

Atena
Editora
Ano 2019

**Música,
Filosofia
e Educação 3**

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 3)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-106-0
DOI 10.22533/at.ed.060190402

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

“Música”, como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. A obra de arte musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura, por exemplo). A obra de arte musical tem: a dimensão da composição, um design sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical é a execução de padrões musicais organizados por uma ação artística, um design sonoro, que revela costumes e tradições de uma prática, e seus respectivos comprometimentos ideológicos. Dessa forma, MÚSICA (a prática humana), Música (as manifestações contextuais de MÚSICA) e música (as obras de arte) são dimensões de uma mesma atividade, do que se depreende que o fazer musical este fazer não é simplesmente um ato mecânico, mas um pensar em ação, a centralidade da educação do sentimento e da sensibilidade estética valorizava demais o conhecimento verbal sobre música, tendo uma atitude passiva de contemplação e de descrição da música. A Arte faz relação com o real e por isso nos afeta de forma arrebatadora, nos transportando a lugares e momentos onde podemos ser o que quisermos ser. A obra de arte é singular, pois distinta de experiência sensível a experiências sensível que se dá em cada um de nós. Eis o mistério da arte, seja ela a música, a poesia, a imagem, a arte visual, entre outras. Toda essa multiplicidade de formas de arte nos convida a nos experimentar, atravessando como uma lança em nós, provocando rupturas, desvios. Assim, ficamos em estado de “redenção reflexiva”. Nietzsche quando afirma ser a “arte trágica” uma fusão entre a ordem e o caos que não se compromete com a linearidade, mas sim com a expressão da nossa natureza, que é feita de multiplicidades. Por essa razão, a arte provoca por meio de suas formas, por analogia, uma multiplicidade de reações dos seus ouvintes e espectadores. A criança, por sua vez, expõe sua natureza liberta de julgamentos de valor. Segundo Freud (1997, p. 22): “A vida tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas”. Essas se referem tanto às diferentes instituições, de caráter associativo, político, educativo, econômico, religioso que o ser humano inventa como possibilidade de diminuir os sofrimentos que provêm do “próprio corpo” e “do mundo externo”, como dos “relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1997).

No artigo PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE, as autoras Mariana Barbosa Ament, Natália Búrigo Severino buscou compreender maneiras de possibilitar aos licenciandos uma formação alicerçada nos pressupostos da educação libertadora, humanizadora por meio de uma pesquisa-ação. Já a segunda pesquisa, publicada em 2015, por meio de conversas e entrevistas, buscou compreender, com licenciandos em Música, quais as aprendizagens

mais significativas da participação e vivência no programa de modo a refletir sobre como essa experiência auxiliou na construção de suas identidades profissionais. No artigo **PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO** os autores **Natália Búrigo e Rômulo Ferreira Dias** trazem um relato da vivência desta disciplina, contextualizando sua dinâmica em sala, sua inserção na extensão e apresenta como alternativa para a avaliação da participação dos alunos, o portfólio. No artigo **Práticas musicais do cotidiano na Iniciação científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos, os autores Ana Lúcia Louro e André Reck** Relatam uma pesquisa de Iniciação Científica, a partir da perspectiva da valorização dos conhecimentos cotidianos na formação de professores de música. No artigo **PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima** relatam a avaliação da experiência musical vivenciada por alunos do Educandário Gonçalves de Araújo através da participação no projeto “A escola vai à ópera”.

No artigo **Quais os nossos deveres em relação às gerações futuras? What are our duties towards future generations?** O autor **Luís Manuel Cabrita Pais Homemensaio** visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (acousmata) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com A Canção das Crianças Mortas, A Canção da Terra e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). No artigo **Reflexões sobre a Educação na sociedade atual** a autora **Eliete Vasconcelos Gonçalves** Analisar a relação que a escola tem com o significado de educação em seu sentido atual e compreender os motivos que levaram ao modo de formação fragmentada que temos vivenciado atualmente em nosso sistema educacional. No artigo **UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO**, as autoras **Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli e Rosane Cardoso de Araújo**, buscam verificar a interligação da motivação nas atividades de aulas de instrumentos musicais coletivas, com crianças de 08 a 11 anos, e a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999). No artigo **UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ**, os autores **Endre Solti e José Fornari** propõem a criação de um aplicativo para dispositivos móveis (app) para o ensino da expressividade musical idiomática a distância na guitarra elétrica ou violão, baseado em estratégias de aprendizagem da língua falada e escrita. No artigo **UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA**, o autor **Marcos Krieger** A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No artigo **VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE**, a autora **Anne Meyer** visa apresentar as práticas vocais e

interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório merístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. No artigo **VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA** VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES AND MUSIC AS METAPHOR, a autora Marta Castello Branco, busca refletir o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. No artigo **O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN**, do autor Alexandre Siles Vargas, busca relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca-se construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. No artigo **O processo de transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos**, realizado pelo próprio compositor, o autor Thiago de Campos Kreutz aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. No artigo **O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE TIME LINE EM GRAMANI**, os autores Bianca Thomaz Ribeiro e Luiz Henrique Fiaminghi, apresentam a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. No artigo **O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL** - um olhar tecnológico aplicado à educação musical na escola pública brasileira o autor Luiz Espindola de Carvalho Junior, busca analisar a utilização de software livre para o ensino musical, com atenção concentrada na relação ensino-aprendizagem do solfejo na escola pública brasileira. No artigo **PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO** os autores Daniele Brigunte e Flávio Apro aborda a performance vocal, destacando o corpo do cantor como recurso técnico e expressivo. Ressalta, ainda, a relação entre o gesto corporal do cantor e a estrutura formal da obra executada. O artigo **PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM CUIABÁ**, as autoras Vivianne Aparecida Lopes e Taís Helena Palhares discute questões inerentes à utilização de diferentes perspectivas metodológicas de educação musical no contexto da educação básica pública em Cuiabá – Ensino Fundamental e Ensino Médio. **PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA**

ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA, o autor Daniel Ferreira Santos relatar a implementação de um projeto de iniciação à prática de instrumentos musicais em uma escola da zona rural de São Luís – MA, como forma complementar ao ensino e aprendizagem musical dos alunos das séries finais do ensino fundamental.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE	
Mariana Barbosa Ament Natália Búrigo Severino	
DOI 10.22533/at.ed.0601904021	
CAPÍTULO 2	8
PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO AVALIATIVO	
Natália Búrigo Severino Rômulo Ferreira Dias	
DOI 10.22533/at.ed.0601904022	
CAPÍTULO 3	16
PRÁTICAS MUSICAIS DO COTIDIANO NA INICIAÇÃO CIENTÍFICA: DIÁRIOS DE PESQUISA EM AMBIENTES RELIGIOSOS CRISTÃOS	
Ana Lúcia Louro André Reck	
DOI 10.22533/at.ed.0601904023	
CAPÍTULO 4	27
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0601904024	
CAPÍTULO 5	35
QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?	
Luís Manuel Cabrita Pais Homem	
DOI 10.22533/at.ed.0601904025	
CAPÍTULO 6	58
REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE ATUAL	
Eliete Vasconcelos Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.0601904026	
CAPÍTULO 7	70
UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO	
Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli Rosane Cardoso de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.0601904027	
CAPÍTULO 8	83
UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ	
Endre Solti José Fornari	

DOI 10.22533/at.ed.0601904028

CAPÍTULO 9 91

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE
NOTAS DE PROGRAMA.

