

Construção de uma performance sinestésica em *Syrinx* de Claude Debussy

COMUNICAÇÃO

Thais Fernandes Santos
thaisfrs@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a performance musical como “arte” e apontar para a importância de outras modalidades como, por exemplo, a visão. Procurando aprimorar a comunicação entre o músico e os ouvintes. Buscou-se, com o auxílio da sinestesia, construir uma performance em *Syrinx*, de Debussy, apresentando assim uma análise sinestésica e ideias de composição para cenas de luzes durante a performance.

Palavras-chave: Performance musical. Arte. Movimento corporal. Modalidades sensoriais. Debussy.

Construction of performance synaesthesia in *Syrinx* of Claude Debussy

Abstract: This paper intends to discuss the musical performance as art and points to the importance of other modalities such as vision. Seeking to enhance the communication between the musician and the listeners, a performance for the piece *Syrinx* by Debussy was developed, with the assistance of synaesthesia, presenting synaesthetic analysis and composition ideas for skits lights during the performance.

Keywords: Musical performance. Art. Body movements. Sensory modalities Debussy.

1. Performance como “arte”

O conceito de performance musical vem sofrendo transformações de paradigmas ao longo do tempo. Durante o século XX acreditava-se que o músico exercia apenas o papel de executor e não de intérprete. Nicholas Cook (2006) mostra citações de importantes nomes da música, enfatizando a função que eles acreditavam ser a do performer. Para Leonard Bernstein, o maestro

deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de glamour, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor (COOK, 2006:5)

e para Igor Stravinsky “o segredo da perfeição reside, acima de tudo, na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando” (COOK, 2006:5). Sendo assim, vimos que há pouco tempo atrás o fato defendido era o de que os músicos não exerciam nenhum tipo de participação interpretativa sobre a obra que executavam, mas

apenas serviam aos ouvintes, que impossibilitados de ler uma partitura, podiam ter conhecimento de como soava.

Contudo, Cook (2006) defende também que a performance musical como “arte” é a compressão da música tanto com um processo quanto um produto, e a junção entre estes dois é o que define a performance como “arte” na tradição ocidental. Seguindo esta linha de pensamento, estudos musicológicos vieram defender a performance musical como sendo um ritual de uma cultura, no caso a música erudita executada em uma sala de concerto, e o antigo conceito começa a sofrer transformações. O performer começa a ser visto de uma maneira diferente da que estava em voga e passa a assumir um papel de colaborador da performance.

Nick Kaye (1994:22) classifica a performance musical, assim como a teatral e a dança contemporânea, como sendo um modo pós-moderno fundamental e aponta para práticas de artistas como Foreman, Cunningham ou Cage, nos quais a performance tem papel fundamental, aprofundando em trocas e processos instáveis e imprevisíveis. Com este novo paradigma, Richard Taruskin aponta que existem “não coisas, mas atos, ou, em suma, não produtos, mas processos.” (TARUSKIN, 1995: 24).

Sabe-se que a performance de um determinado músico nunca será exatamente igual a de outro performer executando a mesma obra, e nem mesmo como sua própria execução há minutos atrás, garantindo assim, a unicidade de cada performance. Maurício Loureiro aponta que

diferenças entre performances são percebidas com uma clareza surpreendente, mesmo por ouvintes não especializados, o que faz com que uma performance tecnicamente perfeita, mas inexpressiva, seja quase sempre menos apreciada que uma interpretação expressiva da mesma partitura, ainda que contenha alguns erros ou imprecisões. (LOUREIRO, 2006:7-8)

2. A importância da modalidade visual

Buscando entender como se dá esta expressividade e de que maneira o músico constrói sua performance, pesquisas vêm apontando para a importância do estudo do movimento corporal do músico, durante uma performance e revelam que o corpo na performance apresenta uma função essencial à comunicação com os ouvintes.

