

Do indivíduo ao grupo: a padronização dos sentimentos no contexto profissional de uma orquestra de música clássica¹

Guilherme Furtado Bartz – UFRGS/Brasil

Palavras-chave: emoções; música; orquestra.

“A música expressa todas as emoções...” Essa frase, proferida pelo maestro da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP) após um ensaio do grupo, resume perfeitamente a forte ligação que existe entre o mundo da música e o universo das sensações e sentimentos. Para termos uma ideia do tamanho dessa vinculação, basta imaginar uma obra musical que, ao ser apreciada por seus ouvintes e intérpretes, lhes desperta emoções, pensamentos, memórias, fantasias, devaneios, imagens, associações etc. Uma música que tem esse poder tende a ser bastante valorizada, já que, segundo muitas concepções, esta seria justamente uma das funções primordiais dessa arte: suscitar estímulos e sensações. Uma música que não estabelece vínculos afetivos ou intelectuais com seus ouvintes, de modo contrário, corre o risco de causar pouco impacto sobre eles.

Com isso em mente, fica mais fácil conceber toda a carga emocional que envolve a atividade diária de músicos profissionais. Ser músico e trabalhar numa orquestra, estando diretamente enredado em todos esses processos – em suma, trabalhar expressando os afetos por meio dos sons – é algo que vai além do simples cumprimento de uma atividade em troca de dinheiro. Tocar um instrumento musical e envolver-se de corpo e alma com a música é um tipo de trabalho que mobiliza o interior mais íntimo dos indivíduos, uma espécie de engajamento que, para ser bem realizado, necessita de uma doação e desprendimento realmente genuínos.

A investigação sobre o manejo das emoções no contexto de trabalho de um grupo de músicos eruditos concentrou-se no âmbito da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), conjunto musical sediado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. A pesquisa junto a essa orquestra foi uma etnografia empreendida entre dezembro de 2016 e agosto de 2017 que consistiu na observação de 22 ensaios e dez apresentações do conjunto. Paralelamente a esse trabalho de campo, foram realizadas 16

¹ Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

entrevistas individuais: 15 entrevistas com os instrumentistas da orquestra e uma com o maestro. Os resultados obtidos nessa investigação refletem um caso particular (uma orquestra específica de Porto Alegre), mas também auxiliam na reflexão sobre outras situações análogas, tanto fenômenos similares (outras orquestras ou conjuntos musicais, de música erudita ou não), quanto, de forma mais aberta, casos indiretamente relacionados (tais como coletivos de diversos tipos, hierarquicamente organizados, nos quais se observa um certo *governo das emoções*).

A OCTSP, fundada em 1985, tem como sede, como seu próprio nome sugere, o Theatro São Pedro, prédio histórico² localizado no Centro Histórico de Porto Alegre. Essa orquestra faz parte de um universo de cerca de dez orquestras que atualmente atuam no Rio Grande do Sul. Como a maioria desses outros conjuntos, ela é um grupo de nível profissional no qual participam, principalmente, músicos graduados – e não apenas estudantes de música, como ocorre com outras orquestras de menor projeção do estado.

A OCTSP, na época da pesquisa, era formada por cerca de vinte músicos³, dentre os quais um terço era do sexo feminino e dois terços, do sexo masculino. A média de idade dos profissionais era de 35 anos. O conjunto era essencialmente constituído por músicos que tocavam instrumentos da família das cordas: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Eventualmente, outros instrumentistas também eram convidados a integrar o grupo, tais como madeiras, metais, percussão etc. Na época da etnografia, a OCTSP procurava contemplar três séries de concertos, cada uma com uma proposta e periodicidade diferentes⁴.

Antes de abordar o tema das emoções e sua vinculação com a música, entretanto, creio ser relevante salientar os aspectos *hierárquicos* presentes na formação da orquestra, pois isso é um elemento fundamental do argumento que desenvolverei a seguir. Em primeiro lugar, é importante destacar que os músicos da orquestra eram divididos em cinco *naipes*: primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos⁵. Dentro de cada naipe havia um *chefe de naipe* (ou *líder de naipe*), um músico que liderava os colegas que sentavam próximo a ele e que tocavam o mesmo

² O Theatro São Pedro foi inaugurado em 1858 e é uma das referências culturais em território gaúcho.

³ O número de integrantes variava de acordo com as circunstâncias de cada espetáculo. Não existia um grupo fechado de instrumentistas, ainda que na prática fosse possível observar certas regularidades: havia músicos que podiam ser classificados como tendo uma atuação mais permanente no grupo e outros com vínculos mais esporádicos.

⁴ Havia os Concertos Oficiais, os Concertos Banrisul para Juventude e os Concertos Dominicais.

⁵ Quando havia músicos convidados que tocavam instrumentos musicais diferentes dos mencionados, obviamente o número de naipes da orquestra ampliava-se.

instrumento. O instrumentista que possui o cargo mais importante da orquestra é sempre o *spalla*, indivíduo responsável pelo grupo inteiro e que detém, ao mesmo tempo, o posto de chefe de naipe dos primeiros violinos. Acima dele, dentro da hierarquia, só existe o maestro, que comanda toda a orquestra, inclusive o próprio *spalla*. Essa breve descrição diz respeito a uma configuração hierárquica mais visível *externamente*, ou seja, que contempla o conjunto como um todo. Contudo, também é possível falar de uma hierarquia de cunho mais *interno*, isto é, vigente no interior de cada naipe.

