Gould relatou¹⁴, a primeira versão das Variações soou de maneira interessante, mas com muita independência entre as peças. Na segunda versão, o pianista tentou alcançar a unidade do conjunto, buscando maior correspondência entre o tema e as variações. Sob este contexto, Laboissière diz que:

Individualizando andamentos, acrescentando notas e ornamentos, explorando concepções dinâmicas e agógicas pessoais, Gould acabou por marcar um novo modelo interpretativo, não condizente com os modelos da época, levando a figura do *performer* a ter sua presença estabelecida como definidor cultural (2007, p. 153).

O sentido que se pode atribuir para o termo “definidor cultural”, utilizado por Laboissière, é a visão abrangente do intérprete, que não somente como reprodutor de uma música que ele propriamente não originou, mas tendo sim o papel de se

¹⁴ Em entrevista a Bruno Monsaingeon no filme *Glenn Gould plays Bach*, na parte denominada *The Goldberg Variations*, 1981.

comunicar com seu público através dela e de ser compreendido. O intérprete participa desta forma, de maneira mais ativa diante a obra de arte e de seu espectador.

As modificações realizadas por Gould são firmadas para o pesquisador Kevin Bazzana¹⁵ como uma busca do pianista por uma maior unidade e variação na música que interpretava. Muito deste posicionamento veio por influência do compositor Arnold Schoenberg, que tinha um pensamento estruturalista e ao mesmo tempo de amalgamento musical.

O estilo artístico de Gould se diferenciava de outros pianistas além de sua visão modificada sobre a relação do artista com o público. Esta modificação começava já na escolha do repertório a ser apresentado - tanto nos teatros quanto nas gravações.

Enquanto intérprete, Gould reunia em um mesmo disco ou programa de concerto, compositores de épocas distintas, o que não era comum em sua época. Edward Said (2003) ressalta que Gould fazia conexões entre compositores que, a princípio não teriam uma ligação, pelo menos para os padrões de programas de meados do século XX, como: Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) e Richard Strauss (1864 – 1949) ou Jan P. Sweelinck (1562 – 1621) e Paul Hindemith (1895 – 1963). Além de retomar aqueles que não eram apresentados em salas de concertos como Bach e Sweelinck.

Também sobre este repertório incomum, Payzant (1978) declara que para seu *debut* em Nova Iorque, Gould preparou um programa diferente do que um jovem pianista da época escolheria. Ao invés de prezar pelo tradicional¹⁶, escolheu: uma Partita de J. S. Bach; uma Sonata de L. Beethoven (1770 – 1827) do período tardio; algumas Sinfonias (invenções a 3 vozes) de J. S. Bach; as Variações Opus 27 de Anton Webern (1883 – 1945); a Sonata Opus 1 de Alban Berg (1885 – 1935); algumas peças de Orlando Gibbons (1583 – 1625) e Jan P. Sweelinck.

¹⁵ Em seu livro *Glenn Gould: The Performer in the Work*, 1997.

¹⁶ Que seria, segundo Payzant, provavelmente composto por uma transcrição de uma obra de Johann Sebastian Bach, uma sonata da fase intermediária de Ludwig van Beethoven, uma obra de Frédéric Chopin e algum compositor russo.

Imagem 1 – Glenn Gould em 1959 (Foto de Don Hunstein sob os direitos da *Sony Music*)



Fonte: www.glenn Gould.com

O que Gould pretendia era uma diferenciação na interpretação musical. Não importava o quão longe poderia ficar do padrão que estava estabelecido. Segundo Edward Said, a busca pelo som que se diferencie da maioria é frustrada porque as plateias atuais esperam um nível de habilidade técnica muito alta por parte do pianista. Isso torna as exigências cada vez maiores e com estas, as comparações.

Ao mesmo tempo, Said destaca que existe uma formatação no repertório interpretado pelos pianistas. Estes, também querem ter sua marca pessoal, aquela originalidade que na verdade muitos tentam, mas poucos conseguem transmitir. De acordo com a visão do filósofo L. Pareyson, cada interpretação é única, assim como a recepção por parte do público. Sob esta perspectiva pode-se compreender que a obra de arte é única, mas possui simultaneamente múltiplas

possibilidades, o que faz da obra, enquanto composição e interpretação, fonte inesgotável a ser trabalhada e observada.

Então, foi no estúdio que Gould sentiu-se à vontade para explorar mais amplamente suas ideias interpretativas. Gravava quantas possibilidades imaginasse de cada música, mesmo tendo que escolher depois quais trechos soariam melhor juntos, para conceber a obra como um todo. Para o pianista as gravações, no estúdio, no rádio e na televisão, permitiam vivenciar novas possibilidades musicais.

2.4 NOVAS MÍDIAS

As mudanças e os avanços significativos da tecnologia de gravação musical ocorreram simultaneamente ao começo da carreira profissional de Glenn Gould. Para Geoffrey Payzant - um dos biógrafos de Gould -, as mudanças tecnológicas influenciaram os três segmentos principais relacionados à música: composição, interpretação e recepção. Tanto no agir quanto no sentir e pensar, estas novas capacidades musicais transformaram as relações entre cada um destes segmentos:

*This technological progress has changed not only the mechanics and economics of the music market, but also the nature of musical composing, performing and listening, and the relationships between these*¹⁷.

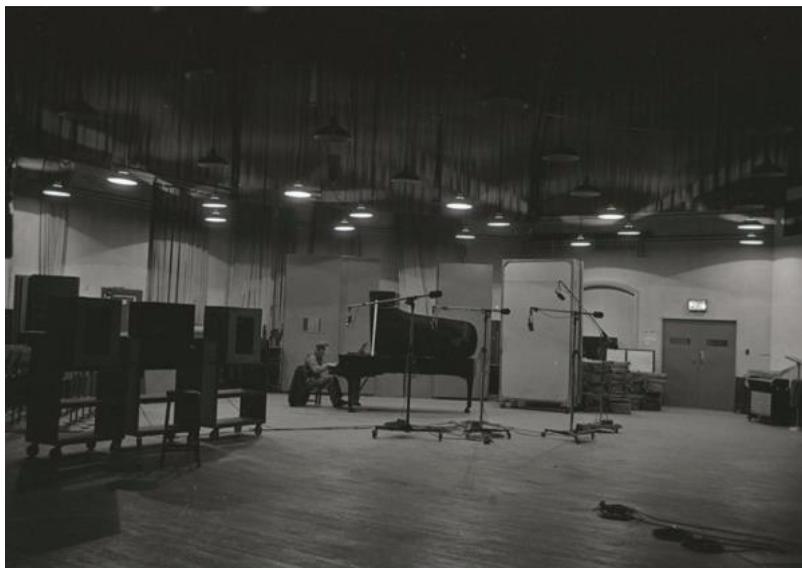
Sobre esta relação, em 1960 Gould fala de um momento chamado “pós-Renascença” que separou composição, interpretação e audição. Coloca que nos séculos XVI e XVII quem executava música era ao mesmo tempo compositor e intérprete, assim como o público que, em diferentes níveis, também possuía as duas habilidades. Já no século XVIII a interpretação passou a ser uma arte especializada e o público ainda consistia quase totalmente de pessoas aptas a escrever,

¹⁷ “Este progresso tecnológico tem mudado não somente a mecânica e economia do mercado da música, mas também a natureza da composição, interpretação e escuta musical, e as relações entre elas” (PAYZANT, 1978, p. 25).

cantar ou tocar música. Foram separadas aos poucos as funções de compor, de tocar e de ouvir, surgindo em fins do século XIX a exaltação da figura do intérprete virtuoso.

Conforme Payzant apresenta, do ponto de vista de Gould, a separação e consequente especialização destas funções na música foi de certa forma desastrosa. E ainda, a arte do fazer musical poderia não ter sobrevivido se não fosse o advento da tecnologia de gravação¹⁸ já que, para Gould, era na tecnologia que residia o futuro da música.

Imagem 2 – Glenn Gould em estúdio, 1963 (Foto de Hank Parker sob os direitos da *Sony Music*).



Fonte: www.glenngould.com

Ao contrário de afirmações que tomam a apresentação ao vivo como uma experiência verdadeira e de maior profundidade da comunicação humana, Gould questionava se

¹⁸ 1978, p. 25-26.

era vaidade do artista aceitar qualquer manifestação da plateia ou se isso acontecia devido à grande competitividade existente no meio artístico¹⁹. Em sua visão artística, criticava as manifestações da plateia diante do que era executado no palco. Acreditava que o melhor a fazer era banir os aplausos e qualquer outra manifestação que viesse do público em resposta a uma execução. Declarava ainda que o rádio e a fonografia auxiliariam numa maior compreensão da arte, assim esta se daria de forma mais profunda e gradativa. Um retorno à essência da arte, como afirmou:

I am disposed toward this view because I believe that the justification of art is the internal combustion it ignites in the hearts of men and not its shallow, externalized, public manifestations. The purpose of art is not the release of a momentary ejection of adrenaline but is, rather, the gradual, lifelong construction of a state of wonder and serenity. Through the ministrations of radio and the phonograph, we are rapidly and quite properly learning to appreciate the elements of aesthetic narcissism – and I use that word in its best sense – and are awakening to the challenge that each man contemplatively create his own divinity²⁰.

¹⁹ Do artigo *Let's ban applause* In: PAGE, 1984.

²⁰ “Estou inclinado a este ponto de vista porque acredito que a justificativa para a arte é a combustão interna que inflama no coração dos homens e não de suas superficiais, externalizadas, manifestações públicas. A finalidade da arte não é a liberação de uma ejeção momentânea de adrenalina, mas é, sim, a construção gradual, ao longo da vida, de um estado de admiração e serenidade. Através do auxílio do rádio e do fonógrafo, estamos rapidamente e muito adequadamente aprendendo a apreciar os elementos do narcisismo estético - e eu uso essa palavra no seu melhor sentido – e despertando para o desafio de que cada homem contemplativamente crie a sua própria divindade” (Glenn Gould apud PAGE. In: PAGE, 1984, p. 246).

Por meio deste comentário, pode-se perceber uma das motivações pelas quais Gould parou de se apresentar publicamente. Além de sua posição perante a tradição dos concertos, afirmava ser a favor da abolição dos aplausos nas apresentações públicas porque acreditava que eles demonstravam superficialmente os sentimentos dos espectadores - talvez pelos aplausos estarem condicionados e, por consequência, banalizados.

Intérpretes estão acostumados a receber aplausos após a execução de uma obra. No entanto, muitas vezes, o público aplaude e se entusiasma não pela apresentação em si, mas pelo costume de aplaudir no final. Rosen ressalta que “[...] *the amount and the enthusiasm of the applause depend less on the actual performance than on the local traditions and customs of the town in which one is playing*”²¹. Nesta afirmação o autor destaca que existe um condicionamento na forma de aplaudir. Este condicionamento está mais ligado à tradição local de cada público do que ao sentimento expresso pela música apresentada.

Juntamente com o hábito de aplaudir após as apresentações musicais, existe a questão dos *bises*, que também acabaram banalizados. Na concepção original, o *bis* era a solicitação da plateia da repetição de uma peça que foi muito aplaudida (DOURADO, 2004, p. 51). Atualmente, qualquer meia dúzia de aplausos ao final do concerto já suscita nos intérpretes a execução de um *bis*, que em geral não é uma peça do programa sendo repetida.

Segundo Said “os bises [...] são consternadores como manchas de comida num belo terno. Eles servem para ilustrar o fato de que a arte de elaborar um programa ainda é muito primitiva” (2003, p. 85). O *bis* pode surgir para estragar todo o entrelaçamento do programa que foi executado, principalmente se for uma peça que não foi devidamente planejada, e que talvez não tenha nada a ver com a ideia global do programa. Não há problema nos pianistas concederem *bises*. O complicado é quando, como afirmou Said, a peça não tem conexão, nem está

²¹ “[...] a quantidade e o entusiasmo do aplauso dependem menos da performance em si do que das tradições e costumes locais da cidade onde se está apresentando” (ROSEN, 2002, p. 133).

no contexto do que foi apresentado, podendo se tornar realmente uma “mancha” no programa.

O desvencilhamento da música de algumas funções estabelecidas em seu antigo contexto social contribuiu para o distanciamento do público e do executante, pois aquele não mais participava ativamente das apresentações musicais. Além disso, tinha que ser discreto e ficar em silêncio durante a execução das músicas. Diante dessa realidade apresentada no século XIX, desenvolveu-se na atualidade uma preferência internacional pelo silêncio, tendo a plateia que aplaudir apenas ao final de cada peça, muitas vezes sem ter certeza se a mesma terminou.