Jane Davidson, em 1993, conclui que o aspecto visual não é somente uma fonte útil de informação sobre a maneira com que foi executada a performance mas, também, que proporciona uma maneira mais clara de transmitir as intenções dos músicos. Entende-se que essas informações enfatizam a necessidade de considerar os aspectos visuais durante uma performance, tanto quanto o aspecto sonoro. Em 1998, Davidson e Clarke mostram que um caminho direto para a compreensão da performance seria focar o estudo no funcionamento do corpo que realiza a performance, em relação a ele mesmo e em relação às outras dimensões da própria performance como um evento.

Pesquisa recente apresentada pela estudiosa Chia-Jung Tsay (2013) aponta que músicos e não músicos, que ao serem questionados sobre qual fator se baseiam para avaliar uma performance, respondem que o som é o principal componente em suas avaliações. Entretanto, os dados da pesquisa mostram que as informações visuais são essenciais quando é realizado um julgamento sobre a performance musical. Participantes, sejam eles músicos profissionais ou não, não foram capazes de identificar qual músico foi ganhador de um concurso apenas pela escuta do áudio de uma performance, o que ocorreu quando foram submetidos a uma avaliação apenas do vídeo ou do áudio/vídeo.

Pesquisas apontam que é significativamente melhor compreendido pelos ouvintes um discurso falado quando este também é acrescido da modalidade visual. Vines e colegas (2006) mostram que a interação entre as informações auditivas e visuais produzem

influências cognitivas e julgamentos emocionais e este tema tem se tornado cada vez mais estudado pela área.

Vemos que os estudos em construção de uma performance musical têm sido um tema de grande relevância para as pesquisas em “práticas interpretativas” e que têm auxiliado no entendimento desta área. Sendo assim, buscamos criar uma maneira na qual uma performance pudesse valorizar ainda mais a modalidade visual do público, não apenas pela leitura dos movimentos corporais do performer, mas, também, através de imagens visuais que corroboram com a interpretação do músico, buscando futuramente averiguar os possíveis resultados deste.

3. Sinestesia: cruzamento de sensações diferentes

Cook (2006), ao analisar o etnomusicólogo Bruno Nettl (1983)

aponta que, se existem elementos universais em música, um sério candidato seria o fato de que “Alguém não ‘canta’, simplesmente, mas alguém canta algo”. Mas o que importa é o valor que se atrela a este “algo” durante os processos de performance e recepção. (COOK, 2006:8)

O autor mostra que “chamar a música de uma arte de performance, então, não é somente dizer que nós a interpretamos [perform it]; é dizer que a música interpreta o sentido [performs meaning].” (COOK, 2006:19)

Após estes pressupostos teóricos, identifico um problema como musicista: a tentativa de melhor expressar minhas ideias e interpretações durante minhas performances, me questionando de que maneira eu poderia ampliar as sensações perceptivas dos ouvintes, buscando maior “expressividade” sobre as ideias da obra executada. Sendo assim, proponho a criação de uma performance com auxílio da sinestesia, uma área que vem sendo bastante

explorada por artistas e especialistas em comunicação visual, buscando atingir seus públicos. Lembrando sempre de estar consciente dos limites da música erudita ocidental, sendo impossível ignorar a música impressa (ritmos, frequências, etc.) e sua interpretação, existindo sempre uma constante entre a experiência da música como processo e como produto.

Como dito anteriormente, tenho como objetivo criar um experimento através da construção e execução de uma “performance sinestésica” da obra *Syrinx*, para flauta solo, de Claude Debussy. Para Guilherme Bragança, em seu estudo “Parâmetros para o estudo da sinestesia na música”,

A sinestesia significa o cruzamento de sensações, ou seja, a capacidade da estimulação de um sentido despertar a sensação de outro. Ela é estudada por médicos e psicólogos como um transtorno da percepção, quando esta sensação secundária se dá de forma involuntária e intensa, como uma sensação real. (BRAGANÇA, 2010:80)