Em teoria, os músicos que se sentam mais à frente, ou seja, que estão mais próximos do maestro, possuem um *status* mais elevado do que aqueles que se posicionam mais ao fundo e nas extremidades laterais do grupo (de acordo com a estrutura interna de cada naipe). Com isso, pode-se afirmar que a distribuição espacial dos músicos é um fator revelador das hierarquias e da importância simbólica de cada instrumentista dentro da orquestra. No caso da OCTSP, devido ao seu tamanho relativamente reduzido, tornava-se um pouco mais difícil observar essa disposição estruturante, mas isso não significava que tais hierarquias não existissem. Vale frisar, porém, que essas divisões não podiam ser tomadas como *fixas* ou *imutáveis* com relação aos indivíduos, visto que os postos da orquestra e a disposição dos músicos dentro de cada naipe poderiam mudar com o passar do tempo (um músico de fila corria o risco de, por exemplo, se tornar chefe de naipe e vice versa).

Um segundo aspecto que caracterizava o trabalho dos músicos da OCTSP era a grande disciplina observada em sua atuação profissional. Isso podia ser percebido, por exemplo, pela pontualidade no cumprimento dos horários estipulados para o início dos ensaios e apresentações. Em minha etnografia, observei que os músicos raramente chegavam atrasados a esses compromissos, e aqueles que porventura se retardassem acabavam sendo mal vistos por seus colegas. Podia-se fazer a seguinte analogia: era como se a precisão rítmica empregada na execução das notas musicais encontrasse um paralelo na obediência estrita aos horários. Nas músicas, a duração das notas e das pausas, bem como as combinações rítmicas em geral, precisam ser rigorosamente seguidas, e essa disciplina observada na interpretação musical acabava encontrando eco na conduta comportamental dos próprios artistas.

Não que nunca ocorressem atrasos e até mesmo ausências, mas essas eram situações incomuns. Quando algum músico se atrasava, este precisava alcançar o grupo a partir do ponto em que este último se encontrava, em plena performance musical. Ninguém voltava atrás no ensaio, reiniciando uma música, por causa de um integrante

que havia se demorado a chegar. O retardatário devia, discretamente, inserir-se no grupo e seguir o fluxo da performance, sem atrapalhar os demais. Esperava-se que os músicos chegassem ao local do ensaio um pouco antes do horário estipulado para o seu início, pois assim teriam tempo de se prepararem adequadamente (conferindo as partituras, repassando algum trecho mais difícil de alguma música, afinando seu instrumento com calma etc.).

A dinâmica dos ensaios da OCTSP caracterizava-se por um forte *senso de urgência*: a impressão que eu tinha era que nenhum segundo podia ser desperdiçado. O ritmo de condução desses encontros costumava ser bastante intenso, o que exigia muito dispêndio de energia mental e psicológica por parte dos músicos – especialmente uma ferrenha *concentração*. O maestro buscava otimizar ao máximo cada instante, definindo rapidamente quais trechos das músicas precisavam ser repassados, em qual compasso começar, até onde ir etc. Entre um trecho e outro, o músico mal conseguia “respirar”: era como se o tempo fosse um bem escasso, como se o ensaio fosse acabar no minuto seguinte.

Esse clima de urgência era imposto desde o primeiro instante do ensaio. Os músicos, dependendo da primeira obra a ser executada, precisavam já começar tocando em “alta voltagem” (o fato de os ensaios serem de manhã e de alguns integrantes ainda estarem um pouco sonolentos não servia como desculpa). Se uma música precisava ser tocada num andamento rápido, assim se deveria fazer, estando o corpo e a mente pré-dispostos a isso ou não. Muito dessa energia que caracterizava a OCTSP era imposta pelo próprio maestro, que buscava a todo o momento instigar os músicos para que estes tocassem com vontade e disposição. Ele obtinha esse efeito por meio de seus gestos ao reger (movimentos com as mãos, braços e corpo que eram, muitas vezes, propositalmente exagerados) e suas orientações verbais, que tendiam a ser proferidas em voz alta (para que todos o escutassem) e quase sempre com muita rapidez. Outra parte dessa energia que contagiava a todos era oriunda das próprias músicas, que às vezes demandavam uma atitude e um empenho físicos e mentais muito grandes, desde o seu primeiro instante de execução.

Ao acompanhar os ensaios coletivos da OCTSP pude observar como, entre um trecho musical e outro, os diálogos entre os músicos costumavam ser sempre bastante *apressados*. Eles utilizavam frases curtas e rápidas para se comunicar, dizendo apenas o essencial para que algum problema musical pudesse ser ajustado. Raramente escutei diálogos mais longos (de trinta segundos, que fosse!), pois todos estavam ali para tocar

e não para conversar⁶. Conforme o ensaio se desenvolvia, criava-se um clima de empolgação coletiva, no qual todos se viam envolvidos. Nesses instantes, o tempo parecia correr e quando os músicos percebiam já era hora do intervalo ou mesmo o momento de terminar o ensaio. A vivência do tempo *musical* interferia na percepção do tempo *real* e *cotidiano*, o que dava a impressão de que este último transcorria mais depressa que o habitual.

Ao se observar uma orquestra de música clássica em ação, dois aspectos que saltam à vista são a extrema organização e coordenação que marcam o trabalho de seus integrantes. Uma boa orquestra, ao tocar, impressiona pela perfeita *sincronia* existente entre todos os seus membros, uma *coesão* percebida não apenas na forma de executar as notas, mas também no modo de *sentir* a música. Em termos visuais, essa sincronia é facilmente notada pelo público graças à movimentação dos arcos dos instrumentos de cordas, que normalmente são impulsionados todos num único sentido dentro de cada naipe – para cima e para baixo, no caso dos violinos e violas, ou para os lados, no caso dos violoncelos e contrabaixos – o que se constitui num verdadeiro balé de varetas que cortam o ar.