Assim, o ato de aplaudir tornou-se uma ação condicionada e não mais a demonstração de apreciação da obra pelo público. Essa situação, que se concebe no momento da execução, gera insegurança e desvia a atenção do público. O espectador, pelo fato de não ter certeza em que momento se deve aplaudir, terá que se concentrar não no que está ouvindo do intérprete, mas sim quando o que está acontecendo irá acabar. Por estar tão introjetado na cultura ocidental, o aplauso perdeu sua força e seu uso como medida de quanto uma apresentação agradou o público.

Sobre esta manifestação por meio dos aplausos²², Gould tinha a convicção de que eram externalizações emocionais exacerbadas do público, devendo ser banidos das salas de concerto. E seu pensamento ia além. Defendia que não era necessário ao ouvinte estar sentado em um teatro para poder apreciar uma música. Poderia estar em sua casa e ouvir a obra que achasse mais conveniente para o momento, ou em qualquer outro lugar, podendo também optar por ter interferências externas ou não.

Ao defender esse ponto de vista sobre o público, Gould causou polêmica ao dizer que o concerto era uma instituição que estava morrendo. Mas, segundo Tim Page (1984), Gould estava certo porque cada vez mais as pessoas acabam conhecendo Beethoven, Mozart e Bach nas suas casas, através de

²² Ponto discutido por Gould no artigo *Let's ban applause*. In: PAGE, 1984.

gravações, sem nunca terem ido a uma sala de concertos. E acrescenta:

*Particularly for those who have grown up in the era of the long-playing disc, records have indeed largely replaced the live concert as the most feasible and economical medium through which to encounter either a composer's work or a performer's re-creation*²³.

Para Gould a influência das gravações, num futuro com a extinção dos concertos, “[...] *will affect not only the performer and concert impresario but composer and technical engineer, critic and historian as well. Most important, it will affect the listener to whom all of this activity is ultimately directed*”²⁴. Com o provável declínio dos concertos públicos, e a crescente ascensão das gravações, o público seria o principal influenciado com uma nova concepção de música. Dentro desta concepção estaria a diferente apreciação, por meio então de gravações, e a interferência do ouvinte sobre a obra, que assumiria uma forma inacabada.

Ao mesmo tempo em que diversos pianistas contemporâneos de Gould acreditavam que a principal função do intérprete seria cumprida nas salas de concerto, com a difusão dos discos e com a constante melhoria do processo de gravação, novas gerações de espectadores já não necessitavam ir aos teatros para conhecer o repertório erudito. Poderiam fazer isso em suas casas, ouvindo *long-plays*.

²³ “Especialmente para aqueles que cresceram na era do disco *long-play*, as gravações têm de fato, em grande parte, substituído o concerto ao vivo como o meio mais viável e econômico onde se encontra tanto a obra de um compositor quanto a recriação de um intérprete” (PAGE, Introdução do *The Glenn Gould Reader*, 1984, p. XIV).

²⁴ “[...] não afetará somente o intérprete e o empresário de concerto, mas compositor e engenheiro técnico, bem como crítico e historiador. Mais importante, irá afetar o ouvinte a quem toda esta atividade está finalmente dirigida” (*The Prospects of Recording*. In: PAGE, 1984, p. 332-333).

Diante tais informações, pode-se ressaltar que Gould não buscava em suas gravações, suprir o contato e a ambiência que os concertos públicos proporcionavam ao ouvinte. Contudo, investigava a recriação da obra na sua perspectiva, utilizando as técnicas de gravação para alcançar o que imaginava sonoramente para cada música. Conforme Laboissière,

valendo-se dos discos, a ausência do gesto vivo de Gould gerou, num público ávido, um encontro imaginário, no qual as imagens sonoras traçam o espectro de um encontro virtual, que não sendo atual é real (2007, p. 154).

Para a pesquisadora Marília Laboissière, Gould conseguiu produzir em seu ouvinte a busca individual de mensagens no imaginário. Justamente pela supressão da parte visual, estimulou o espectador à utilização de outros sentidos, conceituando uma forma diferente de apreciação musical. Isso no âmbito das gravações, já que não se pode esquecer a produção de Gould na televisão e nos filmes²⁵ que participou.

Em sua perspectiva, Gould via a relação com o público muito mais interessante através das gravações e de outros tipos de mídias. Era por meio destes recursos tecnológicos que conseguia expressar sua criatividade e desenvolver seu senso artístico, mais do que no palco. Essa relação de Gould com as mídias e sua conexão com a obra de arte serão tratadas mais profundamente no próximo capítulo.

²⁵ Veículos de informação que trabalham com apelo visual.

3 ROMPENDO OS PADRÕES

Diante a tradição da música clássica e dos concertos realizados em fins do século XVIII e começo do XIX, Glenn Gould propõe uma perspectiva inovadora sobre o papel do intérprete e sua relação com o público. Sua postura acerca desta questão ficou mais intensa em sua carreira, após abandonar os palcos e parar de se apresentar para o público. Isso porque passou a se dedicar mais objetivamente às mídias: estúdios de gravação, programas de rádio e televisão.

O estúdio de gravação já fazia parte de sua carreira desde o início, assim como algumas participações em programas de rádio e televisão. Mas, foi com a renúncia aos concertos que Gould pôde realmente dedicar-se ao desenvolvimento artístico com base nessas mídias.

Através deste delineamento, nesta parte do trabalho a pesquisa apresenta uma reflexão com base na relação intérprete-público na perspectiva de Gould. A reflexão tem seu ponto de partida na investigação e análise de dados biográficos do pianista e na contextualização de sua época, com objetivo de melhor compreender seu pensamento.

3.1 GLENN GOULD E A TRADIÇÃO

O relacionamento dos intérpretes com o público, até as primeiras décadas do século XX, se dava prioritariamente nas salas de concerto. Antes disso, alguns músicos já gravavam seus repertórios, mas o ponto alto da carreira eram os concertos públicos. Nestes espaços poderiam mostrar toda a sua capacidade e domínio musicais.

No entanto, as gravações eram mais restritas no final do século XIX justamente porque as técnicas ainda eram primárias, e só obtiveram maior desenvolvimento nas primeiras décadas do século XX. Pode-se destacar neste começo do período novecentista o avanço das tecnologias, como o estúdio de gravação, o rádio e a televisão. Estas formas de comunicação, que estavam em crescente desenvolvimento na época, suscitavam uma nova relação com o público.

Porém, a figura do virtuose²⁶ *versus* o público, marcada desde o século XIX como centro do desenvolvimento dos concertos, perdeu com o mesmo *status* até a atualidade. Mesmo com o crescimento destas novas possibilidades de produção da música e um diferente contato entre intérprete e público, ainda havia um interesse considerável nas apresentações musicais. Para Gould, estes aspectos indicavam uma nova direção com a qual ele gostaria de seguir.

Logo no começo de sua carreira internacional, por volta de 1955, Glenn Gould afirmava que não gostava de tocar em público e que iria se aposentar em breve. Não demorou muito para isso de fato se concretizar, aos 32 anos de idade, quando parou de se apresentar publicamente, iniciando então uma nova relação com o espectador.

Como intérprete não se sentia bem em público. Segundo um de seus biógrafos, Otto Friedrich²⁷, para o concertista a pressão era muito grande em ter pessoas o assistindo, e atender às expectativas de grande parte delas. Gould chegou a comparar os concertos a esportes sangrentos, pois, de acordo com Friedrich, o pianista defendia que a plateia esperava apenas um momento de deslize para se deleitar com o erro. Além disso, dizia que o público não pensava em se conectar com a música que estava sendo apresentada .

Acerca dessa questão, em seu artigo *The Prospects of Recording* (In: Page, 1984), Gould profetiza o fim da era dos concertos. Em suas profecias fala de um tempo, onde as pessoas não sairiam mais de casa para assistir uma apresentação. A isso atribuía alguns fatores, como o repertório conhecido, que tornava estática a relação do intérprete com o público, pela pouca inovação no que era apresentado. Segundo Tim Page²⁸, Glenn Gould era

²⁶ Virtuose: Pessoa dotada de excepcional habilidade técnica ou invulgar talento artístico; músico de notável habilidade interpretativa pessoal (www.michaelis.uol.com.br).

²⁷ FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould: Uma vida e variações*, 2000.

²⁸ Organizador do livro *The Glenn Gould Reader* (1984) que consiste numa compilação de diversos textos de Glenn Gould.

A born teacher, [...] used the media as his classroom. His didacticism, combined with the unorthodoxy of his thinking, irritated many critics. No doubt B. H. Haggin spoke for a good percentage of the musical public when he complained that Gould preferred “talking nonsense on anything anywhere to playing the piano marvelously in the concert hall”²⁹.

Ao invés de simplesmente atender às expectativas deste público, Gould queria desenvolver suas diversas habilidades - redigindo textos, roteiros para seus programas de televisão, compondo, produzindo programas no rádio e suas próprias gravações em estúdio. E também, no que se refere à sua arte, enquanto estilo pessoal, que considerava um processo de transcender às salas de concerto.

O envolvimento de Gould com gravação e outros tipos de mídia representava seu envolvimento com o futuro. Ele considerava que as salas de concerto, indicavam o passado, tanto para a Música quanto para ele mesmo. No entanto, sua saída dos concertos públicos, vista como prematura, não o fez ficar com receio do futuro ou do que ele faria como pianista. Gould diz que um dos motivos de sair dos palcos foi nada mais do que “[...] *to resolve the discomfort and inconvenience of the presente*”³⁰. O pianista não tinha o mesmo prazer que vários contemporâneos seus em se apresentar. Além disso, ele acreditava que as pessoas estavam presas ao passado por serem resistentes às novas tecnologias.

Ter “abandonado” a carreira de concertista pareceu ser um ato impensado já que muitos músicos batalham toda uma vida para chegar ao mesmo lugar que Gould conquistou logo no

²⁹ “Um professor de nascença, [...] usou a mídia como sua sala de aula. Seu didatismo, combinado com seu pensamento não-ortodoxo, irritou muitos críticos. Sem dúvida B. H. Haggin falou por uma boa porcentagem do público musical quando ele reclamou que Glenn Gould preferia “falar bobagens sobre qualquer coisa em qualquer lugar a tocar maravilhosamente piano na sala de concertos” (PAGE, 1984, p. xi).

³⁰ “[...] para resolver o desconforto e a inconveniência do presente” (*Glenn Gould interviews Glenn Gould about Glenn Gould In: The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 317).

início da carreira. Mas, como intérprete, tentava mostrar, que a vida de solista não era apenas recheada de alegrias, aplausos e bons concertos. Havia o sacrifício por parte do artista, como viagens muitas vezes excessivas, o contato com o público dentro e fora das salas de concerto, as apresentações para grandes plateias. Aspectos estes que o desagradavam e o impulsionaram para o universo do estúdio e das mídias em geral.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, as carreiras dos intérpretes mais destacados eram baseadas em turnês. Gould fez parte desta geração, que contou com exímios pianistas, dos quais muitos faziam turnês e gravavam discos. Pianistas que vieram da tradição dos conservatórios, das crianças-prodígio e da conseqüente exaltação da figura do virtuose.

Dentre estes se podem destacar intérpretes como Arthur Rubinstein (1887 – 1982), com quem Gould teve contato pessoalmente, chegando à entrevista-lo. Pianistas como Rubinstein fazem parte do *hall* de profissionais que investiram suas carreiras principalmente em concertos públicos. Ao contrário de Gould, ele gostava muito de se apresentar e considerava esse aspecto essencial à vida de um intérprete.

Ao apresentar seu ponto de vista, Rubinstein fala à Gould que os intérpretes têm um poder. Declara que a alma é um tipo de poder, e muitas vezes quando o artista se apresenta, ele possui por alguns momentos as almas do público. E, de acordo com Rubinstein, para seguir uma carreira pianística, o intérprete teria que lidar constantemente com o público, e então poderia achar um caminho para persuadir, dominar, influenciar o espectador. Afirma ainda que toda a emanção que acontece em uma apresentação ao vivo, toda a atenção que o público catalisa, não poderia ser atingida através de uma gravação³¹.

Em contrapartida, Gould argumenta à Rubinstein que, ao iniciar um trabalho de arte, não se sabia ao certo como iria terminar.³² Afirmou isso em virtude de que nem sempre quando entrava em um estúdio para gravar, tinha todas as ideias de

³¹ Rubinstein, In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 285 – 287.

³² Noção que Luigi Pareyson demonstra, onde a obra de arte é sempre inacabada e inesgotável.

execução preparadas. Muitas surgiam ao longo do processo de trabalho, o que deixava por incerto a forma que a gravação de determinada obra iria adquirir.

Sua constatação era que no estúdio poderia sim gravar quantas vezes quisesse a mesma obra, com diferentes direções e depois reunir e transformar alguns destes *takes*³³ no resultado final. Neles poderiam ser utilizadas mais edições ou menos, dependendo da concepção que seria trabalhada no processo de gravação³⁴.