[Marcos Krieger](#)

DOI 10.22533/at.ed.0601904029

CAPÍTULO 10 107

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

[Anne Meyer](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040210

CAPÍTULO 11 125

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA

[Marta Castello Branco](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040211

CAPÍTULO 12 140

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

[Thiago de Campos Kreutz](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040212

CAPÍTULO 13 158

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

[Bianca Thomaz Ribeiro](#)

[Luiz Henrique Fiaminghi](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040213

CAPÍTULO 14 166

O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL -UM
OLHAR TECNOLÓGICO APLICADO À EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA PÚBLICA BRASILEIRA-

[Luiz Espindola de Carvalho Junior](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040214

CAPÍTULO 15 176

PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO

[Daniele Briguento](#)

[Flávio Apro](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040215

CAPÍTULO 16 182

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO
CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA
DE ENSINO EM CUIABÁ

[Vivianne Aparecida Lopes](#)

[Taís Helena Palhares](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040216

CAPÍTULO 17 197

PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA

[Daniel Ferreira Santos](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040217

SOBRE A ORGANIZADORA..... 204

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA

Marcos Krieger

Susquehanna University [ELCA], Department of
Music
Selinsgrove, PA, USA

RESUMO: A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No momento atual, o surgimento de aplicativos para telefones celulares em salas de concerto com o objetivo de cultivar um novo público para música clássica gera questões sobre as várias maneiras de comunicação relacionadas à experiência estética do ouvinte. Inicialmente uma forma de controle de conteúdo da experiência musical, a tradição de notas de programa começou com as anotações em partituras e com os títulos de composições, desenvolvendo-se depois nos programas relacionados às composições categorizadas como música programática. Uma perspectiva pedagógica se mostra mais presente a partir da segunda metade do século vinte; agora, o aparecimento dos aplicativos eletrônicos trazem consigo novas possibilidades de variação da experiência estética. Notas de programa são aqui analisadas como manifestações de uma categoria maior, a écfrase, ou seja, descrições textuais de obras artísticas. Esta interferência na experiência estética do ouvinte pode ser

explicada e justificada como um exercício hermenêutico que posiciona o escritor das notas de programa como mediador do entendimento e fruição estética, entendendo-se o seu papel dentro da perspectiva estética e hermenêutica explicada e defendida por Hans-Georg Gadamer.

PALAVRAS-CHAVE: Notas de Programa, Hermenêutica, Écfrase, Pedagogia, Gadamer.

ABSTRACT: Expectations about an extra-musical text to aid the listener in the aesthetic experience are now an over two-hundred-year tradition in the concert hall. The advent of concert hall apps, aimed at cultivating a new audience for classical music, raises questions about all manners of communication related to the aesthetic experience of the concertgoer. This tradition of program notes, with its roots in score annotations and descriptive titles, developed then into the full programs of pieces categorized as programmatic music. A pedagogical approach makes itself more present in these texts, starting in the second half of the 20th century, until the interactive presence of online apps enters the concert hall, causing new possibilities for the aesthetic experience. Program notes are here analyzed as manifestations of the larger category of ekphrasis, textual descriptions and reconstructions of artistic works. Such interference in the aesthetic experience can be

best explained and justified as a hermeneutical approach that positions the writer of the program notes as a mediator of understanding and aesthetic realization. This role is here defined within the aesthetic and hermeneutical concepts explained and espoused by Hans-Georg Gadamer.

KEYWORDS: Program Notes, Hermeneutics, Ekphrasis, Pedagogy, Gadamer

1 | NOTAS DE PROGRAMA: GARANTIA DA COMPREENSÃO DO TEXTO MUSICAL?

A necessidade de informações não musicais que causem no ouvinte uma disposição positiva para a experiência estética manifesta-se historicamente muito antes dos programas literários que se tornaram o marco do movimento estético conhecido como “música de programa”, surgido no segundo período do Romantismo, ou seja, a segunda metade do século XIX. Composições programáticas são assim obras musicais que usam textos escritos ou de tradição oral como geradores do enredo musical. O gênero foi muito difundido no final do século XIX, sendo Franz Liszt (1811-1886) um dos seus campeões. Contrastava-se à música absoluta, ou seja, peças que não faziam referência à nenhuma estrutura narrativa a não ser à própria forma musical.

Não se discute que o conceito de um texto que adicionasse contexto à peça musical fosse central naquele movimento estético, o qual procurava uma aproximação mais explícita entre formas musicais e literárias, como provado no caso da primeira ocorrência documentada de uma nova categoria de gênero musical da época -- como se pode ver na obra para piano de Carl Lowe *Mazeppa*, Op. 27 (1828), designada pelo compositor como um *Tondichtung*, i.e., poema tonal. A peça recontava em forma musical o poema do mesmo título do poeta inglês, símbolo do Romantismo, Lord Byron. (NICHOLSON, 2015, p. 5). Não resta dúvida, porém, que o ‘programa’ no caso destas obras se tratava de um texto literário com implicações estéticas e filosóficas muito diferentes dos textos que se tornaram *de rigueur* no século XX. No caso citado acima, o ouvinte deveria entrar em contato com o poema para localizar na obra musical os eventos descritos por Lord Byron, mas não sabemos de nenhum texto da época que explicasse ao ouvinte as associações efrásicas intrínsecas numa obra neste estilo e gênero. Antes, porém, do aparecimento de textos completos e com existência independente de uma obra musical serem utilizados como geradores e guias da apreciação estética do discurso musical, já no fim da Renascença, compositores lançaram mão de recursos literários como garantia de uma disposição empática por parte do ouvinte.