Ainda em termos visuais, outro elemento que reforça a homogeneidade dos músicos são as roupas que estes utilizam nas apresentações. No caso da OCTSP, como também ocorre em outras orquestras, os instrumentistas sempre se vestiam com roupas da mesma cor – preto – nos concertos, tanto homens quanto mulheres. Isso fortalecia a ideia de *unidade* do grupo, já que nenhum indivíduo se destacava por trajar uma roupa muito distinta dos demais. As variações observadas nas indumentárias ocorriam dentro de um padrão pré-estabelecido e bastante estrito. Na orquestra, com exceção talvez do regente (que por vezes se dá o direito de usar uma vestimenta de outra cor), a mensagem que se pretende transmitir é que ali existe uma *união* de todas as partes.

“Uma boa orquestra deve soar como um único instrumento” – essa frase, proferida por muitos músicos e maestros, resume perfeitamente a *homogeneidade* que deve caracterizar o trabalho da orquestra. A perfeita organização em conjunto, entretanto, não é algo fácil de ser atingido, já que depende tanto do empenho individual de cada instrumentista quanto de um *entrosamento* apurado entre todos os membros. Por mais que um instrumentista domine bem a sua parte, sabendo tocar com qualidade

⁶ As conversas mais longas ocorriam antes ou depois dos ensaios, nunca durante os mesmos. Às vezes, os 15 minutos protocolares do intervalo do ensaio também eram aproveitados pelos músicos para decidirem certos aspectos referentes à interpretação das obras.

aquilo que lhe é designado, isso representa apenas metade do caminho em todo o processo de construção interpretativa das obras orquestrais. A outra parte corresponde ao trabalho coletivo, e é para obter essa coordenação mais ampla e minuciosa que são realizados os ensaios em grupo.

Os ensaios orquestrais não são momentos nos quais os músicos estudam individualmente. A preparação individual, realizada somente pelo músico com o seu instrumento, precisa ser feita antes dos primeiros ensaios de grupo. Isso é um processo que, no caso da OCTSP, costuma ter início uma ou duas semanas antes da data do primeiro encontro coletivo. Nesses estudos iniciais, os músicos elaboram os primeiros vínculos afetivos e emocionais com as peças musicais, criando interpretações particulares a partir de uma percepção expressiva de cunho bastante subjetivo. Essa invenção interpretativa preliminar poderá encontrar mais ou menos afinidade com a proposta que, dali a alguns dias, será construída em âmbitos coletivos. Retomarei e desenvolverei esse ponto mais adiante.

Ainda no que se refere aos ensaios coletivos, cabe aqui uma observação que é relevante para o argumento que sustento ao longo deste texto. Em geral, no contexto musical erudito, costuma-se associar a palavra *performance* apenas ao momento das apresentações, visto que os ensaios das orquestras normalmente são pensados, ao menos por quem não se encontra tão inserido no mundo da música clássica, somente como espaços de construção de um produto musical que, depois de “acabado”, será “performado” ao público. Seguindo a proposta de Schechner (2003, p. 37), contudo, proponho aqui uma utilização mais ampla desse conceito. Para esse autor, “qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento [e] exibição” (SCHECHNER, 2003, p. 39).

Tendo isso em mente, ao longo do trabalho de campo busquei compreender tanto as apresentações quanto os ensaios da OCTSP como *performances*, levando em conta os múltiplos significados que essa palavra assume: performance musical, comportamental, ritual etc. Isso ocorre por uma simples razão: as atitudes dos músicos e do maestro, tanto durante os ensaios quanto, mais ainda, nos concertos, nunca eram completamente *espontâneas*. Eram ações em grande medida pensadas e planejadas, até mesmo *ensaiadas* (tal como a música que eles tocavam). Não quero, com isso, afirmar que o conceito de *performance* deva ser apartado de qualquer ideia de *espontaneidade*;

contudo, em minha argumentação priorizo a compreensão de performance como uma ação que possui sempre algum grau de *planejamento e intenção*.

Nesse sentido, fui percebendo que, na orquestra, todos observavam e eram observados. Esse controle ao mesmo tempo pormenorizado e amplo, que todos exerciam sobre todos (em especial, destaco a supervisão que o maestro efetuava sobre os músicos), retirava muito da espontaneidade dos comportamentos individuais. Os atos dos músicos, ainda que contivessem certo grau de desembaraço e naturalidade, eram em grande medida “performados”, no sentido de serem intencionalmente pensados e planejados, principalmente devido ao próprio contexto de trabalho no qual os artistas estavam inseridos.

A disposição espacial dos músicos na orquestra faz com que seja possível uma espécie de *controle coletivo generalizado*, pois, quando tocam, os instrumentistas têm a maioria de seus colegas em seu campo de visão. Os músicos que sentam mais ao fundo são os mais privilegiados nesse sentido, pois possuem um panorama amplo de todo o conjunto. Quanto ao maestro, sua posição é a mais vantajosa: ao ficar em pé, na frente e ao centro, o regente consegue olhar nos olhos de todos os instrumentistas.

Isso significa que, na orquestra, é bastante difícil para um músico se “esconder” ou se “omitir”. Nota-se um sentimento de *avaliação* permanente que atravessa toda a atividade do grupo: um controle dos músicos entre si, do maestro para com os músicos e destes em relação ao maestro. Todos são avaliados e também avaliam, julgam e são julgados. Um músico que não esteja muito seguro de si em termos psicológicos e musicais pode encontrar dificuldades para se manter “saudável” nesse ambiente de trabalho – um local que se caracteriza, muito em função dessa disposição espacial, por um clima constante de *concorrência* ou *competição*, ainda que velado ou disfarçado.

Conforme transcorriam os meses da pesquisa e eu passava a conhecer melhor todos os músicos da OCTSP, fui prestando atenção ao fato de que cada indivíduo possuía uma personalidade própria e um modo específico de se relacionar com a música. Havia alguns instrumentistas que eram mais introspectivos e calados, que interagiam pouco com os colegas, e outros que eram mais extrovertidos, que falavam alto e conversavam com todos. Havia ainda uma outra parcela de músicos que ficava a meio caminho entre esses extremos, apresentando uma personalidade sem grandes excessos. Como qualquer coletivo humano ou ambiente profissional, a OCTSP era marcada por uma gama de personalidades singulares.