Na concepção de sua obra de arte, Gould sempre buscava uma estrutura, uma linha que conduzisse a peça do início ao fim. Afirmava ainda que a obra não perdia sua totalidade com as edições: “*You see, I don’t really care how you do it. I don’t think it’s a moral issue. I don’t think that kind of judgment enters into it. If it takes sixteen hundred splices, that’s fine*”³⁵. E, em seu artigo *Music and Technology* Gould reafirma sua posição em relação às edições em gravações:

*Good splices build good lines, and it shouldn’t much matter if one uses a splice every two seconds or none for an hour so long as the result appears to be a coherent whole. After all, if one buys a new car, it doesn’t really matter how many assembly-line hands are involved in its production. The more the better, really, insofar as they can help to ensure the security of its operation*³⁶.

³³ *Takes* significando tomadas, ou seja, cada vez que a gravação é realizada corresponde a um *take*, pode ser da peça inteira ou de apenas um trecho.

³⁴ *Rubinstein*, In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 287.

³⁵ “Veja, eu não me importo realmente como você faz isso. Eu não acho que é uma questão moral. Eu não acho que esse tipo de julgamento diz respeito a isso. Se leva 1.600 emendas, tudo bem” (*Rubinstein*, In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 288).

³⁶ “Boas emendas constroem boas linhas, e não deveria importar muito se se usa uma emenda a cada dois segundos ou nenhuma por uma hora desde que o resultado pareça ser um todo coerente. Afinal, se alguém compra um carro novo, realmente não importa quantas mãos foram envolvidas na linha de montagem de sua produção. Quanto mais,

Não importava quantas edições fossem feitas, contanto que o resultado final desse o sentido de uma estrutura completa da obra almejado pelo intérprete. E Gould comenta com Rubinstein a respeito da tecnologia:

I believe that technology is a charitable enterprise; that when one makes a recording, as you did with the F-minor Brahms [falando da gravação de A. Rubinstein do Quinteto de J. Brahms em Fm], you are influencing not only many more people numerically that you could perhaps in a concert, but influencing them forever – not just for one moment, one evening, which they may or may not recall, but forever. You will have been able to change their lives forever, as my notion of that Brahms represents has been changed by your recording³⁷.

Assim como para Rubinstein os concertos públicos exerciam uma intenção no público, contrário a essa visão, para Gould, as gravações eram capazes de influenciar mais o ouvinte. Inclusive, como coloca acima, por atingir um número muito maior de espectadores do que os concertos. Além de as gravações poderem funcionar como um arquivo, permitindo o acesso no momento escolhido pelo espectador.

Também outros nomes como Eugene Istomin (1925 – 2003), Julius Katchen (1926 – 1969) e John Browning (1933 –

melhor, enquanto elas puderem ajudar a garantir a segurança desta operação” (*Music and Technology*. In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 356).

³⁷ “Eu acredito que a tecnologia é uma empresa beneficente; que quando se faz uma gravação, como você fez com o Brahms em Fm, você está influenciando não apenas numericamente muito mais pessoas do que talvez você poderia em um concerto, mas os influenciando para sempre – não apenas por um momento, uma noite, da qual eles deverão ou não lembrar, mas para sempre. Vocês terá sido capaz de mudar suas vidas para sempre, como minha noção do que Brahms representa foi modificada por sua gravação” (*Rubinstein In: The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 290).

2003), foram reconhecidos desde muito cedo, antes dos 20 anos de idade. Por conta disso foram considerados prodígios, assim como Glenn Gould. Na década de 1970, John Browning chegou a diminuir o número de apresentações públicas, admitindo mais tarde ter se comprometido com uma carga muito grande de concertos na época. Mas, diferente de Gould, Browning apenas diminuiu e não parou completamente de se apresentar.

Além destes intérpretes, ainda hoje, contemporâneos de Gould estão produzindo artisticamente. Pode-se citar Paul Badura-Skoda³⁸ (1927), pianista e pesquisador austríaco. Além de se dedicar à carreira de solista e maestro, Badura-Skoda tem uma vasta produção bibliográfica, que vai de artigos a livros, se dedicando também à edição da obra de diversos compositores como W. A. Mozart (1756 – 1791), F. Schubert (1797 – 1828) e F. Chopin (1810 – 1849).

Pertencentes à mesma época, os pianistas americanos Gary Graffman (1928) e Leon Fleisher (1928) foram acometidos por danos neurológicos na mão direita. Graffman aderiu ao repertório para mão esquerda, nunca mais utilizando a outra mão para tocar. Já Fleisher, no começo do século XXI, retomou o uso da mão direita, através da terapia *Rolfing*³⁹ e de injeções de *Botox*⁴⁰. Amigo próximo de Graffman, também investiu em estudo de repertório para mão esquerda⁴¹. Com isso, dedicam-se até hoje a maior parte do tempo ao ensino musical, além de investirem em outros ramos da música como a regência e a produção textual.

Todos estes intérpretes, como resultado da eclosão dos conservatórios no século XIX, participaram de uma geração da qual provinham muitas exigências tanto das escolas quanto do próprio espectador. O executante tendo que corresponder ao modelo estabelecido de intérprete, e o público almejando cada

³⁸ Mais informações sobre sua carreira em: www.badura-skoda.cc

³⁹ Terapia baseada em alinhamento corporal e sua interação com a gravidade. Trabalha também a mobilidade corporal. Mais informações em: www.rolfing.org

⁴⁰ Substância utilizada, dentre outras coisas, para tratar rigidez muscular. Mais detalhes em: <http://www.botox.com/>

⁴¹ O compositor americano William Bolcom (1938), compôs o *Concert for two pianos, left hand*, para Fleisher e Graffman.

vez mais brilhantismo e tenacidade do artista. Como afirmou Gary Graffman:

[...] acho que talvez tenhamos sido mais compelidos do que as gerações anteriores. Fico pensando se as gravações teriam alguma coisa a ver com isso. Atualmente as plateias esperam execuções perfeitas a cada nota (apud FRIEDRICH, 2000, p. 107).

Assim como o próprio intérprete, o público atualmente anseia por uma interpretação perfeita, principalmente por ter-se hoje fácil acesso às gravações. Como consequência, o artista também cria para si uma cobrança em manter um nível de interpretação sempre alto, já que a facilidade para conhecer repertório e intérpretes é bem maior por conta da tecnologia atual. E, conforme G. Payzant:

[...] For Gould, all personal display is competitive, and all competition is corrupting. He fears and mistrusts the competitive instinct in humans.

Public musical performances are competitive in several ways: the performer competes against his own recording, or against his previous performances of the pieces; in a concerto the soloist competes against the orchestra; the performer must “conquer” his audience, must have a “triumph” in New York or Moscow⁴².

Em entrevista concedida a Tim Page, Gould afirmou que *“I would like to see a world where nobody cared what anybody*

⁴² “Para Gould toda exibição pessoal é competitiva e toda competição é corruptora. Ele teme e desconfia o instinto competitivo nos humanos. Apresentações musicais públicas são competitivas em várias formas: o intérprete compete contra sua própria gravação, ou contra suas interpretações anteriores das peças; num concerto o solista compete contra a orquestra; o intérprete deve “conquistar” sua audiência, deve ter um “trunfo” em Nova Iorque ou Moscou” (PAYZANT, 1978, p. 24).

*else was doing [...]”*⁴³. Sua visão e posicionamento estão em almejar um mundo sem comparações e sem competições. Assim como J. S. Bach, que escreveu música em sua grande parte com uma linguagem fora de seu tempo, era como se dissesse ao mundo que não estava preocupado com o que pensariam de seu trabalho, mas era o que desejava fazer como obra de arte. Assim se manifestava o pensamento de Gould. Tinha muito claro em suas convicções como gostaria que uma obra soasse. Apesar disso, não eximia o público de participar ativamente e colaborativamente de sua perspectiva de música.

Todos estes fatos confirmavam, segundo Friedrich, a perspectiva de Gould “[...] de que o recital público de piano era “o último esporte sanguinário”, e que os mistérios da arte poderiam ser realizados de forma melhor na privacidade de um estúdio de gravação” (FRIEDRICH, 2000, p. 145). Mesmo com sua retirada dos palcos não perdeu a visibilidade, e a crítica passou a fazer comentários mais brandos sobre sua carreira.

Gould se considerava com autonomia suficiente para trabalhar sobre as gravações e as edições das músicas. Além de ter o respaldo da gravadora *Columbia*, para criar sua concepção das obras e, apesar das críticas negativas, seus discos continuavam vendendo.

3.2 GLENN GOULD E SUA MÚSICA

Apesar de Gould ter anunciado por algum tempo, que deixaria a carreira de apresentações públicas para dedicar-se à composição, não foi exatamente o que aconteceu. Quando realmente parou de tocar publicamente, investiu em algumas peças autorais, mas não foi esse o principal trabalho do pianista neste período.

O trabalho como compositor sempre cativou Glenn Gould. Ele escreveu algumas peças enquanto ainda era estudante, porém várias ficaram inacabadas. Dentre as

⁴³ “[...] Eu gostaria de ver um mundo onde ninguém se importasse com o que qualquer outra pessoa estivesse fazendo” (*Glenn Gould in conversation with Tim Page In: The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 460).

finalizadas, poucas foram estreadas como a *Sonata Atonal para Piano e Fagote*, que o pianista-compositor nunca mais quis tocar depois da estreia, considerada quase um desastre.

Outra obra de Gould que estreou em 1956, já como músico profissional, foi seu *String Quartet Opus 1*⁴⁴ pelo *Montreal String Quartet*. A peça que demorou dois anos para ser finalizada, só foi para o estúdio em 1960 com o *Symphonia Quartet*, de Cleveland. Composto em Fá menor, Gould dizia que esta tonalidade expressava sua própria personalidade ficando “a meio caminho entre o complexo e o estável, entre o direito e o lascivo, entre o cinza e o muito colorido” (apud FRIEDRICH, 2000, p. 166). O quarteto, diferente da peça para fagote e piano, era mais romântico. Gould declarou:

Senti que estava dizendo algo original, e minha consciência artística era clara. O que quer que eu tivesse determinado provar pedagogicamente, ficou logo evidente que não dei forma ao Quarteto – ele é que estava dando forma a mim (apud FRIEDRICH, 2000, p. 167).

Em geral as críticas sobre seu quarteto foram salutares. Diversos críticos fizeram elogios, principalmente depois que a peça foi gravada, o que alavancou sua projeção. Apesar disso, o próprio Gould⁴⁵, disse na capa do disco com a gravação do quarteto, que o que iria contar mesmo era o Opus 2. Alegou isso como se a primeira obra de um jovem compositor fosse apenas uma preparação para obras posteriores.

Apenas o *Opus 1* e a peça *So You Want to Write a Fugue?*⁴⁶, para quarteto de cordas e quatro vozes, foram

⁴⁴ Do latim literal: Obra. “Denomina a organização em ordem não necessariamente cronológica de um grupo de composições, dentro do contexto geral da produção de um autor” [...] (In: DOURADO, 2004, p. 234 – 235).

⁴⁵ Que escrevia os textos dos encartes de seus discos.

⁴⁶ Estreada na *Canadian Broadcast Corporation (CBC)* em 1963, gravada no ano seguinte e relançada pela Columbia em 1980 como parte do *Glenn Gould Silver Jubilee Album*.

editadas. Muitas peças de sua produção como compositor permaneceram inacabadas, em geral porque Gould quase sempre achava que suas obras remetiam a determinados compositores. Leonard Bernstein lembra o posicionamento de Gould sobre composição: “Ele odiava que tudo saísse tão parecido com o que todo mundo fazia”⁴⁷. Provavelmente não tenha investido realmente na carreira de compositor primeiro, por conta de seu perfeccionismo, que fazia uma obra demorar muito para ser finalizada. Depois, também por se dedicar a outras atividades como sua produção escrita, o que envolvia crítica, análise musical, etc.

Além disso, existia o “agravante” de preferir trabalhar com contraponto, o que demandava mais tempo na elaboração de uma obra, apesar de considerar o *String Quartet Opus 1*, sua primeira peça de peso e também o pontapé inicial para uma carreira como compositor. No fim, acabou se dedicando a um tipo de composição inteiramente nova, fora do formato convencional. Foi compondo para o rádio que Gould conseguiu investir mais na sua tão prometida carreira como compositor⁴⁸.

Conforme pesquisas indicam, provavelmente Gould insistisse em levar a composição a fundo, por mais que não tenha produzido o suficiente para ser reconhecido como compositor, já que assim poderia ter sua posteridade garantida. Sobre esta questão, declara Friedrich que “em nenhuma outra arte há tamanha divisão entre a celebridade imediata do artista e as recompensas que a posteridade concede a um grande compositor” (2000, p. 163). Apesar de o intérprete ter mais destaque por ser este quem assume os palcos, é o compositor que posteriormente fica gravado na história da música por conta de sua obra.