Com uma maior autonomia da música instrumental alcançada na segunda metade do século XV, quando, talvez causada pelo avanço na capacidade técnica dos instrumentos da época, a composição de obras para instrumentos começa a distanciar-se da música vocal. Até então, peças instrumentais, quando não transcrições

diretas, embora ornamentadas, de obras polifônicas para conjuntos vocais eram na sua maioria somente séries de variações sobre uma melodia ou encadeamento harmônico ligados a versos de conhecimento geral. Mesmo os tratados com objetivo pedagógico da época se limitavam a demonstrar como o instrumentalista poderia variar e ornamentar uma melodia já conhecida, como no caso do tratado de Sebastian Virdung intitulado *Musica getutscht und ausgezoge (sic)* [Música fantasiada/maquiada e despida/ explicada] de 1511. Outras expressões instrumentais estavam ligadas a funções litúrgicas, como no caso da prática de *Alternatim* onde o organista tocava os versos pares dos cantos litúrgicos em alternância com o coro ou um chancre que entoasse os versos ímpares. A bem da verdade, deve-se ressaltar que a prática do *Alternatim* é na realidade mais complexa do que uma simples alternância, com muitas possibilidades de variações regionais ou geográficas. (NELSON, 1994, p. 258-9). Ainda outra possibilidade de composições instrumentais eram peças designadas para funções sociais específicas, como documentado nos vários tratados que descrevem as danças da cortes renascentistas e barrocas, dos quais o mais conhecido é o tratado de Thoinot Arbeau, *Orchesography*, publicado em 1589. (Uma cópia digital da edição de 1596 é acessível na IMSLP - Petrucci Library). Estas conexões diretas entre música instrumental e música vocal, ou entre música instrumental e funções sociais deixavam o ouvinte com muito pouco espaço para confusão quanto ao conteúdo estético da obra instrumental dado que todas as associações cognitivas já presentes no seu consciente ou mesmo no seu inconsciente.

Na transição entre a Renascença e o Barroco, a música instrumental adota novos gêneros e proclama sua independência como expressão artística cujo material básico são sons e timbres, sem necessidade da articulação de fonemas pertencentes a um sistema linguístico específico. Como em todo rasgo de independência, todavia, uma perda acompanha a separação; neste caso, a música instrumental perde uma conexão que desse ao ouvinte uma identificação imediata da emoção ou patos expressos na composição. Compositores franceses logo começam a usar títulos sugestivos para suas peças de cravo, indicando uma forma instrumental de mimese como matéria prima da composição, exemplificada em títulos como *Le réveil-matin* (O despertador) de François Couperin (1668 -1733), ou em sugestões de retratos musicais com títulos mais enigmáticos que parecem indicar um aceno para alguma pessoa dentro do círculo social do compositor, como na peça *L’Buillonante* (A Borbulhante) de Jean-François Dandrieu (1682 -1739). Outra fonte abundante destes títulos descritivos são as obras para cravo de Jean Philippe Rameau (1683 -1764), onde se acham peças intituladas *L’indescrette*, e *La timide*, por exemplo. Rameau publicou três coleções de peça para cravo, a saber, o *Premier Livre de Pièce de Clavecin*, em 1706, uma segunda coleção *Pièce de Clavecin*, em 1724, e uma terceira, *Nouvelles Suites Pièce de Clavecin*, c. 1726 ou 1727. Enquanto que na primeira coleção, só uma peça (*Vénitienne*) tem um título que não descreve uma forma musical ou gênero de dança, na última suíte da terceira coleção todas as peças têm títulos não -musicais com exceção dos minuetos

I e II. Essa sequência histórica de publicações documentada uma mudança no gosto, seja do compositor ou do público consumidor dessas composições, indicando um apetite cada vez maior por sugestões hermenêuticas em forma de títulos descritivos.

Na Alemanha, Johann Kuhnau (1660 -1722), por exemplo, publicou suas *Sonatas Bíblicas* (*Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, 1689 -1700) com prefácios narrando de forma livre as cenas bíblicas usada em cada sonata. Ainda de forma mais direta, escreveu na partitura musical frases que localizam momentos específicos dessas narrativas em certas passagens musicais. Cabe ressaltar aqui que, enquanto o prefácio de cada sonata foi publicado em alemão, a língua mais provável do público ao qual essas sonatas se destinavam, as notas narrativas escritas na partitura se apresentam em italiano. Uma possível explicação para essa mistura de línguas seria o desejo de Kuhnau que sua música cruzasse os Alpes por meio dos dedos dos cravistas da Europa Meridional. De qualquer forma, o compositor achou necessário dar ao intérprete e à audiência de sua música um guia claro sobre o significado das suas escolhas sonoras e estruturais.

Com o advento dos concertos públicos no século XVIII, o ouvinte passou a comprar o bilhete de concerto, tendo assim em suas mãos informações, ainda que primárias, sobre as composições musicais e sobre os intérpretes no evento que ouviria. A música programática do século XIX trouxe, como necessidade básica da experiência estética, a leitura do texto literário, o programa, que havia gerado a peça musical. No começo do século XX, já era de rotina que o ouvinte esperasse receber algum material escrito que lhe proporcionasse uma experiência estética com mais profundidade e maior engajamento intelectual. O conteúdo do material escrito, quando não se tratasse de uma peça programática, frequentemente se limitava a informações biográficas do compositor, eventos e elementos históricos ligados à composição, e menos frequentemente, a explicações dos processos composicionais e gestos retóricos usados pelo compositor.

Esses gestos retóricos usados na composição musical têm sido objeto de estudo tanto da teoria musical, como provam os tratados escritos já na época barroca, quando se tentava reduzir o vocabulário musical às clássicas figuras da *musica poética*, quanto nos estudos da musicologia moderna. Dietrich Bartel, no seu estudo exaustivo das figuras retóricas usadas nas composições musicas no barroco alemão, cataloga não somente as figuras, mas também o valor semiótico de cada uma delas de acordo com os teóricos da época. (BARTEL, 1995) Em relação aos processos musicais que retratam temas emprestados de outras formas artísticas, seja da literatura ou pintura, os trabalhos de Siglind Bruhn abordam os problemas estéticos da éfrase musical com grande propriedade e profundidade. (BRUHN, 2000) Em seus ensaios e livros, Bruhn analisa o conceito de éfrase como arte sobre a arte, demonstrando como não somente peças musicais identificadas como música programática podem realizar o ideal mimético da éfrase, uma vez que o artista criador encontre em outro objeto artístico um germe inspirador.