Acredita-se ter na sinestesia um aliado para este tipo de estudo, uma vez que a percepção musical exerce diferentes sensações no momento em que se tenta verbalizá-las. Bragança mostra ainda que “a sinestesia como figura de linguagem é um recurso quase obrigatório ao se discorre sobre a percepção musical, uma vez que as sensações sonoras escapam, frequentemente, a uma definição mais objetiva.” (BRAGANÇA, 2010:81)

Sendo assim, o autor aponta para a relação entre a sinestesia e a significação musical e realiza, em seu artigo de 2010, uma análise auditiva sinestésica da obra de Olivier Messiaen, *Sinfonia Turangalila*, apontando para sensações auditivas, utilizando palavras como enérgico, brilhante, circular, angular, calor, vivo, energia, etc., para descrever frases ou motivos da obra.

Seguindo estas ideias, busco nesta experiência interpretar a obra através de uma análise auditiva do texto, entretanto sem o objetivo de explicá-lo, mas tentando experimentá-lo através do som e da visão, com o auxílio das cenas de luzes. O objetivo final do experimento é construir a performance, realizá-la e tentar entender de que maneira ocorreu a comunicação com os ouvintes, entretanto neste artigo apresentarei somente como foi realizada a construção desta performance sinestésica da obra *Syrinx*. A performance na qual abrange duas sensações diferentes, o sonoro e o visual. A modalidade sonora se dá pelo som da obra em si, na interpretação do flautista, e a visual, além dos aspectos do movimento corporal do músico, será apresentada em uma performance com luzes projetadas ao fundo do palco.

Para a criação das projeções luminosas, utilizarei o software Max, no qual criei as sequências visuais acionadas pelo performer através de um pedal, no momento da performance.

4. “Análise sinestésica” em *Syrinx*

Debussy compôs *Syrinx* em 1913, originalmente como música incidental, inspirada na estátua “*Dernier Soupir de Pan*” (o último suspiro de Pan), buscando ilustrar a peça teatral de Gabriel Mourey “*Psyqué*”. Durante a execução da peça, o flautista ocupava um lugar onde o público não o pudesse ver, simplesmente ouvi-lo.

Na lenda mitológica grega, *Syrinx* era uma bela e gentil ninfa, que dançava com suas amigas às margens de um rio. Por sua beleza e encantos, *Syrinx* despertou grande paixão em Pã, o satírico e cabeludo deus dos rebanhos e dos pastores. Na ocasião em que tentou dominá-la, *Syrinx* suplicou aos deuses pela sua salvação e foi transformada em caniço, uma planta delgada, lisa e flexível.

O caniço cresceu e espalhou-se por toda região e quando o vento soprava sobre uma das hastes quebradas a voz da ninfa era ouvida. Pã, em seu desespero, juntou pequenos pedaços de caniços, formando uma flauta de sete sons, à qual deu o nome de *Syrinx*. Pã evocava sempre o seu desejo e saudade de sua voz. Mais tarde, o Deus ofereceu sua flauta aos pastores e, assim, a voz de *Syrinx* ficou conhecida entre os homens.

A escolha da obra para a realização da “análise sinestésica” se deu por todo seu simbolismo e expressividade, já que Debussy buscou em suas composições representar as expressões e utilizou o timbre como um parâmetro determinante de suas criações musicais. Acredito, assim, que a obra auxiliará na interpretação. Em artigo publicado pela Revue Blanche (1901) Debussy, que assinava como Senhor Colcheia, exalta a superioridade da natureza em relação à arte:

Os músicos só ouvem música escrita por mãos hábeis; nunca aquela que está inscrita na natureza. Ver o dia nascer é mais útil do que ouvir a Sinfonia Pastoral (de Bethoven) (...) Quando o senhor assiste a esse maravilhoso espetáculo cotidiano que é a morte do Sol, alguma vez já teve a ideia de aplaudir? (DEBUSSY, 1901, apud COELHO, 2009)