3.3 O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD: LEITURA E INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE ARTE

A interpretação de uma obra musical não exige o espectador de uma concepção ou de uma leitura, a partir de

⁴⁷ Bernstein apud FRIEDRICH, 2000, p. 175.

⁴⁸ Sobre composição de Gould para o rádio, vide item 3.4 deste capítulo.

um olhar pessoal. Nos diferentes segmentos das Artes (Música, Dança, Teatro, Visuais) o público tem em si a possibilidade de realizar uma leitura por meio da execução e da interpretação qual revela um estado interior da obra.

Quando se ouve uma peça musical⁴⁹, esta é executada interiormente como se imagina que poderia soar. O mesmo acontece quando se lê uma poesia. É provável que seja recitada mentalmente pelos espectadores como poderia ser declamada, e assim acontece com outros segmentos das Artes e da Literatura.

As diferentes interpretações sobre uma obra musical podem suscitar e proporcionar uma autonomia ao público quanto à interpretação. Esta autonomia era defendida por Gould tanto para a figura do intérprete quanto a do público. Pelo fato de não ter se voltado propriamente para as apresentações públicas, era nos meios de comunicação que buscava sua própria autonomia no que se refere à forma de pensar e de conceber a música.

Imagem 3 – Gould em 1961 (Foto de Don Hunstein, sob os direitos da *Sony Music*).



Fonte: www.glenn Gould.com

⁴⁹ Segundo o conceito de obra de arte de Luigi Pareyson (1993).

Gould apreciava a liberdade que o estúdio fornecia. Tornara-se mais interessante poder experimentar diferentes formas de interpretação a ter somente uma chance de fazê-lo. Segundo a perspectiva do pianista, nas execuções musicais públicas o intérprete tinha apenas uma chance para mostrar aos espectadores sua concepção de uma obra musical. Enquanto músico temia cair no lugar-comum de interpretações, onde acabaria por utilizar os mesmos mecanismos interpretativos que outros intérpretes. Em entrevista intitulada '*Glenn Gould: Concert Dropout*', declara que:

Se existe, em qualquer circunstância, algum motivo para se fazer uma gravação, é para que se faça diferente para abordar a obra de um ponto de vista de recriação total, que apresente uma peça específica como se nunca tivesse sido escutada anteriormente. E se isso não for atingido, eu diria para se desistir, esquecer isso, buscar uma outra coisa qualquer... (apud FRIEDRICH, 2000, p. 79).

O papel do artista segundo Pareyson - neste caso o intérprete musical -, é penetrar cada vez mais na obra, com o intuito de aprofundar sua execução. Ao mesmo tempo em que a obra é única, proporciona múltiplas execuções, de acordo com as diferentes visões de quem a interpreta. Assim também Glenn Gould se relacionava com a obra, pois sabia das múltiplas possibilidades que cada peça poderia resultar, e gostava de explorá-las o quanto acreditasse ser necessário.

Dessa forma, via-se liberto para alterar trechos de músicas com o intuito de chegar à estrutura mais adequada, de seu ponto de vista, para aquela obra. Segundo Kevin Bazzana (1997), Gould se preocupava com a expressão musical, mas era motivado pela estrutura da música. A estrutura comandava a expressão. Este pensamento era oposto ao de muitos intérpretes de gerações anteriores. As alterações realizadas em diversas obras eram, segundo Bazzana, pela busca de maior unidade e variação, chegando a uma nova estrutura.

Glenn Gould era motivado pela estrutura a partir do momento que tinha total controle intelectual de uma obra. Bazzana ressalta que o pianista submetia seus instintos, impulsos e emoções ao controle racional. Trabalhava sua sensibilidade, mas queria firmar os aspectos mentais acima dos físicos.

E é por esse viés que se percebe a influência do compositor Arnold Schoenberg no pensamento de Glenn Gould. As composições de Schoenberg demonstram uma música estruturalmente densa, o que cativou Gould. Theodor Adorno⁵⁰ afirmou que a música para Schoenberg, era primeiramente voltada para o intelecto e que não dependia de sua execução. Da mesma forma o era para Gould. Percebia sua interpretação primeiramente no plano mental para só depois trabalhar ao piano. Por muitas vezes se desvencilhava tanto da prática a ponto de ficar algum tempo sem o treino no instrumento.

Segundo Pareyson, as interpretações são definitivas porque cada uma delas é, para determinado intérprete, a realização da própria obra. Cada um apresentará a obra a partir de sua perspectiva, sem a necessidade de assumir uma posição sobre qual interpretação seria a mais correta. De acordo com Pareyson, a obra de arte é ao mesmo tempo única e múltipla em sua interpretação.

Diante disso, o filósofo alega que é inexaurível, portanto infinita. São infinitas as maneiras de perceber e de interpretar uma obra de arte. Mas, nenhuma das interpretações é capaz de esgotar ou monopolizar uma obra porque, esta promove, suscita e exige diversas maneiras de executá-la. A cada diferente execução, diversos aspectos são ressaltados, o que não compromete a legitimidade da obra e aponta sua unidade.

Este enfoque se alinha claramente com a perspectiva musical de Gould, que via nas gravações as infinitas possibilidades de interpretar uma obra. Além de possibilitar, diante uma estrutura de interpretação, a consolidação em uma unidade de sua visão sobre a peça a ser executada. Então define que:

⁵⁰ Apud Bazzana, 1997, p. 21. Adorno foi um dos pensadores que também influenciou Gould.

Uma gravação [...] deveria ser completamente diferente de um recital, não simplesmente reproduzindo uma performance ao vivo, mas aperfeiçoando-a pela exploração de todas as possibilidades técnicas que nunca poderiam ser alcançadas numa sala de concerto (Gould apud FRIEDRICH, 2000, p. 125).

E com este mesmo pensamento, o produtor de estúdio John Culshaw (1924 – 1980), ficou conhecido. Seu principal projeto foi gravar pela primeira vez em estúdio – no final dos anos de 1950 - o conjunto de quatro óperas de Wagner chamado *Der Ring des Nibelungen* (também conhecido como *Ring Cycle*). Utilizou o sistema estereofônico (ou estéreo⁵¹) de gravação que acabara de surgir.

Culshaw acreditava que, com este sistema, a gravação, principalmente de óperas, ficaria mais real, causando mais impacto no público. Poderiam ser utilizados efeitos sonoros mais próximos do contexto de cada ópera, o que muitas vezes era difícil de produzir nos palcos, principalmente quando adaptações de instrumentos se faziam necessárias. Escreveu Culshaw no *Ring Resounding*⁵²:

Por muitas razões, o efeito não é o mesmo de uma apresentação de ópera. Em casa o ouvinte não está fazendo parte de uma comunidade e, por mais que ele relute em admitir, suas reações tornam-se bem diferentes das que teria em público. (...) O som de uma boa gravação em estéreo (...) o ouvinte seria envolvido e teria de criar ele mesmo os personagens e suas características psicológicas bem longe da

⁵¹ “Estereofonia: técnica de transmissão de sons, que, por meio de alto-falantes convenientemente instalados em vários pontos, dá, a quem os ouve, a impressão de provirem realmente da posição que, em relação ao ouvinte, ocupam suas fontes de origem” (www.michaelis.uol.com.br).

⁵² *Memoir* redigido por ele sobre as gravações do *Ring Cycle*.

influência de uma apresentação ao vivo em um teatro. A impressão de estar dentro do drama é realçada pelo fato de estar longe do efeito do elemento visual. (...) Em vez de estar apenas olhando a produção de outra pessoa, ele, o ouvinte, estará, inconscientemente, criando sua própria produção (apud FRIEDRICH, 2000, p. 125).

Foi com esta perspectiva, de fornecer uma experiência diferente ao espectador, que John Culshaw desconstruiu o formato da ópera. Da mesma maneira o fez Gould com os concertos. Ambos depositaram mais energia no público, construindo uma nova possibilidade de apreciação musical. Sob o olhar da filosofia de Pareyson, no que se refere à apreciação, a obra de arte concebida é posta diante o espectador, e este se torna o agente da ação podendo então manifestar sua própria interpretação. Essa seria a proposta de Gould acerca das gravações.

O pianista declarava que, com a gravação, as possibilidades eram inúmeras e que era necessário abrir as mentes para as mudanças no âmbito da execução musical: *"We must be prepared to accept the fact, for better or worse, recording will forever alter our notions about what is appropriate to the performance of music"*⁵³. Assim, acreditava que a recriação da obra musical poderia acontecer por meio da difusão das gravações, entrelaçada com a transformação da relação intérprete-público.

Para Gould, a terminologia comumente utilizada "público" e "artista" não era correta. Acreditava implicar em uma hierarquia onde talvez o público e o artista tivessem que agir de forma pré-estabelecida e de acordo com a importância de cada um no momento de uma execução. Em seu artigo *Glenn Gould interviews Glenn Gould about Glenn Gould*, o pianista comenta:

⁵³ "Nós devemos estar preparados para aceitar o fato, para melhor ou pior, a gravação alterará para sempre nossas noções sobre o que é apropriado para a execução musical" (*The Prospects of Recording*. In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 337).

I'm not happy with the hierarchical implications of that kind of terminology [...] with demands, given sufficient indifference on the part a sufficient number of artists, will simply disappear. And given their disappearance, the artist will then abandon his false sense of "public" responsibility, and his "public" will relinquish its role of servile dependency⁵⁴.

Diante essa discussão em torno da hierarquia na arte, pode-se dizer então, que público e artista não se encontrariam mais? Segundo Gould, esse encontro se aconteceria, mas em um nível muito mais significativo, o qual supera a tradição dos concertos. A relação e o ato de apreciação se dariam, agora, por meio de gravações. Acreditava que, da mesma forma que revisava as performances de outros artistas, o público também poderia e deveria fazê-lo com as gravações do pianista, já que para Gould por meio delas a relação intérprete-público poderia ser mais estreitada.

Enquanto intérprete, ao se colocar na posição de artista criador, Gould gostaria que o ouvinte passasse de elemento passivo para ativo e participante. Uma de suas perspectivas estava na possibilidade do espectador poder reeditar em casa as gravações de que dispusesse de acordo com o que preferisse mesclar de diferentes intérpretes. Então, neste processo das gravações “esse ouvinte, [...] em última análise, torna-se seu próprio compositor” (Gould apud FRIEDRICH, 2000, p. 129). Dentro deste contexto das gravações e edições, Gould se via como coautor das obras que interpretava, e da mesma forma, compreendia o ouvinte como compositor.

⁵⁴ “Não estou feliz com as implicações hierárquicas deste tipo de terminologia [...] as quais exigências, dada indiferença suficiente por parte de um número suficiente de artistas, irão simplesmente desaparecer. E dado seu desaparecimento, o artista irá abandonar seu falso senso de responsabilidade “pública”, e seu público irá abandonar seu papel de dependência servil” (In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 318).

Foi neste prisma, que Gould desenvolveu seu pensamento crítico em relação à tecnologia. Este é o caso da *Old* e da *New Philosophy of Recording* (a “Antiga” e a “Nova Filosofia de Gravação”)⁵⁵. Por conta do avanço das técnicas de gravação⁵⁶, nas primeiras décadas do século XX, a *Old Philosophy* não se remetia a um aspecto antigo, mas sim a uma maneira cristalizada de perceber as possibilidades das gravações. Esta perspectiva, vista por Gould como conservadora, buscava a reprodução da realidade da sala de concerto. Dentro da visão da *Old Philosophy*, Payzant aborda que:

*The microphone is a passive extension of ours ears. Any sounds that might be added by the machinery or the process must be extirpated. The performer is supreme, and the technicians are there to see that his performance, intact and unaltered, is accurately preserved in the final result, the disc*⁵⁷.

Diante esse contexto, tinha-se muito mais a prática de gravar um disco como se fosse ao vivo, tocando a música inteira, por exemplo. Simultaneamente, com o desenvolvimento das tecnologias, almejou-se reproduzir o mais fiel possível a acústica das apresentações. Essa era a versão final que, na visão de Gould, poderia ser mais aproveitada em termos tecnológicos e em procedimentos de gravação.

Para o pianista a gravação funcionava como uma forma de fazer arte e não apenas para preservar ou arquivar. Via muito

⁵⁵ A *Old Philosophy* de Gould pertence ao período de transição entre o disco de 78 rpm (rotações por minuto) e o LP (*Long-Play*), mais ou menos entre 1945 e 1955. A *New Philosophy* começa aproximadamente em 1960.

⁵⁶ Chegando, enquanto Gould estava vivo, ao *Long Play*.