2 | NOTAS DE PROGRAMA COMO VEÍCULO PEDAGÓGICO

O compositor Robert Schumann (1810 -1856) escreveu para sua mãe, em 8 de maio de 1832, que “todos deveriam ler, o mais rápido possível, a última cena da novela *Flegeljahre* de Jean Paul, pois os *Papillons* são a transposição em sons do baile de máscaras.” (SCHUMANN, 1898, p.166). O compositor fazia ali referência à sua composição para piano com aquele título, hoje catalogada como Op. 2. Outras cartas a respeito desta peça confirmam a intenção do compositor em estabelecer uma conexão direta entre sua obra e o livro do escritor Jean Paul (1763 -1825). (ERLER, 1941, p. 50) Embora quase todos os trabalhos de musicologia a respeito desta obra mencionem a conexão explicitamente feita por Schumann com a cena final de *Flegeljahre* (*Adolescência ou Anos imaturos*), a realidade do envolvimento tanto de músicos como da audiência com esta peça reflete um profundo descaso para com o conselho do compositor. O número de pianistas que gastam tempo e esforço para aperfeiçoar suas performances desta peça é imenso; todavia, o número de pianistas com familiaridade e conhecimento real do texto de Jean Paul, seja no original ou em tradução, é infinitamente menor. Algumas edições da peça oferecem explicações do texto, mas nenhuma edição traz o texto completo da última cena de *Flegeljahre*.

A bem da verdade, o desconhecimento da obra de Jean Paul não é um problema exclusivo dos músicos envolvidos com esta peça; o texto existe em poucas traduções fora do alemão original; a saber, uma tradução em inglês, feita por Eliza Buckminster Lee in 1846, é a única tradução em inglês até hoje; uma tradução em espanhol por M. Olasagasti foi publicada em 1981, e uma tradução em francês, com um prefácio bastante abrangente, foi publicada em 1985 por Isabelle Guillot-Kohn. Traduções completas em português não existem ainda. Outrossim, a presença de Jean Paul no cânone literário alemão tem sido severamente reduzida desde o princípio do século XX. Uma anedota pessoal demonstra a realidade desta diminuição da presença de Jean Paul como autor canônico: em abril de 2018, apresentei um trabalho sobre questões formais na éfrase feita por Schumman sobre o texto de Jean Paul em um painel sobre literatura alemã e música, por ocasião de uma conferência anual da Northeast Modern Languages Association, em Pittsburgh, PA, USA. Numa sala onde todos os ouvintes tinha doutorados em literatura alemã, nenhum deles tinha lido *Flegeljahre*, embora todos manifestassem conhecimento do valor de Jean Paul como figura de transição entre o classicismo e o romantismo alemão. (KRIEGER, 2018)

Todavia, tanto os pianistas que tocam esta peça quanto o público que a ouve não podem assumir uma posição de entendimento completo se ignoram o texto que Schumann mesmo disse ser toda a exegese necessária para compreensão da sua peça. A fruição estética desta obra pode e sem dúvida ocorre na ausência do conhecimento do texto seminal à sua construção; todavia, nem o pianista nem o público

estão habilitados assim ao entendimento estético das várias camadas de significado presentes em *Papillons*. Muitas interpretações, gravadas ou ao vivo, capitalizam no triângulo amoroso presente na narrativa ressaltando o lirismo das melodias na peça, ignorando assim por completo a retórica de ironia e humor causada pelas mudanças mercuriais de temperamento, de ritmo e de textura, as quais estão diretamente ligadas ao humor do texto de Jean Paul. Comentando sobre sua própria cena, o autor escreveu que “um baile de máscaras é talvez a melhor imitação da vida real possível em literatura humorística.” (PAUL, p. 551)

Partindo-se, todavia, do pressuposto de que o intérprete, ciente da sua tarefa hermenêutica que começa a partir de uma relação honesta com o texto musical, tenha tomado o tempo e esforço necessário para familiarizar-se com o texto literário que é o alicerce de *Papillons*, a problemática fruição estética da peça de Schumann ainda enfrenta a barreira do público que, na sua maioria, desconhece o texto de Jean Paul por completo. Requerer que o público leia o romance antes de um recital seria não somente completamente presunçoso como também contraproducente para qualquer artista engajado com o constante e necessário projeto de cultivo de audiência para música clássica. Aqui encontramos a fissura no processo estético, onde um veículo pedagógico pode provar-se extremamente bem-vindo, a saber, as notas de programa.

Um argumento ainda mais forte sobre a presença pedagógica das notas de programa como instrumento auxiliar, mesmo que portador de possibilidades positivas e negativas na experiência estética, acontece quando o público se depara com uma obra de éfrase musical, também classificada como música programática, porém baseada em um obra de artes plásticas e não texto literário, e agora já não ouvida por um público que traga consigo o conhecimento da obra original inspiradora da composição musical. O exemplo mais contundente desta situação é a suíte para piano de Modest Mussorgsky (1839 -1881), *Quadros de uma Exibição (1874)*, peça que descreve dez pinturas de Viktor Hartmann. Embora Mussorgsky tenha composto esta peça em 1874, motivado por uma exibição póstuma de mais de quatrocentos quadros da autoria de seu amigo Viktor Hartmann que havia falecido inesperadamente em 1873. A obra não foi publicada até 1886, cinco anos após a morte de Mussorgsky. O ouvinte enfrenta aqui o desafio de que estas peças são conectadas com imagens dificilmente acessíveis, agravado pelo fato de que, das dez pinturas retratadas, somente seis ainda existem, deixando o ouvinte com quatro títulos sem correspondência pictórica exata.

Essa peça, como uma boneca russa (*matriushka*), parece ter uma fecundidade infinita quanto à capacidade de renascer em outras versões. Mais de vinte compositores escreveram versões orquestrais, com um número similar de versões para banda e outros conjuntos instrumentais. A transcrição do original para piano em outras possibilidades instrumentais é, em si mesma, uma forma direta de éfrase, neste caso, uma mudança do meio de comunicação, mas com preservação da forma artística original, isto é, uma composição musical. Compreensivelmente, as performances desta suíte, seja na versão original para piano, ou em uma das várias versões orquestrais,

são acompanhadas de notas de programa dando ao ouvinte descrições das pinturas de Hartmann e da estrutura musical criada por Mussorgsky. Chegamos aqui a um cenário onde a nota de programa é uma éfrase literária de uma éfrase musical de algumas pinturas de Hartmann, provando a assertiva de Le Bozec de que a éfrase seria melhor definida “mais como uma mimese da cultura do que como uma mimese da natureza.” (LE BOZEC, 1998, p. 117)

Um nível de autoridade diferente se apresenta quando compositores publicam notas de programa descrevendo suas próprias criações musicais. Não obstante o fato de que o ouvinte possa sempre optar por não ler essas notas, o artista criador já oferece, com o objeto artístico, um instrumento auxiliar para a experiência estética. O compositor discursa assim sobre aspectos técnicos do processo criativo, e, frequentemente, fornece também informação sobre a relação emocional do artista com o objeto artístico. Ao explicar a sua própria obra o compositor exercita uma autoridade pedagógica incomparável, pois oferece à audiência um relato *prima facie* do processo criativo que gera aquela experiência estética.