Assim como apresentavam temperamentos e comportamentos diversos, o modo como cada indivíduo se relacionava com a música e com o seu instrumento musical também diferia. Havia músicos que eram mais calorosos ao tocar e outros que eram um tanto quanto impassíveis. Alguns transpareciam, por meio de suas expressões faciais, todas as emoções envolvidas no processo, enquanto outros permaneciam praticamente indiferentes em sua “doação à música”. A maneira como cada indivíduo se revelava em sua performance musical não estava, contudo, necessariamente relacionada com sua habilidade ou perícia no instrumento musical: um músico de temperamento mais contido, por exemplo, poderia tocar tão bem quanto um músico mais expansivo.

Entretanto, no caso da OCTSP – o que sem dúvida vale também para outras orquestras de música clássica – essas diferenças individuais (tanto comportamentais quanto musicais ou artísticas) em grande medida precisavam ser *anuladas*, pois o que se buscava era uma *padronização* no modo de tocar e interpretar as músicas. Observava-se, nesse sentido, uma relação entre *indivíduo* e *grupo* na qual acabava predominando sempre esta última categoria. Este é um dos pontos centrais desse artigo, que merece ser explorado.

Na orquestra, não é que as contribuições individuais não sejam valorizadas (e mesmo as singularidades de cada músico), pois são justamente as diferentes partes que influenciam na configuração do todo. Como componentes de um time ou equipe, cada músico possui características próprias que agregam qualidade ao conjunto. No entanto, um aspecto marcante é que, na orquestra, as características individuais *não devem* sobressair. O indivíduo precisa se adequar às exigências do grupo, pois o objetivo primordial é alcançar um ponto médio na contribuição dada por cada um. Se cada indivíduo resolver fazer as coisas à sua maneira, tocando as músicas, por exemplo, como bem quiser, a orquestra acaba perdendo seu sentido principal de ser, qual seja, a busca por uma *homogeneidade* entre todos os integrantes.

Uma das oportunidades mais interessantes nas quais é possível observar nitidamente a *transição* que se efetua dos *valores individuais* para os *valores grupais* corresponde aos minutos que antecedem o início dos espetáculos. Em alguns concertos de certas orquestras, conforme os músicos chegam ao palco e se sentam nas cadeiras, ocorre algo interessante: eles começam a tocar sozinhos (para aquecer, para ensaiar algum trecho difícil de uma música ou simplesmente para passar o tempo). Nesses instantes, tocam aquilo que bem entendem, pouco se importando com o que os outros colegas estão fazendo ou se estão atrapalhando os mais próximos – por estarem tocando

muito alto, por exemplo. O resultado disso é um verdadeiro caos sonoro, uma cacofonia na qual nada se encaixa ou faz sentido, pois cada músico executa trechos diferentes. O pensamento que prepondera nesses momentos pode ser caracterizado como *egocêntrico* ou *egoísta*, visto que cada indivíduo pensa apenas em si ao tocar.

Contudo, logo chega o momento da afinação da orquestra: o *spalla* se ergue de sua cadeira e, tendo como base a nota lá, dá início ao processo de afinação coletiva de todos os instrumentos. É interessante observar como o simples ato do *spalla* posicionar-se em pé e à frente da orquestra funciona como um sinal ritualístico, reconhecido por todos, de que é preciso fazer silêncio e concentrar-se nas ações do líder. Logo, naipes por naipes, todos os instrumentos são afinados. Quando o processo termina, novamente se faz silêncio e só então o maestro adentra o palco para dar início ao concerto.

Essa sequência de atos pode ser interpretada como uma *passagem* dos valores *individuais* para os *grupais* – uma fronteira que precisa ser transposta para que se possa dar início ao espetáculo. Em termos simbólicos, o momento da afinação da orquestra não representa apenas o ato individual de colocar o seu próprio instrumento musical *em ordem*. Na verdade, é bem mais do que isso: indica uma busca por uma *ordem coletiva*, é uma espécie de *ligação simbólica* do indivíduo com todos os demais colegas do grupo. Observa-se, nesses instantes, uma *imersão* do indivíduo no coletivo: o músico deixa de se perceber como um ente isolado e passa a se ver como uma parte ou engrenagem de um todo maior.

A afinação é um dos momentos emblemáticos que refletem essa transição do indivíduo ao grupo, mas não é o único nem o mais importante. Como já mencionado, no trabalho da orquestra é essencial uma busca pela coesão interpretativa das músicas. Para compreender esse ponto detalhadamente, é importante fazer algumas considerações sobre a linguagem escrita da música – linguagem esta que se encontra materializada nas partituras, que são os suportes físicos que orientam o trabalho dos músicos.

As partituras são registros escritos que, apesar de, até certo ponto, conterem informações bastante precisas e objetivas, ainda assim deixam margem para muita interpretação. Em muitos casos, dependendo da obra, do compositor, do período histórico da peça, do estilo interpretativo e da própria edição do material, entre outros fatores, percebe-se que não existe uma maneira absolutamente correta ou incorreta de tocar ou interpretar uma música. As opiniões sobre um determinado trecho musical ou mesmo sobre uma obra inteira podem variar bastante de músico para músico, inclusive sendo antagônicas.

Os músicos, por exemplo, podem ter concepções distintas sobre a melhor forma de utilizar o arco numa frase musical, ou sobre a maneira correta de acentuar as notas numa passagem, ou ainda sobre o andamento que melhor combina com os aspectos expressivos de uma música. Os exemplos são inúmeros. Contudo, numa orquestra, é necessário sempre definir um ponto a partir do qual todos irão se basear. Concordando ou não, um músico de orquestra precisará seguir aquilo que é estipulado coletivamente, para o bem da condução geral do grupo. Observa-se, portanto, que ao tocar em grupo o músico faz, a todo instante, *concessões* – é isso que lhe permite *se fundir* ao conjunto.