⁵⁷ “O microfone é uma extensão passiva dos nossos ouvidos. Qualquer som que possa ser adicionado pela máquina ou o processo deve ser eliminado. O intérprete é supremo e os técnicos estão lá para garantir que sua performance, intacta e inalterada, seja rigorosamente preservada no resultado final, o disco” (PAYZANT, 1978, p. 40).

mais possibilidades do que apenas o registro do som. Em sua *New Philosophy*, Gould remete ao uso da tecnologia em prol da concepção artística de uma obra. Esta tecnologia dá liberdade para o intérprete trabalhar a música, utilizando artifícios das técnicas de gravação, para alcançar o resultado que lhe interessar. A “Nova Filosofia” demonstra, segundo Payzant:

*[...] that he was comfortable from an early age with the combination of music with machinery; that broadcasting and recording have opened up “limitless possibilities” for music and for himself as a musician, and have determined his whole musical outlook; that he makes use of those same possibilities as aids to his own exploration of a piece of music, and by means of them discovers aspects and alternatives which might not otherwise be revealed to him; that he considers the “takes” recorded in the studio to be raw materials for a later creative stage in the making of a recording, namely the editing and splicing stage*⁵⁸.

É da *New Philosophy* que Gould extrai os novos papéis do ouvinte, do intérprete e do compositor. Considerava estas funções equilibradas quanto à interlocação com a música. Com isso, as reúne novamente e proporciona mais autonomia para o ouvinte.

A gravação começou a romper as fronteiras entre compositor, intérprete e público. Assim, o intérprete passa a

⁵⁸ “[...] que ele estava confortável desde muito cedo com a combinação de música e tecnologia; que radiodifusão e gravação abriram “possibilidades ilimitadas” para a música e para ele mesmo como músico e determinou toda sua perspectiva musical; que ele fez uso destas mesmas possibilidades como auxílio para sua própria exploração de uma obra musical, e por meio delas descobriu aspectos e alternativas que caso contrário não poderiam ser revelados a ele; que ele considerava as tomadas gravadas em estúdio como matéria-prima para uma fase criativa posterior na feita de uma gravação, ou seja, a fase de edição” (PAYZANT, 1978, p. 40).

poder tomar decisões que antes, na cultura pós-renascentista, eram exclusivas do compositor. O espectador também assume importância quanto às decisões artísticas que antes ficavam a cargo apenas de intérpretes e compositores.

O “Novo Ouvinte”, segundo o pensamento de Gould, ajustaria os elementos do som como brilho e balanço. Ia além dessa ideia e defendia que o ouvinte poderia adquirir a gravação de diferentes interpretações de uma mesma obra e editá-las em casa, de acordo com o seu gosto, conforme achasse que a peça deveria soar. O espectador passaria a trabalhar cada vez mais como intérprete e compositor, através da tecnologia⁵⁹.

Já o “Novo Intérprete” proposto, poderia explorar diferentes obras musicais para compor seu repertório a ser gravado. Esse processo incluiria também peças menos conhecidas, de períodos não muito acessados como o Barroco. E seria capaz, por exemplo, ao invés de se especializar em apenas um concerto de L. Beethoven, gravar todos eles, cada um a seu tempo, sem ter que se preocupar em manter os outros⁶⁰.

No caso do “Novo Compositor” proposto por Gould, gravaria executando suas obras, ou guiaria outra pessoa para interpretá-las. Assim, intérpretes – e também ouvintes – poderiam saber e tirar dúvidas acerca do pensamento estético do compositor sobre determinada obra. Isso poderia incentivar intérpretes a buscarem novas e originais interpretações e também faria dos compositores melhores intérpretes de suas obras. Sob esse ponto de vista, estariam unidas novamente as funções de compositor e intérprete, separadas após a Renascença.

Mas, se o compositor deixar a gravação como um testamento de sua obra, e os intérpretes acatarem suas escolhas, então, segundo Payzant, o interesse e a variedade deixarão as salas de concerto, assim como uma parte da audiência. Se for assim, torna-se mais interessante ouvir o repertório em casa. Desaparecendo a divisão entre intérprete e compositor, surgirá um músico multifacetado, o que tornaria o

⁵⁹ Segundo Payzant, 1978, p. 26.

⁶⁰ Ibid., p. 26-27.

nome do intérprete, de acordo com Gould, insignificante. Payzant revela que nos primeiros tempos da gravação:

*Not the composers but the engineers told performers what would make an artistically satisfactory impression and what would not. And as in the New Philosophy, the best recordings were those in the making of which the collaboration between engineers and musicians was most harmonious and complete*⁶¹.

Este era um ponto importante para Gould, que fez ressaltar, além da figura do engenheiro e do técnico de som, a do produtor musical. Considerava o produtor parte empresário e parte engenheiro de som, por ter que lidar com diferentes abordagens, desde aspectos técnicos da gravação, até questões estéticas e técnicas de interpretação musical.

Contudo, na *New Philosophy*, nem compositor nem intérprete tem controle final sobre qualquer etapa do processo de gravação. Como a obra será ouvida diversas vezes, o “Novo Ouvinte” estará sempre apto a fazer novos julgamentos e ajustes, sempre que lhe for conveniente. Isso, de acordo com a perspectiva de Gould, no qual o processo de gravação pode ser colaborativo, e em qualquer fase sofrer modificações.

Como artista e criador, Gould se permitia testar diversas possibilidades interpretativas para alcançar sua perspectiva de obra musical. Diante esse contexto a interpretação como ato de criação compreendido - segundo a visão de Pareyson, o qual define que um processo artístico não para -, consiste em um esforço constante de penetração na obra de arte, onde a compreensão é infinita, sendo difícil mensurar o seu fim, pois se tornou inesgotável.

⁶¹ “Não compositores, mas os engenheiros falavam para o intérprete o que faria uma impressão artisticamente satisfatória ou não. E assim como na *New Philosophy*, as melhores gravações foram aquelas realizadas em colaboração entre engenheiros e músicos sendo mais harmônicas e completas” (PAYZANT, 1978, p. 41).

3.4 O INTÉRPRETE EM GLENN GOULD: AS NOVAS POSSIBILIDADES

Com o advento da tecnologia, a utilização de rádios, gravações e outras mídias se tornaram os meios mais usuais de apreciação sonora. Com essa nova conformação da escuta musical, a execução ao vivo foi deixada em segundo plano.

Desde seu surgimento, no final do século XIX, as tecnologias de gravação ficaram tão apuradas que hoje é mais confortável ouvir música elétrica ou eletronicamente reproduzida do que ao vivo. Tornou-se um costume, como se fosse mais natural ouvir música pelo rádio, por exemplo, do que assistir a uma apresentação⁶². Isso porque a gravação nos dias atuais leva a uma diversidade sonora que pode ser desfrutada num mesmo local, em grande parte nos próprios lares.

Nos dias atuais se convive com diversos sons, onde não mais prevalecem aqueles produzidos somente pelas vozes e utensílios humanos ou ainda sons provindos da natureza. O que se pode ouvir hoje são os sons que vêm de automóveis, de fábricas, construções e muitas outras invenções da modernidade. Todas estas qualidades de sons fazem parte do conceito que Raymond Murray Schafer denominou *paisagem sonora*⁶³.

Compositores, especialmente a partir do século XX, passaram a utilizar esses eventos sonoros, até então considerados “interferências”, como parte de suas obras. Glenn Gould também experienciou em alguns momentos, como nos de estudo e em suas composições para o rádio, a incorporação de sons que não de eram considerados musicais. Quando não poderia ter o “silêncio” desejado, englobava o evento sonoro ao que estava se propondo a fazer, utilizando-o como um auxílio no seu estudo⁶⁴. Isso não acontecia em suas gravações, onde o

⁶² Segundo Schafer, 1991, p. 174.

⁶³ Tradução do termo original *soundscape*, de acordo com o livro “O ouvido pensante”, SCHAFER, 1991.

⁶⁴ Glenn Gould conta que, quando tinha por volta de 13 ou 14 anos, enquanto estudava uma fuga de Mozart, K394, um aspirador de pó fora ligado perto do piano. Nas passagens mais altas, o som do instrumento se misturava ao do eletrodoméstico, como se Glenn estivesse dentro de uma banheira, cantando com água nos dois ouvidos e balançando a

pianista idealizava um ambiente contendo apenas o som do instrumento.

Educador musical, compositor e pensador canadense, R. Murray Schafer (1933), ingressou no *Royal Conservatory of Music* e na *University of Toronto* para estudar com Alberto Guerrero⁶⁵ (piano), Greta Kraus (cravo), John Weinzweig (composição) e Arnold Walter (musicologia). No começo dos anos de 1960, Schafer começou a dedicar suas pesquisas ao projeto que foi chamado de *World Soundscape Project*, que visava analisar a relação que as pessoas tinham, em diferentes localidades - principalmente Canadá e Europa -, com seu meio-ambiente sonoro.

Schafer propõe a percepção do mundo como um ambiente sonoro indo para além das salas de concerto. A percepção em geral restrita deste ambiente se dá por conta do condicionamento gerado por ouvirem-se alguns sons que são repetidos constantemente, e também pela falta de atenção sobre aquilo que os ouvidos captam. O fato de Schafer instigar o pensamento acerca do mundo como uma grande orquestra onde os compositores e também os participantes da música tocada por ela são as pessoas, modifica a questão da recepção musical, criando ouvintes mais autônomos e mútuos intérpretes da obra de arte como Gould também propunha.

A perspectiva do pesquisador faz com que o conceito de música abarque todos os tipos de sons: os reproduzidos por

cabeça de um lado para outro. Nas passagens mais suaves, ele não conseguia ouvir nenhum som que vinha do piano, mas podia sentir o toque de seus dedos sobre as teclas. O resultado foi que a música ficou bem melhor do que antes, quando estava estudando sem o aspirador ligado. Gould relata ainda que, durante toda sua carreira, sempre que precisava ter uma melhor impressão de uma peça, ele recorria a este “estímulo” externo, colocando perto do piano qualquer som que fosse totalmente contrário ao instrumento. Glenn aprendeu com este episódio que o desenvolvimento do ouvido interno do instrumentista é muito mais importante do que qualquer observação externa possa fazer (*Advice to a Graduation*. In: *The Glenn Gould Reader*, PAGE, 1984, p. 6 – 7).

⁶⁵ (1886 – 1959) que também foi professor de Glenn Gould, e a quem Schafer dedicou uma composição orquestral: *In Memoriam: Alberto Guerrero*.

instrumentos musicais, por animais, seres humanos e até mesmo pelas diversas máquinas que fazem parte do nosso dia-a-dia. Se considerar que música são todos os sons à nossa volta, então o seu conceito será muito maior que a perspectiva tradicional, de aceitar como musicais somente os sons provindos de instrumentos ou da voz humana.

A visão diferente de Murray Schafer se encaixa muito bem na atualidade, tendo em vista as vertentes musicais surgidas no início do século XX. Vertentes que vieram desafiar, desmistificar e ao mesmo tempo ampliar os nossos sentidos sobre o conceito de música. Claro que não se parou de compor e apreciar músicas com instrumentos convencionais e, mas o século XX abriu portas para os mais diversos estilos composicionais que desde então convivem lado a lado.

Com a Revolução Industrial⁶⁶ e o advento da modernidade em termos de maquinaria e tecnologia, há uma grande transformação das cidades através da arquitetura, do transporte e do aumento e a aglomeração de pessoas. O mundo tornou-se muito mais barulhento do que em tempos anteriores a esse período de inovações tecnológicas. Isso ocorreu principalmente em virtude da substituição de pessoas por máquinas em diversas tarefas antes executadas pelo trabalho braçal.

Retomando este contexto, enquanto ambiente envolto em diferentes sons, Schafer define como barulho (ou ruído) qualquer som indesejável. São aqueles sons que dificultam o recebimento de uma mensagem, seja esta uma conversa, a apreciação de uma apresentação musical, a tentativa de ouvir rádio ou um programa de televisão. O ouvinte constrói o foco na mensagem que quer ouvir e, dependendo do que eleger, até mesmo um som provindo de um meio tradicional de reprodução musical – como um instrumento - pode ser considerado um ruído.

A respeito de sonoridades não convencionais, como citado anteriormente, Gould trabalhou com diferentes sons em suas composições para o rádio, os documentários radiofônicos.

⁶⁶ Que teve início em meados do século XVIII na Europa, e depois se expandiu pelo mundo a partir do século XIX.

Foi por meio de John Roberts⁶⁷, em um programa feito para o rádio que abordava temas diversos ou a biografia de personalidades, que Gould conhece esse tipo de composição. Ficou muito interessado em também produzir documentários e assim, fez o seu primeiro sobre o compositor Arnold Schoenberg, em 1962, em parceria com Roberts. Produziu a partir daí outros documentários para o rádio: Pablo Casals (1973), Richard Strauss (1979), A. Schoenberg (novamente, em 1974) e Ernst Stokowski (1970). Além destes, Gould produziu uma trilogia, uma série de três documentários falando sobre a solidão, a *The Glenn Gould's Solitude Trilogy: The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *Quiet in the Land* (1977).