3 | NOTAS DE PROGRAMA EM FORMA INTERATIVA: APLICATIVOS PARA A SALA DE CONCERTOS

Em outubro de 2014, num concerto em que a Orquestra Sinfônica de Philadelphia apresentava obras da compositora americana Jennifer Higdon, vencedora do prêmio Pulitzer em 2010, a história da relação entre o público e a música apresentada tomou uma guinada até então impensável, quando a compositora convidou o público a usar seus telefones celulares durante o concerto. (EDGERS, 2014) O concerto acontecia no Verizon Hall, uma construção majestosa oferecida à cidade de Philadelphia por doações da iniciativa privada, sendo que mais de quatorze milhões de dólares usados em sua construção foram provenientes dos cofres da companhia de telecomunicações Verizon. (GOWEN, 2001, p. 09) Com o apoio do departamento de engenharia da Universidade Drexell, que desenvolveu o software para uso durante concertos, a Orquestra Sinfônica de Philadelphia lançou naquele momento o aplicativo *LiveNote*®. (FRANTZ, 2015, p. 29) Com este dispositivo, o ouvinte tem acesso imediato a informações históricas e a elementos de análise musical que podem propiciar uma compreensão mais profunda e uma escuta mais engajada do repertório musical executado no concerto.

Desde aquele concerto, este aplicativo tem sido usado regularmente nos concertos do Verizon Hall, mas, concomitantemente, outros aplicativos similares entraram no mercado, como o *Octava*®, desenvolvido pela Universidade de Maryland em Baltimore. (SMITH, 2015) Várias salas de concerto nos Estados Unidos da América e no Canadá fazem agora uso frequente desses aplicativos, e, certamente, versões europeias também logo alcançarão um grande público. Não é surpreendente que a

introdução de aparelhos eletrônicos interativos nas salas de concerto causou, e ainda causa, reações de força similar mas direções contrárias nos membros da plateia: a maioria das reportagens sobre a resposta do público a esses aplicativos indica que as gerações mais jovens expressam uma aceitação e apreciação imediata da inovação, enquanto o público mais tradicional questiona a interferência e distração inserida pelos aplicativos na experiência estética esperada num concerto de música clássica. (PITTS, 2017, p. 63)

A novidade da intromissão cibernética no santuário da relação entre o artista e o ouvinte de música clássica traz novamente à tona questões estéticas e hermenêuticas quanto aos limites e alcances de informações não-sonoras, isto é, textuais ou gráficas, enquanto influenciadoras da percepção do objeto artístico musical que, especialmente no caso de composições que não utilizam a voz humana para transmitir conteúdos verbais, estabelecem uma comunicação sonora livre das restrições de significante e significado presente na linguagem falada e escrita. Todavia, essa comunicação sonora, se realmente capaz de criar comunhão entre o objeto artístico e o ouvinte, depende necessariamente de um sistema de significados e significantes onde o ouvinte controle a interpretação do fenômeno comunicativo. Em se tratando de música, a transmissão do objeto artístico se faz por meio de um vocabulário sonoro que, se não conhecido pelo ouvinte, deve ser ao menos construído de materiais sonoros que permitam ao ouvinte um processo de organização perceptiva que de alguma forma possa espelhar os esquemas semióticos da linguagem falada. (BURKHOLDER, 2006, p. 78)

No caso específico do aplicativo *LiveNote*[®], seu desenvolvimento e uso foram explicitamente motivados por uma iniciativa para abrangência de uma nova audiência, *vis-à-vis* as dificuldades financeiras enfrentadas pela orquestra sinfônica de Philadelphia e a realidade de que o seu público fiel se mostra já em idade avançada. (FRANTZ, p. 33) Embora o uso da tecnologia moderna certamente reflita os hábitos e preferências das gerações para as quais as conexões cibernéticas são suas formas primárias de consciência e conscientização, o aspecto mais significativo dessa escolha é a consciência da necessidade de fornecer a uma nova audiência mecanismos de auxílio hermenêutico que possibilitem uma relação com o objeto artístico de forma a gerar satisfação tanto sensual quanto intelectual. Ao receber o controle interpretativo por meio de um dispositivo eletrônico, o ouvinte pode se sentir mais seguro quanto à sua participação na experiência de comunicação estética, aumentando assim as chances de que este ouvinte ocasional se torne um ouvinte frequente e, oxalá, um verdadeiro fã.

Numa análise, ainda que superficial, do fenômeno, poderia dizer-se que esses aplicativos são simplesmente a modificação das notas de programa impressas dos concertos do século XX, agora adaptadas à tecnologia do século XXI. Todavia, o manuseio do aplicativo, com suas possibilidades de interferência intermitente na escuta, guiando o ouvinte para a melodia que vai começar em dois segundos com um clarinete, ou uma imitação de um motivo musical por este ou aquele grupo de instrumentos,

causa uma interferência pedagógica na experiência estética. Esta interferência deve ser observada e analisada sob uma perspectiva filosófica que proporcione o cultivo do melhor uso destes dispositivos, enquanto animadores culturais, responsáveis pela transmissão e expansão de nossa herança musical e estética.

Por mais que se almeje uma experiência estética pura no que diz às intenções do compositor e a realização ao vivo do intercâmbio estético entre compositor, músico, e público, não se pode ignorar outras forças culturais e sociais que interferem neste intercâmbio. Além da presença dessas forças culturais, o ouvinte enfrenta a impossibilidade de qualquer experiência perceptiva que não seja composta de forte subjetividade, pois todo ser ciente é o sujeito de sua própria percepção. De acordo com Gadamer (1998, p. 92), o ouvir ou ver de forma pura, isto é, percepções livres de significados, são abstrações dogmáticas que artificialmente reduzem o fenômeno, pois percepção sempre inclui significado. Não é surpresa que forças comerciais e econômicas tenham grande participação no processo, como exemplificado pela *première* de um aplicativo para telefones celulares acontecido numa organização com grandes débitos de favores a uma das maiores companhias de telefonia celular dos Estados Unidos da América. Todavia, os precedentes históricos aqui abundam. Basta citar, por exemplo, a prática dos editores das grandes casas publicadoras de música no século XIX que imprimiam títulos descritivos e poéticos de suas autorias dados a composições que vinham da pena dos compositores com títulos genéricos, ou, ainda menos atraente para o público pagante, somente numeradas em série.