Sempre vai existir, em algum grau, um conflito entre a liberdade interpretativa individual do músico e a exigência de homogeneidade requerida pela orquestra. Às vezes, as decisões tomadas em nível coletivo coincidem exatamente com as concepções que um músico tem a respeito de um trecho musical, e nesses casos não se pode falar em conflito. Noutras ocasiões, todavia, uma determinada decisão tomada pelo maestro pode ir complementemente de encontro ao entendimento particular do músico, e, querendo ou não, este último precisará ceder.

Isso ocorre porque as tomadas de decisões, dentro das orquestras, não costumam ser um processo muito democrático, justamente porque esses grupos são formados por estruturas hierarquizadas. O maestro, detentor do cargo mais elevado, quase sempre faz valer a sua opinião, impondo aos seus “subordinados” suas próprias concepções. É claro que, em vários momentos, como pude observar na OCTSP, maestro e chefes de naipe dialogam entre si para chegarem a um consenso sobre um determinado ponto. Contudo, se a experiência da OCTSP puder ser expandida para outras orquestras (o que creio ser verdadeiro), em geral o que o regente decide é acatado por todos, quase sempre sem contestação. Na maioria dos casos, não há mesmo muito com o que se discordar. Em outras situações, porém, pode haver certo desacordo, mas quase sempre é a opinião do maestro a que prepondera. Esses exemplos bastam para revelar os *efeitos reais* das posições hierárquicas sobre a condução e o funcionamento do grupo.

No que se refere à interpretação musical a partir das partituras e dos próprios sons instrumentais, é importante frisar que a música, especialmente a música instrumental, caracteriza-se por ser uma arte extremamente *abstrata*, que carrega em si múltiplas possibilidades simbólicas – possibilidades estas que se situam além da própria música. Lévi-Strauss (1997, p. 72) tocou nesse tema quando comentou um diálogo que teria ocorrido entre dois famosos compositores:

Numa conversa com Wagner, Rossini teria dito, segundo a testemunha que a registrou: “Mas quem, numa orquestra desenfreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um motim ou de um incêndio? [...] É tudo convenção!”. É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de O navio-fantasma; é preciso um título. Mas, assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar La mer [O mar] de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando O navio-fantasma.

A interpretação musical, por parte dos intérpretes e ouvintes, envolve processos de *tradução* bastante complexos, que para serem efetivos muitas vezes mobilizam diversas formas expressivas: das mais subjetivas e singulares às mais cultural e socialmente disseminadas. A *tradução* que por vezes se efetua da linguagem musical para uma linguagem falada ou escrita, ou mesmo para uma linguagem pictórica, que sugira ou remeta diretamente aos sons que se escuta, é um processo particular que nem sempre resulta em consenso. Nesse sentido, Blacking (2007, p. 203) aponta que:

[...] todo discurso sobre a “música” apresenta um problema filosófico porque pertence a uma esfera discursiva diferente daquela do sujeito da investigação: a música. O discurso musical é essencialmente não verbal, embora obviamente as palavras influenciem suas estruturas em vários casos, e, ao analisar linguagens não verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência. Portanto a “música” é, estritamente falando, uma verdade indecifrável e o discurso sobre ela pertence ao domínio da metafísica.

Essas constatações, contudo, não impedem que, no contexto das orquestras, a “decifração” dos sons por meio de uma linguagem social e culturalmente reconhecida (no caso, sobretudo a linguagem falada) seja buscada, principalmente porque um dos valores principais vigentes nesses conjuntos, como já assinalado, é justamente a busca por uma *homogeneização* ou *padronização* na maneira de tocar as músicas. Aqui, novamente a questão das hierarquias interfere no processo, já que quem detém o poder de definir o que uma determinada música *significa* (ou um acorde, uma melodia, uma textura musical etc.) é o maestro, o líder máximo do grupo. Cabe a ele “decifrar” a partitura e a música que está sendo produzida, dando-lhes um direcionamento e uma interpretação que todos os instrumentistas deverão seguir⁷.

A grande questão dentro de todo esse processo, portanto, passa a ser criar esse entendimento comum, visto que os sons instrumentais são *entidades abstratas* – não tão limitadas ou direcionadas em seu significado quanto a fala ou a escrita, por exemplo. O

⁷ Isso não significa que os próprios maestros por vezes não tenham dúvidas, ou que conscientemente saibam que existe mais de uma opção interpretativa para uma mesma obra musical. Grandes maestros realizaram diferentes interpretações e gravações de obras orquestrais, por exemplo. É interessante observar como, dentro do histórico de gravações ou interpretações de um único regente, uma mesma obra pode sofrer diversas releituras. O mesmo se observa em relação aos solistas.

regente precisa *significar* os sons, colocando em palavras e gestos o que está sendo “dito” em linguagem musical. O intuito de suas ações é sempre alcançar uma *unidade* interpretativa. Num primeiro nível, essa padronização ocorre em termos estritamente técnico-musicais: são ajustes rítmicos, de dinâmica, andamento, fraseado, afinação etc. Esse refinamento sonoro, entretanto, sempre aparece aliado a um segundo tipo de uniformização que, não estando separado do primeiro, ocorre, por assim dizer, num nível bem mais *profundo*: emocional e psicológico. A fim de traçar um quadro comparativo com o fenômeno observado nas orquestras, ofereço a seguir, como exemplo, um caso semelhante a esse, mas presente num contexto social e cultural bastante distinto.