A gênese do documentário radiofônico *The Idea of North* veio de uma viagem que Gould fez para o Norte do Canadá. Por esta ser uma região gelada do continente e muito pouco povoada, o instigou a falar e querer entender a solidão no Norte. “O que eu mais gostaria de fazer é examinar os efeitos da solidão e do isolamento sobre os que vivem no Ártico e no Subártico”⁶⁸. Acreditava que era um lugar místico, onde as pessoas se tornavam filósofas por pertencerem àquele espaço.

Gould entrevistou algumas pessoas, com diferentes vivências, que haviam morado por algum tempo no Norte do Canadá. Participaram: um ex-funcionário do Departamento de Assuntos do Norte e autor do livro *Canada's North*; uma enfermeira; um professor de Sociologia; um antropólogo; e um inspetor idoso que Gould conhecera no *Muskeg Express* – trem que levava ao Norte do Canadá -, e que gostava de falar sobre os significados simbólicos do Norte.

Apesar de não ter criado a sobreposição de vozes (com voz falada) nas gravações⁶⁹, mesmo assim Gould foi transgressor em seu tempo, principalmente pelo cuidado que teve na edição e elaboração dessa sobreposição. E, segundo

⁶⁷ Produtor na *Canadian Broadcast Corporation (CBC)*, mesma emissora de rádio que Glenn Gould trabalhava.

⁶⁸ Gould escreve a um amigo no verão de 1967, enquanto concebia seu primeiro documentário, o *The Idea of North* (In: FRIEDRICH, p. 182, 2000).

⁶⁹ Recurso que já havia sido experimentado anteriormente.

Friedrich, “[...] foi o primeiro músico profissional a editar fitas de palavras faladas como se fossem notas numa composição contrapontística” (2000, p. 186). Esta composição consistia em montar um contraponto minuciosamente elaborado, de acordo com o que cada entrevistado descrevia sobre sua experiência no Norte. Além das vozes também incluiu sons de água, trem, sons diversos da natureza e de lugares do Norte com pessoas falando, ruídos de automóveis, e sons afins. E esse processo Gould passou a chamar mais tarde de rádio contrapontístico. Para o pianista composições para o rádio tinham o mesmo peso e valor que outro tipo de música que fosse composta.

Segundo Friedrich, “Gould acreditava que seus documentários radiofônicos eram composições musicais” (2000, p. 188). Não existe razão para pensar diferente já que em meados do século XX todo tipo de música estava sendo construída. Muitas das vertentes musicais deste período transcendiam o que até então fora conceituado como uma composição musical.

Assim como relatava Schafer em suas pesquisas sobre a *paisagem sonora*, Gould acreditava que o conceito de música era muito mais abrangente do que aqueles sons produzidos por instrumentos musicais convencionais. E assegurou: “E é como vai ser no futuro. (...) acho que toda a nossa noção do que a música seja na realidade já se combinou para sempre com os sons à nossa volta, com tudo o que nosso ambiente fornece” (apud FRIEDRICH, 2000, p. 188). Este conceito mais abrangente de música, e que se relaciona com o de *paisagem sonora*, foi estabelecido por Schafer na década de 1970, mesma época dos documentários de Gould.

As críticas sobre o documentário *The Idea of North* foram boas. Gould recebeu elogios e foi considerado o precursor de uma nova linguagem no rádio. Com isso, construiu um conceito mais abrangente do fazer e da escuta musical, ampliando o campo de atuação do intérprete, além de ter proposto uma mudança na relação intérprete-público.

4 O INTÉRPRETE PENSAnte

Nesta parte final da pesquisa é relacionada a transformação de perspectiva, enquanto intérprete, da autora do trabalho, com o processo interpretativo e criativo preconizado por Gould. Para tanto, se faz necessária a reapresentação e análise reflexiva dos dados investigados acerca do pianista Glenn Gould e seu posicionamento sobre o intérprete. Propõe-se então, neste capítulo, a compreensão de uma perspectiva renovada acerca do intérprete, como artista que pensa e reflete sobre a construção de seu desempenho musical, com objetivo de estabelecer uma relação original com o público.

O desdobramento desta reflexão inclui a descrição do recital de conclusão do curso de mestrado da pesquisadora, com intuito de trazer suas reflexões e vivências acerca do processo de construção do intérprete. Por meio de uma estrutura não convencional, propôs-se a criação de uma unidade com objetivo de aproximação do espectador. A partir do recital, é feita, segundo a visão de Glenn Gould, uma ponderação sobre a relação intérprete-público e seu rompimento com a formatação tradicional dos concertos públicos.

Com base no desenvolvimento da pesquisa, propõe-se enquanto processo de renovação, a noção de intérprete pensante, sendo aquele que reflete sobre seu processo artístico. Além dessa renovação, também a busca por uma identidade musical e artística, que torna o intérprete capaz de refletir sobre seu posicionamento diante o público.

4.1 RELAÇÃO INTÉRPRETE-PÚBLICO: OUTRA PERSPECTIVA A PARTIR DE GOULD

Por meio das leituras realizadas sobre Glenn Gould foi possível traçar um paralelo com a realidade musical na atualidade, no sentido de lançar um novo olhar sobre a figura do intérprete. Também sobre seu papel no contexto social da vida musical, que se transformou com o passar dos séculos. Da mesma forma, difundir uma nova perspectiva sobre o papel do público e sua posição no âmbito musical e artístico.

Uma das maiores contribuições de Gould para sua época e as gerações posteriores foi refletir sobre sua função, enquanto intérprete e sobre sua relação com o público e, a partir daí, pensar seu processo interpretativo. Existe um amplo registro bibliográfico tecido por Gould, em forma de artigos, ensaios e textos de capas de discos⁷⁰. É nesta produção bibliográfica que sua visão e seu processo podem ser percebidos e apreendidos de forma concreta. Pode-se entender a visão e o processo de Gould através de um dos seus principais artigos o *The Prospects of Recording*⁷¹, onde defende sua boa perspectiva sobre as gravações (e mídias como um todo) e sua visão ruim acerca dos concertos públicos. Gould deixa claro seu posicionamento enquanto intérprete e pensador, e faz o leitor refletir sobre diversas questões artísticas talvez pouco abordadas na perspectiva de um executante.

Enquanto pesquisadora, por meio do estudo de parte destes textos, foi possível realizar uma confrontação com o pensamento de Gould e ainda com questões atuais relacionadas aos concertos públicos. Da mesma forma, isso pôde ser efetuado por meio de textos de pesquisadores que tiveram o pianista como objeto de estudo. Dentre estes se podem destacar: Payzant (1978), Bazzana (1997) e Friedrich (2000). Como parâmetro reflexivo relacionado ao contexto da pesquisa foram estudados: Pareyson (1993), Schafer (1991) e Rosen (2002).

Com a análise desta bibliografia pôde-se verificar a importância que o intérprete deve atribuir à compreensão de seu processo artístico e interpretativo no âmbito musical. É necessário ao artista conhecer sua própria forma de interação com a obra de arte e seu processo criativo a partir dela. Dentro deste contexto, o intérprete deve trabalhar para estabelecer um contato com o espectador e aprender a observá-lo com intuito de

⁷⁰ Boa parte destes textos publicados em revistas específicas de música e periódicos. Há também diversos escritos, rascunhos e cartas que podem ser acessados na *National Library of Canada*, em Ottawa, onde é armazenado todo o arquivo pessoal do pianista.

⁷¹ Inserido na coletânea de artigos de Glenn Gould selecionados por Tim Page (1984).

conhecer o processo de entendimento da obra de arte do ponto de vista do público.

Nessa ocasião do estudo, pode-se compreender a Arte, especificamente a música, como via de mão dupla. Num ponto está o emissor, no outro o receptor da mensagem artística. Ambos conectados pelo momento musical. Esta conexão e sua qualidade dependem muito da atitude artística do intérprete, da forma como pensa e realiza a obra. Sob esse ponto de vista, a responsabilidade da interpretação está principalmente nas mãos do pianista. Isso porque, recai sobre ele o processo de pensar a obra, a interpretação e o efeito que pretende gerar no seu público.

Mas, esse fator não exclui a participação ativa do espectador, que não só pode como deve se posicionar intensificando esta atividade. Gould defendia a relação do intérprete mais estreitada como espectador através das gravações. Retomando esta visão em Pareyson, o espectador tem espaço para desenvolver uma postura ativa diante a obra de arte interpretando-a de acordo com sua experiência e conhecimento. E assim também, o público certamente construirá sua própria perspectiva da obra, mas nem sempre terá as ferramentas necessárias para se comunicar da mesma forma que o intérprete.

Diante destes dados, enquanto pesquisadora foi possível repensar a prática pianística e assumir uma posição artística e crítica enquanto intérprete. É difícil afirmar se os artistas em geral, especificamente os músicos, têm ou não essa prática de refletir a respeito de seu trabalho na execução de diferentes repertórios. De qualquer forma, a importância está em construir uma identidade com o público, procurando aproximá-lo de seu fazer artístico. Esta pesquisa se faz relevante para impulsionar ou aprimorar estas reflexões no intérprete. Firma-se aqui então, a perspectiva de Pareyson, que vê tanto artista quanto público como intérpretes ativos da obra de arte apresentada.

Todos estes aspectos convergem na direção de o intérprete buscar novas propostas de interação com a música e compreender seu espaço. No entanto, quanto mais o público estiver desperto para o enlaçamento com a arte e com seu mediador (o intérprete), mais rica poderá ser esta experiência. E,

em se tratando de concertos públicos, uma nova conjunção poderá nutrir gradativamente outras perspectivas de um pensar artístico, vinculado muito mais à mensagem de cada intérprete do que sobre padrões pré-estabelecidos.

Ainda hoje, os padrões seguidos e mantidos nas apresentações musicais são aqueles cristalizados durante o século XIX. Seja por fatores históricos ou sociais, os concertos públicos reproduzem as mesmas características de dois séculos atrás. Mas será que este modelo ainda funciona e supre as necessidades de uma sociedade do século XXI?

No momento musical atual, é percebida a necessidade de avanços e um desvencilhamento em relação às questões e aspectos de cristalização dos processos criativos no âmbito musical. É preciso uma busca constante do intérprete por sua autenticidade e desprendimento dos valores historicamente condensados. Com isso, recriará sua arte e poderá gerar novas possibilidades interpretativas que o satisfarão artística e profissionalmente, garantindo assim novas maneiras de aproximação do público.

A forma que Glenn Gould encontrou de se comunicar com o ouvinte, foi através da utilização das mídias: estúdio de gravação, rádio e televisão. Com uma extensa produção no estúdio, Gould defendia a autonomia, tanto do intérprete como do público. Sob este ponto de vista, a autonomia pode ser considerada pelos músicos da atualidade como um impulso à autenticidade e ao domínio do processo interpretativo.

Gould refletia sobre o passado, com o intuito de modificar o presente e ser impulsionado pelo futuro. Assumiu então uma posição diferente diante a relação do intérprete com o público. Em sua visão, proporcionava mais autonomia e rediscutia aspectos da vivência e experiência de ambos, a que não queria limitar. Sobre este aspecto o filósofo John Dewey (1859 – 1952) declara que:

A experiência é limitada por todas as causas que interferem com a percepção das relações entre o sofrer e o fazer. Pode haver interferência por causa de excesso do ponto de vista do fazer ou de excesso por parte da receptividade, do padecer. O desequilíbrio,

de qualquer lado, obscurece a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com escasso ou falso significado (2010, p. 96).

Com o fazer, abordado por Dewey, ligado ao intérprete e o padecer ao público, o excesso criado por alguma das partes pode desenvolver uma percepção divergente. Se o executante se sobressair, esquecendo que sua arte o conecta com o público a situação ficará díspar perante este espectador, e assim também o inverso pode ocorrer. Então, o verdadeiro significado da mensagem pode ficar distorcido, como defende o autor.

No trabalho de aprofundamento da interpretação por meio da tecnologia, Gould desenvolveu sua noção de estrutura, na qual o pianista buscava trazer unidade à obra que executava. Para desenvolver e alcançar esta concepção de uma música idealizada, Gould alterava⁷², não apenas parâmetros sonoros, mas também trechos que julgasse contribuírem pouco para a unidade pretendida. Assim, como ressalta Dewey, “em uma obra de arte, diferentes atos, episódios, acontecimentos mesclam-se e fundem-se numa unidade [...]” (2010, p. 90), Gould trabalhava a obra para alcançar a unidade e a estrutura musicais que lhe convinham. Com o pensamento de um músico multifuncional⁷³, não encontrava empecilhos ao fazer estas alterações, pois o mais importante era manter um fio condutor para sua interpretação.

A estrutura musical pode ser atribuída em Gould desde uma obra musical até o contexto de uma gravação. Certamente, o pianista pensava na esfera de uma microestrutura, por exemplo, a música, e na esfera macro, um disco ou um programa de televisão para criar a linha que guiaria o ouvinte dentro daquela estrutura. Em se tratando de apresentações ao vivo, esta linha guia também é importante de ser estabelecida pelo

⁷² Segundo Bazzana, 1997.