Talvez o caso mais conhecido desta prática sejam os *Romances sem Palavras* de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 -1847). O compositor, também exímio pianista, compôs e publicou oito dessas coleções de peças para piano (*Lieder ohne Worte*) entre os anos de 1829 e 1845. O primeiro desses volumes foi publicado por Novello em Londres, intitulado *Original Melodies for the Pianoforte*. Cada volume recebeu um número de Opus distinto, com seis peças em cada Opus. Mendelssohn só indicou títulos para um número muito pequeno de peças, talvez cinco títulos num total de quarenta e oito *Romances sem Palavras*. Uma indicação ainda mais forte de sua concepção absoluta (e não programática) destas peças se encontra na rejeição que fez a uma oferta de seu amigo Marc-André Souchay, que em 1842 se ofereceu para escrever textos que tornassem essas peças em verdadeiras canções (ou *Romances*). Mendelssohn respondeu que ele preferia não adicionar “letras” às suas peças porque, em suas próprias palavras, “O que esta música que amo expressa para mim não é demasiado vago para ser expresso em palavras, mas, pelo contrario, são ideias muito definidas.” Aqui Mendelssohn se mostra como um verdadeiro artista da tradição Clássico-Romântica; enquanto ele se esforçava por controlar a expressividade musical dentro das limitações do lirismo, ele também via a música como a linguagem mais sublime do ser humano, uma linguagem nem sempre auxiliada por palavras devido às possibilidades de confusões e maus entendimentos causados por elas. (KRIEGER, 2011, p. 07)

A predileção por música programática no período do Romantismo tardio influenciou grandemente as edições subsequentes destas coleções de peças para piano, sobrepondo-lhes títulos descritivos jamais cogitados por Mendelssohn. Por exemplo, na edição publicada por Schirmer em 1915, editada por Constantin von Sternberg, cada peça recebeu um título sugestivo e dramático, como *Tristeza da Alma* (Op. 53, No. 4) e *Delírio* (Op. 85, No. 3). Esses títulos, sem nenhuma precedência histórica nos manuscritos do compositor, tinham como objetivo dar ao ouvinte, ou ao pianista amador que comprasse essa edição, um roteiro de conexão entre as notas musicais e uma possível experiência estética, sem nenhuma preocupação com a motivação original do compositor. Um exemplo bem infeliz desta prática é o título *Inquietude* (Op. 30, No. 2), dado à composição que Mendelssohn escreveu como um presente para sua irmã Fanny quando do nascimento do seu filho único, Sebastian Hensel. (KRIEGER, 2008, p.8) Se Fanny Mendelssohn (Hensel) tivesse vivido o bastante para conhecer tal edição, talvez ela tivesse de questionar os motivos do seu irmão, pois este título parece sugerir ou suspeita ou mal-agouro, quando a ocasião foi na verdade registrada como uns dos períodos mais felizes de sua curta vida (Fanny morreu aos 42 anos). Obviamente, essa prática editorial não chega ao nível de uma écfrase completa, sendo apenas exemplo de interferência estética no objeto musical por meio da linguagem escrita.

4 | ÉCFRASE MUSICAL E ÉCFRASE DA MÚSICA - TRADUZINDO PALAVRAS E IMAGENS EM SONS E SONS EM PALAVRAS.

A bem da clareza no emprego desta categoria estética, faz-se necessário uma distinção entre écfrase musical, ou écfrase em música, e écfrase da música. A primeira manifestação se refere a transformação ou representação musical de um objeto ou narrativa já existente em outra forma ou linguagem artística, como, por exemplo, o tríptico para piano *Gaspard de la nuit* (1908) composto por Maurice Ravel (1875 - 1937) sobre os três poemas de Aloysius Bertrand (1807 - 1841), publicados em uma coletânea com o mesmo título. Ravel usou três poemas da coletânea de Bertrand, a saber, *Ondine*, *le Gibet*, e *Scarbo*. O primeiro poema descreve a ninfa *Undine* seduzindo o observador para submergi-lo no seu reino aquático. O segundo poema descreve uma cena desértica onde um cadáver balança, pendurado numa forca. O terceiro poema descreve as impressões fantasmagóricas causadas no observador pelas travessuras de *Scarbo*, um *goblin* ou demoniozinho, criatura assombrosa do folclore do norte da Europa. Além das referências aos poemas de Bertrand, Ravel incluiu na sua publicação epígrafes para cada um dos poemas, Ch. Brugnot (*Les deux génies*), W. Goethe (*Faust*), and E.T.A. Hoffmann (*Contes nocturnes*), respectivamente. Os poemas, e as peças musicais geradas por eles, se categorizam dentro do gênero de narrativas de terror, o que cria, no caso das peças de Ravel um verdadeiro *double-entendre*; a

reconhecida dificuldade técnica dessas peças causa na audiência um encontro com o aspecto aterrorizante do sublime, aquilo que fascina por ser além da compreensão imediata do espectador, ao mesmo tempo que causa terror no intérprete ao exigir uma capacidade sobre-humana de velocidade e precisão técnica. Já a éfrase da música se refere a textos, com maior ou menor conteúdo poético, que explicam ao ouvinte o significado de uma peça musical. É nesta segunda categoria que se encontra o espaço efrásico onde um autor, geralmente não o compositor, adiciona sua voz à performance, quando traduz em texto conceitos sonoros e descrições formais da peça apresentada.

Neste aspecto, a éfrase da música reflete o argumento original da éfrase literária como uma técnica de visualização, um método para treinar a visão. A evolução do termo 'éfrase', também encontrado em textos escritos em português como 'éfrasis', criou um campo semântico maior do que uma simples descrição, abrangendo agora áreas fora do campo das descrições visuais, o que foi o uso original do termo. De acordo com W.J.T. Mitchell, o estabelecimento da história da arte como uma atividade intelectual que necessita de descrição verbal de artefatos visuais para a estruturação de seus argumentos elevou a éfrase ao nível de princípio disciplinar. A mesma observação se aplica à história da música e, no caso do objeto estudado neste trabalho, às notas de programa usadas em concertos e recitais. (HANSEN, 2006, p. 86) Todavia, como já observado por Kramer (2002, p. 06), a éfrase é também uma estratégia hermenêutica a partir do momento em que se torna uma forma de comentário sobre o que é visualizado, treinando assim o olhar para enxergar não só o significante, mas também o significado. Logo, notas de programa podem oferecer ao ouvinte, além de um discurso guiador da audição, conexões semióticas que, devido às distâncias históricas e culturais entre a audiência moderna e o compositor em questão, muitas vezes passariam despercebidas ao ouvinte, deixando-o numa experiência estética com um número menor de significantes do que o total originalmente escolhido pelo compositor.