Mauss (1979, p. 147-153), em seu texto clássico sobre a expressão obrigatória dos sentimentos, escreve sobre os gritos e lamentos das mulheres e homens de certas sociedades tradicionais australianas, que expressam sua dor e luto através de sons que não são somente barulhos inarticulados, mas que acabam se transformando, em certa medida, em sons musicais, graças ao controle do ritmo e da afinação – elementos que são moldados coletivamente no contexto destas performances. Exemplos etnográficos como os trazidos por Mauss reforçam a ideia de que a expressão de sentimentos em âmbitos coletivos, por mais espontânea ou aleatória que pareça, não raro é moldada como uma ação socialmente organizada.

Nesses lamentos fúnebres australianos, formam-se coros que alternam trechos entre si, possivelmente num estilo de “pergunta e resposta”. Mauss (1979, p. 152) escreve: “mesmo quando não são cantados, os gritos, pelo simples fato de serem emitidos juntos, têm uma significação bem diferente da de uma pura interjeição sem sentido”. Isso revela que há uma expressão organizada de sentimentos, conformada tanto em termos sociais (justamente por ser *coletiva*) quanto estéticos (porque pode ser interpretada também como uma manifestação *artística*, culturalmente demarcada).

Numa orquestra, o processo de padronização no modo de sentir ocorre de maneira semelhante, visto que também se observa um direcionamento na forma de perceber as emoções que, por sua vez, são expressas em termos musicais. O grande responsável por realizar essa condução a um mesmo patamar de significação, como já enfatizado, é o maestro. Para isso, durante os ensaios ele pode dizer sentenças do tipo: “essa frase musical deve ser tocada com mais alegria”; “esse trecho é mais forte, mais dramático”; “essa nota longa deve soar como algo que está morrendo”; “esses acordes devem ser tocados abruptamente, como quem leva um susto”; “esse movimento da obra

é muito triste, vocês devem tocar com uma angústia na alma”; “essa melodia é romântica, portanto o som deve ser mais carregado”; “o andamento deve ser tocado mais rápido, como quem está agitado”; etc. Os exemplos se multiplicam às centenas, e todos sugerem uma busca por uma espécie de *educação sentimental*.

Se fosse distribuído um questionário a cada músico da orquestra, perguntando a eles como definiriam em palavras determinados trechos musicais, ou mesmo movimentos inteiros de certas obras, muito provavelmente não haveria consenso absoluto nas respostas. Inclusive, suponho, apareceriam respostas contraditórias, já que, por terem um alto grau de abstração, as sonoridades podem inclusive suscitar emoções contrastantes ou mesmo opostas. Por exemplo: uma música instrumental rápida pode transmitir uma ideia de vivacidade, mas também de desassossego ou pânico; uma música lenta pode passar a sensação de algo amoroso e terno, mas também triste ou desesperançado.

Esses efeitos dependem de uma série de fatores, tais como consonâncias e dissonâncias intervalares, combinações de timbres, contrastes de dinâmica, sutilezas de fraseado melódico, progressões harmônicas, variações de andamento etc. Enfim, há inúmeras possibilidades. Porém, para que haja uma *coesão* das performances individuais, é necessário, além de demarcar e esclarecer os aspectos técnicos daquilo que se está tocando, *nomear* adequadamente as sensações e emoções a serem sentidas e transmitidas em âmbitos sonoros.

Dar um *nome* às sonoridades – ou seja, *adjetivá-las* –, mostrando a que tipo de sensação, sentimento ou emoção se vinculam, é uma estratégia que permite homogeneizar o trabalho dos músicos, possibilitando também uma ampla *comunicação* entre todos os integrantes do grupo. É por isso que, nos ensaios e apresentações, o maestro se vale uma linguagem falada (palavras e expressões verbais) e gestual (movimentos da regência) que todos reconhecem e compreendem. Estas são tipos distintos de linguagens compartilhadas, que denotam uma busca pela expressão coletiva de sentimentos – nesse caso manifestada por meio da música. Como se pode ver, esse compartilhamento conjunto é algo que está presente tanto nos cantos fúnebres de algumas sociedades tradicionais australianas quanto no trabalho cotidiano de orquestras de música erudita.

Nessas tentativas de *comunicação* e *tradução*, contudo, nem sempre as palavras são o melhor meio para transmitir mensagens. No caso da OCTSP, quando uma intenção musical dificilmente podia ser expressa de forma convencional (digamos, por

meio de um substantivo ou adjetivo), o maestro não hesitava em usar outros artifícios, tais como solfejos, onomatopeias, gritos, ruídos vocais etc. Essa comunicação “alternativa”, por assim dizer, por vezes gerava um efeito bastante imediato, sendo de fácil entendimento por parte de todos os músicos. Tais recursos talvez possam ser interpretados como linguagens situadas a meio caminho entre a “linguagem musical” e a “linguagem falada”, o que não significa um demérito à sua plena eficácia.

O fato é que todas as tentativas de *traduzir*, *nomear* ou *classificar* um som ou uma intenção musical em palavras convencionais representa sempre uma *perda* do seu significado original. Como uma língua exótica que apresenta termos que não podem ser traduzidos para outros idiomas, a música é uma linguagem que só pode ser compreendida, em última instância, em seu próprio universo de significação. Qualquer tradução que dela se faça é o mesmo que diminuí-la em suas intenções primordiais. Nesse sentido, é possível afirmar, como os próprios músicos da OCTSP frequentemente comentavam comigo, que “a música está além das palavras”.