⁷³ Como era comum no período da Renascença, o intérprete tinha conhecimentos musicais suficientes para composição, arranjo e improvisação. Essa prática enfraqueceu com o passar do tempo até as funções serem desmembradas. Gould tinha o intuito de retomá-la.

executante, o que auxiliará na ligação das ideias musicais para que sejam claramente percebidas pelo espectador.

Na esfera micro tem-se a estrutura (ou forma) musical determinada pelo compositor. Existem diversas formas pré-estabelecidas como sonatas, algumas danças (giga, minueto, valsa, mazurca), *scherzos* e assim por diante. Apesar de concebidas pelo compositor, muitas vezes Gould alterava partes de músicas movimentando de lugar melodias, repetindo padrões (rítmicos, por exemplo) que julgasse mais coesos com a obra e também eliminando compassos. Com esta recriação, buscava um melhor entendimento e coerência, em sua perspectiva, da obra executada.

Já a macroestrutura, como a gravação de um disco, é definida em grande parte pelo intérprete. O resultado final de um disco seguirá a concepção musical de cada executante, no que diz respeito, por exemplo, à escolha do repertório e ao processo de gravação. Obviamente na gravação de um disco existem outras implicações que dizem respeito à gravadora, ao produtor e outras figuras competentes ao processo. De toda forma estes aspectos não invalidam a participação do executante.

A estrutura refletida por um intérprete e a atitude perante sua arte são pontos que estabelecem a relação com o público. Quanto mais o artista tornar a mensagem clara através da unidade estabelecida, mais identificação poderá conquistar por parte do espectador. E a forma como irá conduzi-la será decisiva para este enlace com o espectador.

É este intérprete que pensa a arte e seu desenvolvimento que Gould propunha. Refletiu ao longo de sua vida sobre a perspectiva musical que gostaria de estabelecer, enquanto intérprete pensante. Além desta reflexão, transportou o mesmo sentimento para o público, acreditando que este era capaz de pensar sua própria posição e assimilar diferentes propostas, desde que transparecessem coerência em sua unidade.

4.2 A EXPERIÊNCIA INTERPRETATIVA

Na sequência apresenta-se uma breve descrição do processo de preparação e interpretação do recital de piano solo de conclusão de mestrado, realizado pela autora deste trabalho.

O intuito de abordar o recital é pensar o processo da pianista, em paralelo com o processo interpretativo proposto por Gould. Além disso, considerar como esta experiência auxiliou no aprofundamento de diversas questões envolvendo o intérprete. Assim, será possível refletir, com base em Glenn Gould, sobre uma nova perspectiva do intérprete na atualidade e sua relação com o público.

O recital denominado “*Imaginarius Sonoros*”⁷⁴ teve como base uma concepção musical entrelaçada a uma concepção cênica. A partir de uma estrutura poética, o recital propôs um diálogo com o público, tanto na execução musical, quanto no uso de poemas, falados de forma expressiva ao público. A pianista intérprete dá uma nova dimensão à palavra que introduz à música a ser executada.

A existência de uma fala com o espectador, entremeando as execuções musicais, é um fato relativamente comum entre os pianistas, os quais o fazem para criar uma conexão com o público. Um dos objetivos deste tipo de manifestação é poder se aproximar do espectador de outra forma, não apenas pela execução. No entanto, um fato recorrente nos concertos, é o público não prestar muita atenção no momento em que o intérprete realiza seu discurso sobre a obra e o compositor. Neste contexto, a palavra perdeu sua força poética e expressiva, diante uma fala formalizada e artificial.

Ao refletir sobre tais situações e a formatação dos concertos, a opção encontrada foi repensar o recital de forma cênica, enfatizando a força e a expressão da música. Sendo assim, uma das formas escolhidas foi a seleção e adaptação de poemas ao contexto de cada obra/compositor do programa. Os poemas passaram a interligar-se a cada obra musical, gerando unidade e tendo como objetivo revelar a visão interpretativa da pianista. E, ao mesmo tempo, suscitando diferentes interpretações em seu público, pois cada um receberá de uma maneira diferente tanto música quanto poemas.

Esta proposta exigiu também, uma preparação corporal. Através do trabalho de direção cênica foram realizados exercícios de consciência do corpo, de ativação da musculatura

⁷⁴ Vide em anexo a este trabalho, DVD com excertos do recital.

e de improvisação corporal com base nos versos dos poemas. Além disso, o trabalho vocal incluiu exercícios de apoio, projeção, articulação e inflexão da voz com intuito de dar clareza e expressividade à fala projetada para o público.

Inicialmente, os ensaios da parte musical e cênica foram realizados separadamente. Com isso, o trabalho de direção pôde explorar o uso de movimentos corporais e a organização espacial, bem como o processo de direcionamento e projeção da voz. No que se refere à atitude da intérprete pianista, explorou-se a relação corpo-piano, posto como elemento central da cena e de ancoramento no diálogo com o público. Após um processo de ensaios separados e estruturação, houve a junção e a montagem do concerto.

O recital foi estruturado em cinco partes, de acordo com número de compositores do programa⁷⁵. Há inicialmente, um poema introdutório que expressa a ideia geral do concerto:

Aquela Senhora tem um piano
 Que é agradável mas não é o correr dos rios
 Nem o murmúrio que as árvores fazem.
 Para que é preciso ter um piano?
 O melhor é ter ouvidos
 E amar a natureza.
 (PESSOA, Fernando. Aquela senhora tem um piano. In: O Guardador de Rebanhos, parte XI)⁷⁶.

Este momento de apresentação tem como foco principal a aproximação da pianista-intérprete de seu instrumento por meio da ação vocal e de gerar uma conexão com o público. Na sequência do recital, conforme já comentado, antes de cada execução, a intérprete fala um poema. E então, segue-se a

⁷⁵ O repertório constitui-se de obras dos seguintes compositores: F. Schubert (1797 – 1828); Maria Ignez Mello (*In Memoriam*); Acácio Piedade (1961); H. Villa-Lobos (1887 – 1959); e Edino Krieger (1928). Vide programa completo nos anexos.

⁷⁶ Um dos poemas introdutórios, extraído do site www.dominiopublico.gov.br

música, criando uma imagem sonora, estimulando o imaginário do público.

Composto quase totalmente por compositores brasileiros, o programa do recital transparece uma das predileções de repertório por parte da pianista, principalmente por conter compositores contemporâneos. A abordagem pelos intérpretes eruditos de músicas de seu tempo é de extrema importância tendo em vista a grande tendência de execução de repertório de outras épocas e, em se tratando de Brasil, de repertório europeu. Além de brindar a produção atual, também é um estímulo a outros intérpretes incluírem em seus programas de concerto obras brasileiras.

Com um programa com duração de uma hora e sem intervalo - que em geral é feito na metade do recital -, o público foi convidado à embarcar na proposta concebida no *Imaginarius Sonoros*. Qualquer tipo de apresentação musical exige uma preparação do artista, e com certeza muito mais em um recital onde não haverá uma quebra, uma respiração. Isso faz diferença tanto para o intérprete quanto para o espectador - já que intervalos são esperados, por serem comuns em recitais -, criando uma dinâmica diferente para quem executa e para aquele que assiste.

Imagem 4 – Recital de Mestrado da pesquisadora (2013). Momento de fala com o público.



Fonte: Arquivo pessoal

Aspectos distintos de um concerto tradicional foram, por exemplo, a utilização de um projeto de iluminação cênica e de uma cenografia, que teceram a unidade com base no texto e nas músicas apresentadas:

Imagem 5 – Plano geral do palco (I).



Fonte: Arquivo pessoal

Imagem 6 – Plano geral do palco (II).



Fonte: Arquivo pessoal

Como obra artística, o processo de criação parte da concepção de uma atmosfera, a qual especifica o estado sensível de cada peça musical e ao mesmo tempo mantém um fio condutor interligado à unidade do recital. Como abordado anteriormente, a elaboração dos programas de recital é, em geral, um aspecto secundário na construção de uma apresentação. No entanto, uma vez consciente da importância desses aspectos, pode-se utilizá-lo para alcançar um efeito mais intenso junto ao público.

O trabalho de união dos poemas com as músicas desenvolveu uma compreensão ainda mais profunda do repertório por parte da pianista. A poesia foi conduzida pela música e vice-versa. A vivência deste processo foi muito enriquecedora para o desenvolvimento musical e artístico da intérprete, criando mais solidez no trabalho e concepção de todo o recital.

Assim como a pianista sofreu transformações em seu pensar e agir, também foi possível constatar que o público pode estar aberto a novas propostas, diferentes dos concertos convencionais, através de criações que tirem músico e espectador do lugar-comum. Quando intérprete e público saem de sua zona de conforto, onde pensamentos e ações já estão condicionados a determinado padrão, podem ser maiores as chances de estreitar esta relação.

As novas perspectivas que surgem a partir dessa experiência, dirigem-se à imersão do intérprete em seu processo de criação. Quanto mais voltado para si e para o entendimento deste processo e de sua relação com o mundo, maior poderá ser sua contribuição. Apesar de o público também apreciar a forma tradicional do concerto, tendo em vista as pessoas ainda assistirem apresentações nos moldes já estabelecidos, constatou-se que o espectador está, ao mesmo tempo, disposto a vivenciar novas experiências que representem outras formas de estruturar um concerto.

Embora a posição da pesquisadora seja oposta à de Gould, que negou o contato com o público através de apresentações ao vivo, sua visão crítica acerca dos concertos foi decisiva para o estabelecimento de um critério alternativo de recital. Pois, assim como Dewey declara que “[...] para perceber,

um espectador precisa *criar* sua própria experiência. [...] Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte” (2010, p. 103). E Gould prezava pela criação por parte do ouvinte, para este alcançar a percepção da obra de arte.

Ao mesmo tempo em que o intérprete busca se colocar de maneira diferente perante sua arte, ao assumir esta posição, se não conseguir se desprender de algumas amarras da tradição musical poderá estar sujeito a se sacrificar de alguma forma. Tanto em relação à obra que será mediada, quanto ao seu público. O desconforto no desenvolvimento de seu processo enquanto intérprete não deve ficar em segundo plano. É importante estar consciente de suas ações e através delas buscar o que lhe é verdadeiro, para assim mostrar a sua verdade ao espectador. Como ressalta Dewey:

O obrar, por exemplo, pode ser uma exibição de virtuosismo técnico e o sofrer um extravasar de sentimentos ou um devaneio. Se o artista não produzir uma nova visão em seu processo de fazer, agirá mecanicamente e repetirá algum antigo modelo fixado como um padrão em sua mente (DEWEY, 2010, p. 101).

Para o intérprete sair do âmbito dos antigos modelos e conseguir gerar uma perspectiva diferente do que já foi padronizado, a renovação de conceitos e ações se faz inevitável. É importante uma busca contínua na produção desta nova visão citada por Dewey, com o objetivo de não repetir antigos modelos fixados a não ser aqueles que corroborem com o pensamento do intérprete. Portanto, se faz sempre necessário um movimento em direção às mudanças.

Tais transformações foram percebidas pela autora da pesquisa através de seu contato com apresentações musicais, tanto como intérprete e também espectadora. O fato de poder observar a partir das duas perspectivas concedeu-lhe um olhar diferente e suscitou uma reflexão sobre a relação intérprete-público. Coube à pesquisadora uma visão parecida com a de Gould acerca do formato cristalizado dos concertos públicos, por também não se sentir suficientemente confortável. Não pelo fato

da presença do público, mas sim por estar presa a um contexto em que ambos, executante e espectador, estão acostumados, mas que lhe pareceu comportar uma potencial mudança de atitude e pensamento.

Esta modificação no pensar, clarificou-se pela imersão crescente no universo de Gould. Ao entender as perspectivas do pianista e seu processo enquanto artista, as reflexões da pesquisadora e seu olhar sobre o papel do intérprete mudaram. O caminho que estas reflexões percorreram foi em busca de novas concepções de música para conduzir e aproximar o público do fazer musical do executante.

O filósofo John Dewey vem reafirmar o pensamento, até aqui estabelecido, de transformação no âmbito das artes, neste caso mais especificamente da Música. O fazer artístico tem grande valor para o músico e seu espectador, e este valor cresce quando o momento da experiência é compartilhado por ambos, o que enriquece de forma mútua a vivência artística.

4.3 A ARTE EM RENOVAÇÃO

Refletir sobre o processo de interpretação e de criação artística em Glenn Gould foi importante para repensar a relação do intérprete com o público e com a sociedade. A conexão com o espectador por muitas vezes não acontece, o que causa um crescente desinteresse no público, principalmente por este não se considerar parte da ideia artística apresentada.