Uma palavra de cautela se faz necessária quanto a uma ênfase demasiada nesta possibilidade de reconstrução dos significantes originais da concepção estética do compositor. Esta postura hermenêutica, detalhada por Friedrich Schleiermacher, considera *a priori* que a obra de arte só possui seu significado completo no seu contexto original, sendo o trabalho do hermeneuta reconstruir ao máximo possível esse significado para novas audiências, consciente de que o resultado de seus esforços será sempre uma aproximação, ou, na expressão usada por Schleiermacher, o objeto estético visto fora do seu contexto original será sempre como algo salvo de um incêndio, mas que ainda carrega marcas do fogo. (SCHLEIERMACHER, 1931, p. 84) O problema básico desta postura hermenêutica, especialmente quando aplicada à experiência estética, é a realidade da impossibilidade de controlar-se o repertório de experiências, sentimentos, sensações, e, sobretudo, memórias de cada indivíduo que entra em contato com um objeto artístico. Ou seja, o hermeneuta pode reconstruir o

contexto original do objeto de arte, mas nunca controlará o que Gadamer nomeia de “a historicidade do nosso ser”. (GADAMER, 1998, p. 167) Essa livre participação do ouvinte no processo estético gera um questionamento substancial quanto à precisão da reconstrução contextual. Acima de tudo, é preciso recordar que, como defende Kramer (2002, p. 07), o objeto clássico da hermenêutica não é a palavra ou a oração (frase), mas sim o texto como um todo. Logo, notas de programa que se detenham ao nível da tradução ou explicação semiótica das unidades mínimas de significado usadas na composição correm o risco de perderem seu poder efrásico e, ao invés de adicionarem uma camada hermenêutica à experiência estética, tornam-se apenas catálogos de elementos técnicos usados pelo compositor.

Embora notas de programa possam transmitir informação de caráter puramente intelectual, sendo assim um componente noético da experiência do ouvinte, toda a informação dada ao público, ou já trazida pela audiência, é parte fundamental da percepção estética, como já explicado por Gadamer (1998, p. 91) no conceito de visão conjunta (*mitgesehen*). Gadamer questiona, no caso da percepção visual, o quanto o observador vê no objeto e o quanto o objeto só funciona como gerador das associações já presentes no repertório de compreensão do observador. Citando Bernard Berenson, Gadamer (1998, p. 92) lembra ao leitor que as artes plásticas são um compromisso entre o que vemos e o que conhecemos ou sabemos. *Mutatis mutandis*, independente da quantidade de informações intelectuais oferecidas nas notas de programa, o ouvinte fará suas próprias associações dentro do processo estético. Portanto, investigações sobre estética musical devem incluir um estudo mais aprofundado deste fenômeno efrásico, não necessariamente com objetivos prescritivos, mas gerando maior compreensão e consciência ao se interferir na experiência estética musical através da éfrase manifesta em notas de programa.

Já utilizado por Platão no Livro X da República (PLATO, 1903, p. 595a -598d), o conceito de reprodução ou replicação como representação de uma realidade estética gera questões sobre os limites entre descrição e imitação e, conseqüentemente, sobre autenticidade. Sabendo-se que o posicionamento avaliativo de Platão quanto à inferioridade de imitações e imagens numa perspectiva metafísica onde somente a forma ideal é a verdadeira manifestação da perfeição, é, de alguma forma surpreendente, que Platão, ao discutir o processo de imitação, se refreou de qualificá-lo como bom ou mau *a priori*, ligando o valor da imitação à integridade da reprodução, que, por sua vez, depende da seriedade do artista que a faz, evitando fazê-la só por brincadeira, e da qualidade do objeto original a ser replicado. Num exemplo da mais simples lógica, Platão estabelece que se o original a ser reproduzido é de qualidade inferior, a reprodução só pode ser inferior ao original já defeituoso. (PLATO, 1903, 602b, 603b) No caso da éfrase musical, a capacidade do ouvinte em avaliar a qualidade da reprodução só pode acontecer quando o mesmo ouvinte já está familiarizado com o objeto artístico gerador da éfrase.

5 | NOTAS DE PROGRAMA COMO VEÍCULO PEDAGÓGICO SITUADO ENTRE A ÉCFRASE E A HERMENÊUTICA: INTERFERÊNCIA OU MEDIAÇÃO NO PROCESSO ESTÉTICO?

Sendo o processo estético da música impossível sem a mediação do intérprete, não se pode analisar esta experiência estética sem considerar as particularidades intrínsecas aos problemas de interpretação, já que raramente um compositor é também o intérprete de toda sua criação musical. Assim sendo, a experiência estética do ouvinte acontece filtrada pela postura estética do músico que interpreta a composição, estabelecendo a relação do intérprete como reconstrutor do objeto artístico, num alinhamento filosófico com as proposições hermenêuticas de Schleiermacher, onde o músico que comanda a performance, e como o hermeneuta do texto musical, é responsável por uma leitura precisa da composição envolvendo tanto a gramática musical quanto as intenções do compositor, ou seja, uma leitura gramatical e psicológica. (SCHLEIERMACHER, 1838, p.13)

Já a expectativa do público quanto às notas de programa, e a consequente modificação da experiência estética do ouvinte, uma vez influenciado pelas informações contidas nesta forma de éfrase, alinha-se com a perspectiva hermenêutica de mediação proposta por Gadamer. A nota de programa, seja ela estática ou interativa, se torna assim uma participante no processo estético ao estabelecer conexões entre o ouvinte, o intérprete, e o objeto musical. Na melhor das possibilidades, esta éfrase pedagógica funciona como ferramenta utilizada pelo ouvinte para gerar uma compreensão mais profunda do objeto estético. Seguindo-se a premissa de Gadamer (1998, p. 260) que “toda compreensão (entendimento) é na verdade auto-compreensão,” o resultado da experiência estética musical, seja ela constituída ou não por percepções com maiores ou menores quantidades de informações textuais, será sempre, de alguma forma, um aprofundamento da percepção do ouvinte, enquanto ser consciente, de sua própria existência e de sua capacidade de absorver as formas externas para dentro de seu repertório de percepções e ideias. Neste processo, a nota de programa pode ser tomada como uma forma auxiliar de *Aletheia* (revelação ou verdade), mencionada por Platão em *Philebus* como um elemento constitutivo do belo. Embora Platão não esconda suas críticas ao artista, sobretudo ao poeta, visto por Platão como um criador de falsidades, o seu conceito do belo, que gerou toda uma tradição estética no mundo ocidental, nomeia a percepção ou revelação da verdade como elemento estético essencial. (GADAMER, 2007, p. 204)