Sabendo dessa impossibilidade, consciente ou inconscientemente, os músicos, em vários momentos durante os ensaios, também se comunicavam entre si *tocando*. Ao invés de dizer a um colega “toque as notas ré, fá sustenido e lá, em *pianissimo*, num ritmo de semínima, colcheia e colcheia, com o arco indo para baixo, por dois terços de sua extensão, começando do talão”, um músico simplesmente pode executar esse gesto, e a comunicação se efetua de uma forma muito mais rápida, direta e precisa. Nos ensaios, nem tudo se reduzia às palavras, e como uma das questões mais importantes era a otimização do tempo disponível, quanto mais rápido a informação fosse passada, melhor. Obviamente, como o maestro, nas orquestras, não porta nenhum instrumento musical, ele não podia valer-se desses recursos, mas nada impedia que ele pedisse a um músico que este demonstrasse tocando, aos colegas, o que ele queria que fosse feito.

A questão da tradução de sons em palavras merece, todavia, uma ressalva importante. É claro que, no caso das obras musicais que contêm palavras cantadas, em geral aquilo que é proferido vocal e textualmente contribui enormemente para a compreensão das partes instrumentais. Nesses casos, é como se os sons ganhassem um sentido que deriva diretamente do significado das palavras, pois as possibilidades interpretativas dos materiais sonoros aparecem como mais restritas, já que o significado já vem impresso nos próprios vocábulos⁸.

⁸ É claro que as duas coisas nem sempre coincidem: uma música pode destoar completamente do texto que a acompanha (se assim o compositor pretender), o que pode gerar um sentimento de *estranhamento*

O fato é que, na formulação dos significados musicais, os entendimentos só podem ser construídos conforme a música vai sendo produzida no decorrer de seu *tempo* de execução, ou seja, conforme vai sendo *performada*. Isso corresponde ao componente “artesanal” do trabalho musical – artesanal porque a música é feita aos poucos, de forma subjetiva, não em série. Não existe música exclusivamente na dimensão física da partitura e do papel, pois a música só pode ser compreendida e avaliada à medida que é tocada e apreciada. Por mais que um músico tente imaginar como uma determinada peça soar, observando-a enquanto uma linguagem escrita (e há alguns músicos que possuem essa habilidade bastante desenvolvida), a arte musical de fato só se realiza quando as notas são executadas. Pode-se afirmar, assim, que o entendimento musical só é alcançado por completo quando a música atinge o seu nível máximo, ou seja, sua *imaterialidade* – o *som*.

Ainda no que se refere à expressão das emoções e à vinculação dessas manifestações com a música e com os componentes sociais, é interessante citar Le Breton (2009, p. 164), que comenta o quanto o fato de um indivíduo estar imerso num grupo faz com que suas sensações se intensifiquem:

A multidão potencializa os sentimentos, ela muda a sensibilidade dos membros que a compõem, tornando-os mais ou menos solidários nos momentos afetivos. O indivíduo que se funde e aceita permanecer incluso na multidão cede facilmente ao contágio das emoções e a elas subordina sua personalidade.

Tocar numa orquestra, mais do que expressar emoções de forma individual, é sentir-se como parte de um grupo que expressa *as mesmas* emoções, que trabalha *num único* sentido. Ao fundir-se nessa multidão representada pela orquestra, e ao “afinar” seus sentimentos e sensações com os colegas por meio da atividade musical, o indivíduo acaba se dissolvendo no grupo – anulando-se em alguma medida, mas com o intuito de compor uma unidade coesa mais extensa.

O trabalho do músico na orquestra envolve muito mais do que simplesmente tocar as notas indicadas nas partituras. O bom instrumentista é aquele profissional que *se envolve* e *se doa* ao tocar, dando o máximo de si nas performances. Para produzir um som legítimo e agradável, o músico precisa colocar-se por inteiro na música, o que não raro significa um grande dispêndio de energia física e emocional. Tocar de forma

ou de *ironia* por parte de quem a escuta, por exemplo. Nesses casos, cabe aos músicos e ao maestro perceberem as sutilezas da composição, dando-lhes uma adequada intenção interpretativa. Contudo, exemplos assim são raros, sendo que na maioria dos casos o texto e os sons instrumentais são pensados para se combinarem.

meramente “protocolar” é uma das coisas que mais irritava o maestro da OCTSP, como pude constatar em minhas observações dos ensaios da orquestra.

O regente da OCTSP gostava de ver seus músicos dando “sangue, suor e lágrimas” (com o perdão do exagero), já que a música, para surtir um efeito real nos ouvintes, precisa ser produzida com emoção e sentimento. Grande parte do esforço do maestro, como observei, era fazer com que os músicos *entendessem* e *internalizassem* isso, executando as obras com o envolvimento afetivo necessário.

Após todas estas considerações a respeito do mundo da música e de sua vinculação com o universo das sensações, sentimentos e emoções, alguém poderia questionar: mas onde fica a razão dentro de todo esse processo? Uma parte do pensamento ocidental, que reverbera nos dias de hoje, historicamente tendeu a ver *emoção* e *razão* como instâncias opostas e até mesmo incompatíveis. Antes de oferecer algumas breves considerações sobre esse ponto, é importante mencionar que, neste texto, tento seguir a tendência de uma antropologia mais contemporânea, que não pretende *reforçar dicotomias*, mas, antes, colocá-las *em suspenso*.

Para abordar esse tema, ressalto, em primeiro lugar, que há uma grande diferença entre simplesmente tocar *corretamente* as notas da partitura (respeitando a afinação, duração, timbre, acentuação, ataque etc.) e tocar *com expressão*, ou seja, sentindo internamente aquilo que se executa. No fazer musical, entretanto, enquanto a dimensão mais *racional* não estiver satisfatoriamente assimilada e dominada, dificilmente se conseguirá chegar ao completo desenvolvimento da dimensão *emocional* – contudo, não se pode negar que o contrário também pode ser verdadeiro. Creio que, no contexto musical, o que num primeiro momento parecem ser polos opostos (*razão* e *emoção*) são, na verdade, domínios que se complementam.