Assim, Debussy se aproxima do simbólico, e deixa claro que em suas obras não pretende descrever algo, mas, sim, ilustrar suas impressões sobre este algo. Sobre a obra *L'Après-Midi d'un Faune*, ele relata: “Ela não pretende ser, de modo algum, uma síntese do poema, mas uma ilustração livre. É antes a sucessão de cenários através dos quais movem-se os desejos e os sonhos do Fauno no calor dessa tarde.” (Debussy, apud Coelho, 2009)

Esta também foi a intenção, ao construir a interpretação descrita abaixo. Apresentar sucessões de cenários com a tentativa de ilustrar livremente as impressões que tenho sobre a obra. Cook (2006:15) aponta que mesmo “autores tão diversos quanto Schenker (2000), Stein (1962), Narmour (1988) e Berry (1989), que o papel da performance é, de uma

maneira mais ou menos direta, expressar, projetar ou “revelar” estruturas composicionais.” Busquei então descrever minhas impressões sobre a obra e sobre as sequências de luzes que têm o objetivo de ampliar a interpretação da mesma. Segundo Bragança, a análise sinestésica, “consiste em procurar entender como as estruturas se relacionam com as sensações sinestésicas e como as transformações estruturais modificam as sinestesias e geram a forma musical” (BRAGANÇA, 2010:85)

Sendo assim, não pretendo aqui construir uma relação única de causa e efeito entre as sensações e as estruturas. Assim como Bragança faz em sua análise, busco também selecionar as palavras que remetem às sensações, além da utilização de termos tradicionais da análise como frase, dinâmica, andamentos, para que seja possível expressar as combinações tímbricas e intensidades sonoras, reforçando ou contrapondo sensações. A análise da iluminação servirá como auxílio para a percepção visual com efeito de comunicação que, segundo Moura e Gomes, possui “o efeito de linguagem promovido pela iluminação” (MOURA, GOMES, 2012:1) durante uma performance.

Tendo em mente que a obra busca inspiração da estátua “o último suspiro de Pã”, dividi a obra em oito partes, seguindo a ideia da primeira frase (compassos 1-2), na qual Debussy expressa o material que usará para compor toda a obra, no andamento “*Très modéré*”, o que acredito ser um pequeno suspiro do Deus Pã, na tentativa de dizer algo, um som de flauta inundando o silêncio da sala. A dinâmica em *mf* me conduz à ideia de que Pã guardou energia para este suspiro, mas que acabou rapidamente, já que a frase teve apenas 2 compassos. Assim como o som, as luzes corroboram com a interpretação. Partindo de um cenário escuro, a luminosidade inicial será como um raio de luz, também *mezzo forte*, que logo acaba juntamente com o som da primeira frase.

No compasso 3, início do meu segundo ponto, repete-se a mesma frase, porém numa dinâmica *piano*, o que permite ao Pã uma continuação de sua fala. Esta parte contém 6 compassos, com grande variedade de dinâmicas, sempre iniciando num *piano*, crescendo mas regressando novamente ao *piano*, e assim sucessivamente até o compasso 8, onde a palavra “*retenu*” conduz ao final da frase com a nota Sib, a mesma que inicia a peça e finaliza a primeira frase. As luzes imitando lampejos de força física, como se o corpo de Pã busca-se forças para se expressar, vem também como os raios iniciais do nascer do sol, tentando invadir todo o ambiente, mas que ainda não teve forças o suficiente para tanto.

A terceira parte (compassos 9-19) se inicia com as palavras “*Un peu mouvementé (mais très peu)*” também com nota Sib, entretanto na oitava inferior das vezes anteriores, e a dinâmica em *piano*. Desta vez Pã consegue completar toda a frase inicial e inicia no compasso 12 para outra ideia. No compasso 15, através das apojeturas, temos a sensação de que seu corpo fraqueja, mas ele persiste e continua a tentar se manter falando numa força excessiva, mesmo com a instrução de “*Cédez*” e “*Rubato*” no compasso 17. Ele conduz ao Réb e no compasso 19 atinge o Mib, no qual a cor do som soa como uma abertura de luz, como se o sol conseguisse atingir toda sua forma e que nada neste momento pudesse atrapalhar sua luminosidade e forma; o dia realmente nasceu, não existe mais penumbra, a luminosidade é plena, podemos ver as formas da natureza e as formas de Pã.