A presença da éfrase, precedendo a experiência auditiva num concerto, cria um complexo processo de mediação, onde o repertório de memórias do ouvinte interage com a proposta estética do autor do texto, colorindo e informando a percepção do objeto musical, já por sua vez traduzido da partitura pelo músico intérprete. Logo, a verdade primeira de qualquer observação sobre a função e validade de notas de programa

deve ser uma posição de humildade quanto ao total controle de uma experiência com tantas camadas hermenêuticas. Todavia, não se pode ignorar o potencial positivo e, obviamente, também negativo, contido nesta forma ecrásica, se o objetivo for proporcionar ao ouvinte uma experiência estética com a maior riqueza semântica possível. Assim, o autor, ou, no caso dos aplicativos interativos, o programador dessas ferramentas auxiliares, tem o dever de exercitar sua consciência quanto à honestidade e integridade do texto ecrásico, onde o escritor não confunda a sua voz artística com a do compositor ou intérprete do objeto musical. Se a utilização de aplicativos interativos resultará num maior e novo público para o consumo de música clássica, ainda é muito cedo para se avaliar, porém os primeiros estudos quantitativos dos efeitos do uso desta nova tecnologia em sala de concertos parecem indicar que somente a adoção da tecnologia não é o bastante para cultivar-se uma audiência mais jovem que encontre significados duradouros nas suas experiências musicais. (FRANTZ, p. 48) A qualidade e integridade da mediação, seja por meios tradicionais ou inovadores, deve ser acoplada a um valor estético que capte a percepção e atenção do ouvinte. Uma maior compreensão do potencial ecrásico das notas de programa pode auxiliar na produção de material pedagógico que facilite o acesso do ouvinte neófito a um universo tão vasto e diverso como o da música clássica. Afinal, a relação entre a audiência e o objeto musical se reforça e se renova pela percepção de que o ouvinte controla a experiência estética enquanto constrói o seu universo de significados sobre os significantes da composição musical.

Segundo Martin Heidegger, lido por Gadamer (1998, p. 259) a “compreensão é o caráter ontológico ou a característica original da própria vida humana.” Com a inserção de notas de programa no círculo hermenêutico da estética musical, uma possibilidade demonstrada e encorajada neste trabalho, ressalta-se a importância desta forma ecrásica ao mesmo tempo que se questiona a sua metodologia e alcance. A realidade das forças econômicas e suas influências no cultivo do público para concertos requerem uma presença cada vez mais frequente do elemento pedagógico como garantia de uma experiência estética mais holística. A sobrevivência de uma herança musical de tremendo valor no exercício de auto-compreensão da humanidade depende assim dos esforços cuidadosos de musicólogos, compositores, e intérpretes que produzam notas de programa equilibradas num alicerce de clareza sobre suas funções pedagógicas, hermenêuticas e ecrásicas, sejam as notas apresentadas em formatos tradicionais ou como aplicativos eletrônicos interativos.

REFERÊNCIAS

ARBEAU, Thoinot. **Orchesography**. Langres: lehan de Preiz, 1596.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

BRUHN, Siglind. **Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Paintings**. Hillsdale, NY: Pendragon, 2000.

BURKHOLDER, J. Peter. A Simple Model for Associative Musical Meaning. In: ALMÉN, B.; PEARSALL, E. **Approaches to Meaning in Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 76 -106.

EDGERS, Geoff. Download Latest App Before the Symphony **The Washington Post**, Washington D.C., 31 out. 2014. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/entertainment/2014/10/29/>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

ERLER, Hermann. **Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert**. Berlin: Verlag von Ries & Erler, 1941.

FRANTZ, Elizabeth Lorraine. **Is Technology the Way Forward for Classical Music? Exploring Audience Engagement in the Digital Era**. Tese (Mestrado em Artes) - Graduate School of The Ohio State University. Ohio, 2015.

GADAMER Hans-Georg. **Truth and Method**. Trad. Joel Weinsheimer e Donald. G. Marshall. New York, Continuum, 1998.

_____. **The Gadamer Reader - A Bouquet of Later Writings**. Trad. e Ed. Richard E. Palmer. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.

GOWEN, Bill. Philadelphia Realizes a Dream in Opening of 'Temple of Music' **The Daily Herald**, Chicago, 14 dec. 2001. Section 6, p. 9.

HANSEN, João Adolfo. Categorias Epídicas da Ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n.71, p. 85-105, set./nov. 2006.

KRAMER, Lawrence. **Musical Meaning: Toward a Critical History**. Berkeley: University of California Press, 2002.

KRIEGER, Marcos. Jean Paul's Flegeljahre and Schumann's Papillons: Ekphrasis and the Question of Form. In: NORTH EAST MODERN LANGUAGE ASSOCIATION 2018, Pittsburgh, PA 12 -15 abr. 2018.

_____. "Songs Without Words", notas de encarte, In: **Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Canções sem Palavras**. Sonia Rubinsky, piano. São Paulo: Algol Editora, 2011. 2 CDs.

KUHNAU, Johann. Sonata IV: Der Todkrancke und wieder gesunde Hiskias, In: **Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien**. Leipzig: Immanuel Tietzen, 1710.

LE BOZEC, Yves. Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. **Littérature**, v.111, p. 111-124, 1998.

MENDELSSHON-BARTHOLDY, Felix. **Songs Without Words**. Ed. Constantin von Sternberg. New York: G. Schirmer, 1915. 1 partitura. Piano.

MUSSORGSKY, Modest. **Pictures at An Exhibition**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918. 1 partitura. Piano.

NELSON, Bernadette. Alternatim Practice in 17th-century Spain. **Early Music**, Vol. 22, No. 2, Iberian Discoveries II (May 1994), 239-256, 258-9.

NICHOLSON, Linda. "Carl Lowe: Piano Music Volume One", notas de encarte, In: **Toccata**

Classics CD TOCC0278, 2015.

PAUL, Jean. **Flegeljahre**. Kehl: Swan Buch-Vertrieb, 1994.

PITTS, Stephanie E. Social and Online Experiences: Shaping Live Listening Expectations in Classical Music. In: REASON, M.; LINDELOF, A.M. (Org.) **Experiencing Liveness in Contemporary Performance - Interdisciplinary Perspectives**. London: Routledge, 2017.

PLATO. **Platonis Opera**, ed. John Burnet. Oxford: University Press. 1903. Republic Book 10.

RAMEAU, Jean Philippe. **Premier Livre de Pièces de Clavecin**, Paris: Roussel, 1706.

_____. **Pièces de Clavessin avec une methode pour la mecanique des doigts**, Paris: Roussel, 1724.

_____. **Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin**, Paris: Roussel, c. 1726 - 1727.

RAVEL, Maurice. **Gaspard de la nuit - 3 Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand**. Paris: Durand et Fils, 1909. 1 partitura. Piano.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Ästhetik**, ed. R. Odebrecht. Berlin & Leipzig: Walter de Gruyter, 1931.

_____. **Hermeneutik und Kritik: mit besonderer Beziehung auf das neue Testament**. Berlin: G. Reimer, 1838.

SCHUMANN, Robert. **Jugendbriefe, nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898.

SMITH, Tim. A Concert App for Engaging, Building Audiences. **The Baltimore Sun**, Baltimore, 19 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/artsmash/bs-ae-octava-20150619-story.html>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

VIRDUNG, Sebastian. **Musica getuscht und ausgezoge**. Basel: 1511.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-106-0