A *razão*, no âmbito da performance da música clássica, geralmente aparece associada com a parte *técnica* e *teórica* do fazer musical, ou seja, relaciona-se com as habilidades técnicas dos músicos, com os recursos físicos e intelectuais que estes precisam dominar para executar seu trabalho com maestria. Finnegan (2003, p. 181-182) ressalta que a própria “música clássica”, enquanto rótulo e categoria, é usualmente tomada como a representante mais *racional* do mundo da música, já que ela aparece associada a formas escritas (partituras), a um forte substrato teórico e a uma ideia de intelectualidade mais “cultivada”, por assim dizer. O músico que atua nesse segmento artístico precisa atingir um pleno domínio da parte *objetiva* de sua arte, senão sua performance musical corre o risco de ficar seriamente comprometida.

Grande parte do tempo de estudo dos músicos de orquestra é despendida no intuito de superar determinados obstáculos presentes em certos trechos das músicas, dificuldades estas que em geral se relacionam com o ajuste minucioso da afinação, a destreza dos dedos para executar rapidamente alguma passagem, a precisão no uso do arco do instrumento, a agilidade na troca de posições da mão, a busca por uma exatidão rítmica etc. Sem um domínio satisfatório dessas habilidades, fica muito difícil desenvolver a parte mais *expressiva* da interpretação musical. É como se não fosse possível tratar da *emoção* enquanto a *razão* não estivesse satisfatoriamente controlada.

Contudo, simplesmente contentar-se com a resolução dos problemas racionais do fazer musical é apenas meio caminho a percorrer. O componente emocional costuma ser trabalhado depois, pois este corresponde a um *refinamento* na interpretação das obras. É o último estágio, o último “tempero” a ser acrescentado na receita. É por isso que, na época da pesquisa, os músicos da OCTSP recebiam suas partituras alguns dias antes da data do primeiro ensaio coletivo: esperava-se que primeiro eles conseguissem resolver, por conta própria, as dificuldades técnicas essenciais, para que só depois, em conjunto, pudessem ser trabalhados os problemas coletivos da interpretação das obras.

Em geral, um ouvinte atento e com certa experiência consegue perceber quando um músico é demasiadamente técnico em sua performance, descuidando das questões expressivas. Nesse sentido, por vezes se ouve dizer: “esse músico toca de forma automática, sem nenhuma emoção”. De modo contrário, um músico excessivamente expressivo, mas que não possui uma técnica apurada, também pode ser visto de maneira negativa, como se tentasse compensar uma dimensão exagerando na outra: “esse músico busca mascarar suas deficiências técnicas ao abusar de efeitos expressivos”, outra pessoa diria.

O fato é que, no contexto da música erudita, não acredito ser possível separar completamente *razão* e *emoção* – ainda mais durante o ato de tocar, visto que um domínio influencia diretamente no outro. Ter uma técnica instrumental apurada significa dispor de mais recursos expressivos, enquanto que ser sensível àquilo que se toca também ajuda a aguçar e estimular os aspectos técnicos. A música é um campo que pode ser tomado como um bom exemplo para desmistificar a ideia de que razão e emoção são domínios opostos e incompatíveis. Para fins explicativos e conceituais, até se pode pensar em separado estas duas instâncias. No entanto, na prática, penso ser inviável desvincular completamente uma noção da outra.

Por fim, para finalizar este texto, restam ainda duas últimas considerações sobre a natureza dos sentimentos mobilizados no contexto orquestral. Em primeiro lugar, no que se refere ao envolvimento afetivo dos músicos com relação às músicas que tocam, observa-se um fator muito importante: o respeito que os artistas têm para com as obras musicais, deferência que será tanto maior quanto mais conhecida ou prestigiada for a obra ou o compositor em questão. Ao tocar, o músico sente-se na obrigação de oferecer uma interpretação bem feita, pois ele em alguma medida precisa *honrar* a música que está tocando. Nettl (2003, p. 5) comenta sobre a percepção que os músicos eruditos têm a respeito dos grandes compositores da música clássica (Bach, Beethoven, Mozart, Brahms etc.), que são percebidos como “deuses”. Não se pode macular a obra dos deuses; portanto, é preciso empenhar-se o melhor possível para dar vida às criações dos grandes mestres.

Em segundo lugar, trago novamente um pensamento de Finnegan (2003, p. 188-189), que lembra que, de uma forma leve ou profundamente intensa, a música representa uma potencialidade através da qual as pessoas podem encenar e mobilizar suas vidas por meio de sentimentos, pensamentos e imaginação, elementos que, nessa experiência, aparecem inextricavelmente entrelaçados. A autora ressalta que os indivíduos participam da música de maneiras muito variadas – conforme a ocasião, os diferentes papéis que desempenham ou ainda de acordo com suas próprias histórias pessoais.

Em última instância, as experiências que uma única música fornece ou incita dificilmente são as mesmas, isto é, não são uniformes em termos individuais. Isso sem dúvida é uma verdade. Todavia, como busquei demonstrar ao longo deste texto, existem situações nas quais uma forte *uniformidade sensorial e emocional* precisa ser buscada: o caso das orquestras de música erudita representa um bom exemplo que ajuda a compreender como processos de *tradução, classificação e padronização*, que possuem como finalidade *homogeneizar* experiências e vivências, são realizados.

Referências

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. In: *Cadernos de campo*, n. 16, p. 201-218. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2007.

FINNEGAN, Ruth. *Music, Experience, and the Anthropology of Emotion*. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003, p. 181-192.

LE BRETON, D. *As paixões ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAUSS, Marcel. *A expressão obrigatória dos sentimentos* (1921). In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (org.). *Marcel Mauss*. São Paulo: Ática, 1979, p. 147-153.

NETTL, Bruno. *Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos*. In: *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/822/82200706.pdf>>. Acesso em: 12/10/18.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, n. 12, p. 25-50. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2003.