Como declarou Arthur Rubinstein, em entrevista a Glenn Gould⁷⁷, existe uma espécie de poder no trabalho do intérprete que o faz chegar à alma do público. E esta potência só seria atingida em uma apresentação pública. Com certeza a argumentação de Rubinstein se baseia em sua experiência nos palcos e tem sua parcela de verdade. Realmente o concerto público é uma instância diferente de interação do intérprete com o público e pode ressaltar novas oportunidades no tratamento com o espectador e com a obra de arte musical. Para o executante é interessante expandir estas oportunidades em

⁷⁷ No artigo *Rubinstein*. In: PAGE, 1984.

qualquer âmbito musical, como nas salas de concerto ou nas mídias.

No decurso deste processo, parece à pesquisadora indispensável que o intérprete enquanto artista ofereça sua obra ao espectador. Partindo da colocação do público como um dos agentes neste desenvolvimento, será possível transcender os conceitos condensados de arte e do fazer artístico musical, que estão cristalizados na tradição dos concertos públicos. Gould cedeu este espaço ao ouvinte por muitas vezes colocando-o no mesmo patamar do intérprete, como é o caso de seu *Novo Ouvinte*⁷⁸.

O fim dos concertos públicos, profetizado por Gould, não se concretizou. Mas, hoje vive-se um momento que solicita mudanças, tanto de pensamento como de conseqüente atitude sobre a arte, e sua função na sociedade. De certa forma, no entanto, os apontamentos de Gould sobre a autonomia do público perante as gravações se consolidou. Na atualidade, o acesso às mídias está muito mais fácil, principalmente pelo advento de novas ferramentas tecnológicas surgidas no final do século XX e início do XXI, como a *Internet*. Entende-se que este fato exige ainda mais do intérprete uma busca por autenticidade e renovação na arte.

A proposta então que emerge do pensamento de Glenn Gould é da atividade de um intérprete pensante. Este intérprete imagina, planeja e é instigado por sua arte, assim como esta se desenvolve através dele. Como pensante, o artista assume a perspectiva e o processo que deseja aperfeiçoar ou produzir, para transpassar as barreiras cristalizadas histórica, cultural e socialmente.

É importante o intérprete ter claro o desenvolvimento de suas concepções musicais e estar consciente de seu objetivo. Da mesma forma, acreditar e perceber uma verdade em sua realização artística. A troca que pode ser estabelecida com o público, no sentido de ambos terem seus espaços e poderem

⁷⁸ O *Novo Ouvinte* de Gould seria uma figura mais participante na experiência musical e associaria seus gostos e preferências alterando a gravação que desejasse apreciar. Vide capítulo 2, onde este conceito é abordado.

pensar acerca da obra musical, o suscitará a aprofundar suas reflexões.

O intérprete pensante procura firmar sua autonomia enquanto artista, e busca constante renovação em seu fazer artístico. Torna, de maneira crescente, nova a relação com o espectador. Assim, da mesma forma pensante, o público ocupará o espaço que lhe é designado para apreciar e sentir essa arte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa alcançou o principal objetivo proposto que foi repensar o papel do intérprete no âmbito musical. Com o intuito de esta reflexão partir do próprio executante da obra de arte, aqui especificamente do intérprete de música, também pode estender-se a outras qualidades de intérpretes. A pesquisadora conquistou um novo olhar sobre sua própria atuação como intérprete, despindo-se de preceitos já amalgamados à prática instrumental erudita. A aquisição desta diferente visão acerca do intérprete se deu por meio da análise do processo interpretativo do pianista Glenn Gould, que transpôs conceitos pré-estabelecidos no âmbito musical.

A escolha de trabalhar com processo artístico de Gould, veio do interesse em aprofundar o conhecimento sobre a trajetória profissional deste pianista. Além disso, reconhecer no desenvolvimento de sua profissão, pontos-chave que fizeram de Gould um músico de expressão em sua época. Até hoje são dedicados diversos estudos de outros pesquisadores, sobre temáticas distintas da vida e carreira do pianista, justamente por ter sido um artista plural.

Gould desenvolveu-se em sua carreira, primeiro se apresentando publicamente, para então abandonar a vida pública e dedicar-se às mídias. Da mesma maneira, escrevia para revistas e periódicos, tendo também uma parte de seus escritos não publicados. A análise de parte desta produção veio acrescentar subsídios à pesquisa, no sentido de clarear aspectos competentes ao processo interpretativo no âmbito da música.

O traçado histórico dos concertos públicos foi de grande importância para a compreensão de questões que, ainda no momento atual, permeiam o trabalho do intérprete. Perpassando pela figura do executante, e culminando na perspectiva de Gould, pode-se alcançar com inteligência uma investigação mais qualitativa destes aspectos.

A cristalização, percebida pela pesquisadora, no formato de grande parte das apresentações musicais foi um dos impulsos para tratar esta questão partindo de um viés histórico. A então análise do processo interpretativo de Gould contribuiu para o desenvolvimento de uma perspectiva diferente, tanto da relação

intérprete-público, quanto do posicionamento do executante referente à sua arte.

Este trabalho pôde estabelecer novas perspectivas e delineamentos em respeito à relação do intérprete com seu público, por meio de suscitar reflexões mais aprofundadas sobre a conexão que o executante almeja estabelecer com o espectador. O intérprete pôde encontrar lugar para refletir suas ações e buscar o panorama que julga ser mais interessante para o desenvolvimento de seu trabalho. O intuito foi de oferecer uma visão revigorada para o fazer musical, a partir do pressuposto que o artista tem em si potências para pensar sua arte e o modo como quer se conectar com o público.

Além disso, procurou-se apresentar outra perspectiva de ação do espectador, onde este participa de forma ativa do que é apresentado. Este aspecto pôde ser discutido através da visão do filósofo Luigi Pareyson, que defende o conceito de interação da obra de arte com o intérprete e com o público. Para Pareyson o espectador também é agente da obra de arte a que tem contato, e a interpreta a partir de seu conhecimento e experiências.

A realização desta pesquisa foi essencial para o crescimento pessoal e profissional da pesquisadora. Todos os aspectos abordados no trabalho a instigaram na busca em adquirir uma posição firme acerca de seu trabalho como intérprete. A base para isso foi o estabelecimento de ações coerentes ao que almeja enquanto executante e mediadora de uma obra musical: estreitar os laços com seu público e ser uma intérprete ativa, no sentido de buscar constante renovação em seu fazer artístico.

Com especial direcionamento para intérpretes de música, mas também podendo se desdobrar para executantes de outras vertentes das Artes, este trabalho procurou ser um estímulo. Na busca incessante de um fazer musical revitalizado, por parte do intérprete e agora também considerando o público, já que ambos coexistem na obra de arte. No aprofundamento da reflexão do executante de música, para este conquistar cada vez mais a autonomia e a característica de um intérprete pensante.

REFERÊNCIAS

- ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music.** London: University of Minnesota Press, 1985.
- BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. **Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BAZZANA, Kevin. **Glenn Gould: The Performer in the Work.** New York: Oxford University Press, 1997.
- DEWEY, John. **A arte como experiência.** Tradução de Vera Ribeiro. Capítulo III: Tendo uma experiência. São Paulo: Martins fontes, 2010.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FRIEDRICH, Otto. **Glenn Gould: Uma vida e variações.** Tradução de Ana Lagôa e Helena Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética.** São Paulo: Annablume, 2007.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental.** Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 661 – 672.
- THE GOLDBERG VARIATIONS. In: Glenn Gould plays Bach. The Glenn Gould Collection. Dirigido por Bruno Monsiegeon. New York: Clasar Film (Paris) e WDR (Colônia), 1981. DVD, son., color.
- PAGE, Tim (org.). **The Glenn Gould Reader.** Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1984.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAYZANT, Geoffrey. **Glenn Gould, music and mind**. Toronto: Van Nostrand Reinhold Ltd, 1978.

ROSEN, Charles. **Piano notes**: the world of the pianist. New York: Free Press, 2002.

SADIE, Stanley. **The new Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan, 1980.

SAID, Edward W. Em busca de coisas tocadas In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Elaborações Musicais**. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.

THE OFFICIAL GLENN GOULD SITE. www.glenngould.com – Fotos, discografia e informações sobre vida e carreira de Glenn Gould.

ANEXOS

PROGRAMA MUSICAL
RECITAL IMAGINARIUS SONOROS
2013

CONCERTISTA: ROBERTA FARACO SANTOLIN

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Sonata em Am, D784

I – Allegro giusto

II – Andante

III – Allegro vivace

MARIA IGNEZ MELLO (*In Memoriam*)

Da Suíte Danças Brasileiras

Canto Contido (V)

Valsa Alento (III)

Toada Destoante (I)

ACÁCIO PIEDADE (1961)

Do 1º Caderno das Bruxólicas

Balé da Mulher Bruxa (I)

Orquestra Selenita Bruxólica (V)

HEITOR VILLA-LOBOS (1887 – 1959)

Das Cirandas

Nesta rua, nesta rua... (Ciranda nº11)

O Cravo Brigou Com A Rosa... (Ciranda Nº4)

EDINO KRIEGER (1928)

Sonatina

I – Moderato

II – Allegro

POEMAS DO RECITAL
IMAGINARIUS SONOROS
2013

CONCERTISTA: ROBERTA FARACO SANTOLIN

APRESENTAÇÃO:

Aquela senhora tem um piano,
 Que é bonito de ouvir, mas é o que ela faz dele,
 Faz uma música feita,
 Nem é o soar fraco dos ribeiros estreitos
 Nem o som afastado que mais que muitas altas árvores
 juntas fazem!
 O melhor é não ter piano
 E ouvir só o que nasce com som.
 (Trecho de *O Guardador de Rebanhos*, de Fernando
 Pessoa).

Aquela Senhora tem um piano
 Que é agradável mas não é o correr dos rios
 Nem o murmúrio que as árvores fazem.
 Para que é preciso ter um piano?
 O melhor é ter ouvidos
 E amar a natureza.
 (Trecho do poema *Alberto Caeiro*, de Fernando Pessoa)

1ª PARTE: “IMAGENS QUE AFLORAM DA ALMA”

A Sonata em Lá Menor D. 784 de Franz Schubert.
 Volta-se para os meandros da alma,
 Aqueles que afloram do ser.
 No primeiro andamento - *Allegro Giusto* –
 Coloca-se em busca de sentimentos contrastantes
 Os quais exprimem as angústias, as preocupações,
 A vontade de reagir às adversidades

O segundo andamento - *Andante* –
Um enunciado melódico que fala a alma.
Paz e recolhimento...

No terceiro andamento – *Allegro Vivace* –
A textura da alma
Uma imagem volátil
A sonata transita entre a fantasia,
E a experiência de uma imagem sonora.

(Extraído de www.musica.gulbenkian.pt/ e adaptado por
Rogaciano Rodrigues)

2ª PARTE: “DANÇAS: IMAGINÁRIO BRASILEIRO”

A Dança! Para além do movimento,
Súbito Gesto da Música,
Um momento da Humana Graça Natural,
O Ser Que não ouve a melodia,
Estranha quem dança!!!

(Adaptação de Rogaciano Rodrigues do poema *A Dança e a Alma*, de Carlos Drummond de Andrade)

3ª PARTE: “IMAGINÁRIO ILHÉU”

“É,
Neste mundo de Deus, há muitos mistérios e esta gente simples
aqui da Ilha vive estas coisas quase como uma realidade...”:
Vi,
Flutuando sobre a superfície fosforescente daquele pedaço de
mar ilhéu,
Uma elevação terráquea
Com um rochedo meio estranho nos fundos.

Um pouco afastada dos rochedos,
Descortinava-se uma planície esverdeada;
Sobre o chão dela estavam sentadas e recostadas,

Várias mulheres de formas exóticas, tocando instrumentos musicais

[...]

As seresteiras de achavam dispostas em círculo;
Um pouco afastado delas, dançando, estava o galã inferneiro, o Anjo Lúcifer...

(Trecho do Conto Orquestra Selenita Bruxólica, Cascaes, 2006).”

4ª PARTE: “O POPULAR”

Ó cirandeiro, ó cirandeiro, ó
A pedra do teu anel
Brilha mais do que o sol...

A ciranda de estrelas
Caminhando pelo céu
É o luar da lua cheia
É o farol de Santarém
Não é lua nem estrela
É saudade clareando
Nos olhinhos de meu bem!

(Trecho da música *Cirandeiro* - Edu Lobo)

5ª PARTE: “ENTRE O POPULAR E O ERUDITO”

Diz Edino Krieger:
De repente, você tem uma ideia sonora,
Seja melódica, seja rítmica,
Um tema, um fragmento, alguma coisa assim...
Essas ideias musicais que nascem por combustão...
Espontânea...

(Extraído de *Edino Krieger, Vol. II*, de Ermelinda A. Paz.
Adaptação: Rogaciano Rodrigues)