No Mib do compasso 19 ocorre um elo entre o término da última ideia e o início da próxima. Mais confiante e determinado a dizer tudo que necessita, Pã, agora mais fortalecido, consegue conduzir suas ideias até o momento de regressar à quinta parte, a qual rerepresenta a frase inicial, mesmo passando pelos *trilos* no compasso 23, os quais assemelham-se a tentativas de se manter de pé. É como se seu corpo tremesse de fadiga, mas

ele persiste e expõe, no compasso 25, no mesmo andamento inicial, a mesma frase do início e, novamente na sexta parte, entretanto no compasso 29, ele começa a conduzir para o grave e diminuir o som. Na sétima parte, ele repete novamente o mesmo compasso anterior, numa tentativa desesperada de se manter vivo. Na última parte, com as palavras “*En retenant jusqu'à la fin*”, Pã se entrega à morte e produz, enfim, seu último suspiro. Após tantas tentativas à vida, ele reconhece a morte e entrega seu corpo, já extremamente fadigado. No compasso 34, “*Très retenu*”, ele pronuncia seus últimos sons e finaliza com a nota Réb na região grave, antecedida por uma apojatura como anteriormente, semelhante a um engasgo, mas conclui assim sua existência. As luzes, entretanto, não se apagam completamente. Ao contrário de Pã, o sol nasceu naquele dia como em outros tantos e mantém-se ativo. Contudo, ao presenciar a morte de um Deus, existe uma tristeza pairando e até mesmo a luz solar se compadece desta dor e se anula um pouco.

5. Conclusão

Acreditamos que a sinestesia aplicada a análise para a construção da performance pode criar base para uma metodologia de análise interpretativa, buscando as percepções sinestésicas da música e compreendendo a estrutura musical. Desta maneira, concluo como se deu a construção da performance que me propôs com o auxílio da sinestesia, não apenas na descrição durante a análise como também durante a performance, incorporado o modo visual, com diferenciações de ambientes, com auxílio de combinações de luzes. Acredito que este seja o primeiro passo de muitos em direção a uma performance sinestésica, uma vez que existam muitas outras formas de sensações, como o olfato, paladar, etc., e pela tentativa de

ampliar a comunicação entre o performer e o ouvinte, valorizando cada vez mais a performance.

Referências:

- BRAGANÇA, Guilherme. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. *Per musi*, Belo Horizonte, n.21, p.80-89, 2010.
- CLARKE, Eric; DAVIDSON, Jane. The body in performance. In: WYNDHAM, Thomas (Org.). *Composition, Performance, Reception: Studies in the Creative Process in Music*. Aldershot: Ashgate, 1998. 74-92.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per musi*, n.14, p.05-22, 2006.
- DAVIDSON, Jane. Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of music*, v.21, p.103-113, 1993.
- GRANDES COMPOSITORES DA MÚSICA CLÁSSICA. Claude Debussy (compositor). São Paulo: Editora Abril, 2009. [textos de João Marcos Coelho].
- KAYE, Nick. *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan, 1994.
- LOUREIRO, Maurício. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus*, v.12, p.7-32, 2006.
- MOURA, Vanessa; GOMES, Bruno. Análise da iluminação do filme O Palhaço. In: 35º Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação. Fortaleza, 2012.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- TSAY, Chia-Jung. Sight over sound in the judgment of music performance. In: Duke-National University of Singapore Graduate Medical School. Singapore. 2013.
- VINES, Bradley; KRUMHANS, Carol; WANDERLEY, Marcelo; LEVITIN, Daniel. Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition*, n.100, p.80-113, 2006.